

Edición PDF

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº5 - Abril 2022



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Amparo, de Simón Mesa Soto
Andrés Múnera

Cicatrices en la tierra, de Gustavo
Fernández
José Leonardo Cataño Sánchez

Clara, de Aseneth Suárez Ruíz
Martha Ligia Parra

Brizna, de Leonardo F. Perea
Camilo Ramírez Sánchez

Camilo Torres Restrepo: el amor eficaz, de Marta Rodríguez y Fernando
Restrepo
David Guzmán Quintero

El árbol rojo, de Joan Gómez Endara
Gonzalo Restrepo Sánchez

En tránsito, de Liliana Hurtado Scarpetta y Mauricio Vergara
Danny Arteaga Castrillón

Entre fuego y agua, de Viviana Gómez y Anton Wenzel
Verónica Salazar

Hilo de retorno, de Erwin Goggel
Oswaldo Osorio

Hilo de retorno, de Erwin Goggel
Liliana Zapata B.

La forma que tienen las nubes, de Jorge Gallardo y José Luis Osorio
David Guzmán Quintero

La roya, de Juan Sebastián Mesa
Jerónimo Rivera-Betancur

La roya, de Juan Sebastián Mesa
David Guzmán Quintero

La tercera entrega de la trilogía del
horror colombiano
Cristian Jaramillo Palacio

Nereo, retrato sin permiso, de Andrés
Morales
Diana Gutiérrez

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Cine de archivo en Colombia

Daniel Tamayo Uribe

Cine nariñense y conflicto armado en
Colombia

Manuel Guillermo Zarama Rincón

Ciro Durán (1937-2022)

Mauricio Laurens

Es latinoamericano el nuevo cine latinoamericano:

Brayan zapata

ENTREVISTAS

Entrevista con **Ciro Durán**

Entrevista a **Aseneth Suárez** y **Clara Ruiz**, directora y protagonista del documental **Clara**

Óscar Iván Montoya

Entrevista a **Juan Soto Taborda**

Óscar Iván Montoya

SALA CORTOS

Enthusiasts, de **Gonzalo Escobar Mora**

Daniel Tamayo Uribe

Invisibles, de **Esteban García Garzón**

Joan Suárez

Los enemigos, de **Ana Katalina Carmona**

Cristian García

SALA RETRO

Aquileo Venganza, de **Ciro Durán (1968)**

Oswaldo Osorio

Confesión a Laura, de **Jaime Osorio (1990)**

Lina María Rivera

FESTIVALES

FICCI 61

Diana Gutiérrez

Nos vemos en 16:9 – Festival de Cortometrajes

Redacción Canaguaro

BIBLIOTECA

El archivo audiovisual y la escritura de la historia, de Luisa Fernanda Ordoñez Ortegón

Adriana González García

La mirada en el documental, de Carlos Mario Bernal Acevedo

Oswaldo Osorio

Cuadernos de Cine Colombiano

David Yepes Vivas

DOCUMENTOS

Del realismo mágico al realismo trágico

Hugo Chaparro Valderrama

Nuestros palacios

Hernando Salcedo Silva



U.S. HOLOCAUST MEMORIAL FOUNDATION
MOVIE STRAIGHT
REVENUE FUND



SSIFF



대한민국영화제

45th MOSTRA
Internazionale

25th FESTIVAL
DE WINE
DE LYON
FRANCE



CRÍTICAS

A M P A R O

UNA FÉLIXIA DE SIMÓN MESA SOTO

Este maravilloso documental, protagonizado por una joven española, nos muestra un mundo fascinante y misterioso, el mundo del vino en la zona de Amparo, una zona que ha sido reconocida por su calidad y su historia. El documental nos muestra un mundo fascinante y misterioso, el mundo del vino en la zona de Amparo, una zona que ha sido reconocida por su calidad y su historia. El documental nos muestra un mundo fascinante y misterioso, el mundo del vino en la zona de Amparo, una zona que ha sido reconocida por su calidad y su historia. El documental nos muestra un mundo fascinante y misterioso, el mundo del vino en la zona de Amparo, una zona que ha sido reconocida por su calidad y su historia.

AMPARO, DE SIMÓN MESA SOTO

DINÁMICA DE LA ANGUSTIA

Andrés Múnera

—●—



Me gusta ver pinturas antes de escribir, para entrar un poco en calor, a veces lo consigo, por lo general me encuentro extraviado y hallado en la seguidilla de lienzos. Comienzo mis ejercicios de calistenia ocular, me detengo en la obra, generosa

en desolación e imaginaciones turbias, del pintor de Bohemia, Alfred Kubin. Es en esos enormes abismos donde la humanidad en fila cerrada se dirige hacia su inevitable fagocitación por las fauces de lo ominoso, de inmediato comprendo el pasadizo que

se descubre frente a mí al ver esas escenas de muchedumbres siendo deglutidas por cráteres o criaturas gigantescas. Entrevé un poco, los cráteres comenzaron a tomar la forma de la plaza de toros La Macarena y las multitudes que Kubin esbozaba con frágiles trazos se empezaron a asemejar a jóvenes temerosos, con temblores, con hambre, una estampida de cuerpos vulnerados por voces de mando violentas que irrumpen como demolidoras emisarias de la promesa de guerra. Visualicé la plaza, la cuarta brigada, las escapadas –¡Están haciendo batalla!– mientras nos escondíamos de los de uniforme: los que pedían papeles, entre el daltonismo, la varicocele, la búsqueda de tramitadores jubilados del ejército; así se gestionaba la zozobra de los que podían, otros terminaban en San José del Guaviare o en San Vicente del Caguán, deshierbando a tajo seco la manigua en busca de algún caracol venenoso u objeto filoso que surcara las venas por “servir al país”, ese país-cráter que veía en la pintura de Kubin. En esta rémora de traumas y disputas es donde se posiciona el universo mental y físico de *Amparo* (2021) primer largometraje de Simón Mesa Soto después de haber realizado *Leidi* (2014), mejor cortometraje en Cannes, y *Madre* (2016), mejor cortometraje en el Festival de Cine de la Habana.

Mesa se zambulle en la perspectiva del conflicto dinámico, bajo el plazo perentorio de Amparo, Sandra Melissa Torres, premio a mejor actriz en la semana de la crítica del Festival de Cannes (en la potencia de su mirada reposa casi todo el peso de la película), la desesperada madre que debe reunir una gran suma de dinero en cuestión de horas para sacar a Elías, su hijo, a punto de ser enviado al sur del país a combatir la guerra. Abstracciones que me hacen pensar en la literatura de Rosero y Rivera, esos paisajes de duelo donde mujeres y hombres se confunden con gallinazos, carroña y tierra quemada. Así es como uno de los tramitadores de la libreta militar se lo hace saber a Amparo: por una suma de dinero específica se puede alterar un examen médico, si no se tiene el dinero pero se tiene alguna cantidad, tal vez el muchacho en vez de irse para Caquetá terminó en Carepa, como estratificando nuestra cartografía según la capacidad de soportar sevicia y ruindad (las zonas rojas).

El plazo perentorio como trámite y estética

En ese despliegue formal de los plazos perentorios, la propuesta en cuestión recordará a los vertiginosos meandros de otros cines como el de Cristian Mungiu, László Nemes o Fernández Almendras. Cámaras

perseguidoras, laberínticos callejones urbanos y bocetos putrefactos de las metodologías corruptas institucionales. Mesa articula las verosimilitudes con las estéticas pecando, en ocasiones, en acentuaciones que perjudican la naturaleza acuciante del recorrido de la madre (el desplazamiento de su cuerpo permite que el espectador entrevea por las periferias del encuadre 4:3 una Medellín descompuesta). El conflicto de Amparo en este sentido se convierte en epicentro de vida, pero sin abocarse a la espectacularidad, a pesar de que los trámites más sensibles del viaje de la madre me terminen distanciando, sobretodo en algún momento puntual como la ejecución representacional de cierto monólogo y la construcción del vínculo con Víctor, el amante de la protagonista, presencia del armazón dramático no tan aceiteada como los demás componentes de la maquinaria narrativa, aun así gracias al efectivo montaje de Ricardo Saraiva (habitual colaborador de Karim Aïnouz).

...tal vez el muchacho en vez de irse para Caquetá terminó en Carepa, como estratificando nuestra cartografía según la capacidad de soportar sevicia y ruindad (las zonas rojas).

Mesa, junto al director de fotografía y productor de la película, Juan Sarmiento, conducen a la protagonista, a través del des-telar paulatino de oscuridades y luces intermitentes, a un vehículo psicológico de la luz como retrato evanescente de la ansiedad acumulada, los ojos de Amparo parecen regidos por la marejada que deja tras de sí un poema de Heli Ramírez: “Qué hacen tus ojos volando por las calles del centro... buscando los intestinos extraviados entre sí... qué hacen frente a la vitrina de la ciudad, no creo que puedan ver”; más allá del despliegue matizado de una luz oblicua que alegorice la esperanza al final del plazo inminente, los ojos de Amparo no tejen ejes de acción concretos en la espacialidad del encuadre sino que se ensamblan con el tejido invisible del ausente prometido, en este sentido, el hijo Elías, oficia como zarza ardiente, aún más cuando preferiblemente no lo vemos pero está él en todo.

Amparo en su gradación política y estética de acercamientos a espacios y a cuerpos, nos guste o no, se circunscribe en un campo heterogéneo de sentidos y afectos en el cine colombiano reciente, a la vez que funciona como dispositivo disparador de reflexiones, será porque en el momento que finalizo este párrafo, aún en alguna cuadra, está la ¿pa-

trulla guarecida sin placa, dormitando, esperando a la siguiente batida. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

10
vartex
10

MUESTRA
DE VIDEO &
EXPERIMENTAL

22 al 25 de junio

vartexmedellin.co



MUESTRAS DE MEDELLÍN, NACIONAL E
INTERNACIONAL, CONFERENCIAS, CURSOS,
TALLERES Y VIDEO 360°

Organiza

cinéfagos.net

Apoya



CICATRICES EN LA TIERRA, DE GUSTAVO FERNÁNDEZ

EL DIÁLOGO DE LAS MIRADAS

José Leonardo Cataño Sánchez

—●—



Esta es una película de cine etnográfico, un género del cine que remonta hasta Robert J. Flaherty y del cual reseñaré algunos aspectos en la presente crítica con el propósito de enriquecer la apreciación de los géneros etnográficos en el lenguaje audiovisual. En casi dos horas, *Cicatrices en la tierra* narra las trayectorias de Janeth, Fabián, David y William en locaciones entre

Icononozo (Tolima), Puerto Asís (Putumayo), Macanal (Boyacá), Neiva (Huila) y Bogotá, tras ratificarse el acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las Farc-EP en el año 2016. Un relato etnográfico sobre la desmovilización.

Haciendo arqueología en el recuerdo, nos encontramos a Gustavo Fernández como di-

rector invitado al Simposio de Antropología Audiovisual del XI Congreso de Antropología en Colombia realizado en el municipio de Santafé de Antioquia en el año 2005, un certamen académico al que asistieron Marta Rodríguez, Carlos Rendón Zipagauta y Pablo Mora; tres exponentes que ya son escuela del cine antropológico hecho en Colombia. En esa muestra de Gustavo Fernández se proyectaron *Al son del parque* (2004) y *De(s)amparo, polifonía familiar* (2002); dos películas para apreciar de pie y conversando, como se verá.

De la anécdota curatorial y la conversación en aquel encuentro destacábamos que, adicional a que en la obra de Fernández hay una línea investigativa que indaga por los vínculos familiares potentes, los tránsitos de los personajes en la geografía y su destino, los reencuentros, los arraigos en el espacio, empezando por la habitación, la casa, el caserío, el parque, la resolución de las encrucijadas íntimas, la negociación permanente de las contradicciones y conflictos, lo inconsistente que es cada persona en términos emocionales y afectivos; y en parte; que sus películas podían verse mientras se conversaba tomando cerveza, retomar en cualquier punto sin perder el *raccord* tras una disertación, risas con Gus-

tavo ante el comentario sarcástico y que en su momento sonó fuera de lugar, pero sí, es una apreciación que puede leerse con los siguientes matices en una conversación sobre cine y etnografía.

La obra de Gustavo Fernández es más próxima a la del brasilero Eduardo Coutinho y en Colombia resuena con las realizaciones de los colectivos Kinopravda en Bogotá o Mejoda en Cali, en particular *Fusiles de madera* (2002) y *Coherencia contradicción: Encuentros y desencuentros con Luis Guillermo Vasco* (2012) de Carlos Cárdenas o *Matachindé* (2014) de Víctor Palacios, títulos que pueden verse en plataformas en línea. Observar sin filtro moralizante a las personas que viven en los basureros (Coutinho) en el Brasil en un período de fiestas, despojarse de la superioridad moral, entrar a sus casas, compartir una bebida, tomarse un trago, rotar un porro o bareto, grabar conversaciones y entender en términos que no son de lástima o académicos lo que pasa por el encuadre; realizar una estadía de campo durante meses y entregar los equipos de realización (Cárdenas) en un campamento para la formación militar y política en la guerrilla del ELN a principios del siglo XXI en Colombia o meterse en el ropero (Cárdenas), el escritorio, las aulas de clase, las

salidas de campo, las conversaciones de un profesor de la Universidad Nacional de Bogotá; participar en la intimidad religiosa de una población afrocolombiana de la región Pacífica (Palacios) en cuya celebración de semana santa convergen las prácticas de ancestro africano con el catolicismo popular en una explosión de danza y frenesí cual escena de los maestros locos de Jean Rouch; o, en *Cicatrices en la tierra*, estar en la vida de cuatro personas desde que se desmovilizan de la guerrilla, su transición en el estatus jurídico-político del orden democrático de Colombia y la incorporación a las cotidianidades de la vida civil tras la firma del acuerdo de paz, el regreso a las veredas, a sus casas, a sus familias, al estudio, al trabajo, el ajuste permanente de las ilusiones en medio del incumplimiento de lo acordado.

La obra de Gustavo Fernández es más próxima a la del brasilero Eduardo Coutinho y en Colombia resuena con las realizaciones de los colectivos Kinopravda en Bogotá o Mejoda en Cali,...

Los referentes citados comparten la forma de presentarnos la dimensión pragmática del habla en los universos espaciales, materiales y semióticos en los que habitan los personajes. Coutinho hablaba de la presen-

cia absoluta del personaje con su teatralidad innata y el enganche de la conversación en los planos de busto de las entrevistas. William o Janeth en *Cicatrices en la tierra* son rostros tan dicientes, presencias tan notorias y hacen un uso de la palabra que cualquier director se los quiere encontrar como personajes. Resaltada la importancia de la plástica del habla y el rostro en el espacio del encuadre, construir el sentido estos relatos requiere de una entrega absoluta para escuchar y mirar a través de otras percepciones.

Un acercamiento etnográfico así descrito, es despojarse de todo ruido mental y preguntarse por las maneras en cómo las personas experimentan e interpretan sus destinos, es el ejercicio de acompañar otras formas de mirar sin que haya promesas de acuerdo moral o coincidencia en los modos de interpretación o de meterse en zapatos ajenos, es diálogo sin sumisión, sin doctrina ni evangelización, como cuando conversa David sobre las fotografías de Jesús Abad Colorado en la curaduría de *El Testigo*, o las apreciaciones de William, tan distantes a las de Janeth, alrededor de las placas fabricadas con el metal de la fundición de los fusiles que hizo la artista Doris Salcedo. Lo sugirió la directora y teórica del cine et-

nográfico Trinh T. Minh-ha al deconstruir, en *Reassemblage* (1982), la función de la voz descriptiva a la que nos acostumbraron las formas de representación naturalistas. Silenciar esa voz opinadora y dejar que la escena con todo su poder expresivo hable por sí sola.

La mirada etnográfica usa la óptica y la composición de detalle sin abandonar la óptica para el plano y la composición de conjunto. En ese ir del *close-up* al teleobjetivo sin golpes ópticos está su especificidad. Retrata meticulosamente los espacios, los objetos, la conversación y los análisis que hacen las personas tratando de develar el espíritu o estilo de sus mundos, las palabras y las situaciones en su contexto. La mística de *Cicatrices en la tierra* radica en el presente de los personajes ante el encuadre, más que fragmentos, son totalidades de vida. Son cuatro geografías humanas en formato audiovisual y para percibir ahí es importante conocer la premisa del director: capturar los ritmos y los tránsitos de estas personas en sus espacios vitales. En teoría se dirá que su enfoque, además de ser un relato coral, es de naturaleza socio espacial, donde el espacio los ritos del día a día y los objetos más que datos de referencia, son sustancia, plasma y persona; por lo tanto,

la dimensión política del espacio y las condiciones materiales de la existencia de Janeth, William, David y Fabián se plantean como totalidad plástica y argumental en el relato sin que ello se dé como retórica de la lucha de clases, la distribución de la tierra o de la justicia social.

Establecer conexiones muy íntimas, respetuosas y duraderas con lo que la gente habla, piensa y siente en sitio. No en vano, repitiendo una de las respuestas del escritor Alfredo Molano cuando se le preguntaba por su versión de los hechos en alguna geografía lejana a mula o a pie, con su desparpajo decía: “Vea mijo, si quiere saber de algo de la gente de allá, vaya, camine, mire, hable y viene y nos cuenta; vaya antes de llenarse de ideas.” Son conexiones que se buscan sutilmente en sitio y que regularmente no son observables a distancia. En el Cauca, en Guambía, plantean como premisa de conocimiento, que solo es posible conocer mientras se camina y los conceptos se hallan en la vida mientras se hacen esos recorridos, ya que están vivos en el territorio, no están en los libros, en las aulas, en los tableros. De similar manera sus mapas son objetos parlantes, se trata de cartografías que hablan y se mueven, es decir, que están con la gente, vivos en su territorio.

La mirada etnográfica usa la óptica y la composición de detalle sin abandonar la óptica para el plano y la composición de conjunto. En ese ir del *close-up* al teleobjetivo sin golpes ópticos está su especificidad.

Ahora bien, en *Cicatrices en la tierra* el contexto y la historia nacional son elementos sutiles para la cohesión del relato y tal vez para la tranquilidad de la audiencia. La idea de una cronología se deduce por las relaciones de fechas o los acontecimientos que describen en el relato los personajes o por el embarazo de Janeth. Lo que sabemos de la firma del acuerdo de la paz en Colombia por el documental, es lo que nos cuentan sus personajes con apoyo de algunos archivos audiovisuales más lo que completan nuestros referentes. Parece evidente, planteo yo, que el autor no busca explicaciones teleológicas, es decir, no es necesariamente una sociología del posconflicto en Colombia.

Nos lega un relato etnográfico sobre la desmovilización. Desde esta perspectiva, un documento que es necesario visitar para afinar las percepciones de este momento histórico en Colombia. Gustavo es un realizador que no se gasta afanes en su bús-

queda y nos transfiere ese detenimiento en la percepción. La manera de observar, más que todo de la manera de pillársela, como se dice en Antioquia, descrita a lo largo de este ensayo se puede dar en un destello, o puede tardar varios años, mucho tiempo, aspecto que desfavorece al género en los circuitos comerciales pero que le da un añejamiento especial con el paso del tiempo, lo que los convertirá en piezas muy valiosas en términos documentales.

Y como en toda obra de arte en proceso, el final de *Cicatrices en la tierra* todavía se está escribiendo entre nosotros, en un día a la vez, sin elipsis ni compresiones espacio-temporales. La conversación está abierta. Queda esa sensación de querer llamar a Gustavo y preguntarle: “¿Ve, que pasó con William, se logró colocar en algo, oíste y qué de Janeth, ya le salió chamba como enfermera?” 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

CLARA, DE ASENETH SUÁREZ RUÍZ

MÁS ALLÁ DE LA PELÍCULA, LA VIDA

Martha Ligia Parra

—●—
en twitter: @mliparra



“La película Clara habla del patriarcado, que nos impone una manera de ser y de ‘deber ser’ de una sociedad que nos castiga y nos obliga a sentir en secreto”. Esta afirmación de la directora Aseneth Suárez, hija

de Clara, protagonista del filme, confirma la postura y contundencia de su obra. Donde se manifiesta el impacto nocivo de un contexto machista, que se ensaña con las mujeres más vulnerables.

La película está concebida como una larga, precisa y emotiva conversación entre una hija y una madre, entre pasado y presente, entre lo que ellas fueron y lo que son. Es un diálogo que hurga en la memoria y que respeta los ritmos, los silencios, las dudas, las pausas, los finales y los comienzos. Y a través de la cuidadosa edición logra mantener no solo el interés sino también la conexión emocional con el espectador. “Siempre busco el material que contenga emoción, prioricé lo que evidenciaba nuestra transformación, sanación y perdón”. Cada giro de la historia revela una faceta desconocida de la protagonista, de la familia y de la propia directora que permanece casi siempre detrás de cámara y como narradora.

La figura principal es “una mujer que se la guerreó” que no tuvo educación, pero sí el valor para criar sola a siete hijos. La realizadora reconoce que, pese a todo, la decisión de su mamá fue “siempre darnos la vida”. Al ser abusada a los quince años por un médico que casi la triplicaba en edad, es ella y no él quien debe enfrentar las consecuencias. Y a pesar de no tener apoyo y sufrir todo tipo de maltrato, siempre optó por la protección de los hijos.

La cinta se centra en la relación hija-madre y en la necesidad de hablar para sanar. Lo que recuerda otros documentales en primera persona, tanto colombianos como latinoamericanos; una de las tendencias principales del cine contemporáneo. Estas películas establecen a través de la memoria personal un diálogo que ilumina no solo la historia individual sino también la familiar, la social y política. Es el caso de las colombianas: *Amazona*, de Clare Weiskopf, *Amanecer*, de Carmen Torres, *The Smiling Lombana*, de Daniela Abad, *Las razones del lobo*, de Marta Hincapié, *Después de Norma*, de Jorge Andrés Botero, entre otras. Igualmente, la cinta paraguaya *Cuchillo de palo*, de la realizadora Renate Costa, que incluso fue inspiración para la cinta que nos ocupa.

Clara es una historia de mujeres, de aquellas que hoy como ayer se echan auestas lo que les toca y más, renunciando a casi todo. Sin embargo, esta mujer rendida en apariencia, fue capaz de transgredir el orden establecido y pagar un alto e injusto precio. Soportando la humillación, el juzgamiento, la culpa y el rechazo de su familia. Ella es también la misma persona que, a los sesenta años, se inicia en el lanzamiento de la jabalina, como una reafirmación de su tenacidad y disciplina.

...la cinta paraguaya *Cuchillo de palo*, de la realizadora Renate Costa, que incluso fue inspiración para la cinta que nos ocupa.

Uno de los episodios más duros para la madre y los hijos es la muerte violenta y temprana de uno de sus miembros, quien trabajó duro para ayudar y decía: “ve despacio, que si vas rápido la vida se te va acabar”. Como narra la directora: “Las navidades quedaron marcadas por la muerte de mi hermano Adolfo y la imposibilidad de todos de hablar sobre eso, y preferir el silencio. Eso fue lo que nos distanció”.

Para Suárez, como lo reflexiona en la película: “ventilar el pasado era el camino para sanar los dolores que el silencio trae”. El proceso no fue fácil, pero si liberador, para la madre y también para la hija. Poder hablar de lo que se negó por tanto tiempo en la familia, es un acto de valentía y de libertad. Y al mismo tiempo de resistencia, de reivindicación, de una manera propia de estar en el mundo, del rol que desempeñamos en la familia y en la sociedad.

Si bien el documental se acerca a la protagonista con admiración y agradecimiento, también hay tensiones al tocar temas sen-

sibles como el secreto de Clara y los recuerdos de infancia y adolescencia de la realizadora: la soledad, el engaño, los temas que se callaron, el tener que sobrevivir a muchas cosas en silencio porque su mamá no estaba. “Entender que yo estaba sola porque mi mamá estaba ocupada reparándose, pues uno de sus hijos había muerto y también había perdido al amor de su vida”.

La película tiene muchos momentos conmovedores que impactan por su sinceridad y por la verdad que transmiten. A la pregunta ¿qué es el amor? Clara responde: “Yo creo que todavía no lo he vivido y creo que no lo voy a vivir”. En otra escena, al hacer el balance de los dolores y frustraciones, manifiesta sabiamente: “Más bien debemos cortar con esta cadena de culpas”.

La cinta aborda temas esenciales como los duelos que se viven en silencio o que no son elaborados, aquello que nos une y nos distancia de los padres, la diferencia entre una casa y un hogar y la genuina necesidad de protección y acompañamiento de niños y jóvenes, independiente del género de los padres o de sus cuidadores. Así como también el daño causado por el patriarcado contra las mujeres, durante tantas generaciones. Al menoscabar su desarrollo y sub-

estimar el aporte de la fuerza femenina a la sociedad.

Desde abajo, desde adentro y pese a los prejuicios, las mujeres en esta película han tenido la valentía de hablar, de ser y de cambiar. Son ellas quienes proponen y enfrentan las circunstancias. La madre desde la lucha de siempre. La hija, desde la libertad de estudiar, viajar y ver el mundo; la misma que se mira a sí misma y a su historia y manifiesta: “Ahora que ventilamos el pasado el aire es más fresco. Nuestro futuro depende de entender lo que ya pasó. Reconocer el pasado, los sentimientos experimentados y los vacíos, sirve para construir a partir de allí”.

Clara es un documento valioso por lo que tiene de personal y sincero, por su belleza auténtica, por rescatar la historia de tantas mujeres anónimas. Y porque construye y reescribe a partir del poder de las palabras, de la escucha y del respeto. Para entender, como lo expresa la realizadora, que “más allá de la película, está la vida”. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

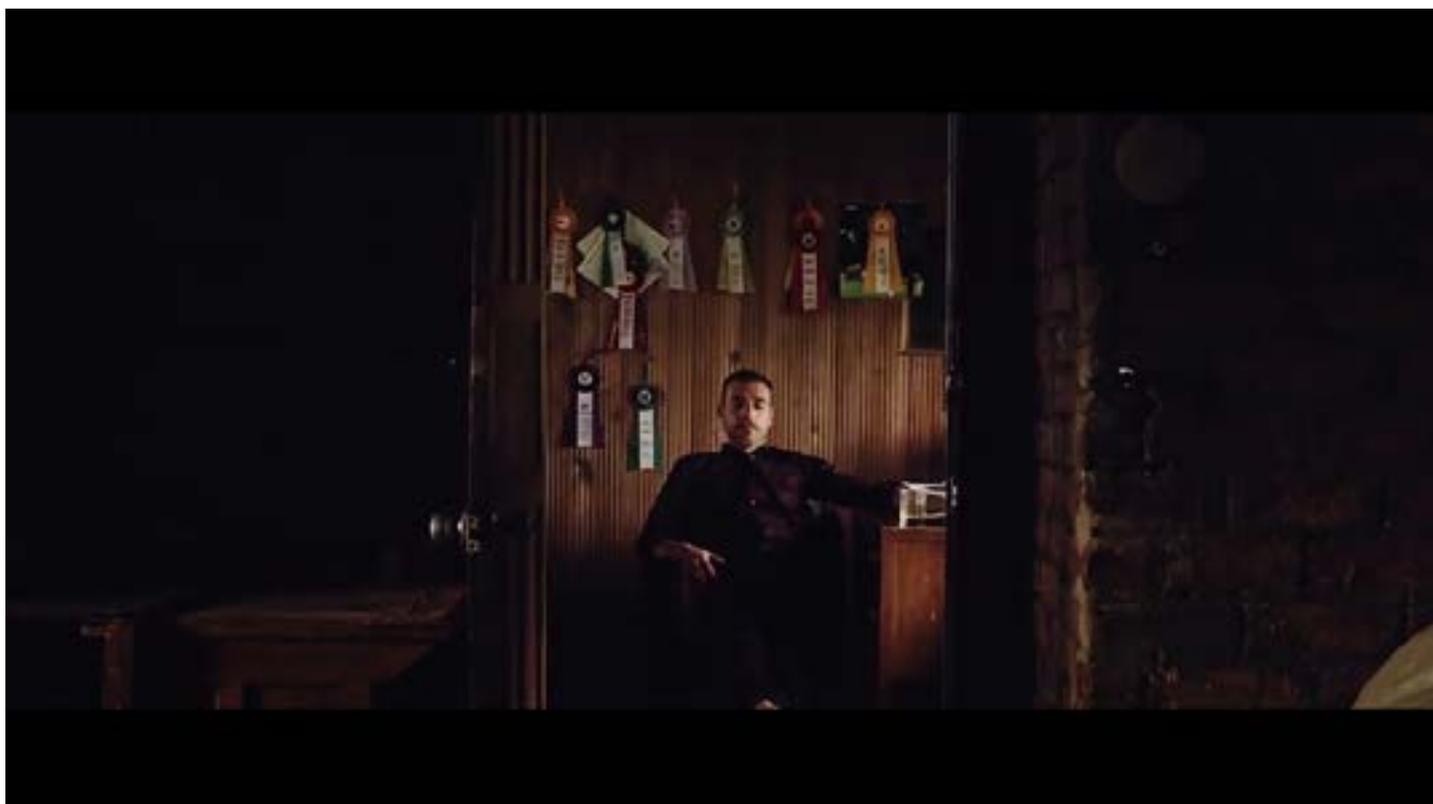
BRIZNA, DE LEONARDO F. PEREA

LA TIERRA DE SOMBRAS

Camilo Ramírez Sánchez



Escuela de crítica de cine de Medellín



El valor de la tierra es infinito, el hecho de poseer un pedazo del mundo representa un millón de cosas, la tierra la habitamos, dejamos nuestras memorias en ella, nos moldea y nosotros a ella. La tierra, el ho-

gar, los santuarios que creamos para nuestras comunidades, tienen un valor infinito, pues las memorias que allí se construyen, el legado que representa puede ser inmortal. El valor de la tierra es muy claro, se compra

a precio de mercado o se negocia si su dueño es muy terco, pero a fin de cuentas todo tiene un precio, ningún lote se escapa de las reglas del capitalismo, la romanización del pasado que representa las fincas viejas y olvidadas del campo colombiano no es más que eso, un pasado romanizado que ya debe de darle paso al futuro, todo lo que hay en la tierra ha de ser removido para que el nuevo mundo llegue, incluso las sombras que aún la habitan.

Brizna (2022) nos transporta a una tierra de espíritus, atascada a mitad de camino entre el mundo de los vivos y los muertos, donde los fantasmas deambulan y son guiados por los vivos, como chamanes y pastores de las sombras humanas que no consiguen descanso. Con música mística la película nos invita a explorar esta tierra, los tambores de Marcus, el pastor de espíritus y guardián de las memorias nos da un tour por cada piedra, árbol, persona, camino y desvío que allí habitan. Al ritmo de su tambor, la cámara nos da vistazos cercanos de cada detalle, mostrándonos la grandeza de cada rincón, el acogedor frío del viento y la claridad de las sombras. La película nos guía usando el mismo lenguaje que Marcus, grandilocuente, esotérico, frío y cariñoso. Pero este es un drama, y este mundo ha de ser puesto en

riesgo para que haya una historia.

La tierra de sombras de Marcus es invadida por dos personajes, uno de ellos es la aprendiz en busca de algo que ya no le pertenece, el otro es el diablo.

La tierra de sombras de Marcus es invadida por dos personajes, uno de ellos es la aprendiz en busca de algo que ya no le pertenece, el otro es el diablo. Ambos llegan sin conocer el lenguaje de este mundo, la aprendiz lentamente lo va aprendiendo, mientras que el diablo se contenta con usar su propio lenguaje: el dinero. En tanto que uno de ellos se vuelve uno con la tierra, el otro inicia su campaña para destruirla, transformarla en algo nuevo. Es aquí donde *Brizna* empieza a perder su encanto, esta tierra esotérica y mística se ve atrapada en un conflicto cliché de compra de tierras, dominado por un personaje un poco caricaturesco, un negociante diabólico acartonado. Claramente la problemática que explora es relevante, sobre todo en Colombia donde los campesinos cada vez tienen más tierra, y los grandes terratenientes se devoran lo que queda del país. Sin embargo, la manera en la que narra estos conflictos es muy simple, lo cual desentona con el misticismo que le dedica a la tierra y a la memoria.

Brizna es una película en la que dos estilos cinematográficos están en discusión, por un lado, está la *Brizna* de Marcus, mística, esotérica, que valora los recuerdos y le dedica canciones a sus fantasmas, a los recuerdos de la gente que la habitó. Por el otro lado está la *Brizna* de la aprendiz, quien trae consigo una trama acartonada y simplista sobre compra de tierras y la maldad de un capitalista caricaturesco. Estos elementos se ven reflejados en la historia y la calidad de la película, en sus mejores momentos *Brizna* es una película misteriosa, con una fotografía y sonido que te envuelven en un mundo hermoso en donde las cosas pequeñas tienen un valor infinito, en sus peores momentos se ven sus errores de montaje, cortes súbitos en el audio y detalles de continuidad que te sacan del mundo intrigante que construyó el resto de la película, además de un guion un poco cliché que deja dudas sobre los aspectos esotéricos del universo.

Al final, sin embargo, el diablo no gana. Si bien encontré más interesantes las partes más místicas de la película, y me gustaría saber qué hubiese sido de ella si la historia no fuera algo tan cliché, los personajes y la narrativa que nos ofrecen los creadores

de *Brizna* la mantienen aterrizada, no tan grandilocuente e incomprensible. Con sus tambores místicos y paisaje hipnotizante, *Brizna* cautiva al espectador y lo invita a conocer el lenguaje de esa tierra de sombras, a recordar a los fallecidos, sus nombres y sus memorias, A no dejar que la tierra muera o sea asesinada. *Brizna* es una poesía visual a la tierra y a los muertos. 

CONTENIDO

SITIO WEB

CAMILO TORRES RESTREPO: EL AMOR EFICAZ, DE MARTA RODRÍGUEZ Y FERNANDO RESTREPO

HISTORIAS DE LA REVOLUCIÓN: UNA ORGÍA DE SANGRE Y BARBARIE

David Guzmán Quintero

—●—
Escuela de crítica de cine de Medellín



*“Ganaderos y baquianos
caporales y encargados
los indios y los copleros
todos llaneros templados
opusieron a la muerte
su coraje y su valor
contra aquellas injusticias*

*que el gobierno desató.
Pero esta matanza fiera
no era de azules y rojos
era pueblo contra pueblo
era hermano contra hermano.”*

—Teatro La Candelaria, *Guadalupe años sin cuenta.*

El año pasado estuve conversando con un amigo argentino con el que comparto constantemente extensas conversaciones sobre cine. Avanzada la conversación, me dijo que nunca había visto alguna película colombiana y me pidió que le recomendara cinco. La primera que vino a mi cabeza fue *Chircales* (1968 - 1972), de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Al día siguiente recibo un mensaje de mi amigo que dice: “Acabo de ver chircales... Uff que fuerte que es!! Es muy crudo. La verdad que de los mejores documentales que vi...” Claro, lo anterior es solo para redundar sobre una verdad preconcebida: a nadie se le ocurriría por un segundo considerar la insensatez y el despropósito de poner en tela de juicio que la señora Marta Rodríguez es la documentalista más importante en Latinoamérica, y que los espectadores tenemos la fortuna de poder seguir gozando de que hoy, a sus casi noventa años, siga añadiendo títulos impecables a una filmografía tan prolífica como imoluta, pues las únicas imperfecciones en su cine son las que demanda con vehemencia.

Entonces hay que hacer el recorrido, pues la filmografía (y este, su último trabajo, sobre todo) de Rodríguez está fuertemente marcada por sus influencias tempranas. Cuando hablamos de *demandar*, hay que

detenerse en las raíces de doña Marta Rodríguez, que coinciden con dos tendencias cinematográficas. Yendo cronológicamente de atrás hacia adelante, el primero de estos sería lo que se denominaría *Tercer cine*, donde las películas responderían, más que a una satisfacción estética, a unas urgencias sociopolíticas en Latinoamérica. “Sus rasgos esenciales son el salir a la calle rechazando los equipos pesados, con bajos presupuestos y a favor de un equipo liviano muchas veces cámara a la mano, condiciones que permiten trabajar con los sectores populares y por lo tanto acercarse a una problemática social; rompiendo con las viejas formas y los estereotipos”, describiría la propia Rodríguez¹. Nombres importantes surgirían de esta corriente: Tomás Gutiérrez Alea en Cuba, Glauber Rocha en Brasil, Rodríguez en Colombia, entre otros.

Colombia, además de ser parte de esta corriente, ya contaba con antecedentes en un documental de denuncia. Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo citan a *Asalto* (1968), *Carvalho* (1969), *28 de febrero de 1970* (1970) y, obra notable tanto del cine colombiano como del *Tercer cine*, *Chircales*, como parte de este antecedente. Vale la pena detenerse

1 “El cine independiente colombiano”, Martha Rodríguez, *Documento Cinematográfico Latinoamericano* No. 11, Bogotá, 1984-1985.

en *Chircales*, no solo porque es constantemente referida en esta última película, sino porque representa la causa de lo que motivó al cura a alzarse en armas. Aquí lo único que vemos son familias esclavizadas, condenadas (desde la persona más joven hasta la más vieja) a una perenne cadena de la que ningún miembro podrá salvarse; *nadies* cuyas deudas cuadruplican sus ingresos; alfareros que han sido negados por sus dirigentes, olvidados por su dios y reducidos a máquinas de trabajo por un patrón. De *Chicales* Arbeláez y Mayolo escribirían: “Circunscrito a una familia de alfareros que trabajan en la fabricación de ladrillos en las afueras de Bogotá (chircaleros), el film logra trascender este contexto y universalizar el hecho de la explotación, ubicando además las condiciones particulares dentro del marco sociopolítico colombiano.”

Y en cuanto al segundo momento, caben resaltar los nombres de dos de sus profesores: uno, Jean Rouch, un cineasta francés cuyo reconocimiento es debido a hacer *cine etnográfico*, lo que influiría notablemente en el pensar de Rodríguez. Y el segundo nombre es el de uno de los dos personajes principales de su última película (codirigida con Fernando Restrepo): el padre Camilo Torres, quien sería su profesor en la Facul-

tad de Sociología de la Universidad Nacional y con quien realizaría un trabajo en Tunjuelito, al sur de Bogotá, durante 1958 y 1959, que terminaría siendo *Chircales*.

...Circunscrito a una familia de alfareros que trabajan en la fabricación de ladrillos en las afueras de Bogotá (chircaleros), el film logra trascender este contexto y universalizar el hecho de la explotación...

Ahora, este último relato no solo da continuidad a una filmografía nacional y autoral, también se inscribe perfectamente dentro de lo que es el *cine documental* en los últimos años. Por un lado, esto de difuminar esta línea que divide el documental de la ficción, y viceversa, ha sido algo que ha tomado mucha fuerza con lo que llaman *documental de creación*, cuya máxima promotora es la española Martha Andreu. En segundo lugar, satisface la tendencia del documental colombiano, primero, con este cine político que mencionan Mayolo y Arbeláez, que ha tomado tanto protagonismo desde la firma de los acuerdos de paz y los paros (*Del otro lado*, 2021; *Amor rebelde*, 2021; *Cicatrices en la tierra*, 2022); y, segundo, las películas autorreferenciales (*Amazona*, 2017; *The smiling Lombana*, 2018; *Clara*, 2021). Entonces, para abordar *Camilo Torres Restrepo*:

el amor eficaz (2022), considero pertinente, primero, limpiar su título. Como buen documental contemporáneo, sería tan erróneo llamarlo ‘documental’ como lo sería llamarlo ‘ficción’. Tiene de documental la definición de Bill Nichols: presenta hechos que pueden ser corroborados. Sin embargo, además del material de archivo, lo que más está presente es una puesta en escena, una representación, una apuesta performativa, que tiene lugar en algún sitio espaciotemporal entre la realidad y la cabeza de doña Marta Rodríguez. Entonces ahorrémonos los rótulos y reduzcamos la definición a: *una película* que conjuga inteligentemente las imágenes en movimiento, las imágenes visuales y las sonoras. O sea, estamos hablando de una buena película.

Entonces abordemos al primer narrador. El epíteto con el que Camilo Torres ha pasado a la historia parece paradójico: *el cura guerrillero*. Pero visto con detenimiento, no es estrambótico en lo absoluto. Si es que los sacerdotes se dedican a predicar la palabra de dios (que parece ser la del amor), un cura (i.e., persona preocupada por lo que le rodea) sensible, fácilmente podría haberse dado cuenta de que inculcar *el amor eficaz* es una tarea difícil (por no decir imposible) cuando hay una explotación violenta a los

campesinos, que trabajan la tierra para exclusivo beneficio de un terrateniente; cuando someten a niños a extensas, inhumanas e irresponsables horas de trabajo arduo; cuando la población indígena, siendo la que ocupaba esta tierra de dios y del diablo primero que todos, vive rezagada, en las márgenes del Estado; cuando existe un conflicto armado que azota ferozmente a sectores de la población y a nadie le importa; cuando tenemos índices de inseguridad alimentaria que supera el cincuenta por ciento de los hogares colombianos y cincuenta mil niños menores de cinco años padecen desnutrición.

Ahora, la segunda narradora del relato, que es la propia autora. “Una mujer comprometida”. Que es introducida por una canción dedicada al cura, que tiene frases como: “Cristo no viste de frac”. Esta narradora, que es el hilo que comunica cada evento, es una mujer de más de ochenta años, de voz cansada y, lo más importante de todo, respaldada por un conocimiento de campo adquirido durante cinco décadas de trabajo con las comunidades marginadas. Es ella quien tiene la autoridad de cuestionar a Camilo Torres. Es una conversación íntima donde la causa (Rodríguez y su obra) confronta a la consecuencia (Torres), pero

no a la propiedad de sus acciones, sino a la decisión misma de haberlas hecho. Rodríguez reconoce a Camilo Torres como su maestro, como una figura que la hizo ver en el cine una necesidad, como un amigo cercano con el que se reencuentra y se desahoga, lo que deja entrever, a su vez, una urgencia de Rodríguez por hacer esta película en su intento por comprender el porqué lo hizo y si era consciente de lo que hacía y las consecuencias que iba a traer.

Ahora, la segunda narradora del relato, que es la propia autora. "Una mujer comprometida". Que es introducida por una canción dedicada al cura, que tiene frases como: "Cristo no viste de frac".

El recorrido que trasiega Rodríguez en su conversación con la figura espectral y fantasmagórica de Camilo Torres abarca su vida familiar, su formación como jesuita y la influencia de Tomás de Aquino en su filosofía, pasa por la persecución política de la que fue víctima y su eventual asesinato. Rodríguez directora y Restrepo deciden respaldar el discurso con un material de archivo preciso, tanto del mismo sacerdote y quienes lo refieren, como de la marginalidad que lo llevó a tomar las armas. Rodríguez interlocutora cuestiona esta última decisión, y,

¿quién mejor? Ambos fueron movidos por las mismas causas, interesados por las mismas problemáticas, molestos por la misma indiferencia. Sin embargo, tomaron medidas diferentes.

Posteriormente la película coge un rumbo aparentemente distinto.

Se ha hecho mucho énfasis en los acuerdos de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y se ha insistido en diálogos de paz con el Ejército de Liberación Nacional (ELN), guerrilla a la que perteneció Camilo Torres y con la que más difícil ha sido negociar. Otras estrategias políticas de esta guisa han sido tomadas a través de la historia de la turbulenta realidad colombiana, como el Frente Nacional por el General Gustavo Rojas Pinilla. Pero la violencia no ha sido erradicada. Suponiendo que milagrosamente, de repente, dejen de existir los grupos armados de hoy, eventualmente, a este paso, seguirán surgiendo más y más. Las dos vertientes que influyen en la rotunda mayoría de problemas colombianos siguen pasando desapercibidas: el hambre y el Estado sordo.

Y a esto es a lo que se desvía la película: a las marchas y movilizaciones de los últimos

años, especialmente la del año pasado, que fue una protesta sin precedentes. El pueblo, encolerizado, exigía una vida digna para todos, que la vida digna dejara de ser un lujo reservado para unos cuantos. ¿Creen que todos los colombianos comen tres veces al día? ¿que todos pueden acceder a una educación superior? ¿que todos tienen el lujo de enfermarse porque eso implica suspender el sustento en base al rebusque (que son nueve millones de colombianos los que viven así)? ¿que todos tienen la posibilidad de acceder a un sistema de salud al que le importe sus padecimientos? ¿que todos cuentan con servicio de acueducto? Si la respuesta es afirmativa, piénsenlo dos veces.

Claro que los acuerdos de paz son importantes y Colombia necesita urgentemente dejar de ser desangrada por la violencia que la lleva azotando por décadas, pero no es la solución definitiva afrontar las cosas conforme vayan viniendo. Mientras no se combata directamente a la causa de todo, en el proceso seguirán muriendo miles de Camilos Torres.

Esto es lo que hace, en conclusión, el último trabajo de Rodríguez, codirigido con Restrepo. Una película que está a la altura de la reputación que la respalda. Con un

discurso sociopolítico en su papel principal, desafiando las formas, y utilizando todos los recursos a su disposición para poder comunicarlo con una elocuencia madura, responsable, pertinente y oportuna. 

CONTENIDO

SITIO WEB

EL ÁRBOL ROJO, DE JOAN GÓMEZ ENDARA

UN CUENTO DEL CARIBE

Gonzalo Restrepo Sánchez



Escritor, cineasta y comunicador social



Una cosa curiosa ocurrió cuando se presentó esta película en la versión número 61 del FICCI. Faltaba poco para terminar la proyección del filme, cuando de pronto se fue el fluido eléctrico. Lo que más sorpren-

de es que nadie se movió de su butaca, aun cuando alguien del festival anunció que se proyectaría en otro momento. Esto indica a las claras que el argumento de la cinta había cautivado a todos los presentes y que-

rían ver el final. Una buena y única razón posiblemente para considerar que se estaba ante una buena película.

Con relación a la historia totalmente caribeña [de la costa norte de Colombia] y la película dirigida por un *cachaco* [nacido en el interior del país y no es un vocablo peyorativo] Joan Gómez Endara, plantea de entrada las relaciones poco cariñosas entre un adulto esquivo llamando Eliecer y una niña [llamada Esperanza] en un viaje en apariencia a ninguna parte. La trama que parte del año 1999, por consiguiente, y conforme a las circunstancias económicas y afectivas de los interlocutores, nunca da la expectativa de un final rosa y una situación rebuscada o compleja. Y, permitiendo al mismo tiempo al espectador, disfrutar de la sorpresa y de su desarrollo. Al escribir sobre esas capas que sostienen el meollo dramático del filme, asimismo se valoran a través de una gaita sanjacintera, que tiene su protagonismo y que nos ayudará a encontrar expresión e identidad.

Antes de proseguir con el análisis, bien merece la pena aclarar el origen del instrumento musical. Carmona, Dean y Borja (2019) aclaran:

En sus inicios el instrumento era denominado “Kúisi” como lo expresa el docente Puello en la entrevista, este tipo de música pertenecía a la gente de clase humilde y era repudiada por las personas de clase alta. En este tipo de música los indígenas, obreros y en general la gente común contaba sus vivencias y situaciones (p. 24).

Una gaita en consecuencia, y que en la película como metáfora a la larga que es, nos permite entender las vivencias [si bien no se observa, pero se entrevé] de una niña y un adulto, y que son las clásicas intuiciones de una omnisciencia narrativa importante, que confiere una verosimilitud entre la presencia y/o la ausencia de otro ser querido; no obstante, pensemos que siempre todo está por suceder.

Bella propuesta cinematográfica en consecuencia tanto por su narrativa como estéticos compases musicales, y desde miradas y gestos que evocan difusas arengas de un parco Eliecer [al igual que su destello de una vida protagonista y anodina –conmovedora por momentos–]; hasta planos concretos cargados de significado. Entonces surge la pregunta, ¿por qué la gaita en ese contexto? Intentemos aproximarnos a ello.

Si las representaciones sociales están estrechamente atadas con los denominados

imaginarios colectivos, que se crean desde la interacción entre los seres humanos. Según el psicólogo social rumano Moscovici: “las representaciones sociales” emergen principalmente en situaciones de crisis y conflictos. De conformidad con la teoría de las representaciones sociales de Moscovici (citado por Rateau y Lo Monaco, 2013) es viable pensar que los individuos transfiguran una significación en una imagen [en un núcleo alegórico]. Esto explica [y no solo en la película] por qué la música de gaitas o la cultura de la gaita se transforma en la imagen que recuerda la casa, o el pueblo para esos caribeños que están lejos. Lo anterior viene a propósito, porque la gaita en el filme tiene un protagonismo omnisciente interesante.

En otro orden de ideas que propongo, es que al plantear “ese reflejo” que de los hechos se produce en la mente del espectador tras observar *El árbol rojo*, es debido a que es una historia sensible e identificable en la región Caribe. Muchas niñas [hoy mujeres] han transitado ese camino lleno de incertidumbres, y de ahí que la evolución del relato no huye de todo ese lugar común que es el Caribe y plantee una pregunta quizá enérgica en las mentes del espectador tras observar a Eliecer y la niña. ¿Quién puede

prescindir de quién en la vida que les puso en el camino? Dicha formulación, además, nace de las escenas donde, sin artimaña alguna, adquieren a su vez otros niveles emocionales, puesto que la vida inocente que observa y concibe la niña [inmersa en su mundo inocente], no es la misma que la del adulto.

Toda esta formulación y profundidad dramática a su vez, es apuntalada en una propuesta que de primeras [e insisto en ello] puede considerarse muy sencilla: dos personajes relevantes, y escasamente pocas localizaciones principales y un tratamiento caracterizado en general por una economía narrativa. Más no se puede y ahí está la versatilidad del cineasta Gómez Endara.

...“ese reflejo” que de los hechos se produce en la mente del espectador tras observar *El árbol rojo*, es debido a que es una historia sensible e identificable en la región Caribe.

A decir verdad, importan más ciertos silencios que algunas palabras entre los interlocutores, las exiguas elipsis que escenas explícitas sobre lo acumulado y se siente, además, cómo ciertas perturbaciones [que

se podrían repasar a través de los personajes] no resultan importantes cuando se entiende que la brecha generacional otorga el distanciamiento entre esos dos seres apocados [Eliecer y Esperanza muy poco hablan entre sí]. Si bien la puesta en escena no es perfecta, lo que importa es que, sin caer en el efectismo melodramático, prioriza el drama puro y simplemente humano.

Referencias

Carmona, Y. Dean, W. y W. Borja (2019). *Procesos comunicacionales y representaciones sociales que tienen los jóvenes sobre la música de gaitas y su influencia en la tradición musical de San Jacinto, Bolívar*. Tesis pregrado. Universidad Tecnológica de Bolívar. Teradata. <https://biblioteca.utb.edu.co/notas/tesis/0067357.pdf>

Lo Monaco, G., Lheureux, F. & Halimi-Falkowicz, S. (2008). *Le test d'indépendance au context (TIC): une nouvelle technique d'étude de la structure représentationnelle*. *Swiss Journal of Psychology*, 67(2), 119-123. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EN TRÁNSITO, DE LILIANA HURTADO SCARPETTA Y MAURICIO VERGARA

LA MEMORIA DEL CUERPO

Danny Arteaga Castrillón

—●—



Algo traen consigo quienes han habitado los umbrales de la muerte y han regresado, un algo que además los transforma, los resignifica. La enfermedad es un azar que parece sensibilizar la memoria, llevarla a los momentos más recónditos del pasado, y

no solo para quien la padece, sino también para quienes ama.

En tránsito es el retrato de la construcción misma de ese proceso, traducido en las imágenes de sus realizadores, Liliana Hurtado Scarpetta y Mauricio Vergara, que

compartieron juntos, como pareja, tras la leucemia que le fue diagnosticada a Liliana.

La película es una suerte de polifonía en la que convergen las voces de los realizadores y de los miembros de su familia, que surcan la historia y se contraponen para urdir un trenzado, una constelación de formas y sentidos, de símbolos y palabras, de imágenes y sonidos, que nos acercan a los hemisferios de la memoria, a la latencia de la vida y a las incertidumbres de la muerte, más el nudo que los une.

En tránsito toma el material que deja la cercanía de la muerte para construir vida, para hacer un arte móvil, que irradia sentidos, vitalidad. Las imágenes contienen trozos concretos que anuncian la enfermedad de Liliana: las fórmulas médicas, la hematología, el diagnóstico, la explicación documentada, las palabras científicas en cuyas etimologías se buscan respuestas y de las cuales, incluso, brota poesía, más cercana ella a un sentido sobre el porqué su cuerpo se enfrenta a esa condición. Y se alterna esto con aquellas propias de lo onírico, pero no de esas provenientes de los sueños nocturnos, sino de la brumosa frontera entre la vida y la muerte. Son imágenes hechas de una oscura belleza: siluetas ominosas, re-

flejos que devuelven presentimientos y temores, danzas surgidas de los llamados de Hécate, como esa diosa liminar ubicada en la frontera entre el mundo espiritual y el terrenal.

Todo ello se mezcla de forma aparentemente azarosa, agobiante incluso, pero es porque estamos atestiguando la construcción convulsa de ese tránsito, que va desde los gritos del cuerpo, la enfermedad misma, los sueños de la inconsciencia y el regreso a la vida, el renacer. Pero en medio de ese viaje se anteponen otros momentos, que representan, quizá, el corazón de la historia: la familia y el amor. Aquí la película se enfoca en cómo la enfermedad de Liliana toca a quienes ama, cómo se extiende hasta ellos y también los transforma.

Se suma, entonces, la historia de Mauricio, que, movido por el diagnóstico de su esposa, evoca a su madre fallecida años atrás por una depresión. Las imágenes de su memoria se entreveran con las anteriores. Tienen un carácter más nostálgico, pero no están allí solo para ilustrar un recuerdo, sino para corresponderse a los pensamientos de Liliana y sus delirios. Mauricio, en sus reflexiones, busca incluso semejanzas en ellas, como el retrato que él mismo hizo a su madre y que

asocia con el de su esposa antes de ser hospitalizada. Hay allí, además, una recreación sutil de su pasado y un ritual sobre la tumba, una purificación que toma quizá el aspecto de la reconciliación con lo inevitable.

Pero también están presentes la madre y el padre de Liliana. A través de ellos se encuentra el poder sanador que, paradójicamente, puede traer una enfermedad: la oportunidad para el perdón, la redención, el reencuentro, el fortalecimiento de un lazo afectivo. Aquí la memoria se apoya en testimonios y retratos familiares, que se unen al entramado como parte de ese tránsito en el que también confluye el pasado.

Se suma, entonces, la historia de Mauricio, que, movido por el diagnóstico de su esposa, evoca a su madre fallecida años atrás por una depresión. Las imágenes de su memoria se entrelazan con las anteriores.

Se pasa entonces por la oscuridad y confusión de la enfermedad, luego por el fortalecimiento del amor y se llega por último a la sanación. Es finalmente el cuerpo desde donde emanan las imágenes. La película nos quiere, precisamente, revelar ese clamor del cuerpo. Es él quien habla durante toda la

historia. Nos cuenta cómo Liliana lo oye, lo siente, lo intenta comprender. Se exponen, entonces, los dilemas en torno a los milagros de la ciencia y los de la naturaleza, las decisiones sobre qué tratamientos médicos aceptar y cuáles rechazar, cómo cree en esa voz interior que la inclina hacia el poder de la tierra y la tradición: el alimento, los rituales, la montaña. Son estos momentos de un color más vívido, que dejan entrever una esperanza que perdura, una fuerza que se encamina a una continuidad, porque la película parece no tener un final, sino una progresión constante, con visos de eternidad. Y así nos lo anuncia: “Da, comparte, pierde, para que no muramos sin florecer”.

La película hace parte de esa frondosidad, es una ofrenda venida del trauma y de los llamados del cuerpo, porque esta no es solo una historia sobre la sobrevivencia, sino también acerca de quién se llega a ser tras cruzar la enfermedad y lo que siembra en nosotros con sus imágenes, regadas además por los cantos de la poesía, todo ello como parte de un viaje que inició con el primer síntoma. *En tránsito* es, en últimas, un paso más de la sanación. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTRE FUEGO Y AGUA, DE VIVIANA GÓMEZ Y ANTON WENZEL

EL DOLOR DE LA IDENTIDAD

Verónica Salazar

—●—



Era mi primera vez viajando al suroccidente de Colombia. No sé qué esperaba, solo sentía un frío que me causaba mucha nostalgia, además del temor de encontrarme al ELN en carretera. Porque era “su zona”. Aún es su zona. A unas dos horas –

mal contadas– de Pasto, Nariño, entramos al pueblo que rodea la Laguna de La Cocha. Entre la paz que generaba ver el paisaje del páramo, una pequeña edificación turquesa me llamó la atención. Resaltaba porque el resto del espacio era una carretera destapa-

da y árboles nativos de mil tonos de verde oscuro.

La casita tenía murales de siluetas humanas y tenía en frente un arenero que, en ese momento, la comunidad usaba como cancha de fútbol. En esa misma casa baila Camilo con sus amigos en un par de escenas del documental *Entre fuego y agua* (2022), un filme que conquistó los grandes festivales de cine de occidente ilustrando con respeto, delicadeza y belleza el encuentro entre las raíces indígenas y el sentir afro del protagonista. Camilo, quien representa a muchas comunidades de Colombia y el mundo, hijo adoptivo de una pareja de la comunidad Quillasinga, busca a su familia biológica para reconciliarse con su origen.

Decenas de festivales abrieron sus escenarios a *Entre fuego y agua*: el Festival de Ámsterdam, de Katmandú, FICCALI, el Festival de Primeras Naciones en Montreal, el Panorama de Cine Colombiano en París, Dok.fest Munich y otros. El filme fue premiado como película extranjera, como documental y por su dirección de fotografía, la cual es impecable pero también consecuente con la naturaleza del filme. Se siente auténtica y casi que la cámara deja de existir entre la acción y el espectador.

Es una película que sin duda cuenta con una mirada femenina; sí es dirigida por una mujer que busca la maternidad, pero además es evidente desde el tratamiento que se hace de los temas más humanos: la familia, la búsqueda de sentido y espiritualidad, el respeto por la intimidad y la comunidad (porque se pidió permiso a los Quillasingas para grabar la historia) y, claro, la maternidad.

Si bien hubo guion, diseño sonoro y un plan para hacer el rodaje de *Entre fuego y agua*, podría ser un ejemplo contemporáneo de *cinéma direct*. En ocasiones los personajes miran a la cámara de manera aparentemente involuntaria; la cámara al hombro persigue la acción y el sonido es tan cercano y sincrónico que involucra al espectador de forma íntima en el territorio, en la comunidad y en la búsqueda de respuestas de Camilo. Este camino refleja la diversidad que hay en Colombia, pero también el dolor que conecta a las comunidades: aquel causado por la violencia y la precariedad. Hay una escena particularmente bella y dolorosa que lo muestra: es un plano donde se ve una cerca llenísima de las flores ojo de poeta, especie invasora, donde se escucha una noticia radial sobre el asesinato de líderes sociales en Colombia.

Viviana Gómez y Anton Wenzel, co-directores, lograron, con este ejercicio de vivir (porque se necesita mucha intimidad para lo que esta película es), una reconciliación en varios sentidos. Principalmente, entre el Camilo Quillasinga y el Camilo afro; pues el primero fue criado y recibido por la comunidad, y el otro vivió el dolor de haber sido abandonado por su madre, por lo que ahora busca conectarse con sus raíces para sanar.

El título y los dos primeros planos de la película coinciden y sientan las bases de la narración que, además de atrapar, presenta los detalles de a dos y aparentemente contrapuestos: la primera escena muestra una mujer de pelo rizado entrando al agua; luego vemos unas manos haciendo música frente al fuego. Camilo tiene dos culturas en su ser, en su día a día es evidente la mezcla entre la comunidad y occidente. El pueblo Quillasinga adopta hábitos católicos en sus ceremonias, hablan su lengua y el español, el cual está lleno de galicismos porque este territorio fue “colonizado” por suizos; los personajes visten sus prendas autóctonas en combinación con moda occidental (la madre de Camilo usa su poncho de lana con una gorra de Alkosto); la familia Jojoa siembra sus alimentos con base en las fases lunares, mientras que Camilo usa

su smartphone; su espiritualidad mezcla elementos de la naturaleza pero también le rezan al dios católico. Esto, además de sus raíces afro que luego conocerá, marcan un dolor y una permanente búsqueda de sentido y pertenencia que Camilo expresa y evidencia durante todo el camino. Él quiere saber quién es y de dónde viene, sin abandonar las raíces que lo acogieron cuando él fue abandonado.

Hay una escena particularmente bella y dolorosa que lo muestra: es un plano donde se ve una cerca llenísima de las flores ojo de poeta, especie invasora, donde se escucha una noticia radial sobre el asesinato de líderes sociales en Colombia.

Por esto, y con el apoyo de su familia y la comunidad, Camilo recurre a varias herramientas: va a Bienestar Familiar a buscar el expediente de su adopción, consulta al mayor de su pueblo Quillasinga, al taita siona de Putumayo, al yagé, al agua, a la luna, al sol y a las montañas que rodean La Cocha. Todo el filme está atravesado por ese sentir que el protagonista y su familia comparten, y que aún no está en palabras. Lo que no se nombra no existe, y este dolor termina de existir y comienza a ser sanado con

el proceso de grabación de este documental. Camilo comienza buscando una madre y termina encontrando algo más valioso que saber sobre su origen biológico. Además, su familia adoptiva sana junto con él, lo acompaña y pasa de sufrir a comprender y a dejar ver lo bello en esa dicotomía que al principio parece generar fricción en toda la comunidad, pero que al final resulta como un fuerte vínculo de identidad. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

HILO DE RETORNO, DE ERWIN GOGGEL

LA VIGENCIA DE UN RELATO

Oswaldo Osorio



No es posible hablar de esta película sin referirse a *Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010), pues se trata de una nueva versión que comparte un material base y propone algunos cambios, unos más

sustanciales que otros. Aunque un espectador que no tenga fresco el recuerdo de la primera puede que crea estar viendo la misma película, lo cierto es que sí es evidente esa diferencia de miradas que hace

más de una década llevó a la decisión, entre director y productor, de hacer cada uno su propia versión.

La historia de Gaviria da cuenta del viaje de dos primos desde Bogotá a un pueblo del Caribe, luego de la desmovilización de los paramilitares, para reclamar las tierras de las que su familia fue desplazada. La falacia de este proceso está en el centro de ambas versiones, pues lo más concreto de esta historia es su denuncia de esa violencia que permanece arraigada en los campos de Colombia luego de estos acuerdos, ocurrió entonces con los paramilitares y sucede ahora con las FARC.

Esta vez aparece Goggel como director, su película dice que está basada en un guion original de Carlos Gaviria y las diferencias más importantes que propone son dos: la primera, es el énfasis que hace en el punto de vista de la joven Marina (Paola Baldión) y le resta protagonismo a su primo Jairo (Julían Román). La consecuencia de esto es un significativo cambio de tono del relato, el cual resulta más serio e introspectivo, recalcado por las reflexiones en off de Marina, así como por la música, ahora de Santiago Lozano, más sosegada y evocadora.

La segunda, es un poco más espinosa, porque puede poner en cuestión el sesgo ideológico que cada director le quiso dar. En *Hilo de retorno*, en principio, se hace más evidente la relación de esta familia con la guerrilla, razón por la cual fueron asesinados y desplazados por los paramilitares. No obstante, en unas escenas adicionales del final, Marina, entre gritos, cuestiona esa relación. Pero, pasando por encima de matices, es posible pensar que violencia es violencia y que las víctimas siempre van a ser esas que están entre el fuego cruzado de los actores armados. Esa ha sido la historia de este país durante décadas y el cine nos lo recuerda constantemente.

En *Hilo de retorno*, en principio, se hace más evidente la relación de esta familia con la guerrilla, razón por la cual fueron asesinados y desplazados por los paramilitares.

Tal vez lo que le pesa más a esta versión es que, luego de once años en que el cine nacional ha incrementado el nivel en su factura, a estas imágenes se les nota el paso del tiempo. Pero, de todas formas, se agradece la segunda oportunidad que tiene esta historia, la cual mantiene la fuerza y vigencia de las premisas que propone acerca de

la violencia y el conflicto en Colombia, independientemente de los cambios entre la una y otra. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

HILO DE RETORNO, DE ERWIN GOGGEL

¿UN RETORNO NECESARIO?

Liliana Zapata B.

—●—
Medellín, Colombia



¿Es *Hilo de Retorno* (2020) de Erwin Goggel, una propuesta diferente a *Retratos en un mar de mentiras* (2010) de Carlos Gaviria? Para responder a esta pregunta y no hacerlo a la ligera, deben revisarse varios aspectos de una y de otra.

Ambas pueden resumirse de la misma manera: Marina vive con su abuelo en un

sector deprimido de la ciudad y, después de una noche en que una tormenta destruye su vivienda y el abuelo muere, Marina y su primo Jairo emprenden un viaje para regresar al pueblo del que ella fuera desplazada por la violencia siendo una niña, con el objetivo de recuperar para sí mismos unas tierras que su abuelo poseía y que nunca pudo reclamar. Si asistiéramos al visionado de *Hilo de retor-*

no sin contexto, podría solo tratarse de una cinta más en el infinito universo existente, pues su propuesta no es particularmente renovadora en la actualidad, sin embargo, cuando se ha visto previamente *Retratos en un mar de mentiras*, *Hilo de retorno* pareciera más un proyecto hecho afanosamente, que una obra estructurada a cabalidad.

En la cinta de Carlos Gaviria, el personaje de Marina (interpretado por Paola Baldión) se nos va entregando por fragmentos, mientras vamos dilucidando lo que acontece en su interior, comprendiendo que hubo un pasado más lustroso que este presente hosco y maltrecho. Su primo Jairo (interpretado por Julián Román) por su parte, no ha tenido tampoco mejor suerte, y en el trayecto recorrido por ambos hasta su pueblo entendemos también sus penurias para llegar hasta donde está. En *Hilo de retorno*, a su vez, conocemos más de Jairo y de sus motivaciones que de Marina, pues las respuestas a las preguntas de los demás que buscan entender a esta última, son mutiladas incomprendiblemente del corte final, evitando que ahondemos en su psique y distanciándonos inevitablemente de ella y del personaje que caracteriza, en una decisión que claramente busca desmarcar a esta película de la de 2010, logrando más desconcierto que certezas.

Aun cuando ambas cintas son construidas como *road movies*, en la primera se le da más sentido a esa travesía, pues además de lo ya mencionado, esta se detiene más en los paisajes y en las personas que los protagonistas se encuentran, y con el pasar de los días, se va notando un aumento en la penetración de Marina y Jairo; mientras que en el largometraje de Goggel este recorrido pareciera más eventual –como un camino obvio que hay que sortear–. Lo anterior aunado a que la decisión de eliminar escenas y conversaciones completas, hacen que el filme adolezca de cercanía, pues no tenemos suficiente de donde asirnos para conocer a los personajes principales y, como ya se mencionó, para dilucidar particularmente el singular comportamiento de Marina.

...la decisión de eliminar escenas y conversaciones completas, hacen que el filme adolezca de cercanía, pues no tenemos suficiente de donde asirnos para conocer a los personajes principales...

Por otra parte, la música de ambas tampoco es un detalle menor, mientras para *Retratos en un mar de mentiras* esta hace parte de la idiosincrasia de una tierra y de lo que

corre por las entrañas de los protagonistas, en *Hilo de retorno* la música no es más que un hecho incidental sin el cual la propuesta del director sufriría pocos cambios.

Que dos películas estén hechas partiendo del mismo material solo con diferencias en la edición, no las convierte en productos distintos o necesarios. Si bien ambas buscan que como espectadores vayamos comprendiendo de dónde surgieron las dificultades mentales de Marina, teniendo como telón de fondo los paisajes colombianos y desembocando en la génesis de la tragedia de una familia desplazada por la violencia, *Retratos en un mar de mentiras* lo hace con más contundencia demorando el desenlace y aportando más pistas para que vayamos hilando lentamente las situaciones. Somos a su vez espectadores y colaboradores de Marina en el enmarañado rompecabezas de su mente, pues vamos armándolo mientras ella también lo hace, y vamos comprendiendo, mientras ella comprende la génesis de su dolor, de su parálisis y de su distanciamiento social. *Hilo de retorno* en contraste, en la idea –he de suponer– de recortar metraje, resuelve de manera un poco más abrupta las situaciones y llega de manera precipitada a un final que, aunque se comprende, deja tras de sí vacíos, conversaciones inconclu-

sas y dudas que, en lugar de dejarnos cuestionados, nos hace pensar si aquello no sería más la consecuencia de tratar de obtener un producto diferente partiendo del mismo material, pero sin tener las ideas claras que sí tenía el director que la ejecutó la primera vez.

Si un espectador debe ver una película para llenar los vacíos de otra, esto en sí mismo, debería cuestionar a un director. Más aún, debería cuestionarlo desde el principio la necesidad de montar de nuevo una película ya hecha y que ya dijo lo que tenía para decir. Es probable que el final –que es en lo que más se diferencian ambas cintas–, haya causado desavenencias entre productor y director, ¿pero cambiar los últimos minutos del desenlace son tan relevantes como para emprender de nuevo el mismo camino y agobiar al espectador con otro largometraje hecho con el mismo material?, ¿qué podría ser tan diferenciador como para que dicha empresa valiera la pena? Yo por mi parte tengo una respuesta probable que no taxativa, y es que *Retratos en un mar de mentiras*, que en su momento suscitó reflexiones importantes y acumuló varios galardones (entre ellos el de Mejor Película Iberoamericana y Mejor Actriz del Festival Internacional de Cine de Guadalajara), era lo que tenía para

contarse por parte de Carlos Gaviria, su director y guionista, en su momento; y si su productor y camarógrafo –Goggel–, tenía algo más que decir, era entonces y no ahora cuando debió mencionarlo y buscar modificarlo. Eso sí, es innegable que montar de nuevo un filme para hacer una versión propia es una propuesta innovadora, sin embargo, lo que se olvidó en el proceso fue que donde tenía que estar la innovación era en la cinta, y para nuestra completa desazón, no pudimos verla. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA FORMA QUE TIENEN LAS NUBES, DE JORGE GALLARDO Y JOSÉ LUIS OSORIO

LA TRAGEDIA DE NEIDER

David Guzmán Quintero

—●—
Escuela de crítica de cine de Medellín



La tragedia griega tiene dos características fundamentales: la primera es que, con su pugna en contra de un designio divino, de alguna manera, nos hace un *spoiler* des-

de el principio, cuando algún ser mágico (como una bruja, una esfinge o algo por el estilo) predice el final del personaje principal, y lo que uno ve durante toda la obra es

a este pobre diablo caminando solito hacia su desgracia. La segunda, es que, irónicamente, el conflicto surge por las virtudes del héroe, no por sus defectos. Como lo dijo Murakami en su *Kafka en la orilla*: “¿Sabes, Kafka Tamura? Lo que tú estás sintiendo ahora no es otra cosa que el conflicto central de la tragedia griega. No es la persona la que elige su destino, sino el destino el que elige a la persona. Esta es la concepción del mundo en la que se fundamenta la tragedia griega. Y la tragedia, según la define Aristóteles, irónicamente, no surge de los defectos del protagonista, sino de sus virtudes.”

Sucede algo similar en *La forma que tienen las nubes* (2021), cuyo relato enmarca una problemática de peso que abordaré *in extenso* más adelante. Tras la cámara perseguir a Neider por los pasillos y escaleras de la cárcel, un título nos advierte: “Tras cinco años de reclusión, Neider recibe un permiso de 72 horas para visitar a su familia”. O sea, en los primeros cinco minutos ya sabemos que lo que veremos posteriormente tendrá un final que ya nos anunciaron, en un tiempo límite que ya conocemos y conoce el mismo Neider. Pero de eso no nos preocupamos sino hasta el final, hasta que la cámara (o sea, nosotros) se queda con la hija del protagonista afuera de la cárcel,

despidiendo a su padre, separados él y su pequeña por una reja metálica, una puerta imponente y la figura de Neider adentrándose nuevamente por los pasillos que vimos al principio. Y, ¿qué es lo que hace que el final tenga ese peso desgarrador? Las virtudes del personaje principal, su capacidad de amar a su familia, su forma de vivir estas 72 horas, ignorando por completo el porvenir.

Entonces, además de dichas características trágicas, *Las nubes* tiene un desarrollo mucho menos denso de lo que uno podría imaginarse, de hecho, es un desarrollo jovial. A pesar de ya no saber dónde está su ropa ni dónde guardan ahora la plancha (pues el tiempo siguió avanzando y su hogar siguió siendo habitado mientras él habitaba otro), Neider no se reconoce como un pasajero en esta casa, que fue la suya; en esta familia, de la que fue parte; en su rol de padre, que no podrá volver a ejercer como lo hizo durante dos días. Neider se reconoce como un padre, como un hijo, como parte de una comunión familiar a la que se integra intensamente durante su estadía, intenta dormir poco (cuatro horas) para disfrutar de esa parsimoniosa atmósfera hogareña que no ha sentido los últimos cinco años, cena, almuerzo, hace sancocho, reza junto a su familia, va a nadar y a comer helado con

su hija, mientras adivinan la forma que tienen las nubes, masas gaseosas que se esparcirán al caer la noche y al día siguiente no serán las mismas, las nubes se disuelven y no hay nada que hacer.

Es inevitable identificarse con el personaje principal, está en nuestro ADN, diría alguna vez Roger Ebert. Neider no es, pues, el criminal que uno pueda esperarse, no es un asesino ni una persona de la que uno desconfiaría, es un joven de risa cálida y comportamiento ingenuo, todo realzado por el mero hecho de que la película apenas toca el tema de su pasado y el porqué está cumpliendo ahora una condena. Uno, por lo que vio en la película y teniendo en cuenta que Neider sabía que había una cámara siguiéndolo, podría pensar que es un hombre rehabilitado y el público puede llegar a dudar si este hombre, fraterno y cariñoso, puede volver a delinquir, que puede ser innecesario que vuelva a la cárcel. “Me parece degradante lo que hice, donde estuve, con quien estuve”. Pero seis meses después de haber conseguido la libertad condicional, Neider vuelve a ser condenado por homicidio a veinte años de prisión. Entonces, evidentemente, la cárcel no sirvió, ¿qué nos hace pensar que un segundo encarcelamiento sí resolverá el problema? Actualmente hay un

debate sobre la abolición del sistema carcelario, teniendo en cuenta que esta reclusión nunca se ha demostrado del todo eficiente y, por el contrario, en muchos casos, solo resulta potenciando o creando nuevos delincuentes.

Es inevitable identificarse con el personaje principal, está en nuestro ADN, diría alguna vez Roger Ebert. Neider no es, pues, el criminal que uno pueda esperarse, no es un asesino ni una persona de la que uno desconfiaría, es un joven de risa cálida y comportamiento ingenuo,...

Uno podría buscar una causal del comportamiento de Neider en su contexto social, sin embargo, la moral colombiana se ha contaminado sobremanera a partir de los carteles de droga de los años ochenta y noventa, ha instaurado un morbo por el rol del *gangster*, del sicario, del que obtiene el poder con un arma; eso se presenta en la mejor escena de la película, cuando Neider nos cuenta que a partir de su paso por el ejército nació en él una fascinación por las armas. “... todo lo que tuviera que ver con armamento, con violencia, me gustaba”.

¿Qué sigue? Neider terminará de cumplir

su segunda condena cuando tenga alrededor de cincuenta años, seguramente las circunstancias lo arrojarán nuevamente al pasado, y entonces pueden pasar dos cosas: A, habrá “aprendido la lección” o estará demasiado cansado para aceptar; o B, lo pensará una, dos, tres, mil veces, pensará en su hija (que ya será una señorita y para entonces solo habrá pasado un cumpleaños con ella), pensará en la cárcel, y al final terminará aceptando y caerá nuevamente a prisión. Neider y otros están condenados a un círculo vicioso en la medida en que no se consideren alternativas que erradiquen la raíz (llámese “moral”, llámese “necesidad”) y no se limiten a castigar la acción y ya está.

¿Solución, entonces? No me compete y a la película tampoco.

Trágica la vida de los Neider, a los que recluyen por haber delinquido. No solo unos directores nos avisan del final de la película, la película misma puede ser una desafortunada predicción, que solo puede ser percibida como algo fatal en la medida en la que ansí desesperadamente seguir siendo padre, seguir siendo humano, seguir siendo parte de una familia y una sociedad. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

LA ROYA, DE JUAN SEBASTIÁN MESA

LOS QUE SE QUEDAN

Jerónimo Rivera-Betancur

—●—



Los relatos literarios y cinematográficos han estado históricamente llenos de héroes que salen a buscar aventuras, ponerse a prueba, enfrentar peligros y retribuir a los suyos con recompensas logradas a punta de esfuerzo y valentía. Nadie suele mirar a los

que no salen, a los que se quedan, a los que permanecen y no logran grandes proezas. Sin embargo, hay en los que se quedan cierta resistencia, cierto heroísmo adobado con la sensación de que sus esfuerzos nunca son vistos ni recompensados.

El acto de quedarse puede no parecer meritorio, pero sí puede serlo cuando significa construir, renunciar, proteger, sembrar y decidir estar en la sombra, detrás del resplandor de los éxitos ajenos. La nueva película de Juan Sebastián Mesa, *La roya* (2022), cuenta la historia de un joven que decidió quedarse en su finca, enfrentando la dura labor agrícola con muy poca ayuda, cuidando los achaques de su abuelo y eligiendo la tranquilidad del campo frente al ruido y el vértigo de la ciudad. Su rutina se ve alterada por la noticia de un reencuentro con sus compañeros de colegio, aquellos que marcharon hace algunos años hacia la ciudad y se transformaron en padres de familia, trabajadores y, algunos, en delincuentes. Esta es, pues, la historia de aquel compañero que muchos tuvimos y que decidió quedarse, tomando el riesgo de ser visto como “el que se rindió” y cuya historia parece no ser tan atractiva y el universo de la historia se ve desde sus ojos.

La película presenta claramente la oposición entre el campo y la ciudad desde el punto de vista de Jorge, un campesino antioqueño que trabaja en el cultivo de café de su familia. Su vida es rutinaria y discurre entre la fumigación de los cultivos, los cuidados a su abuelo y su problemática y cul-

posa relación amorosa-sexual con su prima. El personaje, muy bien interpretado por Juan Daniel Ortiz, es el hilo conductor de una historia en la que la tranquilidad del presente es continuamente amenazada por los fantasmas del pasado representados en su frustrada relación amorosa del colegio y el trauma ocasionado por la muerte de su padre. A lo largo del metraje, ambos fantasmas reaparecen para generar en Jorge algunos cuestionamientos existenciales sobre su vida y las decisiones que ha tomado.

El plácido campo ve alterada su tranquilidad por los disparos que despiertan a Jorge de un sueño en los primeros minutos de la película y son el signo del advenimiento de la plaga que le pondrá la más dura prueba, mientras intenta deshacerse del recuerdo atormentado de su padre poniendo fin a su vida. El título de la película hace referencia a una plaga letal que afecta a los cafetales y que amenaza con destruir la cosecha de Jorge y de todos sus vecinos. La metáfora es bastante explícita al referirse a la irrupción del pasado en la vida de Jorge y a la posibilidad de que afecte su vida cotidiana.

En su ópera prima, *Los nadie* (2016), Mesa ya había demostrado su gran capacidad para dirigir actores no profesionales y permitir-

les llegar a registros convincentes y naturales. En esa ocasión, los artistas callejeros fueron un excelente vehículo para hablar de la Medellín urbana, que atrae y repele a las nuevas generaciones herederas de la violencia del narcotráfico que se resisten a ser estigmatizadas. En *Los nadie* Mesa presentó una mirada joven sobre los jóvenes de la ciudad y a muchos sorprendió que para su segundo largometraje abandonara, aparentemente, este bien logrado retrato urbano para enfocarse en una historia rural, pero es claro que ambas películas tienen mucho más en común de lo que parece.

Su vida es rutinaria y discurre entre la fumigación de los cultivos, los cuidados a su abuelo y su problemática y culposa relación amorosa-sexual con su prima.

En primer lugar, como se dijo antes, se destaca su bien logrado trabajo de dirección de actores, que inicia con un casting asertivo y continua con un proceso minucioso de entrenamiento para lograr interpretaciones orgánicas y convincentes. En el caso de *Los nadie* se logra por una condición previa performática de los artistas callejeros que, bien dirigidos, logran lucir espontáneos y construir relaciones sólidas con los otros

personajes. En *La roya* el propio director ha subrayado la gran dificultad que tuvo para encontrar un intérprete con las características del protagonista en un campo antioqueño lleno de niños y ancianos, en donde el trabajo agrícola es cada vez menos atractivo para los jóvenes y escasea la mano de obra (como, justamente, se ve en la película). Sin embargo, y pese a las dificultades, la elección de Juan Daniel Ortiz es un gran acierto, puesto que aporta autenticidad a la historia desde su aspecto físico hasta su soltura en el manejo de las maniobras del campo. En los personajes secundarios sí hay algunos altibajos, algo común en las películas que apuestan por el talento no profesional.

La segunda película de Mesa también se queda en la periferia, el lugar en donde se evidencian los personajes invisibilizados: los artistas callejeros ignorados en los semáforos y los campesinos, cuya enorme labor la ciudad desconoce. En *La roya* aparece también la tensión entre las generaciones, sus creencias y supersticiones: desde el provocativo padre nuestro que aparece de fondo mientras los personajes tienen sexo en los cultivos, hasta la “limpia” chamánica que le hacen a Jorge para “curarlo” de la brujería (en clara alusión a la imagenería

heredada por los campesinos de los indígenas). La religión aparece para estos jóvenes como un ojo que los mira y los juzga, como claramente se expresa en la escena en la que los primos y amantes hablan del temor que les producen los cuadros religiosos antiguos y la culpa que tienen por su relación incestuosa: “nos vamos a ir al infierno”. La conexión con el mundo espiritual aparece también en forma de delirio cuando Jorge prueba el éxtasis en la fiesta con sus compañeros de colegio y logra ver a su padre muerto pidiéndole que no venda su finca. Sin embargo, la relación entre Jorge y su padre, la conexión con el suceso traumático de su muerte y sus dudas sobre vender la finca y recuperar el terreno perdido por la familia es lo que menos funciona en la historia.

El montaje y la fotografía son dos de los aspectos más interesantes de la película y funcionan muy bien como contrapunto para subrayar la estructura narrativa de la historia y los distintos momentos de la misma: del ritmo pausado y contemplativo del inicio, marcado por los silencios y los planos largos y de seguimiento al personaje pasamos a una estética marcada por el rojo, cortes acelerados, música en primer plano y una euforia frenética de los personajes

que marca una secuencia dantesca de fiesta y alegría pero también de una profunda violencia contenida. En ambos momentos, la cámara es participante, pero, como un personaje más, opera con la calma de la vida cotidiana rural o el frenesí de la fiesta citadina.

La religión aparece para estos jóvenes como un ojo que los mira y los juzga, como claramente se expresa en la escena en la que los primos y amantes hablan del temor que les producen los cuadros religiosos antiguos y la culpa que tienen por su relación incestuosa:...

La llegada de sus excompañeros y su exnovia altera por completo la vida de Jorge. La foto que anticipa su llegada muestra a jóvenes pueblerinos con uniforme de colegio, pero, más de una década después, se ven grandes cambios entre la estética del campesino que se quedó, con sus uñas largas, su corte de cabello pasado de moda y su indumentaria funcional (para el trabajo físico) y el aspecto de sus amigos que se fueron y que traen consigo el lujo, el ruido y la ostentación propios de la vida urbana. El aspecto humilde de su novia campesina desentona ahora con la forma de vestirse, hablar y moverse de sus amigas citadinas. Jorge se reencuentra su exnovia (a quien no

ha podido olvidar) y le reclama por haber olvidado la promesa de permanecer juntos, pero ella es clara al afirmar: “¿entonces que quería? ¿qué me pusiera a cuidar pollos mientras usted recogía café?”.

La fiesta, con DJ incorporado, suena al ritmo del reggaetón y las drogas, con altas dosis de tensión sexual y violencia, lo que obliga a Jorge a “camuflarse” para adaptarse a las costumbres y el comportamiento de sus amigos. La tensión es latente durante toda la fiesta, pero no pasa realmente nada memorable y termina abruptamente, como si no hubiera sucedido, para dar paso de nuevo a la cotidianidad de Jorge, que enfrenta la inevitable crisis de la roya en un incendio, una quema simbólica para el pasado que al fin logra dejar atrás y que el protagonista cierra simbólicamente al borrar con una brasa encendida el tatuaje con el nombre de su novia que lleva en el brazo. Jorge despide también a su novia-prima, que se va para la ciudad a trabajar como niñera, y regresa a su cafetal. Seguirá siendo el “muchacho campesino que se quedó”, pero que ahora canta reggaetón mientras recoge café. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA ROYA, DE JUAN SEBASTIÁN MESA

EL BELLO JORGE

David Guzmán Quintero



Escuela de crítica de cine de Medellín



La primera película de Juan Sebastián Mesa, *Los nadie* (2016), es, a mi juicio, de las mejores películas colombianas, y, sin temor alguno a exagerar, (casi) creó un culto como lo han hecho pocas películas, por lo que se

generó una alta expectativa en torno a qué sería su siguiente trabajo, *La roya* (2022).

Los nadie es una película sumamente inteligente, sea cual sea la perspectiva desde la

cual se observe. El blanco y negro se vuelve el mejor amigo de la contracultura, realzando la textura de los tatuajes, los *piercings* y expansores, de la marihuana y el humo de los baretos, de las casas de ladrillos que se yerguen por entre las lomas o aquellas que en la noche se convierten en refulgentes farolitos que se vislumbran desde lo alto de las comunas de bien arriba, de las escaleras donde parchan los pelaos, la profundidad de campo generada por espejos y corredores, por las gentes y sus sombras proyectadas en los suelos y las paredes, el chorro de las tanquetas y los gases que son lanzados a los capuchos en los tropeles, las crestas y chaquetas de *jean* y cuerina revoloteándose en un pogo... Esa Medellín coqueta que te seduce, te devora vivo y te devuelve hecho girones. Y esto se siente así porque la cámara respira, se siente como otro personaje que registra atento toda esta hostilidad realzada por el *heavy metal* de la música extradiegética, que, si bien es un lugar común, es un recurso eficiente, lo que da una especie de textura musical (incluso cuando no sueña música). Y, claro, unos personajes con sangre por las venas, que viven, sueñan, se traban, escuchan música, huyen de los repentinos atisbos bélicos que se desprenden de su entorno.

Entonces, ¿qué es lo que funciona tanto en *Los nadie* y la hace una gran película? Lo mismo que es un fracaso rotundo en *La roya* y la hace una mala película: la puesta en escena.

Según Chabrol, la puesta en escena posee tres componentes: uno pictórico/plástico, uno dramático y otro rítmico. Una buena puesta en escena puede desarrollar uno o dos más que otro, o los tres; pero *La roya*, en interés de su propio relato, ninguno desarrolla.

Empezaré por el pictórico, puesto que es el más (o el único) rescatable. Por la mera locación, la película cuenta con texturas exquisitas (los árboles, los matorrales, las casas), y, por composición y color, cuenta con una fotografía impecable, pero que, al entrar a conjugarse con el guion, las actuaciones, el sonido y el montaje, solo termina por antojarse insulsa, tan correcta como inexpresiva, resulta transformándose en una contemplatividad vacua. Quizá *La roya* hubiese sido un mejor fotoensayo. Planos como el aéreo que registra el verde bosque para descubrir a Jorge teniendo sexo, no aportan a la consistencia ni a la totalidad de la película, y responde únicamente a la extravagancia innecesaria de un director. Hay

momentos en la película en la que la cámara parece aferrarse con las uñas a una propuesta preconcebida, indiferente por completo ante lo que de verdad está sucediendo delante de ella.

Según Chabrol, la puesta en escena posee tres componentes: uno pictórico/plástico, uno dramático y otro rítmico. Una buena puesta en escena puede desarrollar uno o dos más que otro, o los tres; pero *La roya*, en interés de su propio relato, ninguno desarrolla.

Ahora, en cuanto al componente dramático, no podemos hablar de una *desdramatización* tonal, sino de una *desinterpretación* actoral, por parte de Jorge, “interpretado” por Daniel Ortiz, un protagonista acartonado. Los personajes no parecen interrelacionarse, ni escucharse, son personajes de cartón, esbozados en un guion escrito previamente, pero que no parecen personajes vivos, rara vez piensan, rara vez desarrollan, solo hablan, escupen diálogos que por momentos me hacían sentir viendo radio ilustrada.

Según la aparente relación simbólica que existe entre el título de la película y el “desarrollo” del personaje principal, parece

que la fiesta debió haber sido un evento importante. Sin embargo, la ya mencionada mala interpretación actoral sintetizada en un rictus caricaturizado de Jorge al inicio de la fiesta, sumada a una dirección del campo/contracampo absolutamente mediocre, una atmósfera sintética y unos *deakers* estereotípicos, hacen de la fiesta una chiquiteca, más que un reencuentro con la fuerza suficiente como para generar un impacto en el personaje principal, que aporte a la construcción del significado que parece haberse propuesto. Y no es la fiesta el único momento mal desarrollado, es solo el peor, pues cada escena en la película carece de alguna tensión, alguna pugna (no en el sentido monolítico de la narrativa clásica) que impida que el relato se deslice sin mayor relevancia: “Necesito que el abuelo se vaya”, “pero él no quiere”, “no, sí quiero”. “¿Me presta la moto?”, “Ah, es que a mí no me gusta prestar la moto, usted solo sirve pa’ pedir favores... Bueno, hágale.”

Por último, respecto al componente rítmico, de acuerdo a lo anterior, sobra decir que la película carece de un ritmo inteligente y el trabajo sonoro es meramente indicativo, deja que repose todo en lo visual, cuando la técnica es demasiado pretenciosa para una puesta en escena tan superflua,

lo que, al mismo tiempo, le quita puntos a una buena fotografía, dejando una mezcla estética como resultado final, una sensación de falsedad, de artificialidad que se respira en cada rincón de la película, aun cuando nos situamos en bosques verdes y fincas un tanto derruidas.

Y no es la fiesta el único momento mal desarrollado, es solo el peor,...

La roya, para concluir, es una película a la que le cuesta condensarse. Por lo que, sea cual haya sido el eje central que pretendía Mesa, sigue siendo una película de cinco minutos que se extiende a ochenta y cinco. Es una película que se conforma en sí misma y hace lo mínimo con su propuesta, dejando ver a un director afanado por ufanar destreza. ¿Qué pasó, pues, en estos seis años entre *Los nadie* y *La roya*? ¿Juan Sebastián Mesa “maduró” (o nos quiere hacer pensar eso)? Quizá, depende de la perspectiva. Pero, entonces, es preferible el director “*amateur*”.



CONTENIDO

SITIO WEB

LA TERCERA ENTREGA DE LA TRILOGÍA DEL HORROR COLOMBIANO

Cristian Jaramillo Palacio

—●—



En la historia del cine nacional, el cine de género fantástico y de terror parece que ha sido relegado a un lugar del olvido. Los elementos de la ficción fantástica parecen que son castigados por una falta de rigurosidad para contar las historias creadas en Colom-

bia. Pocos se han atrevido a sumergirse en estas aguas peligrosas y poco exploradas, menos aún se han atrevido a repasar e investigar qué se ha hecho en Colombia bajo esta premisa del género fantástico.

En el año 2012, aparece *Frankenstein no asusta en Colombia!!!* un documental de Erik Zuñiga que narra con las voces de varios escritores y cineastas colombianos cómo el cine de género nacional se pierde entre unas problemáticas sociales mucho más complejas y oscuras que cualquier filme de horror. Asimismo, en el año 2020, Jorge Navas construye con Sebastián Hernández un documental alrededor de una leyenda del cine de género en Colombia: Andrés Caicedo. Su obsesión por Lovecraft y los guiones de serie B lo llevan a una aventura poco conocida en la historia del cine colombiano que se reconstruye con las voces de Luis Ospina, Rosario Caicedo, Sandro Romero Rey, Eduardo Carvajal y Patricia Restrepo. *Balada para niños muertos (2020)* fue estrenada en el Festival de cine de Cali y en Fantasmagoría: festival de cine fantástico y de terror de Medellín.

Para completar esta trilogía documental de horror, aparece *La venganza de Jairo (2021)*, de Simón Hernández, que sigue al mítico Jairo Pinilla a través del rodaje de su última hazaña de género de terror. Jairo es un personaje complejo, misterioso y lleno de matices, para algunos es el mal llamado “Ed Wood colombiano”, además es considerado el padre del terror y la ciencia ficción

en Colombia, y es director de películas como *Funeral siniestro (1977)*, *Área maldita (1980)* y *27 horas con la muerte (1981)*, las cuales fueron un éxito de taquilla en los años setenta y ochenta.

El título del documental, a primera vista, parece ser complejo e intrigante, un ser humano tan cariñoso y amable como Jairo no podría exigir una venganza ante las injusticias que casi hicieron borrar su nombre de la historia del cine colombiano. El mismo tiempo y los años, no Jairo, se han encargado de sacarlo a la luz, de resurgir de las tinieblas más oscuras para ponerlo en el lugar que se merece y homenajearlo en festivales de género como Sitges en España, Macabro en México, Insólito en Perú y Fantasmagoría en Medellín.

El origen del documental está muy ligado a la historia personal del director que siente cierto fetiche ante un cineasta “de culto” que había desaparecido del mapa y que genera curiosidad cómo acabó en el olvido después de haber logrado ser un exitoso director setentero. Simón, en su nota de director lo plantea de la siguiente manera:

“Mi relación con Jairo se remonta al año 2000. Año en el que encontré a Jairo y lo

contraté para filmar un corto de terror. Desde antes de encontrarlo Jairo se había convertido en una especie de obsesión para mí por la clase de películas que había hecho, por ser un fantasma de la historia del cine nacional y porque nadie sabía dónde estaba. Este documental es el terreno perfecto para lograr conocer el interior de la cabeza de Jairo. Entender su vida, conocer a fondo su camino, para entender por qué hace lo que hace, por qué escribe lo que escribe, por qué filma lo que filma.”

La apuesta de Simón es reconstruir la figura de Jairo a partir de material de archivo, de entrevistas a personajes como los cineastas Luis Ospina y Ciro Guerra, o el fotógrafo Jaime Uribe, y del registro en vivo por parte de Hernández del rodaje de *El espíritu de la muerte*, la última película de Jairo y considerada para él mismo como la primera en 3D por fuera de la animación. El documental está cargado de nostalgia por ese personaje apasionado y visionario que hizo historia en los años setenta y ochenta y que ahora en su ímpetu final muestra cómo él mismo, en su casa, se encarga de todos estos efectos especiales, trabajándolos, muchas veces de la forma más artesanal posible.

La historia narrada y el recorrido planteado por el director y la coguionista, Elisa Audel, en cierto punto parece tomar un giro muy extraño y el espectador empieza a sentirse incómodo ante los problemas de rodaje de esta película imposible, que solo cabe en la cabeza de Jairo. Las discusiones y malentendidos hacen parte de la cotidianidad y es interesante que no fueron editados. Se deja la cámara como testigo de los desvaríos, de los sueños y de la fe intacta en creer en las propias ideas que caracterizó a Jairo en todos sus años de producción. El rechazo que se llega a sentir por el equipo de rodaje es clave para entender a ese ser inentendible que es Jairo y que ahí sí aplicaría su venganza que, con la terquedad de siempre, termina por salirse con la suya.

“Mi relación con Jairo se remonta al año 2000. Año en el que encontré a Jairo y lo contraté para filmar un corto de terror. Desde antes de encontrarlo Jairo se había convertido en una especie de obsesión para mí por la clase de películas que había hecho,...

Este documental se convierte no solo en un punto de quiebre ante la historia de Jai-

ro Pinilla, que empieza a ser revelada y a tomar su lugar en la historia del cine colombiano, sino que se convierte en un nuevo punto de partida para contar ese “otro cine” que se hace en el país y que ha estado relegado por diversas circunstancias, pero que tiene grandes trabajos como *El rescicio* (Acosta, 2012), *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983), *La cara oculta* (Baíz, 2011), *Pura sangre* (Ospina, 1983), *La mansión de Araucaima* (Mayolo, 1986), *El páramo* (Osorio Márquez, 2011), *Saudó* (Hinestroza, 2016), *Siete Cabezas* (Osorio Márquez, 2017), entre otros.

Es necesario conocer el cine nacional y darle la mirada amplia y completa cargada de matices, historias, miedos y, por supuesto, historias fantásticas y de terror. Quizás este tipo de documentales son el comienzo para detenerse un poco y reconocer las diversas formas que tiene Colombia de ser contada y narrada desde el cine de género fantástico y de terror. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

NEREO, RETRATO SIN PERMISO, DE ANDRÉS MORALES

MEMORIAS DE QUIEN HIZO MEMORIA

Diana Gutiérrez

—●—



En el marco del FICCI 61 y acogido por el teatro Adolfo Mejía y su ciudad natal, Cartagena, diversos espectadores pudieron conocer o recordar, pero especialmente

descubrir, a uno de los reporteros visuales colombianos a blanco y negro más importantes del país, a veces olvidado, como lo enuncia su propio director y las diferentes

voces que participan del documental.

La obra de Nereo es una ventana a la vida de las cárceles, el campo, los pueblos y las calles de los años sesenta a los noventa y un poco más. Este hombre, con una mirada y encuadre bastante certeros, en realidad tuvo un encuentro serendípico con la cámara de un conocido, que la dejó en sus manos por error; a veces así comienzan las grandes aventuras y así también encontramos vocaciones que no parecían escritas en la línea del destino. De trabajar en medios de comunicación a viajar como independiente, Nereo capturó miles de escenas urbanas y rurales construyendo un acervo de memoria de los pueblos colombianos valiosísimo: las fiestas, carnavales, las tradiciones ya olvidadas, la vida de los pescadores, campesinos o habitantes humildes, en resumen, esa “otra Colombia”, donde no llega la luz eléctrica y donde las vías son irregulares o no existen.

Y en esos caminos de la otra Colombia, también Nereo forjó su personalidad seductora y libertina, retratando hermosas mujeres, amores pasajeros que se conectaban, tal vez, con esa pasión inherente por la imagen y la belleza. Ese es el precio que se paga por seguir la vocación, ir errante, amar

y dejar atrás a quien amamos, como si el artista estuviera condenado a ese trasegar soberano por encima de toda noción moral o familiar.

En este retrato sin permiso, así como el mismo Nereo retrataba, vivimos también una reflexión sobre el oficio a través de la obra del autor, y en esa reflexión conocemos voces contemporáneas de la fotografía y también a su linaje, que van comentando las imágenes-testimonio; pienso en Burckhardt y el concepto de *testimonio involuntario*, esa huella surgida de la cultura popular, que queda para la posteridad y nos asalta con su carácter indicial e histórico. Es así como a través de indicios y otras voces del gremio, miramos el fotoreportaje en retrospectiva.

Y en esos caminos de la otra Colombia, también Nereo forjó su personalidad seductora y libertina, retratando hermosas mujeres, amores pasajeros que se conectaban, tal vez, con esa pasión inherente por la imagen y la belleza.

La obra de Nereo es un referente, no solo en este país, sino finalmente en el exterior, donde, como pasa con muchos artis-

tas, fue a morir buscando mayor estabilidad. Dos cosas son fundamentales de esta producción: el papel de la curiosidad acerca de cómo viven los otros para lograr imágenes únicas, esas imágenes que nos atropellan con temperatura vital, y finalmente, la importancia de aportar y preservar la memoria de los pueblos, países, etnias. En un mundo que va pletórico de vértigo, medios virtuales y fotos de consumo rápido que se desechan en menos de 24 horas, volver a la vasta obra de un fotógrafo como Nereo (sus libros, su archivo análogo...), nos abre la visión sobre quiénes fuimos y hacia dónde vamos, también, sobre cómo podemos usar las herramientas actuales (celulares, cámaras digitales) para lograr imágenes con alma. 

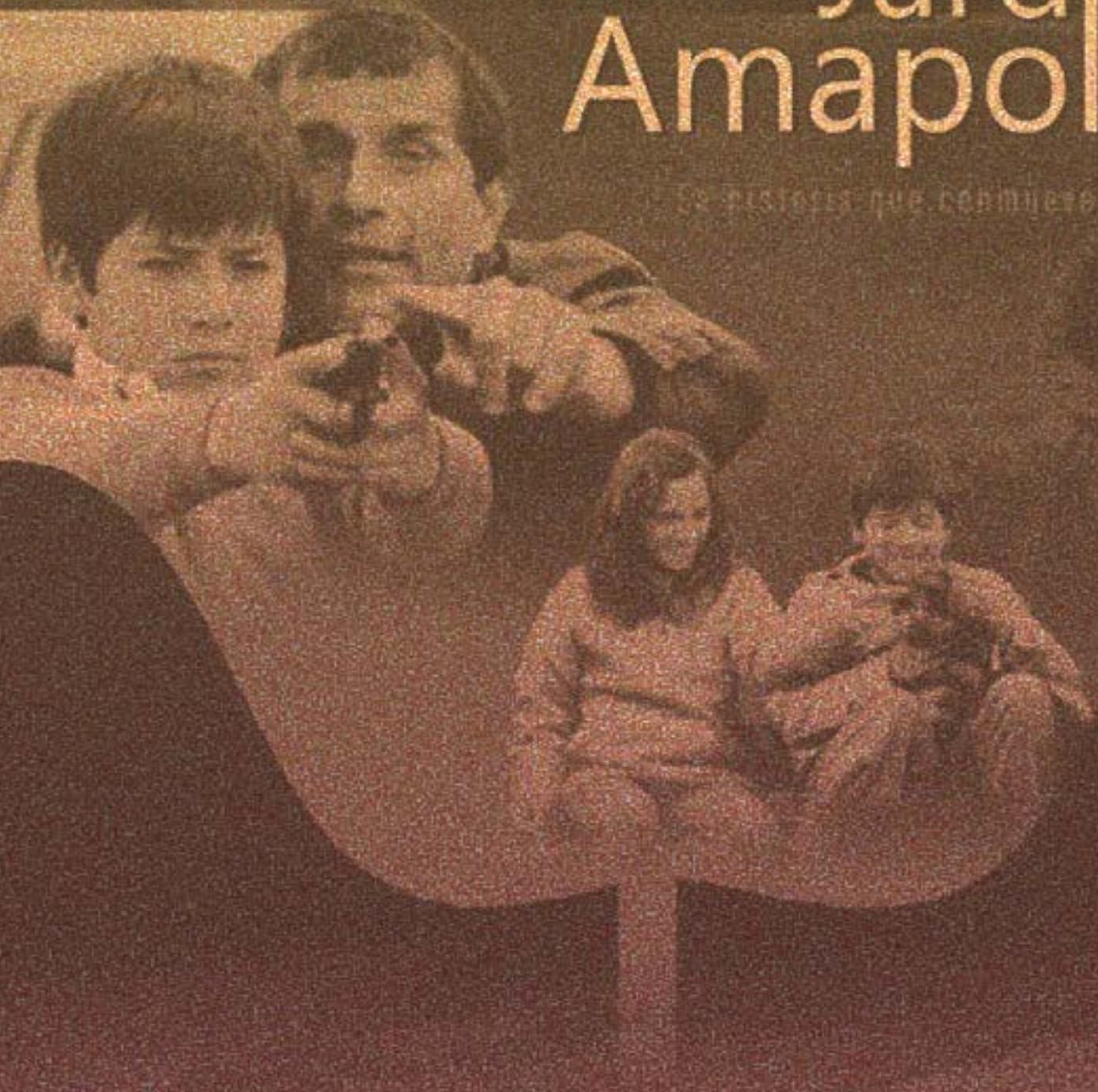
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



Jardín de Amapolas

Se empieza que comienza al mundo



.....
ARTÍCULOS Y ENSAYOS
.....

Una Pelicula de Juan Carlos Melo Guevara



COPIA
PROTEGIDA



CINE DE ARCHIVO EN COLOMBIA

Daniel Tamayo Uribe

—●—



El cine con material de archivo, cine con metraje encontrado (*found footage film*), cine de compilación (*compilation film*) o cine de reapropiación consistiría, quizás sucintamente, en la producción de “nuevas películas” que hacen uso de material (analógico o digital) ya existente como parte fundamental de ellas¹. Mi interés en este tipo de

cine descansa, por un lado, en que sus más evidentes cualidades con relativa facilidad nos conducirían a cuestionar algunos de los cánones del quehacer cinematográfico a nivel global; y, por otro lado, en las posibilidades artísticas y culturales que se desprenden desde su misma materialidad. Aquí me enfocaré en el primero de estos intereses.

1 Para una mayor profundización sobre las formas de nombrar este tipo de cine y sus diversas definiciones, revisar el texto *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*, específicamente el capítulo *Archivo, discursos y memoria de la imagen en movimiento: límites y estrategias* de David M. J. Wood.

Las películas que entrarían en estas categorías “(...) retan las concepciones tradicionales de autoría, propiedad y derechos de autor” (Op den Kamp, 2016, p. 30) y pue-

den desestabilizar las tradicionales fases de preproducción-producción-postproducción (quizás distribución y exhibición en menor o nula medida). Empero, tal potencial puede resultar subversivo o perpetuador del *statu quo* en la producción, circulación y consumo de películas. Esto depende, entre otras cosas, de una serie de condiciones en las que se produzca y haga circular la obra. Dicho esto, puede ser valioso tan solo repasar el caso colombiano involucrado en estos senderos del mundo audiovisual.

Así pues, me propongo revisar las condiciones legales y políticas presentes (desde hace un tiempo) en relación con el cine-de-archivo y dos casos concretos de producciones audiovisuales que hicieron uso de materiales de archivo bajo ciertas condiciones, a saber, los casos de *16 memorias* (Camilo Botero, 2008) y *Cesó la horrible noche* del (Ricardo Restrepo, 2013). Esto con el fin de mirar para esos casos el tipo de archivo utilizado y cuál fue el proceso legal para su adquisición y uso, y revisar cómo se financió y a qué instancias se acudió para la producción (desde la llamada fase de “preproducción” hasta la conocida como “postproducción”), la distribución y la exhibición.

Para llevar a cabo esta tarea considero

importante tener en cuenta el papel, primero, de las legislaciones en lo relativo a los derechos de autor (derechos morales y derechos patrimoniales), puesto que este material de archivo suele estar “amparado” por estas normativas y los documentos que las encarnan. Segundo, de las instituciones, fondos, convocatorias y estímulos por concurso en el país, bien porque administran archivo fílmico, audiovisual o fotográfico, bien porque incitan a la realización de producciones audiovisuales (con el uso de este tipo de material). Tal recorrido nos ayudará a ver para el caso colombiano esa idea de que el cine de reapropiación es “retador” y pensar cómo se integran lo artístico y lo mercantil en el cine de archivo (película mercancía que parte de otra película mercancía). Con tal marco de acción descrito, pasaré a considerar los dos casos que hacen parte del “cine colombiano” de archivo.

Y a pesar de que la expresión entre comillas puede resultar problemática o dudosa —lo que es evidente con prestar atención a algunos comentarios que hace el crítico Pedro Adrián Zuluaga al respecto en su texto *Construcción social del gusto, economías del prestigio y contiendas dentro del canon en los festivales de cine*— el ejercicio que aquí propongo puede darnos algunas luces para

pensar la realidad de “cines” en Colombia –o audiovisuales, quizás–. Unos que han transitado por tales senderos del archivo desde hace muchos años como lo atestigua, por ejemplo, el corto experimental de finales de los años sesenta realizado por Luis Ernesto Arocha, *Hoy Feliza*².

Tal recorrido nos ayudará a ver para el caso colombiano esa idea de que el cine de apropiación es “retador” y pensar cómo se integran lo artístico y lo mercantil en el cine de archivo...

Antes de “entrar en materia” quisiera mencionar que tuve la oportunidad de consultar y entrevistar a Marina Arango Valencia y Buenaventura, Coordinadora de Patrimonio Audiovisual del *Grupo de Memoria y Circulación de la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura*, cuyos conocimientos y materiales proveídos fueron fundamentales para la escritura de este texto, por lo cual considero útil en ocasiones citar sus palabras.

Derechos de autor

2 Para más información consultar estos dos enlaces de la Biblioteca Nacional de Colombia y de Art Sy respectivamente: https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine_y_video_experimental
<https://www.artsy.net/artwork/luis-ernesto-arocho-hoy-feliza>

Mi intención es mencionar brevemente la lógica y situación de los derechos de autor en relación con lo que aquí compete, para así entender con mejor perspectiva la situación de los dos casos que revisaré más adelante. Por ello espero detenerme únicamente en los elementos relevantes, pues son muchos. En relación con la lógica y valores detrás de las políticas, leyes e instituciones de los derechos de autor, diría que se trata de una forma de pensar y vivir que, según Felipe Rubio Torres, parte de la manifestación de:

[U]n concepto que desarrolla o vincula la personalidad con la propiedad, elemento fundamental del derecho de autor (...) es a través del derecho en donde el ser humano como ser libre y autónomo, debe encontrar reconocimiento a su trabajo. Esta reubicación del derecho como principio de libertad, es desarrollada por Locke quien consideraba que el hombre es dueño de sí mismo y como tal propietario de su persona y sus acciones (2003, p. 2).

Así, el derecho de autor parte de un arraigo en la idea de individuo (moderno) y con ello de los derechos humanos fundamentales, pues, este derecho es de hecho uno de ellos. A su vez está muy vinculado con la

idea que tenemos de propiedad, lo que fácilmente podemos asociar con privacidad y lucro, si bien no resulta necesario asociar el tener una propiedad con que sea privada o con que a partir ella se genere alguna ganancia monetaria. Comprende, pues, a un individuo que tiene atributos intelectuales y la capacidad de acción y creación de obras, lo que es fundamental para su humanidad y, por ende, su obra “original” es protegida “(...) en la medida en que sea producto de mi particular expresión, que sea de mi origen, independientemente de que el resultado sea bueno o malo” (Rubio Torres, 2003, p. 8), pues es un derecho.

Entre ideas liberales (cuyo padre es considerado John Locke) e ideas racionalistas (Rubio Torres, 2003, p. 4), no sorprende que “los doctrinantes de la época [moderna] ya distinguían claramente entre la obra intelectual y el soporte o medio que la contiene. Una cosa es la obra y otra el objeto material” (p. 3). Y en coherencia, no por casualidad tenemos precisamente derechos morales, que “otorgan paternidad e integridad de la obra al autor; son perpetuos, irrenunciables, inalienables e inembargables. [Y] derechos patrimoniales que permiten realizar la explotación económica de la obra con la

posibilidad de renunciar a estos o cederlos (...)” (Aguilera Toro & Polanco Uribe, 2009, p. 91). Ello permite que los documentos audiovisuales puedan circular o conservarse siendo copias o el original sin que lleve a afectar, necesariamente, los derechos de quienes los posean.

Se trata, en síntesis, de un pensamiento dualista que distingue entre “lo espiritual” y “lo material”, las ideas y su forma concreta, lo moral y lo económico. Y que, aunque “respeta” el valor moral e intelectual individual de una determinada creación, deja “(...) protegida exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras” (artículo 7 de la Decisión Andina 351, aprobada en 1993 en Lima, Perú).

...no sorprende que “los doctrinantes de la época [moderna] ya distinguían claramente entre la obra intelectual y el soporte o medio que la contiene. Una cosa es la obra y otra el objeto material” ...

Los antecedentes y la lógica detrás ayudan a entender mejor entonces porqué se habla de “autor” (aunque existen también “obras colectivas” por más que permanezca el enfoque en el individuo), “propietario”,

“propiedad intelectual”, etc. Ahora, para responder a las novedades especialmente técnicas y tecnológicas en la creación, circulación y consumo de obras, se fueron gestando acuerdos como el Convenio de Berna (del que participa Colombia) con Revisiones de Berlín, Roma, Bruselas y París; y la Convención de Roma (Rubio Torres, 2003), legislaciones como la Decisión Andina (también con presencia colombiana) o la Ley 44 en nuestro país (Aguilera Toro & Polanco Uribe, 2009) para administrar el dispositivo de los derechos autorales a nivel mundial.

Derechos de autor relativos a las obras audiovisuales: caso colombiano

En lo que respecta al sector audiovisual, se trataría fundamentalmente de un individuo realizador o productor de mercancías o productos de este sector. Por un lado, “el derecho de autor considera al director o realizador de la obra audiovisual como el titular de los derechos morales de la misma (...)” (Rubio Torres, 2003, p. 17); por otro lado, “(...) sólo es productor audiovisual y con derechos patrimoniales de autor, la persona natural o jurídica que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la producción de la obra” (p. 16), por ello no resulta extraño que se exija que

quien inscriba una película como “producto nacional” (para el caso cinematográfico) en Colombia, sea el productor. Como antes dijimos, se respeta el derecho moral y con ello se exige que siempre se dé el reconocimiento a la autoría del realizador, mas es el productor o la persona con los derechos patrimoniales quien tiene los derechos de:

Fijar y reproducir la obra para distribuirla y exhibirla (...) vender o alquilar los ejemplares de la obra o hacer aumentos o reducciones en su formato para su exhibición; (...) Autorizar las traducciones y otras adaptaciones o transformaciones audiovisuales de la obra, y explotarla en la medida en que se requiera para el mejor aprovechamiento económico de ella, y perseguir ante los tribunales y jueces competentes cualquier reproducción o exhibición no autorizada de la obra audiovisual, derecho que también corresponde a los autores, quienes podrán actuar aislada o conjuntamente (Felipe Rubio Torres, 2003, p. 18).

En este orden de ideas, se podría decir que lo que es permitido legalmente para la obra, reproducir, distribuir y transformar, depende en buena medida de lo que decida hacer el productor, lo que hace parte de

su derecho, por supuesto. Ahora bien, como sucede con frecuencia en el terreno audiovisual, se establecen muchas coproducciones debido a los altos costos que supone producir, realizar y hacer circular las obras, por lo que con facilidad se llega a acuerdos en que los derechos patrimoniales se comparten entre los varios productores o se permiten ciertas condiciones, aunque no se cedan o repartan tales derechos.

Como antes mencioné, también es permitido que quienes tienen los derechos patrimoniales los cedan, con costo, sin costo o bajo negociaciones y acuerdos por determinado tiempo y para ser utilizados en determinados territorios o en todo el mundo, cuestiones que normalmente se consignan en contratos y se oficializan ante entidades como las notarías (Capítulo IX, artículos 29-32 de la Decisión Andina 351, 1993; Rubio Torres, 2003; Aguilera Toro & Polanco Uribe, 2009). A su vez existen unas “limitaciones y excepciones” para se puedan llevar a cabo ciertas acciones que entrarían a ser unas que solo pueden realizar quienes poseen los derechos patrimoniales, pero que por su particularidad pueden ser ejecutadas por otros que no los tienen. Estas “alternativas” se rigen fundamentalmente por un “uso honrado, de buena fe y no infractor”,

no requieren de autorización ni pago a quien posee los derechos y todo esto si se justifica tal uso; fundamentalmente se trata de usos de las obras relativos al “derecho a la cita” “proporcionales” (lo que se juzga a partir de la justificación dada si se la exige) a sus fines pedagógicos, evaluativos, informativos, judiciales o domésticos, sin ánimos de lucro, que no atenten contra la “normal explotación de la obra” y en los que se indique la fuente y el nombre del autor (Capítulo VII, artículos 21-22 de la Decisión Andina 351, 1993; Rubio Torres, 2003; Aguilera Toro & Polanco Uribe, 2009; artículos 13-16 de la Ley 1915 del 12 de julio de 2018).

También es posible el caso de uso de obras huérfanas, aquellas publicadas o disponibles al público de las que se desconoce quién es el propietario de sus derechos o que no se ha localizado a este. Para hacer uso de ellas, primero se ha de mostrar que se realizó una “búsqueda diligente” y proporcional a la obra para identificar y ubicar a los propietarios. Solo así y manteniéndose en el estado de orfandad se la podrá utilizar con fines restaurativos, conservativos, de facilitación del acceso, educativos o culturales (Capítulo II, artículos 18-27 de la Ley 1915 del 12 de julio de 2018).

También es posible el caso de uso de obras huérfanas, aquellas publicadas o disponibles al público de las que se desconoce quién es el propietario de sus derechos o que no se ha localizado a este.

En este punto me gustaría añadir que, si contemplamos lo que se cobija bajo los derechos patrimoniales con sus limitaciones y excepciones al lado del modo de producción industrial del cine (cuyo modelo principal es Hollywood), podemos notar que legalmente, con vistas a un cine de archivo, están permeadas lo que serían las etapas de desarrollo (“relación creativa y germinal” con el material de archivo), preproducción (gestión el archivo), producción y postproducción (utilización del archivo y su transformación en una nueva obra), distribución y exhibición: es decir, toda la formación y “vida” de la obra.

Modo de producción cultural, políticas, programas e instituciones para hacer cine (de archivo) en Colombia

Hacer cine en Colombia, como en numerosos países, es una tarea muchas veces titánica. Hay una considerable cantidad de iniciativas, pero no tantas facilidades económicas ni artísticas para llevarlas a cabo

sin que la experiencia sea toda una travesía, por lo general, de sacrificios e imprevistos. En lo que respecta a la cinematografía nacional en general, normalmente se ha de acudir a fondos estatales, a convocatorias locales o internacionales y a productoras grandes (que son pocas) o a unas asociadas o dedicadas a la televisión. Dada esta situación tiene sentido hablar, en lo relativo al cine, de lo que Thomas Elsaesser (1989) sostuvo sobre el “nuevo cine alemán” pero que también está presente para el caso colombiano, a saber: el “modo de producción cultural”. El autor propone que este se caracteriza por incentivar el cine de autor y encontrarse en condiciones artesanales de producción, con lo que resulta necesario el apoyo financiero del Estado, a la vez que es determinado por otras instituciones y, suele responder a expectativas de contenido y de consumo por parte del Estado, esas otras instituciones, ciertas audiencias y críticos (pp. 2-3).

En el año 2003 con la promulgación de la llamada Ley de Cine o Ley 814 en el país:

La ley ideó unos incentivos de inversión y generó unos mecanismos que tienen como fin desarrollar integralmente el sector y promover toda la cadena de producción cinematográfica colombiana-

na: desde los productores, distribuidores y exhibidores, hasta la preservación del patrimonio audiovisual, la formación y el desarrollo tecnológico, entre otros.³

Desde entonces se reciben “los dineros recaudados a través de una cuota parafiscal que pagan los exhibidores, distribuidores y productores como resultado de la exhibición de obras cinematográficas en el territorio nacional”⁴, lo que resulta anualmente en el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), o se produce “[e]l otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos⁵. Con solo lo registrado a partir de la Ley de cine, al mes de octubre del año 2013 se habían recaudado más de 50 millones de dólares para la producción cinematográfica en el país⁶, por lo que pudo notarse un crecimiento en el número de películas realizadas por año en comparación con esa esta-

dística antes entre 1915 y el 2003⁷. En esos años y los que han venido después podemos mencionar por parte del Estado, además, al Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC), al Instituto Distrital de las Artes (Idartes), Proimágenes, la Dirección de Cinematografía, RTVC Sistema de Medios Públicos, archivos, las cinematecas o cinetecas, las bibliotecas y los museos en diferentes ciudades del país, instituciones que participan o han participado en la cinematografía nacional. Por el lado de las organizaciones privadas, encontramos a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), Fundación Cine Social, la Fundación Cine Documental, el Bogotá Audiovisual Market (BAM) y la lista podría ser más larga y detallada. Estas instituciones, de uno u otro tipo, han contribuido a incentivar la realización de productos audiovisuales.

En adición debemos decir que en el contexto recién descrito no solo ha habido una preocupación por incentivar la producción de nuevo cine, sino que también se han generado esfuerzos para “(...) la circulación, preservación, conservación del patrimonio

3 Página web del Ministerio de Cultura de Colombia sobre Ley de Cine. Disponible en: <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Ley-de-Cine.aspx>

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Datos tomados del Anuario Estadístico del cine 2018-2019, disponible en: <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Anuarios.aspx>

7 Según afirma Jerónimo Rivera en la página web del periódico El Tiempo en su artículo *Cine colombiano: crece el número de películas, pero no de espectadores* (8 de abril de 2021) disponible en: <https://www.eltiempo.com/datos/las-cifras-del-cine-colombiano-numero-de-peliculas-y-de-espectadores-579251>

audiovisual [fílmico, fotográfico, sonoro, digital, hemerográfico] colombiano a través de estímulos para el desarrollo de proyectos de inventario, verificación técnica, catalogación, sistematización de la información, restauración, duplicación, digitalización”⁸. Caso de esto es la *Beca de Gestión del Patrimonio Audiovisual Colombiano*⁹, que con premios desde 30 hasta 400 millones entre los años 2006 y 2020, ha logrado financiar (total o parcialmente) proyectos para más de cien archivos diferentes.

...encontramos a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), Fundación Cine Social, la Fundación Cine Documental, el Bogotá Audiovisual Market (BAM) y la lista podría ser más larga y detallada. Estas instituciones, de uno u otro tipo, han contribuido a incentivar la realización de productos audiovisuales.

Otra prueba del interés en la conservación del patrimonio de archivos audiovisuales es que en el mismo año que se promulgó la Ley

8 Documento sobre beca que menciono a continuación dentro de las **Estrategias de la Política de Protección Audiovisual y Salvaguarda del Patrimonio Audiovisual Colombiano**. Documento disponible en: https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Documents/BECASDEGESTIONDEARCHIVOS2006_2019.pdf

9 También llamada Beca de Gestión de Archivos y Centros de Documentación Audiovisual “Imagen en Movimiento” pero para la que usaré su otro nombre debido a su mayor brevedad.

de cine, entre el Ministerio de Cultura y la FPFC (el archivo audiovisual más grande del país y que ha puesto en marcha el Programa Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano) crearon el Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano (SIPAC), “estrategia [que] busca consolidar la política pública en patrimonio audiovisual de una manera colectiva, asociativa, que aborde los problemas y retos comunes, en donde los recursos existentes se reúnan y los resultados sirvan a todos”¹⁰. En cooperación con estas causas existen proyectos como Señal Memoria de RTVC y la práctica de conservación de su propia producción por parte de los canales regionales.

Como parte de una legislación global y con sus particularidades en el territorio colombiano, todo ese archivo encontrado o que está en proceso de crearse –por simplificar el asunto– está regido y cobijado por las normas del derecho de autor (morales y patrimoniales). En esa medida, en cuanto cine en general dentro del “modo de producción cultural” pero quizás aún más en cuanto cine de archivo, se tiende a requerir el brazo financiero y burocrático de las ins-

10 Ministerio de Cultura de Colombia sobre **Política de Protección Audiovisual y Salvaguarda del Patrimonio Audiovisual Colombiano**. Disponible en: <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Paginas/default.aspx>

tituciones y políticas estatales. Por más que exista la posibilidad de acceder y hacer uso de un archivo huérfano o que se lo haga por medio de una “limitación o excepción” al derecho patrimonial, se suele tener que pedir la autorización, pagar una suma o negociar para utilizar un archivo del que no se es propietario. Y aunque se tenga la suerte de resultar ser propietario de un archivo de altas riquezas, muchas veces estos requieren un tratamiento de restauración y seguramente de digitalización para una posterior organización, lo que termina por necesitar de espacios, personas y herramientas capacitadas para esas labores que normalmente cuestan mucho dinero. Puede ser el caso que el archivo ya se encuentre digitalizado pero probablemente aparezcan entonces los gajes de los derechos patrimoniales. Igualmente, con vista a una película (de archivo) se requieren muchas manos por la complejidad en lo que usualmente consiste realizar una, sin mencionar los procesos de distribución y exhibición que también requieren esfuerzos. Por ello es normal verse en la necesidad de más recursos y canales para que la película cumpla con unas expectativas y estándares de procesos y calidad normalizados.

“A través del Programa Nacional de Estí-

mulos desde 2010 hasta 2018, el Ministerio de Cultura a través de los recursos de inversión de su Dirección de Cinematografía ha destinado \$2.590.000.000 millones de pesos para financiar las modalidades”¹¹ de Becas para gestión e investigación de archivo, producción o creación con archivo, y la pasantía en la Filmoteca de la UNAM en México. Enfocadas específicamente en la realización de obras con material de archivo encontramos dos becas cuyo objetivo es “contribuir a la recuperación, circulación y apropiación de la memoria histórica del país”.

Por una parte, contamos con la *Beca de Producción de Documentales con Archivo Audiovisual*¹² del Ministerio de Cultura y parte del SIPAC que, entre 2012 y 2021, ha ofrecido premios de 40, 45, 80 y 120 millones de pesos colombianos y, plantea el apoyo en producción para un documental con entre 60% y 70% (parece que mínimamente) de material de archivo y cuyo producto dure entre 7 y 25 minutos (cortometraje).

11 Ibid.

12 Presentación de la beca hasta el año 2015 disponible en: <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Documents/3.BECAS%20PRODUCCI%C3%93N%20DOCUMENTAL%20CON%20ARCHIVO%20AUDIOVISUAL2017.pdf>

Y hasta el año 2019 disponible en: https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Documents/PRODUCCIONDOCUMENTALARCHIVO_2012_2019.pdf

El material de archivo para esta convocatoria ya debe estar preservado y digitalizado (lo que en caso de no ser así puede lograrse primero participando de la *Beca de Gestión del Patrimonio Audiovisual Colombiano*, también del ministerio y del SIPAC). En caso de ganar y realizar la película con esta beca de producción, los derechos patrimoniales quedan, nacional e internacionalmente, en manos del becario productor y en las manos o no del dueño del material de archivo según el acuerdo al que se haya llegado. Mas es necesario que permitan al Ministerio de Cultura y a entidades adscritas a que hagan uso, reproducción, distribución y transformación del producto final con el único fin de contribuir al mantenimiento de la memoria colectiva. Para esto último, como “requisito” final, se exige que se entregue al Ministerio de Cultura una autorización de uso de obras y una carta de compromiso legalizada y registrada con la Dirección Nacional de Derechos de Autor¹³. Igualmente autorizan, por máximo diez años, la comunicación de hallazgos y de información de las convoca-

13 Para más información de estas becas, la de gestión y la de producción, revisar el Manual Programa Nacional de Estímulos Portafolio 2021 o el específico de la dependencia de la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medio interactivos, disponibles en: <https://mincultura.gov.co/planes-y-programas/programas/programa-nacional-estimulos/Paginas/Convocatoria2021.aspx>

torias hechas, o sea, las que incluyan a su proyecto en ese plazo.

“A través del Programa Nacional de Estímulos desde 2010 hasta 2018, el Ministerio de Cultura a través de los recursos de inversión de su Dirección de Cinematografía ha destinado \$2.590.000.000 millones de pesos para financiar las modalidades” ...

Por otra parte, está disponible la *Beca de Creación Audiovisual con Material de Archivo del Programa de Estímulos para la Cultura de Idartes*, que consiste en realizar, con ayuda de un premio de 45 millones de pesos, un producto audiovisual con un 40% (parece que mínimamente) de material de archivo sin un mínimo ni un máximo de duración estipulado en la página de internet donde está presentada para el público general¹⁴. En lo que respecta a esta convocatoria, el material de archivo puede estar en cualquier formato o soporte, lo importante es que la “cadena legal de derechos del proyecto que incluya contratos o autorizaciones de uso de los derechos de los materiales” esté en orden y actualizada. En la página no queda claro a nombre de quiénes terminan los derechos sobre los productos finales, pero sí

14 Aquí está disponible la beca del año presente (2022): <https://sicon.scrd.gov.co/convocatorias/1328>

se menciona que los ganadores deben autorizar diez (10) proyecciones o exhibiciones organizadas por la Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales de Idartes. En Idartes no conservan ningún derecho sobre la película y, al igual que para la Beca de Producción, los derechos quedan según se haya acordado entre quien sea dueña del archivo y el becario si no son la misma persona.

Para ambas becas se exigen una serie de documentos muy detallados sobre los asuntos técnicos, artísticos, promocionales, de circulación y de recepción (público al que está “destinada” la obra final) de los proyectos, como también la descripción del contexto del material de archivo, el listado con información de los materiales que se utilizarán, la justificación para su uso y la autorización o carta de intención para acceder a él.

En cuanto al FDC, no hay convocatorias explícitas para producciones con material de archivo, mas un proyecto de estas puede concursar. Para el año 2021, el premio más pequeño y el más grande, incluyendo cortometrajes y largometrajes de cualquier categoría, correspondieron al valor de 120 y 800 millones respectivamente. Para parti-

cipar se exigen en cantidad y calidad documentos muy parecidos o iguales a los de las becas mencionadas arriba, exceptuando los que son directamente relativos al uso de archivo, pero incluyendo los de autorización legal o que prueben titularidad en caso de que se utilicen. Al igual que con las becas, en ese concurso los derechos patrimoniales no son adquiridos por ni por las instituciones involucradas con el FDC sino en manos de los productores (regla 2.11 de las generalidades de convocatorias FDC 2020). Por el lado de coproducciones, la utilización de archivos u otras “ayudas” en la realización o circulación del producto con RTVC y la FPFC, los derechos patrimoniales de los archivos que ellos han restaurado suelen quedar en sus manos. Para el caso de RTVC hay la probabilidad e incluso la intención de que productos que hayan utilizado sus materiales de archivo se transmitan por medio de su canal, Señal Colombia, y quizás que también quede disponible (por una duración que desconozco) en la página de internet de la institución.

En cuanto al FDC, no hay convocatorias explícitas para producciones con material de archivo, mas un proyecto de estas puede concursar.

Tanto para la *Beca de Producción de Documentales* y la de *Creación Audiovisual con Material de Archivo* como para el FDC en sus convocatorias de realización o desarrollo de proyectos, se espera –y quizás se exige– que las personas naturales y los colectivos que deseen participar y concursar de estas becas solo puedan ser personas con experiencia en el campo y no quienes apenas se inician en el mismo; para evaluar este aspecto, es normal que los concursantes deban dar cuenta de una suerte de perfil cinematográfico en lo que respecta a personas jurídicas o empresas, de una “biofilmografía” para los directores y de un portafolio de trabajos realizados para ambos. Esto, supongo, para tener una suerte de garantías de que se están depositando recursos en manos de productores y realizadores que “son una promesa” –como se diría en fútbol– de un buen resultado final.

Tras pasar por uno o varios de estos “espacios”, las obras resultantes deben ser registradas como “producto nacional” ante la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, que de la mano de una herramienta llamada “Depósito Legal de Obras Cinematográficas” a cargo de la Biblioteca Nacional de Colombia, pretenden conservar una copia en las mejores condiciones técni-

cas, de toda obra publicada (para el caso del cine, estrenada ante el público)¹⁵. El registro no es obligatorio si no se acude a ninguna de estas instancias, pero sí es necesario hacerlo en caso de aprovechar lo que ofrecen, como los “estímulos automáticos” de distribución, participación internacional y promoción que apoyan económica y logísticamente en festivales, mercados y otros espacios o eventos.

Ahora bien, hasta aquí solo mencioné quizás los principales programas de apoyo para la realización cinematográfica en el país, sin embargo, me limité a la oferta de la ciudad de Bogotá, aunque es también cierto que tales programas están abiertos en su mayoría para todo el país, pero que por cuestiones de diversas índoles tal vez tienden a centralizarse, e incluso hay algunos de enfoque regional. Para una mejor visión, vale la pena mirar la oferta que se encuentran en las regiones y en otras ciudades del país, pero que por la extensión del presente no abordaré.

15 Ministerio de Cultura de Colombia sobre Política de Protección Audiovisual y Salvaguarda del Patrimonio Audiovisual Colombiano. Disponible en: <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Paginas/default.aspx>

Casos de cine de archivo en Colombia: 16 *Memorias* y *Cesó la horrible noche*

Ahora, ¿qué tan importante son estos fondos para “hacer y mover una película”? Cuenta Marina Arango que “un curso ideal” para un proyecto en su totalidad, desde la intervención para gestionar un archivo (o desde el acceso a uno) hasta la distribución y exhibición de la película hecha con él, sería uno que comprendiera el paso por la *Beca de Gestión*, luego ganara o empezara por la de Creación, para entonces acudir al FDC y finalizar con Señal Colombia. Así, contaría con un presupuesto de entre 160 y 1320 millones de pesos (dependiendo de si se incluye la *Beca de Gestión*, si se trata de cortometraje o largometraje y ficción, documental o animación), esto sin contemplar la intervención de RTVC. Así pues, con las instituciones que tenemos este sería un buen camino para realizar un filme de archivo, dado que terminan por ser necesarias varias *ayudas* para el proceso. Y aunque no son las únicas existentes, resulta sugestivo que haya casos que en efecto transitaron esa “ruta ideal”.

Una de las películas del cine de archivo del país que se llevó a cabo haciendo parte de este “curso ideal” es *16 Memorias*, realizada por Camilo Botero, montajista y consi-

derado como el productor –de la mano de Carol Ann Figueroa como guionista–, quien encontró el archivo familiar de los Posada Saldarriaga por medio de la muestra y proyecto *Archivos de Mayo*. Botero ya se había acercado al archivo de imágenes que equivalen a 33 horas de material en 16 milímetros a color principalmente registradas por Mario Posada Ochoa (considerado como cámara y director de fotografía de la película) durante 1945 y 1971. En manos de Botero y “bajo un exhaustivo trabajo de edición, digitalización, reorganización, limpieza y restauración [los archivos] son convertidos en 16 episodios”¹⁶, 16 memorias de la vida de una familia contada desde la perspectiva de su hijo mayor con toda la sonorización y musicalización añadida. Por suerte para el director:

Por coincidencias de la vida [él] pudo llegar hasta Mario y después de mucha gestión, y de demostrarle que había tomado un curso en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano de reconocimiento de soportes y archivística audiovisual, lo convenció de permitirle participar en la primera edición de las Becas de Gestión de Archivos y Centros

16 Museo de Arte Moderno de Medellín sobre película *16 Memorias* bajo el título *Tierra en Trance: Cine Colombiano*. Disponible en: <https://www.elmamm.org/Cine-MAMM-Sala-Virtual/Tierra/Id/315>

de Documentación Audiovisual de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, y se la ganaron.¹⁷

...“un curso ideal” para un proyecto en su totalidad, desde la intervención para gestionar un archivo (o desde el acceso a uno) hasta la distribución y exhibición de la película hecha con él, sería uno que comprendiera el paso por la *Beca de Gestión*, luego ganara o empezara por la de Creación, para entonces acudir al FDC y finalizar con Señal Colombia.

Al parecer de esta manera, negociando un trabajo de gestión y restauración (cuyo proyecto luego se llamó “Revelando Nuestra Imagen”) para una posterior utilización y realización de la película, fue que Botero obtuvo la autorización de Posada para hacer uso de ciertos derechos patrimoniales sin que este se los cediera. La película se realizó con la ayuda de la Beca de Creación de la Alcaldía de Medellín, en 2008, y con el apoyo de Empresas Públicas de Medellín (EPM) y TeleMedellín. Posteriormente, participó en 37 festivales y obtuvo 12 galardones como *Premio del público al Mejor Documental* y *Premio del jurado a la Mejor Fotografía*, en el

17 Carta por fallecimiento de Mario Posada Ochoa. Disponible en: <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Documents/Para%20un%20largo%20adi%C3%B3s-Mario%20Posada%20Ochoa.pdf>

Miami International Film Festival en 2009, y *Premio India Catalina al Mejor Documental para Televisión Pública* del Festival Internacional de Cine de Cartagena FICCI) en 2010.

Este proyecto podría incluirse en la categoría de “películas familiares”, “entendidas como representaciones –en formato cine o video– realizados por un miembro de la familia, con ocasión de cualquier acontecimiento familiar para ser vistas por el mismo núcleo” (Viveros Celin, 2016, p. 110), aunque este último aspecto quizás más bien referido al archivo original, que es familiar por esta caracterización y por pertenecer a una familia. Así mismo, podemos encontrar otros archivos familiares análogos a este como el de la Familia Hernández, el de Judith Porto y el del Jaime González (p. 122) con lo que quizás podemos insinuar que en Colombia es relevante el lugar del archivo familiar para el patrimonio fílmico y la memoria audiovisual del país y, con una correspondiente mas no necesaria tendencia, de cine familiar (con cine de archivo) como sería el caso de *16 Memorias*.

Encontramos otro caso de una película de cine de archivo que ha pasado por el “curso ideal” y que fue hecha con material familiar, pero cuyo contenido es más bien de carác-

ter social y político. Se trata del archivo de la familia Restrepo, filmado por Roberto Restrepo (quien también es considerado en cámara y fotografía de la película) y retomado por su nieto Ricardo Restrepo, para convertirlo en el ensayo documental *Cesó la horrible noche*, cortometraje de 25 minutos que entabla un diálogo entre quien registró las imágenes y quien habla con voz en off sobre los hechos del Bogotazo.

Consistió en una pieza que también pasó por la *Becas de Gestión de Archivos y Centros de Documentación Audiovisual* en el año 2012 y para la cual Ricardo Restrepo buscó la autorización legal de su familia (los titulares de los derechos patrimoniales) para hacer uso del archivo, según cuenta Arango. Además, para la parte sonora utilizó material de la fonoteca de RTVC. Así mismo, se trató de un proyecto que ganó la *Beca de Producción Documental* y un estímulo del FDC también en el 2012. Tuvo el apoyo de la FPFC, Idartes el Centro Documental Audiovisual Nacional (CENDOC) y tuvo entre sus productores al canal Señal Colombia. Como el otro filme, esta pieza participó en la selección oficial de numerosos eventos como La Muestra de Cine Latinoamericano de Leipzig, el Festival de Cine de la Habana Nuevo Cine Latinoamericano, el Colombian Film Festival

de Nueva York y el FICCI, nominado a un *Premio India Catalina*, y ganador del *Premio mejor documental unitario Televisión América Latina TAL* en Brasil en el 2015 y del *Premio mejor documental Bogoshorts* ese mismo año. La película también fue emitida (exhibida) el jueves 9 de abril de 2015 y el sábado 9 de abril de 2016 (en conmemoración de la fecha) por Señal Colombia.

Esta obra de archivo de familia a color, inédito hasta antes de la publicación de la película, con contenido sociopolítico sobre los eventos del 9 de abril de 1948, tiene un gran valor histórico para las apuestas de los programas por el patrimonio audiovisual ya que con ellos hay una pretensión de trabajo histórico, así como para su articulación con los incentivos que desde el Estado buscan impulsar la producción de una cinematografía nacional.

Reflexiones finales

En lo relativo al modo de producción cultural para el caso del “cine colombiano” de archivo, que podríamos decir involucra inclusive a la televisión, vemos –aquí, superficialmente– una articulación de diferentes fuerzas e instancias públicas y privadas, además, por supuesto, de todos los esfuerzos individuales de quienes trabajan direc-

tamente en la producción de una película, lo que para estos casos supone también el trabajo de salvaguarda de los diferentes archivos que hacen parte del ahora patrimonio. También es perceptible un enfoque de “cine autor”, “cine independiente” o “cine alternativo”, lo que se nota al contrastar con los productos cinematográficos más comerciales (extranjeros y locales) que se exhiben en las diferentes pantallas oficiales. Así mismo, como antes sugerí, sería posible hablar de unas tendencias o por lo menos “intereses” en el cine de archivo colombiano en relación con archivos familiares, temas familiares y temas sociopolíticos. Esto con particular relevancia por lo enfoques de memoria e historia que se tienen en algunas de las instituciones que apoyan los procesos con archivos.

Mas es cierto que si se mira con atención, por ejemplo, el historial de algunas de las becas mencionadas, otros documentos sobre el tema o algunos filmes nacionales, podemos toparnos con archivos bélicos o de violencia (de lo que podría ser ejemplo la película *Pirotecnia*, estrenada en 2019, de los hermanos Federico y Jerónimo Atehortúa Arteaga); archivos artísticos (de o sobre artistas, grupos artísticos y obras) de disciplinas como el teatro, la pintura o el cine (los

casos del cortometraje *En Busca de “María”*, de 1985, realizado por Luis Ospina y Jorge Nieto; y del largometraje *El Film justifica los Medios* de Jacobo del Castillo con estreno el 2021); archivos de televisión (del que es un caso muy rico el del programa de documentales *Rostros y Rastros* de la Universidad del Valle y del que en el 2015 se hizo el corto de Gerylee Polanco Uribe y Camilo Aguilera Toro; *Los Recordados*, ganador de la *Beca de Producción de Documentales* en el mismo año¹⁸); y archivos de comunidades indígenas y afro, entre otros¹⁹.

También es perceptible un enfoque de “cine autor”, “cine independiente” o “cine alternativo”, lo que se nota al contrastar con los productos cinematográficos más comerciales (extranjeros y locales) que se exhiben en las diferentes pantallas oficiales.

Estas categorías de clasificación, quizás temáticas o por género, podrían fácilmente cruzarse para cada caso e incluir otras.

18 Para más información, consultar la investigación *Rastros Sin Rostros* disponible aquí: <http://cms.univalle.edu.co/rostrosyrastros/>

19 Para más información sobre algunos de estos casos, consultar el texto *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* y una presentación e historial de ganadores hasta el 2019 de las *Becas de Gestión y Becas de Producción Documental* de Idartes. Los archivos sobre las becas están disponibles en: <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Paginas/default.aspx>

Creo que fácilmente podríamos encontrar que estas obras han retomado los archivos con intereses también sociales o políticos, pero aquí quisiera enfatizar en la idea de que estas apuestas para hacer memoria a través de nuestros archivos audiovisuales apelan a dimensiones filosóficas y artísticas comparables a los planteamientos de historiadores del arte (y la cultura) como lo son Aby Warburg y Georges Didi-Huberman.

Planteo esta comparación en particular porque nuestro interés en buscar, restaurar, conservar y reutilizar distintos archivos y documentos audiovisuales, teniendo en cuenta lo apenas dicho sobre algunas de sus características –y sobre lo que cabría investigar más– nos enseña que por vía la audiovisual entablamos y manifestamos asuntos con sucesos y sujetos (en suma, experiencias) del pasado que *sobreviven* en nuestro presente y que no hemos resuelto –y que quizás nunca lo terminemos de hacer–. En síntesis quisiera sugerir que el cine de archivo para el caso colombiano, tanto por su materialidad como por su contenido y la forma de este, tiende a tener un declarado interés histórico. En este sentido y en relación con las ideas recién presentadas, creo que hay convergencias con las propuestas de los dos autores alemán y francés respec-

tivamente. Mas cabría hacer una investigación más focalizada en estas cuestiones.

Podría yo argüir, especulando, que el dispositivo y sus redes en torno a la recuperación archivística y a la producción de cine de archivo –aún– no son regulares de nuestra cinematografía y televisión nacionales. Para esto quizás se pueda aducir a muchos factores. En particular para la creación de cine de archivo, me arriesgo a decir que son precisamente un modelo de hacer cine y una reglamentación de derechos de autor los que hacen más difícil o arriesgado llevar a cabo una película de esta categoría en contraste con una “película tradicional”, que igualmente es difícil y costosa de realizar, distribuir y exhibir. A lo mejor por ello se trata en realidad de que parte de lo complicado de hacer cine de archivo –en general y en Colombia– es que se presupone que es más difícil llevarlo a cabo, o puede que ni siquiera sea “normal” o frecuente plantearse el proyecto de una película de archivo. Esta situación, sin embargo, puede corresponderse con el carácter retador que tendría un cine de archivo pues desde sus condiciones de producción se muestra conflictivo.

Respecto a los derechos de autor y su lógica dualista, podríamos reconsiderar hasta

qué punto y de qué manera, por una parte, todo autor es un propietario, y por otra, a las personas se les reconoce “su autonomía y libertad personales” por medio de una protección especialmente económica, aunque también moral. Empero, no se trata de satanizar su legislación y lógica de operar, aunque sí de realizar críticas puntuales y profundas a su comprensión de la cultura y la economía, los individuos y los colectivos, el quehacer artístico y la propiedad. Pues con las normas, políticas y casos que vimos con facilidad se privatizan elementos de la cultura, aunque haya grandes esfuerzos por hacerlos públicos, cuyo problema principal, a mi parecer, es que dificulta una mayor recepción de la cultura y más aún su aporte a la creación y a las potencias personales y políticas de las artes.

Podemos encontrar ejemplos de estas críticas en la película *Rip! A remix manifesto*²⁰, que además nos plantean alternativas colectivas: como las políticas en Brasil para combatir el SIDA que permitieron la reproducción brasileña de un medicamento de origen estadounidense pero a menor precio y, con ello, de más fácil acceso para las personas; o como las licencias de Creative

20 Enlace para visualizar el filme: https://www.youtube.com/watch?v=Q-15m3Sl_Gk

Commons, cuya lógica de funcionamiento también tiene orígenes en Brasil, según se sostiene en el filme²¹. A su vez es normal encontrar mucho trabajo paródico y satírico con archivo en internet y que para Colombia se encarna, por ejemplo, en el canal de youtube *Hétores Oficial*²², el que desde hace más o menos 10 años presenta parodias a partir de material de archivo, con montajes y ediciones visuales y sonoras. Y por supuesto en esto cabe prestar mayor atención al contenido que circula en redes sociales y que con frecuencia “trabaja con archivo”. En todo caso, estoy de acuerdo con lo que sostiene Arango acerca de los derechos de autor:

Son el marco jurídico que aplica a todos, hay que quitarse la imagen de que son ladrillos, tienen todo que ver con nuestras vidas porque son de obligatorio cumplimiento. Si no estás de acuerdo, siempre existirá un camino para cambiarlas, ¡aunque no sea fácil!

Finalmente, sobre el carácter retador del cine de archivo, como dije al principio, depende de una serie de condiciones de posibilidad y de la dirección que se tome con

____esta –aunque en realidad pueden ser va-

21 Hacia el minuto 69.

22 Enlace del canal oficial: <https://www.youtube.com/user/PremiosHetores/videos>

rias— forma de hacer cine. Para la realidad colombiana, aún en el proceso de un cine de archivo, se pretenden respetar las concepciones de autoría, propiedad y derechos de autor (aunque para el caso de *16 Memorias*, cuenta Arango, Mario Posada fue quien primero se adjudicó el *Premio India Catalina* que recibió el filme, por lo que luego fue visitado por Botero con quien a “moneda al aire” decidieron el destino: el galardón terminó a nombre del segundo). Incluso en estas obras es el productor solo quien es titular de los derechos y a quien (también en cuanto director) se le reconoce la autoría (con matices oficiales y coloquiales) por encima del trabajo colectivo. El manejo de los derechos y la división de los porcentajes se hace legalmente por medio de contratos firmados por las partes y oficializados en las notarías del país. A nivel de los procesos de producción (sobre lo que propuse que podría verse un cuestionamiento en la realización de cine con archivo) encontramos un cine que perfectamente se puede ajustar a los flujos de trabajo convencionales o paradigmáticos.

Para terminar, quisiera rescatar la sugerencia que me hizo Arango: “Cada medio de financiación o convocatoria impone unas condiciones, toca leer cada caso. Así mismo,

cada película es diferente y su financiación particular, no se puede generalizar”. Es importante no olvidar el valor que tiene el caso particular frente a los discursos generales. Aquí propuse una revisión muy rápida y falta de detalles. Hacerla más lentamente y detallada enriquecería en profundidad las reflexiones y cuestiones aquí planteadas. Igualmente considerar más proyectos e instancias que los aquí mencioné, y adicionalmente el panorama internacional, daría una visión de conjunto más ajustada.

...no se trata de satanizar su legislación y lógica de operar, aunque sí de realizar críticas puntuales y profundas a su comprensión de la cultura y la economía, los individuos y los colectivos, el quehacer artístico y la propiedad.

Lo aquí dicho sobre el cine de archivo no es definitivo. Respecto a su condición híbrida de obra artística y de mercancía: no contemplamos las apuestas artísticas y cuyo poder estético convive con sus condiciones materiales de existencia que tienden a requerir altos presupuestos monetarios; apenas mencionamos los contenidos y las formas que coexisten con la pretensión de consumo y circulación masivos; nos topamos con un par de cortometrajes que tienen menos posibilidades de ser vistos que

los largometrajes porque el mercado así ha sido dispuesto; quizás su aspecto moral (intelectual, simbólico y afectivo) no es tan fácilmente distinguible de su aspecto material (ambos colectivos), por ello la forma en que los monetizamos y adjudicamos autoría podría ser diferente ¡Quién sabe! Es una “alternativa” con potenciales de cambiar cosas como la normativa del derecho autorial o los flujos industriales de producción audiovisual con las que quizás no estamos de acuerdo, incluso en un contexto donde dicha alternativa parece muy institucionalizada y “obediente”. Hay que seguir *mirando*, pero especialmente queda por *ver* más.

Bibliografía y Filmografía

Aguilera Toro, C. & Polanco Uribe, G. (2009). *Rostros Sin Rastros: Televisión, Memoria e Identidad*. pp. 91-96. Santiago de Cali, Colombia: Editorial Universidad del Valle.

Atehortúa, J. (productor), Atehortúa, F. (director). (2019). *Pirotecnia* [Película], Colombia: Invasión Cine.

Aung-Thwin, M.; Baulu, K. & Wong, G. (productores), Gaylor, B. (director). (2009). *Rip! A Remix Manifesto* [Película], Canadá: Eye Steel Film; National Film Board of Canada (NFB).

Ayala Ruiz, P. & Restrepo, R. (productores), Restrepo, R. (director). (2013). *Cesó la Horrible Noche* [Película], Colombia, Pathos Audiovisual.

Botero, C.; Figueroa, C. A. & López Suárez, M. (productores), Botero, C. (director). (2008). *16 Memorias* [Película], Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=p0UYU2Xtxj8>

[watch?v=p0UYU2Xtxj8](https://www.youtube.com/watch?v=p0UYU2Xtxj8)

Cifuentes, J. & Triana Vargas, C. (productores), Ospina, L. & Nieto, J. (directores). (1985). *En Busca de María* [Película], Colombia: Nueva Era; Cinemateca Distrital; Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Congreso de Colombia (2018). Capítulos I, II, III, IV de la Ley 1915 del 12 de julio de 2018 como modificación a la ley 23 de 1982. Disponible en: <http://es.presidencia.gov.co/normativa/normativa/LEY%201915%20DEL%2012%20DE%20JULIO%20DE%202018.pdf>

Coronado, L. (productora), Del Castillo, J. J. (director). (2021). *El Film justifica los Medios* [Película], Colombia: Doce Lunas Producciones, Viso Producciones.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

Durán Castro, M., Salamanca Sánchez, C. L., Lerner, J., Arias, J. C., Cárdenas Maldonado, J. D., Cala Matiz, L. C., Durán Castro, M., Jurado Uribe, A., & Salamanca Sánchez, C. L. (2016). *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (Primera edición.). Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Elsaesser, T. (1989). *The Author of the Film: The Cultural Mode of Production in the New German Cinema*.

Ministerio de Cultura (2003). *Ley de Cine*. Disponible en: <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Ley-de-Cine.aspx>

Ministerio de Cultura (2017). *Patrimonio. Protección y salvaguardia del Patrimonio Audiovisual Colombiano, PAC*. Disponible en: <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Patrimonio/Paginas/default.aspx>

Museo de Arte Moderno de Medellín (s.f.). *Tierra en Trance: Cine Colombiano*. <https://www.elmamm.org/Cine-MAMM-Sala-Virtual/Tierra/Id/315>

Op den Kamp, C. (2016). Recycled Images: From orphan works to found footage. Australia: Universidad de Tecnología de Swinburne.

Organización de Estados Americanos (1993). Decisión 351. Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos En Sistema de Información Sobre Comercio Exterior. Disponible en: <http://www.sice.oas.org/trade/junac/decisiones/dec351s.asp>

Rubio Torres, F. (2003). Conozca y proteja sus derechos de autor: aspectos relativos a la obra audiovisual.

Viveros Celin, C. E. (2016). Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia: de los archivos fílmicos familiares al documental subjetivo. En Memorias. Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe. 29. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte. 

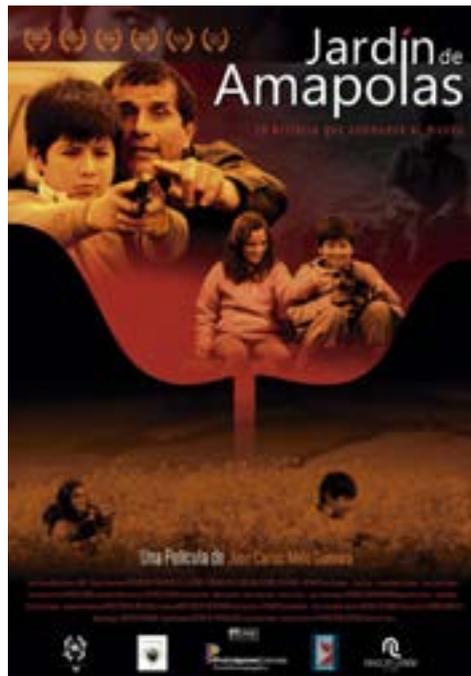
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CINE NARIÑENSE Y CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA

Manuel Guillermo Zarama Rincón

—●—



Colombia es un país singular: hermoso, amplio y complejo. El eterno y delicado conflicto interno que vive desde su fundación como república hace más de doscientos años lleva a pensar y repensar ese concepto de nación tan fragmentado por las tragedias causadas por todas las clases sociales,

especialmente los gobernantes de todas las corrientes.

Desde las artes se han asumido posiciones para buscar expresar estos dolorosos hechos que enlutan especialmente a la población civil, la primera violentada. El cine

colombiano ha asumido una posición valiente y humana respecto a estos conflictos, denunciando todo tipo de violencia de los armados de todos los lados hacia el común de la gente.

En el caso de los audiovisuales, especialmente argumentales, en Nariño se han realizado tres largometrajes de ficción que brindan la versión desde el sur ante este conflicto nacional: *La Sirga*, *Jardín de Ampollas* y *Desobediencia*. Denuncian los atropellos ante la población civil de grupos armados desde diferentes perspectivas, historias y protagonistas. Este escrito pretende dar a conocer estas posturas desde las producciones del departamento para reivindicar los derechos sociales.

Cine colombiano y conflicto interno

Las cintas colombianas desde hace mucho han narrado estas historias con creatividad y valentía. La lista es bastante larga, digamos afortunadamente, puesto que evidencia el compromiso para denunciar estos graves hechos y así generar nuevas lecturas y, por ende, buscar soluciones a las problemáticas. Y, por otro lado, lista larga desafortunadamente, ya que la gran cantidad de obras muestra la amplitud y alcance de

la violencia a todos los estratos sociales. A continuación, he seleccionado una personal, corta y seguramente incompleta lista de producciones de alta calidad que relatan el conflicto colombiano.

La pionera es *El río de las tumbas* (1964), film que asume una postura interesante alrededor de la muerte en los campos colombianos con el protagonismo de una rivera. Es un importante hito ya que marca el inicio del compromiso de los realizadores, en cabeza de Julio Luzardo, hermano de la actriz Consuelo Luzardo, algunos años después del inicio de la llamada época de la Violencia en Colombia y en pleno Frente Nacional (1958-1974)¹.

A continuación, *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden y basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazabal, que narra la historia de un hombre común que se convierte, desde el catolicismo conservador, en autor intelectual de cientos de homicidios en la ciudad vallecaucana de Tuluá y sus alrededores en

¹ Para entender mejor la trascendencia de la obra, ver el artículo *El río de las tumbas* de Julio Luzardo de Javier Pérez-Osorio en: <https://canaguaro.cinefagos.net/n02/el-rio-de-las-tumbas-de-julio-luzardo-1964/>.

plena época de La Violencia².

Años después, Luis Alberto Restrepo presenta *La primera noche*, doloroso film que cuenta la historia de una familia campesina desplazada por la guerra a la gran ciudad, narrando sus vicisitudes desde la pobreza y la incompreensión³.

A continuación, el vallecacucano Carlos Moreno, que después de la desgarradora *Perro come perro*, relato desde las mafias, también se anima a narrar la desventura colombiana con *Todos tus muertos*, cáustica película que desde la tragicomedia asume la posición de las matanzas y las “fosas” comunes en el centro del hermoso y belicoso Valle del Cauca desde la mirada de un humilde campesino y la indiferencia de las autoridades ante su drama⁴.

Los Colores de la montaña, de Carlos César Arbeláez, a su vez, nos muestra desde la perspectiva infantil los horrores de la guerra: minas antipersona, reclutamiento, desplazamiento y cierre de colegios en los campos, con una sutileza y brutalidad impactantes y difíciles de olvidar.

Jaime Osorio Márquez⁵ con *El Páramo* nos muestra otra faceta del conflicto, desde un comando de soldados profesionales que llegan a una lejana base militar extrañamente abandonada por otro grupo del mismo ejército colombiano y donde van a descubrir un nuevo enemigo, invisible y poderoso. El film evidencia el stress, la angustia y la ansiedad permanente en la cual vive este actor de la guerra fragmentado en sus propias disertaciones⁶.

Un nuevo clásico del cine colombiano se constituye *Pájaros de verano*, de los directores Cristina Gallego y Ciro Guerra, evi-

2 Esta entrevista de Pedro Adrián Zuluaga con Francisco Norden arroja interesantes luces acerca de la producción y adaptación de la novela: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2018/01/condores-no-entierran-todos-los-dias-la.html>

3 En el escrito De la Guerra, el destierro y el desamor de Oswaldo Osorio, se aborda la importancia de la película: <https://www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/criticas-de-cine-colombiano/47-la-primera-noche-de-luis-alberto-restrepo.html>

4 <https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/todos-tus-muertos-de-carlos-moreno/1988>

5 Recientemente fallecido, Jaime era una gran promesa del cine colombiano. Mucha luz para su alma.

6 Rubén Gorjón amplía la perspectiva del film con *El Páramo*, indisciplina y brujería colombiana. <http://cineycomedia.com/critica-el-paramo/>

denciando una perspectiva diferente acerca del narcotráfico en el país con el desierto guajiro y el piedemonte de la Sierra Nevada de Santa Marta como escenarios de una violenta disputa entre clanes en los albores del narcotráfico en la década de los setenta. Es un relato refrescante, tenso y fluido que muestra el conflicto armado desde su principal combustible: las drogas y sus mafias⁷.

Conflicto interno colombiano desde el cine nariñense

La Sirga

Sinopsis: Alicia está desamparada. El recuerdo de la guerra llega a su mente como amenazantes truenos. Desterrada por el conflicto armado intenta rehacer su existencia en La Sirga, un hostel decadente a orillas de una gran laguna en lo alto de los Andes que pertenece a Óscar, el único familiar que conserva con vida, un viejo hueraño y solitario. Ahí en una playa fangosa e inestable buscará echar raíces hasta que sus miedos y la amenaza de la guerra reaparezcan de nuevo. ¿Podrá dejar todos sus miedos y digerir la muerte?

7 Ver el artículo de Santiago Negro *Pájaros venidos de un sueño* para comprender mejor su grandeza en <http://www.lespectadorimaginario.com/pajaros-de-verano-3/>

¿Usted cree que los que quemaron mi pueblo se vengan pa'ca también?

Alicia a su tío Óscar

Si bien *La Sirga*, ópera prima del caleño William Vega, es una excelente producción valluna, al ser filmada en nuestro territorio y con algunos actores del departamento, se constituye un hito de nuestro cine. La obra tiene un abanico amplio de crímenes que se viven en nuestro amado y sufrido departamento: desplazamiento, amenazas, homicidios, matanzas, coqueteos con el narcotráfico desde la pequeña participación de un raspachín en esa cadena criminal, y en medio, Alicia que busca su lugar en el mundo para poder vivir en paz y elaborar sus múltiples duelos.

En el majestuoso escenario de nuestra madre laguna La Cocha (a la cual nunca se la nombra) se desarrolla esta obra, llena de silencios reflexivos y a veces incómodos, con un elaborado manejo de cámaras. El guion es simple y fluido, pero no por eso menos interesante. Aunque a veces es lenta, *La Sirga* logra mantener un hilo conductor delicado pero fuerte que nos lleva a un desenlace doloroso en el cual Alicia será víctima nuevamente, la común revictimización en nuestro país, que la llevará a un futuro incierto y poco esperanzador.

Jardín de Amapolas

Sinopsis: Emilio, un campesino de Nariño y su hijo Simón, son desterrados de su parcela por un grupo armado. Buscando un lugar en donde refugiarse, llegan a la casa de un primo, Wilson, en un pequeño pueblo en donde Emilio, presionado por su situación económica, se ve obligado a trabajar en cultivos ilícitos de amapola, pertenecientes a Ramiro, un temible narcotraficante. Entretanto Simón, sin saber del trabajo que realiza su padre, conoce a Luisa, una linda y extrovertida niña. Así en este trasegar florece una amistad, que descubrirá la inocencia detrás de la guerra, teniendo su prueba más dura cuando Simón conozca a Ramiro.

Si allá manda la guerrilla, acá mandan los paramilitares...

Ramiro a Wilson

Al igual que *Los colores de la montaña*, *Jardín de amapolas* explora el conflicto desde la mente intensa e inocente de los niños; es una historia fluida, vibrante y llena de giros que pone al espectador en vilo durante toda la proyección. Homicidios, infanticidios, matanzas, atentados contra la fuerza pública, amenazas, instrucción de armas a menor de edad, minas antipersona, hurto, tráfico de estupefacientes y, claro está, cultivos ilícitos,

la convierten en una obra que desarrolla este prontuario delicada pero firmemente. Los protagonistas se verán inmersos en una vorágine de sucesos que los llevarán a buscar nuevamente un incierto hogar donde poder reflexionar sobre la vida y la muerte.

Desobediencia

Sinopsis: Un grupo anarquista en los años noventa, llamado “Cómo entrenar gallos de pelea”, cansado del mal que consume a la humanidad, decide documentar en video las acciones que toma para lograr un cambio espiritual. Pero sus acciones tendrán dificultades morales que los llevarán a tomar drásticas decisiones.

Ofrezco este revólver no como instrumento para la guerra, sino como instrumento que cambiará a la humanidad.

Benefactor a miembro del grupo anarquista

Desobediencia se despliega como una compleja historia que presenta múltiples crímenes y delitos: asesinatos (homicidios, genocidios, suicidios) violación de menor de edad, conformación de grupos armados ilegales, derechistas, izquierdistas y anarquistas, secuestro, tortura física y mental, matanzas, destrucción de pueblos, desplazamientos, se relatan en este largometraje

caótico, denso y difícil de seguir. Sin embargo, a través de un guion creativo e interesante, *Desobediencia* logra condensar los agresivos y erráticos comportamientos del grupo *Cómo entrenar gallos de pelea*, el cual a la postre se disuelve ante el éxodo y la muerte de sus miembros consumidos por sus cuestionables métodos que no logran su objetivo, antes bien, empeoran las vidas de todos los implicados.

Reflexiones finales

Las tres películas nariñenses son óperas primas de sus respectivos directores, quienes valientemente denuncian situaciones dolorosas del conflicto colombiano desde su mirada particular en el sur de Colombia. Coincidentalmente, ninguna muestra el contexto específico del sur colombiano ni en lugar ni en época.

Las historias son interesantes, agradables, complejas y evidencian diferentes crímenes cometidos contra la población civil mostrando el compromiso social de sus realizadores. También cabe destacar el alto profesionalismo de las producciones en cuanto a guion, edición y sonido.

Asimismo, se han convertido en referentes para la reflexión ética y cinematográfica

de diferentes investigaciones gracias a su éxito a nivel nacional e internacional.

Valga la oportunidad para agradecerles a los realizadores nariñenses, y de paso a todos quienes se han atrevido a contar estas penosas experiencias en cine de manera poética. Es un ejercicio para ayudar a sanar las heridas y un homenaje para ayudar a trascender a las almas de los caídos en este país bendecido y crucificado.

Filmografía

El río de las tumbas

Director: Julio Luzardo

Año: 1964

Reparto: Carlos Benjumea, Carlos Duplat, Hernando González, Santiago García, Milena Fierro, Eduardo Vidal, Yamile Humar.

Cóndores no entierran todos los días

Director: Francisco Norden

Año: 1984

Reparto: Frank Ramírez, Víctor Hugo Morant, Vicky Hernández, Manuel Pachón, Isabela Corona.

La primera noche

Director: Luis Alberto Restrepo

2003

Reparto: Carolina Lizarazo, Jhon Alex Toro, Hernán Méndez, Enrique Carriazo, Andrea Castaño.

Los colores de la montaña

Director: Carlos César Arbeláez

Año: 2010

Reparto: Hernán Mauricio Ocampo, Nolberto Sánchez, Genaro Asitizábal, Hernán Méndez, Natalia Cuéllar.

El Páramo

Director: Jaime Osorio Márquez

Año: 2011

Reparto: Juan David Restrepo, Alejandro Aguilar, Mauricio Navas, Julio César Valencia, Nelson Camayo, Andrés Castañeda, Daniel Catz.

Pájaros de verano

Directores: Cristina Gallego y Ciro Guerra

Año: 2018

Reparto: Carmiña Martínez, Natalia Reyes, José Acosta, John Narváez, José Vicente Cotes, Juan Bautista, Greider Meza.

La Sirga

Director: William Vega

Año: 2012

Reparto: Joghis Arias, Julio César Robles, David Guacas, Heraldo Romero, Floralba Achicanoy.

Talento nariñense: Actores: David Guacas, Heraldo Romero, Floralba Achicanoy. Banda sonora: Fidencio Tulcán y su Clavel Rojo.

Jardín de amapolas

Año: 2012

Director: Juan Carlos Melo Guevara (Ipiales)

Reparto: Paula Páez, Luis Burbano, Carlos Alberto Hualpa, Víctor Hugo Uscátegui, Juan Carlos Rosero, Luis Carlos Lozano.

Talento nariñense: Completo. Equipo de producción, actores. Dirección artística: Milton Cabrera.

Desobediencia

Año: 2019

Director: Juan Pablo “Tuchi” Ortiz Tobón

Producción: Paola Andrea Suesca.

Protagonistas: Brayan “Mulato” Muñoz, Eduardo Ortiz, Ana Lucía Tumul, Esteban Unigarro.

Talento nariñense: Completo. Banda sonora: Brayan “Mulato” Muñoz.

Trailer: [https://www.youtube.com/watch?v=XxX-](https://www.youtube.com/watch?v=XxX-GTq28eus)

[GTq28eus](https://www.youtube.com/watch?v=XxX-GTq28eus) 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

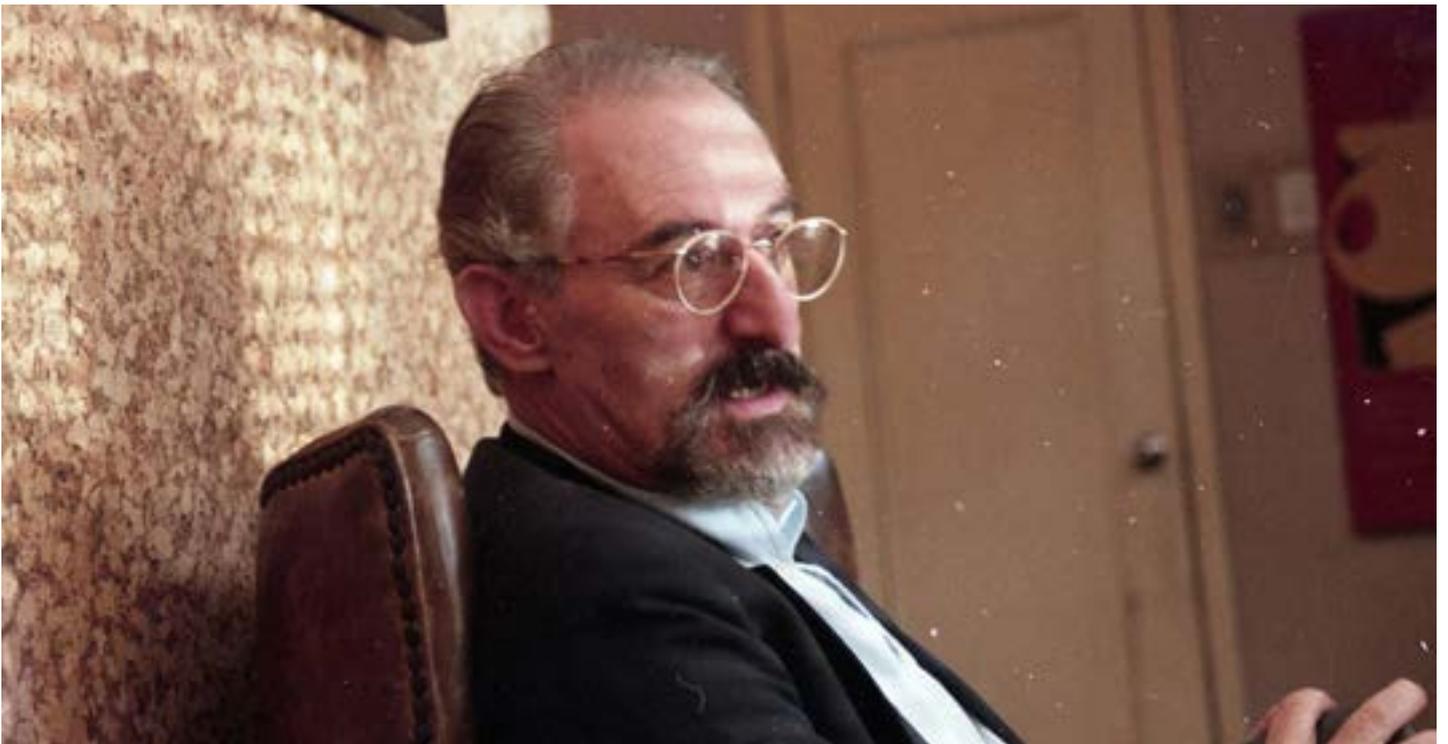
.....

CIRO DURÁN (1937-2022)

EN EL TRANCE DEL DOCUMENTAL A LA FICCIÓN

Mauricio Laurens

—●—



Su disímil o cambiante filmografía arranca en 1968 con el western colombo-venezolano *Aquileo Venganza* –protagonizado por Carlos Muñoz– y concluye tempranamente en el año 2000 con *La toma de la embajada*. Ciro realizó centenares de cuñas comercia-

les, los documentales *Corralejas de Sincelejo* –cortometraje del Sobreprecio estrenado un 25 de diciembre–, los largos *Gamín* y *La guerra del centavo*; las ficciones *Nieve tropical* y *La nave de los sueños* para regresar al documental en su última figuración. Cofun-

dador en 1971 de ACCO (Asociación Colombiana de Cinematografistas), con Hernando González y Alberto Giraldo –ya fallecidos–.

Hizo parte de la accidentada historia del documental colombiano, que partió de una difícil realidad social y expuso las difíciles condiciones económicas de sus infelices protagonistas, denunció no pocos atropellos gremiales o regionales y pretendió solidificar una toma de conciencia a manera de conclusión. Mientras que *Corralejas de Sincelejo* enmarca la explotación del pueblo sinuano para desembocar en un espectáculo de borrachera y sangre, *Gamín* (el largometraje) se aproxima con frialdad al núcleo infantil capitalino, que parece no tener posibilidades de rehabilitación, y *La guerra del centavo* se refiere al drama sobrellevado por dos choferes bogotanos en medio de las luchas gremiales y la mortandad por accidente.

Corralejas de Sincelejo (Ciro Durán y Mario Mitrotti, 1974). Ellos no solo desmitificaron uno de los espectáculos populares y sangrientos más orgullosamente españoles en sus raíces, sino que también desenmascararon la organización gamonal de los ganaderos padrinos en la fiesta cruel. Porque si la Semana Santa en Popayán es una réplica

de la sevillana, las Corralejas los son de los encierros de San Fermín en Pamplona.

Gamín (1978). Sin aproximarse científicamente al fenómeno social registrado –miseria o abandono de un grupo infantil vulnerable–, sin compenetrarse con el núcleo en observación ni utilizar lecciones propias del cine etnográfico, resultó imposible explicar una realidad tan crítica como dolorosa. Aunque se sugerían las causas posibles del fenómeno, hubo argumentos débiles y datos escuetos sobre violencia en el campo, desajustes en tenencia de la tierra, desempleo disfrazado, lucha por la supervivencia, etcétera. Su preocupación básica fue mostrar lacras lamentables, que, Agarrando pueblo, de Carlos Mayolo y Luis Ospina, logró desenmascarar y parodiar pocos años después tras los testimonios ligeros o sensacionalistas untados de miserias para ser vendidos como mercancías exóticas.

Este trabajo audiovisual nos dejó ciertamente un sabor amargo, deprimente, recargado de malestares y caos colectivo. Niños con harapos durmiendo en andenes y escarbando canecas, panorámicas en barrios marginados y tablas estadísticas, fotografías arregladas y anécdotas familiares de los parientes del chicuelo abandonado,

anotaciones gráficas para países europeos, secuencias con teleobjetivo o cámara oculta para capturar escabrosidades, simular compasiones y sacar conclusiones ilógicas bajo la forma de marchas políticas opuestas al sistema. “Al ser compleja la estructura de esta ‘gallada’, hubo limitaciones que impidieron ser el motivo central de la película”, aclaraba Ciro.

Su preocupación básica fue mostrar lacras lamentables, que, *Agarrando pueblo*, de Carlos Mayolo y Luis Ospina, logró desenmascarar y parodiar pocos años después...

En la polémica suscitada por las exhibiciones comerciales de *Gamín*, en noviembre de 1979, expuse por escrito cinco puntos controversiales alrededor suyo: niños callejeros arrastrados irremediamente hacia la delincuencia o muerte violenta sin regeneración posible, gaminería y prostitución como consecuencias de la violencia urbano-campesina, oficios ambulantes que sirven de camuflaje a los antisociales y cómplices del delito, protestas o manifestaciones opuestas al sistema integradas por hampones que detentarían el poder revolucionario y... cambios notables cuando esos pelafustanes se organicen o sean parte de una vanguardia política.

La guerra del centavo (1985). Los protagonistas, debidamente identificados, son dos conductores de buses del servicio público en Bogotá que trabajan intensas jornadas para llevarle el sustento diario a sus familias y solucionar problemas para construir sus viviendas. José Cruz es un asalariado que sueña con tener casa propia con la ayuda desinteresada de sus hermanos. Isidro Rico es el propietario de un bus que sólo le trae dolores de cabeza y utilidades irrisorias que no alcanzan para el cierre de tejado después de siete años. No obstante, esa cacería diaria de pasajeros, el propietario cambia su vehículo por un taxi y el asalariado continúa con la rutina.

Nieve tropical (1988-1993). La diaria tragedia del comercio de droga en esta película dirigida por un colombiano e interpretada y realizada por norteamericanos –Nick Corri, Madeleine Stowe y David Carradine–. El drama ficticio que se aborda corresponde al de un destino cerrado, fatal y previsible: dos jóvenes enamorados que sobreviven en las calles y cafetines capitalinos, carteristas experimentados y estafadores de oficio, quienes siempre son tentados por emigrar hacia Estados Unidos como indocumentados y buscan de manera suicida un futuro mejor. El kung fu David Carradine, actor invitado no protagónico,

asumió el rol de un preparador al servicio de las mafias que indujo a muchachos a tragarse literalmente varias libras de nieve. Estrenada con cinco años de retraso, filmada parcialmente en Nueva York y laboratorios de posproducción en Los Ángeles, no se le permitió a Ciro como director intervenir en su edición final.

La nave de los sueños (1996). Fórmula tripartita o participación financiera del G-3 (Colombia, México, Venezuela). Expuso sin demasiados argumentos el drama de seis polizontes que buscan otros destinos. En el reducido espacio de dos o tres contenedores, se embarcan seis pintorescos y malevos personajes en una borrachera de altamar con vino barato: falso moreno travesti de Buenaventura, indio guajiro de manta y mochila, dos mujeres clasificadas como mulas, idealista poeta marxista y malandrín paisa. Sin sacrificar la pronta taquilla, en detrimento de un análisis más comprometido con el entorno social y sus posibilidades expresivas. Pie de foto, en un periódico capitalino: Óscar Borda y Ramiro Meneses en la cinta de Durán. Agrego: el primero tiene un cuchillo en la garganta mientras que el segundo pasa su otro brazo por la nuca.

La toma de la embajada (2000). Recopilación de hechos violentos e insólitos que conmocionaron al país y los medios internacionales de opinión, por... 57 días, en 1980. Reconstruye sucintamente lo que pasó después de la incursión armada del M-19 a la residencia diplomática dominicana en Bogotá, con 14 embajadores a bordo y un grupo no muy definido de rehenes. Desde la recepción al mediodía y el repentino asalto guerrillero, pasando por los primeros comunicados y la utilización de los retenidos como escudos humanos frente a las ventanas. Descripción de la vida hogareña, un poco forzada por las circunstancias, y tímidos abordajes dentro del anecdotario humano de sus victimarios; además, negociaciones con emisarios gubernamentales y una que otra contradicción interna.

Estrenada con cinco años de retraso, filmada parcialmente en Nueva York y laboratorios de posproducción en Los Ángeles, no se le permitió a Ciro como director intervenir en su edición final.

La selección del material periodístico de archivo constituyó su principal acierto. En efecto, al intercalar segmentos de noticieros y fotografías de sus verdaderos protagonistas, el relato trascendía por cuanto

se rememoró un episodio terrorista que de no haber sido por el sensato manejo entre las partes involucradas pudo haber culminado en masacre. Si la memoria histórica proporciona una lectura digerible en nuestro medio, por cuanto poseemos algún conocimiento de lo sucedido, podría resultar inabordable al desconocerse la verdadera dimensión de los acontecimientos. En boca del Comandante Uno: “La vía pacífica es la única salida a este conflicto”.

Transcribo algunas opiniones de Ciro en entrevista que realicé con él: “Mi película trata del uso de la fuerza para acceder al poder por encima de los derechos humanos”. “A mí me interesó el hecho (secuestro de diplomáticos) por la salida humanista que tuvo para contrastarla con la actitud de los movimientos de hoy que se han degenerado, y el secuestro es diario para obtener dinero”. “La tesis de mi película, el respetar al ser humano por encima del poder, se ve reforzada por el hecho de la degradación actual de la guerra”. “Pretendo que reflexionemos sobre la posibilidad de resolver los conflictos por nosotros mismos; sí no es así alguien lo hará por nosotros y quién sabe a qué precio”.

Filmografía de Ciro Durán:

La paga (1962). Mediometrage argumental (40 min.), filmado en Venezuela. Negativo desaparecido.

Aquileo Venganza (1968). Con Carlos Muñoz, Camilo Medina y Rey Vásquez. Tiuna Films (Caracas) y Proa Films (Bogotá).

Corralejas de Sincelejo (Durán-Mitrotti, 1974).

Gamín (1976). Mediometrage (40 min.). Colón de Oro del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

Gamín (1978). Largometraje (110 min.). Quincena de Realizadores, en Cannes 78. Colón de Oro en el Festival de Huelva.

Las cuatro edades del amor (1980).

La guerra del centavo (1985).

Nieve tropical (1988-93)

La nave de los sueños (1996).

La toma de la Embajada (2000). 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

ES LATINOAMERICANO EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO:

ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE IDENTIDAD REGIONAL Y CINE

Brayan zapata

—●—



En la década de los sesenta del siglo XX el panorama del cine en Latinoamérica parecía cambiar, después de seguir los esquemas del melodrama e intentar copiar ciega-

mente el modelo clásico hollywoodense. En Colombia, luego de más de cincuenta años de precariedad técnica y narrativa, la esperanza surgía de un grupo de jóvenes direc-

tores que llegaban de realizar sus estudios en el exterior y en quienes se veía la posibilidad de renovar una incipiente producción nacional comparada con la de países como México, Brasil o Argentina. Este grupo sería conocido como la generación de los maestros.¹

Paralelo a esto, un director llamaba especialmente la atención de la crítica. Con dos películas que reflejaban la realidad de los barrios periféricos de la ciudad –aquellas fábricas de ladrillo que comenzaban a rodear a Bogotá– y el proceso de renovación urbanística de una ciudad que se recuperaba del trauma sufrido durante el Bogotazo, José María Arzuaga se convertía en el primer director que enfrentaba la cruda realidad colombiana. Hernando Martínez Pardo, pionero de la historiografía del cine nacional, escribe al respecto: “Es otro cine. Se siente que la situación que está viviendo en la realidad el hombre colombiano comienza a filtrarse de una manera directa en el cine”.² El cine colombiano parecía al fin mi-

rar al país directamente y contar historias que hacían visibles las problemáticas nacionales.

Sin embargo, hay un punto en el que “la colombianidad” de este cine que comenzaba a surgir se tambalea profundamente. A pesar de realizar su obra en Colombia, José María Arzuaga había nacido en España –Allí mismo moriría en 1987 víctima del cáncer–, esa mirada que revelaba la realidad del colombiano de a pie, era la mirada de un extranjero. Se abre entonces la duda sobre si era accidental esta situación, o si, por el contrario, solo una mirada formada en el exterior podría alcanzar esa profundidad. En cuanto a la generación de los maestros también fue necesario su estancia por fuera del país para que alcanzaran el prestigio y que los críticos depositaran en ellos la esperanza.

El caso de Colombia parece funcionar como epítome de una situación generalizada en la región. El llamado Nuevo Cine no era ajeno a las dinámicas de la vanguardia cinematográfica gestada en el extranjero, sus referencias estéticas venían en un primer momento del cine de autor europeo y su justificación como obras canónicas se daba desde festivales y revistas del Viejo

1 Carlos Álvarez, *Una historia que está comenzando, 1911-1968*, en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I Centro y Sudamérica*. (México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México, 1988), 227 -240.

2 Hernando Martínez Pardo, *José María Arzuaga*, en *Cuadernos de Cine Colombiano. Extranjeros en el cine colombiano II*. (Bogotá: Cinemateca distrital, abril de 2006), 21

Continente. El presente ensayo busca hacer una aproximación al tema, problematizando algunos puntos clave en la relación entre el Nuevo Cine y la identidad latinoamericana que se les suele endilgar.

Sobre el Nuevo Cine Latinoamericano

Durante la primera mitad del siglo XX el panorama del cine latinoamericano estuvo dominado por los melodramas y comedias musicales producidas en países con industrias más o menos estables como México o Argentina. Para la década del cuarenta, el monopolio estadounidense también se comenzaba hacer sentir con una alta presencia en salas comerciales.³ Sin embargo, en la década del sesenta este panorama pareció sufrir una transformación en sus propios cimientos. En diferentes países del continente aparecen grupos de realizadores –a veces iniciativas individuales– que hacían un llamado a la renovación, a la creación un cine diferente, un cine que estuviera más cercano a la realidad, que se opusiera y denunciara al sistema opresor y al colonialismo, que mostraba algunos de sus rostros en las películas de las grandes productoras.

3 Isaac León Frías, *Las imprecisiones de una noción*, en *Enfoco N° 44, año 06. Escuela Internacional de Cine y TV/ San Antonio de los Baños, 2013*, 5.

Quizá fuera Brasil donde se sintió primero este sismo. Mientras Veracruz Producciones –la principal empresa productora del país– seguía haciendo comedias románticas, jóvenes directores como Nelson Pereira dos Santos comenzaron a narrar las historias de las favelas de Río de Janeiro, que hasta entonces habían permanecido invisibles a los ojos del cine nacional.⁴ Glauber Rocha, por su parte, se acercaría a la periférica y abandonada región del nordeste, tierra de amplias zonas desérticas donde la figura del *cangaceiro*, una particular versión del cowboy estadounidense,⁵ encarna toda una serie de estereotipos contraculturales. Rocha describe su estética como hambrienta y violenta, una estética donde el sufrimiento de los desheredados debía chocar y generar rechazo por parte del espectador. Estas dos figuras principales, junto con documentalistas como Leon Hirszman conforman lo que se llamó el *Cinema Novo*.

4 Nelson Pereira dos Santos, *La conciencia del cinema novo, 1955-1962*, en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I Centro y Sudamérica*. (México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México, 1988).

5 Fabiana da Camara Gonçalves Pereira, *O Western americano na poética de Glauber Rocha em "Deus e o Diabo na Terra do Sol"*, en *Contracampo, Edición Especial/ Número Duplo, 2012*, 73-86.

Por su parte, en Argentina Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas apuestan por un documental de carácter obrero y sindical en el que se denuncia la opresión del pueblo argentino por parte de una élite que se había conservado desde la época colonial. El cine al que acudían Getino y Solanas era un cine de fuerte militancia de izquierda, un cine obrero que se oponía tanto al imperialismo del cine americano, como al aburguesamiento del cine tradicional y el individualismo del cine de autor. En su manifiesto lo llamarían Tercer Cine en referencia a un cine comprometido que crea conciencia política y en contraposición al primer cine, que sería el de género producido habitualmente en Hollywood, y al segundo cine, el de autor, más característico del cine europeo, pero ambos igualmente alienantes.⁶ En Argentina también, se encontraba Leonardo Favio haciendo retratos de las precarias barriadas que se comenzaban a formar alrededor de Buenos Aires.

En Cuba, luego del triunfo de la Revolución de 1959, una de las primeras medidas fue fundar el Instituto Cubano de Industria

⁶ Octavio Getino y Pino Solanas, *Hacia un tercer cine*, en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I Centro y Sudamérica*. (México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México, 1988).

y Arte Cinematográfico ICAIC, del cual surgieron directores tan conocidos como Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea o Santiago Álvarez. Este grupo de autores ayudaría a consolidar un ideal revolucionario, a veces desde una posición bastante crítica con las dirigencias del Partido Socialista.

En diferentes países del continente aparecen grupos de realizadores –a veces iniciativas individuales– que hacían un llamado a la renovación, a la creación un cine diferente, un cine que estuviera más cercano a la realidad,...

Además de estos casos representativos, también es posible identificar iniciativas menos conocidas en otros países. En Bolivia y Perú se trata de rescatar las raíces indígenas desde propuestas como las de Jorge Sanjinés o la Escuela de Cuzco. En cuanto a México, con algunas excepciones, el grueso de su producción siguió apegado a la tradición ranchera y melodramática, que había sido bastante exitosa a nivel comercial.

Todos los movimientos anteriormente mencionados, surgieron como iniciativas aisladas, y respondiendo a los contextos y necesidades de sus países. Sin embargo, comparten dos elementos que llevó a los críticos europeos a agruparlos bajo la mis-

ma clasificación. Primero, una preocupación por la realidad local, que muchas veces era ignorada en las narrativas tradicionales; el nuevo cine le suele dar voz al obrero, al indígena, al niño de la calle, al bandido rural, al campesino emigrante, a la mujer sometida y al intelectual disidente. En segundo lugar, una posición política marcada, el Nuevo Cine apostaba a un cambio de la sociedad en un momento en el que el continente miraba con admiración el triunfo de la revolución cubana. Desde Bolivia hasta el Caribe, directores como Santiago Álvarez o Jorge Sanjinés buscaban romper con el colonialismo, y la inequidad social, muchas veces estos proyectos aparecían vinculados a partidos políticos de izquierda y movimientos revolucionarios clandestinos.

Este activismo llevaría a que muchas de estas iniciativas desaparecieran con el ascenso de dictaduras de derecha por todo el continente en la década de los setenta. Algunos autores como Glauber Rocha en Brasil o Jorge Sanjinés en Bolivia deciden emigrar, otros son desaparecidos o asesinados, como el documentalista Argentino Raymundo Gleyzer, y otros rebajaron el tono crítico de su mirada realizando producciones mucho más convencionales y comerciales. El Nuevo Cine Latinoamericano tiene, pues,

una duración de no más de una década, con variaciones de país en país. Sin embargo, se ha constituido como ejemplo a seguir y fase definitoria en los caminos que fueron deparados para las distintas cinematografías nacionales. Así pues, es necesario preguntarse: ¿cuál fue realmente su alcance a nivel regional?, ¿se trató realmente de una transformación radical? y ¿hasta dónde llegaba su carácter de Latinoamericano?

Todos los movimientos anteriormente mencionados, surgieron como iniciativas aisladas, y respondiendo a los contextos y necesidades de sus países. Sin embargo, comparten dos elementos que llevó a los críticos europeos a agruparlos bajo la misma clasificación.

Otras caras del Nuevo Cine Latinoamericano

Como bien lo expresa el peruano Isaac León Frías, el Nuevo Cine se convirtió:

en una categoría que se aceptaba sin discusión, pese a la insuficiencia de su definición y de sus alcances. No solo una categoría, por vaga que fuera, sino también un membrete, un rótulo y una bandera, que incluso se continuaron usando durante la década siguiente, cuando buena parte de América del Sur estaba caracterizada por la instalación de dic-

taduras militares muy represivas, que impusieron severas restricciones a la posibilidad de un cine como el hecho en años anteriores.⁷

A pesar del mito que se construyó alrededor del Nuevo Cine como defensor y reivindicador de la identidad latinoamericana hay varios elementos que vale la pena observar con más cuidado en su configuración.

El primer paso que se hace necesario en esta búsqueda es comprender que los distintos movimientos que son agrupados bajo el Nuevo Cine no surgen de la nada, no se trata de nuevas narrativas nacidas espontáneamente en una región donde su historia cinematográfica era incipiente. Si bien los autores del Nuevo Cine rechazaron las influencias del cine clásico estadounidense, pero también retomaron muchos elementos del cine europeo, ya sea del documentalismo francés, en el caso de Getino y Solanas, o del neorrealismo en la mayor parte del cine de ficción.

El cine cubano nunca renegó de esas influencias neorrealistas o Antonio Eguino llegaría a definir su cine como neorrealis-

mo boliviano⁸. En el caso de Brasil, los directores del Cinema Novo echaron mano del concepto de antropofagia creado por el poeta Oswald de Andrade cuatro décadas antes para definir que la cultura brasileña es apropiacionista por naturaleza. Lo brasileño consistía precisamente en tomar y adaptar los elementos de la cultura dominante, sea del neorrealismo o del espagueti western en Italia, en el caso cinematográfico; “Sólo me interesa lo que no es mío”, dirá el poeta Oswald de Andrade en ese manifiesto fundacional de la antropofagia cultural.⁹

...los directores del Cinema Novo echaron mano del concepto de antropofagia creado por el poeta Oswald de Andrade cuatro décadas antes para definir que la cultura brasileña es apropiacionista por naturaleza.

Nelson Pereira dos Santos dirigió, en 1971, una película que se refiere al tema directamente, *Como Era Gostoso o Meu Francês*. En el caso de Bolivia es de notar el carácter

8 Antonio Eguino, *Neorrealismo en Bolivia 1978-1979*, en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I Centro y Sudamérica*. (México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México, 1988), 121-134.

9 Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*, [en línea], mayo de 1928, Disponible en: [Manifiesto Antropófagofama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf](http://Antropófagofama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf)

7 Frías, *Las imprecisiones de una noción*, 6.

experimental y de vanguardia de *Ukamau*, el primer filme de Sanjinés, que retrataba las vivencias y la cosmogonía indígena, y que, sin embargo, cuando fue exhibida a las comunidades aymaras se hizo incomprendible, pues estas comunidades no estaban familiarizadas con la fragmentaria narrativa experimental francesa. Así pues, a pesar de sus reivindicaciones identitarias locales y su preocupación por el ciudadano de a pie de sus regiones, el Nuevo Cine seguía retomando como referentes a los centros culturales dominantes. Si bien podría recurrir a la teoría de la antropofagia para reivindicar el valor cultural de esta apropiación, valdría la pena recordar aquella cuestión planteada por el crítico Gerardo Mosquera: ¿Quién se come a quién?,¹⁰ que cuestiona la visión simplista de la relación entre los elementos dominantes y dominados.

Con la excepción de Cuba –cuyo aislamiento político y su organización social hacía que las películas producidas por el ICAIC tuvieran una fuerte recepción en el público nacional– el Nuevo Cine tuvo muy poca repercusión en los públicos de sus respectivos

países. Ya mencionamos el caso de Sanjinés y la incompreensión por parte de las comunidades aymara a quienes retrataba en sus películas. En el caso de Brasil, Anderson Rodrigues Neves expone cómo gracias a su cerrada oposición política y su narrativa alejada de la cotidianidad de muchos brasileños de clase media, al concentrarse en la temática rural del Sertón y las favelas de Río de Janeiro, pierde contacto con su público. Público que, por otra parte, abarrotaba las salas donde proyectan esas comedias de tintes eróticos comúnmente llamadas pornochanchadas.¹¹

Teniendo problemas para su recepción en sus respectivos países, la circulación de las películas por fuera de las naciones de su producción fue nula, con contadas excepciones. Solo en festivales como el Festival de Cine de la Habana o el desaparecido Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar era posible que estos filmes fueran vistos por distintos públicos. Fueron esos espacios los que permitieron un diálogo y un intercambio de experiencias entre los directores, diálogo que daría como

10 Gerardo Mosquera, *Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización*, en *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*. (Medellín, La carreta editores. 2008), 111-134.

11 Anderson Rodrigues Neves, *Entre o western e o nordestern: os possíveis diálogos de Lima Barreto y Glauber Rocha no cinema de Cangaço*. (Ouro Preto: Universidade Federal de Uberlândia, 2013)

resultado una apuesta común por un cine alternativo y la constitución del Comité de Cineastas de América Latina y de la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, que terminaría por crear, dos décadas después, la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, que formó futuras generaciones de directores hispanoamericanos.

No obstante, serían los festivales del Viejo Continente como Pesaro, Venecia o Cannes los que darían verdadera visibilidad a los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano. También serían los críticos europeos los que terminarían definiendo la importancia de estos directores, agrupándolos bajo el apelativo de Nuevo Cine Latinoamericano. Sería gracias a ellos que el Nuevo Cine Latinoamericano alcanzó ese lugar de mito y de ruptura.

En las décadas siguientes, ese interés de los críticos y curadores europeos por los filmes realistas latinoamericanos se verá seriamente cuestionado. Al respecto, Luis Ospina y Carlos Mayolo escriben: “Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulen-

cia de los consumidores”.¹² Es difícil, pues, responder hasta qué punto el éxito del Nuevo Cine se deba a un interés colonialista por la pobreza y el sufrimiento ajeno.

...serían los festivales del Viejo Continente como Pesaro, Venecia o Cannes los que darían verdadera visibilidad a los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano.

Por otro lado, con la llegada de las dictaduras en la década del setenta, el cine producido en la región vuelve al clásico melodrama y las comedias románticas y el cine estadounidense acaparan la mayor parte del mercado. Si bien el Nuevo Cine jugó un papel importante en el surgimiento de narrativas diferentes, su papel está lejos de ese lugar sísmico o de total cambio, las industrias cinematográficas y los públicos en Latinoamérica siguieron produciendo y consumiendo las mismas narrativas que supuestamente habían reemplazado las cintas del Cinema Novo o del Tercer Cine.

Algunas reflexiones finales

Si bien es cierto que el Nuevo Cine Latinoamericano se inspira en movimientos

12 Luis Ospina y Carlos Mayolo, *¿Qué es la pornomiseria?*, [en línea] mayo de 1977, Disponible en: <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

extranjeros, sería injusto verlo simplemente como una copia o una adaptación de las vanguardias europeas al contexto latinoamericano. El hecho de debatir la cuestión del apropiacionismo como elemento de resistencia no puede impedir ver los matices, las transformaciones y las divergencias que plantean las narrativas del Nuevo Cine frente a los referentes del Viejo Continente. Así, por ejemplo, luego de la incompreensión sufrida por sus primeras películas, Jorge Sanjinés en Bolivia cambia su narrativa por una mucho más sencilla, menos experimental y más cercana a la cosmogonía de los indígenas aymara a los que estaba dirigida. Este cambio de la narración se ve vinculado con un circuito de exhibición alternativo, que responde al propio contexto. Las películas tardías de Sanjinés son exhibidas en pequeños pueblos de los Andes alejados de las salas de las grandes ciudades. Algo similar ocurre con el llamado Tercer Cine en Argentina, que es proyectado en copias de 16mm. en fábricas y sindicatos, interrumpiendo la proyección cada tanto para facilitar la discusión entre los asistentes.

Ya en su texto *Por un cine imperfecto*¹³ el cubano Julio García Espinosa señala un dis-

13 Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, en Edgar Soberón Torchia (Editor), *33 Ensayos de cine*. (La Habana: EICTV, 2011), 178-189.

tanciamiento con el neorrealismo italiano. El cine cubano –y por extrapolación el latinoamericano– no podía responder al preciosismo artístico de las vanguardias europeas, pues no contaba con el implemento técnico, ni con la historia cinematográfica del Primer Mundo. Sin embargo, Latinoamérica podía ofrecer ideas, que estaban por encima de cualquier elemento estético. García Espinosa llega a afirmar que las imperfecciones técnicas responden al contexto de la obra y ayudan a dar fuerza a esas ideas que son la base del Nuevo Cine Latinoamericano.

A pesar de que la mayor parte de la exhibición y reconocimiento de las películas del Nuevo Cine se llevó a cabo en festivales extranjeros, en los cuales se configuró y confirmó su lugar en la historiografía de este arte, en festivales como los de la Habana y de Viña del Mar estas iniciativas regionales se comunicaron entre ellas y se intentó establecer un proyecto común. Este diálogo se vería frustrado con el ascenso de los gobiernos de derecha, sin embargo, determinarían el futuro de otras vertientes que, aunque marginales dentro de la amplia producción industrial, demarcaban caminos inexplorados para el cine.

En cuanto al consumo de la miseria y la

pobreza cinematográfica –de la precariedad del otro como espectáculo, donde el espectador puede lavar su mala conciencia a través de la lástima– con el paso del tiempo algunos directores parecieran hacerse conscientes. En primer lugar, podríamos citar los casos de distribución dentro de las mismas comunidades. En segundo lugar, películas como *Venga mire vea* o *Agarrando pueblo*, del llamado grupo de Cali, parecen hacerse consciente y denunciar la presencia de la Pornomiseria dentro de las dinámicas de exhibición.

A manera de conclusión, podemos aventurarnos a decir que, si bien el Nuevo Cine Latinoamericano está lejos de esa transformación radical y universalista, tratándose de iniciativas regionales que respondían a su contexto –y que tuvieron más o menos resonancia en sus respectivos países–, sí se pueden identificar elementos propios, tanto a nivel estético como en los esquemas de producción y de distribución que marcarían cada uno de estos movimientos. Por otro lado, si bien la mayor parte de los directores responden a las necesidades e inquietudes de cada contexto regional, casos como los comités en los Festivales de la Habana y Viña del Mar dejan entrever un interés por unir esfuerzos y compartir propósitos que se pu-

dieran extender a toda la región. Así pues, a pesar de que estas páginas se muestran cortas para explorar un tema con tantas aristas, podemos cerrar diciendo que el Nuevo Cine Latinoamericano marca diferencias con las vanguardias cinematográficas de otras latitudes, y que en su búsqueda de integración y de problemas comunes se puede entrever algo de eso que llamamos, tal vez a ciegas, lo latinoamericano.

...en festivales como los de la Habana y de Viña del Mar estas iniciativas regionales se comunicaron entre ellas y se intentó establecer un proyecto común.

Bibliografía

Álvarez, Carlos. *Una historia que está comenzando, 1911-1968*. En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I Centro y Sudamérica*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México, 1988. 227 -240.

De Andrade, Oswald. *Manifiesto antropófago*. [en línea] Mayo de 1928. Disponible en: [Manifiesto Antropófago-fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf](http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf)

Eguino, Antonio. *Neorrealismo en Bolivia 1978-1979*, en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I Centro y Sudamérica*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México, 1988. 121-134.

GarcíaEspinosa, Julio. *Poruncine imperfecto*. En Soberón Torchia, Edgar (Editor). *33 Ensayos de cine*. La Habana: EICTV, 2011. 178-189.

Frías, Isaac León. *Las imprecisiones de una noción*. En *Enfoco N° 44, año 06. Escuela Internacional de Cine y TV/ San Antonio de los Baños, 2013*. 5-9.

Da Camara Gonçalves Pereira, Fabiana. *O Western americano na poética de Glauber Rocha em "Deus e o Diabo na Terra do Sol"*. En *Contracampo, Edición Especial/ Número Duplo. 2012*. 73-86.

Getino, Octavio y Solanas, Pino. *Hacia un tercer cine*, en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I Centro y Sudamérica*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México, 1988. 29-62.

Martínez Pardo, Hernando. *José María Arzuaga*. En *Cuadernos de Cine Colombiano*. Ex-

tranjeros en el cine colombiano II. Bogotá: Cinemateca distrital, abril de 2006. 20-39.

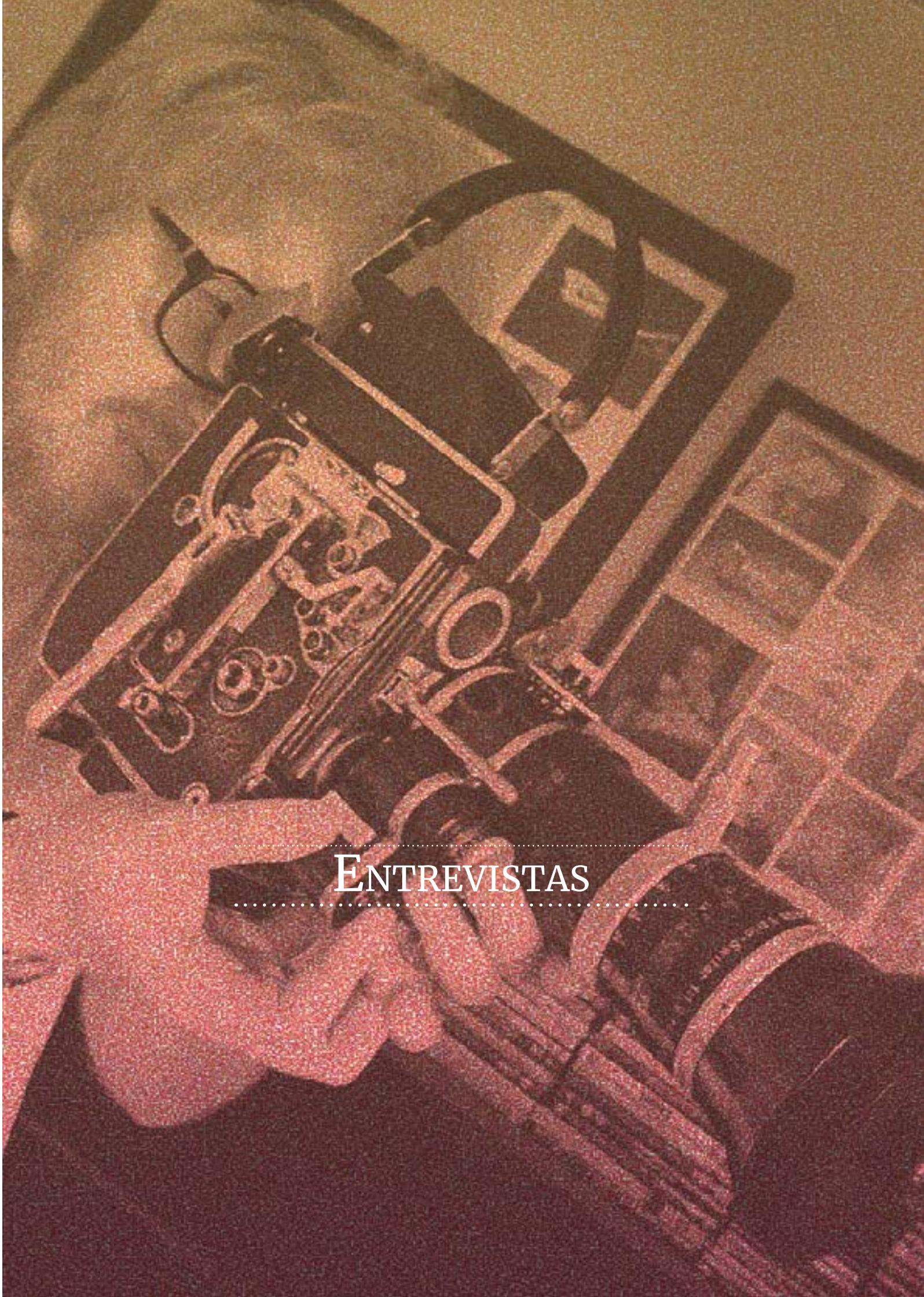
Mosquera, Gerardo. *Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización*. En *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*. Medellín, La carreta editores. 2008. 111-134.

Pereira dos Santos, Nelson. *La conciencia del cinema novo, 1955-1962*. En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I Centro y Sudamérica*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México, 1988. 135-140.

Rodrigues Neves, Anderson. *Entre o western e o nordestern: os possíveis diálogos de Lima Barreto y Glauber Rocha no cinema de Cangaço*. Ouro Preto: Universidade Federal de Uberlândia, 2013. 

CONTENIDO
.....

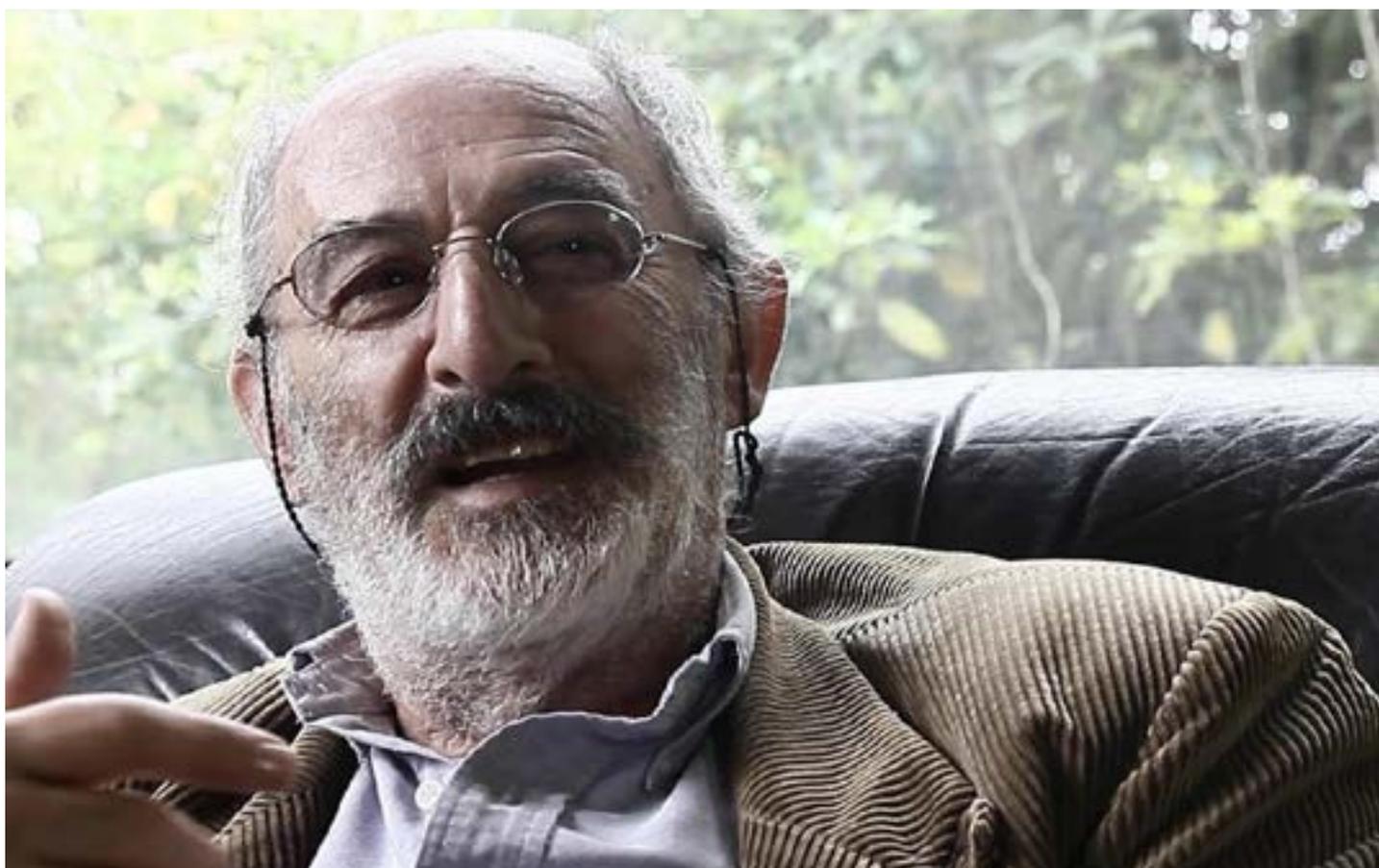
SITIO WEB
.....



ENTREVISTAS

ENTREVISTA CON CIRO DURÁN

DE TOMAS, HALCONES Y PALOMAS



*A propósito de la reciente partida de **Ciro Durán**, recuperamos esta entrevista realizada por **Oswaldo Osorio** y **César Alzate Vargas**, para la edición 58 de la revista **Kinetoscopio** de agosto de 2001, que tuvo lugar en la versión 42 del Festival de Cine de*

*Cartagena con motivo del estreno de **La toma de la embajada**, la que a la postre terminaría siendo la última película de este cineasta.*

Con sólo tres películas en la última década, Ciro Durán se ha convertido en uno de los realizadores más activos del cine colombiano. Tiene más películas, pero ya hacen parte de la historia patria del cine, y en esta entrevista nuestro interés estaba en su último trabajo, *La toma de la embajada* (2000), y en esa aventura en que anda envuelto produciendo películas con el grupo G-3 del cine. Con una amabilidad distante respondió a nuestras preguntas y nos confirmó con sus palabras cosas que ya sabíamos por sus películas, como su interés por los problemas del país y el respeto y oficio con que trata de asumir sus proyectos; pero también nos reveló otras nuevas, como la vocación humanista y, al mismo tiempo, pragmática de su cine, dos cosas que tienden a ser opuestas pero que él trata de conciliar, por eso se le ve, por un lado, queriendo hacer la *Titanic* latinoamericana y, por otro, anteponiendo la honestidad y un sentido ético a todas su trabajo.

¿Cómo fue el génesis del G-3 del cine y qué se busca con él?

Hubo un encuentro de productores citados por el gobierno mexicano para tratar de hablar del tema de la integración. Como se ha vuelto muy difícil lograr esa meta bolivariana en integración, porque la mentalidad

nacionalista y local sigue siendo muy fuerte, entonces yo propuse que imitáramos el resto de la economía, en la cual hay sectores regionales en América Latina, como el Cono Sur, el grupo andino, el G-3; y yo cité a productores de México, Colombia y Venezuela (porque tienen una identidad cultural muy fuerte y una cercanía geográfica relativa) para que habláramos de la posibilidad de coproducir dentro del marco del G-3. Fue mucha gente al otro día y comenzaron a concretarse alianzas, que luego se dieron en las primeras tres películas y ahora estamos en siete. Estamos marchando en lo posible hacia una integración iberoamericana, o más que una integración, a la creación de un mercado común iberoamericano que afecta tanto a España como a América Latina y a Portugal. Es lo único que destaparía el cuello de botella, porque tenemos acceso a unos 550 millones de habitantes, incluidos los 40 hispanoparlantes.

¿Y hay un público en esos países para ver estas películas?

Totalmente. En este momento hay un renacer violento en América Latina. Los grandes éxitos de del cine en México –claro que *Titanic*, esa película tiene mucho...– pero el máximo lo tienen películas mexicanas como *Amores perros* (2000), *Sexo pudor y lá-*

grimas (2000) y *Todo el poder* (2000). Están teniendo un éxito impresionante, la gente volvió a las salas porque podía ver tecnología en las películas, excelente sonido, buena fotografía, etc.

¿Cómo funciona financieramente el G-3, hay apoyo por parte del gobierno?

Son iniciativas privadas dentro del marco del G-3, que es un marco que otorga ventajas aduaneras y todo eso, y jurídicamente estamos apoyados en el acuerdo iberoamericano de integración y en el acuerdo latinoamericano de coproducción firmado en Caracas hace varios años. De manera que una película como *Juegos bajo la luna* (2000) tiene nacionalidad venezolana, mexicana y colombiana. Lo mismo es *La toma de la embajada* (2000). Cada país tiene su ente gubernamental, más fuerte en Venezuela y México que aquí, más dinero digamos.

...películas mexicanas como *Amores perros* (2000), *Sexo pudor y lágrimas* (2000) y *Todo el poder* (2000). Están teniendo un éxito impresionante, la gente volvió a las salas porque podía ver tecnología en las películas, excelente sonido, buena fotografía, etc.

Más de cien mil almas

¿Aparte del buen balance de las siete películas

y de las que vienen, cuál es el balance comercial y cinematográfico?

Bueno, el balance del público es medio. Medio quiere decir como las películas americanas medias. Es decir, no hemos tenido un *Titanic* (1997), pero para eso hay que hacer mínimo diez películas, por aquello de la regla del diez a uno.

¿Pero al menos recuperan la inversión?

Las películas han recuperado la inversión, salvo *Rizo* (1998), pero *La nave de los sueños* (1995) las recuperó con la explotación en los tres países, y *La toma de la embajada*, aunque apenas está empezando su carrera, ya le está yendo mejor que a todas.

¿Y el balance cinematográfico, artístico?

Como digo, bien. Pero no hemos tenido el gran éxito... de público...

Pero hay una diferencia entre que la gente vaya a verla y que sea de calidad...

...salvo *Rizo* todas son películas de más de cien mil espectadores. Aún para las películas americanas cien mil espectadores es la línea de lo bueno, de ahí va de lo bueno a lo óptimo que es *Titanic*... *La estrategia del caracol* (1994), *La vendedora de rosas* (1997). Vamos bien, vamos bien. Es que tenemos

un apoyo múltiple, porque yo no te puedo decir: “hice cien mil espectadores en Colombia”; tengo que decirte cuánto hice en el G-3, porque nosotros tenemos que contar los espectadores de México y Venezuela. En ese sentido la toma hizo 350 mil espectadores. Ahora va a salir muy fuerte en televisión.

¿No parece esa visión muy comercial? ¿El único objetivo es sólo que las vea la mayor cantidad de público posible? Por ejemplo, a la hora de escribir un guión, a tres manos de tres países, piensan en esos condicionantes: la van a ver en tu país, le va a gustar a la gente...

Bueno, mira, cuando uno hace un guión le tiene que gustar, le tiene que llegar. En mi caso eso siempre es un reflejo de la realidad colombiana, siempre son películas de tipo social. Luego viene el más grande problema de América Latina: los guiones. Porque por falta de oficio, por falta de dinero, no es fácil hacer un guión en América Latina. Aunque hay mucho talento, pero hay que tener oficio. Personalmente es con lo que más sufro, pero mi guía es que me guste, que sea un reflejo de los problemas de la sociedad colombiana, y luego, si es posible, y tengo el dinero, trabajo con una contraparte. Pero para el caso de *La toma...* no teníamos el dinero para eso, me tocó solo. Y yo prefiero

trabajar a cuatro manos...

Luego viene el más grande problema de América Latina: los guiones. Porque por falta de oficio, por falta de dinero, no es fácil hacer un guión en América Latina.

La polémica

¿Cómo fue la elección de la historia de La toma de la embajada, qué le interesó de ella?

Me interesó el hecho de que está viva actualmente. Tenemos un secuestro de embajadores para exigir una liberación de presos políticos, tal como ocurre hoy con las FARC, un canje, y además se cobraba una vacuna, 50 millones de dólares. Entonces el caso es vivo. Pero a mí me interesó mucho que se haya logrado una solución pacífica. Hay que anotar que guerrilleros como Bateman, la Chiqui y aun el comandante uno, eran más románticos que los actuales, que son de raíces campesinas y son más pragmáticos, más belicistas.

¿Cuál es su posición ante las declaraciones de Rosenberg Pavón, el comandante uno, en las que niega muchas cosas del filme, entre ellas sus relaciones con la Chiqui?

Las escenas de amor duran un minuto: 30 y 30 segundos. La película dura 106 minutos. Rosenberg tiene líos, internos y de todo

tipo. Familiares. Yo no sé por qué anda negando esas cosas cuando los libros lo dicen claramente, y su compañera guerrillera, la negra Emilia, acaba de publicar un libro que se llama *Escrito para no morir*, donde claramente dice: “compartían una habitación al fondo de la embajada”. Yo no sé qué le pasó a Rosenberg, francamente. Rosenberg llegó a negar que había futbolistas, ¡dios mío, si eso está en el libro de él! Yo no sé qué pasó, me hizo mucho daño. Pero hay razones de fondo, Rosenberg se volvió muy político y tal vez le convenía crear un conflicto de este tipo, porque lo iban a entrevistar mucho más, como en efecto ocurrió, y también promocionaba más su libro. Él dijo: “esa película es ciencia-ficción, y mi libro cuenta la verdad”.

¿Qué tanta proporción de historicidad tiene la película?

Noventa y ocho por ciento. Es que hay mucho escrito sobre la toma de la embajada, empezando por tres libros fundamentales: el de Rosenberg Pavón, el de la negra Emilia, el de Olga Bear y también de los embajadores hay tres libros: del embajador de Venezuela, de México y de Guatemala. Noventa y ocho por ciento, garantizado.

¿Aún a pesar de Rosenberg?

Es que tengo el punto de vista de Rosenberg cuando él actúa, cuando la guerrilla actúa, pero cuando son los embajadores, tengo el punto de vista de los embajadores y cuando es el gobierno, tengo el punto de vista del gobierno. No hay nada que hacer, yo no puedo tomar un punto de vista unilateral. Ésta no es la película del M-19, ni es la del gobierno, ni es la de los embajadores. Es una suma de cosas que ocurrieron en la embajada, de las cuales estamos muy bien documentados. Yo creo en la gente y creo que el embajador americano es un ser humano y yo no lo iba a tratar como un agente del imperialismo yanqui, porque yo no estoy de acuerdo con esa vaina y seres humanos son seres humanos y, bueno, tienen su familia, sus hijos, su manera de ser y... yo así los trato, saco lo mejor de ellos, lo más bondadoso de ellos.

Cine político

Su película es cine político más por el tema que por el tratamiento. ¿Cuáles eran las intenciones con el planteamiento político?

Bueno, ahí es donde la mano del director se siente más, porque uno le pone énfasis o acento. Yo les cargué la mano a dos factores: uno, los factores de suspenso, que eran como las fugas, para que el espectador

no se me salga; y dos, el aspecto bondadoso humano de los personajes. Exploré más el lado humano de la Chiqui, e incluso del comandante uno, porque eso me interesaba más, el lado humano. Entonces le puse acento muy duro en ese aspecto humano y bondadoso de los personajes, que tenían eso, si no, no hubiese habido una solución pacífica.

Yo creo en la gente y creo que el embajador americano es un ser humano y yo no lo iba a tratar como un agente del imperialismo yanqui, porque yo no estoy de acuerdo con esa vaina y seres humanos son seres humanos...

Había también allí unos personajes muy duros, como el Tupa, que era el halcón. Halcones y palomas están muy bien marcados allí, pero yo quería plantear que antes que la guerra y antes que el poder está el ser humano... por supuesto, dentro de la praxis de un Maquiavelo y de cierta gente aquí en Colombia de todos los lados, de la guerrilla, del gobierno y de los paramilitares, son halcones y prefieren la guerra. La guerra se soluciona cuando cambiamos por dentro, el día que uno considere que el ser humano está por encima del juego del poder, ese día se acaba la guerra. Pero si el poder justifica los medios, como está ocurriendo hoy en

Colombia, se llega a los extremos que estamos viendo.

En cuanto a la intención de la película, no cree que este país necesita una posición un poco más activa de parte de usted como artista e intelectual. La propuesta puede tener mucho sentido para algunos, pero la gente solo va a ver la anécdota, porque el abordar el tema político desde la humanidad de los protagonistas no va a ser fácilmente decodificado.

Sí, es posible, pero es que uno tiene una cierta ética en ese sentido... haber, yo como director me dediqué fue a poner el acento en las palomas versus los halcones, que existen en la guerrilla y en todas partes. Porque ese es un grande problema, pues ahí es donde está la posible solución, cuando los halcones bajen su posición. Entonces tenemos un halcón típico, el Tupa, un extremista total de izquierda, como lo eran Los Tupamaros, versus alguien como la Chiqui, muy humanista, y eso influye definitivamente en el comandante uno para una solución que fue pacífica y dialogada. Lo que pasa es que yo quiero ponerle el acento a eso. Yo estaba buscando un aporte al conflicto colombiano abogando a favor de las palomas. La película es antibélica. Los héroes son las palomas y los villanos son, para hablar en términos genéricos, los malos del

paseo, como el Tupa.

¿Cómo ve el cine político en Colombia?

Bueno, siempre estamos a la búsqueda de nuevas propuestas. Yo personalmente preferiría, aunque trate esos temas políticos, centrarme en un nudo dramático más individual. Le voy a poner un ejemplo, que lo respeto porque es la máxima asistencia de público en el mundo: *Titanic*. En el sentido de que es una tragedia colectiva, pero ellos se engancharon en una historia de amor. Eso es lo que quiero decir, no es mi estilo de película pero hay que respetar eso. En ese sentido, yo habría podido hacer la historia del embajador americano o la historia del comandante uno y la Chiqui solos, pero yo sabía que todo el mundo esperaba un fresco de lo que ocurrió en la embajada. Eso, incluso, son las posiciones éticas que afectan lo comercial. Porque yo me habría podido dedicar (y habría sido un escándalo y a lo mejor una película muy interesante) a los amores de la Chiqui y el comandante uno en medio de la guerra. Pero habría tenido que ser una película de ficción.

Entonces se puede decir que es una película más ética que política...

Sí. Hay una posición ética, y es más, podría decirle que muy cristiana, una pro-

puesta de la ética cristiana, no ausente en la guerrilla.

...yo habría podido hacer la historia del embajador americano o la historia del comandante uno y la Chiqui solos, pero yo sabía que todo el mundo esperaba un fresco de lo que ocurrió en la embajada. Eso, incluso, son las posiciones éticas que afectan lo comercial.

La llave mágica

¿Qué dificultades tuvo a la hora de abordar cinematográficamente este episodio de la historia colombiana?

Mi mayor reto, el que no pude resolver, fue la camisa de fuerza de la realidad. Cuando uno respeta mucho esa realidad, se impone una camisa de fuerza. Yo estuve buscando una “llave mágica”. Qué es “llave mágica”, es el final de *La estrategia del caracol*, cuando ese muro se cae. Eso produjo la carcajada de millones y millones de espectadores. Realmente la estuve buscando sin traicionar la realidad, eso era clave, eso fue una búsqueda de un año y no pude conseguirla, en eso pudo haber influenciado el no haber tenido un contradictor y un colega colaborando ahí. La “llave mágica” es lo más difícil de lograr en el cine, en cualquier lugar del mundo. El que tenga la llave mágica de esos finales mágicos será el súper genio y el sú-

per millonario.

¿Ese final de *La nave de los sueños*, por ejemplo, fue un intento por crearla?

Sí. Eso es lo que llaman los americanos en los guiones el *turning point*, es decir, es un punto en el cual la película toma otra dirección, inesperada. Es como un buen chiste o un mal chiste, hay que esperar que le guste al público y uno se da cuenta solamente por las carcajadas. Si uno tiene unas carcajadas, así sea en una fiesta de diez personas, uno sabe que esa vaina funcionó. Si no, pues... uno va es con el público, yo veo mi película en festivales, pero luego me voy un martes a verla con dos mil estudiantes en el teatro Embajador, o si no voy al múltiplex América a verla. Y realmente, como en los chistes, el público es el que me lo dice. A mí no me dicen nada los críticos, porque los críticos son muy subjetivos y aquí en Colombia casi todos son directores de cine frustrados. Entonces tienen una mala leche que no les permite ser objetivos. El público sí es objetivo. Yo sí pienso mucho en el público, no lo puedo negar, y prefiero tener un superéxito en público que ganarme la palma de oro en Cannes. Eso te lo digo con absoluta franqueza.

Habla de la risa como un termómetro, pero la mayoría de sus películas son dramas y sobre temas muy serios

No, yo me refería a cuando un chiste es bueno o malo. Ni mis películas ni yo tenemos un buen sentido del humor. Por ejemplo, en *La toma...*, cuando empieza ese tiroteo al principio, yo no quería caer en una película de Schwarzenegger. Entonces, a la manera brechtiana, rompí las cosas con algunos elementos que sí soltaron carcajadas sonoras del público en todas partes. Por ejemplo la orinada de Vicky Hernández, la embajadora costarricense, eso fue real. Entonces yo siempre tengo unos chistecitos de ese tipo: con el cura, cuando dice que en nombre del Papa no disparen... y funcionaron. Porque no quería caer en Schwarzenegger, quería romper esa vaina de violencia. Mucha gente no ha entendido eso.

Yo sí pienso mucho en el público, no lo puedo negar, y prefiero tener un superéxito en público que ganarme la palma de oro en Cannes. Eso te lo digo con absoluta franqueza.

A mí me gustaría lograr un equilibrio con esos temas serios y también darle respiros al espectador. Los famosos *breaks* o espa-

cios donde el público se ríe. Eso lo mane-
jaron muy bien en *La estrategia del caracol*.
Indiscutiblemente para mí es un clásico. Es
un tema muy difícil tener que sacar a unos
inquilinos, pero no podemos negar que hay
momentos muy agradables en que la gente
se rió y el final, ni hablar, el final fue una
explosión de risa en todas partes. Qué eso
es, vuelvo y repito, las “llaves mágicas” di-
ficilísimas de conseguir y que siempre es-
tán variando, porque el público hoy se ríe de
una cosa, mañana no. Siempre es esa sor-
presa la que actúa, lo inesperado, eso es el
chiste.

*¿En ese sentido, usted cree que hace pelícu-
las coyunturales o dentro de veinte años van a
funcionar?*

Quién sabe... *Gamín* (1979) de hecho sí,
pues me están pidiendo *Gamín 2*. Yo creo
que *La toma de la embajada* también. 

CONTENIDO
.....

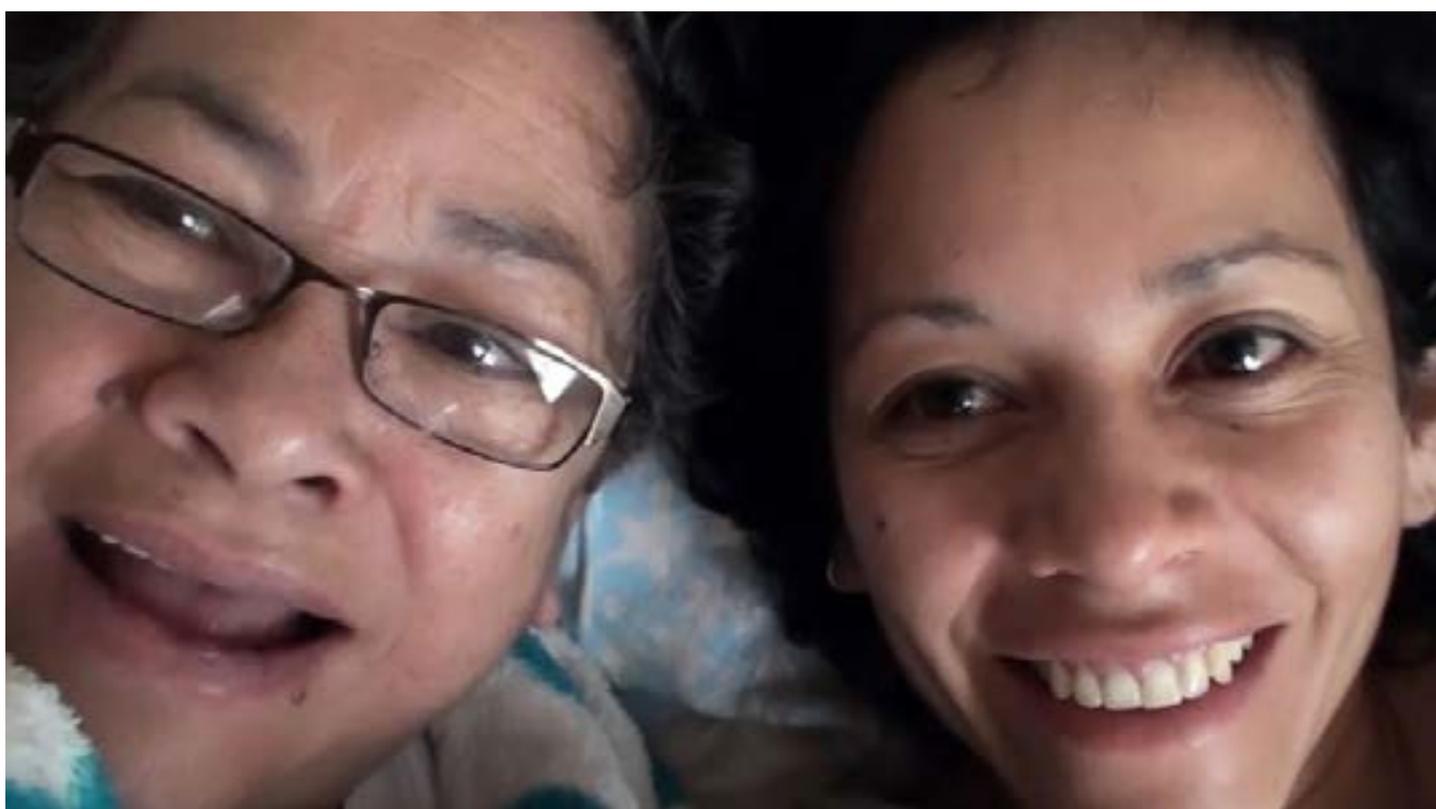
SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A ASENETH SUÁREZ Y CLARA RUIZ, DIRECTORA Y PROTAGONISTA DEL DOCUMENTAL CLARA

“NO CREO EN LA INVISIBILIDAD EN EL DOCUMENTAL”

Óscar Iván Montoya

—●—



En uno de los comienzos más famosos de la historia de la literatura, León Tolstoi decía que “Todas las familias felices se parecen unas a otras; pero que cada familia infeliz

tiene un motivo especial para sentirse desgraciada”. Se podría agregar después de ver *Clara*, (2022), que cada familia infeliz también tiene su peculiar forma de curar y cic-

trizar sus heridas, para este caso, el rodaje y estreno de una película. *Clara* nace como un proyecto que pretende abarcar la historia familiar, para, finalmente, centrarse en la figura de la mamá de la realizadora, Clara Ruiz, una especie de madre coraje que en el pasado fue señalada y casi obligada a vivir su particular historia de amor en la clandestinidad, y recurriendo a toda clase de engaños y subterfugios.

Clara es el segundo largometraje de Aseneth Suárez después de *Parador Húngaro*, (2014), trabajo codirigido con su esposo y colega de aventuras cinematográficas, Patrick Alexander, quien en *Clara* desempeña labores de guionista, asistente de dirección, sonidista, además de “transporte, catering y psicólogo”. Fue un trabajo de seis años, que pasó por diferentes etapas, entre el rechazo y la aprobación de sus propios familiares, para finalmente lograr su estreno en salas comerciales, algo improbable para esta clase de películas apenas unos lustros atrás en nuestro país, que poco a poco se abre paso a formas de pensar y de actuar más acordes al momento histórico, y que le brinda a las personas con una orientación sexual distinta a la normalizada, la oportunidad de expresar sus sentimientos y emociones sin las mordazas y los escarmientos

de antaño, que no solo buscaban la sanción social, sino que castigaba con cárcel el amor entre dos hombres o mujeres.

“Faltó una embarrada para que me juzgaran el resto de la vida”, dice en algún momento de desconsuelo la protagonista Clara Ruiz; sin embargo, al final de la película, después de un ejercicio de honestidad envidiable, la propia Aseneth manifiesta: “Ahora que ventilamos el pasado, el aire es más fresco”. Y los propios espectadores, que asistimos con algo de incomodidad al drama familiar, comprobamos al final que las heridas cicatrizan mejor al contacto con el aire, y que las contrariedades y los dolores son más asumibles cuando empiezan a nombrarse con honestidad.

Viendo tu película y todas las cosas que salen a flote durante los ochenta minutos de duración, pensé mucho en una frase de Luis Ospina que dice más o menos: “Para hacer cine hay que tener fe. Para el cineasta tener fe es creer en lo que no se ha revelado”. Pensaba tanto en el proceso técnico del revelado, como en el oficio técnico de Luis Ospina, que era montajista, y que me imaginó esperaba siempre con ansia encontrar muchas cosas en el material, y a su vez, lo relacionaba con tu caso, con las revelaciones de tipo personal que se despliegan en el

documental. ¿Cuando arrancaste este proyecto pensaste en algún momento que ibas a exponer tanto tu intimidad, y lo que en tu círculo familiar llamaban el secreto de tu mamá?

Estoy totalmente de acuerdo con lo que decía Luis, de que para ser cineasta se necesita fe, y yo agregaría, sobre todo, fe en uno mismo, porque sé por experiencia que para ser directora de un proyecto como *Clara*, que se dilata en el tiempo, que te confronta directamente, fueron muchas las veces que me pregunté: ¿Juepucha, yo estoy loca o qué, porqué estoy haciendo esto? Obviamente hay una cierta locura en los que nos ponemos a hacer esta vaina, que es en el fondo, hacernos nuestra propia terapia con un ejercicio artístico.

Y creo que Luis lo decía también, porque en su época se filmaba y no se veía hasta el final lo que se estaba haciendo. Yo sí sabía lo que estaba haciendo, y lo que he aprendido de estos procesos de trabajo documental, es que debe haber transformaciones, y tiene que haber registro de este proceso, eso es algo que he aprendido haciendo las series y las cosas que he hecho para la televisión; entonces, ya tenía claro que, como película, yo no podía ir de afán o en plan periodístico, porque tenía que dejar que la vida pasara

para poder capturarla; entonces por eso es un proceso tan largo, y para un documentalista lo más humilde y honesto que puedo ofrecer es su vida, su intimidad.

Mucha gente me ha dicho que por qué no hablaba de otras cosas, que teniendo la sensibilidad que tengo podría hablar de la guerra, muy seguramente, y que son temas a los que quisiera acercarme en algún momento, pero, en esta instancia, y también por mi camino personal y profesional, pues creo que tengo que comenzar por lo que yo sé y conozco, o sea, de mi realidad. Entonces para mí era urgente y necesario hacer esta película, para hacer otras cosas y arriesgarme, que es lo que ha venido pasando.

...¿Juepucha, yo estoy loca o qué, porqué estoy haciendo esto? Obviamente hay una cierta locura en los que nos ponemos a hacer esta vaina, que es en el fondo, hacernos nuestra propia terapia con un ejercicio artístico.

Entonces, hasta qué punto está bien develar todos estos secretos de la familia, no te podría contestar, pero lo que sí puedo decirte, es que no fue una imposición, todo fue concertado con mi mamá, pues a mí nunca se me ocurrió decirle que repitiera algo pre-

determinado, o decir cuando algo me afectaba de manera personal: “Listo, hagamos un corte”, sino que eran diálogos y acciones en los que ella estaba totalmente consciente de lo que significaba, y creo que haberlo capturado con respeto, con amor y con cuidado, hace que la película sea una gran película, porque hay muchas de esas películas documentales, de corte íntimo o familiar, en donde uno siente la incomodidad, o que los personajes están declamando algo dirigido; al contrario, pienso que el éxito de *Clara* es que aquello que yo quería capturar, nuestro día a día, se logra, porque hay unos registros largos, juiciosos, en donde yo siempre pensaba en una frase de los hermanos Maysles, unos documentalistas gringos, que decían que si uno va a grabar cinco horas diarias, y si de esas cinco horas consigues cinco minutos, lo lograste. Entonces creo que en *Clara* hay mucho de eso, mucha disciplina y observación, mucho estar ahí para después ver muchas horas de material, y encontrar esos cinco minutos de cada día de grabación.

Y ¿hasta dónde debes contar? Hasta donde no lastime a nadie, y creo que este proceso fue para nosotras, sobre todo para mí, muy sanador, y yo traté de hacerlo con mucho cuidado y respeto, y obviamente, son seis

años de producción, y tuve momentos en que me tuve que alejar para poder entender qué era lo que estaba tratando de decir, fue todo un proceso, y no soy la misma mujer que empezó a realizar esta película en 2014. Soy otra persona, y eso es lo que quedó registrado en *Clara*.

Comenzando la película queda registrado el momento en que llega la notificación de Proimágenes anunciándote que te habías ganado el premio para rodar la película. ¿Qué estrategias se desarrollan para enfrentarse a un jurado, y eventualmente a un público, y lograr seducirlo con una propuesta con un corte tan íntimo, y darle unas resonancias tan universales?

Yo personalmente creo que es por eso, porque las historias más universales parten de lo más personal, y de la identificación que eso genera, pues como seres humanos todos compartimos multiplicidad de asuntos, rituales, a todos nos da hambre y frío, y más allá de lo físico compartimos emociones, todos tenemos una familia, todos somos hijos, o somos madres o padres, y creo que la historia de *Clara* apunta a eso, y a la hora de venderlo, de conseguir los recursos, tienes que aferrarte a esa pequeña historia personal, de todos los aspectos que desde lo íntimo y personal se convierten en univer-

sales, de aquellas cosas que todos tenemos en común, eso fue lo que hicimos básicamente.

Hay que entender también que las películas tienen temas, pero también enfoques, entonces es muy importante entender cuál es tu enfoque, y ser honesto cuando vas a un pitch y entender a quién le estás hablando y qué estás buscando. Si es un pitch de desarrollo yo estoy encontrando mi enfoque, si ya estás en la etapa de producción, debes tener clarísimo cuál es tu enfoque y encontrar la manera de concretarlo, y si ya está terminado y necesito un empujón para que brille, comprender perfectamente a quién se lo estás vendiendo. Hace poco encontré una de las notificaciones que enviaba facebook de hace años, y en una de esas me mandó una de hace diez años del primer pitch en Cartagena, y yo recuerdo que no podía ni hablar en esa ocasión, y yo pensando antes de entrar que la tenía clara, y una vez en el pitch no podía ni modular, y estaba muerta del susto, y mis hermanas de vida como Sasha Quintero, me decían que todo lo que es nuevo en la vida da susto, y así y todo me lancé, y lo hice, y fue muy difícil, pero lo agradezco muchísimo, porque a partir de ese momento comprendí que si yo era capaz de hablar de mi película, y con-

tar mi peli, y hacer sentir mi peli desde mi discurso, la tenía clara y los otros la iban a entender.

Entonces, para rematar, un pitch es un ejercicio muy asustador; pero, en especial, te está reafirmando a ti mismo en lo que quieres, y cómo lo quieres decir. Y, sobre todo, mover emociones, las películas son emociones.

Yo personalmente creo que es por eso, porque las historias más universales parten de lo más personal, y de la identificación que eso genera, pues como seres humanos todos compartimos multiplicidad de asuntos, rituales, a todos nos da hambre y frío, y más allá de lo físico compartimos emociones,...

Mencionaste en alguna parte que uno de los propósitos de rodar Clara, era hacerte un álbum familiar porque nunca habías tenido uno, y a raíz de eso recordé una frase del cineasta chileno Patricio Guzmán, que dice que “un país sin cine documental es como una familia sin álbum familiar”. ¿Cuál es la pertinencia de que el cine documental siga profundizando en estas raíces familiares, y que, sin abandonar su faceta más pública, pueda seguir ahondando en estos universos tan fructíferos?

En estos momentos estamos en el imperio de la selfie, de tomarse muchas fotos, de registrarlo todo, y siento desde lo personal que ese ejercicio y esa ocasión de tener la imagen tan a la mano, paradójicamente, está acabando con la posibilidad de una memoria real. Cuando volví a Colombia después de ocho años fuera, no tenía casi nada para contar, porque realmente la comunicación por el facebook, por el whatsapp, te limitan la posibilidad de contar experiencias auténticas, o los recuerdos, porque todo está ahí puesto; entonces, para mí, la foto impresa, el álbum físico es muy importante, yo tengo ahora mis álbumes en la biblioteca de mi casa, y puedo ir y cogerlos, y mostrarlos a mi hija, que es la sobrina que aparece en la peli, y contarle aquí pasó tal cosa, y en tal año sucedió determinado evento, eso no es lo mismo que cuando abres el facebook o el whatsapp, o las fotos digitales, definitivamente no es lo mismo, para mí el objeto físico es muy importante, es como los libros, que tienen vida propia.

Entonces, en la peli tenía ese objetivo, porque mi familia tiene fotos que están regadas por todas partes, muy desorganizadas, y yo quise organizarlas, y entender que eso somos, nuestra memoria, lo que nos ha formado, de esa manera *Clara* se volvió una

excusa, una excusa para narrar, y finalmente ese gran álbum familiar se llama *Clara*, con duración de 80 minutos, en los que hice mi álbum, que es el mismo de la peli, el azul pequeñito, y ahí sigo poniendo mis recuerdos, que considero muy importantes, porque la memoria digital está ahí, pero los objetos físicos tiene vida, son tangibles, al contrario de lo que está en la nube, que es etéreo, que no se puede tocar ni oler ni sentir.

Y nos cuentas algo del rodaje, de la parte operativa. ¿Cómo organizaron las jornadas de trabajo, sobre todo, teniendo en cuenta, que en la misma casa que vivían era en la que grababan? ¿De qué forma fueron surgiendo esos momentos cotidianos que son, de alguna manera, la antesala a las revelaciones que se despliegan a lo largo de la película?

Te cuento que las primeras grabaciones fueron en 2015, estábamos solamente mi mamá y yo, y Melanie, ella es mi sobrina y hoy en día mi hija, que en ese momento la estaba cuidando mi mamá, y también sus perritas, y ésta es como la primera parte, y ahí surgieron muchas cosas, entre ellas, el espíritu real de la película, con las secuencias de la chaqueta y la planchada, esa parte la hicimos solitas. Básicamente yo me le-

vantaba y dejaba que ella hiciera su rutina, que cocinara, que se estresara, que me hablara, porque yo quería que sucediera de esa manera, y estos momentos son los que se tienden a quitar o no poner en el montaje, a invisibilizarlos, pero yo no creo en esa invisibilidad en el documental, la respeto cuando se logra, pero, para mi caso, no creo en ella.

...porque la memoria digital está ahí, pero los objetos físicos tiene vida, son tangibles, al contrario de lo que está en la nube, que es etéreo, que no se puede tocar ni oler ni sentir.

Esas fueron las primeras jornadas, ya después formamos un pequeño *crew*; entonces, en ese momento fue que entró Patrick Alexander, que siempre había estado en el entorno; además, somos familia, y fue muy bueno porque mi mamá sentía que ya me había contado todas las cosas a mí, pero no a Patrick, y ya después de un año de ese primer acercamiento mi mamá había cambiado, ya estaba en otras cosas, pero todavía estaba cuidando a Melanie, y muchas veces teníamos que esperar que la niña se durmiera para nosotras poder hablar, y recuerdo que esas conversaciones eran tarde en la noche.

Ya en un momento posterior, ingresó más gente al equipo, y armamos algo más grande, con Andrea Said, como productora; Paula López, como productora de campo; Pedro Pablo Vega, como camarógrafo, que realizó un trabajo lindísimo y fuera de lo común para una dirección de fotografía, y le tocó hacer de todo: hizo *scouting*, puso las luces, nos dio un taller a todo el equipo, porque éramos conscientes que esta película tenía la peculiaridad de que en cualquier momento yo iba a brincar de detrás de la cámara para ponerme al frente de ella, y todos teníamos que estar pendientes para capturar estos instantes significativos.

Entonces todos nos formamos para poder realizar un registro, para poder capturar un audio o una imagen, y en ese proceso el *crew* se fue ensanchando, ya con el editor incluido, Andrés Porras, con el que nos fuimos a mirar el material que teníamos rodado, mientras seguían pasando cosas que eran determinantes para la película; casi que estábamos editando y en la vida cotidiana seguían sucediendo y cambiando cosas.

Por ejemplo, yo tenía que estar en todo momento preparada con el equipo para grabar lo que considerábamos esencial, como el famoso encuentro mágico hacia el final

de la película, que fue parte de una jornada en la que nos fuimos como productoras de campo a preguntar a cada una de esas señoras que trabajan o trabajaban en el centro si querían ser registradas para el documental, y ahí fue que apareció Lilia, y resulta que ni siquiera teníamos cámara, y eso está muy mal, hay que tener siempre la cámara para esos registros de campo; pero, resulta que ese día precisamente Pedro se había llevado la cámara para setearla y conocerla mejor, justo ese día. Y bueno, lo que está registrado ahí lo logramos con un celular viejito, porque Andrea andaba con un Iphone y no funcionó, y el mío tampoco sirvió, y finalmente, el de la productora de campo, que era un celular de flechitas, nada inteligente, ese fue el que funcionó, el que salvó la patria.

Clara tiene muchos momentos cuidados desde la fotografía, muy planeados, y otros donde lo primordial era grabar y ya está. Y así fueron a grandes rasgos las diferentes etapas de rodaje, y hacia el final, en la armada del arbolito navideño, que parece que fuera un año en el tiempo cinematográfico, pero realmente entre una grabación y otra pasaron tres años entre la desarmada y la vuelta a armar del arbolito. Tres años con diferentes momentos para construir un

año cinematográfico en ochenta minutos. También pasó mucho que, por el momento mío con Patrick, cogíamos la cámara y nos grabábamos o me grababa, estábamos muy conectados, siempre tratando de ser muy cuidadosos, pues éramos conscientes que en *Parador Húngaro* todavía estábamos muy chapulines, aquí poníamos todo el esfuerzo por ser muy meticulosos, siempre tratando de hacerlo mejor.

...Andrea andaba con un Iphone y no funcionó, y el mío tampoco sirvió, y finalmente, el de la productora de campo, que era un celular de flechitas, nada inteligente, ese fue el que funcionó, el que salvó la patria.

En ese momento llega Clara Ruiz, protagonista del documental...

Hola Clara, y paso directamente a preguntarte, ¿cómo llegaron a ese convenio y esa complicidad para poder abordar este proyecto, porque sin su participación hubiera sido imposible?

El proceso fue muy duro y difícil, sobre todo recordar aquellas cosas no fue nada fácil, pero poco a poco me fueron convenciendo, hasta que llegó el momento en que

les dije: Será hacerlo, hagámoslo pues. Pero no fue nada fácil porque lo más duro para mí en la vida ha sido haber separado a mi familia, fue muy duro para mí y para mis hijos, porque los hice sufrir también, y eso me ha marcado mucho.

Clara, ¿y cómo fue contar todas estas cosas frente a una cámara, pues sí hacerlo sin testigos, en la vida cotidiana, es difícil, ahora con una cámara prendida y varias personas alrededor?

Ufff, fue muy duro, porque todo era sin maquillaje, al natural, era lo que salía de mi cabeza y la de ellos, no fue nada libretado. Al comienzo fue más complicado, con mucha pena, sin saber qué decir, era algo muy difícil pues nada estaba planeado. Las cosas surgieron en mi vida, pero a la hora de decir cómo fueron y cómo pasaron, ni yo misma me entiendo.

Clara, ¿y cómo fueron sus sensaciones una vez terminada la película?

Fueron muchas sensaciones: duras, chistosas, algunas inesperadas. Tengo muchas, demasiadas cosas en mi cabeza; sin embargo, sigo haciendo un análisis, pues ya lo que pasó pasó, pero es raro verse uno en una

pantalla tan grande, es muy extraño, y a ratos como que no me la creo todavía.

Clara, su hija Aseneth ha mencionado que a la par de la realización de la película, se desarrolló un proceso paralelo, que ella denomina proceso de sanación al interior del núcleo familiar. ¿De qué manera cambió o evolucionó su relación familiar a raíz de este proyecto cinematográfico?

Como resultado de esta película tengo otra vez el cariño de mis hijos, el respeto de ellos, y poco a poco han ido entendiendo, no todos, pero ahí vamos, despacio. Esto fue muy complicado, como le digo, especialmente para una mamá con tantos hijos elegir una vida como la que yo escogí, que fue muy criticada, siempre escondida, me tuve que inventar lo de la tía para mis hijos. Yo tengo unos muy buenos hijos, unos no tan de acuerdo con la película ni con mi estilo de vida, pero igual ahí estamos, yo los quiero y los respeto.

Interrumpe Aseneth...

Disculpa Óscar, algo que yo creo importante que puedo decir sobre este asunto, y es que me alegra mucho que mi madre te pueda contestar, pues como muestra la pelícu-

la, para mi madre, para mí, para ambas, era muy difícil abordar ciertos temas, y a cada momento se ponía a llorar porque no lo podía expresar como lo hace ahora, y lo bonito es que al final de su proceso de transformación podemos hablar de cualquier cosa con naturalidad, y nos reímos de ellas, pues se convirtieron en asuntos de los que se puede hablar y ventilar con tranquilidad, igual que si estuviéramos hablando de qué vamos a almorzar hoy o dónde vamos a pasar la tarde. Que mi mamá haya llegado a ese estado es realmente el mayor premio de esta película.

Aseneth, ¿y cómo ha sido tu relación con tus hermanos a raíz de este proyecto?

Pues mira que de los ocho hijos que tuvo mi mamá ahora somos cinco, porque ella perdió uno cuando era chiquito, y dos de ellos murieron ya adultos. A mis dos hermanos que ya se fueron, obvio no les pude pedir permiso, pero se los pedí a sus hijos y lo aprobaron. Otra cosa fue que los nietos y sobrinos insistieron y me dijeron: “Por favor, haz la película; porfa, es una película necesaria; nosotros no la tenemos tan clara, pero si lo logras hacer, adelante”, fueron algunas de las frases de mis sobrinos.

Y de mis hermanos, la mitad estuvo de acuerdo, y los otros decían: “¿Estás segura que quieres hacerlo?”, a lo que yo les respondía que no tenía ninguna duda. En determinado momento sabían que yo ya estaba rodando, y hasta pienso que alguno de ellos estaba esperando para entrar directamente en la película, pero al final ninguno de ellos participó.

...y a cada momento se ponía a llorar porque no lo podía expresar como lo hace ahora, y lo bonito es que al final de su proceso de transformación podemos hablar de cualquier cosa con naturalidad,...

Ya cuando terminamos, sabiendo que la hicimos con la zozobra de qué iba a pasar con ella una vez finalizada, adónde íbamos a ir. Pero bueno, una vez concluida intentamos replicar el ejercicio que hicimos con mi mamá, y fue verla con ellos igual que la vimos con mi mamá. A todos se les mandó la peli, pero dos de ellos no han querido verla por el momento, pero saben perfectamente de qué va, de qué se habla, y qué pasa en definitiva, porque ya nos habíamos sentado para explicarles que en la peli pasaba esto y lo otro, y no es que nunca la quieran ver, sino que en el momento no se sienten listos, y me han dicho: “Dame tiempo”, pero

digamos que ya podemos hablar naturalmente; por ejemplo, ahoritica estamos acá en Medellín mi mamá y yo para mostrar la peli, y ellos lo saben, y no dicen “Qué chévere!”, y yo comprendo que para todo el mundo no es fácil, y seguramente si no la ven en el momento, o no la ven nunca, por lo menos saben que existe y pueden estar en paz con eso.

Lo que yo sí he sentido, es que ha sido como un bálsamo sanador para todos, para ellos, para mí y para mi mamá. Ese es nuestro mayor premio, nuestra alfombra roja. Ya de acá en adelante, si la película sirve para detonar en otros el mismo diálogo y la misma sanación, puedo decir que lo logramos.

Clara, una de las primeras imágenes de la película es usted haciendo ejercicio, y al final, después de la operación, también la muestran otra vez haciendo ejercicio. ¿Qué le brinda el ejercicio a su vida, y a nivel competitivo en qué modalidades participa y cuáles son sus títulos nacionales e internacionales?

En el momento estoy lesionada del brazo derecho y la mano, pero voy a ver si lo sigo intentando, porque el deporte me ha aportado demasiado como persona, como

ser humano, y para integrarme con mucha gente y viajar a otros países; por ejemplo, fui campeona suramericana en Brasil en mi categoría, y campeona nacional en lanzamiento de disco, bala y jabalina, compito en esas tres modalidades. Solo estoy esperando recuperarme, porque inclusive en el barrio ya me están llamando, y estoy por lo menos haciendo acto de presencia.

Clara, y esta semana del estreno, ¿cómo se ha sentido por su hija cineasta, por su entorno familiar reconciliado, aparte que la película se va a exhibir en varias ciudades?

Pues yo me siento feliz, porque hoy en día puedo hablar de las cosas normalmente, ya no siento tanto temor, me siento grande en esa pantalla.

...fui campeona suramericana en Brasil en mi categoría, y campeona nacional en lanzamiento de disco, bala y jabalina, compito en esas tres modalidades.

Aseneth, destacaste en los créditos la labor de Andrés Porras, por un “montaje creativo, vivencial y paciente”. ¿Nos cuentas quién es Andrés Porras y cuál fue su aporte a la película desde su oficio?

Considero, personalmente, que Andrés Porras es uno de los más destacados montajistas del país, y creo que él definitivamente mejoró el documental. Aparte, es un gran amigo, con el que tengo una gran relación de casi veinte años. También es un maestro que me ha enseñado muchas cosas, de saber registrar las cosas, a comprender mi propia sensibilidad, y como lo dijo recientemente: “*Clara* es nuestra mejor obra juntos”, y cuando fuimos a verla a la primera proyección, creo que fue en el MIDBO, él habló en la proyección, y dijo que para él ver sus películas ya montadas y exhibidas, siempre le generaba la sensación de querer quitar un cuadro, de insertar una toma, o de pensar que tal secuencia hubiera quedado mejor montada de otra manera, y que con *Clara* no le pasó, y que eso raramente ocurría, que sentía que todo estaba puesto en el lugar correcto. *Clara* es el resultado de nuestra amistad, esa amistad que nos une de igual manera con Patrick Alexander.

Ya en *Parador Húngaro* nos habíamos ido para una finca con Andrés, en Pance, en el Valle, completamente aislados, y para *Clara* hicimos lo mismo, nos fuimos a San Francisco, en Cundinamarca, para una cabaña y nos sentamos con Andrés, a encontrar la película. Lo que repetimos, es lo que ya ha-

bía hecho con Patrick, que es que entre él y yo hacemos un proceso previo de premontaje, que es algo así como seleccionar en dónde está la peli, y luego de ese premontaje de cientos de horas, se sentó a verlo Andrés primero, y por último los tres.

Digamos que Andrés establece un método de trabajo con cada uno de los directores con los que labora, pero a Patrick y a mí nos dejó claro que él no nos iba a hacer la película, que él podía tener sus diferentes maneras, pero que en este caso no aplicaba. Entonces, él se involucró en esa parte de mucha escritura, papel, mucho papel antes de llegar antes de llegar a la máquina, muchas conversaciones, mucho entender qué era lo que estábamos haciendo. Pienso que en este proceso también hubo mucha transformación, y desde el día uno que nos sentamos los tres en esa cabaña, hasta el día final, que dijimos no vamos a tocar más ese material, pasaron casi dos años, no viviendo todo el tiempo juntos en la cabaña, pero sí fue un proceso muy intenso de tres meses al principio para hacer un primer corte; luego estuvimos juntos en la Residencia Walden, y ahí nos reestructuraron, y de ahí salimos sabiendo cuál era el camino.

Creo que Andrés ha sido fundamental en

mi camino, y es un maestro y un ser muy sensible, muy femenino también en su sensibilidad, un tipo de sensibilidad que le hace falta a muchos hombres. Somos una familia realmente, y eso ha sido una de las cosas más mágicas de este proyecto, que los que estamos ahí somos familia, la familia que elegimos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A JUAN SOTO TABORDA

TODAS LAS IMÁGENES TIENEN QUE USARSE

Óscar Iván Montoya



Para Juan Soto los archivos no son solo una fuente privilegiada de información y conocimiento, sino un territorio inagotable y fértil para la creación. Su propia propuesta cinematográfica nace de un acercamiento a los archivos propios y a los ajenos, a los

familiares y a los oficiales, a los fílmicos y a los de la más inesperada procedencia: 16 y 35 milímetros, tacos de VHS y Betamax, registros de audio y recortes de periódicos, fotos familiares y libretas con teléfonos y direcciones: “Yo lo que hago, justo por ser

editor y archivista, es volver a eso que grabé para estudiarlo, y es entonces en ese estudio, donde eso empieza a adquirir diversas formas, una de ellas puede ser la de la ficción”

Es director de trabajos como *19°Sur 65* (2010), *Oslo, 2012* (2012), *Too late for the cinema* (2013), *Estudio de reflejos* (2013), *Carta a violeta* (2015), *Parábola del retorno* (2016), *Revelaciones* (2020), *Domingos* (2021) y *Elena dio a luz un hermoso niño* (2022), que todavía no se ha estrenado. Como editor ha trabajado en Colombia con directores como Rubén Mendoza en *Memorias del calavera* (2014) y *Señorita María, la falda de la montaña* (2017), con Ana Salas en *En el taller* (2016), con Natalia Santa en *La defensa del dragón* (2017) y con Marta Hincapié en *Las razones del lobo* (2021). Como archivista hizo parte de la Escuela de verano de restauración fílmica en Bolonia, y del Centro de conservación de la Fílmoteca de Cataluña, en donde trabaja actualmente.

Admirador de Jonas Mekas, Abbas Kiarostami, Chris Maker y Luis Ospina, con quien compartía su gusto por los archivos y su negro sentido del humor. Y pese a que es un viajero incansable que reparte su tiempo entre Inglaterra, Cuba, España y Colombia,

asegura que: “No hay que ir muy lejos para encontrar las películas, las películas a veces están en los lugares más simples, y eso es algo que yo creo que hemos aprendido de las películas de Kiarostami, que de las cosas más sencillas pueden surgir películas muy potentes, con reflexiones muy profundas y estéticas muy radicales”.

¿En Colombia ya habían presentado una retrospectiva con algunas de tus películas juntas, o es la primera vez que tenemos la oportunidad de ver por lo menos cinco de tus trabajos gracias al Festival Eureka y Retina Latina?

Es la primera vez que se ven las películas juntas, pero ya se habían presentado individualmente en la Cinemateca Distrital cuando las fui estrenando, pero reunidas es la primera vez, y estoy súper contento porque viéndolas juntas se tiene conciencia de gestos que se repiten, algunas manías que se replican, algunos errores que no hemos corregido; entonces sí, ha sido excelente verlas y conversar con los espectadores que las han visto en la retrospectiva.

Viendo los cinco trabajos juntos puedo decir que existe una relación muy íntima entre lo que es tu vida privada y la historia a gran escala, un nexo siempre presente entre la historia peque-

ña y la Historia con mayúscula, y esa es solo una de las constantes. ¿Viendo tus trabajos juntos, qué tipo de conclusión, o por lo menos reflexión provisional te generaron?

Yo sí creo que los eventos más importantes de la historia, o por lo menos los acontecimientos más determinantes, tienen un efecto directo en la forma cómo nos relacionamos en la intimidad. Entonces esa es una cosa que yo he querido conscientemente buscar, o conscientemente sacar a la luz en mis trabajos. En *Revelaciones* es muy evidente pues se trata de una conversación con mi madre, una cosa muy sencilla entre madre e hijo, pero poco a poco, a medida que vamos hablando, sin saber qué era lo que iba a pasar, porque fue completamente una especie de epifanía, irrumpieron las anécdotas del parto y de mi padre y, entremezclado, aparecieron las cuestiones de fondo de nuestro país, y también nuestras propias revelaciones, que van surgiendo como sin querer, y ese es un aspecto que a mí me interesa mucho, cómo en las conversaciones, cuando escuchamos atentamente en la cotidianidad, podemos ver cosas inéditas, y podemos entrever el *big picture* (cuadro grande) de lo que está pasando en Colombia y en el mundo. Pero es algo que ha ido sucediendo naturalmente, hasta puede ser

que haya empezado sin saber qué era lo que estaba buscando, pero cada vez busco más con esa intención.

Yo sí creo que los eventos más importantes de la historia, o por lo menos los acontecimientos más determinantes, tienen un efecto directo en la forma cómo nos relacionamos en la intimidad.

Entonces vamos a empezar con el trabajo que está fechado cronológicamente más atrás en el tiempo: *19º Sur 65º Oeste*, de 2010, que es un trabajo que tiene que ver directamente con tu entorno familiar, y más directamente con tu tío Caliche, o Braulio Herrera como se le conoció públicamente en Colombia, un antiguo guerrillero de las extintas FARC, y parlamentario de la UP en los años ochenta del siglo pasado. ¿Cuál fue tu principal motivación para emprender este viaje hasta Montevideo y realizar este documental sobre tu tío Caliche?

19º Sur 65º Oeste nació como mi trabajo de grado de la escuela San Antonio de los Baños, en donde empecé investigando alrededor del libro *La peste*, de Albert Camus, y ahora, más de diez años después, ni siquiera recuerdo cómo fue degenerando hacia el documental que es ahora *19º Sur 65º Oeste*, o transformándose o convirtiéndose más

bien, porque degenerando es una palabra con una carga negativa muy fuerte. Siempre cuento que este trabajo surgió a partir de la figura del tío Caliche, que en nuestro círculo familiar era muy rara, porque por un lado era muy importante, porque en nuestra familia era el único que había llegado a tener voz y voto en las decisiones más importantes del país, pues aparte de su militancia en las FARC, llegó a ser congresista por la UP, y por estas cosas era una persona muy respetada; pero, al mismo tiempo, por su viejo vínculo con las FARC, y por otras cuestiones que nunca quedaron muy claras, él se exilia y no puede volver a Colombia de ninguna manera, y es probable que nunca pueda volver.

Entonces la figura de Braulio era, junto con la de Caliche; es decir, la del exguerrillero y la de mi tío, eran dos figuras que desde niño se me confundían mucho en mi cabeza, y recuerdo mucho una foto, yo pequeño, con dos o tres años, y Braulio me está cargando, y recuerdo que estaba en un ángulo contrapicado, y que mi tío llevaba unas gafas oscuras, y ahora que lo pienso era una foto común y corriente en un álbum familiar, y que era muy raro porque siempre que esta foto aparecía mi mamá la escondía, aunque nunca la tiró a la basura, nunca

recortó a Caliche, que eran cosas que hubiera podido perfectamente hacer, aspecto que ponía de manifiesto esa mezcla y esa tensión entre la admiración y el miedo, fue una cosa que fue creciendo en mí, y en el momento en que ya me hice adulto y empecé a estudiar cine, yo sabía que ese era un asunto del que eventualmente tendría que hablar.

Entonces, ya en la escuela, se dio la oportunidad de que, con el presupuesto de la institución, que por supuesto son muy precarios, yo pudiera viajar a Montevideo a rodar el documental; además, tenía un compañero de la escuela uruguayo que me brindó su apoyo, entonces ahí se fueron uniendo varias cosas, y ahí sí fue posible que yo fuera a Montevideo, aunque fuera solo, a grabar a mi tío Caliche.

Podría decir que este trabajo nace de la curiosidad y de esa tensión, y en un primer momento, llegué a pensar que iba a tratar de desentrañar la vida del político y del militante, pero a medida que iban pasando los días, me di cuenta que lo que teníamos en común era nuestra familiaridad más que un pensamiento sobre Colombia, o alguna añoranza en particular sobre nuestro país, pues yo también ya llevaba un tiempo en

Cuba y tampoco sabía que iba a vivir todo ese tiempo allá, y que no iba a volver por mucho tiempo a Colombia, pero ya tenía esa sensación de desarraigo.

Digamos que los dos hemos vivido esa especie de exilio, que son muy diferentes, Caliche por razones políticas, y el mío casi que es por amor, y también en parte por la búsqueda académica, entonces son muy distintos, pero con sentimientos compartidos, ya ahí nos encontramos, y así construimos esa película.

Podría decir que este trabajo nace de la curiosidad y de esa tensión, y en un primer momento, llegué a pensar que iba a tratar de desentrañar la vida del político y del militante, pero a medida que iban pasando los días, me di cuenta que lo que teníamos en común era nuestra familiaridad...

Y tal parece que comparten otras cosas como el humor, porque me pareció muy chistoso cuando llegan al restaurante de comida rápida, y a tu tío lo primero que se le ocurre decir es: “Del monte a Burger King”, en ese momento me dio mucha risa, porque te confieso que siempre he tenido la imagen de los militantes de izquierda como gente seriosa, todos trascendentales, convencidos de su supuesta importancia, sin capacidad

de reírse de las vicisitudes de la vida, y menos de ellos mismos, que me parece la forma más válida de humor, la de reírse de uno mismo.

Esa es una cosa que nos unió mucho desde el principio. Yo, de hecho, le hice una entrevista muy larga, pues nos fuimos a un lugar que también aparece en la película, en donde le hice una entrevista como de dos días, y en esa oportunidad le pregunté cómo había llegado al partido, cómo había ingresado a las FARC, y después mirando detenidamente, nunca encontré su lugar en la película. Por lo menos en este trabajo me di cuenta que la película no iba en esa dirección. Esa entrevista es un material que yo mismo edité y veremos si alguna vez ve la luz como película, pues considero que la entrevista entera es un documento muy importante para la historia de las luchas sociales en Colombia. Pero esa era otra historia.

Uno de los momentos que más me impactó de la película es cuando abren la agenda de tu tío Caliche, de 1986, y se comienzan a leer los nombres y teléfonos de una cantidad de personas que en su mayoría están muertos, están desaparecidos de la vida pública, o se exiliaron como tu tío Caliche. ¿Tienes un recuerdo de lo que sentiste cuando viste todos esos nombres de políticos, personalidades de la vida pública,

magistrados, periodistas, que como diría Allen Ginsberg en su poema Aullido: “he visto a las mentes más brillantes de mi generación” ser acribilladas, perseguidas, desaparecidas o exiliadas por sus convicciones políticas?

Primero no tenía ni idea de lo que me iba a encontrar, pues cuando llegué a Montevideo estaba muy novato, tenía veintitantos años, y por más historia que hubiera estudiado en la escuela, el colegio y la universidad, nunca llegas a palpar con seguridad de qué manera es que suceden las cosas en Colombia, hasta que no te tocan en carne propia; entonces es cuando comencé a escuchar a mi tío Caliche que esos compañeros, que esas personalidades, que esos políticos del mismo bando o de otro partido, habían muerto o desaparecido de la vida pública, y que él se había salvado, y que conservara la libreta fue algo que me revolvió por dentro, que yo todavía no sé cómo explicarlo, y pienso que tiene mucho que ver con las cosas que me han venido interesando a partir de ese instante, y lo que al final fue mi primera película, y que es lo mismo que he venido ejercitando posteriormente en mis otros trabajos, que tiene que ver con la cuestión de los archivos, qué implica y por qué conservar los archivos, por qué es necesario y para qué, y cuando hablo de archivos no hablo solo de

los cinematográficos o fílmicos, que son a los que más me he dedicado, sino de ejemplos como los que citaste: una agenda o una libreta de apuntes o de teléfonos, pues en muchos casos los archivos terminan por convertirse en una fuente privilegiada de información y conocimiento que tenemos sobre el tiempo que no vivimos o no vamos a vivir.

Yo intenté que quedaran todas estas cosas aparentemente pequeñas, muy mínimas, que como dijiste al principio, se convierten en la antesala de sucesos más grandes, que te ayudan a reflexionar, que te impactan por dentro.

Ya desde el principio de tu carrera fuiste conformando un equipo que se ha mantenido a lo largo de tus otros trabajos. Por citar a Chiara Marañón, que está en la mayoría de tus películas. ¿Quién es Chiara Marañón y qué papel ha desempeñado en tus trabajos?

Chiara Marañón es mi esposa, nos conocimos en la escuela de San Antonio, hicimos el curso juntos, ella en guion y yo en documental, todos los ejercicios de la escuela los hicimos juntos, aparte que todo el que haya tenido intimidad con una persona sabe que en los procesos creativos, la intimidad y

el trabajo se vuelven una misma cosa muy amorfa para bien y para mal. Entonces, juntos hemos ido construyendo un diálogo que se ha venido convirtiendo en películas, y en muchas otras cosas, pero ahora estamos hablando de las películas, un diálogo y también una camaradería de gustos, porque ella es programadora de cine, también es realizadora; entonces es probablemente con la persona que mejor me entiendo en el mundo para hablar de cine, y diría que de cualquier otra cosa, pero en lo que se refiere al cine, siempre es la persona a la que vuelvo para trabajar, ahora no más estamos haciendo nuestra primera película juntos, y vamos a ver cómo sale el experimento, pues nunca habíamos codirigido, y seguro va a ser bastante complicado, pero ya tenemos todo un camino recorrido con estos cortos que hemos hecho a cuatro manos.

...cuando hablo de archivos no hablo solo de los cinematográficos o filmicos, que son a los que más me he dedicado, sino de ejemplos como los que citaste: una agenda o una libreta de apuntes o de teléfonos,...

He notado que desde los primeros trabajos te has multiplicado en diferentes roles: dirección, producción, montaje, fotografía, y lo has seguido implementando a lo largo de tu trayectoria.

¿Por qué asumes tantos roles en tus películas, por necesidad o por tener cubiertas y controladas todas las fases de producción?

En San Antonio de los Baños nos forman a los documentalistas en particular en un método que consiste en realizar varias labores totalmente solo, entonces tengo ese aprendizaje, pero para el caso en particular de *19º Sur 65º Oeste*, la razón por la que hice cámara y sonido directo durante el rodaje fue básicamente la falta de presupuesto, por un lado, pues no teníamos dinero para contratar a nadie, y segundo, porque la intimidad que yo necesitaba construir con mi tío, al que no conocía de nada, al que solamente me unía una historia familiar, era una circunstancia que requería que estuviéramos él y yo solos.

Puedo agregar que, aunque no realizaron ninguna labor técnica, su esposa y sus hijos también se convirtieron en parte del rodaje, sobre todo, en los momentos que para Caliche era difícil hablar sobre ciertas cosas, siempre estaban estos elementos de la familia que venían a funcionar un poco como asistentes de producción, como que iban complementando la dinámica de un set.

Las personas que entraron en determinado momento de la producción, hicieron un

aporte muy valioso, y vale la pena resaltarlo, porque no creo para nada que me valga a mí mismo, pues tengo mucho respeto por los diferentes oficios del cine, yo mismo soy editor, y sé de la importancia de cada uno de los miembros de una producción, y respeto mucho la habilidad técnica de cada una de las personas que conforman un equipo de rodaje. No hay películas sin gente, no hay películas sin un colectivo, y eso es algo que a mí me sigue gustando mucho; entonces, digamos que por la naturaleza de mis películas, que son de muy bajo presupuesto, que son muy íntimas, pues sí hay un proceso más individual, pero luego el mismo proceso se expande y me lleva a otras personas que entran en diferentes momentos de la producción, y que se convierten en parte fundamental de la película, como en el caso de Isabel Torres, que me ha acompañado en varios trabajos como sonidista, o Chiara, que ya la mencionamos, o Pilara Perdomo en la posproducción, o Luis Felipe Palacios en la música, que poco a poco se van convirtiendo en colaboradores, o la misma familia que también se transforma en parte de los proyectos. Y retomo para rematar lo que hablábamos al principio: en los procesos creativos esos límites ya sea entre familia o amistad son muy difusos.

...por la naturaleza de mis películas, que son de muy bajo presupuesto, que son muy íntimas, pues sí hay un proceso más individual, pero luego el mismo proceso se expande y me lleva a otras personas que entran en diferentes momentos de la producción,...

Quiero pasar a tu siguiente trabajo llamado Oslo 2012, película con un gran peso de ese material que te gusta tanto: los archivos, y en este caso, archivos de diferente procedencia: noticieros de los ochenta; archivos cinematográficos como el de Garras de oro, que es una de las películas colombianas más legendarias y más enigmáticas; contiene animaciones como las de Colombia Clean; posee abundantes dosis de humor, tanto, que hasta el cabrón de Álvaro Uribe, que solo se ríe para celebrar sus propios chistes malos, aparece riendo de buena gana ante sus trastadas; y para completar, aparecen unas imágenes tuyas aprendiendo a nadar. ¿De qué manera trabajaste con estos materiales tan heterogéneos, y cómo encontraste esa forma final, que, a falta de una palabra más apropiada, clasificaré como experimental?

Lo primero que fue Oslo antes de adquirir su forma final, fue un proyecto que presenté con Pilar Perdomo y Medusa Films a una convocatoria de la Cinemateca Distrital, y era una película en la que yo quería empezar

con la Marcha del Silencio, y seguir con una marcha muy larga que fuera por la séptima en Bogotá, pero que se iba a contar a través de todos los archivos de todas las épocas; geográficamente íbamos a recorrer la séptima, pero por intermedio de archivos de todos los tiempos que encontráramos. No nos dieron ese fondo, pero yo me quedé con la espinita de trabajar con unos archivos de marchas que ya había recopilado antes de irme a Cuba; entonces, en esos días me fui a trabajar a Berlín con una amiga cineasta puertorriqueña, allá ella estaba haciendo unos talleres de autorretratos documentales, y yo era el editor de esos talleres, y en medio de esa actividad yo también me empecé a preguntar muchas cosas, entre ellas, en cómo sería un autorretrato mío.

Ya cuando terminé mi experiencia en Berlín me puse a editar los materiales que tenía por ahí regados, y entre ellos estaban *Garras de oro* en un taco, *Colombia Clean* en otro, estaba la visita de Bush hijo a Colombia que yo mismo había grabado, y todas esas cosas comenzaron a entrar como en una colada, y lo primero que hice fue una mazamorra de la que salió un montaje de memoria, pues cogía una imagen, y sí esa imagen me remitía a otra imagen, la cogía y la insertaba después, y le ponía fecha y lugar y ya.

De ese primer corte salió una cosa muy amorfa, pero que me gustaba mucho, porque tenía esa lógica del pensamiento que una cosa te trae a otra, como una especie de asociación libre, y yo quería conservar toda esa mescolanza, pero obviamente necesitaba que tuviera una estructura, y ahí fue que empezó a surgir esa estructura circular, que es un poco el reflejo de la historia de Colombia, que constantemente se repite, y que parece que no fuera a tener fin. Una vez más estaba esa cosa pequeña que se expande hacia una cosa más universal, y ahí fue que me di cuenta que ese material ya tenía forma de película.

Te cuento que se ha presentado poco porque todos los archivos son robados, y una anécdota muy graciosa es que un día lo presentamos con Pedro Adrián Zuluaga en la Cinemateca Distrital junto con otro trabajo mío llamado *Nieve*, y estábamos con Alexandra Falla, la directora de Patrimonio Fílmico, y Pedro, con su buena dosis de humor ácido, le recordó a Alexandra que yo había cogido y utilizado todos esos archivos sin permiso, y a continuación le preguntó que si me pensaba demandar (Risas).

A partir de ahí se generó una conversación muy interesante, que yo personal-

mente creo que se tiene que volver a dar en Colombia, y es buscar la manera de cómo liberar los archivos, cómo hacerlos más accesibles, cómo permitir que se haga un uso adecuado de ellos, porque el archivo sino se utiliza se queda ahí anquilosado criando hongos, y lo que necesitamos es que estos archivos nos ayuden a entender mejor el presente, por eso me alegra tanto que el Festival Eureka y Retina Latina lo hayan rescatado y presentado.

Cuando mencionaste los derechos de autor recordé la frase de Don Luis Ospina, creo que está en Un tigre de papel, que decía que si en Colombia no existían los derechos humanos, menos iban a existir los derechos de autor (Risas).

Exacto, y si lo decía Luis, amén.

A partir de ahí se generó una conversación muy interesante, que yo personalmente creo que se tiene que volver a dar en Colombia, y es buscar la manera de cómo liberar los archivos, cómo hacerlos más accesibles,...

Y este trabajo, Too late for the cinema, de 2013, que es el producto de un taller con Abbas Kiarostami. ¿Cómo llegaste a este taller, y qué lugar tiene la figura de Abbas Kiarostami en tu

propuesta cinematográfica, para no hablar de su importancia mundial?

Yo venía hacía un tiempo conociendo las películas de Abbas Kiarostami, desde que era estudiante, y en particular vi sus cortos gracias a un cineasta español llamado Eloy Enciso, que era mi tutor en el ejercicio que te mencioné antes, en el que había que cubrir varios roles en la misma producción. Ya después conocí sus largometrajes, y coincido con lo que dices que no hay que hacer un recuento de su impacto en las diferentes cinematografías para medir su importancia, porque estoy convencido que a la mayoría de los que nos interesa el cine nos ha marcado Kiarostami, de alguna o de muchas maneras.

Para la época que se abrió la convocatoria del taller estaba viviendo en Londres, y recuerdo que ya había habido un taller anterior, al que asistió mi esposa Chiara, y en el que no pude participar porque se me habían perdido los documentos, y no podía salir de Inglaterra sin ellos. Ya en 2013 se volvió a abrir el taller, y finalmente pude ir con otros treinta realizadores a Murcia, España, y el taller básicamente consistía en pasar tiempo con Abbas, perseguirlo a todas partes, y de vez en cuando conversar con él. Dio un

par de charlas magistrales porque era uno de los requerimientos del festival, pero se notaba que en realidad no era algo que a él le gustara.

Entonces lo que hacíamos era estar con él, trabajar y colaborar en sus proyectos, de hecho, en el año en el que estuvo, Chiara fue su editora, porque Abbas iba haciendo minipelículas durante los talleres, y cuando yo llegué al taller pensé que por ser el esposo de Chiara iba a tener la misma relación con Abbas, pero no fue así para nada. Yo empecé a llevarle ideas, pues ya desde el principio estábamos rodando minicortos basados en ideas que el mismo Abbas escogía, en mi año fue *Workers working and water*, algo así como trabajadores trabajando y agua. Cómo esos elementos se mezclaban en una sola película era un asunto que cada uno tenía que solucionar narrativa y estéticamente. Entonces comencé a llevarle propuestas y él las tiraba al piso absolutamente todas, y a mí se me volvió una cosa súper frustrante hablar con él, porque no encontramos puntos en común, hasta que llegó un punto en el proceso que yo dije que no podía más con esa carga, y decidí que ya no le iba a preguntar nada más a Abbas y decidí irme a caminar a ver qué me salía a mí solo, y caminando me encontré con esa tienda de

pianos, en la calle, y con un reflejo.

Ya para entonces yo llevaba varios años trabajando en un largo que se llama *Estudio de reflejos*, (2013), entonces estaba como muy atento con esa cuestión del reflejo y de las superficies reflectivas y, por supuesto, de lo que se puede conseguir con las cámaras y cómo las cámaras capturan esos reflejos. Por los días del taller era tiempo de otoño, estaba nublado, había un poco de sol pero no se veía nada excepto cuando pasaban los carros y camiones, y esta posibilidad me gustó mucho, y faltando un día para entregar el ejercicio me fui a la tienda de pianos, en esta ocasión con un miniequipo, alguien que me respaldó con el sonido y un par de actores, y convencí al dueño de la tienda, que era un pianista muy importante en España, para que tocara una pieza para mí al otro lado del reflejo, y en contra de todo pronóstico, el sol salió en el momento justo, los carros pasaron en el momento justo, el pianista tocó en el momento justo, la actriz entró en el momento justo, y todo quedó perfecto en la primera toma, hice siete pero fue en la primera que mejor quedó, excepto que se veía mi mano en el reflejo dándole la entrada al pianista, pero ninguna de las otras tomas estaba tan lograda como la primera. Entonces fue ahí

que nos inventamos una máscara digital y enmascaramos mi mano.

...y decidí que ya no le iba a preguntar nada más a Abbas y decidí irme a caminar a ver qué me salía a mí solo, y caminando me encontré con esa tienda de pianos, en la calle, y con un reflejo.

Ya con ese material me fui donde Abbas, y le encantó la pieza desde el principio, y me dio un par de recomendaciones, la primera de ellas, que en vez de que se escuchara todo el tiempo el piano y el ambiente de afuera de la tienda, se escuchara primero el ambiente de afuera y que éste se fuera yendo muy lentamente, y que fuera entrando el piano hasta que solo se escuchara el piano; y la otra recomendación fue que yo al final había hecho un plano dentro de la tienda en donde se veía la cara de la actriz, pero Abbas me dijo que quitara esa toma, que solo dejara el plano general y que hiciera el cambio con el sonido, y efectivamente Abbas es un maestro, y con este par de modificaciones la pieza adquirió alma, y al final le gustó tanto como quedó, que al cierre del taller hizo una selección de cinco trabajos para presentárselos a Bill Viola, el videoartista norteamer-

ricano, y a Víctor Erice, el cineasta español.

Kiarostami ha sido importante no solo para tu carrera, sino para el cine colombiano, pues si mal no recuerdo, él era el presidente del jurado del Festival de Cannes en 2014, el año que Simón Mesa ganó la Palma de Oro al mejor cortometraje con Leidi.

Exacto. Asistir a ese taller fue para mí muy importante, y me enteré que luego se replicó en varios países, incluido Colombia.

Yo estos trabajos apenas los conocí gracias a esta retrospectiva, porque el único que ya había visto era Parábola del retorno, (2016), y ya habían pasado varios años hasta que ahora el Festival Eureka y Retina Latina presentan esta muestra. ¿Qué lugar ocupa Parábola del retorno en tu obra, y qué significado tuvo como catarsis para tu familia y para tu fuero personal?

Yo ya he hablado mucho de *Parábola del retorno*, incluso contigo, y no quisiera extenderme en sus orígenes, pero sí quiero detenerme en especial en lo que significó para mi familia, y a esa especie de catarsis que mencionaste, porque yo cuando la hice no sospeché nunca qué pasaría con esta película, pues me parece muy importante esta especie de proceso mágico, pues *Parábola*

nació como un anhelo mío de hacerla y regalársela a mi abuela, pero ella nunca logró verla porque se murió antes de terminarla, y ya después la película estuvo guardada en un cajón como tres años antes que se estrenara en 2016 en Cartagena.

Parábola existe gracias a que mi tía Gloria Eugenia, “Goya”, gracias a que ella fue la encargada de preservar el archivo de lo que pasó con Wilson Mario; entonces fue ella la que hizo de este empeño algo personal, pues era su hermano y ella se apersonó de esta cuestión, y fue la que me pidió muchos años antes de que *Parábola* existiera siquiera como un proyecto, que digitalizara el taco de betamax con las imágenes que aparecen al final de la peli, fue ella la que me regaló una copia de todos los archivos que tenía, recortes de prensa de la época, de la carta que se mandó a la Presidencia de la República, de los documentos en los que están consignados sus repetidos intentos para que el Estado la reconociera como víctima de violencia de sus organismos de seguridad.

Todo este asunto estuvo silenciado muchos años, treinta para ser exactos, hasta el momento que salió la película, que esquivó de manera premeditada la faceta más po-

lítica, y se centra en otras cuestiones, pero revolvió y puso de nuevo en la palestra el asunto de la desaparición de mi tío Wilson Mario, y se volvieron a activar los abogados, uno de ellos primo nuestro, y finalmente el año pasado, 2020, el Estado aceptó que Wilson Mario había sido desaparecido por grupos paramilitares en asocio con militares, y desde entonces el caso entró en un proceso, que no sé en qué consiste ni cómo funciona, de la justicia transicional.

La peli se sigue mostrando en muchas partes, ahora no más hay una cátedra en la Universidad de Buenos Aires, que quiere hacerla parte del currículum para hablar de cine y violencia política en Latinoamérica, y acá en Colombia se acabó de presentar ahí cerquita donde estás, en el Festival de Marinilla. Todos los meses se presenta en alguna parte.

Todo este asunto estuvo silenciado muchos años, treinta para ser exactos, hasta el momento que salió la película, que esquivó de manera premeditada la faceta más política, y se centra en otras cuestiones, pero revolvió y puso de nuevo en la palestra el asunto de la desaparición de mi tío Wilson Mario...

Ahora no más que estábamos hablando de los derechos de autor, en Parábola hay varios archivos de distinta procedencia, como los textos del poeta inglés nacido en Estados Unidos, T. S. Eliot, y los temas de salsa Los Rodríguez, de El Conjunto Clásico, y Londres, de Nelson y sus Estrellas. ¿Ese par de canciones te debieron haber valido un montón de plata o estás esperando que los tombos te caigan encima? (Risas).

Londres no está, solamente una frase, y por los poemas de T. S. Eliot pagamos poco en realidad, como 400 libras, ya que los registros sonoros son propiedad de Faber and Faber, ellos son los propietarios de toda la obra literaria, incluidas las grabaciones sonoras. Y la de El Conjunto Clásico, los hemos buscado desde que salió la película para firmar una cesión de derechos o algo por el estilo, pero no los hemos podido encontrar. La canción es muy importante para la película pues era el tema favorito de Wilson Mario, y aparte, la letra de la canción recoge aspectos muy puntuales de la peli, entonces lo que he decidido es esperar a que aparezcan los dueños de los derechos e intentar negociar con ellos.

Igual, esta es una película que no ha hecho un solo peso, pues se muestra mucho pero nunca ha recogido un peso, y estoy seguro

que nunca conseguiré dinero con ella, entonces tampoco es que estemos cometiendo un delito, ya que no nos estamos haciendo millonarios a las costillas del trabajo de los artistas. Y claro que nos gustaría negociar los derechos o la cesión de derechos con los dueños de Los Rodríguez.

Ahora quiero detenerme en tu más reciente trabajo Revelaciones, (2020), que estaba en la retrospectiva y que también estuvo en el Festival de Jardín, en donde ganó uno de los premios. A mí de entrada lo que más me llamó la atención fue la relación tan fluida que tienes con tu madre, que les permite comentar con la misma desenvoltura las situaciones cotidianas, familiares, y luego pasar a sucesos más macros, o como dirían los profesores de periodismo, de la “coyuntura política”. ¿De qué manera construiste una relación tan sólida con tu madre, que abarca tantas aristas familiares, y digamos de una manera un poco ampulosa, existenciales?

Primero, si alguien conoce físicamente a mi madre sabe que nos parecemos muchísimo, y siempre, desde que era muy pequeño, hemos tenido una conversación muy fluida, obviamente que me reprendía, cuando era del caso, pero nunca me trató como un niño que no pudiera mantener una

conversación. Ella me dio la oportunidad de hablar de cosas serias a pesar de que yo era muy joven; entonces creo que entre ella y yo hay mucha confianza, estoy convencido que es la base del diálogo permanente que existe entre los dos. Y lo otro es que nos mantenemos muy en contacto a pesar de la distancia y tanto tiempo que llevo viviendo fuera de Colombia.

Y aunque tengamos una relación tan cercana, nunca me imaginé que esta conversación que tuvimos en *Revelaciones*, fuera a ser la estructura final de una película, y todo eso sucedió, única y exclusivamente porque está grabado, el hecho de que esta charla está registrada, que se pueda volver a ella y se pueda editar, porque la conversación no sucede exactamente como aparece en la peli, comenzando porque no fueron treinta minutos sino más de una hora. Después cuando la escuché fue que empecé a entender las cuestiones que estaban detrás de las palabras, los asuntos que se esconden detrás del tono o el timbre de las palabras, cómo va subiendo o bajando la energía, cómo una cosa nos llevaba a la otra.

Mi madre es una persona muy inteligente y sensible, entonces una cosa que ella misma decía la remitía a otra, o la manera como se contradice o cuestionaba las mismas

cosas que acababa de decir, o que pronunciaba para después reflexionar sobre ellas, lo considero un acto muy generoso de su parte, de compartirlo conmigo. Eso lo entendí a partir de escuchar muchas veces la conversación, hasta finalmente editarla y encontrar la película. No hay que ir muy lejos para encontrar las películas, las películas a veces están en los lugares más simples, y eso creo, es algo que hemos aprendido de las películas de Abbas Kiarostami, que de las cosas más sencillas pueden surgir películas muy potentes, con reflexiones muy profundas, y con planteamientos estéticos muy radicales, pues yo estoy convencido que las películas deben plantear cuestiones radicales para que el cine avance.

Después cuando la escuché fue que empecé a entender las cuestiones que estaban detrás de las palabras, los asuntos que se esconden detrás del tono o el timbre de las palabras,...

Entonces, esa conversación tan sencilla ha encontrado oídos en otras partes, que es algo muy bonito que el cine posibilita, que así sea un gesto mínimo, tan mínimo como el de *Revelaciones*, también pueda generar conversaciones y diálogo con públicos tan diferentes como el de Jardín, el de Doctis-

boa, el de Mar de Plata, en el Festival La Cabina y en otras partes de España.

Dos cosas que me llamaron poderosamente la atención fue, primero, la buena memoria de tu mamá, porque se acordaba que naciste un domingo; y segundo, me hizo dar mucha risa que en el momento del parto le dio por hijueputiar y maldecir a tu papá, así fuera interiormente.

Esa es otra cosa que me ha sorprendido mucho de ella, como una especie de feminismo, pero no un feminismo de manual ni académico, sino un feminismo de pensarse ella misma como mujer frente a un hombre, que es mi padre, y todas esas otras cuestiones que surgieron en la conversación, fueron las que me llevaron a convertirla en una película.

Y a la par de la conversación, con sus picos y sus llanuras, que le brinda una estructura dramática, están las imágenes que funcionan como una especie de contrapunto o complemento a lo que estamos escuchando. ¿Cómo las capturaste o cuál es el origen de estas imágenes?

En *Revelaciones* hay imágenes de dos naturalezas. Las imágenes fijas, que son las que están en el corazón de la peli, como las fotos del parto, y, por otro lado, están

las imágenes de un carrete que Gelberd, un amigo cubano, me pidió hace muchos años que le revelara, ya que en la isla no había químicos para el procedimiento. Era un material que se había encontrado después de la muerte de su abuela, y para nuestra sorpresa nos encontramos, probablemente, con las únicas imágenes que existían de mi amigo cuando era niño, cosa que me impactó mucho, aunque tardé mucho en revelarlas, pues me tardé casi dos años en entregarle el resultado. Y para completar, están las imágenes en 16 milímetros de una Bolex que me compré, y estaba probando cámara nueva como se dice, y ensayé con muchos lentes y en muchos lugares diferentes, entre ellos Cuba, y el chico que te mencioné del carrete también aparece en los registros, y también está mi sobrino, ahí sí no está mi mamá, todas tienen en particular que no fueron rodadas para un propósito, sino, simplemente, para comprobar que la cámara funcionara.

Esa misma época coincidió con mi interés por la conservación y preservación de los archivos, y también me había comenzado a cuestionar a nivel ecológico en cuánto gastamos produciendo imágenes y películas, ya sea que estén en celuloide o digitalizadas, hay mucha inversión y gasto en ma-

teriales necesario para producir imágenes; entonces eso me ha hecho pensar en que todas las imágenes tienen que ser usadas y vueltas a utilizar. Todas esas sensaciones e intuiciones, digamos que las metí en una licuadora, y fue también muy coincidental que fue justo en esa semana que yo tuve la conversación con mi madre, fue una semana que estuve mucho en el laboratorio, y me encontré todo sobre la mesa y miras cómo todas esas cosas se relacionaban, y empiezas a encontrar que efectivamente tienen conexiones, y empiezas a descubrir toda una serie de vasos comunicantes entre lo que estás haciendo con el sonido y lo que sucede con las imágenes, porque finalmente cuando yo estoy grabando a mi madre estoy construyendo una memoria, o cuando estoy registrando a mis amigos con una cámara, así sea para probar unos lentes, también estoy construyendo una memoria.

Entonces, en estos casos, lo que me planteo es cuáles son sus vasos comunicantes, y de qué manera sus partes puedan dialogar entre sí, cómo puedo lograr una estructura narrativa que contenga esos picos y esas bajadas, saber en qué momento hacer que la lluvia suene durísimo; entonces entras en un estado completamente de fluidos, acuático, y como eso después se pone árido.

Cuando estoy hablando de la situación en Colombia con mi mamá y vemos los árboles y las hojas cayéndose en otoño, y te preguntas qué pasa cuando ponemos una cosa junto a la otra.

...cuando yo estoy grabando a mi madre estoy construyendo una memoria, o cuando estoy registrando a mis amigos con una cámara, así sea para probar unos lentes, también estoy construyendo una memoria.

Para agregar, diría, y esto lo digo una vez más, y a veces me vuelvo repetitivo, pero en esa época estaba viendo mucho el trabajo de los surrealistas, y los surrealistas planteaban en la producción del collage como una forma a través de la cual el subconsciente se comunica con el exterior; entonces, juntando materiales de diferentes naturalezas, el subconsciente encuentra una manera, no de explicar, sino de sacar a la luz, al frente, todas esas cosas que están metidas por allá en el interior.

Juan, hace muchos años que vives fuera de Colombia, aunque mantienes un contacto permanente con el país por tus raíces familiares y también por cuestiones de trabajo, hablo específicamente de tu labor como montajista de

varios cineastas colombianos. En 19^o Sur 65^o Oeste, cuando estás hablando con tu prima, la hija del tío Caliche, ella menciona que siempre que viaja presenta un pasaporte uruguayo porque el colombiano lo único que le genera es contratiempos, y utiliza una expresión que resume lo que yo diría que es la esencia de muchos colombianos, vivan o no vivan en el exterior: “Ser colombiano es fucked”, algo así como “Ser colombiano es jodido”. ¿Cómo ha sido tu experiencia como ciudadano y cineasta colombiano viviendo tantos años en el exterior?

Yo por ser albino ya era extraño inclusive en Colombia; entonces te puedo decir que yo crecí con ese sentimiento de extrañeza, y lo he cargado conmigo a todos los sitios he ido, con lo cual puedo decir, que no se diferencia mucho mi vida en el exterior o en Colombia con la de cualquier ser humano; sin embargo, políticamente tiene sus connotaciones, pues, desde luego, no es lo mismo llegar a un aeropuerto con un pasaporte de Reino Unido que con uno de Colombia, que es el que yo utilizo, y toda mi vida la he pasado lidiando con procesos migratorios. Ahora estoy en España porque estoy trabajando con la Filmoteca de Cataluña, y estoy otra vez empezando desde cero, y es como si ya me hubiera acostumbrado a vivir con esa sensación.

Tu último proyecto, del que nos hemos ido enterando de a poco, se llama Elena dio a luz un hermoso niño. ¿Qué nos puedes contar de esta película, en qué fase de la producción se encuentra, y cómo ha funcionado la codirección con tu esposa y compañera de luchas cinematográficas: Chiara Marañón?

Elena dio a luz un hermoso niño nace de un encuentro con un material en la Filmoteca de Cataluña, en el archivo doméstico de doña Miquelina Fiter, que a mí se me pidió que digitalizara, y realizando ese trabajo me encontré con la figura de Francisco Franco bajando unas escaleras, filmado muy cerca, y esto me resignificó todo, pues todas las latas anteriores eran muy similares a las colecciones familiares: escenas de bautizos, matrimonios, viajes de vacaciones, fiestas de navidad, reyes magos, y este hallazgo nos hizo mirar este fondo de otra manera, y ahí comenzó una investigación para saber quién era esta familia, y también para saber la procedencia de la donación. Poco a poco hemos ido encontrando más cosas, a lo que se agregó que en el aspecto de financiación nos dieron el ICAA, que viene a ser como el FDC colombiano, los productores son los mismos de *El año del descubrimiento* (2020), de Luis López Carrasco, que ganó dos premios Goya, y ellos ya se habían com-

prometido desde el principio con la peli, y han realizado un trabajo increíble en la forma que encontraron de producir la película. La coproductora es Sandra Tabares, que ya había estado produciendo en *Parábola*.

Elena dio a luz un hermoso niño nace de un encuentro con un material en la Filmoteca de Cataluña, en el archivo doméstico de doña Miquelina Fiter,...

Ya ahora podemos comenzar a cumplir los compromisos que tenía con la Filmoteca, que es restaurar la colección entera; entonces eso es lo que estamos haciendo ahora, junto con la investigación. Te cuento que ahora descubrimos en el material un familiar cercano, un tío que aparece mucho, que era sacerdote, y se le puede ver en varias latas en el seminario, cuando se consagró como sacerdote, la primera misa, la cena de la ordenanza. Después se desapareció muchos años del material, y descubrimos que se había ido para Medellín, y que se convirtió en la mano derecha del obispo de la época; entonces por ahí se nos ha abierto una nueva puerta de la relación esta de cómo el franquismo exportó su ideología a sus antiguas colonias, y esa es una cosa que a mí me interesa mucho explorar. Vamos a ver a dónde nos lleva esta relación de Franco con

los dictadores de América y la iglesia católica. No tengo ni idea dónde nos llevará, pero le veo buena pinta.

Películas de Juan Soto disponibles para ver:

Oslo 2012: <https://vimeo.com/63151795>

19°Sur 65°Oeste: <https://vimeo.com/63151795>

Too late for the cinema: <https://vimeo.com/62058156>

El bombillo: <https://vimeo.com/15953506> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

INVISIBLES

UNA PELÍCULA DE ESTEBAN GARCÍA

SALA CORTOS

Producción: JUAN CARLOS LÓPEZ / Dirección: ESTEBAN GARCÍA / Música: ESTEBAN GARCÍA

Actores: ISABEL CRISTINA TORRES / Dirección de Arte: ESTEBAN GARCÍA / Edición: LULU SALGADO

Distribución: ESTEBAN GARCÍA / Contacto: MARCELO SERRANO FONSECA

ENTHUSIASTS, DE GONZALO ESCOBAR MORA

ENTUSIASMADOS CON LAS IMÁGENES Y LA NECESIDAD DE PARTIRNOS

Daniel Tamayo Uribe

—●—



La imagen puede condensar una diversidad de cosas de diferente naturaleza, tales como sentimientos, proyectos, sueños, entre otros. Y aunque pueda parecerlo, no se trata de un contenedor pasivo y quieto. Es un objeto con el que interactuamos y lo que

allí se posa nos afecta a tal punto que no podemos silenciarlo o reprimirlo con facilidad, pues la imagen es tan real que la podemos agitar, aunque parezca inmóvil y ella nos puede petrificar por más que nos suene imposible.

Vemos a un joven y a una joven calcular dónde ubicar unas puntillas para colgar en una pared un cuadro de colores pálidos y rosados con unas montañas rodeadas de agua. Así inicia el cortometraje dirigido por Gonzalo Escobar Mora, *Enthusiasts* (2021), filme que resulta ser la *puesta en escena* en la que los personajes, que casualmente son el mismo director y su pareja, tratan con un cuadro en que difusamente se proyectan elementos como los que mencioné al principio, a la vez que lidian con lo que desean en un momento específico de su vida.

Él y ella, fuera de cuadro y lejanos en la oscuridad teñida por luces *exteriores*, hablan de tener su casa y un «buen trabajo» y de poder dedicarse a sus propios proyectos. Son estas aspiraciones cuanto menos usuales viniendo de jóvenes, quizás de clase media, que empiezan a insertarse en el «mundo adulto» y que quieren adquirir independencia frente a quienes los han mantenido toda su vida, usualmente sus padres. Tal inserción puede ser para muchos –aunque quizás lo digo por mí, un joven colombiano de 25 años– un choque con un nuevo “mundo” que irradia el lugar en que nos hemos mantenido encerrados por hábito: nuestro hogar. Ese “mundo”, sea el laboral, el de los adultos, el de los independien-

tes o no sé cómo llamarlo, es posiblemente muy parecido al cuadro del cuarto, confuso. Dicha realidad entra por las ventanas como luces y se filtra por las paredes como sonidos. Se asoma difusa, intimidante y prometedora. A tal “mundo” es que se enfrentan los dos personajes, quienes hablan en lengua extranjera (inglés), casi igual de ajena que ese “mundo” que está a solo unos pasos. Posiblemente el director y su pareja también lidiaban con esto al momento de gestar y llevar a cabo el corto.

Y como frente a la vida, es normal sentirse inseguro al crear y acercarse a, en este caso, la imagen. La inseguridad y petrificación puede ser tal que no se es capaz de “soltar” por unos minutos lo que sucede y mantenerse flotando y relajado fumando. Aun con la llama al lado uno no enciende el cigarrillo. La pareja tiene dudas sobre la realización de las aspiraciones en el “mundo”, ni siquiera saben si podrán vivir más que una deuda de una casa. A pesar de ello, se mantiene entusiasta y decidida a seguir al pie de la letra su “buen plan”, aunque solo uno de los dos sobreviva. Empiezan a transitar entre un encierro “bucléico” y el exterior que penetra el sitio de resguardo. Días y noches pasan y entre ellos van como turnándose la posición. Con pinta y casco para montar bi-

cicleta se aventuran al afuera y a la imagen.

Y como frente a la vida, es normal sentirse inseguro al crear y acercarse a, en este caso, la imagen.

Mas la aventura no es solo la inserción en el “mundo”, sino que, de hecho, se parte de la imagen y es en torno a ella y a través de ella que se están aventurando los personajes. Esto funcionaría en dos niveles, pero sobre uno no estoy seguro a falta de conocer la situación que vivían los realizadores y actores al momento de rodar la película. En un primer nivel, nos encontramos con este cuadro del inicio y que luego aparece recurrentemente en la habitación, el sitio más íntimo donde la pareja duerme en las noches. Tal cuadro parece convertirse en el eje de las acciones y los sucesos que se desenvuelven, pues ahí se proyectan los deseos que mueven a los personajes. Al mismo tiempo, que tal objeto condense los sueños hace que el cuarto donde se posa se convierta para los personajes en el sitio de “motivación” hacia la meta y el de descanso luego de los agotadores días.

En un segundo nivel, se trataría de la relación directa entre la realización del corto y los realizadores y actores. Podría ser que,

muy próximo a la idea de performance, él y ella se encuentran performándose a sí mismos y a una situación que los ha *entusiasmado* hasta incitarlos a la creación audiovisual. Quizás como los personajes frente al cuadro, la pareja ve en la película condensados sentimientos, sueños y proyectos.

En ninguno de los dos casos hay una total pasividad por parte de los seres humanos ni por parte de las imágenes. Las imágenes son acción y pueden afectarnos. En el corto, de un lado, ellos montan cuidadosamente el cuadro, lo observan desde más de una perspectiva y hasta lo agitan, a lo mejor para ver si algo encuentran en sus profundidades o esperando que les dé una respuesta. De otro lado, recordemos, la pareja está intentando seguir su “buen plan” y se aventura al exterior. En lo referente al proceso de *realización*, en primer lugar, hay un ejercicio de autoconsciencia sobre esos posibles deseos o sueños y sobre el “mundo” donde ellos se harían realidad. Lo aspirado y su concreción se presenta bajo una imagen confusa y enredadora entre los bucles espaciales, cierta pérdida de la noción del tiempo con las disoluciones elípticas y sonidos y luces que irrumpen en el hogar de la pareja. En segundo lugar, puede que la pareja al tiempo que creaba esta obra se aven-

turaba al “mundo”, pero lo que pudiéramos decir al respecto sería muy especulativo. Por lo tanto y para el o la lectora, creo que debo asumir mi posición como espectador y realizador aficionado para reflexionar en torno a mi visualización de *Enthusiasts*.

El poder tener un inmueble propio y que el trabajar se convierta en algo provechoso para uno y para los proyectos personales y vitales, son ideas y muchas veces imágenes que solemos ver con anhelo e incluso belleza. Esto por más difusas que se vean y por más obstáculos que puedan atravesarse hacia su realización. Si sumamos que podemos lograr esto de la mano de esa persona amada que es a la vez amiga y cómplice, es plausible decir que se trata de promesas de una “buena vida” que nos hacemos a nosotros mismos: ser independientes, florecidos ante la adversidad, amados y amantes. Es un sueño (múltiple y complejo) lo suficientemente tentador como para proyectarlo mirando un cuadro y como para abordarlo realizando un corto sobre él. De esta manera, el carácter estético desde la contemplación o desde la creación lo embellecen todavía más y con ello, la pareja del relato –como seguramente los realizadores– y muchos de los jóvenes nos aventuramos al “mundo” y hacia esos anhelos. Pero,

como en el filme, tal aventura es de vida o muerte. Luego, ponerse a soñar frente a la imagen mientras la “guerreamos” con un plan o poner en marcha la elaboración de una pieza audiovisual, parece de lo más razonable y hasta divertido.

El poder tener un inmueble propio y que el trabajar se convierta en algo provechoso para uno y para los proyectos personales y vitales, son ideas y muchas veces imágenes que solemos ver con anhelo e incluso belleza.

Mas justamente ahí puede descansar un riesgo de los muchos posibles. En estos días un amigo poeta, Rubén Darío García, me envió uno de sus poemas para que yo lo leyera ya que “a mí me gusta el tema de la imagen”, dijo él. Me gustaría citar un par de fragmentos y esto posiblemente se trate de recurrir a otras imágenes –por lo menos parcialmente–:

Como resultado de la distancia

*Mi ojo compone las ausencias hasta encontrar la
belleza*

Desde la ventana la costa es un sol cansado

que se derrite sobre las lanchas

y huye bajo las crestas de las olas,

lejos de los pies que empujan el mar devuelta

*a esa lágrima de la que salió
He bajado para encontrarme que la costa no es
la costa (...)
Regresé al apartamento para recuperar la costa
La miré por unos minutos hasta que vi mi reflejo
y comprendí que estoy demasiado cerca de mí
como para ver la belleza en mí
Necesito partirme*

Acaso la pareja del corto de Escobar Mora mira demasiado cerca y se encuentra *entusiasmada* (como “extasiada por la divinidad”, siguiendo la etimología del latín y el griego) con sus sueños y el cuadro en que se proyectan. El ver una imagen que nos interpela puede ser tan embelesador y satisfactorio que quizás perdamos de vista que podemos dudar y mirar desde otras perspectivas y distancias. Tal vez no es necesario tener ese inmueble, tener un trabajo de ensueño o llevar a cabo nuestros proyectos cualesquiera que sean para... Puede que sí, pero podemos cuestionar una realidad o una imagen (que es real) con otra imagen y, de la mano de ella, mirarnos y encontrar algo.

Aunque en *Enthusiasts* sí encontramos la variación de la mirada y la acudida a otro cuadro que puede *incidir* en el trance, al final no estamos seguros de qué tan adentro o afuera de la imagen termina la pareja. Sin

embargo, a lo mejor ese juego liminal entre salida y entrada es el lugar indicado para mirar, crear, actuar... No queda claro si la pareja reconoce la imagen como su parte y su escisión. Pero posiblemente el director y su pareja, al crear *Enthusiasts* y vivir dentro y fuera de ella, llegaron a esa frontera y se partieron al tomar distancia con los personajes que encarnan y la imagen que contemplan. Así a lo mejor lograron jugar y cuestionar, desencantarse y reencantarse de la realidad y de ellos mismos. El riesgo de perderse puede ser a su vez el de ganarse.

Como espectadores también podemos necesitar jugar con la imagen, no solo para ver el “mundo” con una ventana o pantalla que a veces se cruza con él o termina por ser él, sino a su vez para dudar de ellos dos y partirnos. Yo aquí lo he intentado entre películas, cuadros y poemas y no sé si al final cuestioné al “mundo” y pude encontrar algo en mí. Me hallo carente, pero por ahora he visto y escrito, lo que irónicamente es muy parecido a tirar una moneda en la fuente o una piedra en el agua (de un cuadro).

El corto se puede ver en:

<https://vimeo.com/bistrik7/enthusiasts>



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

INVISIBLES, DE ESTEBAN GARCÍA GARZÓN

LA ENRAMADA Y LA URDIMBRE

Joan Suárez



“El Chamán es un mediador entre el mundo social de la aldea y el mundo extrasocial de los espíritus”.

Angelika Gebhart-Sayer

Todas las piedras del río oyeron la caída. El sol apagó el brillo. El páramo de los ojos y la conjuntiva rodeada de frailejones capturaron como un relámpago en el tiempo la memoria de la palabra dicha. Algún tiempo atrás, contra el olvido y mirando el recuer-

do, los ancestros esculpieron en la selva el eco de la voz que insuflaron la boca de los cuerpos. Tallaron en su lengua nativa la leyenda del horror y el miedo como muestra de protección y esperanza. Una ciudad de almas ocultas que se asoman en las imágenes de *Invisibles* (2022) del director Esteban García Garzón.

Los sonidos de la selva penetran sin sombra con planos generalas y contemplativos. Los llantos sin lágrimas llegan como un látigo a los oídos de Azen, un niño de nueve años que se niega a la luz del más allá. Ecos ininteligibles pasan volando y alumbran sus ojos. Procuran acompañarlo del trueno, el rayo y la oscuridad en cada día y noche de lluvia. Así se pinta de imágenes este cortometraje, tanto en el sonido directo, el ruido y chirrido de insectos, como en los encuadres con tonos pasteles de sutileza y verdor en la pantalla.

La negación a escuchar la singularidad única del tono y vibración palpitante en la selva intensifica la densidad del miedo. La abuela y el padre (protectores y guardianes de la naturaleza) pulverizan la tradición ancestral del cuidado y la premonición. Aquello que los ojos no ven y lo que los espíritus ven. Los escuderos de la jungla tienen

su límite y la desobediencia por parte de los hijos (Azen) para escuchar sus crujidos se manifiesta en forma de gotas de lluvia, el frío del viento, el movimiento de las plantas y los cadáveres en el río.

El diálogo hablado, en la casa que visitamos con el lente de la cámara, que derraman la abuela y el padre es tan ancestral como sus espíritus, mientras el niño (hijo) escucha y responde en español. Una distancia generacional de asimilación y proximidad con la palabra desde el calor del hogar y el fuego de la voz que huele a lluvia y olvido. A algunos habitantes de la comunidad los alcanzaron los fusiles del viento sin parar, ahora la codicia se camufla de brazalete y amenaza. El petróleo en vez de la Tierra. Por eso la selva sopla fuerte y voraz en los pensamientos y sueños de Azen. Él es un portal para encontrar la respuesta y abrazar el caudal del río de tantas almas.

Así, la fotografía implacable y los planos generales y detalles como signos de puntuación, en su punto y coma, dibujan la transición en el ritual de Yagé (Ayahuasca, en quechua “bejuco de los muertos” o “bejuco del alma”) para Azen en manos del Taita y el aprendizaje del conocimiento milenario (Chamán). Un viaje antes de

la madrugada para beber el aire del llanto y el lamento para evitar que la selva se siga llenando de cadáveres del conflicto armado (desarraigo, desaparición, despojo, desplazamiento). Azen no quiere ver ni escuchar a sus abuelos mayores. Sin embargo, su presencia onírica se esconde como longitudes de onda entre los muertos y desaparecidos que ha dejado la guerra en su región. La palabra dicha, sí tiene cara y se manifiesta justo en el momento en que Azen acepta la travesía por el mundo mágico para cantar (en lengua aborígen) las notas líricas en oración y el mantra para la selva y sus escuderos invisibles.

A algunos habitantes de la comunidad los alcanzaron los fusiles del viento sin parar, ahora la codicia se camufla de brazalete y amenaza. El petróleo en vez de la Tierra.

El movimiento de cámara sigue el canto de las aves en la selva y se interna en la corriente del cementerio, un río de tumbas, con la yuxtaposición frenética de sombras y contrastes que abren la grieta en cada cuerpo que se encuentra. Así, la divinidad de la jungla, el jaguar, se exhibe fuerte, inteligente y poderoso para encarnar la belleza y la ferocidad como Azen. De este modo, las

ramas de árboles espesas y entrelazadas naturalmente, la enramada, más el conjunto de hilos colocados en paralelo y a lo largo en el telar de la imagen, la urdimbre, para pasar por ellos la trama y formar un tejido que nos recuerda la conexión ancestral y armónica con la selva en el pueblo indígena Cofán, como cuidadores, ejemplos de Paz y de hermandad.

Finalmente, el trabajo de ficción de Esteban García Garzón, como director y guionista, se enriquece con el jardín de su trabajo audiovisual. Algunos de sus cortometrajes destacables y potentes sobresalen *Atarraya* (2018), *Unravel* (2012), *Soy Margot* (2014) y *Al otro lado del río* (2016), entre otros. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LOS ENEMIGOS, DE ANA KATALINA CARMONA

UN CANTO QUE PIERDE SU ALIENTO

Cristian García



Escuela de crítica de cine de Medellín



Antes de que la imagen se desvele ante nosotros, escuchamos un canto. Un canto de niños: “*échame la manta encima que ya me estoy calentando*”. Luego, vemos al coro de niños uniformados, al centro de la imagen está Yomaidy, la protagonista de *Los Enemigos* (2021), notablemente desconectada de lo que la rodea. Sí, sus labios se mueven, canta, pero lo hace sin convicción. Su expresión distraída solo se ve interrumpida

por un niño que la molesta. Podemos reparar en que no se trata de un jugueteo amistoso, esto de verdad es una molestia para ella. De esta manera sencilla pero precisa el cortometraje ha establecido el código de desconexión de su protagonista con su entorno; lo que sigue es una reiteración de esta idea.

Ese inicio, que nos adentra en la historia

por medio del sonido antes que la imagen, constituye una declaración de principios para el cortometraje: busca expresarse más desde el canto que desde el diálogo. Aquí, los cantos conocidos como gualíes (cantos para niños muertos) son entrada y despedida (el final también está marcado por un canto). Este principio, por supuesto, se extiende a Yomaidy, que no entabla ninguna conversación con nadie, no dice nada, no tiene confidentes, solo escuchamos su voz cuando canta.

Pero, además, la distancia de Yomaidy con su entorno se marca también desde la imagen: planos que la separan de los demás, ya sea por distancia espacial o por desenfoque; planos abiertos que evidencian su pequeñez frente al río y la selva de Pogue, Bojayá (Chocó). La indiferencia de la protagonista frente a lo que la rodea, su aparente estado perpetuo de ensimismamiento, nos dan cuenta de su deseo de irse. De buscar algo que sabe no encontrará si se queda. En realidad, ella está tan atenta que es por eso que desea irse.

Los Enemigos, dirigido y escrito por Ana Katalina Carmona y co-escrito por José Ardila, es un cortometraje que busca la sutileza para expresar su mundo, como cuando

Yomaidy mira a unos niños jugar en el río y estos hacen una pose militar, dándonos a entender un imaginario bélico ya naturalizado (este imaginario también se refuerza con la presencia de militares en la cotidianidad). Hay una marcada intención de ofrecer todo a cuentagotas. No obstante, cuando nuestra mirada se ha acostumbrado a la imagen y al canto, el final llega y nos toma por sorpresa; da la sensación de que se renuncia a la historia cuando no ha alcanzado la plenitud de su fuerza. Es decir, cuando más adentrados estamos en su mundo la historia decide despedirse. Y todo lo anterior parecería que fue un largo prólogo de un largometraje, y no un cortometraje pleno. Se pasa de la rutina establecida a la decisión final sin que, como espectadores, crucemos ese puente (esa decisión) con Yomaidy.

La indiferencia de la protagonista frente a lo que la rodea, su aparente estado perpetuo de ensimismamiento, nos dan cuenta de su deseo de irse.

Al preguntarnos qué quería expresar *Los Enemigos* creemos tenerlo claro. Hay elementos textuales muy precisos como el contexto y el desafecto de Yomaidy con los

demás (y de los demás con ella); el deseo de irse de ese lugar está ahí, es evidente, pero, a nivel narrativo, lo expresado es algo que se queda en la incomodidad, en la distancia, y no hace la transición al agobio, a la angustia que hace que se tome esa decisión final. Alguna desesperación manifiesta debe mostrar quien se ahoga, no basta con la pose taciturna. Y es que, ¿acaso lo que vimos difiere a lo que sería un día habitual en la vida de Yomaidy? Quizá se me escape algo (aquí lamento no haberme visto aún *Cantos que inundan el río*), pero se me hace inevitable esta sensación de preámbulo, de que el ahogo no se manifiesta con la suficiente contundencia. Sin embargo, hay una idea sugerente en su final: frente a la inmensidad de la naturaleza, la aparente pasividad del río, en soledad, con un rumbo incierto y sin certeza de nada, el canto para niños muertos es el único consuelo y la única compañía. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



SALA RETRO

AQUILEO VENGANZA, DE CIRO DURÁN (1968)

BALAS SIN CONTEXTO

Oswaldo Osorio

—●—



Nacionalizar géneros siempre ha sido un riesgo para el cine colombiano, y en general para el latinoamericano. En 1968, en pleno pico de éxito del western (pero por vía del spaghetti western, claro), el cineasta Ciro Durán (que para entonces se firmaba Durand),

escribió y dirigió, en una coproducción con Venezuela, esta historia ambientada en los años posteriores a la Guerra de los mil días (1906), una historia de venganza, por supuesto, y con mucha acción, que quería emular al género de moda en el contexto colombiano, lo cual logró con cierta fortuna con el público (en ambos países), la misma que fue adversa con la crítica.

Lo más destacado de esta cinta es su planteamiento, pues esa contextualización la vincula con una problemática que ha definido el conflicto social y político colombiano desde hace más de un siglo: Los terratenientes, que suelen ser, además, las personas que detentan el poder civil en las poblaciones, contratan grupos de bandoleros para expulsar, con amenazas o a sangre y fuego, a los campesinos que son pequeños propietarios de tierras fértiles. Por eso los primeros minutos del filme entusiasman cuando, efectivamente, se pueden ver los

códigos del western aplicados al campo colombiano y expuestos los distintos actores, móviles y tensiones de esta problemática que históricamente ha sido la raíz de la violencia en el país.

No obstante, esto ocurre mientras desplazan y luego asesinan a la primera familia campesina, pero luego de masacrar a la segunda, los Bernal, y de sobrevivir Aquileo, Ciro Durán se olvida del contexto nacional y se concentra únicamente en la dinámica propia del western, pero la del spaghetti, la cual reduce todas las posibles variables y connotaciones del original, es decir, el de Hollywood, a la mera iconografía del género, su paisaje característico y la violencia, teniendo además como su principal narrativa –claro que sí– la venganza.

Esto le valió el rechazo de la crítica de su tiempo. En la Revista Cinemés (No. 6 de 1968) dijeron (no está firmada, pero redactada en plural) que la película, la cual fue rodada en blanco y negro, era “...un pálido reflejo de otros filmes del mismo género que nos llegan de Europa, en colores, por docenas.” Igualmente, Margarita de la Vega escribió en El Siglo: “Entonces se pierde el contacto con la autenticidad y se convierte solamente en un filme de vaqueros, lleno

de acción y de tiros.”

Y efectivamente, es una cinta que desperdició su planteamiento y le apostó al caudal del éxito que tenía el género y que la podía arrastrar hasta la complacencia del gran público, sin importar si repetía los gestos y clichés de un cine seguro. Con ello sacrificó toda una probable reflexión sobre la naturaleza del conflicto del país, tan vigente a finales de los años sesenta, y, por el contrario, se decantó por un guion forzado en su verosimilitud (como el giro de la nueva identidad de Aquileo para infiltrarse entre los bandoleros que lo persiguen, por ejemplo), para que el endeble y esquemático argumento estuviera en función de las secuencias de acción: peleas, duelos, persecuciones y tiroteos, básicamente.

...“Entonces se pierde el contacto con la autenticidad y se convierte solamente en un filme de vaqueros, lleno de acción y de tiros.”

Pero, como es sabido, ese gran público nunca solicita al cine reflexión, y menos de su propio y problemático conflicto, porque prefiere la evasión con fórmulas probadas y que todo se vea bien en la pantalla, y esta

película tenía estas dos características: por un lado, no importa que fuera un western más, como las decenas que pasaban por esos años en la cartelera, porque no lo era, pues era “nuestro” western: rodado en el desierto de La Candelaria y en Villa de Leyva, y con reconocidos actores de la televisión nacional (Carlos Muñoz, Camilo Medina, Rey Vásquez); por otro lado, realmente fue una película que se vio bien, sobre todo en comparación con el cine colombiano de la época, así lo comentó Margarita de la Vega en su momento: “El resultado es un filme bien realizado, técnicamente impecable y a la altura de cualquier producción internacional, sin detalles molestos por falta de medios técnicos, como ocurre generalmente con nuestras películas.”

Aunque este texto parece negativo al referirse a la película, en realidad no es tanto su intención, porque no se le debe pedir a un filme algo que este no pretendía dar, sino que, por el contrario, juzgándola bajo el criterio de su búsqueda por producir una película comercial, que se apropia de un género cinematográfico en boga y realizada con altura narrativa y técnica, pues estamos ante un producto loable, sin duda; el asunto es que, como se está mirando desde los cánones de la crítica, resulta lamenta-

ble la pérdida de sustancia de la que empezó siendo una muy buena idea. 

CONTENIDO
.....

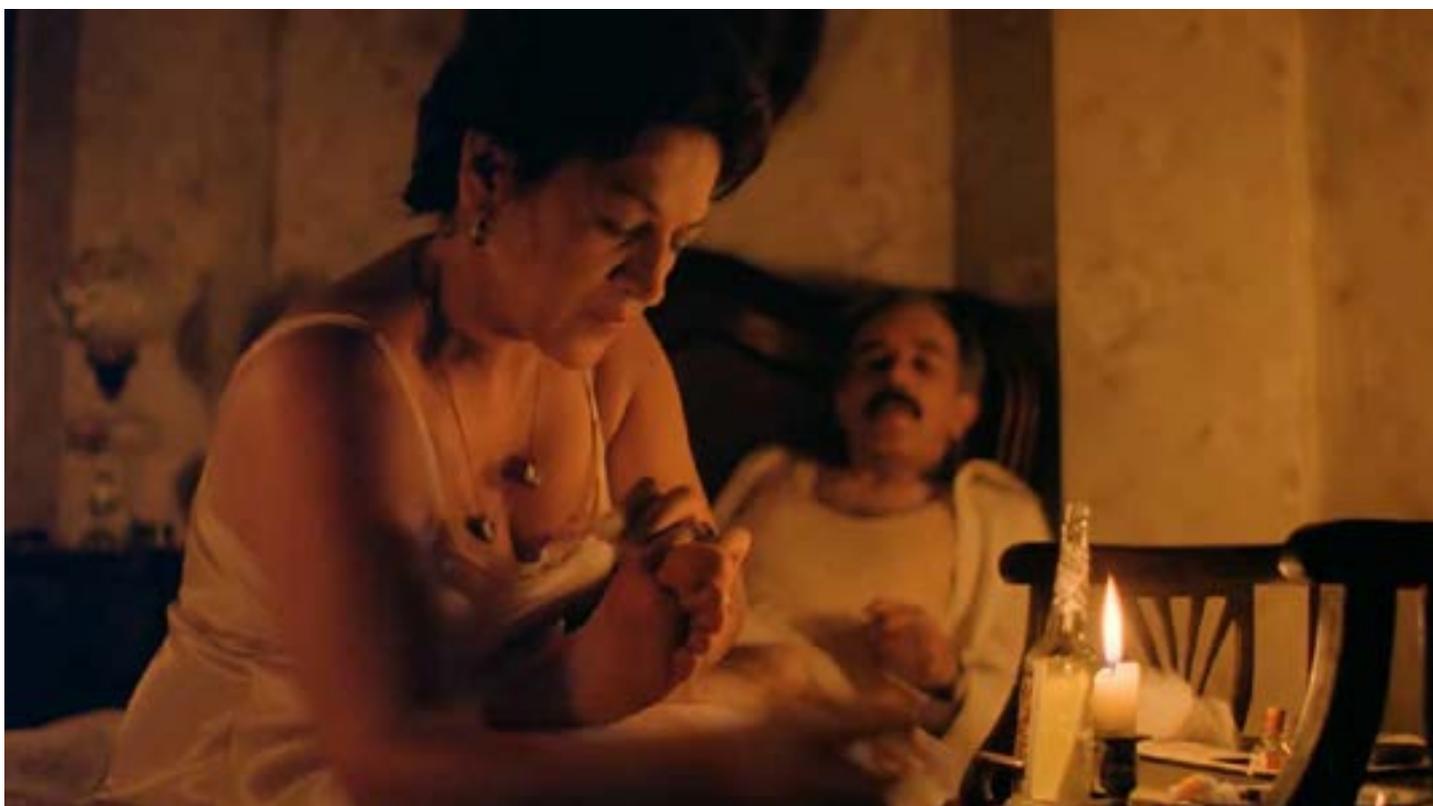
SITIO WEB
.....

CONFESIÓN A LAURA, DE JAIME OSORIO (1990)

EL DILEMA ETERNO DE COLOMBIA

Lina María Rivera

—●—



A propósito de la reciente versión restaurada por el Patrimonio Fílmico de la emblemática película colombiana *Confesión a Laura*, florecen novedosas apreciaciones de la obra. La distancia con la que el tiempo nos permite valorarla desencadena una serie de virtudes que para su época no fue-

ron precisadas al ser, quizá, opacadas por su pertinencia política o su inimaginada sensibilidad de lo personal y cotidiano. Este es el caso de “Don Santiago”, el protagonista, quién encarnando la dualidad de un país con una interminable pugna en sus entrañas entre la libertad y la rebeldía o el

conservadurismo y el recato, nos permite acercarnos a un personaje masculino pre-moderno o, para ser más precisos, vulnerable, infravalorado, poco poderoso, repleto de sentimientos reprimidos y dominado por su esposa, Josefina, quien por el contrario destaca como impositiva, autoritaria y con voz propia.

No obstante, esta inusual caracterización de los protagonistas no habla de una temprana representación feminista sino casi de todo lo contrario, ya que deja en evidencia como “Don Santiago” representa la fuerza “patriarcal” deliberante del país para la época, atribuyendo sus rasgos frágiles e indefensos a una referencia despersonalizada de los ciudadanos frente al poder político dado que para 1948. Las mujeres en Colombia no tenían el derecho al voto y tuvieron que pasar nueve años después del asesinato de Gaitán para que pudieran ejercerlo, es decir, realmente no era muy importante lo que pudieran pensar o creer las mujeres de esa época, ya que no podían ejecutar una acción en concordancia. Por el contrario, los hombres eran quienes deberían enfrentarse a la disyuntiva de apoyar los mismos cánones del pasado para el futuro del país y la política o decidirse por un nuevo rumbo, así este fuera incierto; mismo dilema al que

se enfrenta “Don Santiago”, quien se encontrará en la posición de elegir el camino conservador y correcto de continuar con su esposa a pesar de no sentirse a gusto ni pleno, o ceder a la tentación “liberal” y libidinal de vivir con Laura como una soslayada apertura a su propia aceptación.

Este paralelo pone de manifiesto cómo cada personaje de la película es principalmente alegórico. Sin embargo, la sensibilidad con la que Alexandra Cardona, guionista del film, y Jaime Osorio, director, retratan una realidad que, podríamos decir, se mantiene hasta el día de hoy en casi cada decisión política del país, convierte un relato histórico en una narración delicadamente sentimental y altamente sincera, puesto que al abordar a los personajes como símbolos enfatizan de igual manera en el carácter cotidiano de cada uno y lo personalizan tanto que nos permiten apreciar cómo, aún desde la periferia del conflicto y el poder, cada decisión política es también personal y ordinaria, al tiempo que subraya la profunda relación que tiene nuestro contexto con respecto a quiénes somos y qué hacemos con nuestra vida, aunque la mayoría de las veces pretendamos ignorarlo.

Estas precisiones jurídicas se hacen pre-

sentes hasta el final de la película, ya que para ese momento el divorcio tampoco era legal en Colombia, por lo que solo la muerte de alguno de los cónyuges permitiría la disolución del matrimonio y, por lo mismo, un cambio verdadero en la vida de alguno de los dos. Esto no solo justifica y convierte en preciso el final del film sino que nos habla de nuestra profunda relación con la muerte y nuestra historia; cómo casi todos los hechos fundamentales de Colombia podrían relatarse a partir de la muerte de alguien y cómo nos hemos reconstruido una y otra vez sobre la sangre de muchos que pensaron igual o no a nosotros pero, sobre todo, encima de muchos inocentes que estuvieron en el lugar equivocado.

En suma, *Confesión a Laura* fue y seguirá siendo una película que con sencillez nos permite identificarnos en ella como en un espejo. Con una precisión que supera lo anecdótico y nos sitúa en el campo de lo revelador y propio, nos toca el alma y la memoria al recordarnos que nuestra historia ha sido marcada por una interminable guerra entre pensamientos pero que, en última instancia, lo único que estamos buscando como individuos es encontrar nuestra propia felicidad y que lo que verdaderamente anhelamos es poder tener la posibilidad de

ser quienes somos en el fondo sin tener que renunciar a nosotros mismos para sobrevivir. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



FICCI 61

CINE DESPUÉS DEL FIN DEL MUNDO

Diana Gutiérrez

—●—



Pienso en *Il Buco*, de Frammartino (*El Agujero*, 2021), y en el FICCI, como internándome en un vórtice de luces, grietas, aberturas, estrechos circulares; afuera, tal vez se

escuche un canto y puedan apreciarse los jardines, afuera, una respiración acalorada, ¿de qué cine hablamos, después de que el mundo murió varias veces y muchas voces

se apagaron en la enfermedad? Lentamente, como los exploradores de Michelangelo, habité algunos espacios, no podría haberlos recorrido todos, no podría haber entrado a cada grieta y senda, pero con la mirada curiosa y prístina, pude internarme por vez primera a este Festival.

Esta edición 61 se sintió robusta, no solo en cantidad (más de 150 películas con aproximadamente 61 estrenos nacionales, 22 latinoamericanos, otro grupo de estrenos mundiales y más de 55 países), sino por su capacidad para resurgir del Interruptus sin escatimar en espacios para realizadores emergentes, formato corto, largo y lo que ciertamente marcó una diferencia en esta edición: la casa de *Miradas Medellín*, donde se reunieron 6 producciones principales entre documental y ficción, así como cortometrajes y el estreno inaugural.

¿Y las mujeres? Con una de las –para mí– mejores películas de Almodóvar, por su capacidad de representar los puntos límite femeninos, su revuelo mental ante el amor e incluso su capacidad de acción desde la rabia (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), se hizo homenaje especial a la invitada Rossy de Palma, elegante, con su garbo y abanico rojo. También, como homenaje,

recordamos a Pasolini, genio incomprendido y a Truffaut, referente de la nueva ola francesa.

La apuesta por el cine y más luego de una pandemia, es una hazaña fundamental para no dejar de dialogar desde la imagen, “pudo haber estado esta peli”, “esta otra estuvo pésima”, “mala, terrible, lúcida, brutal”, de todo se escucha a la salida de cada proyección; y sí, es claro que la función curatorial lleva implícita la responsabilidad de atender a la calidad, autenticidad y originalidad de las obras, pero, sobrepasando cualquier juicio subjetivo, el Festival, y quienes lo sostienen desde dentro, siempre será un espacio para encontrarse de frente con la vida, con temas álgidos como la diversidad sexual, dolorosos como la maternidad o la muerte, o divertidos como un musical sobre raptitenderos; sí, todo eso nos enfrenta con la vida, en ese instante, me parece que la sala constituye un milagro, la sala y los rostros que la habitan, aún más, la sala, los rostros y las palabras en los corredores, cuando voy con mi libreta de una función a otra y me alimento de la danza de voces juveniles recién salidas de la proyección.

Realizadores emergentes, directores consumados, escenas variopintas, la película

de moda o la criticada, todo se vuelve una experiencia cerebral que nos marca, ya no importa si se verá en cines a posteriori o si la vimos antes en la pantalla del computador, porque dentro de los festivales de cine, confluyen y se tejen otro tipo de memorias que nacen y mueren en el marco de tal festival: un recuerdo colectivo, una sensación distinta, una sala frente al mar, una pantalla entre la ciudad amurallada, la mirada seductora de un extranjero que se encuentra con la tuya y el sensual calor tropical que te sube por el cuerpo y te impulsa a caminar bajo el sol, en esa medida, pienso en Cartagena la erótica, Cartagena dentro de mí.

Aljure lo dejó bien claro en sus palabras inaugurales: el cine es un espacio para compartir, los rumores de otras tierras se acercan a nosotros, pero aún más, el territorio que pisamos y sus habitantes se acerca entre sí alrededor de la pantalla. Ya no podré ser la misma mujer ni mirar igual a las ancianas luego de haber visto *Para su tranquilidad haga su propio museo*, de Pilar Moreno y Ana Endara (2021), ya no podré mirar igual a Tokio o a alguna ciudad nocturna iluminada, luego del poema visual sinestésico de Louis Patiño (*El sembrador de estrellas*, 2022), ni podría pensar la maternidad sin experimentar el dolor de Ágata que lo sentí

tan mío (*Piccolo Corpo*, Laura Samani 2021) y así ad infinitum, esto hace el cine, me desborda y me desbordo en él.

...porque dentro de los festivales de cine, confluyen y se tejen otro tipo de memorias que nacen y mueren en el marco de tal festival: un recuerdo colectivo, una sensación distinta, una sala frente al mar, una pantalla entre la ciudad amurallada, ...

Terminando el descenso a la cueva de Il buco, luego de sinuoso recorrido, inesperados encuentros, en esa completa oscuridad que caracteriza los fines, los cierres, la luz que se iza en la cabeza ilumina el final del camino, donde podemos mirar y ser mirados. Como el anciano que exhala su último aliento y se funde con el paisaje, así se despide uno del Festival. Como los exploradores, el arte y los cineastas son ese impulso impetuoso que sigue insuflando vida en medio de la oscuridad, la mirada no se detiene, ni siquiera una pandemia puede refrenar el poder creador de quienes han sido tocados por la chispa caprichosa del cine.

Después del fin del mundo, seguir preguntándole a la luz y a las imágenes, cuál es nuestro lugar en él. 

NOS VEMOS EN 16:9 – FESTIVAL DE CORTOMETRAJES

Redacción Canaguaro



Entre las decenas de festivales de cine que hay en Colombia, cuando surge uno nuevo debe proponer valores diferenciales. **Nos vemos en 16:9** nace en 2021 como un festival de cortometrajes hechos en casa y de

formación. Aunque se origina en Bogotá fue pensado como un evento virtual como una iniciativa para reactivar el sector audiovisual luego de la pandemia. En 2022, para su segunda versión, se ajustó a las nuevas

circunstancias y se realizó de forma híbrida del 26 de marzo y al 7 de abril.

Entre esos valores diferenciales, el primero que se debe destacar es su interés por la formación dirigida a jóvenes realizadores de niveles socioeconómicos del 1 al 3, en un proceso que cubre todas las etapas de un producto audiovisual y sus cadenas de valor. Para ello, se llevaron a cabo nueve talleres intensivos de realización audiovisual dirigidos a treinta nuevos creadores, los cuales fueron seleccionados de los inscritos por convocatoria y cuyos productos fueron vistos durante el festival.

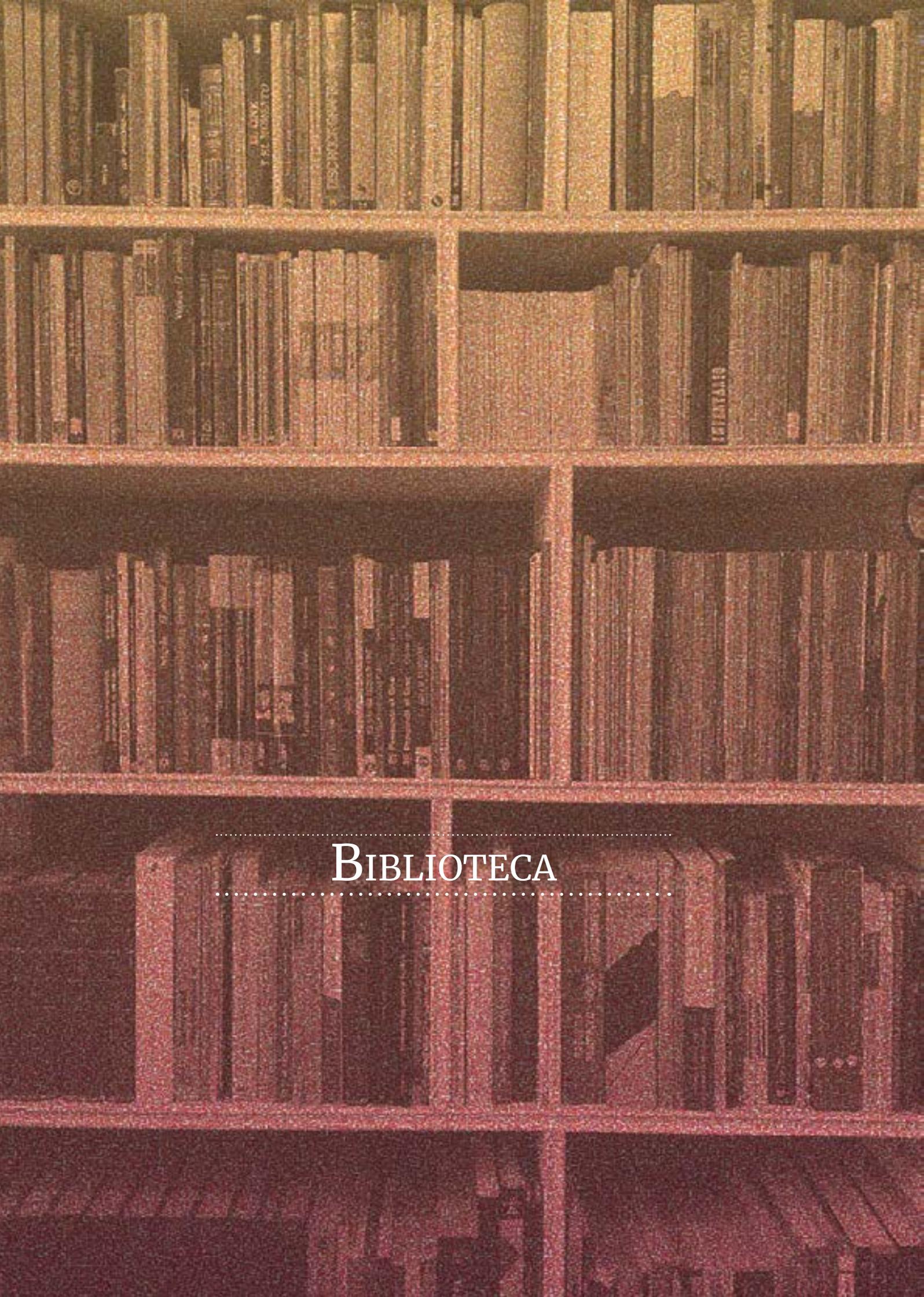
Otro elemento a destacar en este festival es que salieron de las fronteras de su ciudad de origen y sus muestras se proyectaron, adicionalmente, en Pereira y Medellín. Más de doscientos cortos que llegaron de todo el mundo de una convocatoria que tenía como tema la resiliencia. Fueron seleccionados 28 cortometrajes, divididos en tres categorías, que se presentaron en las tres ciudades y en su canal de Youtube. Se trata, pues, de un festival naciente y pequeño, pero con su carácter bien definido, el cual esperamos que siga creciendo y tenga larga vida.

<http://movere.com.co/16-9filmfest.html>



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



.....
BIBLIOTECA
.....

EL ARCHIVO AUDIOVISUAL Y LA ESCRITURA DE LA HISTORIA, DE LUISA FERNANDA ORDOÑEZ ORTEGÓN

Adriana González García

—●—



A lo largo de la historia las imágenes fijas y en movimiento, así como el sonido, han acompañado el desarrollo de la humanidad, presentándose diversas formas de crear registros audiovisuales que han conservado

acontecimientos desde lo personal, familiar y social. La sociedad contemporánea necesita, para explicarse, de los documentos audiovisuales, desde la fotografía, el documento sonoro, el fílmico, entre otros.

Sin embargo, las investigaciones sociales que se han ocupado de estos asuntos, por lo general, no han empleado los documentos audiovisuales como soporte fundamental de su trabajo, remitiéndose a ellos solo con fines ilustrativos o decorativos, privilegiando las fuentes documentales escritas y orales para recopilar la información que sustenta sus resultados.

Cabe destacar que la anterior omisión ha cambiado en las dos últimas décadas por varias razones, de un lado, los investigadores son más conscientes del gran valor de estos documentos; de otro lado, el rezago en términos de organización, gestión, clasificación, catalogación de los registros audiovisuales, se ha venido superando tanto desde las entidades que custodian los archivos, como desde la misma sociedad académica que manifiestan la necesidad de integrar los documentos y audiovisuales como fuentes primarias de investigación, ya que sin ellos no podemos acceder ni analizar la historia desde que existen estos tipos de soportes.

En el anterior contexto se inscribe el libro *El archivo audiovisual y la escritura de la historia*, escrito por la historiadora Luisa Fernanda Ordoñez Oregón, quien desde las

disciplinas de la historia y la archivística aborda varios de los temas que, en la última década, han sido objeto de estudio de mesas de trabajo y de discusión en torno a la importancia de los registros audiovisuales para el conocimiento y preservación de la historia, la definición de estos registros como documentos de conocimiento histórico y la necesidad de emplearlos como fuentes primarias para la escritura de la historia.

La autora analiza el contexto teórico desde el cual el registro audiovisual se constituye en documento y fuente primaria para la historia, remitiéndose puntualmente al uso del documento audiovisual en la investigación y escritura de la historia política del país, a partir de la revisión de archivos audiovisuales públicos y privados que dan cuenta del conflicto armado en Colombia durante la década del ochenta, invitándonos a considerar sus formas y volumen de producción, condiciones de acceso y posibilidades de uso como variables determinantes de su incidencia en la escritura de la historia. Destaca que el registro audiovisual, como documento de archivo, también viene desempeñando un papel importante en la creación de producciones audiovisuales que proponen nuevas miradas sobre los

hechos que caracterizan la historia de las últimas décadas del siglo XX en Colombia.

La autora analiza el contexto teórico desde el cual el registro audiovisual se constituye en documento y fuente primaria para la historia, remitiéndose puntualmente al uso del documento audiovisual en la investigación y escritura de la historia política del país,...

La investigación de Luisa Fernanda Ordoñez hace parte, junto con investigaciones como la de la historiadora Isabel Restrepo¹, del nuevo corpus de trabajos académicos que otorgan importancia a los documentos y archivos audiovisuales para la creación de nuevas formas de interpretar y repensar la historia de Colombia, entre los que se destaca, como uno de sus valores y aportes fundamentales, el uso de archivos y películas realizadas con documentos audiovisuales, los cuales entran a engrosar la producción académica sobre el tema.

Luisa Fernanda Ordoñez es Historiadora de la imagen en movimiento y archivera audiovisual, Master en Preservation and Preservation of the Moving Image de

1 Restrepo, I. (2019) *Narrativas de la historia en el audiovisual colombiano*. Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales – Universidad de Antioquia, en la Edición No.1 de la Revista de Cine Colombiano Canaguar.

la Universidad de Amsterdam. Hace parte del SIPAC (Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano) red de entidades y personas que trabajan por la gestión y recuperación de los archivos del país. Ha trabajado en varios proyectos relacionados con la salvaguardia del patrimonio inmaterial a través del audiovisual, como la catalogación y curaduría de la Maleta del patrimonio audiovisual afrocolombiano, y la selección, curaduría y catalogación de los documentales del festival de cine de Derechos Humanos Verzio, en The Open Society Archives en Budapest, en 2014. Docente en la Maestría en Archivística Histórica y Memoria y del departamento de Ciencias de la Información de la Universidad Javeriana. Actualmente dirige el archivo audiovisual de Caracol Televisión.

Ordoñez Ortegón, Luisa Fernanda. El archivo audiovisual y la escritura de la historia. Cinemateca de Bogotá, Instituto Distrital de la Artes – Idares, Bogotá, 2020. 145 p.

Descargar el libro en:

https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/El%20archivo%20audiovisual_web%20%281%29.pdf 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA MIRADA EN EL DOCUMENTAL, DE CARLOS MARIO BERNAL ACEVEDO

Oswaldo Osorio

—●—



Aunque en esta sección se reseñan solo libros sobre cine colombiano, en esta ocasión se amplía el rango para incluir dentro de la producción bibliográfica nacional un texto del profesor y documentalista Carlos Ber-

nal en el que propone una reflexión, sobre el cine en general y el documental en particular, producto de su observación y trabajo y que se puede aplicar a nuestra cinematografía.

El texto, editado en un bella y cuidada pieza horizontal con pasta dura y muchas imágenes (¡incluyendo separadores y *stickers!*), fue escrito en el marco del proyecto Relación entre cine y objeto – La mirada toca, del grupo de investigación y creación Audiovisual Biosferas, del Programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad del Magdalena. Por eso también cuenta como complemento con el video *El documental cinematográfico en los años 20*:

<https://www.youtube.com/watch?v=fT-buTnkNC84>

Son nueve capítulos conformados por dos grupos bien diferenciados pero alternados entre sí y con una estrecha correlación: Un primer grupo, son cuatro reflexiones de carácter ontológico, cinematográfico, filosófico y hasta poético sobre el cine y el documental. Son los capítulos más interesantes por cuanto, de cierta manera, avanzan el conocimiento sobre estos temas tan amplios y vastamente tratados, esto como consecuencia de su propuesta que podríamos rotular como holística, pues defiende la conexión entre saberes de distinta naturaleza y la pone en práctica cuando asocia o sustenta las imágenes en movimiento y de lo real con aproximaciones o saberes como la física cuántica, la perspectiva de género,

la ética, el ambientalismo, los estudios sobre el tiempo, la espiritualidad, la pedagogía, la poética, entre otras cosas.

...avanzan el conocimiento sobre estos temas tan amplios y vastamente tratados, esto como consecuencia de su propuesta que podríamos rotular como holística, pues defiende la conexión entre saberes de distinta naturaleza y la pone en práctica...

El segundo grupo, son cinco capítulos dedicados al mismo número de películas documentales de los años veinte: *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), *El ballet mecánico* (Fernand Léger, Dudley Murphy, 1924), *Berlin: sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y *Lluvia* (Joris Ivens, 1929). En estos pasajes el autor evidencia su amor y fascinación por cada una de estas obras, sabiéndolas contextualizar en su época y lugar, pero concentrado en una lectura y análisis que, si bien por momentos es muy descriptiva, lo importante son las reflexiones que sobre su objeto de estudio se desprenden de ellas, las asociaciones que elabora con las ideas desarrolladas en los “capítulos holísticos” y las lúci-

das y sensibles acotaciones que construye sobre diversas imágenes o momentos de estos documentales.

Es el libro de un apasionado por el documental, pero también de un académico y creador que quiere pensar la naturaleza de esta expresión audiovisual, así como de un maestro y humanista preocupado por la forma en que se debe transmitir este conocimiento y su activa y honesta aplicación a la existencia y al mundo en que vivimos.

Bernal Acevedo, Carlos Mario. La mirada en el documental. Editorial Unimagdalena, Santa Marta, 2022. 148 p. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO

EDICIÓN # 30 – MONTAJE

David Yepes Vivas



El pintor necesita su pincel, el músico necesita su instrumento y el cineasta necesita el montaje. Es muy conocido por todos los realizadores audiovisuales, especialmente los cineastas, que el montaje es la herramienta primordial y necesaria que se requiere para la construcción de historias, la implantación de ideas y la transmisión de emociones en el espectador. Y aunque las imágenes en movimiento pueden funcionar por sí solas, es a través del montaje que pueden cobrar mayor valor y fusionarse armónicamente para la creación audiovisual. En esta nueva edición de Cuadernos de Cine Colombiano, editada por la Cinemateca de Bogotá, nos regalan los testimonios, tesis y opiniones sobre los realizadores audiovisuales y cineastas del país que se han enfrentado a la tarea de pensar, moldear y proponer nuevas ideas para el montaje en sus películas. Lo que resulta interesante de esta última entrega es la apertura a preguntas a los montajistas, pero también al lector, compartiendo puntos de vista sobre el arte del montaje y abriendo la puerta a posibilidades que pueden ser tomadas en cuenta a la hora de la creación. Como creador audiovisual en formación, encuentro que esta edición de Cuadernos es una excelente fuente de aprendizaje para todos aquellos realizadores que desean buscar diferentes

perspectivas sobre el cine contemporáneo nacional.

Entre notables figuras de la cinematografía nacional encontramos al director de la reciente película *Los Conductos*, Camilo Restrepo, que habla sobre su trabajo como director y montajista a lo largo de los años, enfatizando en su formación en Artes Plásticas que lo ha hecho reflexionar sobre un cine que hable sobre el espacio, buscando diferentes alternativas para la construcción del montaje de sus películas. También podemos encontrar a Sebastián Munera, un artista plástico que se plantea la definición de *puesta en montaje* al término de la construcción del montaje previo al rodaje y comenta sobre el trabajo de sus proyectos artísticos aplicando este término. Encontramos realizadores que han trabajado desde el lado experimental, documental y ficcional, como Alejandra Meneses Reyes, una filósofa de la Universidad del Rosario, que ha estudiado el cine documental colombiano y el conflicto armado. Plantea la posibilidad de una reestructuración de las voces del conflicto a través del documental. Meneses propone que esta configuración de la voz de los personajes del conflicto puede alterar la experiencia del espectador a través del montaje. Por otro lado, nos en-

contramos con el crítico de cine Pablo Roldán, que nos habla sobre tres aproximaciones del montaje de ficción. Partiendo de la idea universal del corte entre una imagen y otra, Roldán nos abre una posibilidad de encuentro común entre las películas de ficción colombianas para manifestar las ideas del director y el montajista, y llegar al espacio donde se pueden encontrar y discutir la construcción cinematográfica de una historia. Adicionalmente, podemos leer lo que iba a ser una entrevista realizada por Gustavo Vasco con una figura emblemática del cine colombiano Luis Ospina, sobre el montaje de su icónica película *Agarrando pueblo*, pero tuvo que ser replanteada debido a la muerte del director caleño en 2019. Es así como la entrevista vira hacia las conversaciones en las cartas que sostuvo con Carlos Mayolo, su co-director, y el proceso que tuvo que pasar la película para ser la obra cinematográfica que se conoce hoy en día, pasando por las visiones de los dos directores y cómo concebían el montaje de la obra.

Meneses propone que esta configuración de la voz de los personajes del conflicto puede alterar la experiencia del espectador a través del montaje.

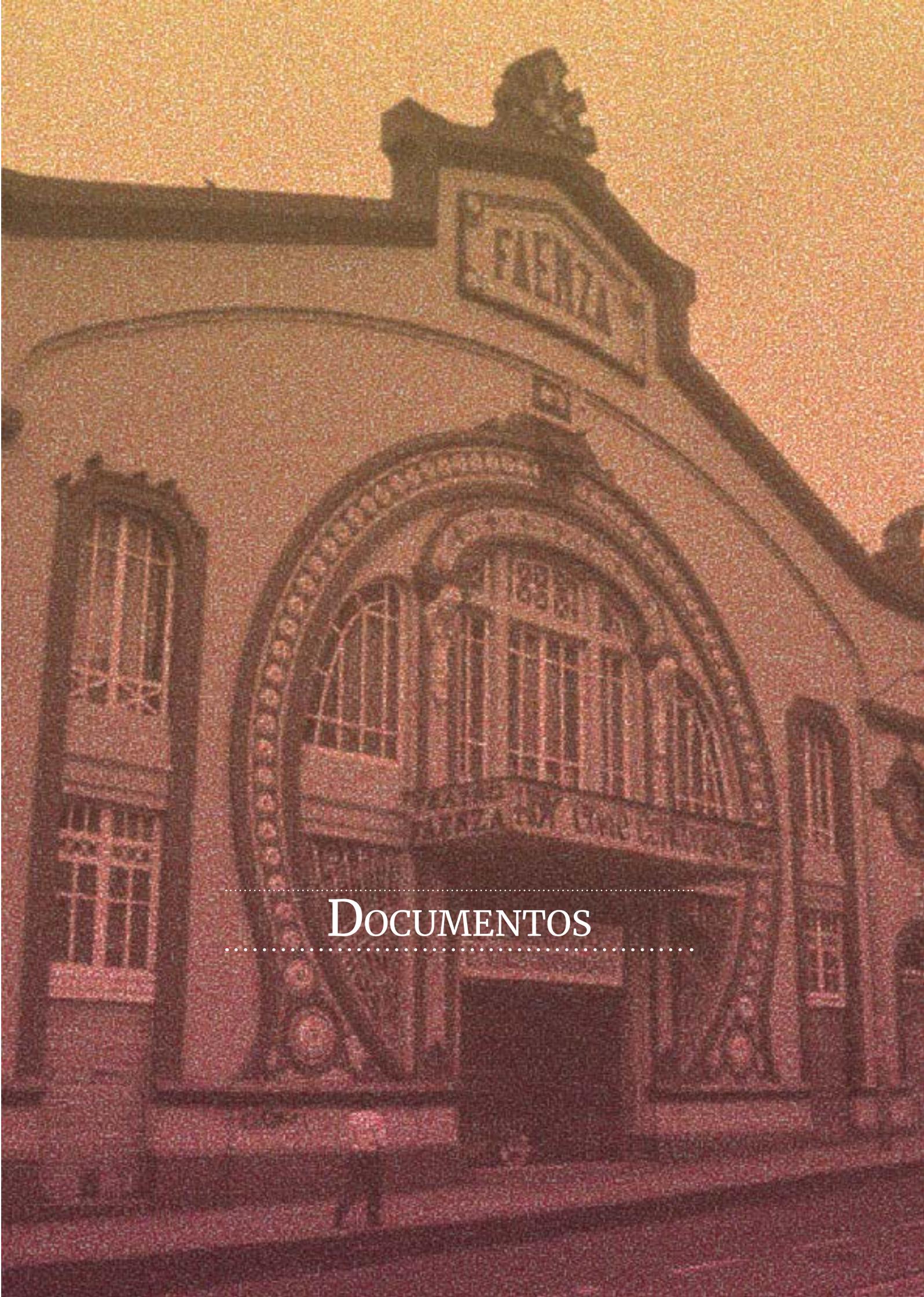
Palabras recurrentes cuando se habla sobre el montaje es la duda sobre cómo pegar una imagen con otra para genera una idea o una emoción. La teoría del montaje es muy amplia y se sigue expandiendo con el paso de los años. Es por las exploraciones de personas como Laura Huertas Millán que habla sobre formas de abordar el montaje denominándolo “fragmentada, alusiva, anecdótica”. Muchas veces, para lograr que un material audiovisual cobre vida se requiere alejarse del material, percibirlo desde lejos para poder pensar en cómo sus partes pueden confluir. Aunque hay que hacer la aclaración, que se encontrará en este Cuaderno, que todos los proyectos pueden ser abordados de maneras diferentes. Lo importante es ser consciente del material que es observado y pensar en las mejores formas para crear nuevas ideas. Esta edición es una excelente guía para los montajistas en formación, donde pueden encontrar las ideas que han sido recolectadas por los realizadores colombianos contemporáneos y sacar sus propias conclusiones, incluso crear nuevas ideas sobre el arte del montaje que sigue en crecimiento cada día y con cada nueva película.

Link de descarga de esta edición 30:

https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files//libros_pdf/Cuaderno%20de%20Cine%20Colombiano%20No.%2030%20Montaje.pdf 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



.....
DOCUMENTOS
.....

DEL REALISMO MÁGICO AL REALISMO TRÁGICO

Hugo Chaparro Valderrama



Laboratorios Frankenstein



A finales de los años 80, el cine colombiano y las circunstancias de un país agobiado por los cambios que impusieron los poderes paralelos al poder tradicional –los padrinos de la mafia, la guerrilla y los paramilitares,

que irían conquistando posiciones cada vez más invulnerables–, transformaron la visión de nuestro drama cotidiano y su reflejo en la pantalla. *Rodrigo D. No Futuro* (Gavi-
ria, 1988) se concentró en la intimidad de

personajes registrados con el tono de un documental, descubriendo en la ciudad de Medellín un mundo que hasta entonces era visto como el tema de noticias que seguían el viejo lema periodístico: “Si sangra, vende”. Años más tarde, la tradición que fue surgiendo para observar la ineludible sorrididez que define en gran parte a Colombia, redescubrió a Bogotá con una historia policíaca: *La gente de La Universal* (Aljure, 1995). Al impacto que abrumó la moral conservadora cuando vio *Rodrigo D.*, siguieron las imágenes de Aljure, que tuvieron un efecto no menos contundente aunque atenuado, en cierta forma, por tratarse de una historia ubicada mucho más en el ámbito de la ficción que en un registro inmediato y testimonial de nuestro caos. La ruindad dejó entonces su marca y era inevitable suponer que el país de Juan Valdez se encontraba amenazado por los mundos escabrosos que cruzaban el umbral de los periódicos a la pantalla en un vaivén interminable. Cuando se estrenó *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998), el testimonio se matizó por la alternancia entre el drama y las situaciones en las que se revela un lirismo desolado y sobrecogedor que salva momentáneamente a los personajes y explica su fragilidad en el mundo –la vendedora le dice a un niño en la película: “Para qué zapatos si no hay

casa”–. Un tercer largometraje prolongó el nuevo estilo: *Soplo de vida* (Ospina, 1999). El formato del cine policíaco expresó, como en *La gente...*, hasta qué punto vivimos en una realidad cercana a la ficción más alucinada, donde todos somos detectives y todos, sin saberlo, podemos ser las víctimas. La tragedia que sufrió la población de Armero el 3 de noviembre de 1985, sepultada bajo un mar de lodo, es el punto de partida para un film donde se muestra de qué manera se conjuran nuestros miedos en un país cada vez más olvidado por el Sagrado Corazón de Jesús y sus milagros. El amor y sus riesgos, la solidaridad entre las víctimas de un poder incierto, la maternidad frustrada, un amargo desapego que hace de los personajes individualistas tratando de encontrar su redención, hacen parte de una trama donde incluso el resplandor de la belleza es opaco. La cita del Génesis que antecede a la película –“Entonces Dios formó al hombre del lodo de la tierra e inspiróle en el rostro un soplo de vida”–, en el paisaje colombiano nos sugiere que la vida se puede reducir exactamente a eso, a un leve soplo.

Prohibido arrojar cadáveres

Uno de los testimonios más sombríos y aleccionadores de la historia cinematográfica en Colombia es *La Virgen de los sicarios*,

de Barbet Schroeder. Estrenada en el 2000, despidió el siglo XX y nos dio la bienvenida a un nuevo siglo habitado por demonios. En su título se encuentran reunidas la religión y la muerte de una geografía donde no hay superstición posible capaz de remediar nuestras miserias. Sin pudores para ver y analizar una situación no menos impúdica como el asesinato, Schroeder adaptó la novela de Vallejo recurriendo a la razón sin caer en el escándalo; subvirtiéndolo el lugar común de la tragedia a través de un relato donde el malestar se descubre agazapado en el tono emocional de una historia inquietante por su amargo y comprensible escepticismo. La escena en la que el joven criminal y su amante ya maduro descubren a un perro callejero gimiendo por sus patas fracturadas, cifra las virtudes y destrezas de este film: el sentido en que la forma realza la ética de lo narrado. La cámara de Rodrigo Lalinde y el montaje de Elsa Vásquez enriquecen el carácter de la escena. El rostro y la voz de Germán Jaramillo, en el papel del escritor que regresa a la ciudad donde creció, después de años de ausencia, en contrapunto con la voz y la presencia de su efebo (Anderson Ballesteros), incapaz de liquidar al perro, con un miedo que recuerda a la criatura adolescente disfrazada tras la máscara del *pistolero*, describe simultáneamente

el abismo y las afinidades de la relación que tiene la pareja; lo confuso de un amor cercado por la muerte.

Sin pudores para ver y analizar una situación no menos impúdica como el asesinato, Schroeder adaptó la novela de Vallejo recurriendo a la razón sin caer en el escándalo:...

Acaso el público, a principios del este siglo, sea mucho más cínico –o moralmente mucho más aventajado ante sus propios dilemas– que nuestros antepasados cinematográficos. Desde el primer largometraje realizado en Colombia –*El drama del 15 de octubre* (Di Doménico, 1915) (1)–, la inocencia y el candor se terminaron, quebrantados por la muerte. Años más tarde, los hábitos cambiaron para transformar el gusto y la pasión por el género del melodrama, erizándonos la piel en *La tragedia del silencio* (Acevedo, 1924), *Alma provinciana* (Rodríguez, 1926) o *Flores del Valle* (Calvo, 1941). El público evolucionó al ritmo de una época cambiante en sus criterios. Los espectadores dialogaron, polemizaron y entablaron relaciones pasionales con el cine. De esta manera, nos fueron preparando para ver los temas escabrosos del futuro, heredándonos la transformación del país y sus criterios para enfrentar con la razón, un tanto más

fortalecida, el exterminio que nos ha tocado en suerte.

“Prohibido arrojar cadáveres”, se lee en el aviso de un potrero donde se ve un cadáver en *La Virgen de los sicarios*. El muerto que infringe la prohibición es un reflejo de otras tantas paradojas que evidencian lo grotesco y nos mantienen vigilantes, observando de qué manera se viola en Colombia nuestra armonía civil, cada vez más extraviada.

Bolívar siglo XXI

En un país sin líderes notables –o con líderes frustrados por el crimen: Rafael Uribe Uribe, Jorge Eliécer Gaitán, Luis Carlos Galán–, la epopeya se descubre en el esfuerzo individual, en las vidas que resuelven sus dilemas evitando sucumbir a la tragedia, en los héroes legendarios condenados a morir de tristeza o decepción.

Uribe Uribe repitió su historia a finales de los años 20 –*Rafael Uribe Uribe (o el fin de las guerras civiles en Colombia)* (Vásquez, 1928)–, seguido por *María Cano* (Loboguerrero, 1989). El heroísmo cinematográfico se prolongó en *Bolívar soy yo* (Triana, 2002), que reunió dos tradiciones colombianas: los equívocos históricos y el sainete nacional.

El ingenio de encontrar personajes y tiempos diversos en el transcurso de una trama, llevado al extremo de comedia literaria por Mark Twain en *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*, anima la curiosidad por conocer lo que habría sucedido con Bolívar de haber deambulado por el siglo XXI. Los delirios del héroe según su director, Jorge Alí Triana, la excelencia de un actor como Robinson Díaz, y el guión de Manuel Arias y Alberto Quiroga, establecen un juego de espejismos en el que los umbrales de la realidad se confunden y plantean un vaivén de situaciones que justifican la parodia del caos hecho ironía.

La razón por la cual el presidente de la República es secuestrado por Bolívar, rodeados ambos tanto por la geografía del río Magdalena como por aquellos “actores del conflicto” que todos conocemos –los guerrilleros panfletarios y los soldaditos que parecen de plomo en su acartonamiento burocrático; la primera dama que sirve de comodín caricaturesco a la historia; los traidores fantasmales que agobiaron a Bolívar–, indica una apuesta por invertir los términos de un cine político que tuvo su lugar en Latinoamérica con singular fortaleza a partir de los años 60, cuando la mezcla de ficción y sociología le otorgaba un carácter primordial a la segunda. En *Bolívar soy yo*, la realidad

impulsa una ficción que utiliza el testimonio y lo aprovecha en beneficio de su lógica disparatada, rebasando la circunstancia inmediata y describiendo el panorama de la locura a la que estamos sometidos. El sueño de la Gran Colombia se reduce en *Bolívar...* a una Colombia fragmentada por el miedo, recreada en la ficción con argumentos que acaso nos permitan suponer la salida de su oscuro laberinto.

El ingenio de encontrar personajes y tiempos diversos en el transcurso de una trama, llevado al extremo de comedia literaria por Mark Twain en *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*, anima la curiosidad por conocer lo que habría sucedido con Bolívar de haber deambulado por el siglo XXI.

El soldado romántico por excelencia es así una semblanza de otros personajes solitarios en medio de la adversidad. La suma del género policíaco, del cine testimonial, del miedo que respira la pantalla al mostrar el vértigo y las transformaciones de ciudades como Medellín o Bogotá, donde día tras día se pueden encontrar, eventualmente, episodios semejantes a los de otro género del cine, el del horror –sin que nadie pueda repetir para aliviarse: “¡Estoy en una película! ¡Estoy en una película! ¡Estoy en una pe-

lícula!”–, hacen parte del impulso creativo que ha situado al lenguaje audiovisual en un nivel superlativo a principios del siglo XXI, por encima de otros órdenes imaginarios, enriqueciéndose mutuamente y por contraste la herencia de los pioneros y la tradición renovada por sus hijos.

Del realismo mágico al realismo trágico

Si el cine latinoamericano de los años 60, según el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli, había “disuelto al individuo en el personaje colectivo y el primer plano en planos medios y generales”, en los años 90 y principios del 2000 el individuo ha recuperado su lugar con planos cerrados, resurgiendo en historias como las narradas por los directores colombianos que intentan mostrar un país íntimo, asediado por dramas que recrean, a escala personal, el drama comunal. (2)

En la medianoche del 15 al 16 de julio del 2000 se estrenó en la televisión colombiana *Directo Chapinero*, de Carlos Mario Urrea. Aprovechando el video digital, que garantiza una calidad cercana al celuloide –y al bolsillo de los productores–, Urrea filmó la que se podría considerar una declaración de principios ante el país que nos ha tocado en suerte al término del siglo XX e inicios del

XXI.

Eric Burdon interpreta, en la primera secuencia y al final de *Directo...*, dos canciones que definen el tono de la historia. Cuando empieza la película, Burdon canta a la Madre Tierra que espera por nosotros, acentuando el dramatismo de un entierro en el que los deudos sepultan al amigo muerto. Al final de la película volvemos a escucharlo, cantando acerca de los buenos tiempos que se fueron y que, tal vez, se desperdiciaron... En medio de las dos canciones avanza la hora y media del film, su sentido del honor –y del horror– digno de una fantasía surreal: los protagonistas, cansados de esperar una justicia ilusoria, arruinada por la impunidad, se toman la ley por mano propia y reciclan el estilo vengativo de un país que perdona con dificultad. Al desconcierto que sorprende cuando la historia se hunde en la venganza, convirtiéndose las víctimas en victimarios –contratan a un par de sicarios, ensanchando así el círculo de la desgracia–, se suma una ventaja tecnológica: la actitud de una generación que muestra, con recursos como el video digital, el sueño de las imágenes hecho realidad en la pantalla.

El vínculo entre la película de Urrea y *Kalibre 35* (1999), de Raúl García, a pesar de sus

diferencias dramáticas y estéticas, se descubre en la intención de ambos directores por presentar sus “manifiestos generacionales”, sus ideas acerca de cómo y qué hacer ante un país desconcertante por su cotidianidad y por las estrategias que permiten realizar una película.

...Urrea filmó la que se podría considerar una declaración de principios ante el país que nos ha tocado en suerte al término del siglo XX e inicios del XXI.

El eje central del guión de *Kalibre...* es el asalto a un banco por parte de un grupo de cineadictos que tratan de obtener el dinero necesario para realizar su proyecto por encima de las dificultades. La anécdota permite que el espectador descubra cuáles son las condiciones que distinguen al cine colombiano: ¿industria, arte o artesanía?

En Colombia, el cine es un asunto laborioso: evoluciona mucho más rápido el ojo del director y del público que las circunstancias de producción. Los cambios de formato y emulsión en el film de García, el uso de la cámara y de la banda sonora –que subraya los vaivenes emocionales del relato–, la forma como parte esencial del contenido, son aspectos que resumen las posibilida-

des del cine colombiano: el problema no es cómo hacer *qué*, sino *con qué*.

En *Kalibre...* el asalto al banco resulta destartado; la muerte se pasea en medio de un tiroteo; el sueño del cine es cada vez más lejano; se contrastan realismo y simbolismo; se aventura una tesis sobre el legado audiovisual del mundo a través de un anciano (Gustavo Angarita) que lo cuida en lo profundo de una cueva; se muestra lo que significa una *obra en movimiento* o, en otras palabras, las inquietudes visuales y narrativas de una época que busca renovar el rumbo y, tal vez, el futuro que le aguarda a la pantalla.

¡Que viva la patria!

Desde el patético humorismo que esboza Jorge Gaitán Gómez en *Mamagay* (1977) –declaró el director que en un país “donde tenemos diez millones de analfabetos culturizados por el cine mexicano, es difícil entrarle a ese pueblo sin darle una dosis de pueblo”–, cruzando por el populismo de *El taxista millonario* (Nieto Roa, 1979) y por la “internacionalización” de ese populismo en *El inmigrante latino* (Nieto Roa, 1980), los matices del retrato nacional se han prolongado con una esencia semejante en la ironía pero un sentido del oficio cinematográfico

diferente en la ambición de sus propuestas.

Pena máxima (Echeverri, 2001) es una apuesta por el tipo de comedia que desviste y sitúa al espectador en el lado oscuro del “¡Ay, qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano!”, cuando ese orgullo representa la deformación del fanatismo futbolístico, la expresión desapacible del rencor y del oportunismo, el valor que no es ningún valor a la hora de probar quién es más aventajado en la viveza y la trampa.

Un sistema de producción animado a escala doméstica por el guionista de cine y televisión Dago García, sostenido con el estilo de un Samuel Goldwyn local por el ingenio con el que ha logrado financiar varios largometrajes durante un lapso envidiable: *Posición viciada* (Coral, 1998); *Es mejor ser rico que pobre* (Coral, 1999); *Te busco* (Coral, 2002); *El carro* (Orjuela, 2003). García escribe las historias –*Es mejor...*, *Pena máxima*, *Te busco*–, y los directores se encargan de su realización. Se trata de aventuras pensadas con la perspectiva del público inmediato que consume sus películas, aprovechando la forma como éste pueda verse reflejado sin mayor complejidad, burlándose de sí mismo con sus caricaturas. La comedia televisiva hecha cine le otorga a estas produc-

ciones un estilo coherente y reconocible. Dago García no es un escritor iconoclasta o afectado por la vanidad. Hace parte de ese público al que se dirige desde una posición privilegiada: de su escritura depende el cine que produce, así como también el melodrama nocturno que anima un televisor. A un lado y otro del espectáculo audiovisual hecho comedia o melodrama, el conocimiento del público le permite moldear sus relatos sin decepcionarlo. *Te busco* nos recuerda el repertorio de arquetipos nacionales que recorren las telenovelas en el territorio del Sagrado Corazón de Jesús, mientras *Pena máxima* sugiere el penalti permanente en el que nos sitúa nuestro sentido de patria cuando se reduce a un partido de fútbol o cuando honramos nuestra cultura del monocultivo: *un Nobel, un premiado corredor de autos, un pintor subastado en Christie's, un cinco a cero de Colombia sobre Argentina, un par de ganadores en los Grammy, un largo y beneficioso consuelo gracias a los buenos hijos de una familia descompuesta por el drama y la violencia.*

Pena máxima (Echeverri, 2001) es una apuesta por el tipo de comedia que desviste y sitúa al espectador en el lado oscuro del “¡Ay, qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano!” ...

Gracias Divino Niño por los favores recibidos

En el cine colombiano el esmero puede ser tortuoso y los resultados precarios. Aun así, también hemos tenido hijos, hermanos o tíos que saquen la cara por nosotros. El primer golpe de suerte lo tendría *El milagro de sal* (1958), de Luis Moya Sarmiento. Su producción refleja la actitud ante el país y la postura vergonzante que tenemos al otro lado de la geografía nacional. Luis Moya llegó a Colombia desde México presentando credenciales de realizador, lo que sería refutado por personajes que antes habían conocido a Moya; la elección del argumento fue un azar veleidoso –a cambio de una costosa producción de época fue preciso, según su productor, Antonio Ordóñez Ceballos, “pensar en un argumento fácilmente aceptado por los mercados internacionales, para los cuales el folclore no sirve. Al fin nos decidimos por *El milagro de sal*, un tema interesante, fácil y cinematográfico”–; al Ministerio de Comunicaciones la película le molestó porque no servía al turismo ni a la propaganda, así como tampoco expresaba “una modalidad característica” del colombiano; los actores hicieron lo que pudieron, pero su rigidez reblandeció la tragedia del relato transformándolo en melodrama. Teresa Quintero, David Manzur, Bernardo

Romero Lozano, Julio E. Sánchez Vanegas concentrado en su papel de malvado, padecieron, a finales de los años 50, la sal de una película que viajaría de milagro al Festival de San Sebastián. ¿Su recompensa? El concepto de la crítica afirmando que a pesar de sus modestas intenciones *El milagro de sal* había conquistado la simpatía de la concurrencia.

...al Ministerio de Comunicaciones la película le molestó porque no servía al turismo ni a la propaganda, así como tampoco expresaba “una modalidad característica” del colombiano; ...

A principios de los años 90, el presidente de la República sería un decidido publicista de otra película: *La estrategia del caracol* (Cabrera, 1993). El mandatario le recomendó a su pueblo ver la historia de Cabrera, que no se desplazó en los ojos, locales e internacionales, con la parsimonia de los caracoles. Premiada en los festivales de Valladolid, Huelva y Biarritz, el título de la película, además de referirse a la forma como unos inquilinos se van con su casa auestas, amenazados por un desalojo, fue también una “lección de estrategia” para el cine colombiano y su público. La con-

fianza en las imágenes domésticas fue evidente por las cifras de taquilla. El romanticismo de la historia, que enfrentó al poder vs. los desposeídos con el triunfo de estos últimos, también condujo estratégicamente las emociones del público, que vio en *La estrategia...* un reflejo de su condición, un triunfalismo que redimió desde el terreno imaginario la impotencia ante la arrogancia burocrática y una celebración por el tipo de relato que ofrecía la película al premiar el esfuerzo de los inquilinos que resisten al desalojo, acercándose, cautelosamente, a un final feliz donde la retaliación por las desgracias y esfuerzos padecidos se resuelve en una burla sobre las veleidades del poder.

La esperanza continuó en otros festivales con *Rodrigo D.*, *La vendedora de rosas*, *Pena máxima* y *Los niños invisibles* (2001), de Lisandro Duque –según el propio Lisandro, “un alto al fuego en la pantalla colombiana”; una película que brilló excepcionalmente en medio de las balas y la violencia cinematográfica por el tratamiento de sus personajes infantiles y el carácter entrañable de su historia–, descubriéndose una nueva perspectiva en el ojo de los directores que fueron encontrando su camino para tratar de explicarse –y explicarle a públicos

distintos y distantes del ámbito doméstico— el carácter surreal que nos define.

La vida en el imperio de la muerte

La violencia de una guerra interminable, la zozobra ante una realidad precaria, el país que se derrumba, hacen parte de un lúcido y desgarrador testimonio sobre la vida a punto de caer en el abismo. Un abismo que nos llama desde hace ya un par de siglos. (3)

La primera noche (2003), de Luis Alberto Restrepo, hace de la tragedia el material de un relato sobre los conflictos recientes del país. El uso del *flashback*, que tanto aprovecharan los directores del cine policíaco norteamericano de los años 40 para fragmentar el tiempo y el espacio y darle a sus relatos un tono inestable y ansioso mientras que los personajes resuelven el misterio, subraya en *La primera noche* el carácter de sobresalto emocional que sufren sin ninguna tregua los protagonistas y el público.

El juego de contrarios que se atraen, se rechazan y se enriquecen por contraste, establece en la película parejas que definen cómo está en juego la vida, asediada por la situación extrema de la muerte. En la historia, dos hermanos toman opciones distintas —la guerrilla y el ejército—; dos ma-

dres tienen cada uno dos hijos enfrentados a la fatalidad del caos; la fórmula del campo vs. la ciudad invoca el miedo con matices diferentes; el espejismo de la solidaridad se ve amenazado por la ruindad; las mujeres retan a los hombres y les dan su fortaleza para evitar que naufraguen; la permanencia y la quietud en la calle, donde los recuerdos moldean la historia, se oponen al vértigo inicial, cuando huir garantiza la vida; a la confusión del rumbo que tienen los personajes, un cartel propone, desde la vitrina que sirve como irónico telón de fondo a la película: “Viaje al fin del mundo”.

...la fórmula del campo vs. la ciudad invoca el miedo con matices diferentes; el espejismo de la solidaridad se ve amenazado por la ruindad;...

La mayoría de los planos son cerrados y acercan la mirada de una forma dolorosa a las circunstancias narradas. La cámara subjetiva, que describe el miedo de un soldado al que persiguen los paramilitares, es la visión de un país acorralado por el miedo. No hay alegatos ni discursos morales, cada escena es una semblanza de la vida nacional; su descripción es suficiente para comprender el punto de no retorno al que hemos llegado. El guión sugiere, no ofrece conclu-

siones. Confía en la inteligencia del espectador para que sea él quien elabore sus propios argumentos. Aprovecha el drama que se vive tanto en la pantalla como fuera del teatro para crear una ficción de lógica devastadora, trazada con la perfección de un círculo. El final abierto, cuando la pareja se interna en la ciudad sin saber con precisión a dónde ir, nos habla de un destino impredecible, de la suerte con la que sobrevivimos, días tras día, de milagro. Si el poder está en el centro, la periferia es el territorio por el que huyen los que han perdido su punto de equilibrio, los desplazados, aquellos a los que les robaron el eje de sus vidas y escapan de la muerte que representa ese poder.

La primera noche: el adjetivo que califica a la noche anuncia la multiplicación de otras noches posibles, el preámbulo de una incertidumbre que no cesa. La película es así tan dolorosa como necesaria: humaniza la crónica cotidiana de nuestras miserias y nos regresa el país con argumentos mucho más contundentes que las manipulaciones periodísticas. Más allá de la encrucijada sobre la que se apoya esta película, su permanencia en el tiempo la asegura una afirmación implícita en cada uno de sus fotogramas: la necesidad de arriesgarlo todo por hacer de

la vida un acto de coraje que atenúe, de alguna manera, el imperio y la soberbia de la muerte.

En caso de emergencia: ¡sálvese quien pueda!

De búsquedas frustradas, terquedad e ilusiones están hechas las ficciones del cine colombiano. Sus personajes tratan de contrarrestar las miserias de un país que los obliga a sobrevivir en condiciones extremas. El miedo los desplaza del campo a las ciudades o por rumbos donde el *sálvese quien pueda* es una ley. De una historia a otra, la escapatoria, la persecución o el escondite pasajero antes de seguir corriendo lejos de la muerte, definen una tradición y un estilo narrativos; evidencian hasta qué punto estar en movimiento es más seguro en medio de la guerra que la incierta y riesgosa mansedumbre de un blanco inmóvil sobre el que es más fácil disparar. El cine evidencia los temores de su público, sus fantasías y las pesadillas más terribles que se viven en una realidad devastadora. El diálogo que tienen las películas con su audiencia permite que esa misma realidad sea comprendida con más y mejores argumentos. Colombia y sus vergüenzas han hecho de esta geografía, de manera accidental, un lugar fílmico por excelencia: pocos países se obsesionan tanto

con su imagen en el exterior aunque la casa, de puertas para adentro, sea un caos. Felizmente, a la publicidad engañosa se contrapone la sinceridad de ese mismo país reinventado en sus películas, advirtiendo cómo ignorar la historia y sus pesadillas es otra forma de perder la guerra.

Felizmente, a la publicidad engañosa se contrapone la sinceridad de ese mismo país reinventado en sus películas, advirtiendo cómo ignorar la historia y sus pesadillas es otra forma de perder la guerra.

Notas

1. La historia del cine en Colombia es una película en sí misma. Nuestro primer largometraje, *El drama del 15 de octubre*, registró el magnicidio de Rafael Uribe Uribe, al que un par de artesanos masacraron en el mes de octubre de 1914, cuando iba hacia el Congreso de la República a presentar una ley sobre indemnizaciones por accidentes de trabajo. *El drama...*, realizado por una familia de inmigrantes italianos, los hermanos Di Doménico, fue sepultado por el escándalo que desató cuando los asesinos fueron contratados para protagonizar en la

ficción los papeles que habían interpretado un año antes en la realidad. Se dijo entonces que el film era “inmoral”, que los criminales aparecían “gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante”, que el general Uribe Uribe estaba en los carteles que anunciaban la película como un torero o un cómico. Para empeorar las cosas, cuando *El drama...* se exhibió en la ciudad de Girardot, cercana a Bogotá, un espectador secreto –quizás el primer crítico irascible del cine colombiano– disparó contra el telón, asesinando por segunda vez al militar.

2. Un ejemplo asombroso del papel del individuo como hilo conductor del drama comunal lo presentó el realizador Jaime Osorio en su película *Confesión a Laura* (1991). Excepcional en su estructura y en la notable dramaturgia que conducen con sabiduría sus tres actores –Vicky Hernández, Gustavo Londoño y María Cristina Gálvez–, es difícil destacar cualquiera de sus elementos cuando el equilibrio entre cada uno de ellos es tan preciso: el guión de Alexandra Cardona logra la excelencia literaria en sus parlamentos; la dramaturgia bendice a cada actor; la fotografía de Adriano Moreno, con su atmósfera de forzado enclaustramiento, matiza el desarrollo de la trama; la edición de Nelson Rodríguez mantiene el ritmo

de esta aventura, en la que sus personajes conjuran la tristeza con la evolución de un tímido y discreto amor que se manifiesta lentamente. Un film que honra la memoria del cine colombiano desde una perspectiva singular, renovando el lugar común del 9 de abril de 1948, cuando fuera asesinado en Bogotá el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. *Confesión a Laura*, tal como la definiera el crítico Luis Alberto Álvarez, tiene la fuerza de la modestia: por la sencillez de sus personajes, por la concentración en un reparto breve y elocuente, por la sagacidad que condujo el riesgo de la producción recreando la Bogotá de los años 40 en La Habana de los años 90, haciendo realidad el sueño de un relato entrañable para la memoria del cine colombiano.

3. “Colombia ha sido un país de guerra permanente. Quienes han tenido tiempo de contarlas nos recuerdan que en el siglo XIX, después de los 14 años de la Guerra de Independencia, que concluyó con la batalla de Ayacucho en 1824, durante el resto del siglo se libraron ocho guerras civiles generales, catorce guerras civiles locales, dos guerras internacionales con Ecuador y tres golpes de cuartel. No por azar la centuria termina con la Guerra de los Mil Días, que es al mismo tiempo la última del siglo XIX y la pri-

mera del siglo XX”. (Gonzalo Sánchez, “De amnistías, guerras y negociaciones”, en *Memoria de un país en guerra*, Bogotá: Editorial Planeta, 2001, pág. 329).

Tomado del libro: *Del realismo mágico al realismo trágico*, Editorial Debate. 2005. 

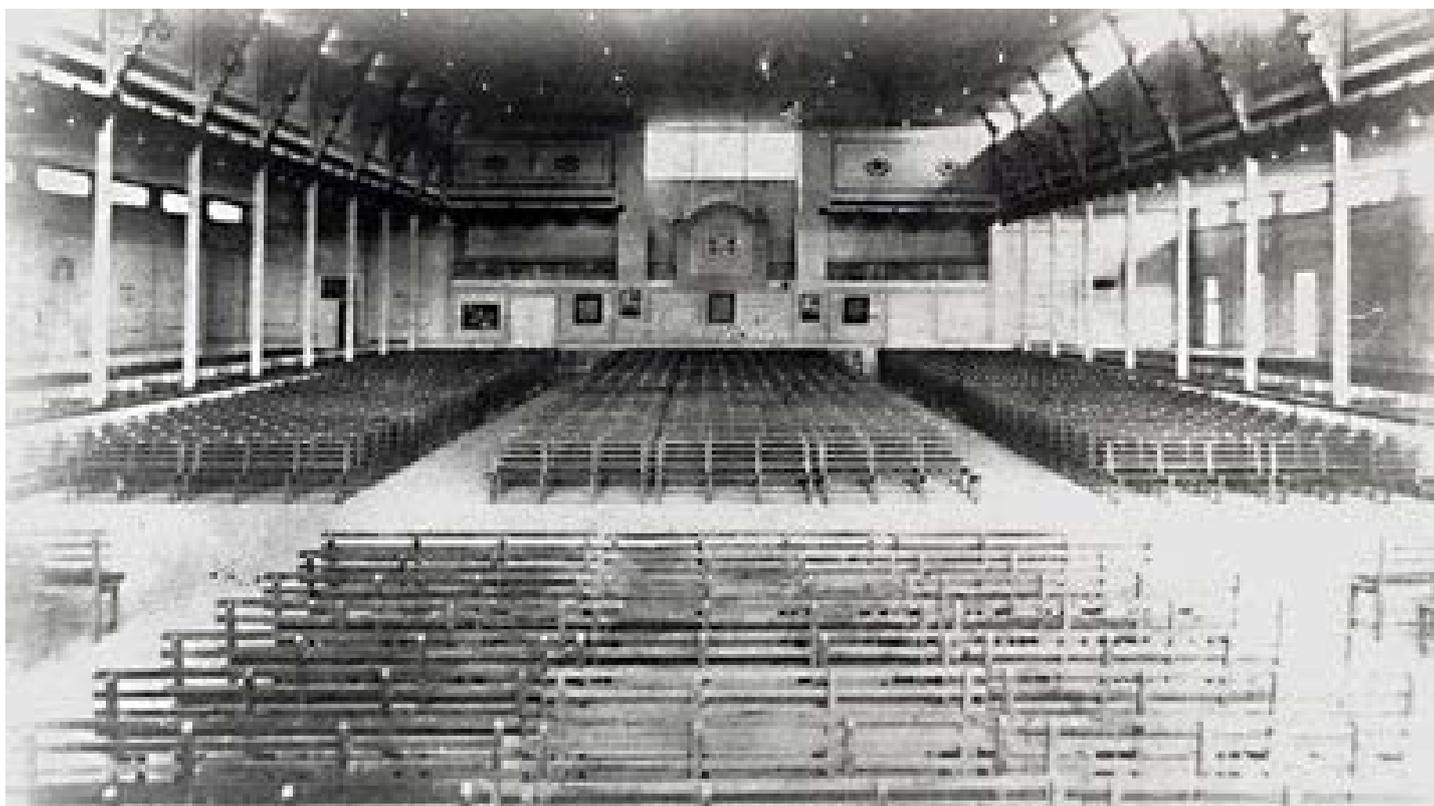
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

NUESTROS PALACIOS

Hernando Salcedo Silva

—●—



“Con verdadero entusiasmo por parte del público se estrenó el 8 de los corrientes este hermoso y amplio salón, con la interesante película, *La novela de un joven pobre*. Bogotá tiene mucho que agradecer a los señores empresarios que le hayan dotado de un sa-

lón que reúne todas las comodidades de amplitud, ventilación y belleza. Actualmente está trabajando allí el cinema Olympia, de propiedad de los señores Di Domenico, el mejor que ha llegado hasta esta cumbre y el cual tiene el más bello y variado reper-

torio de películas, que harán las delicias de esta sociedad durante una larga temporada. El buen éxito con que fue estrenado el salón demuestra las simpatías que se tienen aquí por el cine que venimos tratando, el cual merece el apoyo de todos los amantes de espectáculos cultos y morales que amenicen la sedentaria vida de nuestras familias. Felicitaciones muy entusiastas para los empresarios y para la sociedad”.

Así registró El Artista del 17 de diciembre de 1912 el estreno del más famoso salón de cine bogotano: el salón Olympia, el primer “palacio” del cine que se construyó en la ciudad dedicado exclusivamente a este espectáculo, aunque en el transcurso de su largo funcionamiento se presentaran toda clase de espectáculos desde boxeo hasta los crueles “bailes de resistencia”; zarzuelas y variedades más o menos picarescas con la presencia de cantantes de cuplés de letra y música tan maliciosas, que hacían subir automáticamente la temperatura a los numerosos asistentes masculinos. En realidad si se pasara lista a la mayoría de “presentaciones” artísticas o no que puedan agruparse dentro del ancho concepto de espectáculo visual, todos pasaron por el Olympia, a juzgar por su profusa programación, reconociendo que siempre fue el cine el que do-

minó a todos los demás, gracias a que siempre estuvo en la “onda” del gusto popular iniciado con el sentimentalismo del cine italiano 1910-20, dramones lagrimeantes que de lejos o cerca se inspiraban en la literatura del inefable Gabriele d’Annunzio, lectura tan obligatoria que ni siquiera hay que recordar que José Asunción Silva se pegó un balazo en presencia de *El triunfo de la muerte*, libro que reposaba en la mesita de noche del más grande poeta colombiano. Después, el cine italiano comienza a alternar con el francés y sus audaces propuestas de infidelidades conyugales en sus más infinitas posibilidades. Y luego el triunfo definitivo del cine norteamericano en sus dos géneros más populares: la gloriosa comedia representada por Charles Chaplin y sus geniales contemporáneos cómicos y las películas de vaqueros y de aventuras “a lo Perla White y Ruth Roland”. Los que alcanzamos a conocer el viejo Olympia en nuestra remota niñez, coincidimos con su “periodo norteamericano”, y debe declararse que se está listo a declarar la razón por la que el Olympia es referencia obligatoria de la nostalgia bogotana, porque su “espíritu”, (habrá que llamarlo de alguna manera), nunca volvió a repetirse en ninguno de nuestros “palacios”, Faenza, Bogotá, Apolo, Real o el diminuto Alhambra, dándole el sentido de

“palacio” al que en los Estados Unidos, Inglaterra y otros países confieren a los viejos salones de cine entre los 1910 hasta los 1940.

Y luego el triunfo definitivo del cine norteamericano en sus dos géneros más populares: la gloriosa comedia representada por Charles Chaplin y sus geniales contemporáneos cómicos y las películas de vaqueros y de aventuras...

Frente al parque del Centenario (hoy puentes de la 26 y, más allá, Iglesia de San Diego), su extensión de oriente a occidente era enorme, llegando casi a la carrera 13, porque sólo desde los 1940 se abrió la carrera novena entre calles 24 y 25. Don Donato di Domenico, primo hermano de los constructores y exhibidores, afirma que su capacidad era de cinco mil personas, pero don Pedro Moreno Garzón, que fue administrador del salón Olympia, la disminuía a tres mil, número de espectadores que parece más correcto que el sostenido por don Donato. De todas maneras su extensión era para miles de personas, distribuidas en dos partes exactas, división que desesperaría a cualquier atrasado demócrata, y establecida por el gran telón blanco con cenefa negra, tantas veces roto, incendiado, destruido, en

los célebres escándalos del salón cuando al respetable público no le gustaba la película que estaba viendo. Esos escándalos asustaban a los niños de entonces, que lloraban en compañía de sus mamás, en tanto que los papás trataban de defenderlos, fueron parte integrante del ambiente especial del salón Olympia, y hasta es posible que causara cierto sádico placer a una sociedad que después de la guerra de los Mil Días no podía manifestar su contenida agresividad sino en estos pequeños actos de protesta.

El telón establecía, y como en el Juicio Final, que los de frente al telón eran los elegidos, y los de atrás de la gran tela blanca, los réprobos, obligados a leer los letreros o títulos de la película al revés, hábil ejercicio en el que algunos se volvieron maestros hasta el grado de comprometerse, por algunos centavos, a leer de corrido las apasionadas declaraciones de Gustavo Serenna a Pina Menichelli. Otros, menos emprendedores, recurrían a los espejos que al reinvertir la imagen, permitían leer los títulos normalmente. Los niños de “acá” devorábamos unos helados excelentes de un sabor que nunca más se experimentó, durante los intermedios que los adultos gastaban en pasearse entre los pasillos de las butacas, mirando al mayor número de mucha-

chas posibles y hasta estableciendo idilios, los más afortunados, maniobras completamente desapercibidas por la gente menuda que en los intermedios gastaba su vitalidad jugando gambetas junto al telón. Poco más o menos hacían los de “allá”, pero con la ventaja de ingerir alimentos mucho más sustanciosos que los sofisticados helados, porque sólo por unos centavos y en hojas de papel periódico les servían una especie de “piquetes” abundantes y preparados en algún rincón del salón y en fuerte contraste con las películas llenas de “divas” más o menos tuberculosas.

Al actual espectador de Bergman , Buñuel y demás intelectuales del cine, estos detalles le pueden parecer tan vulgares como un festín con Amín Dada, pero debe insistirse en que hicieron parte del ambiente único del salón Olympia, lo mismo que la orquesta, de la que dice maravillas don Pedro Moreno Garzón y de la que vagamente recordamos que en sus interpretaciones también se prestaba a la explosión agresiva de los espectadores por su división en bandos respecto a la “pieza” que debían tocar: que si la Java o el último tango de moda; que si el pasillo X o el eterno Sobre las olas, controversias que de pronto se resolvían a golpes, y según cuentan, hasta a cargo de los po-

bres músicos por no atender debidamente las apremiantes necesidades musicales de los asistentes al Olympia .

Lo curioso del nombre del Olympia es que, con el mismo nombre y unos meses antes de la inauguración del aflorado salón de cine, funcionó otro en el parque de la Independencia, a juzgar por la siguiente nota en el infalible El Artista: “Cinema Olympia. En el Parque de la Independencia y con numerosas y nuevas películas está el ‘Cinematógrafo Olympia’ haciendo las delicias del público bogotano. Allí concurre todo lo más selecto de nuestra sociedad, así como también la clase obrera que gusta más de estos amenos e instructivos espectáculos que de las tabernas. El Cinema en el Parque es hoy una necesidad pública, a la cual el gobierno debe atender prestándole comodidad y variedad”. Esta nota es del 15 de junio de 1912 o sea, a casi seis meses de la inauguración del salón Olympia el 8 de diciembre del mismo año.

Al actual espectador de Bergman , Buñuel y demás intelectuales del cine, estos detalles le pueden parecer tan vulgares como un festín con Amín Dada, pero debe insistirse en que hicieron parte del ambiente único del salón Olympia,...

Otros apartes servirán para complementar el encanto especial del famoso salón en su mejor época, 1912-1925 (?), recurriendo de nuevo a El Artista del 19 de abril de 1913: “Salón Olympia. Deliciosos y muy instructivos resultan los ratos que en las noches de función se pasan en este aristocrático salón. Las películas, todas de interés palpitante y de gran variedad, llevan a aquel sitio lo más granado de nuestra sociedad, que además va a gozar de la siempre aplaudida orquesta Conti. Dentro de pocas semanas actuará allí una compañía de opereta que los señores empresarios han contratado con el objeto de variar el espectáculo y de sostener siempre el interés del público por aquel sitio de recreo”.

De la misma fuente y en agosto de 1913, ya se registran algunos problemas: “Salón Olympia. - El público, el aristocrático público bogotano, continúa favoreciendo con su presencia las selectas funciones de cine que allí se dan los jueves, sábados y domingos. Los estrenos de películas continúan sin interrupción, y todas ellas de gran interés y moralidad. Por eso hemos extrañado el ataque de algunos colegas a esta empresa, que, sin tener en cuenta que élla es compuesta de caballeros colombianos y sólo uno extranjero, están trabajando por hacerle un

vacío injusto. El salón Olympia no perjudica en nada a los demás espectáculos, pues hay público para todos. Si se quiere acabar con este salón haciéndole el vacío, sólo se puede lograr con espectáculos mejores, más baratos y con mayores comodidades. Así todos iremos a donde más nos convenga”.

Los estrenos de películas continúan sin interrupción, y todas ellas de gran interés y moralidad.

Pero en 1914 el Olympia se ha establecido de manera tan firme entre los bogotanos que hasta sirve de referencia a un cuento de Alberto Gómez Naranjo, *Pasajes y paisajes*, en este breve episodio: “Llegué al Olympia. El salón estaba colmado. Desde el primer instante en aquella atmósfera pletórica de suavidades y de mujeres tan llenas de gracia, tan llenas de gentileza y tan llenas de amor, se siente en el alma una grata sensación como de algo que nos acaricia ...”. De manera que otro de los encantos del antiguo Olympia eran las oportunidades galantes que se presentaban a los entendidos en la materia, oportunidades “sincronizadas” con la visión de algunas de estas películas: *La danza heroica*, *La lámpara de la abuelita*, *Pero mi amor no muere* y otras lo mismo de entretenidas y, de acuerdo con El Artista,

“moralizantes”.

De los otros “palacios” bogotanos el Cromos del 23 de febrero de 1918 y al lado de encantadoras fotografías de “Notas dominicales en el Parque de la Independencia”, aparece la perspectiva entrada al telón de boca (sur a norte), del teatro Bogotá inaugurado el mismo mes. A diferencia del Olympia, que fue específicamente un salón de cine, el Bogotá tenía pretensiones de teatro en sus tres hileras de palcos, su amplia luneta de bancas largas, durísimas para los glúteos de los asistentes (lo mismo que en el Olympia), pero sobre todo por un gran telón de boca lleno de alegorías como el del Colón. Según parece, el teatro Bogotá se construyó más con la intención de complementar al Colón y Municipal en espectáculos varios y baratos, que en su destino definitivo de salón de cine, aunque durante muchos años, indistintamente, sirvió para espectáculos vivos y cine. Posteriormente denominado Cuba, al formar la cadena de teatros de Cine Colombia, y hoy por fortuna rescatado por la Filarmónica de Bogotá para su sede permanente, el teatro Bogotá es pura nostalgia para bastantes espectadores que comenzaron a interesarse en el cine, conducidos por padres o abuelitas, a través de atrasados reestrenos de *Los peli-*

gros de Paulina, con la maravilla de la Perla White, o *Las dos niñas de París*.

El Faenza data de 1924, y aunque su interior sea modesto, su frente tiene que llamar la atención por su arco y detalles art nouveau, una de las pocas y única en su estilo, que todavía se conservan en Bogotá. Parece que el Faenza ha sido declarado monumento nacional y, por lo tanto, no puede destruirse. Daría para otro libro el recordar las grandes películas que se vieron en el Faenza y los “populares” de los lunes, casi concentración escolar por el inmenso número de jovencitos que lo llenábamos hacia los 1934-37. Sin embargo, nunca tuvo la importancia del Olympia y del Bogotá.

Y menos el Real, “el salón de la aristocracia”, situado en la séptima entre calles 13 y 14, inaugurado en 1927, que sobrevivió a muchas contingencias. En su ancha escalera, que conducía al balcón, se estableció en los primeros años de los 1930 una verdadera “bolsa de heraldos”, de esas pequeñas hojas impresas en inglés y que servían de efectivísima publicidad a las películas que se estrenaban, coleccionadas apasionadamente por los niños cinéfilos de la época.

Breve referencia al Alhambra, un peque-

ño salón de cine situado en el callejón del Banco Cafetero que une la calle 14 con la avenida Jiménez, de telón que ahora parecería diminuto, famoso por sus matinés de días ordinarios por ser lugar ideal para las parejas en trance de “amacice”. Hernando Martínez en su Historia informa que en 1939 se exhibía el Noticiero del Alhambra que, por la indiscreción de algunas de sus notas, fue prohibido por la alcaldía de Bogotá, hecho que ignoramos los asistentes al saloncito, donde comenzaron algunos de nuestros mitos cinematográficos: Greta Garbo, Charles Chaplin, entre otros, a los que todavía se venera, mitos que comprenden también los “palacios” en referencia, tan pegados a nuestra nostalgia, o mejor, a nuestro afecto, por tantos ratos de felicidad que nos dieron.

Darí­a para otro libro el recordar las grandes películas que se vieron en el Faenza y los “populares” de los lunes,...

Publicado en el libro Crónicas del cine colombiano 1897 – 1950. Carlos Valencia Editores, 1981. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

cinéfagos.net

Crítica de cine, cine colombiano,
nuevos medios, cómics,
artículos y ensayos.

Suscríbese a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet