

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº6 - Agosto 2022

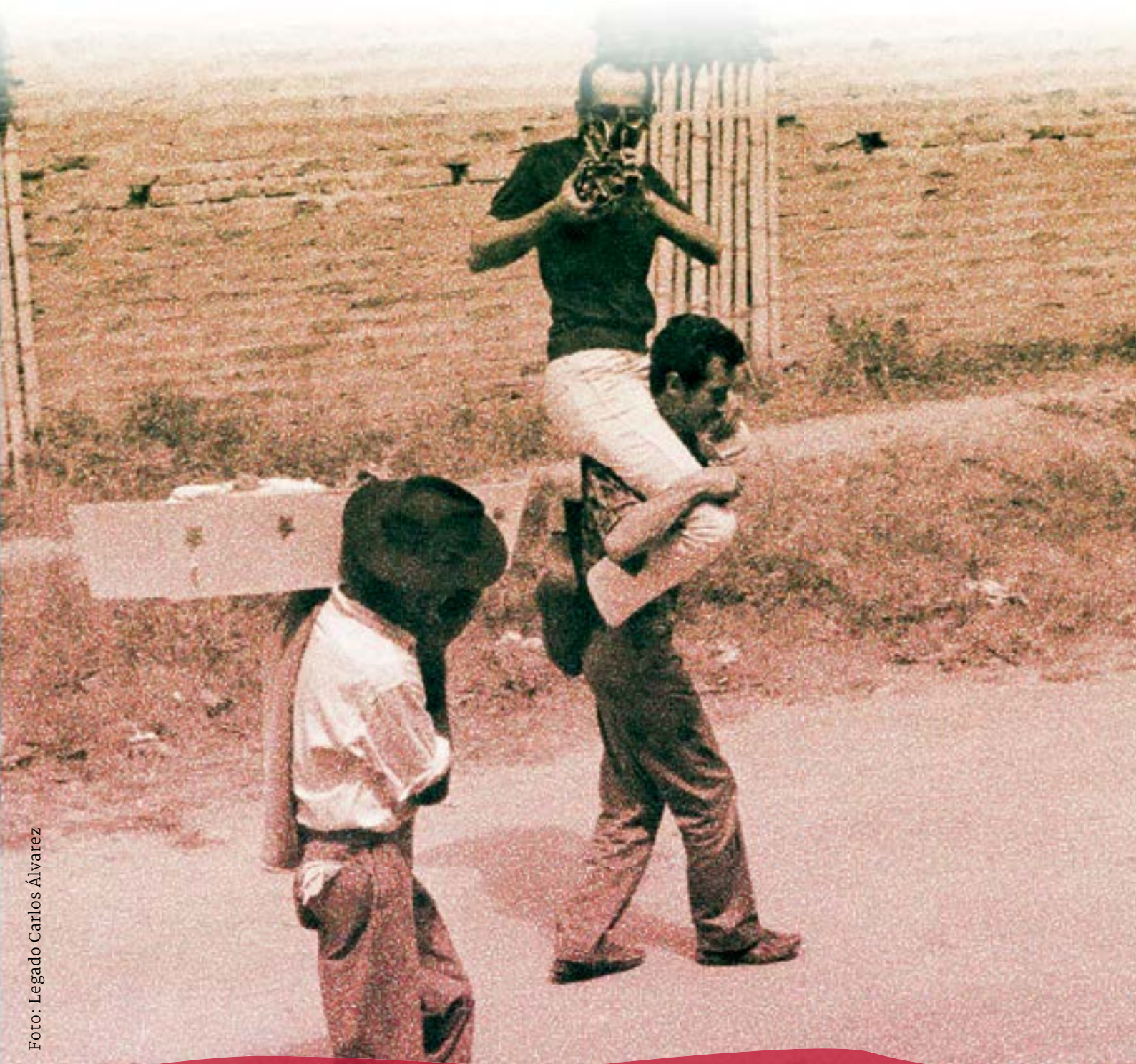


Foto: Legado Carlos Álvarez



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Álvaro, de Alejandro González
Juan Carlos Romero C.

Amparo, de Simón Mesa Soto
Martha Ligia Parra

Amparo, de Simón Mesa
Liliana Zapata B.

Candelaria, de Jhonny Hendrix Hinestroza
Joan Suárez

Cantos que inundan el Río, de Luckas Perro
Diana Gutiérrez

El film justifica los medios, de Jacobo del Castillo
Jaír Villano

El film justifica los medios, de Jacobo del Castillo
Oswaldo Osorio

Entre fuego y agua, de Viviana Gómez Echeverry y Anton Wenzel
Daniel Tamayo Uribe

Entre fuego y agua, de Viviana Gómez Echeverry y Anton Wenzel
Gonzalo Restrepo Sánchez

Si Dios fuera mujer, de Angélica Cervera Aguirre
Lina María Rivera

Conversación sobre Leading Ladies, de Ruth Caudeli (por chat)
Luisa Milena Cárdenas

Objetos rebeldes, de Carolina Arias Ortiz
Danny Arteaga Castrillón

Mesa de tareas, de Andrea Rey
Jerónimo Rivera Betancur

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Fernando Laverde (Bogotá, 1933 – 2022)
Rito Alberto Torres Moya

Formas de la violencia en el cine colombiano
Oswaldo Osorio

Fernando Laverde (1933-2022):
Mauricio Laurens

La preservación de la obra audiovisual de Víctor Gaviria
Rito Alberto Torres Moya

Fernando Laverde
Andrés Múnera

ENTREVISTAS

Entrevista a Juan Jacobo del Castillo
Jaír Villano

Entrevista a José Alejandro González
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Luckas Perro
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Simón Mesa Soto
Óscar Iván Montoya

BIBLIOTECA

Alteropoéticas del yo en el cine documental colombiano, de David Jurado
Pedro Adrián Zuluaga

La cerca: Guion cinematográfico, de Rubén Mendoza
Víctor Gaviria

Cuadernos de cine colombiano No.31 – Experiencias cinemáticas
Verónica Salazar

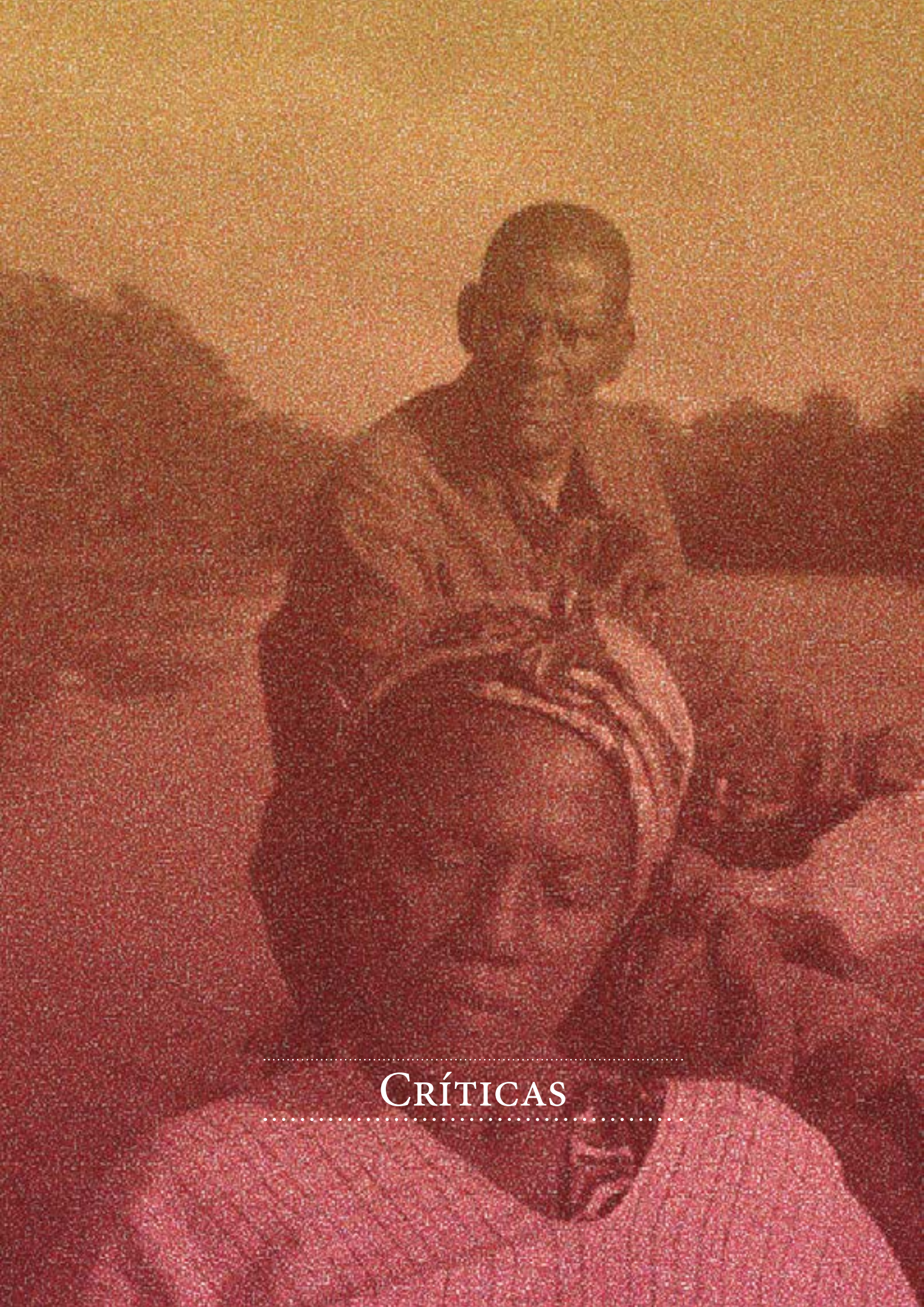
DOCUMENTOS

Cine de la violencia (Prólogo)

Isabel Sánchez M.

Cinembargo hay cine

Felipe Aljure



.....

CRÍTICAS

.....

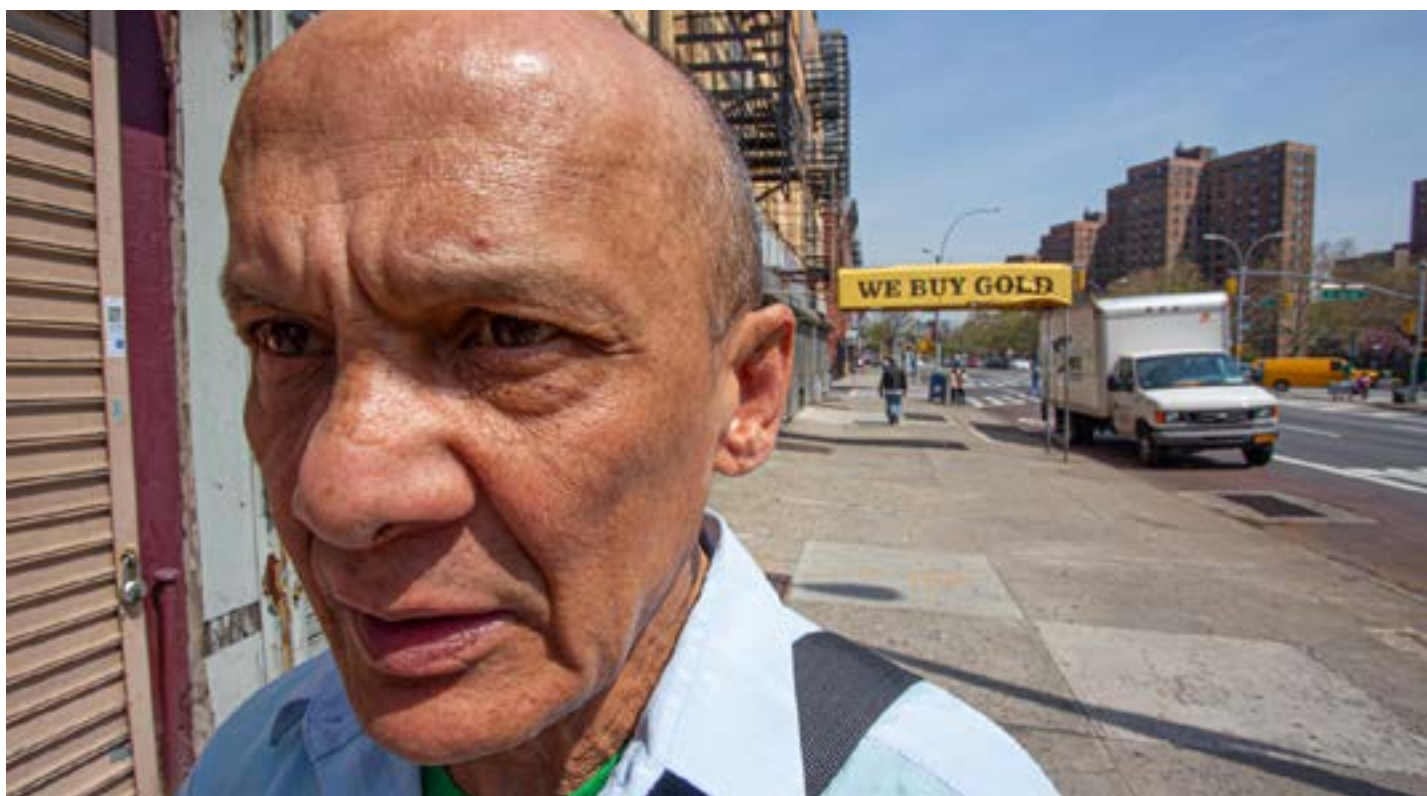
ÁLVARO, DE ALEJANDRO GONZÁLEZ

SOLEDADES CONTEMPORÁNEAS

Juan Carlos Romero C.

—●—
Profesor Programa de Cine y Comunicación Digital - Universidad Autónoma de Occidente

Profesor Facultad de Artes Visuales y Aplicadas – Instituto Departamental de Bellas Artes.



La soledad del hombre contemporáneo es un problema de salud pública. La elección de estar o no acompañado ha terminado por afectar muchas esferas de la vida. Los impactos causados por las enfermedades mentales derivadas de la melancolía de

sentirse, o estar, solos es un dilema para el que existen pocas respuestas. Las movilizaciones, desplazamientos y migraciones continuas traen sus consecuencias. La pobreza estructural de los países que en algún momento de su historia fueron colonias es

una de las causas que lanza al vacío de la migración a cientos de hombres y mujeres que han emprendido la búsqueda de sus sueños lejos de sus hogares naturales, de sus familias, de sus territorios.

Álvaro (2022) es el segundo largometraje del director colombiano Alejandro González. La observación exhaustiva y sin límites de los pasajes de la vida del señor Álvaro Duque Isaza es el dispositivo cinematográfico en esta película. A través de mirar obsesivamente a este personaje la función dramática del documental se activa. Se trata de usar la historia de Álvaro, el personaje, para reflexionar sobre ese gran vacío que acosa la soledad que viven los migrantes. Nueva York es el lugar en donde este colombiano, nacido en Pereira, ha pasado su vida entera, más de cuarenta años de vida en una ciudad que él asocia con un pulpo: te atrapa y no te suelta. Álvaro está envuelto en una ciudad que cobra un precio alto por vivir en ella. La cuna del capitalismo es cruel con sus habitantes débiles y con los extraños. Álvaro dice con amargura que ha pasado su vida encerrado en esos trenes que lo han llevado a muchos destinos: oficinas, hospitales, hogares, cárceles, expendios, licoreras, espacios donde este colombiano ha tocado el cielo y el infierno.

... Álvaro dice con amargura que ha pasado su vida encerrado en esos trenes que lo han llevado a muchos destinos: oficinas, hospitales, hogares, cárceles, expendios, licoreras, espacios donde este colombiano ha tocado el cielo y el infierno.

Álvaro es un retrato desesperanzado. Asistimos a ver el lento pero paulatino proceso de decadencia física, económica, mental y sentimental de un ser humano. La decrepitud de sentir que su cuerpo ya no aguanta los excesos con el mismo estoicismo. La decadencia económica de no tener una reserva para esos años difíciles a los que inevitablemente se va a llegar. El desarraigo de estar en un limbo político y social, ser un eterno extranjero, añorar con ilusión ese regreso, imposible, a esa Colombia entrañable que sigue siendo el mismo lugar convulsionado que lo empujó a buscar oportunidades lejos de su suelo. Pero esas oportunidades llegaron y se fueron y todo sigue igual, o peor.

Franz Fanon habla de la pérdida de identidad como una grave secuela que sufren quienes han sido despojados de sus territorios, familias, de su libertad. Álvaro Duque Isaza busca con desespero esa ilusión que

lo mantenga vivo. Lo hace confiado en sus sueños, en su pasado, en su Pereira natal. Vemos con amargura que ser feliz, que vencer el miedo a estar solos es una misión imposible, es un desvarío, una utopía. Ni el licor, drogas o afectos logran saciar la sed de amor de Álvaro. En definitiva, los humanos de hoy mueren tristes y solitarios. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

AMPARO, DE SIMÓN MESA SOTO

UN TEMA INÉDITO EN EL CINE COLOMBIANO

Martha Ligia Parra

—●—
en Twitter: @mliparra



Para contar una historia uno tiene que acercarse mucho a ella y sumergirse en su complejidad, afirma Simón Mesa. *Amparo* (2021), su ópera prima, evidencia esa proximidad y concentración para abordar un tema valiente e inédito en el cine colombiano: El servicio militar obligatorio. Y lo hace a través de una historia personal y contundente que le tomó al realizador cinco años

escribir.

Hasta el momento, los personajes femeninos son la constante en la corta y contenida obra de Mesa: *Leidy*, *Madre* y *Amparo*. Así lo confirman los títulos lacónicos y precisos que revelan un estilo precozmente depurado.

Al igual que las heroínas de los hermanos Dardenne, las protagonistas y su determinación llenan la pantalla. Amparo ama, escucha, protege, insiste. La expresión de su rostro ocupa cada encuadre. No se deja vencer fácilmente. Sufre en silencio en un contexto hostil. Y se enfrenta al machismo, la corrupción y los prejuicios de la familia y la sociedad.

“Las luchas de mi madre fueron para mí un acto de resistencia enorme, la batalla de la vida ordinaria”, explica el director. Y esas mismas luchas son fuente de inspiración para su historia y personaje. *Amparo* es una película que rinde homenaje a una madre y a los cientos de mujeres cabeza de familia. Hace pensar en lo paradójico que resulta que en una sociedad patriarcal el padre esté ausente. Y sean justamente las mujeres como Amparo quienes se hacen cargo

Hace pensar en lo paradójico que resulta que en una sociedad patriarcal el padre esté ausente....

La historia se ubica en Medellín, Colombia, en los años 90.

Y se abre de modo directo y firme. Toda una declaración de principios. Desde la perspectiva de los más vulnerables, se sitúa

en el entramado del servicio militar obligatorio. Un enfoque sin antecedentes en el cine nacional; donde quienes llevan la peor parte son los jóvenes de extracción humilde.

A partir de lo cotidiano, la película hace reflexionar sobre la dinámica castrense que ha determinado por años el destino de quienes, como Elías, no estudian ni trabajan.

Elías, el hijo mayor de Amparo, es interrogado con el objetivo de saber si es apto para el servicio militar. Ubicado frente a una pared, o más bien paredón, una voz indiferente y ruda le hace preguntas de este calibre: ¿Siente interés por las armas? ¿Ha sentido ganas de matar a alguien? La respuesta solo puede ser una de cuatro opciones: Siempre, con frecuencia, a veces, o nunca.

El guion, al igual que la situación de tantos muchachos, está predeterminado. Si, además, como Elías no tienen plata ni educación, servirán como soldados regulares para combatir en el frente. “Lamentablemente la guerra es para los pobres”, dice uno de los personajes.

El espectador situado al mismo nivel de quien interroga, experimenta vergüenza e incomodidad. La apertura del filme es inol-

vidable y sentimos, junto a Elías, el malestar y la impotencia. Resulta excesiva la dureza con el lánguido joven de 18 años. Es evidente la desproporción de fuerzas: la efectividad de un sistema para ejercer su poder sobre un muchacho humilde y asustado.

La escena recuerda a Andrea, la menor de edad, protagonista de *Madre* (2016) el corto anterior de Mesa. Ella, casi una niña, se presenta a una prueba para el elenco de una película porno en el centro de Medellín. Ambos jóvenes caen en una trampa. No hay compasión o comprensión por parte de quien los recluta. El choque para ellos es brutal, tanto en la ficción como en la realidad. Andrea y Elías, en condiciones similares de desprotección, mínima educación y falta de oportunidades, son presa fácil de explotación y manipulación; tanto en el terreno legal como ilegal.

Andrea y Elías, en condiciones similares de desprotección, mínima educación y falta de oportunidades, son presa fácil de explotación y manipulación; tanto en el terreno legal como ilegal.

“La película es muy política, y en temas como el sexismo quería ser oscuro y hacer un retrato áspero. Busqué hacer una crítica de lo que somos como sociedad, y de los

pequeños vicios de la cotidianidad”, afirma Mesa. En *Amparo* no solo se ve la lucha de una madre para evitar que su hijo sea reclutado, sino también su valentía para rebelarse contra asuntos que han sido aceptados sin cuestionamientos. Por ejemplo, que quien pone la plata impone las reglas, que son mariquitas y niños de mami quienes no van a la guerra o que en desigualdad de condiciones el que tiene el poder, puede hacer lo que se le da la gana con el otro; en el ámbito afectivo, personal, familiar o laboral.

Mención especial merece Sandra Melissa Torres, una actriz natural que sorprende por su discreción. Respecto al estilo visual, la película es igualmente sobria y precisa. Hay un cuidadoso trabajo de iluminación y fotografía que se sigue con deleite. Mesa explica: “Queríamos una película más afín al cine clásico, al estilo de Kieslowski o Bergman. Un tipo de cine que nunca ha existido en nuestra historia”. Visto de esa manera, *Amparo* es una pieza doblemente valiente en fondo y en forma que, sin alardes, asume riesgos, rinde homenaje al cine de los maestros y hace visibles las tragedias anónimas de tantas madres y jóvenes. 

AMPARO, DE SIMÓN MESA

BUSCANDO AMPARO

Liliana Zapata B.



“La guerra es para los pobres”, le dice a Amparo un tramitador cuando ella le solicita ayuda para que a su hijo mayor lo declaren exento de prestar el servicio militar obligatorio –que deben cumplir en Colom-

bia los jóvenes cuando finalizan su período de educación secundaria–, después de haber sido reclutado por el ejército en una calle del barrio en el que viven. Esta lapidaria frase de *Amparo* (2022), la más reciente cin-

ta del director colombiano Simón Mesa, es un preludio de lo que veremos a lo largo del angustioso metraje, donde una madre que cuenta con los recursos mínimos para subsistir, padece todas las vejaciones imaginables para salvar a su hijo de una situación que puede poner en peligro su integridad e incluso su vida.

En su primer largometraje de ficción – luego de pasar exitosamente por Cannes, al igual que lo hicieran *Leidi* (2014) y *Madre* (2016) sus cortometrajes previos –, Mesa nos narra en *Amparo* todas las humillaciones a las que debe someterse la madre protagonista de esta historia para rescatar a su hijo Elías de un destino que sabe trágico, pues al ser reclutado con la mayoría de edad para prestar un servicio obligatorio – que había sido eludido omitiendo algunos procedimientos legales establecidos –, es asignado a una zona del país, donde se libraba en los noventa, una guerra cruenta de la que pocos involucrados podían salvarse. Ella, madre soltera con dos hijos, un empleo precario que le da apenas para subsistir penosamente, una relación angustiosa con su propia madre y su pareja; cuenta con poco sustrato tanto económico como emocional para afrontar una situación tan extrema.

Amparo, como seguramente la gran mayoría de las madres lo harían, recurre a toda clase de maniobras más o menos ortodoxas para evitar que su hijo, al que ella considera altamente vulnerable y débil, se marche a donde lo han asignado. El director del filme, en una postura bastante clara acerca del machismo y del patriarcado rampante que ha regido y circundado nuestra sociedad desde siempre, nos hace partícipes de cómo Amparo se ve sometida por los hombres que la rodean y a los que por necesidad debe acudir para lograr su objetivo, poniendo de manifiesto –de nuevo– que las mujeres hemos sido y seguimos siendo el eslabón débil, que aun cuando haya cambios, es el hombre el que tiene el poder, el que elige, el que puede decidir y el que en ocasiones usa a su favor todo ese poder para salirse con la suya y subyugar a una mujer sola que solo necesita comprensión –que no lástima.

... El director del filme, en una postura bastante clara acerca del machismo y del patriarcado rampante que ha regido y circundado nuestra sociedad desde siempre, nos hace partícipes de cómo Amparo se ve sometida por los hombres que la rodean

De alguna forma, todos los hombres que

se cruzan en su camino la usan o se aprovechan de su situación, pero en ninguno encuentra empatía y compasión. Los primeros planos de Sandra Melissa Torres, la actriz que interpreta portentosamente a esta mujer dolida, sola y desprotegida, nos hacen entender y empatizar completamente con su temor, con su agonía, con su soledad, sobre todo eso, con esa soledad tan estridente, que dota a este relato simple, de una profunda humanidad.

La interpretación que llevara a su actriz principal a ganar el premio a la mejor actriz revelación en la Semana de la Crítica de Cannes en 2022, es tan sencilla pero tan auténtica, que, en la poca locuacidad y adustez de su expresión, dilucidamos la tristeza y el hartazgo de una madre echada a su suerte con el amor por sus hijos como su única pero más potente arma.

Simón Mesa tiene varios logros con este relato. El primero, lograr que Medellín, que ha sido tantas veces retratada como el escenario de una cruel guerra de droga, en esta película sea más un telón de fondo, pues esta historia podría suceder tanto allí como en cualquier otro lugar del país; lo que conduce al segundo logro, y es que, aun relatando una situación dolorosa y fuerte, no

alude directamente al tema recurrente del narcotráfico ya tan manido y extenuante en el cine colombiano. Más razones que hacen de este un cineasta interesante que con su nueva compañía productora Ocúltimo –recientemente creada–, su capacidad de escribir y contar historias y su formación cinematográfica, puede ofrecernos mucho material para ver, explorar y acercarnos a realidades que, aunque hayamos tenido cerca; o no tuvimos que sufrirlas directamente o nos faltó la misma empatía que a quienes rodean a Amparo para sentirlas propias. Es precisamente allí donde subyace esa esencia del cine, en permitirnos sentir y conocer realidades que quizás habíamos olvidado, o lo que es peor, que nos pasaron de largo. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CANDELARIA, DE JHONNY HENDRIX HINESTROZA

CRISÁLIDA O RESIGNACIÓN

Joan Suárez



El espíritu jamás podrá reducirse a una mínima expresión.

Mientras más envejece uno, más conoce el alma humana.

Escombros (Vallejo, 2021)

La insurrección, la desobediencia civil, la rebeldía y la revolución han sido un cuarteto de procesos sociales que desde hace varios siglos han marcado a los pueblos latinoamericanos, y el más potente, por sus olas

de consecuencias y variaciones, ha sido La Revolución cubana. Un rincón de isla que en el Caribe se alzó contracorriente al poder de Batista y alteró la geopolítica en el orbe mundial.

Su proceso conjuga la multiplicidad de la controversia, la contradicción, la admiración, la tenacidad, la redención, la rebeldía, la resignación y la esperanza. Su complejidad y paradojas han sido divididas en períodos para seguir entendiendo qué pasó y para dónde va el actual modelo económico, político y social de las tierras de Don José Martí.

Uno de dichos procesos se conoce como El período especial en tiempos de paz, y en esa atmósfera emprendemos como espectadores un viaje en el tiempo con la película *Candelaria* (2017), del director colombiano Jhonny Hendrix Hinestroza. La historia es una tragicomedia al ritmo del son cubano. Ahí está la representación poética de la palabra sonora de la mulata, el aire del danzón y el bolero.

El relato transcurre casi a mediados de la década del noventa, el mundo está cambiando y la brisa en el malecón trae la precariedad, el hambre, el bloqueo, el tabaco y el ron. Todo esto comenzó como resultado del colapso de la Unión Soviética en 1991 y,

por extensión, por el recrudescimiento del embargo norteamericano desde 1992.

Ante este panorama, las vidas de los personajes, Candelaria (de 64 años) y Víctor Hugo (de 63 años), dan un vuelco al encontrarse una cámara de video Hi8 en un hotel. Hasta este momento, la pareja convive como por inercia, pero con todo el ímpetu por aclamar al amor y la alegría ante un paisaje desolador para el alma, el cuerpo y la enfermedad.

Con un juguete, un objeto ajeno, ambos vuelven a mirarse, tocarse, besarse y amarse. La felicidad, un tanto anacrónica, que llega de una manera tan inesperada es solo el dulce principio de poner en confrontación las ideas, la moral, la convicción, los sueños, los anhelos, las críticas ante el sistema que les llegó cuando cada uno de ellos tenía más o menos sus treinta años.

La felicidad, un tanto anacrónica, que llega de una manera tan inesperada es solo el dulce principio de poner en confrontación las ideas, la moral, la convicción, los sueños

Es necio pensar que la edad de los personajes es en vano, por el contrario, es la simbología del cansancio, la fatiga y el hastío ante la represión y la caída en picada de un modelo que se resiste, aguanta y paradóji-

camente, sobresale en salud, educación y deportes, siendo en este último, históricamente, el ganador de Los Juegos Centroamericanos y del Caribe.

Los personajes están en la segunda mitad de la vida, la vejez, la misma que camina con la narración y trae consigo el desencanto, la soledad, el abandono, la inmovilidad del cuerpo, la tristeza del corazón y los grises pensamientos de la muerte. La tempestad en la isla también toca a la puerta con la enfermedad, una triada visceral que llega en la senectud: medicamentos para la vitalidad, la relación con los espacios físicos y el ABC de los ancianos (alimentarse, bañarse y caminar). Un simbólico tópico que denota a un director sensible y cercano, tanto con los protagonistas como por la edad más temible de la existencia.

El amor entre Candelaria y Víctor Hugo es una llama incandescente de resistencia, que está desgastada. Viven la cotidianidad con la tentación cómica e irónica de comerse sus hijos, varios polluelos amarillos con nombres propios cada uno. La trama brinda una posibilidad exquisita para la vejez, ese diálogo de silencio y mirada, la oportunidad para el despertar del erotismo y la sensibilidad cuando el cuerpo y el espíritu están

aporreados. A través de planos frontales la fotografía alcanza por momentos a ser un rompeolas en el árido ambiente cubano.

Así es Candelaria, en medio de muchas adversidades, la aventura en una bicicleta destartada, la ternura y los anhelos de un beso, la presencia de un objeto ajeno para que los protagonistas puedan volver a mirarse, tocarse y amarse. La película es un instante de felicidad que se asoma tan ligera como el viento en el Caribe, un soplo de calidez. Al menos, sentados en una banca ellos pueden bromear, cantar y reír. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CANTOS QUE INUNDAN EL RÍO, DE LUCKAS PERRO

UNA FORMA DE EXORCIZAR EL DOLOR

Diana Gutiérrez



El agua ondea entre la espesura de los árboles, las matas de plátano se mecen y en alguna región colombiana inhóspita, afro y olvidada, las voces de dos mujeres convierten el llanto en canción. O bien, la voz de las mujeres, sus *alabaos*, la historia de las

mismas, se trasmuta, distiende y se vuelve a quebrar en el vaivén sonoro que trae el rumor de los que ya no están.

Estos cantos del Pacífico, que glorifican a los muertos en una especie de trance, son el

eje de la película, que si bien es derivativa: en su carácter femenino, que intenta hilar emociones, dolores y que evanesce entre los recuerdos; se erige consistente y firme con su enfoque antropológico que evidencia una incisiva disciplina documental, reconstruyendo retazos de memoria regional o local, que nos permite conocer el sincretismo religioso y étnico del territorio.

El río se inunda, sí, de rumores, de letras que se van escapando entre el oleaje y que Oneida va tejiendo rústicamente, con lápiz y papel, en una hoja, para compartírselos en su comunidad con las demás mujeres que, como ella, han sufrido una pérdida irreparable, a veces física (como perder un pie), a veces peor (innombrable, silenciosa); y a quienes les duelen sus hijos, hermanos, el país donde les tocó nacer.

Hay un personaje más allá de las cantoras y la comunidad afro, es fantasmático, se percibe en el aire, en la mirada lejana, en el trémolo de la selva, se cuelga entre las raíces de los árboles hasta llegar a las casas de madera, a sus rendijas que a veces dejan pasar balas, se sumerge bajo el agua y, cuando todos creen que por fin se ha ido, vuelve bullicioso y cargado de sangre. El río ha sido testigo de él, de matanzas, secretos y

desapariciones, en su interior se han perdido cuerpos a los que finalmente se lloró de lejos, rasgando sus aguas han cruzado miles de familias huyendo de la violencia en un gobierno dividido y elitista...Y las mujeres como cuidadoras, también son testigos.

... El río ha sido testigo de él, de matanzas, secretos y desapariciones, en su interior se han perdido cuerpos a los que finalmente se lloró de lejos, rasgando sus aguas han cruzado miles de familias huyendo de la violencia.

Los cantos entonces, como palabra que resume el viaje sonoro de la película, son una forma de bendecir a los que se fueron y de garantizar la no repetición de los que vendrán. Son esa chispa que inexorablemente se sobrepone a la naturaleza: la voz, la amistad, lo que queda de amor, “para que el Dios de la vida nos eche su bendición” ... Esa insistencia de la vida que ya retrataba también Jesús Abad Colorado en su serie sobre Bojayá, luego de la hecatombe y la elegía, las flores vuelven a salir entre las ruinas, los animales vuelven a habitar los muros, aunque entre ellos solo quede el eco, el Dios de la vida derrota al del olvido y al de la muerte.

Cantos que inundan el río (2021) nos re-

cuerda que hay una herencia afrodescendiente enorme pendiente de ser escuchada y valorada, así como una necesidad imperiosa de romper la gran fantasía urbana y descubrir, si acaso antes no se había dado uno cuenta, que desde el sótano, el subsuelo de Colombia, todavía nos hablan.

Fragmento de alabao. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL FILM JUSTIFICA LOS MEDIOS, DE JACOBO DEL CASTILLO

PERDER EL TIEMPO CON EL CINE POLÍTICO

Jaír Villano

—●—
Docente universitario, crítico de literatura.



Habitamos tiempos que impiden la serenidad. Hoy el ruido nos agota. Hoy el exceso de positividad nos vence. Los dispositivos del aparato neoliberal obstaculizan la ejecución de actividades ajenas a un índice de

productividad. Incluso aquello que se desarrolla en función de la salud –la actividad deportiva– está atravesado por una meta de rendimiento: las aplicaciones que calculan el kilometraje y las andanzas de los *runners*

y *cyclists* que proliferan en el mundo exigen la superación del individuo, no su divertimento.

Hoy la inactividad y la diversión están impedidas. El imperativo neoliberal de existencia ha mercantilizado las actividades que nacen en razón de satisfacer el ocio. Así, hoy mirar por mirar no es lucrativo. No hay tiempo; en consecuencia: no se debe perder el tiempo.

Pero el tiempo recuperado surge de un tiempo perdido. Para ganar tiempo es preciso haberlo desperdiciado (esto es, reflexionado, analizado, ponderado). Es esa la lección del escritor del dolor del siglo XX: Marcel Proust.

Hoy más que nunca es necesaria la pregunta por la nada. Deparar la nada es deparar el ser, deparar el ser es deparar la *angst*, es una “pregunta metafísica”, como explica Heidegger. Hoy es necesario volver a mirar. Paul Cézanne sugería “mirar el olor de las cosas”. Contemplar para perder el tiempo, perder el tiempo para contemplar.

Hoy el cine está sometido –más que antes– al arbitrio del mercado. Es bueno o no en tanto es rentable o no. Un cineasta no

debe –ni puede– perder el tiempo. El artista del siglo XXI está sometido al imperativo de la venta.

Acaso por esto el trabajo de directores que se arriesgaron a una narrativa que difería de la hegemónica es tan valiosa. Sobre todo, en un país de una tradición tan poco valorada por su dirigencia cultural. Y tan poco conocida –y por ende celebrada– por su exiguo público.

Un país de espaldas a su cine es un país de espaldas a su memoria historiográfica. Es una sociedad que ignora las versiones ajenas al relato oficial. Es decir, las incomodidades, las desgracias, las flagelaciones, los moralismos, y las contradicciones que nos constituyen como nación: aquellas características que en la abstracción colectiva nos representan y nos diferencian de otras latitudes.

El documental *El film justifica los medios* (2021) reivindica el papel de tres cineastas que le apostaron a un cine que se oponía al imperativo oficial: una versión crítica de la narrativa complaciente y maniquea con que se presentaban los acontecimientos. Es un cine que renuncia al fin comercial, y eso, dada la multiplicidad del fragor mediático, lo hace

estimulante. Es un cine cuyo fin es político, y además ocioso: no pretende vender, su finalidad es ser lo que se propone ser, objetar lo que pretende objetar, responder lo que se propone responder. Es un cine que milita por su causa. En definitiva: un contracine.

... Es un cine cuyo fin es político, y además ocioso: no pretende vender, su finalidad es ser lo que se propone ser, objetar lo que pretende objetar, responder lo que se propone responder. Es un cine que milita por su causa. En definitiva: un contracine.

Marta Rodríguez, Carlos Álvarez y el camarógrafo Carlos Sánchez, se propusieron salir a las calles a filmar en tiempos de agitación social y silente explotación de los derechos humanos. Pretendieron enseñar el fraude electoral posterior al Frente Nacional, y con esto evidenciar lo frágil que es la democracia colombiana.

Su compromiso con la imagen en movimiento es político. Pero no –como pretenden confundir algunos– en tanto militancia férrea a una colectividad, más bien como forma de expresar una profunda inconformidad con la circunstancia de millones de comunidades víctimas de un país sin Estado.

Marta Rodríguez, una cineasta gallarda y que engalana la historia de la cinematografía nacional, lo dice explícitamente: se trata de un compromiso con las “comunidades indígenas, campesinas y mujeres”. En suma: con la sociedad.

Como muchas cosas en el arte, el documental es preciso mirarlo en sus justas proporciones. El trabajo de estos tres artistas, como el de otros que se mencionan, es a todas luces plausible. Es un homenaje a su intrepidez y osadía, así como a la inutilidad útil del archivo filmográfico.

Estas filmaciones, estorbosas e innecesarias para la narrativa del establecimiento, resultan un material fecundo para pensar la imagen en tiempos donde proliferan las exposiciones y los relatos fílmicos.

Hoy la cámara del *smartphone* funge como el relato del protestante. Es inútil en términos comerciales, pero es útil puesto que materializa la expresión del filmador: cautiva su ocio, lo dignifica, lo incentiva, pero también lo pone en riesgo, pues quien graba una injusticia en una protesta cree que su filmación es la verdad, y no una mirada de un ciudadano, o una emoción envuelta en un valor que ilusiona veracidad: posverdad.

Quiero proponer con esto una lectura comparativa del papel de los protagonistas de *El film justifica los medios*. No es lo mismo grabar en los años del silencio opresor, donde el cineasta ponía en riesgo su vida al izar su cámara, que en los aires de polución y ruido respirados por el ciudadano de la sociedad líquida (del nihilismo pasivo avizorado por Nietzsche), que olvida que su cámara es solo una cámara en una urbe atiborrada de dispositivos de filmación.

Con ello no pretendo demeritar el aporte social y cultural de los relatos audiovisuales del presente. El Paro Nacional (2021) demostró lo eficaces y oportunos que son, pero también aportó discusiones en torno a la idea que en la actualidad tenemos por verdad ¹.

Los medios de comunicación, al igual que en tiempos de los cineastas citados, reproducen una verdad sinuosa, se aprovechan de su sofisticación para erigirla como objetiva e inequívoca. Los protestantes aprovechan sus *en vivo* para hacer oposición a la verdad de los entes parciales, es un relato –en un enjambre de relatos–, pero también confunden la configuración de su realidad con lo real. Es decir, lo que es (lo que ocurre, lo que ocurrió, lo que fue) en una multiplici-

dad y complejidad de factores (en ocasiones indescifrables), con lo que creen que es (o lo que quieren que sea). Lo cierto es que la cámara no registra el hecho, sino lo que el grabador cree –e ignora– que es una parte del hecho. (La lectura de Nietzsche sirve para considerar las diferencias entre el idealismo depositado en el deseo, y la crudeza del devenir despojado de él).

Los medios de comunicación, al igual que en tiempos de los cineastas citados, reproducen una verdad sinuosa, se aprovechan de su sofisticación para erigirla como objetiva e inequívoca.

Todo lo cual hace más interesante el trabajo de Rodríguez, Álvarez y Sánchez, pues en su momento la narrativa oficial no tenía tantos opositores, como hoy. De modo que exponerse a filmar los atropellos oficiales era aún más riesgoso. Y menos comercial.

Se equivoca André Didyme-Dôme, reseñista de la revista Rolling Stone (en español), al denominar “ligero” el documental de Juan Jacobo del Castillo. Es todo lo contrario: un film que depura algunos elementos que dada su pluralidad de aristas podría resultar agotador.

La falta de contexto que reclama el comentarista no obstaculiza la fluidez de un trabajo que rescata la contribución cultural de tres importantes actores de la cinefilia nacional. Además, no es difícil entender que la intención de Castillo no es en procura del espectáculo. Es un documental de minorías y para minorías, lo cual es perfectamente válido.

El cine como la literatura necesita de apuestas que fracasen a propósito. Es decir: que interpelen y les resulten inútiles a las exigencias del aparato neoliberal, que con su cuantificación y sus efectismos incapacitan la creatividad y la ociosidad con que se edifican las obras de arte. El arte precisa de ocio, esto es, experimentación.

El film justifica los medios no es una ópera prima. Es un acto político que dignifica el documental político en Colombia. Y que servirá de guía para generaciones que en un futuro inmediato se verán con la perplejidad y la saturación que genera el exceso de relatos.

¹ Esta idea se encuentra ampliada en “El problema de las redes sociales en el Paro Nacional y la marcha del silencio”, publicado en el libro Voces en primera línea (Ediciones El silencio, 2021). Link: <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-problema-de-las-redes-sociales-en-el-paro-nacional-y-la-marcha-del-silencio/>



EL FILM JUSTIFICA LOS MEDIOS, DE JACOBO DEL CASTILLO

TOMAR EL CINE POR ASALTO

Oswaldo Osorio

—●—



Esta película es sobre cine, cineastas, memoria fílmica y una época convulsa y excitante del país. Es un documental que observa con detenimiento y sentido analítico esa labor cinematográfica marginal y comprometida, social y políticamente, de los direc-

tores colombianos de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Es un viaje a la historia del país y del cine nacional, pero también una reflexión y puesta en valor de los archivos fílmicos.

La base de la narración son 16 filmes de la época y los testimonios de tres protagonistas de excepción: Marta Rodríguez, Carlos Álvarez y Carlos Sánchez. Entre las películas, los relatos y reflexiones de estos tres personajes, el documental nos transporta a un momento en que el más importante cine que se estaba haciendo en Colombia – al menos retrospectivamente– era un cine combativo y de resistencia, es decir, la cuota nacional de ese gran movimiento que fue el Nuevo Cine Latinoamericano, mediante el cual muchos cineastas de la región estaban sintonizados haciendo un cine activista y de toma de conciencia, representado en cortos documentales realizados artesanalmente y hasta de forma clandestina.

Las 16 películas, además de los tres protagonistas, fueron realizadas por Jorge Silva, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Diego León Giraldo, Alberto Mejía, Grupo Cine Popular Colombiano, Luis Ernesto Arocha y Francisco Norden. A esta miríada de cineastas el presente cinéfilo no deja de mirarlos –y este documental es prueba de ello– entre una suerte de aura heroica por ese trabajo que trascendía el cine y que buscaba cambiar esa sociedad desigual e injusta en que vivían, así como la arbitrariedad de la política y el sistema que los regía.

Las 16 películas, además de los tres protagonistas, fueron realizadas por Jorge Silva, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Diego León Giraldo, Alberto Mejía, Grupo Cine Popular Colombiano, Luis Ernesto Arocha y Francisco Norden.

De otro lado, en medio de las películas y los testimonios hay una serie de textos e imágenes de restauradores fílmicos encorvados sobre su labor de filigrana, pues el relato complementario del documental hace referencia a la importancia de los archivos cinematográficos y su relevancia en la construcción de memoria del país. También da cuenta, sin mencionarlo, del afortunado momento que estamos viviendo en la toma de conciencia, no solo sobre el rescate y preservación de estos archivos, sino también sobre volver la mirada hacia ellos, aprender del pasado y seguirles preguntando cosas, como lo hace aquí Jacobo del Castillo.

En un mundo, incluso en un país, donde ya no solo son habituales sino que la sociedad cuenta con los cineastas comprometidos y sus cámaras para hacer su contribución de resistencia y denuncia, ver en este documental a los primeros colombianos que se atrevieron a plantarse de frente ante la arbitrariedad del sistema, aun a costa de su

libertad y su vida, resulta admirable y exultante, en especial si todavía pervive, representada en la figura de Marta Rodríguez, una línea directa y activa que nos conecta con esas lides fílmicas de hace medio siglo.

Es como si la revolución no hubiera muerto, pero no la revolución de guerrillas y armas, sino la de la conciencia de luchar por un mundo mejor, cada quien con sus propios medios, en este caso con sus películas, como lo hicieron estos cineastas.

Coda: El título de la película es una frase frecuentemente citada por Luis Ospina, quien fue, paradójicamente, el menos político de todos estos directores. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTRE FUEGO Y AGUA, DE VIVIANA GÓMEZ ECHEVERRY Y ANTON WENZEL

CAMINOS DE BÚSQUEDA: UN JOVEN ENTRE CINTAS DE COLORES

Daniel Tamayo Uribe

—●—



Por más diferentes que podamos llegar a percibir a otros, es normal que nos aquejen las mismas preocupaciones, sin embargo, lo es cierto es que no todos acudimos a las mismas maneras de atenderlas. Camilo es un joven afro que fue adoptado por una

familia de la comunidad indígena Quilla-singa, que habita alrededor de la laguna de La Cocha, en el departamento de Nariño al sur de Colombia. Aunque para una comunidad como esta son muy palpables problemas como la violencia interna del país o

un turismo capitalista y colonialista, los directores Viviana Gómez y Anton Wenzel se fijaron en un asunto diferente para la construcción del filme *Entre fuego y agua*, si bien se alude brevemente a dichas problemáticas allí. La búsqueda que emprende Camilo por sus orígenes y su identidad, y aquello que de ahí surge, es lo que el documental desde una perspectiva observadora, acompañante y poco intrusiva nos permite observar y explorar.

Las preguntas que Camilo se hace sobre sus padres biológicos se manifiestan, en sus veintitantos años, a veces con madurez y otras veces con cierta adolescente displicencia. Con ellas provoca un cuestionamiento sobre la pertenencia e identidad culturales con las que se fue criando, lo que termina afectando la estabilidad material y espiritual de su familia y de la comunidad Quillasinga. Pero nada de eso se toma como algo negativo *per se* por quienes lo rodean; rápidamente encontramos a diferentes miembros de la familia adoptiva de Camilo, como su padre, su madre, su abuela, hermanos y amigos dialogando entre sí y con él, dándole sus opiniones y preguntándole por las suyas. A pesar de esto, encontramos también a un Camilo de pocas palabras y de una parquedad expresiva, que llega a ignorar a

familiares por atender su celular, procrastina responsabilidades laborales e incluso se embriaga y se pone agresivo, al parecer, por cuenta de un malestar familiar. Sus actitudes llegan incluso a hacer que su comunidad ponga en entredicho la calidad de la crianza y la cantidad de amor que ha recibido Camilo de sus padres adoptivos.

A raíz de esto último, las autoridades quillasinga deciden analizar y conversar sobre la situación tanto con Camilo como con su familia adoptiva y algunos miembros más de la comunidad. Uno de los taitas mayores le dice al joven que él tiene derecho a buscar sus raíces y es de hecho respetable que emprenda esa búsqueda. Asimismo, en una reunión oficial, la comunidad reconoce el comportamiento que el muchacho ha tenido respecto a las tradiciones e instituciones de la comunidad: con su habitual taciturnidad, en general él ha cumplido con sus funciones, ha sido respetuoso con las autoridades y ha participado de las festividades y rituales quillasinga. Por tanto, entre la comunidad, las autoridades y los familiares se disponen a buscar soluciones que involucren el amor, lo que da cuenta de ese “espaldarazo” para que Camilo pueda dar curso a sus inquietudes como un indígena más.

...las autoridades y los familiares se disponen a buscar soluciones que involucren el amor, lo que da cuenta de ese “espaldarazo” para que Camilo pueda dar curso a sus inquietudes como un indígena más.

¿Pero qué pueden significar eso? A lo mejor una de las muestras de este amor se encuentra en la familia de Camilo que, sin mantener lazos de sangre con él, lo hace parte de ella y lo ayuda a encontrar sus raíces, ahí sí, de sangre; a su vez él puede considerarse parte de la familia y hacer su búsqueda. No son asuntos o perspectivas contradictorias ni excluyentes. Camilo, en compañía de sus padres indígenas, acude a la entidad encargada de mediar los procesos de adopción en Colombia: el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF). Con los archivos necesarios para averiguar quiénes fueron sus padres biológicos y cómo llegó el a esa institución, el joven encuentra una serie de respuestas frente a las que se muestra abierto y afectuoso.

Tal vez otro de los posibles sentidos de ese amor se puede ilustrar con el momento en que observamos al joven en una celebración en la que termina debajo de una gran cantidad de cintas de diferentes colores a través

de las que mira hacia arriba. Esta imagen puede ser una metáfora de la diversidad que cobija a Camilo y a través de la que le es visible la realidad que está viviendo. Mas cabe mencionar que sobre dicha realidad ni la familia, ni el ICBF ni la comunidad Quillasinga pueden contestarle todas las dudas al muchacho, pero sí lo apoyan o ayudan a partir de sus diferentes disposiciones y acciones concretas.

Y es posible que haya otra forma de ver dicho amor. Una que nos dirige la vista a algo que hasta ahora no hemos mencionado y que sucede simultáneamente. Da la impresión de que Camilo enseña sus inquietudes al fuego que lo calienta desde una chimenea, mientras toca una armónica frente a este. Las diferentes instituciones que acompañan al joven se pueden observar así: cálidas y, ¿por qué no?, amorosas. Claro que, a diferencia de la familia, la comunidad o el ICBF, suena raro decir que el fuego es amoroso y este sí que no puede contestarle sus preguntas a Camilo; o a lo sumo le proporcionaría *respuestas* de otra índole. A lo mejor es que sería inapropiado esperar algo así de él y parece que los Quillasinga no cometen ese error ni lo hace Camilo como buen indígena. ¿Entonces cuál es el lugar del fuego?

Este elemento natural impregna varios de los rituales y de las costumbres quillasinga, entre otros motivos, porque ellos lo asocian o reconocen en él un potencial espiritual. Por supuesto que las instituciones cargan con una espiritualidad en cuanto acervo cultural, social e histórico, pero en relación con un elemento como el fuego pareciera que se tratara de algo que, al menos, no se suele poner en palabras durante una reunión o en documentos como los que se llevan a una entidad estatal. Es así no tanto porque no se pueda —pues de hecho se hace— sino acaso porque su fuerza movilizadora para los humanos se transmite tradicional e históricamente por otros medios y en ocasiones resulta mejor *quedarse callado, cantar, mirar, oler, tocar u oír*, entre otras, para encontrar algo ahí.

Algo semejante sucede con el fuego con que la familia de Camilo asa el pescado para la cena en que conversan y celebran un cumpleaños. Con él los quillasinga quemar las plantas espirituales y producen el humo que colma el cuarto durante el ritual del yagé. Resulta similar con el polvo con que ambientan, se “bañan” y soplan en las narices de ellos; con el líquido que escupen sobre algunos objetos; con las hojas que agitan y sacuden sobre otros. Y es análogo

a las reiteradas veces que Camilo visita a La Cocha, la laguna, para recorrer sus aguas y mirarlas acompañadas de montañas, nubes, luna, plantas. En momentos parece que simplemente le gustara hacer eso, pero en otros es como si recibiera un llamado de ella y acudiera con urgencia. En unos y otros casos de esto último, el filme nos acompaña con una música de cuerdas agudas que a lo mejor podemos imaginar como si algo tocara las fibras de Camilo, haciéndolo ir a este lugar sagrado para los Quillasinga. Allí él, entre muchas cosas que podríamos decir, cavila. Si es el fuego el potente calor con que podemos identificar el acompañamiento humano al joven, puede ser el agua y su ambigua presencia lo que rodea y moja los callados pero no silenciosos momentos de introspección que él busca hasta perderse.

... Camilo visita a La Cocha, la laguna, para recorrer sus aguas y mirarlas acompañadas de montañas, nubes, luna, plantas. En momentos parece que simplemente le gustara hacer eso, pero en otros es como si recibiera un llamado de ella y acudiera con urgencia.

Esto a algunos puede resultar extraño, pero es el mismo Camilo quien nos da luces cuando se presenta la oportunidad de ha-

blar. Por un lado, le dice a un amigo suyo, que “se alocó” con el yagé y ahora tiene miedo de este con base en una opinión médica, que no se trata de una droga a la que hay que temerle, sino que es una planta a la que hay que tenerle respeto; en otras palabras: cuidado y una justa apreciación —y para ello no hay que negar que en efecto esta planta tiene propiedades alucinógenas, aunque lo niegue el joven—. Dicho respeto, podríamos afirmar, se hace efectivo cuando Camilo toma yagé en un ritual dirigido por su comunidad y de esa manera parece lograr un reconocimiento y un cambio de estatus. Por otro lado, cuando le preguntan al muchacho en qué cree, él dice que en el sol y en la luna, en las montañas y también las semillas (igualmente vemos en diferentes momentos del documental que los Quillasinga en general parecen creer asimismo en la laguna La mama Cocha y en Dios). Son, por ejemplo, estos elementos a los que Camilo y los Quillasinga dotan de sentido, tanto que se cautivan con ellos dentro y fuera de su cotidianidad.

Aunque estas situaciones y elementos permanecen con mayor complejidad lo que es Camilo y lo que es su comunidad, es suficiente relacionarlos con los asuntos específicos que se abordan en el filme: las dificultades

alrededor de la adopción tales como la determinación de una identidad o el conocimiento de los padres y ancestros. En realidad, se trata de un tema con relativa popularidad y del que probablemente son más reconocidas sus complicaciones que sus soluciones. Lo que seguramente no es tan común es encontrar estas cuestiones encarnadas en un contexto tan peculiar, caracterizado por una liminalidad periférica en términos geográficos y antropológicos. De ahí que, con una complejidad quizás exacerbada por la particularidad de la situación, sea cuanto menos razonable la adopción de medidas alternativas, aunque para Camilo, su familia y su comunidad probablemente no se vean así. Puede que para ellos la situación sea extraña, pero parece que las maneras de tratarla no lo son. El agua, las montañas, la luna, la familia, los Quillasinga y el ICBF inciden en la manera en que Camilo afronta sus interrogantes. Lo que sucede es que a nosotros algunas de esas alternativas nos parecen raras —aunque sí puede ser poco común en nuestra sociedad que una comunidad se involucre de esta manera en una situación de una familia y un individuo como la que se presenta en la película—. Da la impresión de que a ellos no. Pero son asimilables, por extraño que pueda parecer, si pensamos en que tal vez nuestra manera de comprenderlas es

a través del documental.

Observamos allí a un grupo de indígenas (incluido Camilo) que reafirma su cultura y a la “muchacha familia” de Camilo, que acepta la institucionalidad y normas de parentesco del ICBF, que toca música al fuego, que se rodea de plantas y que contempla al agua. De este modo, el afro quillasinga transita por los caminos en busca de sus orígenes y de su identidad sin que por ello llegue a un destino definitivo ni quede del todo satisfecho. Semejante a lo que hace el documental y que nos permite observar —quizás dejándonos absortos a algunos—, Camilo llega a crear o ubicar nuevos signos en lo que lo rodea y lo que le pasa. Qué es lo que él hace con el fuego y el agua es algo que, a lo mejor, no sabemos —como posiblemente tampoco los directores— porque no entendemos los signos. Pero al menos podemos decir que el callado, rebelde, afectuoso e inquieto Camilo escucha y baila diferentes músicas, fuma cigarrillos y toma yagé, puede estar en el frío y en el calor, pertenece a diferentes tradiciones, cree en Dios y en las montañas, mira la laguna y el mar. 

ENTRE FUEGO Y AGUA, DE VIVIANA GÓMEZ ECHEVERRY Y ANTON WENZEL

EL VALOR ANTROPOLÓGICO DE UNA IMAGEN

Gonzalo Restrepo Sánchez

—●—
Historiador y crítico de cine



Si algo tenemos que mirar con detenimiento estos últimos dos o tres años es el documental colombiano, si bien en algunas otras oportunidades a manera de falso documental. El audiovisual que hoy nos ocupa

Entre fuego y agua (2022), abre en una primera imagen con el sonido musical de una armónica en la boca de un chico afrodescendiente llamado Camilo, y que habita en Quillacinga o Quillasinga (que en quichua

significa “nariz de luna”). Un pueblo aborigen originario de los actuales municipios de Pasto, Sandoná, La Florida, Chachagüí, Tangua y La Cruz, en el departamento colombiano de Nariño.

Pero que un chico de raza afrodescendiente viva en una comunidad étnica diametralmente opuesta a la él, no tiene por qué sorprendernos. Y sin pretender elaborar marco conceptual alguno, «por muy rica y compleja que sea la imagen que los individuos tienen de sí mismos en relación con el mundo físico y social que les rodea, algunos de los aspectos de esa idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales» (Tajfel, 1981, p.255).

Ahora (y es lo que da el interés por observar la cinta), es el sentir del mulato Camilo en descubrir su verdadero origen social. Sus más recónditos deseos de buscar su pasado, sus verdaderos padres, ya que había sido adoptado por una familia humilde quillacinga. Pero, por otro lado, la película es una recreación de los aborígenes, sus costumbres y rituales de un resguardo ancestral determinado y una música (Rodrigo Restrepo Pabón y Carolina Ortiz Cerón) que llega al alma del colombiano.

Entonces, la conjunción de los planos, las notas musicales de Entre juego y agua y de las palabras que dan sentido, si lo consideran así, estimula a un primer asunto sin arrinconar trama: a poder permitírnos topar con unos interlocutores que todavía no son los arquetipos ideales suspendidos en una narración que tiene su potencialidad, pero no su forma (¿documental o falso documental, ficción-no ficción?). Ahí, donde incluso no hay historia, ya hay testimonio e identificable: el tiempo, la memoria que despierta, la idea de la identidad sin desmayo por momentos en ese rostro mulato e inteligible de Camilo.

Aquí, donde incluso no hay historia, ya hay testimonio e identificable: el tiempo, la memoria que despierta, la idea de la identidad sin desmayo por momentos en ese rostro mulato e inteligible de Camilo.

Todo está ahí para expresar, primero que nada, que Entre juego y agua asume un carácter categórico y oportuno en una experiencia por aprisionar identificación social, olvidando antifaces y restricciones. Concibe confluir tradición y testimonio para recordarnos que todos nosotros, aunque no formamos parte de ese bosque del «Exilio In-

terno» (Castillejo, 2000), en muchos casos, también nos reconocemos como seres atrapados en los límites de la verdadera identidad social.

Así que la búsqueda de la identidad social deja de ser una demanda académica y que, a decir verdad, es altamente pertinente, ya que como bien lo ha aludido Ovejero (1997, p.15), la identidad es una de las nociones más vitales y centrales de las ciencias sociales, y ocupa un lugar apreciable en la historia, la sociología, la psicología y la antropología.

Respecto al personaje Camilo (eje de la ideología del filme) nos permite interpretar a través de su propia experiencia que, según la explicación de Doise (1982) desde la figura de la subjetividad; la identidad puede analizarse primero que todo desde un nivel intraindividual (permite al individuo organizar sus experiencias), sosteniendo el pulso de un retrato de personaje para el filme. Además, otra idea que se observa claramente en la película, es ese contraste entre “los rituales” de la ciudad y el campo explícitos y concluyentes por la mente reservada de Camilo. Uno de los estilemas esenciales de ese cine de realismo social (La roya, 2021, de Juan Sebastián Mesa) que hoy día, copa cualquier encuentro festivalero.

Está claro que estas propuestas cinematográficas no son solo del cine de América Latina. Ningún cine europeo y en estos tiempos recientes que vivimos, ha aprovechado mejor que el rumano las posibilidades fílmicas para estremecer, reordenar y reforzar sobre todo la identidad nacional como espejo de una historia colectiva. Sobre todo, entre varias obras maestras que se suceden a partir de *La muerte del señor Lazarescu* (2005) de Cristi Puiu, y que, siendo sincero, son películas muy poco publicitadas.

De manera pues que para este cine reciente colombiano y basado en ciertos principios de etnografía audiovisual, “no es necesario ser un antropólogo para hacer un film de pensamiento etnográfico, tampoco es necesario que un film adhiera por completo a la definición para que sea considerado etnográfico” (Henley, 2017, pp.209-210). Al mismo tiempo, nos brinda la ocasión de conocernos un poco mejor, y apoyar un cine documentalista, que muy poco soporte tiene en todas las esferas de la vida nacional.

Referencias

- Castillejo, A. (2000). *Poética de lo otro: hacia una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Ediciones Uniandes-Universidad de los Andes.
- Henley, P. (2017). *The Film Festival of the Royal Anthropological Institute: A personal Memoir on its Thirtieth Anniversary*, en

Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), Film Festivals and Anthropology. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Ovejero, A., 1997, El individuo en la masa: Psicología del comportamiento colectivo, Ediciones Nobel.

Tajfel, H. (1981). Human groups and social categories. Cambridge: Cambridge University Press (Versión española Tajfel, H. (1984). Grupos humanos y categorías Sociales. Barcelona: Herder).

<https://www.rtvplay.co/peliculas-documentales/entre-fuego-y-agua>



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SI DIOS FUERA MUJER, DE ANGÉLICA CERVERA AGUIRRE

UNA PELÍCULA NECESARIA

Lina María Rivera



“Ay Dios mío, Dios mío
si hasta siempre y desde siempre
fueras una mujer
qué lindo escándalo sería,
qué venturosa, espléndida, imposible,
prodigiosa blasfemia.”

Mario Benedetti

Angelica Cervera acude con inteligencia a su propia familia, establecida en España, para “retratar” una historia sólida, palpitante e íntima, pero sobre todo progresista, para proyectarla con vigor, humor y dulzura –evadiendo cualquier artificio– a la audiencia colombiana, todavía pacata y pre-

juiciosa. Aquella combinación, además de eficaz y osada, resulta del todo pertinente para contar una historia como la de Laura y, al mismo tiempo, adentrarse en los hogares más tradicionales con el fin de poner en discusión otros modos de abordar tanto la niñez como la paternidad y, esencialmente, reconocer a la transexualidad como un proceso común, ya que transgrede la esfera estrictamente personal para *transformar* su entorno social.

El documental desde su discurso y mirada resplandece por su carácter y expresión. Partiendo desde el punto de vista desde el cual se instaura el relato: Laura, una niña de nueve años, que siempre se sintió atrapada en esa identidad que no le pertenecía y que ha tenido la valentía y determinación de asumir frente a sus padres, su familia y la sociedad su verdadero rol existencial y, del mismo modo, añora celebrar su primera comunión para reconocerse también ante la comunidad católica. Con la voz de Laura se reconoce y legitima la infancia, no solo como una perspectiva válida sino transformadora y poderosa que, con más preguntas que certezas, nos invita a la relectura de nuestras ancladas creencias y valores.

A su turno, los padres de Laura como per-

sonajes de autoridad, multiplican y magnifican el mensaje final del relato. Cada uno representa un punto de vista diametralmente diferente pero que, en últimas, logra converger en el amor que sienten por Laura. El padre, aunque acompaña a su hija en su tránsito de manera constante y amorosa, no deja de preguntarse ¿qué habría pasado si Óscar nunca hubiera sido Laura? interrogante que funciona como perfecta analogía con el título de la película, que parte de un cuestionamiento inocente de Laura hacia la iglesia: ¿Qué pasaría si Dios fuera mujer? Es ahí cuando la voz de la madre toma total sonoridad y relevancia, al sobreponer a todo lo demás la felicidad de su hija, sin detenerse a pensar en nada distinto. Este conflicto pone de manifiesto la *transición* como un acto común y no únicamente individual. Sin duda, uno de los aportes más valiosos del film.

El padre, aunque acompaña a su hija en su tránsito de manera constante y amorosa, no deja de preguntarse ¿qué habría pasado si Óscar nunca hubiera sido Laura?

Este desarrollo próximo y actual como controversial nos traslada a la afirmación de Carol Hanisch –figura prominente del Movimiento de Liberación de las Mujeres de

Estados Unidos— en la que hace evidente que “lo personal es político”. *Si dios fuera mujer* participa de esa concluyente afirmación de la manera más noble y divertida, al exponer pequeños cambios en los paradigmas, como cuando un grupo de niños juega a vestirse de mujer sin ser algo penoso o deshonoroso, sino todo lo contrario, con altivez y alegría; cuando Laura habla con su maestra de catequesis y la obliga a cuestionarse de nuevo por qué motivo, realmente válido, las mujeres no pueden ser curas; o cuando conocemos a la primera muñeca de Laura un trapeero que, con un poco de imaginación, puede ser una princesa y una puerta para la realización personal.

El abordaje de Laura, no solo como la protagonista sino como la mirada desde donde todo parte y cobra sentido, permite a cada espectador evidenciar la posibilidad del desmantelamiento de un universo monolítico para darle la bienvenida a un futuro con nuevas reglas, sentimientos y tendencias que apuesten por el amor y la libertad, no solo de Laura, sino de todas las personas que necesitan del apoyo de su comunidad para ser lo que desean. Estos componentes destacan a *Si Dios fuera mujer* como una pieza audiovisual inestimable, situándose como la semilla de una discusión que está destina-

da a prolongarse en el tiempo y que, incluso cuando estas otras maneras de abordar la identidad, la familia y las concepciones sociales sean aceptadas y respetadas como merecen, será recordada como una joya que brilla por su honestidad y valentía. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CONVERSACIÓN SOBRE LEADING LADIES, DE RUTH CAUDELI (POR CHAT)

Luisa Milena Cárdenas

—●—



(Foto de perfil grupal) El club-cine fast-i(s)-mocos (emoji cara con lengua afuera) (emoji de película)

Ale, M., Pao, S.A.M., Cris, Tú

[Ayer]

[26 mensajes no leídos]

M.

Hola grupo, como quedamos, escribamos por acá lo que pensamos de la película.

Ale

Holitas, ok, Bueno... Yo me siento un poco contrariada con lo que vi. Creo que hay un ejercicio que pudo ser interesante, pero no sé si se logra algo potente. A ver, se está hablando de un grupo de amigas que se conocen hace rato, entre ellas hubo rollos amorosos y al parecer económicos; en realidad esos antecedentes no quedan muy claros

(o no los percibo así). ¿Entonces, son Ana, Marcela, Diana, Ana María y Silvia, cierto? Que se reúnen después de un tiempo en una cena en la casa de una de ellas, (que de hecho no supe si era de Diana por el detalle de las flores o si era de Silvia o Ana). En esta reunión todo se enreda y luego se resuelve, como tan ligeramente... Digo, se propuso en la historia que había unas dinámicas que ya venían augurando lo que pasaría, pero no percibo un desarrollo de esos conflictos de forma orgánica, siento más un ejercicio forzado en cuanto al argumento; entonces, se devela mucho que hay una persona detrás de la situación y los personajes intentando tejer esa historia, lo cual me pareció muy conveniente para generar e intentar sostener un conflicto; eso que hablábamos la última vez: “mano de guionista”.

Pao

Ale, sí, fueron ellas 5 los personajes. Aunque hay una voz que entrevista ¿eso sería un 6to personaje? (emoji cara pensante)

Pao

De mi parte sí veo que la historia tenía sentido, pues en sus relaciones como amigas y sus enredos. Lo que sí creo de eso es que el final es predecible o está determinado muy a conveniencia para resolver la historia de forma positiva.

A mí me sorprendió más el tema del ves-

tuario, noté que en las repeticiones de la situación, lo que eran como los “puntos de vista”, había cambios de vestuario, pero me confundí mucho porque en algunos *puntos de vista* cambiaban de ropa unas chicas y otras no; entonces me pareció que no había contundencia en el uso de ese elemento para narrar. Logré captar de la película que la memoria es subjetiva y los recuerdos pueden cambiar dependiendo de a quien correspondan y cómo hayan vivido la situación. Ese tema lo encontré llamativo, solo creo que se queda a medio camino, como que le faltó contundencia para que fuera muy claro eso en la puesta en escena.

S.A.M.

Uf! Total Pao, de acuerdo contigo respecto al vestuario, me confundí un montón con eso, creí que eran errores de continuidad. Yo noté que los personajes son como caricaturas, pues, no que están hechos así con rasgos exagerados, sino que no son profundos, no están matizados, incluso me parecieron un poco cliché. El recurso de las entrevistas no lo había visto mucho en películas, creo que lo vi una vez en un corto caleño, no recuerdo el nombre. Es curioso verlo en películas que no son documentales, pero está cool. Me parece que en esta peli está desaprovechado. Pudo servir para remarcar mucho lo que dice

Pao de los recuerdos distintos o para fortalecer esa construcción de personajes, para reflejar esas contradicciones que uno va teniendo. Yo siento que esos personajes fueron inventados como de la nada. Como que se nos brinda solo una forma de ser de cada una. De hecho, también noté que son todas muy parecidas, me refiero a que no se siente tanto el contraste entre sus personalidades.

Ale

siii, ahí es donde yo hablo del pasado entre ellas y de cada una... como que me pregunto: ¿Esta chica Marcela sí estuvo en la cárcel? ¿Y por qué dan solo 2 meses de cárcel? Tampoco me quedó claro ese relacionamiento entre Diana y Ana María (emoji cara con ceja levantada).

Cris

Saben que respecto a eso de los personajes, me parece curioso ese interés de la directora en hablar sobre estos temas de amistad y conflictos entre grupos de amigas. Yo me vi la película anterior de ella: *Segunda estrella a la derecha* y en esa peli también aborda un grupo de amigas; siento que esa peli está más fuerte con el tema, los personajes están más armados y además tiene más potencia que esta; pues desde mi *punto de vista*.

Cris

De esta peli, *Leading Ladies*, me desubica que se vende como improvisación, lo cual es

chévere a la hora de hablar de cine y generar propuestas distintas, pero siento que esa improvisación acá está floja y no solo lo digo en cuanto a la actuación, que en general me parece bien, excepto por un par de momentos y gestos que no se ven orgánicos. Lo digo sobre todo por el ejercicio cinematográfico, es como que la peli olvida que se puede potenciar con todo su lenguaje de cine. Estoy de acuerdo contigo Pao con lo del vestuario y también lo observo en la iluminación y la cámara y en toda la peli en general. Me hace recordar una frase que me decía un profe de teatro: “lo que no se ensaya, no sale” y pues la traigo a colación porque se suele creer que una improvisación no es exigente en su preparación y en su resultado y no necesariamente es así. Algo que es improvisado puede necesitar mucha más preparación que algo que no lo es, lo que siento acá es que hay un intento de experimentar y se pone como excusa la impro para un resultado con poca fuerza en todos los aspectos.

[HOY]

M.

Les leo y voy confirmando algo que reflexioné con la película: creo que lastimosamente se acerca más a un ejercicio universitario que apenas está en descubriéndose a sí mismo en un proceso de aprendizaje que a una exploración que juega con “romper las

reglas” o proponer unas nuevas con finura. También ya había visto *Segunda Estrella...* y como que me cuesta creer lo que vi en *Leading ladies*, porque a esta última considero que le falta eso: finura y agudeza en ese ejercicio exploratorio. A pesar que esos intentos con los recursos de la puesta en escena son interesantes, no logran cuajar: esa crema de leche no logra llegar a crema montada jajaja (emoji cara inexpresiva). Es que me decepcionó un poco, porque en *Segunda Estrella...* sí hay una cierta finura, podemos verla para hablarla después; usa material de archivo y tiene una escena que es como un musical; en eso sí siento una exploración más cuajada.

Cris

esperen, háblenme del popsocket del celular de Diana! Jajajaj (emoji cara con lengua afuera)

Pao

¿Queeee? ¿No vi, cómo así?

Pao

(Sticker de gato asomado)

M.

jajajaj yeeees, yo lo noté, ¿Qué carajos había un popsocket del FICME en el celular de una supuesta política? Como que no me cuajó eso con su caracterización jajajaj

M.

(¿sticker WTF?)

S.A.M.

¿En serio, Jajajaj, muy charro eso, el FICME tiene popsockets?

M.

Sí, los sacaron en la versión del 2018, creo, yo conozco alguien que trabajó ahí, eran para jóvenes que asistían a unos talleres del festival, según recuerdo.

Cris

jajaja ¿cómo llegaría un popsocket del FICME a una película de Ruth Caudelli?

Pao

(sticker confused Travolta)

S.A.M.

¿Eso no es una especie de descuido? No creo que lo hayan puesto a propósito.

Cris

yo tampoco.

S.A.M.

Ay, a diferencia de esta intención de uso del rojo, ¿notaron cómo en el punto de vista de Silvia toda la iluminación es roja? Creo que es un poco excesiva, o bueno, más que verla como excesiva, me sacó de onda con la peli. Se nota mucho el querer distorsionar ese punto de vista de Silvia y no conecté con esa parte; más en eso, en la forma como está planteada su fotografía, la percibo forzada, la encuentro algo innecesaria.

M.

De acuerdo. Yo creo que hubo un intento de lograr algo expresivo, que se saliera de un

lenguaje naturalista. El problema que percibo es que, insisto, no está afinado, como lo está en pelis como *El Colombian Dream* o en *Happy Together*, ¿las recuerdan? Esas las revisamos en el cineclub pasado. No busco comparar los estilos o los trabajos de dirección, sino que considero estas pelis como ejemplos muy funcionales en cuanto a su juego con la expresividad del lenguaje (cinematográfico). De todas maneras, me parece rescatable de *Leading Ladies* que haya una apuesta por contar universos femeninos; lástima que no se sientan tan profundos, que es lo que menciona S.A.M.

Es bueno también, de esos universos femeninos, que se indague en historias lesbianas, una forma de amor que ha sido, generalizando bastante, usualmente mal contada: quiero decir muy pensada para la mirada masculina. Aquí no se siente así y pues ahí tiene que ver la apuesta de Caudelli con su cine.

Pao

Gracias M., súper estos diálogos, nos confirmas la peli de la próxima sesión porfa.

S.A.M

(sticker de perrito con flor)

Cris

(emoji de cara sonriente)

Ale

Gracias grupo (emoji de cara con corazones).



OBJETOS REBELDES, DE CAROLINA ARIAS ORTIZ

LA GRAVEDAD DE LOS OBJETOS

Danny Arteaga Castrillón



“Quiero dormir alguna vez con cada cosa, cansarme de su calor, soñar que me llega su aliento, sentir su amada vecindad desnuda en todos mis miembros y fortalecerme con el aroma de su sueño, y luego, por la mañana

temprano, antes de que se despierte, antes de despedirme, seguir, seguir...”.

Rainer María Rilke

En su libro *No-cosas*, Byung-Chul Han nos habla sobre cómo el mundo se vacía de cosas por la habitabilidad cada vez más perpetua del ser humano en la infoesfera. Para este filósofo surcoreano, los objetos han dejado de cumplir su función de brindarnos el sostén con la realidad y son hoy desplazados por la información (las no-cosas), que se ha convertido en el determinante ruidoso, inmediato y desmaterializado de la conformación del ser, poniendo en duda, incluso, esa noción de libertad que nos hace sentir tan seguros. Con la película *Objetos rebeldes* (2022), la directora costarricense Carolina Arias Ortiz acaso nos recuerda, quizá con cierta nostalgia, que las cosas aún persisten, que aún tienen la capacidad de asirnos y sacudirnos, de convocarnos, de trazarnos caminos.

Este documental en blanco y negro, de producción costarricense y colombiana, registra el regreso de la directora a su lugar de origen, luego de años en el exterior; el reencuentro con su padre enfermo y con su patria, y la presencia convocante de las misteriosas esferas de piedra precolombinas de la cultura del Diquís que se hallan esparcidas en la selva del sur de Costa Rica, el gran enigma arqueológico del país. Es también una narración, de susurros existencialistas,

sobre el reencuentro consigo misma y su pasado, con la voluntad cristalina de “reparar una fisura”, como ella misma lo anuncia en la introducción; pero es también el registro de cómo los objetos que conforman su cultura y los que ha sembrado el tiempo en su vida familiar se entretejen y moldean una misma historia, un hallazgo interior, acaso secreto.

Carolina Arias parece creer en la intuición. No tiene la vanidad de quien regresa a blandid el mundo ajeno que lleva a cuestas, sino la humildad de quien se sabe extraviado y debe buscarse. Desde el inicio nos lo anuncia, nos dice que busca una historia que le trace un nuevo vínculo con Costa Rica. Las imágenes a lo largo del documental son testigos de esa búsqueda. Intuye entonces que los objetos, en particular las esferas de piedra, representan el lugar de encuentro, los pilares que se asoman de entre la maleza, el faro para guiarse en la oscuridad.

Pero no es esta una travesía solitaria. Parte de su interés es registrar a quienes de alguna manera, en el presente y en el pasado, se han relacionado con las petroesferas: una mujer que ama las piedras y sus formas y las colecciona; Doris Stone, arqueóloga y etnógrafa estadounidense que estudió las esfe-

ras en los años cuarenta, o Samuel Lothrop, que llegó de Estados Unidos en 1948 a excavar y registrar varios sitios con esferas. Pero es en Ifigenia Quintanilla Jiménez, antropóloga costarricense, en quien ha hallado el móvil de su pesquisa y, por ende, el que traza el devenir de la película. Es gracias a ella y su sabiduría como la narración alcanza su tono poético, porque sí, esta es también una historia hecha de palabras, de breves, pero contundentes, retazos de palabras: las sinceras y nostálgicas de Carolina, las sabias y precisas de Ifigenia: “Para mí los objetos siempre han estado más vivos que las personas, y es que la memoria de los objetos es más larga que la memoria humana, que está limitada por la mortalidad. Según la tipología de Erich Fromm, soy una típica necrófila: me gustan las cosas viejas, no porque sean viejas, sino porque fueron testigos de emociones, situaciones y actos de personas cuando se encontraban bajo tensión emocional. Tocándolos, las personas cargaron los objetos de emoción”, dice ella en un texto cuyo título, *Objetos rebeldes*, se posa también en el documental, por ser ambos precisamente un homenaje al poder secreto de los objetos.

Es con esas palabras de Ifigenia, y otras desplegadas a lo largo de la película, como

entendemos el vínculo entre las esferas y otros objetos arqueológicos con la vida de la realizadora. Con ello detectamos la virtud más latente del documental: la capacidad de intercalar las imágenes del patrimonio cultural de su país con aquellas alusivas a su relación con su padre, que se sostiene también con sus propios objetos: las fotografías. Así como las esferas le hablan del misticismo de una cultura anterior, de lo que representan para sus compatriotas o de su relación con la historia de despojo de la empresa bananera que llegó a principios de siglo XX a plantar progreso, las fotos de su infancia le hablan sobre su pasado, le recuerdan la firmeza de un vínculo acaso ya desdibujado, pero que con nostalgia se amarra a otros objetos para sostenerse: un collar, libros, una revista, un suéter.... En últimas, objetos cargados de emociones, como diría Ifigenia.

“Para mí los objetos siempre han estado más vivos que las personas, y es que la memoria de los objetos es más larga que la memoria humana, que está limitada por la mortalidad. Según la tipología de Erich Fromm, soy una típica necrófila: me gustan las cosas viejas.

Pero lo hasta aquí dicho no es solo resultado de las reflexiones que dejan las palabras

durante la narración, sino también, y sobre todo, de la solemnidad y fuerza de las imágenes, más el ritmo que Carolina Arias decidió imprimirles. La selva, los habitantes, las piedras, los senderos que recorre, el manglar, las manos que manipulan los objetos, la habitación de su padre..., todas ellas tienen un espacio para respirar, para encontrar refugio en nuestra memoria sin la intromisión constante de la palabra. Por ello, su voz es pausada: una línea se pronuncia para darle paso a la elocuencia de la imagen, para luego introducir, con cautela, otra frase. Así, paso a paso, como de puntillas, la realizadora va avanzando en su periplo de descubrimiento, guardando en su cámara, y con sumo respeto, las formas, las texturas, las grietas y la firmeza de todo aquello que se erige frente a ella.

Es además encantador, en el sentido de real encantamiento, de hipnotismo, esa capacidad extraña de la realizadora de registrar la quietud de las cosas y al mismo tiempo hacer latente su vitalidad, sobre todo cuando de las esferas se trata. Las vemos quedas en medio de la selva y nos asombramos precisamente de su obstinación por permanecer, por aferrarse a su lugar con voluntad de eternidad; nos parece casi que gravitaran. Así como aquellas figuras antropomorfas

talladas en piedra por la gente antigua del Diquís que ocupan su espacio en los estantes de los arqueólogos y que se nos antojan como reales seres que aguardan con cierta vanidad a que alguien descubra sus secretos o arme sus piezas dispersas.

Con este documental es inevitable remitirnos a otra película que también aborda el tema de la búsqueda y el descubrimiento, pero en este caso en un lugar ajeno: *Memoria*, de Apichatpong Weerasethakul. Se nos plantea allí igualmente la presencia de una esfera, aunque invisible, que se dibuja con el sonido y convoca a la protagonista, más una reflexión sobre el magnetismo misterioso de las piedras que atrapa y deja vibrantes en ellas los acontecimientos pasados. Ambas películas exponen, entonces, lo místico y sagrado, pero no ya en un sentido religioso, sino en uno terrenal, en el que las cosas cumplen la función de asirnos, de mantenernos fieles a la tierra y de conducirnos a los secretos que ocultan y hablan de nosotros.

“Con este documental es inevitable remitirnos a otra película que también aborda el tema de la búsqueda y el descubrimiento, pero en este caso en un lugar ajeno: *Memoria*, de Apichatpong Weerasethakul.

En *Objetos rebeldes* es, sin embargo, más latente el retrato de ese poder. La película misma es resultado del llamado de las cosas y de esa gravedad que pone en su órbita los recuerdos, la historia de un país, las palabras, la enfermedad, los símbolos, la muerte, los sonidos y las imágenes, incluso a nosotros mismos como espectadores. Aunque al inicio la directora, tal vez por un temor balbuciente ante lo que promete revelar lo presentido, manifiesta sentir el mismo malestar hacia las cosas que expresa Antoine Roquentin, protagonista de *La náusea*, de Jean Paul Sartre (“Los objetos no deberían tocar, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más. Pero a mí me tocan; es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos, como si fueran animales vivos”), el transcurrir de la historia da cuenta de un acercamiento gradual hacia los objetos, que deviene en una caricia con el lente, luego en una relación ceremoniosa con ellos y, finalmente, en el descubrimiento de nuevos talismanes. Es así como con su película *Carolina Arias* se reconcilia con los objetos y con ello repara la fisura, con todo y el dolor que ello significa. 

MESA DE TAREAS, DE ANDREA REY

RETRATO DE FAMILIA

Jerónimo Rivera Betancur



La génesis del documental

En un tiempo en el que se valora la rapidez (y más aún la inmediatez), en el que las redes sociales marcan tendencias minuto a minuto y las noticias de la semana pasada ya son viejas, no es común encontrar trabajos

documentales de largo aliento que apunten a entender a un grupo de personajes en distintos momentos de su vida. A esto se suma que en las películas (documentales o de ficción) no abundan las historias de la gente buena. El conflicto vende, sin duda, y toda

historia debe tenerlo, y por eso es difícil que una película acuda a personajes que simplemente se ganan la vida sin tener que realizar grandes proezas más que la de todos los días: sobrevivir.

Es el caso de *Mesa de tareas*, documental de la directora Andrea Rey, que sigue la historia de la familia Chavistá durante 18 años para conocer la evolución de cuatro hermanos y, de paso, hablar de temas como la pobreza, la violencia y la resiliencia en Colombia. La directora señala, en entrevista con el canal de Amigos del cine, que su película surgió en 2001 cuando estudiaba el taller de documental de su carrera de cine en la Universidad Nacional y que conoció a la familia en unos talleres de trabajo social que hacían intervención en la zona de Cazucá:

Allí conocí primero a los chiquitos, a Carolina y a Cristian...comencé a acompañarlos y a grabarlos, primero en un seguimiento observacional, sin inmiscuirme mucho en la narración, simplemente acompañarlos con la cámara para ver qué pasaba, pero así nos hicimos amigos y luego conocí al resto de la familia. Hice un corto de 15 minutos para el taller y yo seguí acompañándolos para grabarlos o hacer fotos para eventos de la familia y empecé a documentar, sin querer ni esperar un objetivo de acompañamiento de tanto tiempo, a acompañar la cotidianidad de la familia”.

Disponible en el canal de Youtube de Amigos del cine en <https://www.youtube.com/watch?v=CVMkS6qzyo>

Siete años después del primer registro, Andrea Rey quiso realizar un nuevo cortometraje con la familia Chavistá, pero no quedó a gusto con el producto final y fue un proceso difícil por el momento que atravesaban los protagonistas, enfrentados a una adolescencia rebelde y llena de dificultades. Fue en 2019, 18 años después de conocerlos, cuando decidió que era momento de hacer un gran proyecto de largometraje para recuperar la historia de la familia: “Seguí en la misma situación con la familia y al pasar ya 18 años, esos chiquitos ya eran señores y señoras con sus familias y sus hijos. Yo vi una foto perfecta ahí: ahora sí tengo una historia que puedo contar, una historia de vida desde que salieron de Cazucá, porque lograron salir a un lugar mejor y encontrar su rumbo. Esta es una historia de superación, porque en el contexto en el que ellos estaban uno no espera las mejores cosas”, añade la directora.

Seguí en la misma situación con la familia y al pasar ya 18 años, esos chiquitos ya eran señores y señoras con sus familias y sus hijos. Yo vi una foto perfecta ahí: ahora sí tengo una historia que puedo contar

Las familias pobres suelen aparecer caricaturizadas en el cine de ficción y, algunas veces, se miran desde una perspectiva misérrima en el documental y este es un riesgo que siempre está latente, pero que se subsana (en buena parte) por medio de una buena investigación. Es clara, y así lo menciona la misma directora, la influencia académica en su trabajo documental de corrientes como la IAP (investigación acción participación) propuesta por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda en los años setenta y que podemos ver también representada en los trabajos de Martha Rodríguez y Jorge Silva. Es particularmente importante sugerir la conexión entre *Mesa de tareas* y *Chircales*, el documental de 1972 en el que Rodríguez y Silva siguen a una familia de ladrilleros del sur de Bogotá en un retrato etnográfico de observación participante que significó para ellos vivir más de tres años en la zona. En *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1972) aparece también el conflicto de los niños trabajadores, pero, a diferencia de *Mesa de tareas*, tiene claramente una apuesta política de izquierda que lo convierte en un documental militante y de denuncia. *Mesa de tareas*, por su parte, muestra la lucha de la familia con situaciones tan complicadas como el trabajo de los niños en la calle, pero no intenta hacer directamente una denuncia, aunque sintamos simpatía y consideración por

estos niños que no pueden vivir su niñez plenamente.

La familia

La familia Chavistá no es excepcional. Está conformada por cuatro hermanos: Cristian, Leidy, Fabián y Carolina. Los dos primeros son huérfanos de padre desde muy pequeños y los dos menores tampoco crecieron con su padre biológico, quien los dejó desde que eran niños. Sin embargo, los cuatro han crecido con su madre y su padrastro, quien asumió el rol paterno junto al hermano mayor, la principal figura de autoridad de la familia. La familia, originaria de Venecia, Cundinamarca, llegó, como muchas otras al sector de Altos de Cazucá en Soacha huyendo de la violencia (el asesinato del padre de Cristian y Leidy) y allí iniciaron desde cero con un rancho construido por sus propias manos y una situación económica bastante precaria.

La directora, yendo un poco en contra de la tendencia inmediateista de algunos trabajos audiovisuales, decidió tomar referentes históricos documentales como *Seven'Up*, de Michael Apted y Paul Almod, o *Babies*, de Thomas Balme, para contar una historia de largo aliento en la que filma a la familia durante casi dos décadas para reconocer su

evolución personal y familiar a lo largo del tiempo. En otro contexto, podríamos pensar en esta película como en una especie de *Bo-yhood* colombiano que nos permite acercarnos a la historia de cuatro niños que crecen frente a la pantalla

Al inicio de la historia, la familia vive la zozobra de su barrio, amenazado por los deslizamientos de tierra y la violencia que reviven el fantasma de un nuevo desplazamiento. Allí vemos cómo la violencia no solo es parte del pasado de la familia y el entorno que los rodea, sino que hace parte de la forma como los hermanos se relacionan. Los juegos entre ellos incluyen golpes y patadas y todos hacen referencia a los castigos físicos de la madre y el hermano mayor para corregirlos y llevarlos “por el buen camino”. Sin embargo, no hay resentimiento contra el hermano sino una honda gratitud y la violencia está naturalizada al punto de reírse cuando recuerdan, ya de adultos, las palizas recibidas en la niñez..

Los juegos entre ellos incluyen golpes y patadas y todos hacen referencia a los castigos físicos de la madre y el hermano mayor para corregirlos y llevarlos “por el buen camino”

A pesar de las más de ochenta horas de grabación que la directora tenía para realizar este trabajo, sorprende el impecable montaje que no permite que nos desconectemos de la historia y que, de hecho, se permite hacer hábiles juegos temporales: pasamos de los niños jugando fútbol en la arena a Cristian entrenando equipos profesionales; de Fabián componiendo canciones de niño a él mismo cantando rap en la adolescencia, del cumpleaños 14 al 24 de Carolina, de la niña Leidy cocinando en casa a ella misma cocinando para su hija. De esta forma encontramos las conexiones entre el pasado y el presente de los cuatro hermanos en una decisión de dirección que, además, deja en segundo plano a la madre y al padrastro para enfocarse en el crecimiento de los jóvenes y su evolución como personajes. El montaje duró más de un año, varias reescrituras de guion y la vinculación de personas que no tuvieran relación con el proceso para que fuera más clara la narración.

El título, *Mesa de tareas*, es tal vez es el mensaje más confuso pues, si bien aparece un pequeño rincón dentro de la rústica vivienda familiar para que los niños estudien, no es un elemento recurrente ni significativo para el desarrollo de la historia. No obstante, sí hay una conexión con las palabras

de dedicatoria de la película a «los niños, niñas y jóvenes de Altos de Cazucá que no lograron cumplir su tarea». De esa manera, el documental rinde homenaje a los cuatro hermanos que lograron, cada uno a su ritmo y en diferente medida, cumplir la tarea de ser personas de bien, a pesar de los múltiples riesgos y amenazas que tuvieron que enfrentar en su proceso de crecimiento. La directora hace énfasis en que este es el mensaje más poderoso que quiere transmitir con el documental: “Nosotros queremos que nos vean los jóvenes de Soacha, para que vean que hay otras opciones de vida en esos lugares”.

La mirada documental

La música acompañaba muchas de las grabaciones originales, pero allí el equipo de producción encontró un importante escollo con los derechos de autor, por lo que tuvieron que prescindir de algunas tomas o incluir composiciones inéditas. “Perdimos una historia narrativa musical por el tema de derechos de autor, porque ya nos salía muy costoso, pero la música siempre estaba presente porque a ellos desde niños les gustaba mucho el rap y decidimos que la música tenía que hacer parte fundamental de la historia”, dice la directora. La música final del documental acompaña bien a lo que ve-

mos en la historia, pues representa el sentir de las comunidades marginadas sin llegar a ser un lamento, sino más bien como un autorreconocimiento. Un ejemplo de la forma como la música narra está en el trailer, que, al mismo tiempo, es un buen resumen de la película cantada por exponentes del hip hop capitalino.

La fotografía, a su vez, es la principal pista de los distintos momentos de la película, pues se ve claramente el cambio de los formatos de video, aunque no haya cambios ni transiciones entre los distintos tiempos. Las primeras filmaciones datan de inicios del siglo XXI y nos muestran a dos niños pequeños y dos pre-adolescentes que juegan, pelean y trabajan en su cotidianidad marginal. Viven en una casa hecha de madera y latas, no tienen acceso a agua potable ni a servicios públicos básicos y comen lo que pueden. Conviven en un espacio muy pequeño, comparten las habitaciones y van al rústico baño, afuera de la vivienda.

A pesar de todo esto, no se trata del típico documental lastimero ni cae en el miserabilismo (o la pornomiseria como dirían Mayolo y Ospina), pues lo que vemos son niños sonriendo y jugando, siendo niños a pesar de tener responsabilidades de adultos. En la

estructura familiar está muy claro que Cristian es el padre, a pesar de su corta edad y que Carolina, la menor, es la chispa y la alegría de la familia, una fuerza incontenible que los anima, pero también los saca de quicio. La directora reconoce que cuando empezó a grabar en la zona le impactó el crudo contexto pero que, gracias a los personajes, descubrió que lo que para ella era excepcional, era el día a día de los niños, “Ellos lo veían como algo esperanzador, una prueba más de la vida y por eso me agarró de la alegría, el chiste, la esperanza, que era la esencia de ellos y eso fue transformando mi mirada. Si me encuentro con otra gente habría hecho un drama terrible”.

A pesar de todo esto, no se trata del típico documental lastimero ni cae en el miserabilismo (o la pornomiseria como dirían Mayolo y Ospina), pues lo que vemos son niños sonriendo y jugando, siendo niños a pesar de tener responsabilidades de adultos.

El documental presenta, entonces, un retrato íntimo de la familia, solo posible cuando la directora se convierte en un invitado recurrente en la dinámica familiar y, aunque su voz aparece solo un par de veces en el metraje, su presencia y su mirada sí atraviesa la película para acompañar a los pro-

tagonistas en la búsqueda de sus sueños: ser entrenador deportivo, cantante y enfermera. Solo Cristian, el hermano mayor, logró su sueño profesional y hoy vive en Buenos Aires con una condición económica cómoda haciendo lo que más le gusta. Sin embargo, cada uno de los personajes ha logrado cosas significativas para su vida, como graduarse del bachillerato a los 24 años, conseguir un empleo estable o tener unos hijos a los que aman. El reencuentro de los hermanos en la adultez es un bonito momento de recuerdo y reflexión en el cual los protagonistas viajan a la casa de su niñez para recordar el asesinato del papá de los hermanos mayores y Carolina también recuerda los duros momentos de la niñez intentando vender libros en la calle con su hermano mayor.

El tema de fondo de esta historia es la solidaridad y así se ve cuando Cristian invita a su gran familia (madre, padrastro, hermanos y sobrinos) a unas vacaciones a un balneario y comenta que le gustaría llevarlos a conocer el mar. En su situación económica más estable piensa en ayudar y compartir con los suyos, un deseo que estaba en los personajes desde que eran niños cuando, en uno de los momentos más lindos del documental, se le pregunta a Carolina y a Fabián que quieren ser cuando sean grandes. Carolina responde

que quiere ser enfermera porque así puede curar el alma y Fabián añade que un artista también cura el alma con la música. En un país con tantas malas noticias y tantos villanos protagonizando los noticieros, películas como esta nos curan un poquito el alma. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

Arribalobos

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

VALENTE,
TERCO
Y SONADOR

Una selección
de Fernando Laverde
Introducción de
Fernando Laverde
Traducción de
Fernando Laverde

FERNANDO LAVERDE (BOGOTÁ, 1933 – 2022)

MÁS QUE UN REALIZADOR DE CINE PARA NIÑOS, UN CINEASTA COMPROMETIDO CON LA VIDA Y LA NATURALEZA

Rito Alberto Torres Moya

—●—



Cineasta colombiano, pionero del cine de animación en el país. Se inició en 1955, en la Televisora Nacional de Colombia, como productor. Obteniendo reconocimiento, por más de diez años de labores dedicados a la televisión, la que, por entonces, se emitía *en vivo y en directo*. Luego, fijó su residencia en España, de 1965 a 1969, trabajando en el estudio de animación de Radiotelevisión Española.

Ya establecido en Colombia, con una cámara de 16 mm realizó *El país de Bella Flor* (1972), un cortometraje filmado cuadro a cuadro. Esta técnica cinematográfica simula el movimiento de los objetos estáticos (muñecos, escenografía, etc.) a través de la serie de fotografías que constituyen cada toma. Conocida como “stop motion”, esta manera de filmar, hoy raramente usada, tiene su dificultad en la atención que se debe tener

en la planeación del movimiento de los objetos, ya que no se cuenta con la ayuda de ver el cuadro anterior o el siguiente, como si se puede en la técnica del dibujo animado.

Para pasar a filmar en 35 mm, el ingenioso maestro, encargó al artesano Daniel Martínez la construcción de una cámara. Es básicamente un cajón de madera, con un solo lente, conectado al motor de un parabrisas de automóvil, que es el que obtura, secuencialmente, la captura para cada fotograma. Con esta técnica de filmación hizo *La pobre viejecita* (1978). Un año y medio duró la realización, haciendo no solo de su casa un estudio, sino del resto de la misma un taller, donde se construyeron con esmero muñecos y maquetas del primer largometraje de cine animado en la historia del cine colombiano.

Su filmografía debe mucho al trabajo colaborativo con su familia: su esposa, la actriz Karina Gómez (1930-2012), de origen chileno, y a sus hijos Ana María y Fernando Enrique. En 1982 obtuvo en el premio Coral en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, por su segundo largometraje, *Cristóbal Colón*. En 1989 terminó, en coproducción con Argentina, *Martín Fierro*, película considerada por el gobierno argentino de “interés nacional”,

por lo cual se exhibió a nivel nacional, en colegios y escuelas, para los estudiantes de primaria, durante varios años.

Su filmografía debe mucho al trabajo colaborativo con su familia: su esposa, la actriz Karina Gómez (1930-2012), de origen chileno, y a sus hijos Ana María y Fernando Enrique.

Laverde, con su trabajo, inspiró a muchos nuevos creadores a iniciarse en el mundo de la animación, realizó una labor docente y promocional en el ámbito universitario. Su esfuerzo de llevar a cabo obras artísticas ambiciosas y muy elaboradas, se refleja en los guiones para sus películas, los cuales, en los casos más significativos, son de su autoría, y en los que deja establecido un compromiso humanista, con la vida y la naturaleza. Uno de sus primeros trabajos es *Un planeta llamado tierra* (1979), un aviso pionero de por qué tenemos que conservar y preservar los ecosistemas.

Ocasionalmente exploró la ficción y la puesta en escena con actores, en compañía de su colega y amigo José María Arzuaga (1930-1987) en, por ejemplo, *Breve encuentro* (1976), donde dos niños, uno de ciudad y otro campesino, comparten sin distinguos,

mientras sus padres arreglan el daño de un automóvil. *Volver* (1985) es un medimetroraje de época, que ambienta un episodio amoroso del poeta José Asunción Silva y que pertenece a la etapa de los *medimetrorajes de Focine*, en la cual también tuvo la oportunidad de aportar a la filmografía nacional el maestro Laverde.

Precursor del cine para niños, en Colombia, su obra trasciende esos límites impuestos por el cine comercial y nos permite a todos, sin limitación cronológica, encontrar la ternura, la ingenuidad y los valores que, con mucho afecto, Fernando Laverde fijó en cada uno de sus trabajos audiovisuales. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

FORMAS DE LA VIOLENCIA EN EL CINE COLOMBIANO

Oswaldo Osorio



El cine colombiano desde su primer largometraje, *El drama del 15 de octubre* (Vicente y Francisco Di Doménico, 1915) se vio obligado a hablar de la violencia. Los golpes de hachuela en la cabeza de Rafael Uribe Uribe, en medio de la Plaza de Bolívar a plena luz del día, fueron recreados en dicho filme por los pioneros del cine nacional. Para ajustar, la violencia de la película se tornó revictimizante cuando los Di Doménico contrataron a

los asesinos para interpretarse a sí mismos.

A pesar de este significativo comienzo, el puñado de películas que se hicieron en el periodo silente y en el primer sonoro, salvo por algún crimen pasional o de delincuencia común, no tuvieron mucha violencia, en aquellos entonces importaba más el melodrama y el costumbrismo. Habría que esperar a que, desde principios de los años se-

senta, el cine empezara en serio a ocuparse de la realidad nacional para que la inevitable violencia definitivamente poblara las pantallas y ya nunca más las abandonara.

La violencia se define como el uso de la fuerza para causar daño a alguien. La primigenia, la física, es medible y más evidente en sus posibles representaciones en el cine (Martínez, 2016). Es de esa violencia de la que se ocupará este texto. Pero hay muchas otras, abiertas o escondidas, en Colombia y en el cine colombiano: violencia social, de género, ideológica, intrafamiliar, étnica, verbal, psicológica, laboral y un largo etcétera. Aunque, por supuesto, las violencias producto de la delincuencia, el narcotráfico y el conflicto armado son las más comunes en las películas de este país, además, las que más se manifiestan físicamente. No obstante, hay que insistir en aclarar que no es el cine predominante en nuestra filmografía, pues solo constituye aproximadamente un tercio de ella.

Los estudios y reflexiones sobre la violencia en el cine en Colombia, generalmente, están articulados a las llamadas tres violencias de las que hablan diversos autores (la bipartidista, la guerrillera/paramilitar y la del narcotráfico), pero la propuesta de este

texto es, transversalizando estas tres violencias, aplicar otra triada como variables para reflexionar sobre la presencia de la violencia en el cine nacional. Así pues, Juan Orellana Gutiérrez propone tres maneras en que se presenta o se aborda la violencia en el cine: Como contenido argumental, como género y como forma.

La violencia como contenido argumental es, según Orellana, la que resulta como consecuencia de las necesidades de la historia que se cuenta, sus contenidos son moralizantes e ideológicos y tiene una intención didáctica y reflexiva. Entre los muchos títulos que se pueden mencionar en este apartado están *Canaguar*, de Dunav Kuzmanich, *Cóndores no Entierran Todos los Días*, de Francisco Norden, *Pisingaña*, de Leopoldo Pinzón, *La gente de la Universal*, de Felipe Aljure, *La virgen de los sicarios*, de Barbet Schroeder, *La primera noche*, de Luis Alberto Restrepo, y *Violencia*, de Jorge Forero.

El asesinato sistemático de un grupo de desmovilizados o de los miembros de un partido, la decapitación de un hombre y la violación múltiple de su hija, el sicariato ordenado por un narco, jóvenes asesinos y asesinados en las calles, fincas incendiadas y sus dueños eliminados, secuestros, falsos

positivos y torturas. Todo eso ocurre en estas películas, pero sin que la violencia sea el fin último del relato sino la infame consecuencia de un estado de cosas y de las decisiones éticas y morales de unas personas o grupos organizados.

El asesinato sistemático de un grupo de desmovilizados o de los miembros de un partido, la decapitación de un hombre y la violación múltiple de su hija, el sicariato ordenado por un narco, jóvenes asesinos y asesinados en las calles, fincas incendiadas y sus dueños eliminados, secuestros, falsos positivos y torturas.

Son películas cuyos argumentos están definidos por un contexto histórico, unas circunstancias sociales o unos conflictos políticos o ideológicos. La construcción de sus personajes obedece a una lógica causal del lugar que ocupan en estos universos y las acciones que acometen son consecuentes con esta lógica. Por eso la violencia, aunque parezca muchas veces lo más vistoso en sus tramas, en realidad opera como el detonante para reflexionar sobre esa situación y sucesos, e incluso, para repudiar sus motivos y efectos: La violencia solo se humaniza hablando de ella, dice el cineasta Víctor Gaviria. Por eso esta violencia como con-

tenido argumental suele presentarse como la forma más frecuente y efectiva en el cine colombiano para referirse a su adversa realidad, al largo conflicto que ha padecido y a las malsanas secuelas que ha dejado en la sociedad y en sus individuos.

Por último, habría que anotar una significativa diferencia de esta modalidad en que se presenta la violencia frente a las dos restantes, y es que, por las características ya anotadas, su representación en la puesta en escena y en la pantalla no tiende a ser explícita o demasiado evidente. En otras palabras, suele ser una violencia sugerida por el fuera de campo o la elipsis. El caballo en llamas en *Cóndores no entierran todos los días* y del que solo se ve un reflejo en un vidrio y en los ojos de León María Lozano es un ejemplo de ello, así como el machetazo de Toño en el cuello del sargento en *La primera noche*, que se soluciona con un corte de montaje rápido y la herida cubierta por una mano, de la que brota sangre entre los dedos.

Ahora, en la violencia como género, continúa Orellana, nace una estética de la violencia. Ya aquí no necesariamente tiene un carácter moral, sino que hace parte de la acción de los personajes. Se pueden citar títulos como *Aquileo Venganza*, de Ciro Durán,

Soplo de vida, de Luis Ospina, *Bogotá 2016*, de Alessandro Basile y otros, *Sumas y restas*, de Víctor Gaviria, *El rey*, de Antonio Dorado, *La milagrosa*, de Rafa Lara, *Saluda al diablo de mi parte*, de Felipe Orozco, *180 segundos*, de Alexander Giraldo, *El resquicio*, de Alfonso Acosta, *Malos días*, de Andrés Beltrán, *Pariente*, de Iván D. Gaona, *Pájaros de verano*, de Ciro Guerra y Cristina Gallego, *Los fierros*, de Pablo González.

Aquí hay ciencia ficción, western y, sobre todo, thrillers en sus distintas vertientes: de gánsteres, policiaco, psicológico, de acción y cine negro. Porque el thriller es, sin duda, el género cinematográfico más frecuente en el cine colombiano, esto por vía, justamente, de esas violencias que históricamente han atravesado al país y que, ya sea por el conflicto armado, las guerras del narcotráfico o la delincuencia común, es el tipo de discurso que parece más propicio para abordar estos temas, personajes y sus contextos.

El cine de género está definido por esquemas reconocibles y por estilizaciones, tanto argumentales como estéticas. Y cuando hay violencia, esta hereda esas características, por eso la violencia en tales películas no representa el tema, sino que es una necesidad del guion para apelar a estos esquemas y es-

tilizaciones, de ahí que, cuando la violencia está presente, no lo hace necesariamente para generar reflexión, como en la anterior modalidad. Las balaceras con múltiples pistoleros en *Aquileo venganza*, el ataque militar al campamento guerrillero en *La milagrosa* o el enfrentamiento final, casi a manera de duelo, en *Pariente*, todas ellas son formas de la violencia pasadas por los códigos del cine de género y así son leídas por el espectador, sin sentir mucha necesidad de elucubrar respecto a ella.

Las balaceras con múltiples pistoleros en *Aquileo venganza*, el ataque militar al campamento guerrillero en *La milagrosa* o el enfrentamiento final, casi a manera de duelo, en *Pariente*, todas ellas son formas de la violencia pasadas por los códigos del cine de género

Finalmente, la violencia como forma es aquella que se muestra desproporcionada en relación con las exigencias argumentales, así se puede ver en filmes como *Remolino Sangriento*, de Roberto Montero y Jorge Gaitán Gómez, *Carne de tu carne*, de Carlos Mayolo, *El Colombian dream*, de Felipe Aljure, *Como el gato y el ratón*, de Rodrigo Triana, *Satanás*, de Andrés Baiz, *El páramo*, de Jaime Osorio Márquez, *Plata o plomo*, de John

Human, *¡Qué viva la música!*, de Carlos Moreno, *La mujer del animal*, de Víctor Gaviria, *Monos*, de Alejandro Landes, *Lavaperros*, de Carlos Moreno.

Bueno, es cierto que esta modalidad no se presenta de forma tan enfática como en el cine internacional (Tarantino, de la Iglesia, Noé, Ferrara, Miike), pero sí se puede establecer en las películas citadas un mayor acercamiento a este tipo de violencia, más gráfica, coreográfica, como espectáculo visual y superando en visualidad y talante explícito los requerimientos del argumento. Es justo lo contrario a las consideraciones del fuera de campo planteadas en la primera modalidad. Así se puede ver en el escopetazo a bocajarro que Mayolo le da al pisco en *Carne de tu carne* (cuyo repudio crece proporcionalmente con el incremento de la conciencia animalista), el disparo en la frente que el protagonista le pega a su madre y su contraplano con el boquete de sangre tras la cabeza en *Satanás*, o las golpizas a Amparo (más por enfáticas y constantes que por gráficas) en *la mujer del animal*.

Ya sea como argumento, género o forma, la violencia hace parte de una significativa porción del cine colombiano, y significativa no tanto por ese referido tercio cuantitativo,

sino porque la violencia es un componente esencial de esa gran narrativa del cine nacional que es el cine del conflicto y la realidad, narrativa que suele ser la que cosecha los títulos de mayor complejidad, solidez e importancia en el panorama de la producción local y en su proyección internacional. Estas tres formas y sus innumerables posibilidades también dan fe de un cine vital y heterogéneo, un cine que apela a la violencia tanto por gusto estético y cinematográfico como por una imperativa necesidad debido a su contexto y a lo endémica que es la violencia en este pobre país.

Referencias

Martínez Pacheco, Agustín. La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio. Política y cultura. México, sep. - dic. 2016.

Juan Orellana Gutiérrez. Cine y violencia. Escuela abierta. 2007.

*Este texto hace parte del grupo de ensayos escritos para el dossier virtual Violencia: ensayos críticos de cine, publicado por la Escuela de crítica de cine de Medellín como resultado final del primer semestre de su segunda cohorte. La publicación completa se puede encontrar en: <https://bit.ly/cinefagos-violencia> 

FERNANDO LAVERDE (1933-2022):

EN TORNO A DOS DE SUS LARGOS ARTESANALES DE MUÑECOS ANIMADOS

Mauricio Laurens

—●—



El pequeño gran mundo del cineasta bogotano Fernando Laverde, en una visita (*) a su casa-taller de las inmediaciones del Jardín Botánico, giraba entre maquetas de sabor andaluz y bergantines en miniatura, rodeado por bocetos de animación y figu-

rines con telas de variados coloridos. Érase el centro de una industria casera, que se cristalizaría un año después en su segunda película de muñequitos animados (*Cristóbal Colón*) llenos de vida propia y encanto innegable.

Iniciado Laverde en el medio profesional como dibujante y fotógrafo en la televisión española, fue escultor profesional y consagrado maquetista. Sus pintorescos personajes, tallados en madera y papel maché, estaban colocados en armazones con piezas desprendibles que alcanzaban los dos metros y medio de altura, engalanados por motivos floridos y utilería propia de un muñequero.

El taller familiar de Fernando se ubicaba dentro del juego de marionetas o animación grupal en tres dimensiones del maestro checoslovaco Jiri Trinka. En efecto, su esposa Karina (actriz chilena) se encargaba del vestuario, la hija Ana María era asistente de rodaje y Fernando Jr. siempre colaboró en la ardua tarea de fotografiar sus minúsculos movimientos. “Suprimí la gesticulación propia del dibujo puesto que al humanizar un muñeco se desvirtúa su concepción, es por esto que ellos portan rasgos fijos o máscaras asociadas con una determinada personalidad”, en palabras de Laverde padre.

Entonces preparaba su segundo largo: *Cristóbal Colón*, producido por Focine. Le pregunté: ¿quién es Colón?

“Un personaje muy dentro de la historia cinematográfica, que protagoniza el acon-

tecimiento más grande e importante de la humanidad en toda su existencia”.

Un idealista o... ¿un aventurero obstinado?

“El gran ejecutivo, el que logra embarcar a todos esos navegantes españoles en un proyecto loco. Si no hubiera sido por estos últimos –los Pinzón y Juan de la Cosa–, al obstinado genovés le habría quedado imposible la empresa. Eso hace al personaje mucho más humano y creíble. Porque para la cristalización de una idea hay que saltar toda clase de escollos y contar con el apoyo de muchas personas. Es muy importante que los niños lleguen al convencimiento de que pueden alcanzar lo que quieren, la gran tenacidad para salir adelante es la lección que yo creo transmitiré con mi película”.

Es muy importante que los niños lleguen al convencimiento de que pueden alcanzar lo que quieren, la gran tenacidad para salir adelante es la lección que yo creo transmitiré con mi película”.

Si usted pretendía replantear los métodos mecánicos de la pedagogía tradicional, ¿por qué su película recurre al mismo cuentico que desde el colegio o escuela todos conocemos?

“Después de haber investigado sobre el

tema, llegué a la conclusión que la anécdota se repite y siempre es la misma. El cine es el que uno sabe, no pretendo crear ni hacer alardes de algo diferente a una construcción académica. Si hay alguna contribución es a nivel plástico. Cada una de mis películas constituye una búsqueda, busco siempre la simplicidad desde el punto de vista narrativo y de lenguaje, teniendo en cuenta que el espectador debe captar ideas e imágenes lo más rápido posible”.

¿Qué está pasando con los esquemas animados que al niño le transmiten los medios modernos de comunicación?

“La mentalidad de los niños está siendo deformada por el mito de la monstruosidad, esto atenta contra el buen gusto y continuamente se está violentando esa posibilidad del niño de tener una apreciación estética. Es intolerable que un niño pierda su contacto con la realidad, que se le atrofie su capacidad natural de contemplar una flor, de descubrir el mar o el sol. Me interesa que el niño imagine ese primer contacto por sus propios medios, así como quisiera recrear el despertar de una conciencia patriótica que culmine con el grito de la Independencia”.

Cuando abordamos el motivo por el cual abruptamente concluía su narración al divi-

sar tierra firme y se escuchaba decir “frente a nuestros ojos un punto nuevo con calaveras que surgen como cuerpos extraños”, Laverde reconoció no sentirse capacitado para juzgar o representar a nuestros aborígenes y por nuestra parte lamentamos el no haber escenificado la exuberancia propia de una flora y fauna desconocida.

Sobre su primera dirección en un largometraje, érase una libre recreación de la fábula (inmortal) de Pombo.

“Ante todo me propuse crear un público infantil para nuestro cine y tratar de contarle a la gente que la curiosidad de los niños es algo natural que a toda costa se debe conservar, quiero demostrar que con respeto y profesionalismo sí se pueden realizar obras permanentes de identidad cultural”.

La colombianísima fábula infantil de Rafael Pombo le inspiró una recreación animada con muñecos de madera o figurines articulados que se desplazaban por maquetas provistas de pintoresca utilería. Mientras leía cuentos, una niñita real se quedaba dormida en la biblioteca y en seguida transcurrió una primorosa, aunque rudimentaria escenificación de sesenta minutos que le valió a su autor el premio Colcultura de Largometraje.

“Sin nada que comer ni nada que ponerse”, Viejecita era la terrateniente avara y explotadora, quien junto a su fiel mayordomo –el tirano Servilio– impusieron un régimen de miseria entre los campesinos y elevaron abusivamente el precio de las hortalizas hasta provocar una rebelión popular más allá de cualquier consideración con la tercera edad. Viejecita vivía encerrada en un palacio con fieles servidores, tuvo jurisconsulto de cabecera y campesinos explotados que sufrieron las consecuencias del monopolio de mercados e insumos agrícolas; su codicia no tuvo límites, se hacía la tonta frente a la hipocresía. sin sospechar que aquellas revueltas frenarían su poder. Moraleja: el que maltrata al prójimo en uso de sus facultades patronales, sufre una sanción de implicaciones ideológicas o políticas.

Moraleja: el que maltrata al prójimo en uso de sus facultades patronales, sufre una sanción de implicaciones ideológicas o políticas.

Bigotes que subían y bajaban como un ciempiés, cabellos de lana ensortijada, ojos inmóviles y expresiones estáticas, florecitas de papel coloreado, pajaritos de ringlete y gallinas emplumadas integraban el muñequero, o un mundo de miniatura, cuyos

receptores no necesariamente fueron los niños. “También me he dirigido a mentalidades adultas que cuestionan los métodos mecánicos de la pedagogía tradicional”, según pretensiones del diseñador y constructor de personajes rígidos ahora fallecido.

Con inquietudes de carácter ecologista, en pájaros y flores de papel, el ingenio cuadro a cuadro de Laverde se desarrolló en sus primeros y anteriores cortometrajes alrededor de los recursos agrícolas. Porque *El país de Bellaflor*, *La cosecha*, o *Pepitas rojas*, y *Un planeta llamado Tierra* correspondieron a un momento histórico colombiano que buscaba resaltar las problemáticas sociales innatas. Sus dos posteriores largometrajes, *Cristóbal Colón* y *Martín Fierro*, adoptarían posturas menos localistas, pero reconocibles de inmediato por su factura artesanal.

Este último título, en coproducción con Argentina y Cuba, se basó en el poema homónimo costumbrista del pampero José Hernández. Un canto humano de coraje, caída y resistencia: antihéroe gaucho, que protege a los indios y lucha contra los oficiales de un régimen dictatorial opresivo, defiende la frontera norte de su país y mata en duelo a un comandante territorial. Desafortunadamente, no gozó de distribución en

el territorio nacional.

Si han sido raras las incursiones del dibujo animado 'a la colombiana', reduciéndose al campo de las cuñas publicitarias, los muñecos como tales apenas tuvieron en Fernando Laverde su exponente único. El paso al largo se dio con *La pobre viejecita* e hizo parte del ciclo 'Maravillas del cine animado internacional', que se transmitió trece años después por el Canal 3 (**).

¿Cómo ha reaccionado el público frente a este género hecho en casa?

"Apartándonos de los 'muppets' patentados por Jim Henson, de Plaza Sésamo, o de los tortugas mutantes y demás técnicas en 3D, estos esfuerzos nacionales que nunca tuvieron aceptación comercial merecen destacarse en su paso por la pantalla chica".

Con una media docena de trabajos cobijados bajo la sombra de *El país de Bellaflor*, Laverde fue para nuestro medio un cultivador excepcional del ingenio cuadro a cuadro, fotograma por fotograma. Para terminar, transcribo a continuación su anticipada visión ecologista que recogí en otra de mis charlas periodísticas (***) con el inolvidable cineasta.

"Siento un cariño tremendo por nuestras tierras y paisajes. Un cine consciente corresponde a momentos históricos del país donde se produce, con una elaboración acorde con las problemáticas consecutivas. Desde las primeras lecciones de geografía que todos hemos aprendido de memoria, sabemos que Colombia posee inmensas riquezas naturales. Sin embargo, semejante paraíso está a punto de perderse, falta la toma de conciencia ante el agotamiento progresivo de nuestros suelos fértiles. Es un contrasentido que la Sabana de Bogotá tolere flores encerradas y recubiertas por techos plásticos" (****).

Cortometrajes de marionetas:

El país de Bellaflor (1972, 8')

La cosecha, o Pepitas rojas (1974)

Un planeta llamado Tierra (1979)

Largometrajes animados (35 mm, 3D):

La pobre viejecita (1978, 70')

Cristóbal Colón (1983, 63')

Martín Fierro (1989, 70')

* Entrevista periodística sostenida en Bogotá y publicada en *El Tiempo*, el 24/II/1984.

** *Marionetas con género criollo: El Tiempo* (En escena): domingo, 26/V/1991.

*** Animaciones de Fernando Laverde: *El Tiempo*, 25/I/1980.

**** *El vaivén de las películas colombianas*

(1977 a 1987), págs. 97-8. De mi autoría, una publicación del Comité de Cine (1988). 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA PRESERVACIÓN DE LA OBRA AUDIOVISUAL DE VÍCTOR GAVIRIA

Rito Alberto Torres Moya



El legado audiovisual de Víctor Gaviria (1955) ha sido objeto de preservación gracias a los recursos que Proimágenes Colombia, titular de las películas del periodo Focine de Gaviria, ha realizado a través de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, entidad que también ha invertido recursos propios y los que proporciona el Programa Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano para llevar a cabo e El Minis-

terio de Cultura a través del Programa Nacional de Estímulos, en lo correspondiente a las Becas de Gestión del Patrimonio Audiovisual, ha aportado para que preservadores como Adriana González, en Medellín, consiguiera recuperar y salvar, en el *Archivo Víctor Gaviria*, elementos conexos: como versiones de los guiones, fotografías del casting, artículos de prensa y similares; relacionados con obras tan importantes como

Rodrigo D, no futuro (1990) y *La vendedora de rosas* (1998). De igual manera con los recursos aportados por las becas se logró en 2018 la restauración, que dirigiera Jorge Mario Vera, de *Simón el mago*, desde sus originales en video analógico de cinta magnética, en formato U-Matic, de esta serie para televisión que realizara Gaviria en 1992. Después de un largo proceso que dio comienzo en la FPFC.

El realizador y productor Erwin Goggel (1949) realizó la preservación digital de la película *La Vendedora de rosas* por gestión propia en 2017, en el laboratorio Foto-Kem en California. La profesora de la Universidad de Nueva York-NYU, Juana Suárez gestionó, a instancias de Proimágenes Colombia, entre 2017 y 2018, la captura y restauración digital del cortometraje *Buscando tréboles* en sus dos versiones, en super 8 mm, de 1979 y en 35 mm, de 1980.

Repatriación de negativos

Mucho antes de que algunas de las películas que filmó en soporte fotoquímico Víctor Gaviria en los años ochenta, como el cortometraje *Los habitantes de la noche* (1984) y el largometraje *Rodrigo D*, se pudieran presentar en sus versiones restauradas (las cuales han tenido una recepción positiva por parte

de un público renovado, principalmente de jóvenes), estas películas fueron objeto de un rescate de sus matrices fílmicas (negativos de imagen y de sonido) que se encontraban en laboratorios fuera de Colombia.

En razón al modelo de postproducción que se usó en el país, que no permitió que los laboratorios asentados en el país de revelado y procesamiento de copias para exhibición en cine de 16 y 35 milímetros se desarrollaran y obtuvieran estándares de calidad (los que podrían haber alcanzado), se tomó la decisión administrativa en Focine de enviar los materiales con los contenidos filmados, en su mayoría, a laboratorios en Estados Unidos y a algunos en México y Francia. De esta manera se confió, a mediados de los años ochenta, en los procesos técnicos más estandarizados, a nivel internacional, para que los rollos fueran revelados y duplicados para la obtención de las copias finales de exhibición, en el extranjero. Ya para mediados de los años ochenta los laboratorios de cine en Colombia, que en los años setenta llegarían a más de diez, languidecían y, en el mejor de los casos, estaban sometidos a realizar el procesamiento y copiado de los pocos cortometrajes que se ponían en pantalla y de las cuñas publicitarias que se exhibían como parte de las sesiones de cine comercial.

Había otra razón que hacían mantener los negativos en los laboratorios extranjeros, es el del ciclo de la explotación comercial de las películas que obligaba a que permanecieran allí, mientras se realizaban las copias de exhibición, a medida que la película iba haciendo su tránsito por las pantallas de los diversos lugares donde se vendió su exhibición y por lo tanto se requería de nuevas copias para enviar a los cines.

Por eso, cuando se liquidó Focine en el año de 1992, algunos productores manifestaron que los negativos de sus películas se podían quedar en los laboratorios extranjeros, sin embargo, la Junta Liquidadora y el Gobierno Nacional, a través del Ministerio de Comunicaciones, emprendieron la tarea de repatriar los negativos, labor que resultó llena de complicaciones y gastos adicionales por el bodegaje, el transporte y las gestiones administrativas ante los laboratorios y posteriormente ante la aduana nacional. El caso de la película *Rodrigo D* es ilustrativo, se pagaron en 1995 más de cinco mil dólares para que el laboratorio *World Cinevision Service* permitiera la salida y posterior traída a Colombia de las matrices fílmicas de este largometraje, capital en la historia del cine nacional. Además, previamente se tuvieron que conseguir los consentimientos, firma-

dos en documentos, de todos los coprodutores, sin cuya autorización el laboratorio no permitía la salida de los materiales.

Por eso, cuando se liquidó Focine en el año de 1992, algunos productores manifestaron que los negativos de sus películas se podían quedar en los laboratorios extranjeros

En otros casos, algunas de las películas de este mismo periodo han tenido que ser recuperadas digitalmente desde copias positivas en fílmico. Como es el caso del cortometraje *Reputado* (Silvia Amaya, 1986) cuyos negativos fueron destruidos por el laboratorio en Nueva York, al no alcanzar un acuerdo comercial con la parte nacional, perdiéndose de esa manera el acceso a las matrices fotoquímicas, que son los elementos óptimos para llevar a cabo un escaneo de la imagen y obtener resultados que permitan renacer en el ámbito digital las producciones nacidas en cinta cinematográfica.

Rescate de la obsolescencia analógica fotoquímica

La preservación digital de los largometrajes filmados, editados y copiados en soporte fotoquímico es la vía para lograr la socialización en los formatos y soportes que se uti-

lizan en la difusión actual, tanto en las salas de cine como en los dispositivos tecnológicos que tenemos a disposición como celulares, también para habilitar su distribución, en la creciente industria de contenidos, en plataformas de *streaming*.

Rodrigo D, no futuro, título representativo del patrimonio audiovisual colombiano, del cual se conservan los másteres fílmicos, se divulgaba durante los años anteriores a su preservación digital en video HD, en copias de video analógico en formato SD, deficientes en la calidad y nitidez de la imagen y el sonido. Un acceso en sentido contrario a los desarrollos y prestaciones actuales cuando las tecnologías de reproducción audiovisual, en las que prima la alta definición y el sonido remasterizado, están a la orden del día a día. Sin embargo, esas copias de mala calidad lograron mantener en el imaginario del público esa obra y sentaron las bases para su perdurabilidad en la memoria fílmica de los colombianos.

Los procesos técnicos que se establecieron en el flujo de trabajo para la preservación digital desde los rollos de cine analógico se debieron realizar, de una parte, fuera de Colombia, porque no había un escáner en el país para la época; sin embargo si había y

hay, en Colombia, los equipos y los profesionales que puedan finalizar el acabado de la imagen y el sonido mediante restauración y limpieza, y colorización y etalonaje, procesos, estos últimos, específicos de ajuste de la imagen, antes de la conformación de los nuevas matrices en archivos binarios.

... Los procesos técnicos que se establecieron en el flujo de trabajo para la preservación digital desde los rollos de cine analógico se debieron realizar, de una parte, fuera de Colombia, porque no había un escáner en el país para la época

Desde los soportes en base de acetato de celulosa, matrices fotoquímicas, se dio comienzo a los procesos del flujo de trabajo de la preservación digital. El primer paso fue el acopio desde las bóvedas, especializadas en conservación audiovisual, de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, de los rollos en formato de 35, 16 y super 8 milímetros. Estos materiales permanecían en condiciones de almacenamiento, controladas y estables, de conservación audiovisual, a pesar de haberse producido y estrenado treinta años atrás. Los negativos de imagen y sonido correspondientes a *Sumas y restas* debieron ser recuperados de las bóvedas de

Televisa en Ciudad de México y llevados al laboratorio de Labo Digital, donde se realizó la captura de la imagen y el sonido. Los demás cortos y largos con la excepción de *Buscando tréboles* se procesaron para su escaneo, restauración y masterización digital en el laboratorio de Cine Color de México y Colombia.

Resumen de los procesos ejecutados

La primera acción fue la búsqueda y selección en base de datos de los códigos de identificación de cada uno de los elementos materiales que corresponden al título y su ubicación. Seguidamente, se llevó a cabo el proceso de verificación técnica, restauración física, disposición y alistamiento para

el laboratorio. Se dio una primera limpieza manual tanto por la base como por la emulsión de cada uno de los rollos. Posteriormente, se profundiza en la limpieza del soporte fotoquímico, teniendo presente que, dependiendo de esta etapa, se obtendrán mejores resultados y se aminora el tiempo de restauración, porque si se retiran las manchas de polvo y grasa, la restauración es más expedita. Por lo tanto, se usa la limpieza ultrasónica con alcohol isopropílico, antes del escaneo de los soportes físicos de imagen en película de tipo negativo y de la digitalización del negativo óptico de sonido, para obtener resultados de mejor calidad al aplicar los siguientes procesos.

SOPORTES FÍLMICOS, ELEMENTOS DE PARTIDA PARA LA PRESERVACIÓN DIGITAL			
Título / año de estreno	Formato	Tipo de emulsión	Marca / año de fabricación
<i>Buscando tréboles</i> (1979)	super 8 mm.	Reversible	Ektachrome 160 / 1978
<i>Buscando tréboles</i> (1983)	35 mm.	Positivo	Eastman 36 / 1983
<i>Los habitantes de la noche</i> (1983)	35 mm.	Negativo	Eastman 26 / 1983
<i>La vieja guardia</i> (1984)	16 mm.	Negativo	Fuji N1 / (1983) Eastman 291 / (1983)
<i>Los músicos</i> (1986)	16 mm.	Negativo	Eastman / 291 (1984)
<i>Rodrigo D, no futuro</i> (1990)	35 mm	Negativo	Eastman 37 / (1989)
<i>La vendedora de rosas</i> (1998)	35 mm	Negativo	Kodak 386 / (1997)
<i>Sumas y restas</i> (2003)	35 mm	Negativo	Eastman 2242 (2003)

La estabilización de la imagen, su limpieza y restauración digital son procesos que se realizaron con los softwares especializados para la restitución de los valores de luminancia y crominancia, así como los ajustes para cada caso específico. Estas intervenciones se hicieron tomando como referencia las copias en video analógico y ateniéndose al tipo de emulsión de los negativos y las condiciones de producción para lo cual se usaron las aplicaciones que hacen parte de la oferta usada en la posproducción de video digital, como PFClean, After Effects, Da Vinci Resolve y Diamant.

En la restauración digital se tuvieron que reparar las imperfecciones y daños hallados en las imágenes digitalizadas, clonando la misma zona de los fotogramas adyacentes a los que presentaban daño, pero que se encontraban en buen estado, y así reparar el fotograma afectado, aprovechando que las imágenes de un plano son similares y presentan leves variaciones, fotograma a fotograma, en las veinticuatro veces por segundo donde quedan registradas.

Se usó la composición digital, porque algunas imperfecciones que se encontraron en las imágenes después del escaneado, rayas y quiebres por rotura, se hicieron des-

aparecer, suavizar y retocar. La técnica fue copiar píxeles de un fotograma bueno que se pegó en la misma zona del fotograma dañado. En el resultado del escaneado el grano es imposible de desaparecer del todo y determina el origen fílmico de las obras, por lo que se hizo necesario aplicar una corrección algorítmica, prevista en el software especializado, para darle un “look” parecido a todas las secuencias de una película, sin dejar de hacer presente la pátina del tiempo que demuestra su origen fotoquímico.

... La técnica fue copiar píxeles de un fotograma bueno que se pegó en la misma zona del fotograma dañado. En el resultado del escaneado el grano es imposible de desaparecer del todo y determina el origen fílmico de las obras.

El etalonaje de color no solo se empleó para establecer la continuidad entre los planos y escenas, sino que, después de la primera corrección de color que se proyectó en sala 4K de Cine Color Digital Colombia, se tuvieron en cuenta los ajustes, sugerencias y correcciones que el fotógrafo de todos los filmes, Rodrigo Lalinde, y el director, Víctor Gaviria, presentes en las secciones, aportaron con sus detalladas observaciones. Por esta razón, en la corrección secundaria también

se acogieron sus directrices para lograr darle a las escenas un tono de color uniforme, sin cambios bruscos de brillo.

Se atendió también en la etapa de colorización secundaria a los ajustes específicos de escenas seleccionadas y encontradas durante las sesiones de proyección, en la sala 4K, con los mencionados directores (de fotografía y del filme) permitiendo dar calidez a los tonos de piel y descubriendo las tonalidades de azul para los exteriores, donde el firmamento es determinante para la escena, especialmente en *Los músicos* y *Rodrigo D*, donde se presentan secuencias en espacios abiertos donde la luz natural y el color del cielo son decisivos. El sonido recibió un tratamiento especial desde su captura a partir de los negativos ópticos cuando se digitalizó, usando la tecnología del equipo Sonda, y luego en la posterior limpieza, y restauración usando el software Pro-Tools y especialmente para *Rodrigo D* la aplicación iZotope.

Detalle de algunas intervenciones específicas

Si bien cada película tiene particularidades, dependiendo de muchas variables, del estado de conservación del soporte, del tipo de emulsión, del año de fabricación, de las

condiciones de revelado y un largo etcétera, las que deben ser tenidas en cuenta, investigadas y recogidas en una memoria del proceso de preservación, que en este escrito no es del caso relatarlas y detallarlas, pero sí puede ser de interés referirse a algunas particularidades de las intervenciones que se tuvieron que realizar en ciertos casos específicos.

Rodrigo D hizo parte de una muestra que se realizó en 2012 para conmemorar los 25 años de la Cooperación Española con Iberoamérica, para la cual se realizó, a partir de los negativos, una nueva copia fílmica en Estudios Churubusco, con recursos aportados por el Estado Español a través de su Ministerio de Cultura. En esa oportunidad se corrigió el sonido, en tanto se podía desde el óptico, realizando un trabajo para recuperar frecuencias y disminuir las interferencias. Porque el sonido fue una carencia que soportó la película, desde el origen, tanto por la captura, como por la tecnología disponible en la época para conformar las copias de exhibición en fotoquímico. Fue desde esta copia que se digitalizó el sonido, se limpió y restauró digitalmente logrando una mejoría sustancial en la copia preservada en video digital de alta definición.

En secuencias específicas en algunas escenas de *Rodrigo D* se reencuadró la imagen porque en el original del negativo fílmico y en la copia en video del telecinado aparecían elementos como el “boom” de captura del sonido o el visor de la cámara. Para lo cual se cerró el plano hasta el límite posible, sin pérdida de información relevante, aprovechando las herramientas del *DaVinci Resolve*.

... En secuencias específicas en algunas escenas de *Rodrigo D* se reencuadró la imagen porque en el original del negativo fílmico y en la copia en video del telecinado aparecían elementos como el “boom” de captura del sonido o el visor de la cámara.

Otras alteraciones, como giros, modificaciones de las dimensiones y reposicionado de imágenes, se lograron realizar siempre bajo la coordinación y aprobación del director de fotografía y del director del filme. En este sentido se realizó una versión que adapta la relación de aspecto del 4:3, original de la base por altura de cada fotograma, que requiere de dos franjas negras a cada lado (*pillar box*) a una versión que es la que se ha divulgado con mayor aceptación, de 16:9. Manteniendo las proporciones de los volúmenes y formas que están dentro

de la imagen sin modificarlas, para buscar la adaptación a las tecnologías de difusión y visionado que se han implantado, no solo en la industria, sino en la mayoría de los espectadores que están habituados a ver en aparatos de televisión y en las salas de cine digital. Hay que observar aquí que, por la calidad en definición, nitidez y contraste, además de otras cualidades intrínsecas del soporte fotoquímico, así como por el tamaño de la resolución del escaneado, la imagen en video digital proveniente de soporte fílmico analógico es posible de ajustar. No ocurre lo mismo y no es aplicable a la imagen electrónica, digitalizada y restaurada, proveniente del soporte de video analógico en cinta magnética.

No se trata de hacer una nueva versión de una película restaurada, ni llevar la corrección a niveles en los cuales, por exceso en el uso de las herramientas digitales, de limpieza y restauración, se consiga una adaptación que no se atenga al original fílmico y a la época en que se produjo. El máster es una versión digital final con todos los ajustes posibles y acordados, aplicados sin traicionar la técnica y la apariencia de su origen cinematográfico analógico. Se emplea para crear todos los formatos de distribución y entregables, los cuales se conforman de

acuerdo con la variedad de usuarios y clientes que la requieran.

Sin embargo, el cine es un arte de representación, en la época de la reproducción técnica y ahora mejor, en la era de su conversión a la inmaterialidad binaria, por lo tanto, la esencia de las imágenes y sonidos que contiene reside en el poder de evocación, significación, conmoción que provoca y en la comunicación que establece con el espectador. Es por eso por lo que la versión preservada digitalmente en 2019 de *Rodrigo D*, es una muestra de cómo la “originalidad” trasciende el acontecimiento fáctico de la preservación y responde con imaginación a los inconvenientes con que el establecimiento económico y jurídico lo quiere constreñir.

Ante la imposibilidad de pagar las sumas millonarias por los derechos de reproducción de la música en la versión que inicialmente se incluyó en la película, *Wish you were here* (Pink Floyd, 1975), se tuvo que buscar su reemplazo por una interpretación sobre la cual también se pagó pero, ya no el monto exagerado que la trasnacional de la música, titular de los derechos de ese grupo musical, exigía por el segmento del tema “original”, sino un licenciamiento so-

bre los 30 segundos que demora el respaldo musical para la escena, ahora interpretado por un grupo que hace una interpretación, magistralmente similar, de esos acordes. Estas restauraciones no solo tuvieron que ser aprobadas mediante documento escrito por Víctor Gaviria, sino que implicaron la deconstrucción de la pista de sonido en sus elementos de diálogos, sonido ambiente y música para reconstruir con la música autorizada y licenciada el *soundtrack* del filme, en una labor que no percibe el espectador, pero que tampoco demerita la obra, ni le resta valor.

Rescate de la obsolescencia analógica electrónica

La digitalización de la serie para televisión *Simón el mago*, producida por la Corporación Ivo Romani en 1992 bajo la dirección de Víctor Gaviria, fue un proyecto que resultó ganador de la Beca de Gestión de Archivos de Mincultura en 2018. Se realizó la Digitalización de los originales en video magnético en formato U-Matic y desde ahí se avanzó con la restauración digital del contenido audiovisual que conforma esta obra.

Como ya se anotó, la imagen electrónica en video analógico representa un reto para la preservación digital debido a las limita-

ciones técnicas propias de este tipo de soporte en relación con la calidad de la luz y el color. El otro aspecto que se tuvo que enfrentar fue los archivos de origen en cinta magnética que se tenían disponibles para el proceso.

... la imagen electrónica en video analógico representa un reto para la preservación digital debido a las limitaciones técnicas propias de este tipo de soporte en relación con la calidad de la luz y el color.

La localización de los casetes que contienen los originales de las grabaciones en formato U- Matic y Betacam se había realizado desde 2010 y estuvieron a cargo de Víctor Gaviria y Javier Quintero. Estos materiales estaban ubicados en diferentes lugares y pertenecían a diferentes etapas del proceso de producción y de difusión de la teleserie. Unos se encontraban en el Archivo Víctor Gaviria, que reposa en la Cinemateca de Medellín, otros en el archivo de la productora Tiempos Modernos Cine y TV y algunos más en el canal regional Teleantioquia, estos en buen estado de conservación. Posteriormente al acopio y rescate, se procedió al análisis de los contenidos, verificando técnicamente el estado de las imágenes y sonidos pudiendo

determinar los que correspondían a la edición final de la obra.

Como no se encontraron reportes de continuidad o *script* recogidos durante la grabación, se trabajó para la organización del contenido con el listado del material del Archivo Víctor Gaviria y se utilizó como referencia una versión en *devedé*. En la consola de edición se fueron reemplazando las secuencias por el contenido proveniente de la digitalización. Con este archivo conformado, se inició el proceso de control de la calidad de luz y color, una vez terminado, se llevó a cabo el visionado mediante proyección en 4K en la sala del Museo de Arte Moderno de Medellín – MAMM.

Para las fases de corrección de color y etalonaje se hizo una valoración de todo el contenido con el espectro de color y se utilizó el *software Davinci Resolve*, siguiendo un protocolo técnico acordado con el director de fotografía de la serie, Rodrigo Lalinde. Con relación a la musicalización, se efectuó un trabajo de equipo, para facilitar el proceso de mezcla final y musicalización, que contó con la participación de Julián Molina, músico y bisnieto del autor del pasillo *Cariño*, Nicolás Molina Vélez (1876-1927). Finalmente, se conformó una matriz restaurada

conservando la relación de aspecto original.

El Archivo Víctor Gaviria

La recuperación y puesta en valor del archivo de Víctor Gaviria, bien identificado por sus gestores como, *Radiografía de un método*, dio comienzo gracias a las Becas de Gestión del Ministerio de Cultura en 2010. Recoge los “elementos conexos” a las obras audiovisuales principales, identificadas y estrenadas: cortometrajes, largometrajes documentales o de ficción, series de televisión y similares. Es un universo de materiales que abarca, desde una visión de conjunto, un acervo heterogéneo de materiales fotográficos y gráficos compuesto por postales, afiches, *lobby cards*; un archivo de prensa desde 1980, registros en casetes de audio y de video en Betacam, VHS y en cine de Súper 8 mm. que contienen ensayos con actores, entrevistas y detrás de cámaras de las filmaciones y grabaciones de las series y películas donde ha estado involucrado Gaviria.

Posteriormente, y hasta llegar al nivel en que se encuentra, listo para el proceso de digitalización, el *Archivo Víctor Gaviria*, en sucesivas etapas, que también tuvieron el aporte de recursos desde la mismas Becas

de Gestión de Mincultura, fue organizado con una metodología –y esa es una de sus fortalezas– que se atiene a los criterios de clasificación y catalogación de la FIAF, la FIAT, el Archivo General de la Nación, la ficha de inventario diseñada por el Ministerio de Cultura y la base de datos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Es como, ya vimos, en el caso de la preservación de la teleserie *Simón el mago*, una fuente de información imprescindible, pero también ha sido objeto de consulta y uso, y citando otro ejemplo, para la producción del *box set* recopilatorio de las películas de Víctor Gaviria, publicado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Proimágenes Colombia en 2019.

... La organización del *Archivo de Víctor Gaviria* pone en valor unos materiales necesarios para entender, hoy y en el futuro, su obra audiovisual. Aporta a la preservación de una memoria en construcción, desde una identidad cultural regional...

La organización del *Archivo de Víctor Gaviria* pone en valor unos materiales necesarios para entender, hoy y en el futuro, su obra audiovisual. Aporta a la preservación de una memoria en construcción, desde una iden-

tividad cultural regional, componente destacado de nuestra diversidad como nación. Contribuyendo a resaltar el carácter artístico, en tanto cualifica ética y estéticamente el oficio del realizador audiovisual y, en el caso de Gaviria, el de sus orígenes como cineasta. Finalmente, es una fuente de conocimiento intelectual, consultable y usable, para la historia y para las ciencias sociales en general.

Socialización

El producto de los procesos de preservación de la obra audiovisual de Víctor Gaviria y de los de los elementos conexos a ella, ha tenido una repercusión en la difusión y conocimiento por parte de nuevos públicos, en sitios y lugares que tal vez solo conocían de oídas las películas del maestro. En la cuarta edición del Festival de Cine de Jardín (Antioquia) de 2019, se abrieron las puertas del remodelado Teatro Municipal, una construcción en madera de estilo isabelino que data de 1912, con el estreno de la versión restaurada de *Simón el mago*.

Como ya se dijo, se publicó en 2019 un compendio en devedé con las principales películas de Gaviria. Esta caja recopilatoria se distribuyó en bibliotecas públicas y privadas del país, son cinco devedés y un cuadernillo

de 188 páginas, profusamente ilustrado, con escritos biográficos y contextuales de connotados críticos como Pedro Adrián Zuluaga y Juana Suárez.

Sin embargo, el evento que convocó un mayor número de espectadores, que sobrepasaron el millar y medio, fue el que ocurrió en Medellín el viernes 26 de noviembre de 2021 en el Teatro al Aire Libre Carlos Vieco, cuando, en el marco del Festival Miradas 2021, después de un concierto de la agrupación que lidera Ramiro Meneses, actor protagonista y de los pocos sobrevivientes, además del director de *Rodrigo D*, se exhibió la película en su versión restaurada en video digital de alta definición, con el sonido masterizado de alta fidelidad. Programa irrepetible por las condiciones de tensión que se vivieron previamente a la proyección. Como lo comentó el periodista Ángel Castaño en El Colombiano del sábado 27 de noviembre: “una obra capaz de enfrentar la realidad y extraer de ella una intensa poética. Adquiere estatus de arte cuando el tiempo –en lugar de restarle sentido– la llena de preguntas y palpitos”.

Los esfuerzos que se hacen por parte de entidades de Colombia y el exterior para mostrar la obra audiovisual de Víctor Ga-

viria, convocan a un nuevo público que se muestra asombrado e interesado por la interpretación de la realidad que se encuentra en un conjunto de obras capitales, trascendentes e inequívocas de un cine colombiano y antioqueño que las mantiene como referencia de su vitalidad cultural. Agradezco a los colegas y amigos Tato Martínez, Jorge Mario Vera, Carlos Acero y Adriana González la información suministrada para la redacción de esta nota.

Referencias citadas

Al ser restaurada, “Rodrigo D. No Futuro” adquiere un nuevo lirismo urbano. Ángel Castaño Guzmán. <https://www.elcolombiano.com/cultura/rodrigo-d-no-futuro-asi-fue-la-restauracion-de-la-pelicula-GP16088259>

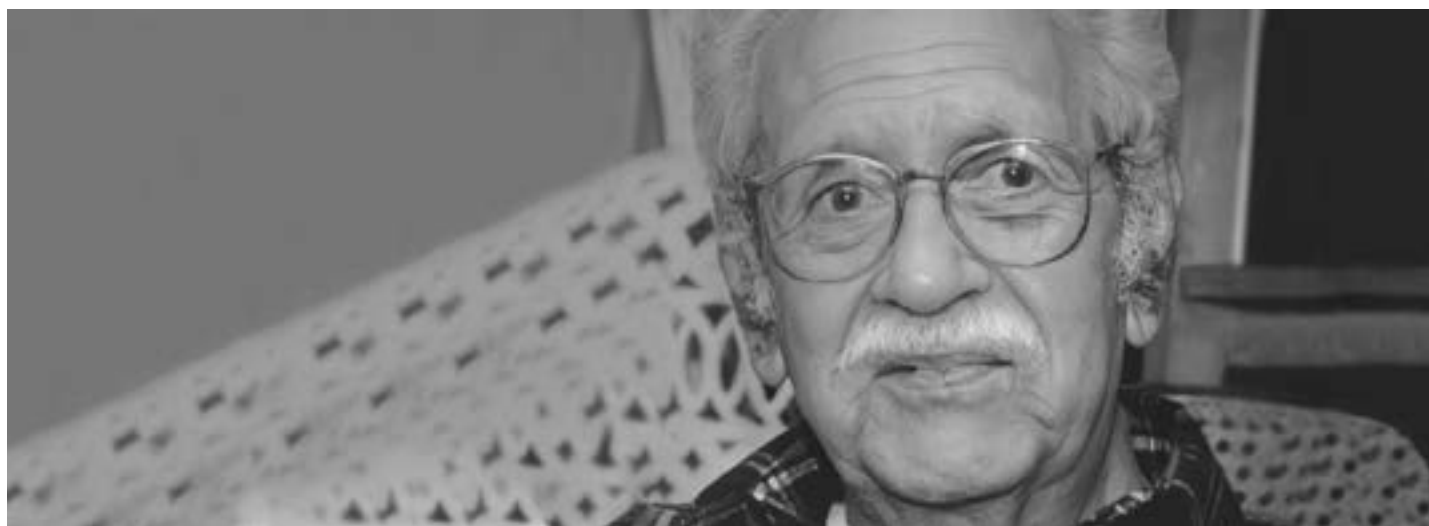
Este artículo se encuentra incluida en el libro Víctor Gaviria. *Realidad, desasosiego y belleza –su obra cinematográfica–*. Selección de textos y prólogo de Alejandro Rey y Augusto Bernal. Facultad de Cine – México – y Trilce Cinema. Publicado a propósito de la muestra retrospectiva dedicada a la obra audiovisual restaurada de Víctor Gaviria, que tuvo lugar en la Cineteca Nacional de Ciudad de México, en julio de 2022. 

FERNANDO LAVERDE

LA MAQUETA INFINITA

Andrés Múnera

—●—



Las presencias se apagan, gradualmente lo hacen. Se llevan consigo las palabras, las acciones y los pasos andados. Arrastran la lógica cotidiana que regía y articulaba los sentidos frágiles de sus vidas. Habitan imperceptiblemente los soportes fotográficos, los recortes de prensa o se anuncian desde terceras bocas, pero esta conjura es evanescente, como los cementerios de pianos con teclas empolvadas de la literatura de Luís Peixoto, acaso se vuelven el paseo ensordecedor por un corredor de músicas marchitas.

El 18 de mayo me enteré de la muerte de Fernando Laverde, pionero fundacional del cine de animación en Colombia, y por un momento pude entreverlo, más allá de sus múltiples reconocimientos a una labor entusiasta y apasionante al servicio de la creación de imágenes fantásticas y pedagógicas, en su estudio rodeado de enormes maquetas y de múltiples muñecos diseñados por él mismo. Al lado de la robusta cámara construida por su colega, el mecánico Daniel Martínez; ahí está un Laverde espectral,

trabajando *cuadro a cuadro* con sus criaturas, facultándoles el movimiento a través de pequeños trucajes. No pasa el tiempo allí, las proezas de su Cristóbal Colón o de Martín Fierro se extienden indefinidamente como ríos que desembocan en un océano. Laverde se aproximó al cine con las manos y con la alegría prístina de un niño que se vale de un laso para arrastrar un cochecito. Laverde no ignoraba las vanguardias artísticas que latían burbujeantes y se apagaban fulminantemente a mediados de los años sesenta, después de trabajar incansablemente en televisión, junto a sus amigos Pepe Sánchez y Humberto Martínez Salcedo, encontró finalmente en el cine otras lógicas de habitar los modos de vida. El tiempo al lado de sus muñecos se aunó a la desmesura con la que se entregó a sus historias, etiquetadas laxamente de infantiles, pero tornadas como ejercicios inspiracionales inmortales para una nueva generación de cineastas que ya estaba por venir a pesar de su destino incierto (algunas se han perdido definitivamente).

En alguna entrevista le escuché decir: la cámara como una forma de independencia. Laverde supo apreciar la mística exterior de un proyector, de un chasis o de una óptica, supo entenderse con el cine como con

la vida, con atención y cuidado, a lo largo de los años compuso planos con el cariño y el fervor con el que usó también las palabras. Fue directo pero imaginativo, algunos criticaron de “excesiva simpleza” los mecanismos fabuladores que regían sus obras, pero es del reino de los cielos los que nos muestran el caótico mundo con la simpleza de un gesto de la infancia, por eso su cine tiene ese carácter fantástico y hasta, añadiría, melancólico, lo digo porque al volver a la obra de Laverde me siento como observando a través del visor de filmas de mi niñez las composiciones de ensueño de *El libro de la selva* (The Jungle Book, 1967) de Wolfgang Reitherman. Vi su *Cristobal Colón* (1983), premio Coral en el Festival Internacional del Nuevo Cine de La Habana, en una copia de VHS de muy mala calidad, solo estaban los primeros cincuenta minutos de unas imágenes nebulosas, aun así perduraban en mí el recogimiento y el asombro, su obsesión por el detalle de las maquetas, los vitrales de los monasterios, esas sombras trabajadas y *caligaristas* de las tabernas y los filtros ámbar y aguamarinos de los muelles españoles. Sus economías formales, prácticas e imaginativas de hacer con un sutil movimiento de bigote que los marineros de trapo hablaran como poseídos por el entusiasmo de una nueva expedición. La mágica maque-

ta de Córdoba con sus mezquitas-catedrales de la época de los almohades. Facultades que Laverde ya anunciaba con su primer largometraje: *La pobre viejecita* (1978). Todo el cine que realizó con su equipo de cine familiar, su esposa, hijos y amigos infatigables, es la sucinta demostración de una milagrosa mezcla de tecnicismo y cariño. Insisto en el último cuadro con el que me quedo del escultor y cineasta. En su ecosistema de creación infinito, donde nació el país de Bella Flor, como una figura demiúrgica noble.

En alguna entrevista le escuché decir: la cámara como una forma de independencia. Laverde supo apreciar la mística exterior de un proyector, de un chasis o de una óptica

Admiro más que su obra, la manera de aproximarse al gesto creativo. También, como Laverde, estudié al principio una carrera a regañadientes que dejé inconclusa y me lancé obstinadamente a estos caminos que el cineasta bogotano ya zanjó con sabiduría desde que decidió trabajar en televisión hasta que dejó un derrotero de películas imperfectas y maravillosas, como nuestras mejores memorias que atesoramos recelosos mientras se nos van desapareciendo, dejando pequeños puntos lumínicos como

señales de que existieron en medio de un mar negro. Descanse en paz inmortal artesano de universos únicos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CANTOS QUE INUNDAN EL RÍO

.....
ENTREVISTAS
.....

ENTREVISTA A JUAN JACOBO DEL CASTILLO

Jaír Villano



Docente universitario, crítico de literatura.



Incluso lo apolítico es político. Toda expresión, todo acto, todo gesto en el arte tiene un subyacente político. El documen-

tal del bogotano Juan Jacobo del Castillo es una valiosa reivindicación del legado de tres intelectuales y militantes de la imagen en

movimiento en Colombia. De tres personas comprometidas con brindarle otra narrativa a su país, de presentar a través de la imagen los relatos ocultos, incómodos, críticos. En suma: de hacer oposición a la narrativa oficial: aquella que quería imponer un imaginario que no correspondía con la realidad.

Colombia siempre ha estado en conflicto. Es un país en permanente crisis. Su clase política en lugar de atacar las causales historias de estas, se queda con pequeños paliativos. Pero como decía Voltaire: de las mismas causas derivan los mismos efectos. De modo que el intento de simulación resulta estéril y peligroso, pues agudiza lo que ya son problemáticas preocupantes.

Así y todo, los dirigentes del Estado se han valido de sus múltiples medios para vender una imagen distinta de esta nación. Lo que estos tres directores hicieron, en los años setentas y ochentas, fue ir en contra de esa pretensión. *El film justifica los medios* es un homenaje al cine político, no solo por las entrevistas a sus tres directores, y el impecable rescate de archivo, también porque demuestra con sólidos argumentos lo fundamental que son las imágenes para la memoria colectiva, para la historia nacional.

¿Por qué cree que es necesario que el país conozca el trabajo cinematográfico de Marta Rodríguez, Carlos Sánchez y Carlos Álvarez?

Adentrarse en las primeras obras de estos realizadores es clave para descubrir parte de la memoria crítica y disidente de este país, desde la cual se revelan los movimientos, contradicciones y disputas que vivió Colombia en los años sesentas y setentas. Frente a sus lentes quedaron registrados acontecimientos tan importantes como la muerte y el entierro simbólico del cura guerrillero Camilo Torres, el fraude electoral de 1970, la ocupación militar de la Universidad Nacional en Bogotá o las luchas de las comunidades indígenas en el Cauca. Estas imágenes siguen siendo profundamente vigentes y ponen de manifiesto la urgencia por mantener viva nuestra memoria fílmica.

También es interesante volver la mirada al trabajo de estos tres documentalistas, así como al de tantos otros (Diego León Giraldo, Gabriela Samper, Jorge Silva, Alberto Mejía, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Luis Ernesto Arocha) porque es a través de sus primeras películas que surge una clara intención por hacer cine documental de manera independiente, cine entendido como un posicionamiento político, como una expresión

contracultural y creativa, como la urgencia por exponer en las imágenes en movimiento la violencia en el país.

Sartre decía que la literatura debe estar dispuesta a alterar el statu quo: “el escritor está en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él procura romper”. En otras palabras, la literatura es política, algo que también afirma Marta Rodríguez –aunque con relación a la imagen en movimiento–: “todo cine es político”. En ese orden de ideas, ¿qué motivación política lo llevó a filmar El film justifica los medios?

Cuando inicié en el camino del cine, asistiendo a cineclubes, grabando experimentos con amigos, saliendo a registrar marchas, paros estudiantiles y campesinos, conocimos simultáneamente un conjunto de películas que cincuenta años antes ya estaban hablando sobre estos temas. Fue revelador y emocionante descubrir en el cine de Marta, Jorge, Carlos, y tantos otros, que ese camino de aprendizaje, de filmar en colectivo, de tener que ser “toderos”, de aprender sobre la marcha y hacer películas con las uñas, de querer descubrir el mundo y transformarlo utilizando como pretexto una cámara como lugar de encuentro con otras y otros, hacía parte de una historia compartida.

Cuando inicié en el camino del cine, asistiendo a cineclubes, grabando experimentos con amigos, saliendo a registrar marchas, paros estudiantiles y campesinos, conocimos simultáneamente un conjunto de películas que cincuenta años antes ya estaban hablando sobre estos temas.

En este sentido, retomar estas películas y a sus autores, invocar la fuerza y vibración de sus imágenes frente a nuevos públicos y audiencias, es en definitiva un ejercicio político. *El film justifica los medios* es entonces un esfuerzo de resistencia creativa, que desea contribuir en la recuperación y activación crítica de una parte de la memoria fílmica colombiana.

El film justifica los medios es un homenaje al cine militante, al contracine –ese relato oculto y apaciguado por la sinuosa exposición de la narrativa oficial–, sin duda también al cine documental, “una participación directa en la política”, como dice Carlos Álvarez. Lastimosamente en Colombia este último no es un género de mayorías (ni mucho menos mediático), ¿por qué cree que sucede esto en un país donde, a través de su película, se demuestra lo importante que son estos registros para la historia nacional?

Desde los tiempos del Frente Nacional, los cineastas ya hablaban de la dificultad de romper con los cercos informativos y mediáticos. El cine, la radio, la televisión, la comunicación en general, siempre han sido terrenos en disputa. Sin embargo, como decía Carlos Sánchez, esta es una guerra muy desigual, al no contar con los mismos recursos y capacidad de difusión. Creo que hay que abandonar la pretensión de querer hacer películas con grandes alcances mediáticos o de masas. No se combaten las narrativas oficiales utilizando sus mismos códigos y lenguajes. Mientras sigan surgiendo cada vez más películas pequeñas, radicales, personales y urgentes, se irán esparciendo e irrigando oportunidades de conectar con otras audiencias, territorios, colectivos y espacios. Siempre es necesario e inspirador mirar desde los márgenes para encontrar otros cines.

Un país sin archivo es un país sin memoria. Su película lo comprueba de manera impecable. Hay una pregunta expuesta en su largometraje que me gustaría formularle: “¿Quién cuidará mañana nuestras imágenes del presente?”

Esta es una interrogante que permanece abierta. La película, a su manera, es también un llamado a establecer una relación

activa y crítica con nuestro pasado. Por un lado, es indispensable continuar y fortalecer las labores de rescate y preservación de la memoria fílmica, trabajo que adelantan silenciosamente numerosos archivistas, investigadorxs y colectividades que hacen posibles distintas rutas de acceso al mismo. No obstante, por otro lado, también es una invitación para apropiar, experimentar y re-utilizar los archivos de manera creativa.

Después del Paro Nacional, del estallido juvenil y popular y la reacción represiva del estado, se produjeron infinidad de registros, videos y materiales audiovisuales que son la crónica y expresión de una sociedad que está más viva que nunca y en constante movimiento. Generar acervos digitales y de libre acceso de toda esta memoria es indispensable. Descargar, sistematizar, compilar, apropiar, crear, difundir y proyectar se vuelven ejercicios potentes, que nos permitirán dentro de unos años, entender y nombrar todo esto que nos ha ocurrido. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A JOSÉ ALEJANDRO GONZÁLEZ

A PROPÓSITO DE SU DOCUMENTAL ÁLVARO: NUESTRA PROPIA PELÍCULA

Óscar Iván Montoya



Álvaro (2022) es el retrato de un hombre en conflicto consigo mismo y su entorno, que por momentos conmueve a los espectadores, y a continuación, les genera un profun-

do desagrado. Álvaro estuvo en la cárcel, en ciertos lapsos de su vida bordea la demencia, tiene una relación distante con su familia, y está unido afectivamente a una mujer a

la que no puede ver porque así lo dictaminó un juez. Con estos indóciles materiales, José Alejandro González traza un retrato lleno de humanidad, muy en la línea de su trabajo anterior, *Lázaro* (2020), en donde registra la decadencia física y mental de su padre, y ahora en *Álvaro*, nos muestra la desazón y la deriva de un colombiano en Nueva York, “ese pulpo que te traga. Un monstruo que te absorbe”, como afirma el propio Álvaro en algún pasaje.

Realizador, productor y fotógrafo, José Alejandro González es un retratista neto que ha encontrado en este formato la posibilidad de acercarse a cientos de individuos, muchos de ellos plasmados en su serie web *Todos somos buenos*. De ella se desgajó la historia de Álvaro Duque Isaza, un pereirano aventurero que lo abandonó todo por irse a Estados Unidos en busca del sueño americano, ilusión que con los años se transformó en una pesadilla recurrente, llena de limitaciones materiales, que lo dejó aporreado y decrepito, y por increíble que parezca, con el ánimo de seguir luchando.

Por momentos, *Álvaro* se acerca a los retratos que plasmó el caleño Oscar Campo en *Un ángel subterráneo* (1991) y *Un ángel del pantano* (1997), semblanzas de un par de al-

mas descarriadas y acosadas por la droga y la locura y, guardando las proporciones, con algunos de los personajes de ficción de R.W. Fassbinder, seres desagradables, manipuladores, toxicómanos, que gracias a la mano maestra de quien los retrata, nos resultan próximos y queribles.

Hace aproximadamente dos años nos habíamos encontrado para hablar de Lázaro (2020), dos años en la vida es un montón de tiempo y más en época de pandemia, que había momentos que parecían desarrollarse en cámara lenta; pero dos años en el cine es muy poquito, más si es el tiempo que pasó entre el estreno de una película y la otra, y muchísimo más si las dos son colombianas. ¿Qué parentesco existe entre Lázaro y Álvaro, aparte de que eres el padre de los dos, que los dos son documentales, que tienen en el título un nombre propio, y que los dos tienen seis letras en ese nombre?

Existen un gran parentesco entre estas dos películas, que en realidad no fue algo muy consciente, como para decir, okey primero voy a hacer la película sobre mi padre y después me pongo a rodar *Álvaro*, sino que fueron el resultado de procesos de vida en el audiovisual, que me llevaron a trabajar en este tipo de historias, y por interesarme mucho en la vida de los personajes. Alguna

vez una persona que respeto mucho me dijo que yo era un retratista, y creo que es algo muy acertado, porque tanto *Lázaro* como *Álvaro* son retratos de seres humanos, en los cuales también me retrato yo mismo.

Y ya mirando en detalle, si miras a mi padre y a Álvaro, son fenotipos muy parecidos, comenzando porque los dos son calvos, y existe mucha similitud en los dos proyectos, aunque esto es pura coincidencia. También estoy seguro que el inconsciente hace lo suyo, y en mi caso es la búsqueda constante de una figura paterna y, por ejemplo, con Álvaro mi relación es bastante estrecha, y la muerte de mi padre sirvió seguramente para acercarme más a él, para que estuviéramos más juntos.

A mí el audiovisual que me interesa hacer es el que tiene que ver con la vida personal, con lo que yo estoy viviendo en ciertos momentos. Yo filmo mi vida diaria, por ejemplo, con mi padre *Lázaro* me relacionaba con él en mi casa, que era donde lo filmaba; en cambio con Álvaro era mi vida en Nueva York, cerca de él, acompañándolo en sus derivas. Esta es una forma de hacer cine con la que me siento cómodo. Ya en un tercer proyecto que estoy preparando, me enfoco más en una pluralidad de personajes, aunque de

seguro terminará siendo un autorretrato. Creo que en el fondo mis películas hablan mucho más de mí que de la persona que supuestamente estoy retratando.

... A mí el audiovisual que me interesa hacer es el que tiene que ver con la vida personal, con lo que yo estoy viviendo en ciertos momentos.

Y por la proximidad de los dos proyectos, ¿en algún momento se te cruzaron los rodajes?

Claro que sí, pero en mi cabeza eran dos carpetas distintas, al igual que los discos duros donde guardo el material. Obviamente cuando comienzo a hacer una película yo estoy consciente de ello, pero por mi estilo de trabajo no es que esté en el marco de un rodaje convencional, es más bien el quehacer cotidiano de un artista visual, y esto me brindaba mucha libertad a la hora de pasarme de un proyecto a otro. Se cruzaron varias veces en dos años, sobre todo recuerdo que después de un viaje a Nueva York volví a casa en Colombia, y rodé un pedazo de *Lázaro*. En muchos momentos fueron proyectos paralelos, pero a su manera diferentes, a pesar de las similitudes de las que estábamos hablando.

¿Y cómo llegaste a Álvaro Duque? Me imaginó que se desgajó de tu serie en el canal de YouTu-

be: Todos Somos Buenos, porque inclusive en el trailer se puede ver un pantallazo de Álvaro en el metro, ya con su característica sonrisa. ¿Por qué te gustan estos personajes marginales, un tanto desagradables y patéticos?

Yo creo que en el fondo todos somos un poco marginales y patéticos. Lo mismo de marginal que es Álvaro en la película lo fui yo en Nueva York en esos años, y así como la calle está marcada en su cara y en su cuerpo, igual me pasó a mí. Lo esencial es que la gente está luchando en la calle, y en Álvaro creo que se hace evidente el encuentro entre seres que muchas veces deambulan sin nada qué hacer, en demasiadas ocasiones por el simple desocupe.

Álvaro nació efectivamente de la serie TSB, que consistía en filmar a un personaje durante 24 horas, y después dejaba su retrato fílmico. Tengo toda una colección de pequeños retratos humanos, personas con las que me crucé en mis viajes, pero con Álvaro sí tomé la decisión de seguir adelante con el personaje, y comenzar a pensar cosas como “¿y qué pasaría si yo filmara a esta persona durante más tiempo?”. Y eso fue lo que sucedió y a partir de ahí se comenzaron a crear unos vínculos entre nosotros dos. Tampoco creo que yo le haya hecho una película a

él, los dos hicimos nuestra propia película, porque el que mire a Álvaro me va a ver a mí, porque creo que en este trabajo se vislumbra muy bien mi forma de estar en el mundo, la manera de mirar lo que me rodea, el modo de parchar con mis semejantes, pues, ante todo, somos nuestras relaciones humanas, somos las obras que realizamos durante una semana o a lo largo de nuestras vidas; entonces es enfocar la cámara en esos momentos.

En cuanto a Álvaro fue tomar la determinación de seguirlo durante más tiempo, que finalmente fueron años, interesarme a fondo en su historia. Creo, personalmente, que todos queremos hablar, todos queremos ser escuchados, queremos ser valorados, ser captados en nuestra esencia, y es un ejercicio de empatía que me gusta mucho nombrarlo, y bueno, vivimos en un mundo en el que pensamos que los otros no tienen la razón, o que creo ciegamente que soy más correcto que mi vecino; por lo contrario, yo creo que lo correcto es el silencio, lo correcto es la amabilidad, lo correcto es el respeto por el prójimo.

...vivimos en un mundo en el que pensamos que los otros no tienen la razón, o que creo ciegamente que soy más correcto que mi vecino; por lo contrario, yo creo que lo correcto es el silencio, lo correcto es la amabilidad, lo correcto es el respeto por el prójimo.

Y de qué manera generaste esa empatía no con el personaje sino con la persona: Álvaro Duque, porque de todas maneras él por momentos no es nada agradable, y seguro que manejaba sus recelos, pues me imagino por lo visto en la película que es una persona que ha sufrido muchas heridas y frustraciones y, por supuesto, tendrá sus prevenciones. ¿Cómo le expusiste tus intenciones de hacer la pelí, y que iba a ser un trabajo en el que ibas a estar comprometido a fondo?

Te confieso que fue a las patadas (Risas), yo siento que hay cosas que no se hablan en este tipo de procesos; porque resulta que yo puedo estar diciendo algo en palabras, diciendo que sí, pero en el fondo es no, o puede ser al revés. Eso fue lo que sucedió con Álvaro, que muchas veces me mandó a comer mierda, porque fueron muchas veces las que me increpó fuertemente, o me preguntaba a quemarropa: “¿Usted quién es en realidad? ¿Quién te mandó a que me grabaras? ¿Quién te está pagando por espiarme, para que se

metiera en mi vida?”

Por momentos la cosa se ponía bastante tensa, pero luego se empezó a generar cierta dependencia en esos encuentros mutuos, que en el fondo eran encuentros de amabilidad, de estar tranquilos. Porque la gente se pelea o trata de estar bien, y en nuestro caso prevaleció la amabilidad, el estar tranquilos, pero no te voy a negar momentos duros en los que también me aburría, porque era mucho tiempo juntos, aunque siempre hubo ese ánimo de, hey, sigamos con la película, hagamos tal cosa hoy, rodemos tal parte que nos falta. Estábamos haciendo nuestra propia película, pero también construyendo una amistad, y eso es de las cosas más bonitas, que la película está llena de humanidad.

En mis proyectos, yo trato de sacarlos y empujarlos hacia adelante, pero en el fondo ni siquiera yo sé lo que es el cine, o decir con convicción: “Ah, es que esto sí es cine”. Para mí el cine es parte intuición y realidad, y yo no voy a ser tan atrevido para decir que mis películas son lo mejor, comenzando porque algunas imágenes están bien chuecas, pero tienen algo que está muy presente en Álvaro, y eso es la honestidad, y eso es algo que me parece muy chévere, y con eso creo que logré mi cometido, como cuando escuché co-

mentarios de personas que decían: “Yo soy Álvaro”.

Reconozco que es una película incómoda, inclusive a veces la veo y me pregunto: “¿Qué es esta mierda?” Al principio sufría mucho viéndola, pero me di cuenta que te va metiendo de a poco en su historia, y sin saber muy bien cómo, terminas enganchado diciendo: “Okey Álvaro, todo bien, vamos para adelante, estamos en el mismo mundo”, y hasta se termina teniéndole un poco de cariño.

Y los otros personajes que se fueron integrando a la narración: la amiga de Álvaro, Doris, y posteriormente su hermano y su sobrina. ¿De qué manera ingresó Doris al documental, ya sabías de su existencia o llegó y funcionó de manera tan natural que encajó perfectamente en el universo del documental?

El rodaje de este documental fue muy orgánico, pese a que nunca se manejó un guion, o que todo lo que pasaba iba siendo parte de la peli; obviamente, muchas cosas quedaron por fuera durante el proceso de montaje, pero observando y seleccionando, Doris se convirtió en un personaje muy importante, porque al fin y al cabo era el amor de Álvaro, y con ella sucedió que te-

níamos los momentos exactos, pues no creo que se haya descartado material en el que ella estaba presente. Sucedió que con todo el tiempo que estuve con Álvaro le pasaron muchas cosas en ese tiempo: se separó, un juez sentenció que no se podían volver a ver con Doris, y había que cumplir este mandato, lo que ocasionó que en cierto intervalo no hubo más rodaje con Doris, pero luego hubo esa visita de ella a la casa de Álvaro, y fue muy lindo porque cinematográficamente se notaba el paso del tiempo.

Creo que es una película bien construida en ese aspecto, en donde están bien utilizadas las elipsis, y en donde nunca se abandona a Álvaro, aunque aparezcan otros personajes como Doris y sus familiares, o cuando se produce el viaje a Colombia, en donde ingresan de forma muy fluida su hermano y su sobrina, y resultó que eran personas increíbles.

Y ahora que mencionas el material de descarté, porque siete años de grabación son bastantes, ¿hay alguna parte que se quedó por fuera que te hubiera gustado tener?

Hay una secuencia que no quedó en la película, y que yo hubiera amado meterla en el corte final, y es cuando Álvaro volvió a ver

a su mamá. Todavía no sé por qué quitaron esa secuencia en el montaje final, obviamente Felipe Guerrero, el productor, y Juan Carlos Sánchez, el editor, defendían su punto de vista, y finalmente no se incluyó. Fue llegar a un difícil consenso, yo, claro, tenía los oídos abiertos para sus argumentos, pero me parecía que era muy diciente la forma en que Álvaro llegaba donde su madre, que está postrada en una cama, que ya no habla ni responde, y Álvaro con esa frialdad, mirándola desde lejos, desde cuarenta años de ausencia; pero bueno, era lo que decían Felipe y Juan Carlos: que era un pedazo de su intimidad y que había que respetarla.

... Hay una secuencia que no quedó en la película, y que yo hubiera amado meterla en el corte final, y es cuando Álvaro volvió a ver a su mamá. Todavía no sé por qué quitaron esa secuencia en el montaje final, obviamente Felipe Guerrero, el productor, y Juan Carlos Sánchez, el editor

Entonces José Alejandro, ¿cuántos años fueron finalmente el rodaje, y cómo eran esas jornadas, porque lo recalcaste hace un rato en que había momentos en que te aburrías y también que cambiaban en función del estado de ánimo de Álvaro?

El documental comenzó a grabarse en 2013 y se terminó en 2019. La primera época en la que yo vivía en Nueva York, estuve constantemente a su lado, ya después estuve yendo y viniendo para grabarlo, y también para otro montón de cosas que estaba haciendo en esos momentos, como el rodaje de *Lázaro*. Igual, surgían imprevistos o casualidades, que yo iba aprovechando, como el viaje de Álvaro a Pereira. Yo estaba en Los Ángeles, cuando Álvaro me llamó y me dijo. “Oiga, hermano, yo estoy acá en Bogotá y después sigo para Pereira”.

De una decidí salir para Pereira, pero mientras llegaba sucedió algo muy bonito y que enriqueció mucho la película. Como me estaba perdiendo la llegada de Álvaro a Pereira, entonces hablé con una chica llamada Natalia, y ella grabó unas imágenes súper valiosas, con otro contexto, con un toque más femenino, y consiguió algo que yo no había logrado: capturó una esencia de Álvaro que a mí me fue esquiva, con una distancia que yo con Álvaro no tenía porque siempre estaba a su lado.

¿Y de qué forma se vinculó Felipe Guerrero a este proyecto como productor, tenías algún lazo de amistad o habías trabajado con él antes?

Yo siempre digo que mis películas han tenido unos angelitos que me han ayudado a sacarlas adelante. En el caso de *Lázaro* fue Paola Pérez de Inercia Películas, y creo firmemente que no hubiera sido posible sin su apoyo. Y Felipe es otro ángel, que llegó de la mano de Juan Carlos Sánchez, que es el editor de *Álvaro*. Un día estaba trabajando normal y me avisaron que uno de los productores que tenía se había retirado, y me dijo algo así como que no podía con mi proyecto, y de una Juan Carlos me dijo: “Yo creo que esta película la tiene que producir Felipe Guerrero y Mutokino”.

A mí me sonó la idea y miré en mi facebook y ahí estaba Felipe como uno de mis amigos y de una le mandé un mensaje directo. Reconozco que soy súper impulsivo por momentos, pero Felipe leyó mi mensaje, me dijo dos o tres cosas, y después se tomó su tiempo, y averiguó quién era yo y seguro que vio *Lázaro*. El odió esta película desde el principio (Risas), no le gustó para nada.

El caso es que le mandamos el corte que teníamos, y me respondió que le interesaba, que Mutokino quería ser parte de este proyecto. Firmamos un par de contratos, y de ahí para adelante Felipe se ha comportado como la persona rigurosa y maravillosa que

es, realmente es un caballero, y es una experiencia muy valiosa trabajar con una persona como él. Felipe le brindó mucho equilibrio a la película, porque hubo un momento en que *Álvaro* estaba a punto de irse al tacho de la basura, porque no le veía salvación: *Álvaro* era repugnante, tenía muchos problemas para crear empatía con unos eventuales espectadores, uno miraba a *Álvaro* y pensaba: “Uy, este man no es chévere para nada” (Risas).

... Felipe le brindó mucho equilibrio a la película, porque hubo un momento en que *Álvaro* estaba a punto de irse al tacho de la basura, porque no le veía salvación

Ya después en la etapa de montaje nos ratificamos en lo que queríamos contar, pero también logramos desaturar la película de muchas cosas pesadas, y al final se logró una película más balanceada, y Felipe tiene mucho que ver con ese resultado. Yo tuve una suerte grandísima porque si comenzar a buscar productor es una vaina súper difícil, imagínate en mitad del rodaje. Fue un proceso muy respetuoso, en el que aprendí mucho, y que la peli haya llegado tan lejos, una satisfacción. Lo digo, porque al principio, con el mismo Felipe decíamos que en

últimas, si tocaba, subíamos la película a Youtube, pero comenzaron a suceder cosas, y acá estamos con el estreno en salas.

Y este chico Juan Carlos Sánchez, ¿cuéntanos, ¿quién es él, cuál es su formación y cómo llegó a tu documental?

Juan Carlos es un jovencito, egresado de cine de la Universidad Nacional, además de músico. Yo afirmo que es la nueva promesa del montaje en el cine colombiano, porque es una persona muy calificada y rigurosa. Álvaro lo que tiene es montaje, y eso es algo muy bueno, porque Felipe Guerrero, que es un gran montajista, cuando llegó al proyecto y vio el corte que teníamos, lo primero que dijo fue: “Esto lo tiene que editar Juan Carlos”. Le respetó mucho su punto de vista, lo acompañó y aconsejó.

Ya la dinámica del montaje fue mirar mucho el material, incluidos los *rushes*, y buscarle un principio y un final, fue reflexionar mucho sobre lo que mirábamos, y desglosar los temas de la película, agarrando la desazón del personaje y tratar de equilibrarla, porque la película se nos podía ir en picada, básicamente porque el personaje se mantiene bajoniado, entonces buscamos un poco más de armonía, y ahí es donde encontra-

mos el material de Doris y comenzamos a dibujar esa parte.

Juan Carlos hizo una visualización muy seria de todo el material, y su retroalimentación me ayudó mucho, pues te confieso que a mí me cuesta mucho sentarme y concentrarme días enteros en ver una y otra vez el mismo material. Juan Carlos me ayudó a mirar muy detenidamente, pero fue él, literalmente, el que se la echó al hombro, yo sinceramente lo apoyé con comentarios puntuales, pero el que le metió la ficha a fondo fue Juan Carlos. Ese man es un artista, pero con un rigor el berraco.

Y eso fue lo que sintió Felipe, que vuelvo y lo repito, es un tremendo montajista, que sabe perfectamente qué es una estructura, que entiende que antes de poner un plano hay que saber por qué va en ese sitio y no en otro, que comprende que cada uno de esos planos son ladrillitos puestos uno al lado del otro. Yo soy sincero y te confieso que mis películas lo que tienen es montaje, a mis montajistas les deberían dar un premio especial, un crédito bien hijuemadre (Risas).

Y ya para finalizar con el tema del montaje y tiene que ver con la secuencia con la que comienza la película, ¿por qué decidieron iniciar

precisamente con el personaje fumándose su bareto y tosiendo como un camaján de la vieja escuela?

Pues mira que a mí esa secuencia me parece muy especial, ya que me involucra a mí también como realizador, como queriendo decir: “Hey, yo también estoy aquí, exponiéndome como persona”, y en donde queda claro que es una construcción mutua, una conversación constante, como cuando se escucha: “Oiga, hágale pues”, ahí ya hay dos personas interactuando, y el llamado de atención no resulta gratuito, y era un poco como manifestar: “Acá estoy filmando, pero no soy el realizador que está mirando desde afuera”.

En cuanto al diseño sonoro tuviste a Mercedes Gaviria, directora de Como el cielo después de llover (2020), y encargada del sonido directo de algunos de los trabajos de Simón Vélez, y no sobra decirlo, hija de Víctor Gaviria, nuestro gran crédito cinematográfico. ¿Existe alguna razón en especial para que Mercedes estuviera en tu película, o es otra de esas apariciones angelicales de las que has hablado toda la entrevista?

Nuestra película se hizo sin ningún fondo, y nosotros la produjimos en su totalidad. Obviamente que me gustaría tener

mucho dinero para rodar mis trabajos, pero yo no me voy a quedar esperando a ganarme un fondo o una convocatoria para hacer lo que quiero, y Álvaro es un ejemplo claro de vamos a hacer una película como sea, sin fondos ni recursos, y yo creo que a Mechi le gustan ese tipo de películas; sin embargo, para que Mercedes estuviera en mi película, ayudó mucho la presencia de Felipe Guerrero, cuando él llega a un proyecto le copian muchísimo.

... Obviamente que me gustaría tener mucho dinero para rodar mis trabajos, pero yo no me voy a quedar esperando a ganarme un fondo o una convocatoria para hacer lo que quiero

El asunto es que Felipe vive en Buenos Aires, y quería hacer la posproducción allá, pues quedaba más fácil hacerla en Argentina, y hubo un momento en el que surgió el nombre de Mercedes, y a mí me había gustado mucho su trabajo, me parece una mujer muy sensible, y obviamente es un poco tonto mencionar a su papá, pero para mí Víctor Gaviria es alguien demasiado grande, yo tengo una admiración total por él, y de seguro eso influyó mucho en mi interés porque Mechi estuviera en mi película.

Después conocí todos sus trabajos, e inclusive el año pasado fue profesora mía en un diplomado, y en el camino he corroborado que es una mujer llena de profundidad, que le llevó una simplicidad muy bella desde el diseño sonoro a la película. Le costó como a casi todo el mundo crear empatía con Álvaro, porque el personaje es un machista, y a mí no me gustaría juzgarlo diciendo que es esto o aquello, pero a las mujeres les cuesta, y a Mechi eso le afectaba, hasta que un día dejó sus recelos y se metió de lleno al proyecto, aunque estábamos en plena pandemia, era difícil pero ella logró un audio impecable, y fuera de eso consiguió una mezcla buenísima con la música de Mula y Edson Velandia. Y fue pura casualidad mágica que ellos estuvieran también. Mercedes es una persona con la que me gustaría hacer muchas más películas.

¿Y cuál fue la reacción de Álvaro una vez terminada la película o no la ha visto?

Él no la había visto hasta que la estrenamos en Nueva York, o mejor dicho, sí había visto pedazos pero no la había visto completa, porque cuando yo le preguntaba cómo le había parecido siempre me respondía con evasivas como: “Yo no he tenido tiempo de ver esa vaina”, pero, en realidad era que no

era capaz de concentrarse, aunque ya viéndola en una pantalla de cine, después de muchos años de no entrar a una sala de cine, de estar con un público, de sentir las reacciones del público, se sintió emocionado.

Yo siento que fue demasiado importante para él, y para mí, por supuesto. Recuerdo perfectamente el momento en que me tranquilicé del todo, porque estaba un poco nervioso por alguna secuencia en la que Álvaro sale todo descontrolado dando vueltas por todos lados, y estaba casi seguro que me iba a mandar a la mierda, y yo hasta pensaba que con toda razón. En ese momento se volteó en la butaca y me dijo: “¿Es que acaso tú crees que yo no sé quién soy?, ¿Crees que nací ayer o qué?”.

Cuando lo oí hablar de esa manera me tranquilicé y, te confieso que también fue un descanso, porque obviamente, en mi caso, han sido muchas las veces que la gente se ha molestado y me ha mandado a tomar por culo, y se ha salido de las grabaciones. No siempre ha sido de esa manera, pero es que he retratado a tanta gente. Yo soy de los que piensan que si uno va a estar con alguien 24 horas es 24 horas, y hay que darla toda.

Afortunadamente con Álvaro seguimos siendo amigos. 

ENTREVISTA A LUCKAS PERRO

A PROPÓSITO DE SU PELÍCULA CANTOS QUE INUNDAN EL RÍO: LA GENTE ES GENTE ANTES QUE VÍCTIMA

Óscar Iván Montoya



Pogue es un pueblo de leyenda, lleno de mujeres cantadoras, hábiles para las labores del campo y la pesca, pero, ante todo, con una virtud única para el canto y la narración. Oneida Orejuela es una de esas cantadoras, y Luckas Perro, el director de *Cantos que inun-*

dan el río (2021), la escogió para que hablara y cantara por todas las mujeres de la comunidad. Oneida aprendió desde muy niña la tradición de los alabaos, cantos ancestrales que sirven para acompañar a los muertos en su tránsito hacia el más allá, y que en el pre-

sente se transformaron en clamor y memoria.

Cuando ocurrió la masacre en Bojayá, en 2002, la relación de los vivos con los muertos estalló en mil pedazos, y las cantaoras de la región se quedaron sin saber muy bien cómo velar y despedir a tanto muerto, pues carecía de sentido para ellas cantarle a más de cien cuerpos mutilados y dispersos alrededor de una iglesia. A partir de entonces, los cantos tuvieron un nuevo significado, y ya no se les cantó solo a los muertos, sino que se volvió una herramienta de resistencia, un envase de la memoria, una forma de encarar el mundo y, de paso, convertir las cicatrices y heridas en un arte, en una catarsis para el pueblo.

A Pogue se llega en panga después de varias horas de navegar por el río Bojayá, ese río que provee la comida, que trae los medicamentos, que sirve de inspiración para sus cantos, pero por el que transitan día y noche los actores del conflicto, que de nuevo volvieron a la región después de un corto periodo de esperanza. Parece ser que la maldición de sus habitantes es estar ubicados en un territorio rico en recursos, estratégico para el contrabando de armas, la producción y el envío de drogas al exterior.

Sin embargo, sus habitantes se resisten a verse como víctimas y, por el contrario, tratan de mirarse como artistas, como agentes del cambio, como intermediarios entre el universo de los vivos y el mundo de lo onírico, como lo resume su director: “Sentimos que *Cantos que inundan el río* es una película muy espiritual y bella, que no es una película sobre un hecho violento o sobre sus víctimas”.

¿Qué se siente después de tantos años, décadas, de trasegar en los medios audiovisuales, poder estrenar tu primer largometraje en salas de cine?

Es algo muy particular, porque ya habíamos tenido tiempo de viajar con la película, no tanto como hubiéramos querido por el tema del covid, por ejemplo nos perdimos el estreno en Hot Docs en Canadá, el año pasado, o algunos festivales en Estados Unidos que morían por tenernos. Afortunadamente estuvimos en Guadalajara, en México, y nos ganamos el premio al mejor documental en Toulouse, y todo esto fue muy bonito en el mejor sentido como “Ah, la película, qué chévere”, y lo demás allá, pero eso no se compara con la sensación de estar acá en el estreno en salas, es otra clase de magia, y por supuesto, otro contexto para la mis-

ma película, el encuentro con su verdadero público, también viendo cómo impacta a la gente.

Estoy muy contento, pues creo que es la cosecha de un trabajo de muchos años, y lo mejor es que en este momento tengo la posibilidad de estar trabajando ya en otro proyecto; entonces, puedo decir que la cosecha ha venido sabrosa. Estamos muy felices porque la recepción ha sido muy linda de parte de la gente.

...creo que es la cosecha de un trabajo de muchos años, y lo mejor es que en este momento tengo la posibilidad de estar trabajando ya en otro proyecto; entonces, puedo decir que la cosecha ha venido sabrosa.

Hace un tiempo nos reunimos para hablar de los que resultaría ser la semilla de la que nació Cantos que inundan el río, y estoy hablando de Las Musas de Pogue (2017), uno de tus últimos cortometrajes antes de lanzarte a este trabajo de largo aliento. Viéndolo de nuevo recordé la frase del poeta inglés del romanticismo, William Wordsworth, que dice más o menos que “el niño es el padre del hombre”, como queriendo afirmar, transponiéndolo al lenguaje cinematográfi-

co, que Musas es el padre, y la madre diría yo, de Cantos que inundan el río.

¿Qué desafíos te planteó esta incursión en el largometraje? ¿Qué elementos tomaste del universo de Musas y le diste continuidad en Cantos, aparte de los personajes y la locación?

Hay algo muy bonito en *Las Musas de Pogue*, y es como bien lo señalaste, está la simiente de *Cantos*, y están, más allá de la aparición de las cantadoras, unos acuerdos sobre los dispositivos cinematográficos que íbamos a implementar, pues acá en el largometraje vuelve a estar el asunto de segmentar por un lado las acciones y el desenvolvimiento en la vida cotidiana y, por el otro lado, la voz y los testimonios. A mí me había gustado la forma en la que funcionó en *Musas*, y en *Cantos* la quise instrumentalizar de nuevo, siempre evitando en lo posible hacer entrevistas a cámara, las famosas “cabezas parlantes”, y solo hay un momento en que Oneida le habla a la cámara, pero sucedió de manera espontánea, no fue algo premeditado.

Entonces lo que hacíamos era grabar a Oneida en su vida cotidiana, y en los espacios de la noche, cuando había más silencio en el pueblo, que es también la hora para reflexionar, del balance que uno hace del día,

era cuando conversábamos. Quise mantener ese dispositivo, que ya lo había visto en las películas de Tatiana Huezo, *El lugar más pequeño* (2012) y *Tempestad* (2016). Estos dos trabajos tienen para mí un fascinante contrapunto entre lo que son los testimonios y lo que estamos viendo en la imagen. En *Cantos* quería algo así, y se mantuvo la búsqueda por lo cotidiano, por las materialidades de lo cotidiano que había iniciado en *Musas*, y para esta labor tuve la fortuna de contar con la fotografía de Liberman Arango, para que lo hiciera más sofisticado que lo que yo lo hice en *Musas*, desde el precario conocimiento que tengo del oficio de la fotografía.

En *Musas* ya está esa intención narrativa, en una forma más embrionaria, pero ahí está. Obviamente tiene sus diferencias, porque el corto era una obra más exploratoria, más coral, pero ahí ya estaba concentrado el encanto, y si la gente se devuelve y se toma el tiempo para ver *Musas*, se percatarán que ahí están depositadas las claves del universo de *Cantos*, porque aparte de los cantos, la cotidianidad y las voces, está el mundo onírico que después se despliega con más fuerza en *Cantos*, y también está el tema un poco más estilizado de la escenificación de este mundo y, lo último y más importante, fue la forma como se profundizó mi conocimiento

con las cantadoras, y de la relación tan especial que ellas manejan con el paisaje, pues mientras uno mira y ve un montón de selva, en realidad, en ese pedazo de selva están depositadas unas memorias y unas historias, ellos no ven solo la selva sino el espacio y el tiempo transcurridos.

Oneida Orejuela, la protagonista de *Cantos* ya había aparecido en *Musas* con el grupo de cantadoras de Pogue, y ya había dado muestras de su calidad en el canto, como la mayoría de las que aparecen en el corto.

¿Por qué la escogiste precisamente a ella y no a otra, y le diste todo ese desarrollo y respiración en Cantos?

Ya viéndolo con distancia, creo que Oneida se me reveló desde el principio, y a sabiendas de que iba a ser todo un reto. También he llegado a afirmar que la escogí porque de cierta manera nos parecemos mucho en el carácter, comenzando porque la gente piensa que somos personas extrovertidas, cuando en realidad es que somos bastante introvertidos, y no por ser mala onda o personas antisociales, sino que, en ciertos momentos, inclusive cuando estamos rodeados de otras personas, nosotros estamos pensando en otras cosas. Entonces pienso que

nuestro carácter se parece en lo reservados y en cierta tosquedad.

Lo otro, es que, según el manual gringo para hacer documentales, Oneida no reunía las características para protagonizar un documental, y bueno, eso se constituyó para mí en un reto, porque ella tiene las habilidades para componer canciones, lo que la hace muy única, pero tiene un temperamento súper hermético, reconcentrado, y eso a mí me fascinaba, y me motivaba a conocerla y saber más de ella.

... según el manual gringo para hacer documentales, Oneida no reunía las características para protagonizar un documental, y bueno, eso se constituyó para mí en un reto

Luego, en 2016, cuando nos embarcamos en este título, porque al principio solo era un título, mi premisa básica era invitar a las mujeres a que cantaran, y que ya no le cantaran a la guerra, aunque para mí es muy importante este proceso de memoria; pero, por qué no atreverse a cantarle o hablar de otras cosas más cercanas, y fue cuando Oneida me dijo, o mejor dicho, nos dijo a todos en una plenaria del pueblo, que para ella era más orgánico cantarle a los muertos y a

la masacre, porque esto había sido un golpe al corazón, pero que cantarle al río le parecía más difícil, porque el río siempre había estado ahí. A mí esas palabras, guauu, me fascinaron y me dejaron pensativo, y claro, no había solamente una dificultad para hablar del río, sino, y sobre todo, de ella misma, de su propia subjetividad.

Ya con esa premisa en la cabeza, decidí embarcarme en ese viaje, y le propuse a Ana María Guzmán que se uniera al proyecto como productora, siempre con la idea de enfocarnos en la subjetividad del personaje, porque pasa mucho en este tipo de documentales que prima la historia sobre el personaje, o como dirían los sociólogos, prevalece el contexto sobre el sujeto, y por ese camino se termina objetivizando a las personas, y eso era lo que menos queríamos en este documental, que claro, habla de hechos muy dolorosos, pero ante todo, queríamos hablar de Oneida y su subjetividad.

En Musas recalcaste el hecho de que fuiste director, productor, guionista, director de fotografía, sonidista, aguatero (Risas). ¿Qué cambios introdujiste en tu método de trabajo ahora que estabas bien respaldado desde la producción por Ana María Guzmán, desde la dirección de fotografía por Liberman

Arango, en el sonido con Andrés Acevedo, y cuál fue el criterio para que te acompañaran en esta producción?

Para todo el equipo fue un aprendizaje, sobre todo para Ana María y para mí, que era nuestro primer largometraje. El equipo, fuera de Ana y yo, éramos Liberman, Andrés, otro amigo de nosotros que le decimos “Truqui”, que fue asistente de fotografía, Ana Catalina Carmona, nuestra productora de campo, y Alicia Reyes, que funcionó como nuestra asistente musical, y fue un personaje muy clave. Era ante todo un equipo curtido en el monte, yo creo que la que menos estaba habituada a la selva era Ana Cata, de resto todos los que fueron llamados fue por una razón muy sencilla y es que a todos les encanta el monte, ¡les place!

Yo me reí mucho viéndolos porque parecían unos niños. Recuerdo cuando íbamos en la panga, que Liberman y Andrés le pedían al difunto Saulo, el esposo de Oneida que aparece en las primeras secuencias de *Cantos*, que les dejara manejar la panga y se ponían dichosos, y mientras yo me protegía del sol con lo que tuviera a la mano, estos locos andaban sin camiseta en plena selva, fascinados con el paisaje.

Ellos venían de su proceso con *Caminantes* y con su proyecto en Isla Fuerte, y tienen una sensibilidad súper aguzada con la selva. Yo sé de gente en Colombia que es muy buena técnica y creativamente, pero que no funciona a la hora de convivir largo tiempo con las comunidades, y que, a la hora de crear vínculos con las personas, son unos cerdos, son gente que desdeña a los lugareños, y por eso me cuidé muy bien del equipo que me iba a acompañar, porque se iban a tocar fibras muy íntimas, y había que ser muy cuidadosos. Lo otro fue que tocó apretar culo para conseguir financiación para contar con ellos.

Yo sé de gente en Colombia que es muy buena técnica y creativamente, pero que no funciona a la hora de convivir largo tiempo con las comunidades, y que, a la hora de crear vínculos con las personas, son unos cerdos, son gente que desdeña a los lugareños

Y bueno, ya que tocaste el tema, ¿cómo fue el asunto de la financiación de tu documental, sabiendo de las particularidades de la comunidad, que está en un territorio muy difícil, no solo por la geografía, sino por los diferentes actores armados que operan en la región?

Cuando comenzamos el proyecto de *Cantos*, lo primero que hicimos Ana María Guzmán y yo fue presentarnos a una beca que otorga el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, que es solo para antropólogos, que a muchos realizadores les levanta roncha este requisito, pero para nosotros los antropólogos es una maravilla, porque no tenemos que estar compitiendo con los otros 300 realizadores colombianos que se presentan puntualmente a las convocatorias, becas y fondos. El caso fue que ganamos, que era poquita plata, pero logramos armar el equipo, y nos fuimos para Pogue e hicimos una cosa muy exploratoria, una vaina más bien antropológica todavía, y luego nos presentamos al FDC. Ganamos, y ya con ese dinero nos tiramos ya a un rodaje más grande.

Ya hacia el final, después de haber hecho una intentona con el mercado de coproducción de Señal Colombia, le pegamos al premio de nuevo, y fue muy importante para nosotros, porque el tema de posproducción es súper costoso, y poder darnos el lujo de tener a Gustavo Vasco montando *Cantos*, o a Guido Beremblum en el diseño sonoro, un argentino que ha trabajado en las pelis de Lucrecia Martel, es guauu, muy bueno para la peli. Yo los quería tener y lo logramos con

la coproducción de Señal Colombia.

¿Y por qué querías tener a Gustavo Vasco como montajista?

Obviamente porque conocía su trabajo con Luis Ospina en *Todo comenzó por el fin* (2015), o *Amazonas* (2016), de Clare Weiskopf, que me gustó mucho su armado final, o sus últimos trabajos con Simón Uribe, *Suspensión* (2019), o *Mamá Icha*, (2021), de mi colega Oscar Molina. O sea, que venía bien referenciado, pero, para mí, lo principal era que yo quería que la película no me la montara un amigo mío (Risas), porque sé que el director termina por allá gestionando y diciéndole al montajista: “Pana, pilas no me vas a dejar este planito por fuera”, y cosas por el estilo, en cambio, con Gustavo, él estaba más a la distancia, una cosa más seria, y en este caso, yo no me podía poner con esas cosas, y las conversaciones tenían que ser de otro orden; entonces a mí me gustaba mucho ese tipo de relación.

Gustavo Vasco aparte del montaje comparte el crédito de guionista. ¿Por qué compartió el crédito de guionista, y cuál fue su aporte desde el montaje al trabajo del guion?

Lo primero es que uno termina de escribir

un documental en la sala de montaje. Yo no tuve tiempo, por diferentes circunstancias, de llegar al montaje con un corte de autor, lo que sería como: “Mirá Gustavo, yo creo que puede funcionar así”, nada de eso sucedió, pero estaba muy tranquilo porque ya tenía una idea de su forma final, y porque en uno de los muchos talleres a los que he asistido, conocí a un personaje llamado Juan Baquero, ese man es de todo, curador de festivales, productor, realizador, consultor de proyectos, y una vez tuvimos la oportunidad de hablar de las diferentes estructuras de documental, y hablamos sobre el cine ensayo, el cine directo, el documental de historia, que tiene un arco dramático como en *Mamá Icha*.

En cierto momento, Baquero comenzó a hablar del retrato, que consistía en un abordaje plástico a un sujeto o un hecho, en donde lo que uno hace como realizador es darle todas las fichas del rompecabezas al espectador para que él termine de armarlo. A mí, personalmente, el haber escuchado esas palabras de Juan Baquero, fueron muy esclarecedoras, y planteadas de esa manera, me sirvieron mucho a la hora de lanzarme al rodaje, sobre todo, en el segundo rodaje ya me fui más tranquilo con esa idea de que lo que yo estaba haciendo era un retrato de

Oneida.

Lo que yo ya había intentado sin suerte era una vaina más de situaciones, y consistía en llevar al personaje ante ciertas situaciones, y esperar su reacción. Y, la verdad, no funcionaban muy bien porque se notaba mucho la mano mía y, afortunadamente, caí en cuenta a tiempo que por ahí no era la cosa. Yo rodé en dos tandas, una en 2018 y otra en 2019, y ya en la segunda, con la idea del encuentro plástico con Oneida y su entorno, fue casi el trabajo de un pintor, con la cámara de Liberman funcionando como un pincel.

Baquero comenzó a hablar del retrato, que consistía en un abordaje plástico a un sujeto o un hecho, en donde lo que uno hace como realizador es darle todas las fichas del rompecabezas al espectador para que él termine de armarlo.

Ya cuando me encuentro con Gustavo, pese a que no llegué con un corte de autor, tenía ya una idea más clara en mi cabeza, y también la referencia de una película llamada *Violeta se fue a los cielos* (2011), del cineasta chileno Andrés Wood, en la que tiene un manejo del tiempo que me gustó mucho, y

yo quería que *Cantos* tuviera un tiempo que se moviera en espiral, donde hay unas imágenes y situaciones que se repiten, y cuando se entiende esa clave temporal, se enriquece mucho la historia.

Lo que hizo Gustavo fue mantener ese espíritu, pero él sí supo darle un acto narrativo, yo de alguna manera había intuido esa forma final, pero él lo consiguió de una forma bastante sofisticada. Yo lo había intentado con las *Musas*, pero no había logrado darle a la masacre el lugar que le correspondía, y Gustavo sí lo supo encontrar en *Cantos*, y además de una manera que me pareció muy sofisticada, y como un hecho irrefutable.

El trabajo con Gustavo fue muy bacano, él se mació todo ese material de archivo, y creo que se nota su impronta en *Cantos*. Esa es la razón principal por la que compartimos el crédito de guionistas, porque él termina de encontrar un arco que yo no tenía tan claro.

¿Y las secuencias oníricas por qué quisiste que estuvieran en Cantos que, bueno, no hay que olvidar que es un documental?

Es una apuesta propia, que no es necesariamente mía, sino de directores que me han marcado mucho. Primero, es una apuesta

metodológica que va en contravía de lo que se llama normalmente cine directo, que lo ejecutan directores que no se quieren ver, que se ocultan, que se camuflan durante años, yo los respeto, pero no me pondría en la labor de convertirme en un mueble más de la locación. Yo no soy partidario de ese tipo de documental; por el contrario, mis referentes son Jean Rouch y Agnes Varda, que plantean un documental como un juego, como una relación juguetona con la gente y las comunidades. Yo me adhiero totalmente a esa visión.

Lo otro es que yo tengo una especial predilección por la imaginación, y estoy convencido que la imaginación juega un papel muy importante en la sociedad, o dicho de otra manera: es un hecho social, es una parte u otra parte de la realidad, que a mí en especial me interesa documentar, y por eso me interesa mucho el cine o los libros que se hacen sobre la imaginación. Y al igual que la imaginación, me interesa mucho el proceso creativo, me gustan mucho los *making off*, disfruto mucho sabiendo cómo hicieron una película, una novela o una canción.

Entonces se juntan todos esos intereses en *Cantos*. Lo que yo trato de hacer es contarle como la gente me lo cuenta a mí, y ya

desde hacía tiempo me había dado cuenta, también por la literatura, de esa conexión tan cercana que existe entre el mundo onírico y las comunidades negras, y en Pogue en particular, esta es una relación muy cercana, sobre todo con el mundo de los muertos. En estas comunidades las ánimas participan de las actividades sociales, la misma gente dice cosas como: “Enrique acompáñame a la finca”, y resulta que Enrique es el esposo de doña Juana, que lleva varios años de muerto, y aun así, doña Juana está convencida que efectivamente su esposo la acompaña a su pedazo de tierra. Y Enrique se le aparece en sueños y le da consejos sobre la casa, la finca, las plantas y otros asuntos cotidianos.

Lo que yo trato de hacer es contarlo como la gente me lo cuenta a mí, y ya desde hacía tiempo me había dado cuenta, también por la literatura, de esa conexión tan cercana que existe entre el mundo onírico y las comunidades negras

También existe un vínculo entre el transcurrir de lo cotidiano y el mundo onírico, y yo intenté ser fiel a esa imaginación, y para plasmarlos, yo no iba a utilizar efectos en posproducción, no, hay una idea que las ánimas se aparecen en sueños, y con esa base

escenifiqué los sueños como un juego, como un vuelo. A su vez, Oneida me contaba cosas que yo escuchaba y después las armaba en el guion y las rodaba.

Con *Cantos* quise mostrar que el relato o el registro de lo cotidiano no alcanza a percibir y menos a mostrar el universo de lo onírico, de las ánimas, que siempre ha estado ahí, y yo quería darles su lugar.

Yo te conocí hace muchos años, cuando tu actividad principal era como realizador de videoclips para músicos de hip hop.

¿Qué tanto tuvo que ver tu fascinación con la música el haberte involucrado en la hechura de esta película, y qué fibras te remueven estos cantos?

La vida no me dio el don de la música, porque soy bastante torpe con los instrumentos, inclusive cuando estaba en el colegio lo intenté, pero me quedó esa fascinación con los músicos y los compositores, creo, entre otras cosas, por esa incapacidad. Lo primero era la magia que sentía con los alabaos, pues mucha gente piensa que la magia es algo esotérico o intangible, y por el contrario, yo siento que la magia es de lo más tangible y se puede sentir en estos cantos y estas le-

tras, que tienen melodías y letras que han pasado de generación en generación, que pueden tener más de 300 años, que han sido transmitidos por mujeres que en muchos casos no sabían leer o escribir; entonces, uno como oyente está expuesto a esa magia que llega de muchos siglos atrás, no la de un long play, o la de un CD, lo que estás viendo es una cosa física, casi un viaje en el tiempo que te genera un encuentro con lo sagrado, una sensación mística.

Luego está el asunto que Oneida y las otras cantaoras, son una suerte de raperos primitivos, porque cogen como se hace con una pista, de igual manera como lo hace el hip hop, y sobre estas pistas originales versean como lo hacen los raperos, y eso es muy africano también, y eso me fascinó como melómano y por un gusto especial por el hip hop.

Hay un “hecho irrefutable” en la película y en la historia de esa región, y es que murieron más de 100 personas en el interior de la iglesia de Bellavista, el corregimiento en el que ocurrió la masacre. Desde entonces, se han hecho visibles las cantaoras de Pogue, y su presencia en la firma del Acuerdo de Paz, les dio más visibilidad. Posteriormente, ha quedado flotando la idea que los movimien-

tos de resistencia en esta región surgieron a raíz de la masacre en 2002, pero los movimientos de resistencia del Pacífico se remontan a la edad que les estabas calculando a los alabaos y gualíes de los que estábamos hablando hace poco, 200 o 300 años.

¿Nos podrías contextualizar un poco sobre la historia de resistencia de estas comunidades?

Yo creo que todo parte de una perspectiva, y es que la gente es gente antes que víctima, y *Cantos* quiere aunarse a esa noción, sobre todo, ahora que está la JEP, la Comisión de la Verdad, en el que las voces de las víctimas aparecen, me parece muy importante en pensar a la gente como gente. En ese correlato que hacen las Ciencias Sociales para los medios de comunicación, como que la gente de esas comunidades comienza a existir a partir de esos hechos macabros, cuando en realidad ellos llevan siglos resistiendo y sobreviviendo en las condiciones más adversas.

Esa posición de resistencia viene desde la diáspora africana y en cómo intentaron, se rebelaron, y finalmente lograron mantener su legado, y que tiene sus referentes en la construcción de los palenques, en los alabaos del Pacífico, o en los procesos de ocu-

pación de tierras por parte de un montón de gente que venía de la Serranía del Baudó. No solo es muy duro enfrentarse a los diferentes grupos armados, es también saber desenvolverse en la selva, con lo agreste de la geografía, con el clima tan inclemente.

Lo que uno puede hacer para reforzar ese sentimiento de resistencia, es darle una perspectiva más cercana, y amplificar una voz que ellos ya tienen, que por cierto es muy fuerte y antigua, y apoyar su lucha que uno espera que ahora se pueda escuchar mejor. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A SIMÓN MESA SOTO

A PROPÓSITO DE SU PELÍCULA AMPARO: TRAZOS FAMILIARES

Óscar Iván Montoya



Trabajo tras trabajo el universo cinematográfico de Simón Mesa se expande, incorporando en cada incursión nuevos elementos y variables que están en armónica concordancia con el estilo narrativo que

conocimos en *Leidi* (2014) y que se terminó de apuntalar en *Madre* (2016). En *Amparo* (2021), encontramos un contexto social invasivo y despiadado, personajes secundarios bien delineados, breves pinceladas mu-

sicales. Permanecen las mujeres solitarias que viajan en bus, las barriadas silenciosas y con escaso color local, la expresividad contenida de sus heroínas, que viene a ser como la marca en el orillo de su director.

Amparo narra la historia de una mujer dispuesta a todo con tal de no permitir que su hijo sea utilizado como carne de cañón en una guerra que es instrumentalizada por los poderosos y los corruptos como una fuente inagotable de riqueza. Es un planteamiento políticamente fuerte, que evade la sutileza de la que pudo echar mano su director en sus trabajos anteriores, y que lo llevó a plantar cara a un tema que afecta a gruesas capas de la población colombiana: el reclutamiento forzado de jóvenes en el ejército.

Para lograr que su hijo no sea llevado a una zona de conflicto, Amparo se enfrenta al oportunismo y la falta de escrúpulos de un mundo gobernado por la maldad, pero su director no se regodea en los actos miserables de aquellos que encarnan esa maldad, sino que estos quedan fuera de campo, de igual manera que el director del casting pornográfico de *Madre*, y la cámara se queda todo el tiempo con el contenido rostro de su protagonista, Sandra Melissa Torres, a la que esta interpretación le valió el premio a

la mejor actriz en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes 2021.

Cuando Simón Mesa ganó la Palma de Oro en Cannes en 2014, puso el listón muy alto para sus contemporáneos, para las generaciones venideras de cineastas colombianos, inclusive, para él mismo. Amparo es un paso hacia adelante en la consolidación de un universo que nació en *Leidi*, pero también es el esfuerzo de un director por mostrar su crecimiento y capacidad de reinención constante. Por el momento, Amparo deja la certeza de que nos encontramos con un director con un universo propio, con una variada paleta de recursos estilísticos, que no se complace con los descubrimientos y aciertos de sus trabajos anteriores y que, por el contrario, continúa experimentando aun a riesgo de equivocarse.

Antes de tu debut en el largometraje tenías un reconocimiento más que merecido por tus cortometrajes *Leidi* y *Madre*, y no solo por los premios y participaciones en importantes festivales, sino por sus alcances y repercusiones artísticas.

¿Cómo fue esa transición entre el cortometraje y el largo en términos artísticos y qué aprendizaje te dejó esa experiencia?

Los cortos son un terreno de exploración, y en el caso de Leidi fue un proyecto de grado de la universidad donde estudié en Londres, y Madre fue rodada tres años después, justo cuando ya estaba comenzando a pensar en el largo. En esa época me tomaba el tiempo para decidir las cosas, para bien y para mal, y tenía tiempo para pensar mucho, y claro, a la hora de rodar un largo es como hacer el cine de verdad, y en este punto es inevitable hablar lo que tiene que ver con producción, y la manera en cómo funciona la industria en Colombia y en muchos otros países parecidos al nuestro, que es un proceso difícil, que arranca después de escribir y de participar en un proceso de convocatorias y fondos, y esperar a que la película le vaya bien en ese circuito, y eso toma años, y realmente uno como cineasta rueda muy poco, generalmente cada tres años, dos si todo funciona muy bien. Entonces es ir aprendiendo de qué manera se mueven estos engranajes, y de paso, aprender cómo trascender estos modelos establecidos, porque también creo que es algo que debemos aprender a gestionar: qué otros recursos, qué otras formas pueden existir más allá de las que ya existen para financiar las películas.

Y una de esas decisiones fue asumir el rol de productor, creando tu propia empresa

con tu colega y director de fotografía de tus trabajos, Juan Sarmiento.

¿Cuál fue la necesidad o qué te abocó a crear tu productora Ocúltimo?

Yo ya había trabajado con diferentes productores, por ejemplo en los cortos, y había tenido buenas experiencias. Como estos tres proyectos tienen en común que son muy personales, que siempre han partido de un interés muy personal, y han aspirado a una libertad creativa, de pensar nuestras historias desde mi propio interior, siempre tengo que encontrar formas alternativas de producción. Entonces, Juan y yo, que siempre hemos estado al frente de los proyectos, tomamos en cierto momento la decisión de producir, y ahora que la película está hecha, que estamos en el proceso de exhibirla y distribuirla, a Juan y a mí nos sigue sorprendiendo cómo logramos terminar Amparo, arribar a buen puerto con ella, sin deudas (Risas), de verdad que nos sorprende, aunque tuvimos una gran ayuda de Manuel Ruiz Montealegre, quien fue coproductor y productor ejecutivo, quien estuvo al frente de uno de los aspectos más difíciles de la producción, que es manejar el presupuesto.

En estos días tomándonos unas cervezas

nos reímos porque logramos hacer un largometraje, lo producimos nosotros, y repito lo de no tener deudas, eso es verdaderamente satisfactorio, y vemos que la fórmula nos funcionó, no como queríamos, porque nos tocó sacrificar muchas cosas en producción, y con nuestros sueldos, pero nos dio los suficientes elementos para saber cómo abordar un siguiente proyecto, que es a lo que nos vamos a dedicar posteriormente, encaminarnos a un nuevo proyecto con mejores herramientas, para obtener un resultado más óptimo. Y se aprende, sobre todo, que dirigir y producir al mismo tiempo, es un camello muy pesado.

y la manera en cómo funciona la industria en Colombia y en muchos otros países parecidos al nuestro, que es un proceso difícil, que arranca después de escribir y de participar en un proceso de convocatorias y fondos, y esperar a que la película le vaya bien en ese circuito, y eso toma años

Y ahora que mencionaste a Manuel Ruiz Montealegre, cabeza visible de Medio de Contención, junto con su colega Héctor Ulloque.

¿En qué fase de la producción ingresaron

ellos y cuál fue su aporte para que Amparo arribara a buen puerto?

Amparo, en determinado momento, tuvo una reestructuración, que fue cuando Juan ingresó como productor a acompañarme y apoyarme, y puedo decir ahora que Juan siempre ha tenido alma de productor, él es fotógrafo pero tiene su actitud como productor, que sabe dónde conseguir recursos, y yo sentía por la amistad y el trabajo que hemos hecho juntos, pues quería o sentía que podía estar como productor, y ya después él mismo invitó a Manuel, ya que hacía poco habían estado trabajando en Tantas almas (2020), la película de Nicolás Rincón; entonces ahí fue que ingresó Manuel, acompañado con Héctor Ulloque, obviamente Héctor desde Francia, pero los dos estuvieron en el rodaje apoyando en todo momento.

Convenimos en esa reunión que ellos se encargarían de la producción ejecutiva, que como su nombre lo indica es coger toda la plata que hay a la mano y utilizarla lo mejor posible, y así funcionamos como un triángulo, Juan, yo y Manuel, que ingresó como siete u ocho meses antes de comenzar el rodaje, y fueron un apoyo fundamental, y ahora puedo decir que hubo una sinergia muy bella con Manuel y con Héctor desde el principio. Con Manuel en es-

pecial he sentido que es una persona con una sensibilidad especial, que entiende mucho la labor de dirección y comprende los requerimientos del oficio.

Te cuento que de las cosas que más me gustan de tus cortos, y lo reafirmé viendo ahora tu película, es que se alimentan directamente de la vida, no de otras películas, aunque puede haber mucho de cinefilia, tampoco voy a negarlo. Te lo digo porque tus trabajos tienen esa savia vital de tus propias experiencias y de tu entorno, como en *Leidi*, que aborda la maternidad adolescente, o en *Madre*, el submundo de la pornografía infantil, y ahora en *Amparo*, lo del reclutamiento en el ejército. También porque has dicho que en *Amparo* querías ser deliberadamente político.

¿Por qué decidiste asumir esa posición tan combativa, y bastante incómoda para los sectores más recalcitrantes de nuestra sociedad, que ven en la guerra una fuente inagotable de riqueza?

Era mi primera película y quería hacer algo que para mí fuera relevante, ambicionaba algo que contuviera una voz potente, y era un riesgo asumido, a la final todo es un riesgo cuando uno empieza a escribir, a organizar sus ideas, a mirar cómo es que va

a funcionar todo el engranaje, uno no sabe muy bien por momentos qué va a pasar, yo inclusive ahora, con la película terminada, no asimilo muy bien la cantidad de información que ha generado, comentarios positivos y negativos, y necesito todavía un tiempo para digerir lo que está pasando, me cuesta mucho leer lo que se ha escrito sobre la película, porque son demasiadas cosas, con demasiadas interpretaciones.

Era mi primera película y quería hacer algo que para mí fuera relevante, ambicionaba algo que contuviera una voz potente, y era un riesgo asumido, a la final todo es un riesgo cuando uno empieza a escribir, a organizar sus ideas...

Yo lo único que tenía claro al comenzar a escribir era que, sobre todo el personaje principal, tuviera trazos de mí y de mi mamá, pero también quería, porque para mí es muy importante, el contexto social; entonces, ya con lo que había hecho con *Leidi* y con *Madre*, aunque de una manera más sutil; sin embargo, en ocasiones, como en *Amparo*, el mismo tema me llevaba a meterme con situaciones fuertes como la corrupción al interior del ejército colombiano. Todo fue un trabajo muy intuitivo de saber llegar a estas situaciones fuertes, pero, a la

vez, me quería enfocar en la cotidianidad de una mujer, porque en el fondo es la historia de esta mamá en particular con sus hijos; entonces, creo que al final uno termina metiendo todos esos intereses personales y los referentes artísticos también, porque no creo que no se hagan evidentes las influencias, al contrario, creo que están muy marcadas en mis películas.

Lo que a mí me pasa es que tus historias me parecen tan absorbentes, y cada detalle cuenta tanto, que se me pasa de largo pensar que tal secuencia se me parece a la de tal película, o que se ve la mano de tal director en el guion o en tal planteamiento.

No, la verdad, sí se notan, y te puedo mencionar ciertas películas, que tú seguramente conoces, y de una te darías cuenta que sí se notan. Y son muchas. Por ejemplo, Juan y yo hablábamos mucho de Krzysztof Kieślowski, sobre todo de *El Decálogo* (1988), que, si lo comparas con Amparo, tiene cosas muy similares, y así hay muchos autores y películas. Creo que todos estos años que he estado dedicado en realizar esta película ha sido un constante reflexionar sobre varias ideas y tratar de agruparlas, y finalmente la película es el resultado de esas meditaciones.

¿Y cuántas versiones del guion hiciste?

Aunque el día del conversatorio en el Colombo dijiste que durante el mismo rodaje modificaste algunas cosas o filmabas una misma escena de diferentes maneras, siempre en función de lo que te pedía la película.

Durante el proceso hubo muchas versiones, pero finalmente hubo dos versiones principales, la primera en la que no existía la batida, que era más la historia de una madre y un hijo, atravesando todo el proceso de buscar un tramitador, y la segunda, cuando entró el tema de la batida, eso cambió mucho la historia, y a partir de ahí se fueron construyendo distintas versiones, pero esas fueron las dos versiones básicas, y finalmente me decanté por la versión de la batida, aunque en el mismo rodaje se dieron escenas con algunas variables, por ejemplo, se rodaba una toma y se volvía a rodar con algunos ajustes, siempre pensando en las decisiones que tomaba Amparo, sobre todo, a partir del conflicto principal, que es cuando se llevan a Elías en la batida; entonces yo me planteaba el tipo de decisiones que tomaba Amparo, y dependiendo de su elección, la encaminaba hacia un lado o hacia al otro, y te cuento que hubo momentos en los que yo filmaba dos diferentes decisiones que ella tomaba, y ya

en la edición montaba varias escenas diferentes y, de hecho, comprobé que en la sala de montaje se pueden hacer varias películas distintas con un mismo material.

¿Cómo llegó Sandra Melissa Torres a tu proyecto, y de qué manera lograste construir este personaje melancólico y circunspecto, pero cargado con una gran fuerza interior, dispuesta a todo por su familia?

La llegada de Sandra al proyecto fue el resultado de un largo proceso de casting que estuvo liderado por Catalina Arroyave y John Bedoya, que trabajaron con mucha disposición, sobre todo buscando al personaje de Amparo, que fue lo que más nos movió al principio, y ya después, John en particular, se dedicó a buscar al resto de los personajes, que eran muchos, por cierto, un enorme casting. Entonces, en un momento dado nos enfocamos en Amparo, y contábamos para encontrarla con un pequeño ejército de colaboradores buscando por todo Medellín a Amparo o a las posibles Amparo. La metodología era grabar pequeños videitos, y al final teníamos una colección de videitos de mujeres de 35 años, más o menos, y luego las seleccionamos y mirábamos, y al final las llamaban para hacerles unas pequeñas pruebas.

A Sandra yo la vine a conocer personalmente la tercera vez que la llamaron, porque yo la conocía por los registros. Ella siempre estuvo en mi cabeza con otras de las participantes del casting, y en ese momento yo estaba tratando de entender bien, simultáneamente, qué tipo de película era la que quería hacer, tratando de visualizar cosas, mientras miraba el material que Catalina y su equipo habían recopilado en sus recorridos por la ciudad, y podía escuchar relatos de vida, que fue un proceso muy interesante a la hora a la hora de terminar de escribir, porque era conocer más a fondo las vidas de estas mujeres, para tener más criterio de decidir cuál de ellas iba a ser Amparo. Luego fue volverlas a llamar y ponerlas a interpretar alguna de las escenas. Fue un proceso largo pero muy bonito, en el que Sandra siempre estuvo ahí presente, en las fotos y registros que se hicieron, y ya después cuando ya sabíamos qué tipo de película íbamos a rodar, que ya teníamos claro que su rostro iba a ser como una constante a lo largo de la peli, entonces era importante ver ese primer plano desde el casting.

...en un momento dado nos enfocamos en Amparo, y contábamos para encontrarla con un pequeño ejército de colaboradores buscando por todo Medellín a Amparo o a las posibles Amparo.

Ya al final la citamos a ella y a otras cinco mujeres increíbles que estaban en la preselección, hasta el punto que cualquiera de ellas hubiera podido realizar un muy buen trabajo en la peli, y esto nos puso más difícil tomar la decisión de escoger a Sandra, porque entre las otras habían cualidades y formas distintas de actuar, pero finalmente hubo necesidad de decidir por cuestiones de tiempo, y yo me decanté por Sandra, sobre todo por la mirada, y porque, en muchas ocasiones, no era necesario que yo le diera ninguna indicación, o bueno, sí le decía algo pero normalmente no era sobre la forma que tenía que actuar, porque ella también me iba leyendo a mí, y de forma muy intuitiva ella entendía la forma en la que yo quería que actuara, sobre todo, en que estaba muy interesado en una expresividad más melancólica, de emociones contenidas, como un poco sombría, porque de cierta manera Amparo es una película oscura, y también la forma en cómo transmite o expresa las emociones.

Sandra entendió, obviamente después de muchas charlas y ensayos, y yo realmente no le hablaba mucho del personaje sino de acciones físicas muy concretas, como no reír, o estar en silencio, o ciertas expresiones, y ella iba tomando todos esos elementos, y a partir de ahí fuimos construyendo juntos.

Es algo que me ha pasado mucho, desde los trabajos anteriores, que partiendo de estos diálogos se van tejiendo las interpretaciones, porque tanto en Leidi como en Madre o en Amparo, las tres protagonistas tienen una expresividad muy similar.

También en Amparo aparece la figura de la madre, pero no como una presencia fantasmagórica como en los cortos, sino con una contundencia y una fuerza arrolladora. Me llamó mucho la atención el contraste con su hija por su brusquedad, lo arrabale-
ra y lo mal hablada. No sé si viene al caso la comparación, pero se me pareció a la mamá de Libardo en *La mujer del animal* (2017), la película de Víctor *¿Por qué construiste a este personaje tan diferente a su hija, y de dónde te levantaste a esa señora que interpreta a este personaje?*

A mí desde el principio me interesó que la película tuviera muchos diálogos, y que no prevaleciera la lentitud sino que prevalecieran muchas acciones, en lo posible álgidas, en los que un eventual espectador se sintiera atrapado, por eso quería que tuviera muchos diálogos y acciones, y para eso necesitaba personajes como el de la mamá de Amparo, que desde el guion estaba planteado de esa manera, siempre reprochándole de mane-

ra muy fuerte a sus hija, pero fue una cosa eventual que la actriz fue la que le dio la forma final al personaje.

A mí desde el principio me interesó que la película tuviera muchos diálogos, y que no prevaleciera la lentitud sino que prevalecieran muchas acciones, en lo posible álgidas, en los que un eventual espectador se sintiera atrapado

Eso fue lo más curioso, porque John y su equipo llegaron acá a la unidad en donde vive mi mamá, en donde estamos haciendo esta entrevista, en Belén Rincón, a realizar un casting en la Acción Comunal, y allá llegó ella, doña Aracelly, que es una vecina de acá del barrio, y cuando la vi me sorprendí porque la prueba que le hizo John fue improvisada, y ahí me di cuenta que esa señora era un ventarrón, y tiene su forma muy particular de ser, le gusta fumar cigarrillo y tomarse sus traguitos, y entonces notamos ese poder y esa fuerza, tanto, que incluso en un momento dejamos que ella tomara las riendas y en algunas escenas ella no tenía una guía muy fuerte, ya que nos pareció que era muy difícil que se guiara por unos diálogos, y finalmente terminó metiéndose hasta el fondo del personaje.

Y a pesar de que no se ve tanto porque los personajes secundarios no son tan protagónicos dentro de la imagen, sino en su voz y en el fuera de campo. Lo que hicimos con Aracelly fue que editamos para que dijera específicamente lo que necesitábamos, porque como no se veía podríamos agregar lo que hiciera falta. Terminó siendo un personaje muy fuerte y muy áspero, un poco como es ella: grosera y recia, y que así estaba caracterizado desde el guion, pero al que Aracelly le dio una forma muy peculiar.

Contaste en alguna parte que cuando estabas escribiendo no te imaginabas el montón de plata que iba a valer la película, y ya en el momento de comenzar el rodaje te diste cuenta que solo tenías la plata del premio del FDC. ¿Cómo te adaptaste a esta nueva situación, y qué tipo de modificaciones te tocó introducir ya fuera como director o productor ateniéndote a esa nueva realidad?

Cuando se comienza a escribir un guion uno espera lo mejor en el aspecto de producción, y tiene la idea que va a reunir los suficientes recursos para hacerla a su gusto, pues ese no fue el caso de Amparo, ya que nos costó mucho esfuerzo conseguir los recursos, es más, no llegamos al presupuesto que esperábamos, pero nos tocaba comenzar a rodar

porque si no el FDC nos comenzaba a quitar parte de la plata. Afortunadamente, durante el rodaje mi labor como productor fue mínima, porque estaba rodeado de gente que estaban enfocados en labores muy específicas, que dieron su mejor esfuerzo para que todo funcionara, comenzando por Manuel y Héctor la “Yuca” Ulloque, siguiendo con Juliana Zuluaga y César Rodríguez en la coordinación de producción, apoyados constantemente por Jenny David. Realmente yo me involucré poco en la producción, ya que para eso estaba esa gente maravillosa, liderados por Manuel durante el rodaje, entonces yo podía estar más enfocado en dirigir.

Una que otra vez me tocaba reunirme con Juan y Manuel para que Manuel nos dijera: “Muchachos tenemos que eliminar tal parte, o ese gasto no se puede hacer, o estamos pasados del presupuesto en tanto”, obviamente siempre nos pasábamos (Risas), pero fueron solo ese tipo de reuniones, esencialmente, porque Manuel y Juan no querían atiborrarme con asuntos de producción, trataban de alejarme de los contratiempos diarios en ese departamento, y para mí eso se constituyó en una ayuda muy grande. En realidad, todo el equipo estuvo increíble, ya que con un presupuesto muy limitado se cumplió con el rodaje.

Tatiana Vera, que fue tu directora de arte en *Leidi* y en *Madre*, y mi profesora en la Cinemateca Municipal, afirma que una película de época se puede considerar del año 2000 para atrás. Amparo está fechada en 1998, apenas ahí en esa frontera difusa.

¿Cómo fue el trabajo desde la dirección de arte sabiendo lo limitados que estaban de recursos, a qué tipo de medios o inventiva apelaron, y qué aprendiste al lado de Marcela Gómez, una reconocida directora de arte que ha trabajado con Franco Lolli, con César Acevedo, con Felipe Guerrero?

En un principio no quería ponerle fecha precisa a la época en que se desarrollaba la película, y en las primeras versiones no tenía ninguna fecha, aunque terminó siendo necesario, pero siempre todo sucedía en un lugar anacrónico, indeterminado, y fue también intencionado que la estética de la película desde el arte y la fotografía nos iba llevar a una atmósfera que no se podía saber a ciencia cierta a qué época correspondía. Para conseguir este objetivo, fue muy importante Marcela Gómez y toda su experiencia en esta especie de película de época.

A mí me ha costado bastante ver “películas de época colombianas”, que se sien-

tan auténticamente de época; eso me daba mucho miedo en lo personal, porque se ven más como cine que como realidad. A mí me sorprende ver películas de Hollywood, de directores como Tarantino, y me quedo maravillado cómo logran reconstruir esas épocas; entonces me generaba mucho temor sabiendo que no teníamos plata, aunque claro, también contaba con el tipo de puesta en escena que teníamos pensada, que consistía en el rostro de Amparo siempre en primer plano, y mostrando muy poco la ciudad, porque en realidad la ciudad no se ve, ese elemento nos ayudó mucho a mitigar la falta de presupuesto que nos aquejaba.

A mí me ha costado bastante ver “películas de época colombianas”, que se sientan auténticamente de época; eso me daba mucho miedo en lo personal, porque se ven más como cine que como realidad.

Te cuento, por ejemplo, que teníamos carros que llegaban a las locaciones y siempre eran los mismos; y además, los utilizamos para tapar las calles en que se veían unos enchapados modernos. El bus que teníamos siempre era el mismo en el que ella viajaba todas las veces, lo conseguimos por allá en un pueblo lejos (Risas) porque acá en Me-

dellín ya no se veían esos buses con silletería de cuero rojo, y después de utilizarlo en los viajes de Amparo lo normal era utilizarlo para tapar calles. A cada rato nos cogía la risa viendo ese bus parqueado a toda hora en el set.

También me tocó ver a Marcela tapando los contadores del gas domiciliario, pues ahora los barrios populares están llenos de líneas de gas, pero en los noventa eso no se veía. Fue un trabajo muy recursivo. Lo mismo fue con el vestuario, que vistieron con sus pintas de la época a los protagonistas, secundarios, figurantes y extras. Fue una labor muy grande, yo inclusive llegué a pensar en un principio que nos iba a bastar con un equipo más reducido, pero cuando viene la gente de vestuario, y me explica que necesitaban vestir al batallón entero, unas 200 personas, y que todo se viera de la época, vi las dimensiones de lo que estaban haciendo.

Todo el equipo de arte estuvo muy bien, no solo para que se sintiera la atmósfera de la época, sino para algunas coreografías muy complejas, y te la menciono una en particular, cuando Amparo se encuentra con su amante, porque desde su misma concepción era un solo plano en movimiento, en el que se veían una gran cantidad de objetos,

y al mismo momento pasan varios carros y mucha gente caminando, y todos esos elementos iban en un solo plano; entonces tocaba realizar un despliegue a todo nivel, desde los actores, pasando por asistencia de dirección, en coordinación con los otros equipos, comenzando por fotografía y arte. Se necesita un trabajo muy compenetrado para lograrlo.

Y en términos artísticos y también de producción, ¿cuál es el plus de tener a Juan Sarmiento como director de fotografía, sabiendo que lo has tenido al frente en tus dos trabajos anteriores?

Con Juan ya tengo una relación de muchos años trabajando juntos, y es un terreno en el que nos entendemos muy bien y una afinidad con el cine que a los dos nos gusta, tanto ver como hacer. Discutimos mucho viendo películas, analizándolas, aunque él vive en Berlín y yo acá en Medellín, siempre mantenemos un diálogo constante sobre el cine y son frecuentes las preguntas: ¿Viste tal película? ¿Viste esta otra?, es algo que incluso trasciende el oficio de hacer películas, y ese bagaje en común es algo que nos ayuda mucho en el momento en que las estamos haciendo, porque intuimos un poco hacia dónde vamos, y nos ayuda también

a la hora de la puesta en escena. Entonces, en el momento en el que llegamos al rodaje, todo se vuelve muy orgánico, entendemos al instante qué requerimientos tenemos en cuestiones de equipos, y Juan toma las decisiones en lo que respecta a lo técnico, al tipo de lentes, al formato que vamos a utilizar.

Pero no es solo el aspecto técnico, yo siento que el estilo de Juan permea mis trabajos, los impregna y nutre de una manera muy orgánica, comenzando porque él mismo es el operador de la cámara. Lo que Juan le aporta a la imagen es una buena parte, y que sumado al trabajo del equipo de arte, se generó una estética muy particular para esta película. A mí me cuesta hablar en particular sobre los valores de producción o los aciertos o desaciertos de Amparo, pero diría que estéticamente está muy bien lograda.

A mí me cuesta hablar en particular sobre los valores de producción o los aciertos o desaciertos de Amparo, pero diría que estéticamente está muy bien lograda.

Y ahora que sacas a colación el sello de Juan Sarmiento en tus trabajos, también se nota tu sello en las intervenciones sonoras de Amparo, que están presentes en tus pe-

lículas desde Leidi, que generan esa sensación de extraña familiaridad, como de un lugar conocido pero inquietante, y que en el caso particular de Amparo, con sus enfoques fotográficos, se unen para crear una atmósfera oscura y enrarecida.

¿Cuál es el objetivo de esas intervenciones sonoras, sobre todo, en el silencio que aletea permanentemente sobre la ciudad?

Cuando uno está construyendo una ficción basada en la realidad, los personajes, los rostros, sus estéticas, sus maneras de hablar, otorgan una geografía, un lugar específico; pero, de manera paralela, desde la misma ficción, desde el arte y el cine, uno está construyendo visiones, y yo creo firmemente que, al final, el cine son visiones de personas, visiones de universos, y en ese sentido, era lo que me interesaba plasmar en Amparo, sobre todo, plasmar una historia de personajes, que la llevaran adelante los personajes; entonces nos enfocamos mucho en ese aspecto, en que se vieran mucho los rostros, especialmente el de Sandra.

Mi planteamiento fue una película de diálogos, y en esa tónica uno comienza a jugar creando atmósferas, por ejemplo, cuando decidimos bajarle al realismo a la

fotografía, con una luz un poquito más estilizada, con el arte, que le otorgó una textura y una paleta de color muy particular y, por supuesto, con el sonido, que es muy importante, desde el sonido directo que en el caso de Amparo lo hizo Carlos Arcila, hasta el diseño sonoro con Ted Krotkiewski, que vino como parte de nuestra coproducción con Suecia, él vino a Medellín a recopilar sonidos, y cuando hizo una primera versión de sonido, yo la escuché y tenía en sus registros mucho vendedor ambulante y mucho carretillero, pero yo sentía y quería como una atmósfera más misteriosa, un poco más asordinada para poderme concentrar en el personaje.

Entonces, desde el principio fue una decisión tomada de no recurrir a muchos sonidos, sobre todo, a lo ruidoso que es Medellín, y más bien enfocarnos en que ese elemento no nos desenfocara y distrajera de los queíamos contar a través de los personajes.

Ni en Leidi ni en Madre habías utilizado música extradiegética, pero ahora en Amparo sí le diste cabida a una pieza musical que, por cierto, funciona muy bien en los dos viajes en el bus...

Tres.

Tres viajes en el bus. *¿Quién es el autor de la pieza musical, y por qué en Amparo sí decidiste utilizar música?*

En los cortos siempre lo intenté, pero, de cierta manera, no terminaba por encajar la música. Mejor dicho: los cortos no dejaban que entrara la música. En el largo sí fue una decisión obstinada meter la música, como fuera, yo quería que la peli sonara, y cuando hablábamos ahora de las influencias, te cuento que para la música de este proyecto fue muy importante el mismo Kieslowski, en las bellísimas composiciones de Zbigniew Preisner. Entonces escuchaba y me parecía sorprendente tener algo así en el realismo de Medellín, que sonara como Preisner. En determinado momento, quisimos que hubiera más música, pero sentimos que la peli no dejaba que entrara más, y nos fuimos al lado contrario, y hasta la sacamos del todo; sin embargo, yo seguía escuchando algunas piezas, intentando ver dónde entraba, y al final decidí que lo más orgánico era que entrara en los momentos de mayor introspección de la protagonista, que precisamente eran en los que viajaba en el bus, y también está en los créditos finales.

Tengo que agregar que, por asuntos de coproducción, porque con un presupuesto

tan limitado la coproducción siempre es un recurso, tuvimos que buscar un compositor que los suecos o los alemanes pudieran pagar, y finalmente encontramos a Benedikt Schiefer, que es un músico alemán que tiene unas películas muy aclamadas, con una visión muy excéntrica pero muy interesante. Confieso que me fue difícil al principio, porque él es un artista que está como en una especie de burbuja, una persona súper excéntrica, con mucha más experiencia que yo; entonces, obviamente, se me complicó la cosa, pero poquito a poquito fuimos encontrando puntos en común, y finalmente creó una pieza que a mí me gusta muchísimo, y a partir de ahí surgen los cuatro momentos que tienen música en la película, que es la misma pieza versionada de manera distinta en cada ocasión, pero con un mismo motivo.

En determinado momento, quisimos que hubiera más música, pero sentimos que la peli no dejaba que entrara más, y nos fuimos al lado contrario, y hasta la sacamos del todo; sin embargo, yo seguía escuchando algunas piezas

En cuanto al montaje, ya habías trabajado con Ricardo Saraiva en Leidi, y ahora está de nuevo en este largometraje. ¿Por qué quisiste que estuviera él en el montaje, y me

explicas un poco cómo fue la dinámica del montaje teniendo en cuenta la peculiar forma en que habías rodado algunas escenas?

Ricardo era el editor natural para esta película, él y yo somos compañeros de la escuela de cine en Londres, inclusive yo fui camarógrafo de algunos de sus trabajos cuando él quería ser director, pero durante su proceso en la escuela se fue decantando por el universo del montaje y, cuando llegó mi proyecto de grado, Ricardo fue el que editó *Leidi*, y a partir de ahí comenzó a tener más cancha en la edición, ahora está montando, no digo que un montón, pero sí editó el último documental de Karim Ainouz, el director brasileiro de *Madame Sata*, (2002), que estrenó hace poco un documental que se llama *Marinero de las montañas*, (2021), y fue Ricardo el que lo editó de manera casi paralelo a Amparo, y es un trabajo increíble.

Como en casi todos los momentos de Amparo, en la posproducción también tuvimos problemas de presupuesto, entonces lo que hicimos Juan y yo, porque Ricardo también quedó de amigo de Ricardo desde la época de *Leidi*, fue que le planteamos que en el momento no teníamos para pagarle el valor real de su trabajo, pero como éramos amigos, alguna manera teníamos que encontrar para pagarle sus honorarios una vez llega-

ran los recursos. Y cuando los recursos llegaron, se le pudo pagar.

De igual forma, sabíamos que Ricardo se la iba a meter toda, inclusive vino acá a Medellín casi tres meses a trabajar conmigo. La dinámica del montaje fue sobre todo observar, más que estar cortando, incluso Ricardo hizo un primer ensamble, pues ya desde el rodaje estaba editando, porque a mí personalmente me interesa mucho estar mandando material al editor para irlo viendo a medida que vamos rodando, para mirar cómo está funcionando. Ya cuando estábamos editando juntos fue una labor de observar con mucho cuidado el material, porque esta película o, mejor dicho, el tipo de puesta en escena que tiene esta película, por la manera como están contruidos los planos, no es como para estar cortándolos, sino para estar viendo cuáles funcionan bien juntos, cuáles escenas armonizan orgánicamente, cómo se va armando la historia desde adentro.

Recuerdo que vimos el material muchas veces, y para sacar una escena e introducir otra, había que ver toda la película de nuevo, para sentirla a fondo. En realidad, ensamblar el material no nos llevó mucho tiempo, lo que más nos costó fue decidir esas variantes que existían desde el rodaje, cuando me

planteaba que si Amparo se iba por aquí o por allá, cuál de esas quedaba en el montaje final. Obviamente, sacamos muchas escenas y cortamos mucho, pero el trabajo de montaje fue básicamente ver muchas veces el material, hasta el punto que me sentí saturado de verlo. Luego, por la coproducción con Alemania, terminamos el montaje en Berlín, y ahí fue cuando estalló la pandemia, justo cuando estábamos llegando al corte final.

Obviamente, sacamos muchas escenas y cortamos mucho, pero el trabajo de montaje fue básicamente ver muchas veces el material, hasta el punto que me sentí saturado de verlo.

Recuerdo que fue una especie de apocalipsis cuando comenzó la pandemia en Alemania, después que se había dado ese brote tan fuerte en Italia. Te cuento que mi mamá estaba cagada del miedo porque pensaba que me iba a dar algo por allá, y ahí fue cuando tuvimos que parar la posproducción, por razones obvias, entonces todo quedó como en suspenso.

¿Y de qué manera te afectó esta situación, estuviste tranquilo o te alcanzó a coger el desespero, porque me imagino que ya pro-

yectaban un estreno y un recorrido por festivales, más para una ópera prima?

En cierto momento me sentí muy agobiado, porque finalmente estábamos terminando después de todo lo que sufrimos, sobre todo por el tema del presupuesto. En ese momento las cosas por fin se nos estaban dando, y teníamos efectivamente proyectado un estreno, y es ahí cuando todo estalló y me generó cierta ansiedad, porque bueno, era mucho trabajo, y cuando tenías lista tu película el mundo entero se paraliza. Ya después, con más calma, me di cuenta que era una situación a escala global, que nos estaba afectando a todos, entonces decidimos guardarla un año, porque no tenía sentido tratar de moverla, pues las salas de cine estaban cerradas, los festivales se estaban cancelando, entonces era mejor no desesperarse.

Y finalmente la estrenaste en el Festival de Cannes en 2021, en la Semana de la Crítica. Con este festival tienes una relación muy estrecha tanto en lo profesional como en lo personal, ¿cómo fue volver a Cannes después de la Palma de Oro con Leidi en 2014, y la buena figuración de Madre en 2016?

Sin duda Cannes es una ventana enorme

para este tipo de películas, pues Amparo es una peli muy pequeña y necesita de estos festivales para que impulsen su camino, pero, a la vez, fue un aprendizaje para mí, ya con un largo, de cómo afrontar estos procesos que son muy diferentes a los de los cortos, y hasta este momento que estamos en la fase de exhibición y distribución, todo sigue siendo un aprendizaje continuo, con las negociaciones con los agentes de ventas y cómo gestionar las pelis durante los festivales. Durante Cannes 2021 estuvimos muy contentos de finalmente poder estar ahí, que pudimos llevar a Sandra, que conoció Francia, y que se ganó el premio a la mejor actriz en la Semana de la Crítica, lo que significó para nosotros una alegría enorme y, de paso, rodear a Sandra en esta experiencia, acompañarla y festejar con ella. Nos transmitió esa alegría que sentía. En realidad, todo fue muy bello en Cannes 2021.

Y ese premio, más allá de lo que significa para Sandra como actriz o para tu trayectoria como director, *¿qué plus le aporta a la película?*

Participar y ganar un premio en la Semana de la Crítica le abre muchas puertas a una película. Por ejemplo, nuestro agente de ventas, que es una persona con mucha experiencia, que conoce a la perfección cómo

se mueve la industria, sabe que el paso por Cannes, además del premio, es una gran ayuda para que la película siga teniendo una larga vida en festivales, que siga viajando y presentándose; sin embargo, también ha tenido muchas dificultades en otros aspectos, porque finalmente, uno como productor, tiene que ver todas las facetas y aristas de su película, y tiene que saber sacar beneficio y también enfrentar los obstáculos, porque el cine independiente, o el cine de autor, es cada vez un negocio más complejo, tanto a nivel local como internacional, y es algo que nos afecta mucho. Ahora no más la reducción tan drástica de espectadores en las salas, es algo que nos va a seguir afectando.

...el cine independiente, o el cine de autor, es cada vez un negocio más complejo, tanto a nivel local como internacional, y es algo que nos afecta mucho. Ahora no más la reducción tan drástica de espectadores en las salas, es algo que nos va a seguir afectando.

Pero más allá de estas dificultades, el hecho de haber rodado un largometraje, de haber estrenado en salas, de obtener un premio en Cannes, es algo que todavía no para de sorprendernos, sobre todo, el hecho de haber sobrevivido, porque hacer Amparo fue

casi que sobrevivirla, como cuando uno estrena una película en Colombia que es una lucha constante para que no te saquen de las salas, por sobrevivir lo máximo que se pueda; aunque ahora, con el estreno, lo he tomado todo como un aprendizaje, no me obsesiona, pero igual me interesa conocer a fondo ese engranaje tan inmenso.

¿Y en qué consiste la estrategia de Cine Hecho en Medellín, de la cual tu película Amparo es la punta de lanza, y cuáles son tus sensaciones de estar presente en esta hornada de trabajos dirigidas por tus colegas y amigos como Luckas Perro, Diógenes Cuevas, Laura Mora, Henry Rincón, Angélica Cervera, y el otro Mesa, Juan Sebastián?

Medellín es muy pequeño, entonces es como si todos nos conociéramos desde siempre, de una manera u otra todavía es como un pueblito, y es como si uno fuera a tomar tinto a la plaza de Cisneros como hace un siglo, y ahí encuentra uno la gente. A mí me sorprendió mucho esta estrategia, porque bueno, uno todavía maneja esa mentalidad de la que te estaba hablando, pero se da uno cuenta que estrenar siete películas en un año, para nuestro nivel, son un montón de películas, algo sin precedentes, y es muy bello ver tanta gente metiéndole el alma a

sus películas.

Yo me siento a hablar con Laura, o con Luckas, o con Diógenes, y cada uno comparte su proceso, porque casi todos vamos en paralelo, y cuando se dan estos encuentros se establecen diálogos muy enriquecedores. Amparo es la primera película de esta estrategia, entonces para mí es todo un honor ser parte de ella, y desde ya con muchas expectativas por saber cómo les va a los muchachos, para saber qué se hizo bien y qué se puede corregir, para obtener aprendizajes que se puedan aplicar a los próximos proyectos. Es algo muy hermoso que se está logrando en este pequeño universo cinematográfico de Medellín. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

.....
BIBLIOTECA
.....

ALTEROPOÉTICAS DEL YO EN EL CINE DOCUMENTAL COLOMBIANO, DE DAVID JURADO

DEL NOSOTROS AL YO Y DEL YO AL NOSOTROS

Pedro Adrián Zuluaga



Desde la segunda mitad de la década de 1990 empezó a desplegarse en el cine colombiano un corpus de películas que, con el paso de los años, va a ocupar paradójicamente un lugar central en el paisaje audio-

visual del país. A partir de trabajos pioneros como *Diario de viaje* (1996) de Santiago Andrés Gómez (título mencionado y sin embargo excluido, sin mayores explicaciones, de las obras que el libro de David Jurado

analiza), *Gaitán sí* (1998) de María Valencia Gaitán y *De(s)Amparo, polifonía familiar* (2002) de Gustavo Fernández, el cine documental colombiano en primera persona fue definiendo sus códigos estilísticos y sus fronteras temáticas, y también encontrando sus modos de producción y circulación, es decir sus públicos.

Jurado, quien realizó su investigación gracias a un estímulo económico del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y la Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas, cubre un periodo de veinte años y logra realizar el inventario y análisis pormenorizado de treinta y un títulos, entre largos y cortos, que toman el relevo o, al menos, asumen de forma problemática las herencias del cine documental colombiano de militancia política y contrainformación, el cual mayoritariamente se construía desde las presunciones de una voz colectiva.

Ese salto del nosotros al yo no ocurrió, como se sabe, exclusivamente en el contexto nacional. Se trató, por el contrario, de un fenómeno en el que resonaron acontecimientos políticos y culturales de largo alcance como la crisis del comunismo o el fin de la guerra fría (y el denominado declive de los grandes relatos), la aparición y ascenso

de Internet y posteriormente de las redes sociales, y los giros epistemológicos en las ciencias sociales que dieron un nuevo valor a las experiencias afectivas individuales, el testimonio y los conocimientos localizados.

Como lo menciona Nancy Berthier en el prólogo del libro, en América Latina “la corriente del cine en primera persona tuvo un desarrollo considerable a partir de finales del siglo pasado, articulándose a menudo con unas poéticas de la memoria”. Tal como lo expone Beatriz Sarlo en su influyente ensayo *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, la razón del sujeto y su validación estuvieron con bastante frecuencia vinculadas a experiencias traumáticas que ocurrieron en el marco de las dictaduras del cono sur.

La genealogía del cine en primera persona es distinta en países como Argentina o Chile, en comparación con el caso colombiano, pues el conflicto político tuvo en cada lugar actores y duraciones específicas. Es, sin embargo, muy indicativo que Jurado sitúe el origen de esta corriente, en Colombia, en *Gaitán sí*, una película documental que es como una bisagra entre el viejo cine militante que se estaba dejando atrás al final de los años noventa, con sus componentes de de-

nuncia, y un nuevo espacio expresivo donde se explorarán otras tramas y texturas.

La genealogía del cine en primera persona es distinta en países como Argentina o Chile, en comparación con el caso colombiano, pues el conflicto político tuvo en cada lugar actores y duraciones específicas.

Son varios los puntos de inflexión e interés en el trabajo de Jurado y en su mirada particular sobre esta filmografía fundamental para entender el cine colombiano del presente. En primer lugar, su esfuerzo por periodizar el cine documental en primera persona, lo que le permite al autor dimensionar la amplitud del fenómeno y analizar sus transformaciones y, sobre todo, su paulatina pero segura entrada en el canon de las representaciones cinematográficas. Jurado identifica un periodo de primeras exploraciones (1998-2009) en el que ubica tres largos y un corto; una etapa de proyección (2009-2014) en la que se realizaron cinco largometrajes y tres cortos; y un periodo de consolidación (2015-2019), con dos cortometrajes y 17 largos identificados.

En segundo lugar, es llamativo el esfuerzo de Jurado por analizar el cine documental

en primera persona no solo desde un punto de vista estético sino atendiendo los modos en que se produce y circula. Para eso, el libro recopila información pormenorizada de los apoyos económicos que han hecho posibles estas películas, así como su presencia en festivales nacionales e internacionales. Esto da pistas importantes sobre en qué medida esta filmografía se ha institucionalizado y cómo en ella reverberan transformaciones sociales y culturales que no pertenecen solo al ámbito restringido del cine.

También hay un esfuerzo por identificar y diferenciar las coordenadas estilísticas en las que este corpus se mueve, la presencia recurrente de motivos (el plano especular, el uso de material de archivo y la repetición de tropos simbólicos como la casa, el campo y la ruina) y, por último, la postulación de unas tipologías que permitan establecer grupos específicos dentro del paraguas mayor del cine documental en primera persona. El trabajo de Jurado no elude indagaciones importantes como diferenciar el cine documental en primera persona del cine autobiográfico *stricto sensu*.

Una aclaración importante es la relacionada con el título del libro. ¿Por qué alteropoéticas y no simplemente poéticas? Esta dis-

cusión compete a la naturaleza monolítica o heterogénea del yo. Jurado no escamotea la discusión y, al contrario, expone la complejidad o las dudas que encierra la idea de la unicidad del yo, y si esta coherencia sería la condición de posibilidad del documental en primera persona. Para el autor del libro “la alteridad estaría en el centro de toda escritura autobiográfica. Es en esta medida que más que [de] poéticas del yo, habría que hablar de *alteropoéticas* del yo. De esta forma, subrayamos la presencia de la otredad y de la alteridad como condición de una poética del yo en un doble sentido: la alteración del yo en el encuentro consigo mismo en la escritura y con el otro en la vida”.

Si bien se trata de un trabajo riguroso en su ambición teórica y metodológica, la ansiedad de las tipologías y las clasificaciones en ocasiones va en desmedro de un análisis más fluido. Dicho en otras palabras, a veces los documentales son forzados a entrar en categorías más o menos fijas y, con eso, el análisis pierde riqueza argumentativa y expresiva. Otro lunar son algunos errores en la recolección de información. Dos ejemplos: la afirmación de que *19° Sur 65° Oeste*, de Juan Soto, pasó por Cannes, sin nunca precisar en que sección (no estuvo en secciones competitivas ni paralelas del festival

francés), o que *Amanecer*, de Carmen Torres, ganó el premio a Mejor Documental del FICCI, cuando en realidad obtuvo el premio a Mejor Película de la Competencia Oficial Cine Colombiano (2018). Estos errores afectan, desde luego, la interpretación del recorrido festivalero de las películas, que es uno de los propósitos más loables del libro.

Si bien se trata de un trabajo riguroso en su ambición teórica y metodológica, la ansiedad de las tipologías y las clasificaciones en ocasiones va en desmedro de un análisis más fluido.

El trabajo de Jurado es una herramienta de investigación imprescindible para los interesados en explorar con profundidad el cine documental colombiano y sus pliegues actuales. Los documentales en primera persona constituyen un corpus que sigue creciendo y que está imbricado, como ya se dijo, con fenómenos sociales, económicos y políticos, y con una historia nacional reciente que es conflictiva y a la vez dinámica. Podría discutirse la inclusión dentro de esta filmografía de títulos como *Homo botanicus* (2018) de Guillermo Quintero o *Doble yo* (2018) de Felipe Rugeles, documentales donde el gesto autobiográfico o la primera persona no están tan presentes como en el resto de obras

analizadas. El autor, en este como en otros aspectos, siempre afronta la discusión con honradez académica, pero ella sigue abierta a disensos o nuevas interpretaciones.

El cine documental colombiano en primera persona es un fenómeno en plena ebullición. Está por verse lo que pasará con esta filmografía después de hechos políticos como la firma e implementación del acuerdo de paz (el libro apenas alcanza a vislumbrar las consecuencias de este acontecimiento) entre el gobierno colombiano y las FARC en 2016, las consecuencias de la presentación del informe final de la Comisión de la Verdad en 2022 y cómo serán recogidas sus conclusiones por el campo cultural colombiano y, por último, el triunfo de Gustavo Petro y Francia Márquez en las más recientes elecciones presidenciales y las consecuencias que eso tendrá en la reformulación de las políticas culturales. El nacimiento y evolución de estas películas ha dependido siempre de su contexto, pero a la vez lo ha modificado. La búsqueda del yo y la indagación de cómo la subjetividad está inscrita en la historia del país, ha dado forma a un nuevo nosotros que no existiría como tal sin las alteraciones colectivas producidas por esta filmografía.

Alteropoéticas del yo en el cine documental colombiano. Producción, festivales, historia y creación (1999-2019), de David Jurado. Bogotá, Editorial Aula de Humanidades / Proimágenes Colombia, 2020. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA CERCA: GUION CINEMATográfico, DE RUBÉN MENDOZA

Víctor Gaviria



La cerca es un cortometraje que marca un antes y un después en la forma de representar, dentro del cine colombiano, la violencia de nuestro país, sobre todo en encarar ese momento de la historia de Colombia que se

ha conocido como “la Violencia”, con mayúscula, y cuyos signos de castigo casi metafísico para crear la muerte del otro, para conceder la experiencia de la muerte al muerto mismo, atraviesan las tres etapas de

la violencia política partidista: el proyecto del estado conservador de disminuir la cifra de los electores liberales a través del genocidio (1948-1953), los años de la dictadura de Rojas Pinilla, que disolvió las guerrillas liberales a través de amnistías incumplidas, que se transmutaron en asesinatos selectivos (1953-1957), y los años del bandolerismo que inundaron en sangre, desmembramientos y mutilaciones el pozo de una venganza enloquecida (1958-1964).

Hasta la realización de *La cerca* nadie había entrado con acierto, en lo que respecta al cine colombiano, a este vórtice de la Violencia política de aquellos años. *Canaguaro* nos había regalado los paisajes del llano atravesados por un ejército irregular de guerrilleros liberales que cabalgaban contagiando los pastos y los cerros de una rebeldía que prometía cambios y reformas. *Cóndores no entierran todos los días* había introducido la imagen de un cuerpo en llamas sobre un caballo derrotado que entraba a una calle del pueblo desde el campo, que el espectador solo veía reflejado en los vidrios de las ventanas de las casas; y las noticias que llegaban de masacres en las veredas, en donde se anunciaba que también habían asesinado a las mujeres y a los niños; y uno o dos cadáveres de hombres que encallaban en las ori-

llas del río que atravesaba el municipio. Solo una película había arriesgado introducir una imagen de aquel vórtice de violencia, y era el momento en que el atildado y decente padre de familia, vestido con un traje de paño negro y con corbata, en *Carne de tu carne*, recibe, sin saber lo que contiene, una pequeña caja de latón que le ha traído el mayordomo de la finca. Al abrirla descubre con repugnancia y sobresalto que se trata de orejas cortadas, manchadas de sangre.

El libro *La Violencia en Colombia*, que se publicó en 1961, fruto de una investigación descomunal y rigurosa, escrito por tres académicos que estaban por fuera de cualquier duda, monseñor Guzmán, Orlando Fals Borda y Umaña Bernal, fue severamente censurado por incluir algunas fotos documentales tomadas en los lugares de las masacres, que se señalaron como “morbosas”, como imposibles de ver.

Pero esta historia, las huellas y los signos que han dejado esos años de La Violencia, con mayúscula, fueron valientemente descritos y analizados por María Victoria Uribe, en un libro publicado por el Cinep, en 1990, *Matar, rematar y contramatar*. Hay un capítulo sobre “Las circunstancias históricas”, otro sobre “La cultura política cam-

pesina”, y un tercero sobre “Las masacres, 1948-1963”, con 13 páginas de cuadros que exponen sucintamente los datos principales de 263 masacres: fecha, municipio, vereda, número de muertos, autores, este último rubro con muchos vacíos, porque más de la mitad de las masacres no dejaron huella de los responsables. Un cuadro parecido, que hice yo mismo en la investigación, me abrumó y me paralizó cuando quisimos hacer una película sobre *Sangrenegra: La hora de los traidores*, porque no sospechaba que las actividades criminales de su cuadrilla habían ensangrentado de tal manera aquella región del norte del Tolima. Cuando asistí a la primera proyección de *La Sargento Matacho*, debí salirme por algún motivo y me asustó comprobar desde el vestíbulo de la sala que el estallido de los disparos poblaban sin descanso los minutos de una película que parecía desarrollarse sin ningún silencio, una película que arrojaba a través de las paredes y las hendidias de las puertas un renor y un desasosiego tal, que desmoronaba cualquier equilibrio narrativo.

La verdad es que *La cerca* producía, a pesar de haberla visto en distintas ocasiones, un relato tan escalofriante, tan irracional, tan inconsciente, que cuando trataba de analizarla con cuidado, su sentido y su relato se

me movían bajo los pies, sin poder detenerlos. Por eso para mí es tan importante la publicación de este guion.

... Pero esta historia, las huellas y los signos que han dejado esos años de La Violencia, con mayúscula, fueron valientemente descritos y analizados por María Victoria Uribe, en un libro publicado por el Cinep, en 1990, *Matar, rematar y contramatar...*

Como me lo advertía Rubén Mendoza, su autor, lo que sorprende al leerlo es que se trata de una película que corresponde completamente al guion, con una fidelidad tan severa y tan precisa, en cada detalle, en cada diálogo, desde la primera imagen hasta la última, que lo que brinda al lector, es la posibilidad de conocer y entender a profundidad esta película extraordinaria. Y entender el otro camino que propone.

¿Cuál es el otro camino para entrar a ese vórtice irrepresentable de la Violencia que hace parte esencial e irrenunciable de nuestra desventurada historia nacional? La lección que nos da *La cerca* es que solamente a través del sueño (y la pesadilla) podemos acceder a ese tipo de imágenes.

Así comienza el guion de *La cerca*: en un sueño en donde se enuncian cifradamente, uno tras otro, los elementos que constituyen la película: “¡Mamá, hoy es viernes, hoy toca carne, sírvame que me muero de hambre!”, pero su madre le anuncia que tampoco ese día habrá carne; el niño se pellizca las manos para comprobar si está soñando o no, y comienza a buscar un árbol de carne que le promete a su madre que encontrará, y lo hace entrando a una pieza en donde su padre está durmiendo: ese es el árbol de carne que descubre feliz. “¡Mamá encontré un árbol de carne!... ¡no está muy fresca, pero es carne así huelo a perro!! Salta a la cama con un machete al que ha acercado a la nariz para olerlo, y comienza a machetear a su papá, fuera de campo, y a cortar correctamente la carne que irán a vender y a comer con guiso, como su madre promete hacer.

En la segunda secuencia Francisco despierta del sueño, tiene 40 años, están tocando a golpes la puerta, se pasa la mano por la cara varias veces y se toca las orejas para comprobar que todavía estén allí; y al abrir la puerta encuentra a su papá, a quien no ha visto hace diez años, a pesar de que es vecino suyo; ha venido porque ese día se cumplen los diez años de un contrato que ha hecho su mamá a tiempo de morir, para

tumbar la cerca y unir los potreros del padre y del hijo. Y se presenta el segundo elemento, que no es soñado: es 31 de diciembre, el día de los *muñecos de año viejo* y el día en donde, en una sociedad campesina que se ha despojado, a través del mestizaje, de todo tipo de creencias y de cosmovisiones ancestrales de los pueblos originales de América, y solo han quedado algunos vestigios enigmáticos de creencias y supersticiones como los duendes, las brujas y los espantos, y también ese momento mágico que se repite al final de cada año, el 31 de diciembre, como un extrañamiento, en donde el tiempo viejo muere y nace un tiempo nuevo.

... es 31 de diciembre, el día de los *muñecos de año viejo* y el día en donde, en una sociedad campesina que se ha despojado, a través del mestizaje, de todo tipo de creencias y de cosmovisiones ancestrales de los pueblos originales de América...

*Alba del nuevo año
¡cuán lejano
está el ayer! (Ichiku)*

Este es el contexto de *La cerca*. El 31 llega el padre, no se han visto desde que la mamá murió, hace diez años, cuando separaron

sus propiedades por una cerca, pero ya el contrato exige unirlos, con la esperanza de la madre que ellos dos se reconcilien y tengan una sola tierra; pero el hijo no lo quiere, porque el padre quiere tumbar la cerca para apropiarse de todo. Y porque son dos territorios muy distintos: en uno Francisco, el hijo, tiene unas gallinas que siempre cría con sorprendente ternura: “Francisco se libera y cambia tiernamente la dirección de su gallina hacia su casa dejándole un poco de maíz”. Y al otro lado de la cerca su padre ha convertido su potrero en un cementerio. Ese es el reclamo del hijo: “ni se le ocurra que yo voy a unir el potrero que me dejó mi mamá con uno en el que usted mató tanta gente...” Y le agrega: “¿Por qué es uno tan *hijuepuerca* pudiendo ser bueno tan fácil?”. Y el padre le responde: “Ser *hijuepuerca* es más fácil ... Pero no confunda un *hijuepuerca* con un *berraco*... a los copartidarios nos tocaba ser *berracos*, mijo, ¡*berracos*!... lo importante era joder al enemigo, esos querían acabar con nosotros, ¡con la patria!” Son las razones del victimario de la Violencia, con mayúscula, el *pájaro*, el *chulavita*, que era un victimario que luchaba por la patria con sus copartidarios, contra otros, los enemigos, que también querían matarlos. Pero este retrato es incompleto, porque Francisco le recuerda que a él los políticos le pagaban por las

orejas y las lenguas que cortaba... Le pagaban por las orejas de los muertos que eran los enemigos ya ultimados, ya cancelados y clausurados de este mundo.

En la tercera secuencia ellos dos salen a comprar una botella de aguardiente para cada uno, y toman el camino viejo para estar más solos, y al llegar a un puente Francisco no puede resistirse a contar un sueño que ha tenido repetidamente en ese puente de vereda. En este segundo sueño es que aparecen las imágenes de esas prácticas brutales de la Violencia, con mayúscula, como el cortar las orejas o las prácticas del *corte de corbata*, que consistía en hacer un corte abajo del mentón a los enemigos del partido contrario y sacar por allí una lengua larga que pendía sobre el pecho como una corbata de carne ensangrentada. Al contarle, el sueño aparece en escena, y aparece por primera vez la madre, pero todas las imágenes envueltas en una corriente de significados que es propia de los sueños.

Y en este sentido esta película toma la lección de Luis Buñuel, en *Los Olvidados*. Sin la presencia de este sueño no podríamos entrar a las imágenes insoportables (que son acciones insoportables) de este vórtice de crueldad y de desprecio por la vida que fue-

ron los años de la Violencia. El realismo social e histórico, que practicamos en nuestro cine, muchas veces fracasa porque no cuenta con esta lección sorprendente del sueño, que Rubén Mendoza asume muy bien. La conclusión es que esa época de la Violencia, que ilustran las dos docenas de fotos que fueron proscritas en la primera edición del libro “La violencia”, del año 61, son imágenes que hacen parte de un mundo totalmente irracional e inconcebible, cuyos efectos y consecuencias históricas son muy concretos, como el despojo forzado de tierras y apropiación criminal de territorios enteros, pero que se vivió como si fuera una corriente turbia que tenía la forma y las leyes del sueño. Que se vivió como una pesadilla colectiva.

... La conclusión es que esa época de la Violencia, que ilustran las dos docenas de fotos que fueron proscritas en la primera edición del libro “La violencia”, del año 61, son imágenes que hacen parte de un mundo totalmente irracional e inconcebible, cuyos efectos y consecuencias históricas son muy concretos...

García Márquez escribió en los años cincuenta acerca de la novela de la violencia: “La novela no estaba en los muertos de tri-

pas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas”. Y también: “Quienes vieron la violencia y tuvieron vida para contarla, no se dieron cuenta en la carrera de que la novela no quedaba atrás, sino que la llevaban dentro de ellos mismos”.

Francisco, cada que se queda dormido por la borrachera, se levanta asustado y se busca las orejas con las manos, para comprobar si todavía siguen allí, pegadas a su cabeza. Las imágenes de las orejas cortadas, el *corte de corbata*, el *corte de franela*, que vio practicar a su padre al otro lado de la cerca, transformaron su vida en una pesadilla que vuelve una y otra vez. Se pellizca la mano izquierda con la derecha y viceversa, porque teme que las pesadillas que invaden sus sueños de durmiente pasen a su vida despierta: “*Usted no sabe la vida que me ha tocado por su culpa... ¡cuando usted no me pudo dar más rejo, se me vino en pesadillas!... ¡todo lo que usted hizo me lo sueño!... ¡antes no me dejaba ni respirar, ahora no me deja ni dormir!*”

La resolución de esta historia se da a través de dos instancias: los sueños, donde se hacen presentes las imágenes de la Violencia, que no tienen otros sentidos distintos

a lo onírico y lo ritual, y que a pesar de ser prácticas reales se alojan en una materia que obedece a las leyes del sueño, a través de las cuales podríamos descifrar lo que significan. Y la segunda instancia se da porque estamos en el 31 de diciembre, día mágico en donde el tiempo de todos, ya gastado y trascurrido, se transmuta en un tiempo nuevo.

Cuando el hijo decide matar al padre, al final, con una inesperada andanada de machetazos que caen sobre su cuerpo, que no se ve, y luego decide, también fuera de cuadro, echarle gasolina y prenderlo, coincide con el momento de las doce de la noche, esa hendija del tiempo que todo lo cambia y lo hace nuevo; ese momento en que se queman los muñecos de año viejo de la vereda, que se han rellenado de pólvora para que los estallidos de los tacos y las papeletas nos ayuden a entender que el tiempo viejo ha explotado en pedazos y el tiempo nuevo ha llegado también después de la explosión. Tiempo nuevo en que Francisco, el hijo, echa abajo la cerca.

... los estallidos de los tacos y las papeletas nos ayuden a entender que el tiempo viejo ha explotado en pedazos y el tiempo nuevo ha llegado también después de la explosión...

Es un privilegio tener a la mano este guion literario de *La cerca*, una fortuna que Rubén Mendoza haya decidido compartirlo con los lectores y que la editorial lo haya convertido en un libro. Es la oportunidad de conocer la forma como están conectados sus elementos, su precisión, su unidad, su sorpresa, la posibilidad de desentrañar el dispositivo de sentido tan extraordinario en que deviene este guion.

Le escuché alguna vez a Rubén que estas son historias que vivieron algunos parientes mayores en la tierra donde nació, Boyacá, y que se las contaron al oído. “Un valioso servicio nos han prestado los testigos de la violencia, especialmente a los numerosos niños que la padecieron como una pesadilla de la infancia y ahora están creciendo en silencio sin olvidarla”, escribió García Márquez a finales de los años 50. Este juicio, creo yo, sigue siendo verdad para los niños de hoy.

*Prólogo del libro

Mendoza, R. *La cerca: Guion cinematográfico*. Editores: Serrano Valero, Fabián Andrés. Bogotá, 2022. 64 p. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO NO.31 – EXPERIENCIAS CINEMÁTICAS

Verónica Salazar

—●—



Colombia es uno de los pocos países de Latinoamérica que se esfuerzan por estimular la producción de nuevos medios que promuevan la interacción con los usuarios y expandan los contenidos, más allá de lo audiovisual tradicional. Paradójicamente, también tiene una industria centrada en emitir productos, más que en preservarlos y adaptarlos a las audiencias. En la edición número 31 de *Cuadernos de Cine Colombiano: Experiencias Cinemáticas* se construye una nutrida discusión alrededor de un tipo de producto audiovisual que está en veloz desarrollo; tanto que aún no hay consenso en la academia ni en la industria para algo tan aparentemente simple como nombrarlo.

En el sector nos encontramos con experiencias transmedia, inmersivas, interactivas, adaptativas, expandidas y con otras formas de nombrar los nuevos medios digitales que, desde 2010, comenzaron a producirse de forma relativamente prolífica en el país. Se trata de productos audiovisuales que van más allá de la linealidad de la historia y buscan otras formas de entregar contenido al público. El panorama audiovisual colombiano tiene mucho por desarrollar, pero en esta recopilación de ensayos descubrimos dónde está el potencial y cómo podemos encaminar mejor los esfuerzos que se están

haciendo en materia de producción, distribución, financiación y revisión académica. Si bien hay quienes afirman que aún no hemos visto *El Ciudadano Kane* de la realidad virtual, no es poca la exploración que hemos logrado a nivel nacional, teniendo en cuenta los alcances de nuestro mercado.

Se ha partido desde el documental, el periodismo, las series web, los videojuegos y otros formatos para expandir la experiencia narrativa y llevarla al plano digital e interactivo, hasta el punto en que los realizadores en Colombia han trabajado de manera interdisciplinaria –como debería ser– basados en protocolos de interacción fundamentados en neuropsicología y neurociencia, buscando que el cerebro humano crea que está en otro cuerpo, viviendo la historia que narra el producto o la experiencia de realidad virtual. Y no solo existen producciones, sino también un mercado de distribución que promueve estos proyectos, así como estímulos que otorga el Ministerio de Cultura (aún de forma insuficiente) y nuevas conexiones entre el ámbito digital y lo análogo.

Con lecturas desde la arqueología de los dispositivos intermediales en Latinoamérica –como títeres y escenarios dramáticos–

hasta una revisión del panorama del mercado audiovisual expandido en Colombia y cómo podemos seguir nutriéndolo, este número aborda los nuevos medios como una oportunidad de industrialización, pero también como una forma de trabajo social que puede impactar directamente a las comunidades. En las entrevistas a Laura Colmenares, Elder Manuel Tobar, Marcela y Maritza Rincón y Daniel González, dicen los realizadores, que la mayoría de producciones que hacen van dirigidas a población rural, donde no se cuenta con los dispositivos digitales necesarios para visualizar correctamente los proyectos. Esto sienta una problemática de producción y distribución, la cual no se enfoca en los intereses de los territorios como audiencias, sino que sigue poniendo a las comunidades como objeto, antes que como sujeto.

Con lecturas desde la arqueología de los dispositivos intermediales en Latinoamérica –como títeres y escenarios dramáticos– hasta una revisión del panorama del mercado audiovisual expandido en Colombia y cómo podemos seguir nutriéndolo, este número aborda los nuevos medios como una oportunidad de industrialización...

La discusión que se logra también plantea

un reto de preservación patrimonial digital, pues 56 de los 136 proyectos intermediales realizados en Colombia entre 2009 y 2020 ya no están disponibles, debido a que fueron creados con Flash, una tecnología que hoy ya no existe. La única iniciativa mapeada que busca alojar, exhibir y difundir proyectos transmedia en Colombia es RTVCPlay, donde se pueden visualizar casos de estudio como *El Cubo: Historias tridimensionales*, el cual es analizado por uno de los autores.

En medio de una crisis de los medios tradicionales, donde estos ya no son legítimos, tras una pandemia que aceleró este proceso, con la entrada al sector de plataformas OTT que lideran el sector, cuando las personas leen menos pero escuchan y ven más contenido, se hace urgente discutir alrededor de qué formas de expresión queremos fortalecer e impulsar, lo cual permitirá crear mercado, nuevas dinámicas de distribución y preservación y, finalmente, de qué manera estas podrán impactar a las audiencias.

Cuadernos de cine colombiano No.31 – Experiencias cinematográficas. Cinemática Distrital. 2021 Nueva época. 89 p. 

ISABEL SANCHEZ M.
CURADORA

V cine de La Violencia



DOCUMENTOS

CINE DE LA VIOLENCIA (PRÓLOGO)

Isabel Sánchez M.

—●—



A despecho del título del libro, *Cine de la violencia* (Ediciones Universidad Nacional, 1987), el cual contiene seis guiones que sí tienen que ver con la violencia, este prólogo propone más bien una amplia reflexión so-

bre las condiciones de creación, producción y circulación del cine latinoamericano, incluido el colombiano. Son consideraciones que tratan de explicar las dinámicas de estas cinematografías y sus relaciones y depen-

dencia del cine del primer mundo.

El denominado Séptimo Arte es mencionado con más frecuencia como el producto de la Industria Cinematográfica. Evidentemente, ningún arte está tan íntimamente relacionado con la industria como el cine. Podríamos afirmar, tal vez, que más que tener relación, el cine es un producto industrial, no solamente por tratarse de una expresión dirigida al consumo masivo sino por el proceso de producción que implica.

Por otra parte, el cine es una creación eminentemente colectiva. Solamente en la conjunción de muchos oficios relacionados con el manejo de la luz, del color, del sonido, del montaje y de la actuación, podemos llegar a aprehender la obra de arte ya terminada. El Director de una película, como el Director de una orquesta, no puede hacer caso omiso del talento de cada uno de los integrantes de su equipo; sabe que solamente la colaboración armónica de cada uno de ellos es la que garantizará la realización cabal del film. Por eso él se detiene en la selección de cada uno de sus colaboradores, muestra preferencia por aquellos que considera que pueden interpretar mejor su propia concepción y en ocasiones, como es el caso de Bergman, trabaja siempre con las mismas personas ya

que, a lo largo de varias experiencias, se van compenetrando mutuamente.

Sin embargo, lo que realmente unifica a este tipo de equipo es el guión o libro cinematográfico, como también se le denomina. Este hilo argumental, con indicaciones sobre lugares, personajes, el medio en que se mueven, las emociones que deben dejar traslucir, la atmósfera total que se debe dejar sentir, etc., constituye la parte central sobre lo que se deben poner de acuerdo. El autor de un guión espera, obviamente, que éste sea realizado. Lo ha concebido en imágenes y, aún en el caso de que lo haya hecho por encargo, son ellas las que van a marcar la culminación de la obra. Es cierto que, en casos excepcionales, un director puede llegar a realizar un film sin un guión escrito, pero de hecho lo debe tener preconcebido para que el resultado tenga alguna coherencia. En este caso, el guionista es el mismo director. El que ahora nos ocupa es el caso más corriente: el de la persona que encuentra en el guión su manera propia de expresarse, naturalmente con la esperanza de verlo algún día llevado a la pantalla.

Director de cine o literato, trabajador de las letras o de las artes, cualquiera de ellos al emprender esta tarea comienza a pade-

cer las limitaciones que le impone su propio medio. Entre nosotros, el de pertenecer a un país no industrializado. En primer lugar, sabe que va a ser muy difícil llevar su obra a la pantalla, porque no existe la industria del cine.

Director de cine o literato, trabajador de las letras o de las artes, cualquiera de ellos al emprender esta tarea comienza a padecer las limitaciones que le impone su propio medio. Entre nosotros, el de pertenecer a un país no industrializado.

En segundo lugar, y como consecuencia del mismo fenómeno, comienza a debatirse entre lo que quiere expresar y las posibles exigencias comerciales del productor.

En realidad, experimenta una dependencia que no alcanza a otras artes cuyo quehacer es individual, aunque en ese momento está tan solitario como quien pinta un cuadro, escribe un poema o realiza una escultura, con la diferencia que estos trabajan para un círculo mucho más restringido y culturalmente más homogéneo. Esta falsa disyuntiva, que con frecuencia es esgrimida por los cineastas, tiene su explicación, pero solamente la hallaremos en una perspectiva

histórica.

Aunque ya es un lugar común, vale la pena recordar cuál ha sido la situación de América Latina frente al proceso de la industrialización. Sabemos, de partida, que no hicimos la Revolución Industrial. No la hicimos, pero colaboramos ampliamente con ella al convertimos, por la división internacional del trabajo, en proveedores de materias primas y consumidores de productos elaborados en un intercambio desigual que, en lugar de conseguir un desarrollo equilibrado del mundo, ha logrado ampliar cada día más la brecha que separa a unos países de otros. Si bien es cierto que en algunos renglones estos países han logrado algún grado de industrialización, especialmente en las que se destinan a la substitución de importaciones, es evidente que esto se consigue solamente en aquellos rubros que van perdiendo importancia para los países desarrollados, ocupados como están en las industrias de punta, relacionadas hoy con la informática, la telemática y las comunicaciones en general. La industria cinematográfica solamente podrá ser desarrollada en estos países en el momento en que otros medios más adelantados entren a reemplazarla.

Entre tanto, todo el complicado engra-

naje del sistema, en diferentes sentidos, se encarga de que existan efectivas formas de control al nivel de la tecnología y, por supuesto, de lo que se va a expresar por este medio. Es muy abundante la literatura que existe sobre las diversas teorías que se agrupan bajo el nombre de la dependencia. No es nuestra intención entrar a mostrar, una vez más, el intenso debate que se viene adelantando alrededor de este tema, ni intentamos dejar sentado que existe un culpable. De lo que se trata es de destacar un hecho real y es que en nuestro país no existe el cine como industria y que este hecho está íntimamente relacionado con la falsa disyuntiva que tratamos de explicar y que se le plantea a quien intenta convertirse en un creador, es decir, al que asume la tarea cinematográfica como una expresión artística.

Aún con una tecnología prestada y costosa, nos queda la posibilidad de ofrecer algo propio precisa mente en este aspecto del cine. Evidentemente, Brasil, Argentina y México han conseguido hacerlo hasta el punto de que es lícito hablar de un cine argentino, brasilero o mexicano. En realidad son países que si bien no fabrican equipos, por lo menos poseen laboratorios y pueden disponer de materiales. Dentro de estas industrias algunos cineastas lograron evadir

las estrictas reglas comerciales y producir un cine de gran valor cultural: en México, el caso de Luis Buñuel y el indio Fernández; en Brasil, Nelson Pereira Dos Santos, padre del nuevo cine brasilero; en Argentina, el movimiento renovador forjado en la Escuela de Santa Fe, con Birri a la cabeza.

Dentro de estas industrias algunos cineastas lograron evadir las estrictas reglas comerciales y producir un cine de gran valor cultural: en México, el caso de Luis Buñuel y el indio Fernández; en Brasil, Nelson Pereira Dos Santos, padre del nuevo cine brasilero; en Argentina, el movimiento renovador forjado en la Escuela de Santa Fe, con Birri a la cabeza.

Sin embargo, ni aún esos países pudieron escaparse de la influencia de Hollywood. Durante la primera década del siglo, porque dependían totalmente de la tecnología que apenas estaba naciendo; durante la segunda década, en Estados Unidos, de acuerdo al Profesor Pablo González Casanova, “apareció la producción en masa, nació la múltiple industria de la radio, el cine y la gran prensa en medio de la decisión general de divertirse. Y emergió toda una cultura de lo artificial y lo irreal con la masa feliz como fin de la historia”. Parte de esa cultura llegó a Amé-

rica Latina, aunque todavía se encontraba bajo la influencia más directa de lo europeo, especialmente Argentina. De todas maneras, en casi todos los países latinoamericanos se hicieron intentos de producir películas. En Colombia llegamos a tener tres casas productoras. Acevedo e hijos, Di Doménico Hermanos y Colombia Films.

En una entrevista realizada por Hernando Salcedo Silva a Gonzalo Acevedo, el último sobreviviente de estos pioneros del cine nacional, éste afirma que durante los años 30 hubo ausencia total de producción de cine nacional porque los laboratorios de los Di Doménico fueron adquiridos por Cine Colombia y esta empresa solamente los alquilaba para producir noticieros ya que “le interesaba más adquirir películas extranjeras con gran éxito de taquilla, que conseguía a bajo costo, que películas nacionales a alto costo de producción que debían amortizarse dentro de nuestro territorio, deduciendo además el 40% que exigían los productores”.

Como podemos apreciar, en momentos en que apenas apuntaba el cine sonoro, ya nuestros cineastas estaban acosados por productores y distribuidores –cuyos intereses coincidían– y que entre tanto promovían

la imagen del mundo feliz que Norteamérica estaba forjando. Por lo demás, durante este tiempo un quijote criollo estaba reinventando un aparato para sonorizar las películas, mientras Estados Unidos ya competía con Europa en la producción de equipos sonoros. La brecha tecnológica se estaba ampliando y cada vez más se notaba la imposibilidad de entrar a competir. Quedaba entonces la posibilidad de trabajar en Hollywood, que comenzó por esa época a invitar a los artistas de calidad de todo el mundo, convirtiéndose así en la meca del cine. Solamente Argentina pudo competir en los mercados de habla hispana porque no tenía necesidad de hacer doblajes.

La década de los 40 significó para los países desarrollados guerra: guerra caliente y guerra fría. Durante la primera, el cine se vio obligado a divertir a los soldados y a prevenir al mundo contra el fascismo. Esto significó la producción de comedias musicales y de costosa, es cenas bélicas. Al iniciarse la segunda, su obligación pasó a desacreditar a su antiguo aliado. En términos de cine, a mostrar al rico bondadoso y a penetrar en la ideología, especialmente en los países que habían quedado bajo su influencia directa. Argentina, el centro del cine latinoamericano, que solamente bajo presión y a últi-

ma hora rompió con los países del eje, fue castigada por Estados Unidos que no volvió a proporcionarle materias primas para su producción fílmica. En cambio comenzó a invertir en México y allí promocionó esta industria. En Colombia, López Pumarejo hizo aprobar una ley de protección al cine, “pero chocó con un tratado comercial que se había realizado con los Estados Unidos y por eso nunca tuvo efectividad” según palabras de Gonzalo Acevedo en el reportaje que hemos mencionado. Pero aún bajo esas circunstancias, el país produjo unas cuantas cintas. Como producto de la guerra fría, nos dice Pablo González Casanova “la ontología de Hollywood se convirtió en el sentido común de América Latina e hizo de ella un género de colaboradores preparados y una base social para el desarrollo asociado. Esta fue la definitiva conquista de las masas de América Latina”. En toda América la clase media aumentada se mostraba como prueba de desarrollo. Era una clase que se nutría espiritualmente con el cine europeo y norteamericano. Nuestras ciudades crecieron tanto o más que en el resto de los países de Latinoamérica, aunque en gran medida por las gentes que se veían obligadas a abandonar los campos invadidos por la violencia. Historias para contar sobraban, pero no se produjo ninguna película que lo hiciera. Las

inversiones de capitales extranjeros y especialmente norteamericanos se multiplicaban en estos países, pero naturalmente en industrias menos peligrosas para la tarea de divulgación de los valores de la democracia occidental frente al mundo socialista.

... En Colombia, López Pumarejo hizo aprobar una ley de protección al cine, “pero chocó con un tratado comercial que se había realizado con los Estados Unidos y por eso nunca tuvo efectividad

Comenzamos a darnos cuenta de que ya nuestras culturas, alejadas de lo europeo, primero por el peligro del fascismo y luego por la presión de la intensa campaña anticomunista a que estábamos sometidos, habían quedado al azar de los medios de comunicación, a los cuales se añadía la televisión, controlados totalmente por los Estados Unidos, país que había emergido de la segunda guerra como la primera potencia mundial y que, dueña de la mayor parte del dinero del mundo, tuvo la oportunidad de reconstruirlo a su acomodo, favoreciendo a quienes se plegaban a sus conveniencias y ejerciendo un poderoso control sobre su zona de influencia.

El senador McCarthy vio con complacencia que sus doctrinas sobre los métodos que se deben practicar para poner en jaque al enemigo se extendieron a América Latina. En los años 50 en Colombia, al miedo a la violencia se unió el miedo a ser sospechoso de simpatizar con “ideologías foráneas”. La prensa y la radio fueron víctimas de la censura, se creó la Televisión bajo el control del Estado y, obviamente, ni siquiera se pensó en el desarrollo del cine nacional. El último año de esta década nos sorprende la Revolución Cubana y nos obliga a volcarnos sobre nuestra propia realidad. Comenzamos a tomar conciencia de que lo criollo se ha convertido en “típico” y que existen dos mundos paralelos: una élite urbana con los valores que le ha dado la sociedad de consumo y que no tiene nada que ver con el mundo que la circunda que es precisamente el que ha sido víctima de esa sociedad. Colombia, azotada como ha estado por la violencia, tiene que reconocer, precisamente a propósito de un documental filmado en la zona de Río Chiquito, que los hasta entonces “bandoleros” se han convertido en guerrilleros con un proyecto político claramente definido, mucho más peligroso para el sistema que lo que puede significar la prensa o el libro publicado.

Prácticamente todas las ciencias, pero especialmente las ciencias sociales, comenzaron a ver con otros ojos la realidad circundante. Se iniciaron investigaciones en sectores rurales y sub-urbanos que parecían formar parte de otro mundo. Se dieron a conocer estadísticas hasta entonces conocidas solamente por algunos iniciados y entre el entusiasmo de los que vieron en ello el comienzo de la liberación y el miedo de los que pensaban que podía repetirse el proceso cubano, se creó la atmósfera que necesitaba el cine para separarse de las pautas trazadas por Hollywood.

Las películas que se produjeron en esa época nos permitieron reconocernos en ellas y al mismo tiempo pudimos observar detalles que con frecuencia se escapan a las ciencias sociales como sería el caso de comportamientos individuales, las reacciones diferentes de aquellos que se han encontrado sometidos permanentemente a la violencia de toda especie, el impacto en un ser humano de acontecimientos nacionales y hasta mundiales, que jamás hubiera imaginado que de alguna manera se hicieran presentes en su existencia, etc.

Las películas que se produjeron en esa época nos permitieron reconocernos en ellas y al mismo tiempo pudimos observar detalles que con frecuencia se escapan a las ciencias sociales como sería el caso de comportamientos individuales

El cine, haciendo abstracción de su condición de industria, presentándose como cualquier arte, como la correlación de los creadores y sus pueblos, comenzó a ofrecer la gran síntesis de algo que nos rodeaba.

Aunque muchas de las películas que se produjeron en esa época fueron elogiadas y algunas hasta lograron reconocimiento internacional, siempre encontraron graves problemas de distribución cosa que no obedió solamente a la brecha en la tecnología. El problema es mucho más complejo y ha sido abordado de muy diversas maneras. Por una parte, eran películas que no estaban hechas para producir ganancias ni se habían construido sobre los moldes de Hollywood interiorizados ya por estos pueblos. Pero, de todas maneras este cine de denuncia se hizo a su propio público tanto en estos países como en Europa y Norteamérica, en medio de la agitación y los debates que se dieron en torno a la Revolución Cubana. Pero se trata-

ba de un público de cineclubistas, de gentes cultas y no llegó a ser de consumo masivo. Es decir, que si en lo artístico se comenzó a crear un nuevo lenguaje, en lo que se relaciona con la industria no pudo hacer otra cosa que llamar a la solidaridad del continente para crear un gran frente que tratara de obviar los problemas de distribución y que pudiera eventualmente crear una masa consumidora del producto del cine en todos estos países, idea que todavía se sigue debatiendo, pero que desafortunadamente no ha podido ser llevada a la práctica aunque tal vez se vaya abriendo camino.

Es entonces cuando se comienza a creer en la falsa disyuntiva a la cual hemos hecho mención. O se expresa lo que corresponde a todo creador latinoamericano o se entra en las reglas de juego trazadas por Hollywood. Debemos reconocer que esta disyuntiva no corresponde en forma especial ni a los productores, ni a los distribuidores, ni menos a las masas, para que el cineasta llegue a considerarla como el gran obstáculo que se le presenta frente a su deber como trabajador del arte. Es algo que va más allá de cada uno de estos sectores, es ese “sentido común” impuesto desde afuera. Aunque si lo pensamos bien, encontramos que desde la más remota antigüedad, un público masivo exige

diversión. Aún en Grecia el público iba al teatro a divertirse y se divertía con una tragedia de Sófocles, porque diversión no es necesariamente lo que causa risa, lo fácil, sino lo que entretiene, es decir lo que acapara el interés de los espectadores. En este sentido, el hecho de exigir de una película que sea entretenida, vale decir que despierte el interés de los espectadores, no puede constituirse en un factor negativo sino en una exigencia válida para el cine de cualquier lugar del mundo; podría decirse que es condición indispensable de cualquier producción destinada al consumo masivo. Lo impuesto desde afuera, entonces, es la identificación de lo que interesa con lo fácil, es la exigencia de aceptar pasivamente el calambur ingenuo, el espectáculo de una forma de vida artificial, la imposición de unos valores tan ajenos a lo nuestro que consiguen crear una especie de nacionalidad paralela. Tomado en este sentido, el creador de América Latina encuentra, entonces, que su realidad, la que considera que debe expresar, difícilmente puede ser divertida. Ni causa risa, ni a nuestra gente le puede interesar verse retratada en una realidad tan golpeante.

Por eso, es un cine de intelectuales. Al cine entonces se le presenta un reto: debe encontrar el lenguaje apropiado para cum-

plir con tan elemental principio de un arte que, como ya lo afirmamos, está destinado al consumo masivo. Por otra parte, si quiere cumplir con los propósitos planteados por el denominado nuevo cine latinoamericano, tiene la obligación moral de “contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional, asumir una perspectiva continental al mismo tiempo y abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos”.

Tomado en este sentido, el creador de América Latina encuentra, entonces, que su realidad, la que considera que debe expresar, difícilmente puede ser divertida

Desde la misma década del 60, los cineastas de América Latina, en el encuentro realizado en Viña del Mar, comenzaron a plantearse este problema fundamental que cohibe la creación artística, para llegar a la conclusión de que nuestros países están manejando instrumentos que posiblemente son extraños a nuestra propia realidad, pero de los cuales difícilmente podrán librarse, como sería el caso de la dramaturgia. Definida ésta como el arte de la comunicación escénica, cabría preguntarse qué factores determinan o condicionan esa comunica-

ción en el caso del cine.

Una ponencia presentada a un congreso realizado en La Habana precisamente lleva por título “¿De qué dramaturgia hablamos?”. En ella Ambrosio Fornet, su autor, planteaba el hecho de que el gran problema del cine latinoamericano era encontrar en dónde radica la dinámica interna de un movimiento (el de los cineastas latinoamericanos) que se propone, a la vez, objetivos artísticos y extra artísticos y que sólo logrando los primeros puede alcanzar los segundos. Es muy significativo el hecho de que la preocupación de un foro que agrupaba a los más destacados cineastas del momento no se haya siquiera detenido en elementos técnicos. El fondo del problema va precisamente a lo que se relaciona con la dramaturgia, que es lo que le concierne al guionista. Es este trabajador solitario, o aquellos que emprenden un trabajo colectivo, quienes deben concebir ese proyecto de un producto que debe servir de distracción, debe ser comercializable y debe cumplir con el triple objetivo trazado por el “cine nuevo latinoamericano”.

Evidentemente, no se puede desconocer que algunas producciones fílmicas latinoamericanas han conseguido estos propósi-

tos, aun dentro de los cánones de una dramaturgia prestada, como sería el caso de la última película argentina ganadora del máximo galardón que se le otorga a este tipo de producción: el Osear. Pero aún así, es notoria la diferencia en la distribución que se le ha dado con la que disfruta otra clase de película, más acorde con lo que constituye el gusto de las masas. El distribuidor, para el cual el cine es solamente una industria que debe ser competitiva internacionalmente, no necesita ni siquiera disculparse por la poca promoción a este tipo de películas, porque el mismo público lo está respaldando.

Actúa el sistema como conjunto apoyado en ese “sentido común” a que hemos hecho referencia. El mismo que también disculpa a los dueños del dinero para no invertir en esta industria. Este mismo sentido común alcanza al cineasta y es precisamente por eso que se le plantea la disyuntiva. El arte pierde entonces una de sus más valiosas características, como es la espontaneidad, y los muchos intentos fallidos que se han hecho para obtener éxito monetario y al mismo tiempo producir arte, nos están demostrando que es inútil tratar de subordinar una cosa a la otra.

Por lo demás, la industria cinematográfica no difiere fundamentalmente de lo que le ocurre a la industria en general. El sistema, como conjunto, se sostiene gracias a nuestras materias primas y al consumo de los países del Tercer Mundo. Ese equilibrio podría conservarse si aceptamos pasivamente el papel que se nos otorgó en la división internacional del Trabajo. Cualquier elemento que atente contra él debe ser celosamente controlado por los países desarrollados so pena de perder ese control de la economía-mundo. Y si el producto de esa industria conlleva, además, una ideología, con mucha más razón se debe ejercer un control que no necesita ser expresado abiertamente. Entra en un arreglo global que entremezcla la totalidad de los intereses y aprovecha el bombardeo cultural a que estamos sometidos a diario por la televisión para que todo parezca normal. Precisamente, por no ser una lucha abierta que pueda mostrar la arbitrariedad del sistema, es más fácil de manipular. Por eso se presentan tantos obstáculos en la creación de mercados comunes latinoamericanos y se prefiere el arreglo bilateral; por eso nos queda más fácil ver cine norteamericano que cine de América Latina. Es inútil que tratemos de arreglar estos problemas en forma aislada. Su solución está enmarcada dentro de una solución general. Esto, por

supuesto, no significa que tengamos que detenemos en la creación, por el contrario, es necesario seguir buscando nuestro propio lenguaje.

La industria cinematográfica no difiere fundamentalmente de lo que le ocurre a la industria en general. El sistema, como conjunto, se sostiene gracias a nuestras materias primas y al consumo de los países del Tercer Mundo

Una reflexión más profunda nos lleva a un nuevo planteamiento. Parecería que el éxito relativo obtenido por las películas que denuncian los múltiples problemas de América Latina hizo que muchos cineastas creyeran que habían llegado al fondo del problema. Sin embargo, lo que en la década del 60 constituyó una novedad ha llegado a saturar al selecto público de este tipo de cine. Se nota, entonces, que no es lo mismo escribir sobre los problemas y llevar esto a la pantalla, que escribir desde dentro de la vida misma, ya no para relatar lo que ocurre sino para que el espectador participe vivencialmente de lo que está ocurriendo en su propio país y en América Latina, en general, en esa sociedad paralela al estereotipo que se ha pretendido forjar y más lejana de lo que pudiera pensarse, aun viviendo dentro

de ella, cuando solamente la hemos mirado como “típica” o como “folclórica”.

Este nuevo compromiso resalta la función del guionista. Filmar aspectos de la miseria es una tarea fácil, pero crear situaciones que resuman los problemas derivados de la miseria es otra cosa. No solamente se requiere una cuidadosa investigación sobre el tema, sino que la imaginación creadora ha de funcionar para que la ficción tenga la justa medida: ni sobrepase a la realidad (bastante difícil en este país) ni se quede corta, desvirtuando así los problemas. Se nota entonces que cuando el guionista acorta la distancia que le separa a él, como creador, de los personajes que quiere mostrar y se traslada a ese mundo para expresarlo, comienza a superar los problemas que le plantea la dramaturgia, no le interesan ni las dificultades técnicas ni su relación con la industria en el momento de escribir el guión. Casi que sin saberlo está creando un nuevo género, diferente del teatro, diferente de la novela, aunque comparte con estos algunos aspectos.

Superados, o más bien, acomodados a los problemas derivados de la ausencia de tecnología y al lenguaje cinematográfico propio, queda entonces el guionista frente a la dificultad de realización del film. Este pare-

ce agravarse en la medida que la televisión, la inseguridad, a veces también el clima, hacen que los espectadores no asisten a las salas de cine. Evidentemente, cada vez se hace más difícil que los gastos que implican una producción cinematográfica se cubran en el país. Salvo la industria cinematográfica norteamericana e india, todas las demás han tenido apoyo estatal no para hacer del cine una fuente de ingresos, sino para salvaguardar los valores culturales que éste representa. Aunque nuestros gobiernos así parecen haberlo entendido al crear fondos oficiales que promocionen el cine, es un hecho que el cine político encuentra mayores obstáculos que cualquier otro género. A diario se están produciendo guiones que sus autores aspiran a realizar sin conseguirlo nunca. Algunos lo logran pero deben preocuparse personalmente de que se exhiban en círculos de amigos o en cine clubes. Es decir, que se está desperdiciando un rico material que ha plasmado una serie de aspectos de la vida cotidiana, que está dejando testimonios de la vida real, que está escrito en un lenguaje visual que es precisamente el que se está imponiendo en la vida moderna y que, por consiguiente, reclama algún lugar de reconocimiento. No puede ser por casualidad que la totalidad de los guiones que han merecido algún premio en este país se relacionen con

la violencia. Es precisamente por el hecho de que sus autores han querido plasmar lo más corriente de nuestra vida y porque al acercarse a los personajes no han podido hallar ninguno que se escape de este leitmotiv de nuestra historia.

A diario se están produciendo guiones que sus autores aspiran a realizar sin conseguirlo nunca. Algunos lo logran pero deben preocuparse personalmente de que se exhiban en círculos de amigos o en cine clubes

Evidentemente, el lugar más adecuado para hacer justicia a este género, pensando más en el futuro que en el presente, es la Universidad Nacional de Colombia y este es el motivo de la publicación de este volumen que bajo el título de Cine de la violencia, reúne seis guiones, tres de los cuales fueron ganadores del Concurso Nacional de Guión que desde 1979 viene realizando Focine, el organismo oficial encargado de promover esta industria. Son estos, Los días del miedo, Efraín, y Siete colores. Es obvio que el obtener un premio de tal categoría supone que la película debe ser realizada. Sin embargo, ninguna de las tres ha sido considerada para tal efecto. Los otros tres: Canaguaro, Cóndores no entierran todos los días

y El día de las Mercedes ya fueron filmados, y el segundo ha sido ampliamente promocionado. Eso nos da la esperanza de que vayamos superando los obstáculos que hemos mencionado.

Hemos querido iniciar este volumen con el libro cinematográfico titulado Canaguaro por haber sido este el pionero en este tipo de cine. Sigue Cóndores no entierran todos los días, por contraste con el anterior. Se trata de una obra basada en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazabal que fue cuidadosamente trabajada por cuatro guionistas, a diferencia de la anterior en la cual se trabajó sobre la marcha de la filmación. Siguen dos guiones inspirados en un mismo tema y que fueron premiados por Focine en dos concursos sucesivos, en 1980 y 1981. Es interesante observar cómo sobre un mismo tema, la vida de Efraín González, y prácticamente sobre las mismas fuentes, resultan dos obras totalmente diferentes. Los autores, sin conocerse, estaban trabajando casi simultáneamente. Las dos últimas obras: Los días del miedo y El día de las Mercedes, presentan dos aspectos distintos de la violencia, el primero (premiado en 1979) se refiere a la violencia urbana y el segundo (seleccionado entre los proyectos de cine para televisión abierto por Focine en 1985) nos presenta el

nacimiento de la violencia en un pequeño pueblo que puede estar situado en cualquier lugar de América Latina. El ordenamiento se ha hecho para plantear tres problemas: el método, las fuentes y las diferencias evidentes entre la violencia urbana y la violencia rural.

Isabel Sánchez Méndez

Profesora de Historia de América Latina Universidad Nacional de Colombia Ciudad Universitaria, octubre de 1986. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CINEMBARGO HAY CINE

Felipe Aljure

—●—



El cine es actualmente el medio de expresión más poderoso para reflejar y afianzar la identidad de un país. Después de haberle heredado su hegemonía a la literatura promete reinar por muchos siglos hasta que el advenimiento del ser telepático sea un hecho tecnológico y evolutivo, que permita la comunicación a través de impulsos y sen-

saciones y haga obsoleta e innecesaria la transmisión de imágenes. En últimas la comunicación reinará siempre, simplemente cambiará y hará más eficientes y rápidos sus soportes y formatos.

El cine en sus inicios, y aún ahora, aunque con tendencia a la baja, debido a sus altos

costos hizo que los países menos pudientes y menos inteligentes, y entre ellos desafortunadamente estuvo y está Colombia, entregaran totalmente sus pantallas de cine a sueños ajenos que poco a poco permearon la personalidad del país. Y tras ellos, y por la misma puerta, entraron formas de vida y consumo que, más allá del mensaje audiovisual de la película de turno, les permitieron a los países fuertes la conquista de mercados foráneos e iniciaron un proceso de aculturación en cada uno de los países permeados que desde entonces ha sido inversamente proporcional a la expansión cultural de los países hacedores de películas.

De esta forma se consolidó el colonialismo audiovisual en el que hoy está formateado el mundo. Ya no es necesario tener grandes ejércitos en los países para que tributen y entreguen sus riquezas a una potencia foránea, con la cesión de nuestro espacio audiovisual a culturas más poderosas todos tributamos y consumimos formas de vida y tecnologías cuyo beneficio último llega a las arcas de los mismos países dueños de nuestras pantallas. El menor de los negocios, tan sólo el menor pero negocio aún, ligado al cine, era la venta de boletas pues para las productoras internacionales la explotación o no del mercado colombiano era irrelevan-

te dentro de su equilibrio macroeconómico, ya que la recuperación de su inversión fue siempre amplia y generosa en los mercados de los países desarrollados.

Lo interesante para ellos era que cada actor o actriz convertidos en nuestros paradigmas de vida nos vendía esmaltes para las uñas, sombreros, ropas, automóviles, electrodomésticos y más profundamente aun formas de vida y de ver el mundo que influían en el estado de ánimo de la opinión pública en los momentos de configuración geopolítica del planeta, especialmente en los largos años de la guerra fría que se desarrolló paralela al crecimiento del cine y la televisión y que alineaba del lado soviético o norteamericano a los países que hubieran logrado penetrar a través de sus formas audiovisuales o a aquel que después de haber sido ayudado militarmente les habría inocentemente sus compuertas para ser vertidos sin filtro alguno de sus formas de “expresión” o “invasión” audiovisual.

Por supuesto que en un siglo cuya tendencia evolutiva inevitablemente nos lleva a la globalización sería retardatario pensar en excluir formas extranjeras de reflexión audiovisual de nuestras pantallas de cine y TV, pero nadie pretende eso. Con el mero desa-

rollo de una expresión audiovisual propia que recuperara un porcentaje de las pantallas para la producción nacional sería suficiente. Afortunadamente los cuerpos sociales son profundamente inteligentes y han sentido la indigestión audiovisual causada por menús que no pertenecen a nuestra dieta y nuestro cuerpo social, como las cucarachas, inmune cada día más a formas tóxicas audiovisuales, han comenzado a exigir, pese a la torpeza de nuestra clase política y su lentitud para entenderlo, que haya más producción colombiana.

Afortunadamente los cuerpos sociales son profundamente inteligentes y han sentido la indigestión audiovisual causada por menús que no pertenecen a nuestra dieta y nuestro cuerpo social

Fue este mandato de las audiencias y del país el que obligó a las grandes programadoras de TV a bajar el número de enlatados comprados e incrementar la producción nacional en un fenómeno de recuperación de nuestras pantallas de TV que día a día se consolida más, pues es con producciones nacionales que las programadoras y canales privados pueden sobrevivir dado que en sus espacios es en donde se concentran los ratings más importantes. En el caso del cine

ese fenómeno se inició un poco más tarde pero con la misma tendencia a recuperar nuestras pantallas que hoy en día están habitadas en un 98% por productos extranjeros. Esto no se debe a que los exhibidores se nieguen a mostrar productos colombianos o a que las distribuidoras transnacionales no se interesen en nuestros productos. De hecho el agotamiento temático de Hollywood ha hecho que las majors se interesen en guiones, directores y producciones locales en Latinoamérica y el resto de los países débiles cinematográficamente y los exhibidores locales han abierto desde hace ya varios años las puertas de sus mejores salas y circuitos a películas colombianas que han alcanzado éxitos de taquilla importantes.

El problema de fondo es que el fenómeno cinematográfico no ha sido entendido por nuestra clase política y por lo tanto no ha sido respaldado permanentemente para permitirle desarrollar una legislación coherente que facilite su producción y haga atractivo para los inversionistas privados locales y extranjeros desarrollar todas las facetas de esta potencialmente enorme industria. Lo que tenemos hoy en día es una legislación fragmentada y contradictoria, cuando existe, porque muchas veces ni siquiera existe legislación alguna que permita

resolver los problemas del día a día cinematográfico, obligándonos a cohabitar con la interpretación amañada del funcionario de turno o sencillamente a llevar al terreno de lo marginal e informal dineros que debidamente canalizados favorecerían enormemente la economía nacional. Películas como *1.492* o *Colón* que estaban destinadas a invertir en Colombia US\$ 25'000.000 no lo hicieron porque el traumatismo para traer dineros, técnicos y equipos era tal en Colombia que prefirieron irse a Costa Rica en donde los recibieron con alfombra roja y de paso su economía nacional se encajó esa suma a cambio de permitirles fotografiar, promover y divulgar su geografía en una película que recorrió el mundo y de darle empleo a sus técnicos y actores, para no hablar de hoteles, restaurantes, transporte aéreo terrestre, etc.

El cine está casi penalizado hoy en día en Colombia y su fuerza es tal que aun así los nuestros logran hacer películas y llegar a los circuitos comerciales locales y los festivales internacionales con éxito. La labor que adelanta hoy en día el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica es fundamental para el ordenamiento de nuestra legislación cinematográfica de una manera concertada pues en él se encuentran representados

todos los sectores nacionales o extranjeros que intervienen en nuestra industria. Igualmente importante es la gestión de la actual Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, que a través de sus políticas nacionales e internacionales ha logrado impulsar nuestra cinematografía.

El cine está casi penalizado hoy en día en Colombia y su fuerza es tal que aun así los nuestros logran hacer películas y llegar a los circuitos comerciales locales y los festivales internacionales con éxito.

Ojalá pues que no sea cierto el rumor de que van a cerrar el Ministerio de Cultura, ojalá que no sea más que eso, un rumor. Porque hay rumores más fuertes, se rumora, por ejemplo, que por falta de un sentido de identidad que se debió comenzar a construir desde hace cinco siglos y que debió haberse llevado al cine desde comienzos de éste, el país se va a dividir porque hay gente que vive en Colombia pero no sabe qué es ser colombiano porque nadie se lo ha mostrado. Se rumora también con fuerza que este país está enfermo y que por andar dándole de comer al cuerpo se le quedó el alma con hambre y ahora necesita formas de expresión que le expliquen quién es, cómo es, por qué y para

qué existe. Es que si nadie nos dice quiénes somos y para dónde vamos nadie nos puede decir tampoco para qué quedarnos juntos o por qué y para qué dejar de matarnos. Que no nos salgan ahora con que van a cerrar el Ministerio de Cultura y a arrebatarnos nuevamente el apoyo a nuestro cine, que no nos digan que no hay plata para eso porque las prioridades son otras, porque si de prioridades se trata hay que decir que lo que más importa es saber quiénes somos.

Si nuestra clase política no entiende esto tampoco entenderá al sentarse en una mesa de negociaciones con la insurgencia que lo único que nos une es ser colombianos porque por lo demás casi todo nos separa. Es que ahí es donde está la gran grieta entre una clase gobernante que a través de los siglos ha querido ser española, francesa, inglesa y ahora norteamericana sentada a negociar con una insurgencia que le ha tocado siempre ser colombiana.

Revista Número No. 44-45, 1999. 

CONTENIDO
.....

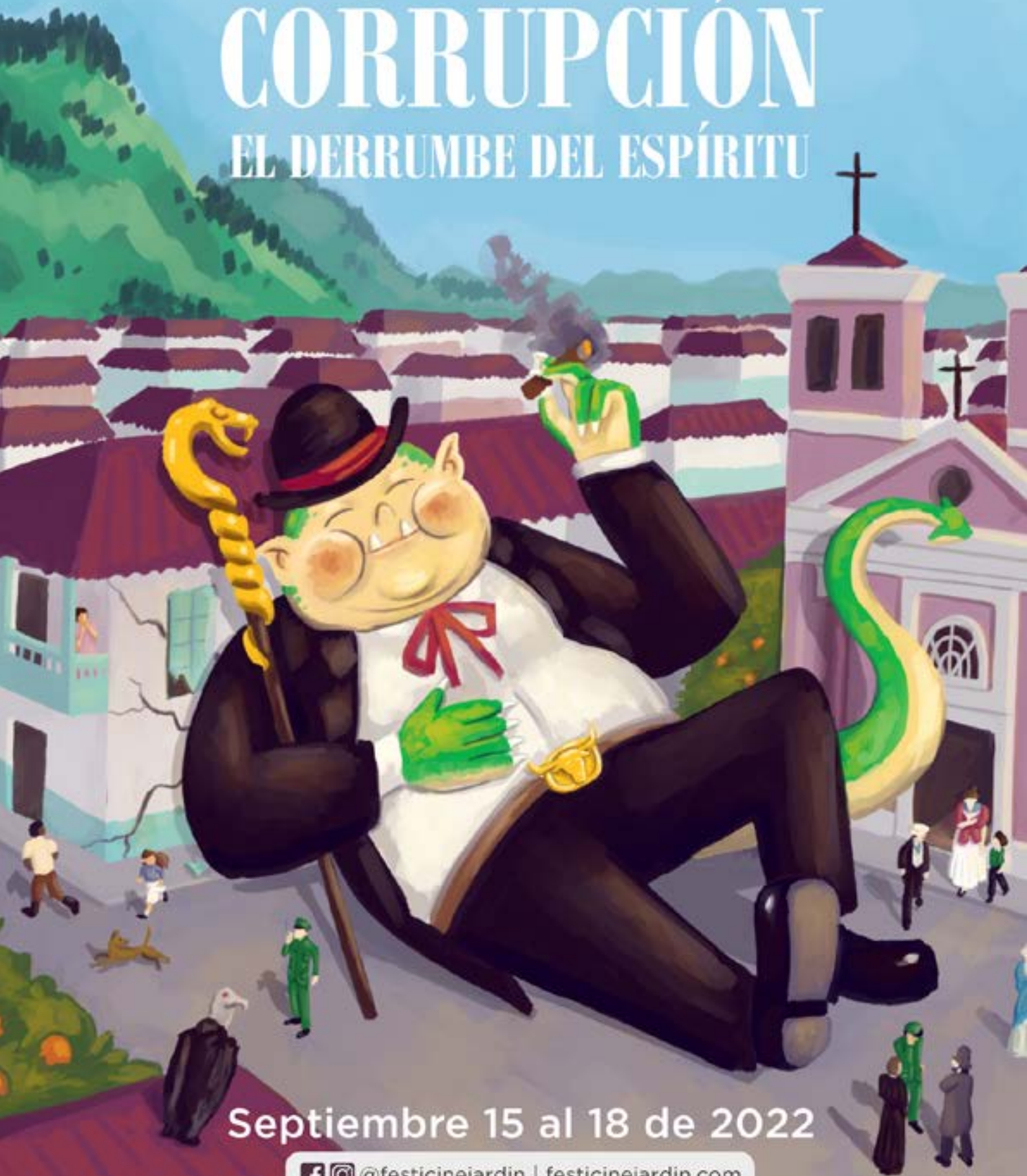
SITIO WEB
.....

Festival
de cine de

7º Jardín

CORRUPCIÓN

EL DERRUMBE DEL ESPÍRITU



Septiembre 15 al 18 de 2022

cinéfagos.net

Crítica de cine, cine colombiano,
nuevos medios, cómics,
artículos y ensayos.

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet