

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº8 - Abril 2023



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Alis, de Clare Weiskopf y Nicolás Van Hemelryck
Gloria Isabel Gómez

Alis, de Clare Weiskopf y Nicolás van Hemelryck
Martha Ligia Parra

Cada vez que muero, de la red comunicataria TRANS Y Raúl Vidales
Javier Pérez-Osorio

Camilo Torres: el amor eficaz, de Marta Rodríguez y Fernando Restrepo
Joan Suárez

Camilo Torres: el amor eficaz, de Marta Rodríguez y Fernando Restrepo
Gonzalo Restrepo Sánchez

Herida abierta, de Lina Rodríguez
Hugo Chaparro Valderrama

La otra forma, de Diego Felipe Guzmán
Verónica Salazar

La niebla de la paz, de Joel Stängle
Danny Arteaga Castrillón

Lo peor hasta el momento, de Iván Garzón Mayorga
Liliana Zapata B.
Medellín, Colombia

Lo peor hasta el momento, de Iván Garzón
Lina María Rivera (Sunnyside)

Mudos testigos, de Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa
Hugo Chaparro Valderrama

Mudos testigos, de Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa
Andrés Múnera

Topos, de Carlos Zapata
Oswaldo Osorio

Un varón, de Fabián Hernández
Alejandra Meneses

Anhell69, de Theo Montoya
David Guzmán Quintero

Un varón, de Fabián Hernández
Oswaldo Osorio

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Gustavo Nieto Roa (Tunja, 1942)
Mauricio Laurens

Modos de representación de la subcultura punk en Colombia
Valentina Vasco Restrepo

ENTREVISTAS

Entrevista a la “Rata” Eduardo Carvajal
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Fabián Hernández
Redacción Canaguaro

BIBLIOTECA

Cuadernos de Cine Colombiano No. 32
Verónica Salazar

DOCUMENTOS

Una historia común y particular del cine colombiano
Luis Ospina

FESTIVALES

La evolución del proyecto cultural del Festival Cine en la Isla

Felipe Montoya Giraldo

FICCI 62

David Guzmán Quintero

SALA CORTOS

Cuando la llanura encuentra el piedemonte, de Jonas Radziunas

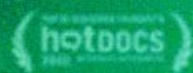
Daniel Tamayo

EL PODER DE IMAGINAR UN FUTURO LUMINOSO

ALIS



Crystal Bear
Generation
72^a Internationale
Filmfestspiele
Berlin



TEDEUM
AWARD
2022



CRÍTICAS

de *Clare Weiskopf* y *Nicolas van Hemelryck*, directores de *amazona*

#AlisExiste

ALIS, DE CLARE WEISKOPF Y NICOLÁS VAN HEMELRYCK

RETRATO SOBRE UN ESPEJO

Gloria Isabel Gómez



Clare Weiskopf y Nicolás Van Hemelryck son documentalistas. Como pareja, en sus dos últimos largometrajes han abordado el impacto que tienen los vínculos familiares inconstantes: en *Amazona* (2017) Weiskopf reflexiona sobre su propia maternidad a través de la relación con su madre, cuya

historia personal la lleva a vivir en la selva, lejos de las rutinas de la ciudad y las expectativas sociales que recaen sobre las mujeres.

Mientras que en *Alis* (2023), hacen una co-dirección y dedican sus esfuerzos a con-

tarle una historia a sus propias hijas a través de la vida de un grupo de jóvenes que viven lejos de sus familiares en un centro de acogida denominado La Arcadia. Allí, las condiciones económicas y sociales determinan los espacios que habitan estas adolescentes, quienes son invitadas a crear un personaje imaginario llamado Alis: una joven de quince años que también forma parte del internado.

Con esta premisa, el documental construye un coro de voces, miradas y sentidos que no solo se vinculan por el espacio físico, sino por la emoción y la temática de cada secuencia, pues gracias a la confianza que existe entre el equipo de filmación y las jóvenes entrevistadas, es posible conocer la posición de cada una sobre aspectos amplios y universales como la libertad, la muerte o el amor.

Sin embargo, a pesar del bello encuadre y el color que tienen todas las entrevistas, *Alis* no posee fortalezas visuales ni fotográficas. Esto se debe –tal vez– a que una de las intenciones del documental es hacer extensivo el dispositivo narrativo que le da sentido a toda la película: la imaginación. Como espectadores(as) se nos invita a evocar todo lo que no vemos: el pasado de

estas jóvenes, sus anhelos más profundos, sus experiencias amorosas, los traumas de la infancia y otras vivencias que se mezclan entre lo propio y lo ficticio, lo personal y lo ajeno.

Estas conversaciones, lejos de ser experiencias imaginarias, son las proyecciones de cada una de estas jóvenes frente a la cámara, puesto que Alis no es solo un mecanismo narrativo útil para contar esta historia sino una forma de proteger a estas adolescentes de exponer su vida privada de manera directa ya que en medio de las anécdotas, improvisaciones, mentiras y confesiones ¿Quién puede determinar qué le sucedió a cada una?


Alis es un personaje real para la mayoría de jóvenes, porque es un alter-ego de ellas mismas y sus compañeras, un reflejo de una generación que en un contexto desigual e injusto forja su sistema de valores fuera de casa a partir de experiencias en la calle o en los barrios. Al hablar, ellas utilizan la primera y la tercera persona, lo cual es un gran acierto de la película, que logra universalizar experiencias propias de la juventud filmando un contexto muy particular.

Por otro lado, a pesar de la diferencia de

edades que existe entre quienes filman y son filmadas no hay una distancia jerárquica entre los creadores(as) y las adolescentes: la voz de Claire orienta la conversación y, a la vez, favorece la expresión individual de cada una de las jóvenes, quienes hablan sobre sus vidas utilizando su lenguaje, sus miedos, sus canciones y sus silencios. La presencia del adulto, que en la mayoría de testimonios es problemática, se convierte aquí en un referente seguro que se implica con las emociones y necesidades de las adolescentes.

Estas conversaciones, lejos de ser experiencias imaginarias, son las proyecciones de cada una de estas jóvenes frente a la cámara, puesto que *Alis* no es solo un mecanismo narrativo útil para contar esta historia sino una forma de proteger a estas adolescentes de exponer su vida...

Existen razones suficientes para que esta obra haya tenido una buena acogida entre la audiencia: a diferencia de la ficción, el cine documental no solo propone una representación de la realidad sino su transformación inmediata a través de recursos que inducen la acción de las personas sobre sus contex-

tos. En este caso, *Alis* nace a partir de una serie de talleres audiovisuales que desarrollaron Clare Weiskopf y Nicolás Van Hemelryck durante varios años, los cuales les dieron herramientas a estas adolescentes para narrar y narrarse a sí mismas, demostrando que, al mismo tiempo, el cine puede ser retrato y espejo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ALIS, DE CLARE WEISKOPF Y NICOLÁS VAN HEMELRYCK

SUAVIZAR LA CORAZA Y EL PREJUICIO

Martha Ligia Parra



En Instagram y Twitter @mliparra



“Quiere que le diga una cosa,
es que yo afuera no tengo nada”.

Menor interna en *La Arcadia*

“Vas a imaginarte a una compañera tuya

que tiene 15 años y se llama Alis”. Es la invitación que anima a las jóvenes del documental a hablar sobre cómo es, qué siente y cómo será el futuro de esa niña ficticia. Esta especie de juego, de mecanismo de identificación, implica una escucha paciente y

generosa. La intención, suavizar la coraza de ellas y los prejuicios del espectador. Al indagar por Alis, una de las niñas responde: “Es feliz, pero tiene mucho dolor por dentro”.

La película se ubica en un internado público, llamado La Arcadia, lugar de acogida para adolescentes menores de edad. Han vivido en la calle y sus familias no pueden hacerse cargo de ellas. “Algunas ya son madres y otras seguramente lo serán, y el riesgo de perpetuar el ciclo de abandono y violencia que vivieron es muy alto”, explican los directores del documental Clare Weiskopf y Nicolás van Hemelryck.

Pese a la dureza de sus historias y entornos, los realizadores confiesan lo importante que era darle mayor espacio al lado luminoso. El documental parte del deseo de romper con las ideas que han construido discriminaciones sociales y de todo tipo. Se niega a ver con lástima a estas niñas y, sobre todo, quiere hacer énfasis en que su presente no es una condena.

El documental se aleja de la mirada extractivista. Por el contrario, concibe el cine como vínculo, espejo y espacio de libertad. Como medio de contención y lugar seguro.

Esta emotiva obra es el resultado de un proceso de varios años de trabajo con las jóvenes. *Alis*, una historia simple en apariencia, es compleja al lograr el difícil equilibrio entre la intimidad y la distancia con las menores; entre la realidad y la ficción. Hay una cercanía prudente y responsable, que se cuida de no afectar la fragilidad emocional de sus protagonistas.

Al mismo tiempo, es una pieza ambiciosa que opta primero por los personajes y no por construir un documental basado en personajes. También porque elude el camino de la revictimización y porque involucra a un grupo amplio de jóvenes, veinte en total. Sus protagonistas, en primer plano, miran directamente a la cámara y tienen la libertad de imaginar, de decir la verdad o no y de ser ellas mismas. La película respeta sus tiempos, historias, personalidades.

Los realizadores también entendieron que las jóvenes y sus relatos, debían dar forma al tipo de narrativa; descartaron el documental de observación y el testimonial. Y prefirieron una vía participativa, lúdica y de experimentación, más espontánea.

Lo más interesante es que de este modo, se da la catarsis, la proyección y la posibi-

lidad de verse reflejadas e identificadas. Pero, también la oportunidad de soñar con el futuro. Frente al interrogante sobre lo que quiere ser Alis, las respuestas son: Ser mamá, ser papá, tener estudio, ser alguien, piloto, cantante, futbolista, veterinaria y hasta presidente de Colombia.

...es una pieza ambiciosa que opta primero por los personajes y no por construir un documental basado en personajes. También porque elude el camino de la revictimización y porque involucra a un grupo amplio de jóvenes,..


Las niñas del internado extrañan lo más básico, la compañía y el cuidado de los padres, un lugar donde sentirse protegidas y al cual pertenecer. Una de ellas responde a la pregunta: ¿Qué ves de Alis en ese espejo? –No sé, como dolor. ¿Y por qué dolor? –Porque le ha tocado sola y le ha tocado difícil la vida.

Formalmente, la película es radical al usar una sola cámara, un solo lente y un solo encuadre. “El camarógrafo y el editor nos decían que era muy riesgoso; nos sugirieron llevar una segunda cámara, pero queríamos

que el espectador las mirara a los ojos durante toda la película”, afirman los realizadores.

Y para lograr la intimidad necesaria, decidieron que el espacio principal fuera el cuarto de las chicas. Por eso fue importante trabajar con un grupo de rodaje lo más pequeño posible. Los rostros de las jóvenes con sus gestos y expresividad llenan el plano. Y como pausas, funcionan los planos del exterior del internado, los camarotes donde duermen con sus muñecos de felpa, las acciones cotidianas de lavarse los dientes, peinarse el cabello entre ellas, bailar, ver juntas televisión y arreglar el salón de clase. Una imagen llama, particularmente, la atención: la de una coneja rosa de peluche que da vueltas en la lavadora.

Explican los directores que el 86 por ciento de jóvenes como Alis se encuentran entre los 14 y 17 años de edad. El más reciente informe del Dane revela que más de 4.000 niñas de entre 10 y 14 años dieron a luz el año pasado. Y que en Colombia 45.000 menores de edad fueron mamás en 2022. Es una realidad estremecedora que debe pesar en la conciencia de nuestra sociedad. Y que también mueve a la reflexión que propone *Alis* sobre lo que significa ser mujer en el

mundo actual. Como lo afirman sus realizadores: “Es además el comienzo de un diálogo sobre la niñez y la adolescencia; temas que parecen ser secundarios”. Al final, este delicado y acertado filme nos devuelve la mirada en silencio de sus protagonistas. Es como un golpe seco en el corazón. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CADA VEZ QUE MUERO, DE LA RED COMUNICATARIA TRANS Y RAÚL VIDALES

COMO AVES FÉNIX

1

Javier Pérez-Osorio



PhD Candidate

Centre for Film and Screen - University of Cambridge

jap93@cam.ac.uk



Cada vez que muero (2022) es un documental desarrollado por el director colombiano Raúl Vidales en estrecha colaboración con siete mujeres de la Red Comunitaria Trans (RCT), un colectivo transfeminista colom-

biano fundado en 2012. La película recurre a técnicas narrativas tanto documentales

1 Esta es la traducción de una reseña originalmente publicada en inglés en la revista [*European Review of Latin American and Caribbean Studies*](#).

como de ficción para explorar la sombra de la muerte que se cierne sobre las vidas de las personas transgénero en Colombia. Aunque no es una novedad que las vidas LGBTQ+ estén amenazadas, en los últimos años los casos de acoso, violencia y homicidios a los que se enfrentan las personas *queer* en el país han ido en aumento. En particular, el número de mujeres trans víctimas de crímenes de odio ha aumentado de forma alarmante, algo que ha sido ignorado en gran medida tanto por las autoridades como por los medios de comunicación. En un contexto tan hostil, *Cada vez que muero* es el primer largometraje que pone en primer plano los cuerpos, las voces y las experiencias transgénero como un valiente testimonio contra un gobierno negligente y una sociedad indiferente.

El director de la película es psicólogo de formación e incursionó en el cine a principios de la década de 2010. Durante más de diez años ha intentado trasladar sus intereses sociales y políticos al ámbito cinematográfico. La idea de hacer una película sobre la vida de las experiencias trans comenzó cuando conoció a los participantes de la RCT. Aunque consideró la idea de desarrollar un proyecto con y sobre ellas durante algunos años, esta no se materializó hasta

la pandemia del COVID-19. Aprovechando el confinamiento forzoso y las dificultades para ganarse la vida que las integrantes de la RCT enfrentaron durante ese periodo, Vidales solía reunirse dos veces por semana con ellas para debatir posibles temas para una película. El resultado fue una obra colaborativa en la que el papel de estas siete mujeres en la producción (por ejemplo, como guionistas, directoras de arte y diseñadoras de vestuario) llegó a ser tan esencial como el del director. *Cada vez que muero* se estrenó en el *Ciclo Rosa 2021* de Bogotá y se exhibió en salas seleccionadas de toda Colombia. Actualmente está previsto que la película se proyecte en varios festivales dentro y fuera de Latinoamérica.

Durante esas reuniones semanales, se hizo evidente que la muerte era un tema central para las siete mujeres de la RCT, Alexandra, Yoko, María Fernanda, Valeria, Katalina, Daniela y Sahory. Sus vidas han estado marcadas por el acecho persistente de la muerte, el luto por sus hermanas asesinadas y el interminable proceso de renacimiento que conlleva la transición. Como sugiere su título, la película indaga en la paradójica búsqueda del sentido de la vida a través de varias formas de morir. Aunque devastadores, los testimonios son al mis-

mo tiempo reparadores. *Cada vez que muerro* presenta así en estas mujeres trans una versión latinoamericana contemporánea de la leyenda popular del ave Fénix, la criatura inmortal que renace de sus cenizas.


El documental se estructura en torno a dos líneas argumentales entrelazadas. Por un lado, muestra imágenes en blanco y negro de las reuniones semanales que originaron el argumento de la película. Con planos medios y primeros planos, la cámara invita al público a participar en esta reunión íntima. Mientras beben y fuman, las protagonistas –jóvenes y de mediana edad– escriben y comparten sus historias. Ríen y lloran juntas al recordar su difícil infancia y adolescencia, los obstáculos para expresar su identidad de género y las horribles experiencias de violencia ejercidas por familiares, hombres y fuerzas policiales. Sin embargo, también se toman el tiempo para hablar de sus sueños, de la alegría de su sorroridad y de las innumerables oportunidades de renacer. Su forma de hablar informal y sencilla, incluso cuando cuentan historias sombrías, es tan entrañable como sorprendente.

Entrelazados con estas imágenes, por otra parte, la película presenta ocho rela-

tos visuales independientes. Algunos son narraciones ficticias inspiradas en los testimonios de las protagonistas y otros son grabaciones de celebraciones/manifestaciones trans en Bogotá. A diferencia de las escenas de los encuentros, estas secuencias tienen colores vibrantes, música envolvente y variadas localizaciones de rodaje. Filmados en su mayoría en el barrio Santa Fe, donde viven y trabajan muchas de las protagonistas, los relatos ofrecen una descripción estetizada pero descarnada de sus experiencias cotidianas de la muerte. En uno de los relatos, por ejemplo, Alexandra y Valeria persiguen a un hombre –aparentemente un policía– que las amenaza con un cuchillo. Vestidas con trajes de colores neón y rasgos monstruosos, las mujeres arrastran al hombre hasta una habitación donde las espera un grupo más numeroso. Mediante un montaje rápido y planos subjetivos extremos, la película las muestra bailando furiosamente al son de una canción de *heavy metal* que denuncia los crímenes cometidos contra las mujeres trans. Más tarde, en la secuencia más impactante de la película, el grupo acaba tomándose la justicia por su mano y devora al hombre.

Aunque devastadores, los testimonios son al mismo tiempo reparadores. *Cada vez que muero* presenta así en estas mujeres trans una versión latinoamericana contemporánea de la leyenda popular del ave Fénix, la criatura inmortal que renace de sus cenizas.

Cada vez que muero es deliberadamente provocadora en sus temas y formas. La provocación reside en la capacidad de alternar y conectar con fluidez imágenes desconcertantes con las conversaciones íntimas de las protagonistas. Este contrapunto entre violencia y calma, lucha y esperanza, y muerte y vida propone un retrato menos reductivo y más completo de las vidas de las mujeres trans en Colombia. Aunque la película puede resultar formalmente tosca en algunos momentos (por ejemplo, en la composición de algunos planos y en la edición de sonido), la innovadora mezcla de estilos cinematográficos señala la importancia de reflexionar sobre temas *queer* urgentes, así como sobre la forma más adecuada de representarlos. El contraste entre el documental monocromático y las coloridas imágenes dramáticas, el contenido gráfico sin complejos y la rudeza experimental de la película hacen eco de los matices de la

vida de estas mujeres. Es precisamente esta libertad formal la que invita al espectador a entrar en contacto con las experiencias transgénero de una manera sin precedentes. De este modo, en un contexto social en el que las vidas transgénero se niegan persistentemente, *Cada vez que muero* les permite a Alexandra, Yoko, María Fernanda, Valeria, Katalina, Daniela y Sahory vencer a la muerte una vez más y renacer, esta vez en forma de cine. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

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

ELEGÍA EN BARRO

Joan Suárez



¿Dónde estarán sus manos?
¿Qué estará haciendo ahora?

Y una mano de agua intenta esculpir con delicadeza la figura, tan vehemente en sus

posturas como la esencia de su práctica del sermón, cuando pocas veces se asoma el criterio de las ideas con la acción. Las gotas de agua dibujan en la pantalla la silueta de *Camilo Torres Restrepo, el amor eficaz*

(2023), un documental experimental que tiene el coraje de reunir material de archivo y entablar un diálogo entre preguntas, reflexiones y análisis. Una película epistolar en la que Marta Rodríguez (1933) Pionera del documental antropológico en Colombia trasciende la muerte del sacerdote y resucita con epitafios un encuentro imaginario entre los dos. Una oración en verso para el rescate del recuerdo, incluso con su propia tonalidad para evocar *Chircales* (1972), allí donde descubrió la historia que la llevaría a trabajar durante seis años y que llegó a Tunjuelito gracias a Camilo Torres (1929-1966).

Tan sutil como la espuma en la corriente de un río, inicia una charla auténtica para el espectador, tan versado en la vida de Camilo como en la de algún desprevenido, una correspondencia instantánea que incorpora la inquietud por sus decisiones, sus actos y sus postulados de pregonar algo constructivo, una nueva mirada para crear un nuevo país: paz con justicia social. Una serie de pedradas de imágenes en blanco y negro nos contextualizan la década del sesenta (que dependía de las circunstancias históricas de Colombia y los vientos de cambio en la Iglesia católica¹) e intentan recoger la expresión de su pensamiento y algunos de sus discursos dictados en conferencias.

Como una artista de la alfarería, la directora Marta Rodríguez toma piezas arqueológicas de archivo para fabricar un latido único en el corazón de Camilo Torres Restrepo y un solo ritmo divino: el amor eficaz, la forma política que integra el amor al prójimo con el discurso y la práctica liberadora. Este es el corolario de su revolución personal. Tan vibrante como impactante en su narración en la que aparece como un raro espejismo y alumbra la oscuridad del olvido en la sala. Así sube la tensión con la oposición de la alta jerarquía del clero para manifestarse sobre sus planteamientos, es decir, el surgimiento de líderes en las masas campesinas y urbanas. La voz divina y sagrada de Camilo responde y el lector de esta carta fílmica encuentra, quizá, una explicación sobre los elementos que lo llevan a decidir su vinculación a las filas del Ejército de Liberación Nacional.

Un sacerdote que no aparece en el aura de esta misiva, Federico Carrasquilla, y que fue amigo de Camilo y quien ha vivido (y todavía) con intensidad en el medio popular nos dice:

Mi gran contradicción con Camilo tiene que ver con la estrategia para el

cambio. A Camilo como cristiano pudo parecerle que la lucha armada era el camino. Yo no entiendo cómo un sacerdote puede aceptar la lucha armada. Jesús no la usó, prefirió el ejemplo y la palabra. (Carrasquilla, 2019, p. 49)

El padre Carrasquilla (n. 1935), un referente inseparable del amor y la admiración por Jesús, reconoce “de Camilo su actitud humana y su visión del cristianismo, pero no lo seduce su proyecto político (Frente Unido)”. Y esta breve interrupción obedece a la necesidad que suscita esta joya visual, el espectador siente el deseo de intervenir, también de interpelar ante los asuntos que aquí se exponen, pero el tiempo de ahora y el ayer parece que una humarada lo expande en cánticos de secuencias discursivas y transiciones memorables.

De ahí que el documental en su curso contraste y alterne testimonios de amigos y seres cercanos. Las secuencias pintan una vasija impecable como maestro, ejemplo y orientador. Un ser de lección y espíritu sin máscara. La rebelión de su sotana, según esta conversación de invocación, es para presentar un Camilo sin idealizarlo, y sí para venerar su lucha social, lejos de las manipulaciones; y sí para situarlo en su

tiempo (el contacto con la realidad social, sus lecturas académicas y, ciertamente, la revolución cubana de 1959) en una aproximación para comprender el ahora; y sí en la apremiante vigencia de su revelación profética. Una carta en yuxtaposición de pensamiento y petición a modo de un examen retrospectivo.

Y esta breve interrupción obedece a la necesidad que suscita esta joya visual, el espectador siente el deseo de intervenir, también de interpelar ante los asuntos que aquí se exponen,...

Un atributo especial de este documental, como una voz del alma en una marcha fúnebre, es su posición en el relato, a diferencia de otro tan significativo y potente *Camilo, el cura guerrillero* (Norden, 1974), en el que con un tono periodístico nos acercan a una imagen del sacerdote con las opiniones y comentarios de quienes estuvieron a su alrededor; Marta Rodríguez, decide, por el contrario, apelar por la súplica y el rezo con la expresión mítica de Camilo y lo toca delicadamente.

Igualmente, la directora con su magistra-

lidad esboza su afectiva amistad, los tiempos de universidad cómplice, el colega de aula, el conductor de seres humanos, (creyentes, ateos, agnósticos) y las manos que con amor abrazaron El nuevo humanismo, como ejemplo y orientador; las mismas manos que ahora con una cámara escribieron para el buzón de la curiosidad de otras (y nuevas) generaciones la vida de Camilo, sin sermón, pero sí con palabras hechas de palo santo.


Nota:

1. Primero con el Concilio Vaticano II (1962-1965). Luego con la II Conferencia del Episcopado Latinoamericano (1968) de Medellín. Y los procesos alternativos que sucedieron de manera inmediata al Concilio Vaticano II, los grupos de clérigos Golconda, bajo la orientación de lo que se conocería como Teología de la liberación, de la que Camilo sería uno de sus precursores; y Sacerdotes para América Latina (SAL). Igualmente, para situar el contexto social y eclesial hay que nombrar otros dos grupos o movimientos de Iglesia: Cristianos por el Socialismo (CPS) y Comunidades Eclesiales de Base (CEBs). Todo esto en el horizonte de los primeros misioneros cristianos, en defensa de los oprimidos.

Referencias:

Torres, C. (n.d). *Camilo Torres Restrepo: Escritos Escogidos 1966-1986. Tomo II. s.l: [s.n.]*.

Umaña Luna, E. (2003). *Camilo y el nuevo humanismo: paz con justicia social. (2. ed). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales.*

Vélez, A; Ramírez, H. (2019). *Jesús y el pobre. En la vida del Padre José Federico Carrasquilla Muñoz. Publicación de la Fundación Pepe Breu.* 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

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

UN AMIGO PERSONAL

Gonzalo Restrepo Sánchez

—●—



“Porque donde murió Camilo nació una cruz.
No de madera sino de luz...”

Este documental es dirigido por la conocida cineasta Marta Rodríguez (*Chircales*, 1972) y Fernando Restrepo Castañeda (*Nunca más*, 2001), quienes a través de

esta película quieren contar a su país cómo se erige desde la memoria los relatos históricos sobre la lucha de clases y política, en torno a una figura histórica [sin lugar a dudas, polarizadora en la sociedad colombiana] como lo fue Camilo Torres. Al mar-

gen de la película y a modo de anécdota, el hoy cineasta Rodrigo García (hijo de Gabriel García Márquez), fue bautizado por el personaje de marras.

El documental plantea “una conversación” [si bien, un soliloquio por obvias razones] entre Marta Rodríguez y Camilo Torres, mezclando en medio de ello: reflexiones, testimonios, e imágenes de archivo, sin intimidación alguna. Qué quiere decir esto último. A lo mejor, aquellas únicas imágenes que pudieron haberse filmado como único “refugio de caricias”, ya que el presente, cinematográficamente hablando, no permitió segundas oportunidades para hablarse físicamente y frente a frente. Sin embargo, como contrapartida, pudiera convenirse con base en lo observado y escuchado, alguna conclusión personal como si fuera un desaliento. Viene a mi memoria aquella sentencia de Emil Cioran que planteaba que el hombre puede imaginarlo todo, vaticinarlo todo, excepto hasta dónde puede llegar a hundirse, eso no tiene fin.

Martha [que conoció a Camilo Torres en vida] sin dejar de lado su ideología sobre la salvaguardia del pueblo en ese cine denominado de compromiso, en este trabajo se apoya, además de las intervenciones del so-

ciólogo Eduardo Umaña Luna y del padre jesuita Javier Giraldo, de otros elementos del instrumento fílmico en sí: material archivo de imágenes, de audio y los soliloquios de la cineasta, donde deja entrever su desentimiento con el sacerdote de haberse ido a una lucha armada. En este sentido de estrato tajante, *sin intersubjetividad* [una modalidad pasiva de la experiencia del Otro] ya que Camilo ya no está entre nosotros; disipa algo de empatía en el documental de Martha Rodríguez por dos asuntos. Como experiencia fenomenológica: la ausencia [audiovisual] de aquellas imágenes afectivas entre dos amigos que pudieran haberse alojado en lo más profundo de sus corazones. Y las tipificaciones que van desde la conjetura hasta la certidumbre subjetiva.

Como la idea en este análisis no es llenarlo de spoilers, ante la formulación de si es pertinente traer una vez ante nuestros días este personaje y tema [el cine colombiano tiene otro documental del cura guerrillero rodado en 1974, por Francisco Norden]. Pues la respuesta, desde el otro lado de la orilla, no tan parcializado; tiene a mi parecer, dos respuestas desde lo académico y memoria colectiva.

Por el lado académico: “El documental no

nació para hablar por el poder, sino, muy al contrario, para desafiar su discurso hegemónico; para explorar los márgenes y la periferia, *para acercarse al Otro*” (Weinrichter, 2015, p.24). En este sentido, el documental de Martha Rodríguez reconoce hoy, y lejos de antojarse asfixiante ante el destino de los actos de la Colombia de Camilo Torres, así como sus consecuencias, luces y sombras, a un amigo personal. Pero también, sin alejarse de ese formato cinematográfico ya tipificado [testimonio e imágenes archivo y viceversa], nos aproxima de alguna manera a aquellos colombianos [a ese “Otro”] quienes siempre estuvieron [y están] contiguos a la violencia en un país como Colombia.

De todas formas, *Camilo Torres: el amor eficaz* no es una propuesta audaz que huye del carácter divulgativo para penetrar en un aliento intelectual que haga difícil de digerir dichas imágenes. Los cineastas del filme procuran o prefieren, sin una esforzada producción estilística, no asfixiar la comunicación del mensaje que querían. Para quienes se aproximan por primera vez a Camilo Torres, con toda seguridad se quedarán con algunas ideas inestimables, esparcidas a lo largo de un [por momentos] irregular metraje -culpa, a lo mejor, de

cierto acomodo a lo testimonial.

Y la segunda respuesta [por el lado de la memoria social y sin que resulte lacónico el enunciado]. “El filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos” (Nichols, 1997, p. 13). De todas formas, el enunciado traza una enérgica discusión académica e intelectual que ha girado alrededor de esta diferencia frente a la perspectiva histórica, e interpretación. En cualquier caso, la película colombiana hoy analizada, considero que tiende más a cierta aproximación a otros y heterogéneos puntos de vista desde una correlación historiográfica y ese diálogo invariable con el presente. ¿Qué quiero decir? “En realidad, la conflictividad entre la memoria y la historia está planteada desde el momento de la constitución de ambas como fenómenos presentes en todas las culturas” (Aprea 2012, p.36). Y para el argumento que hoy nos irrumpe, a modo de conclusión:

Camilo Torres: el amor eficaz, plasma un carácter perceptible de cómo el documental cinematográfico es una parte esencial de los discursos ideológicos que fluyen en el tejido

social. En últimas, el “Amor Eficaz” llevó a que Camilo Torres se implicara en desafiar los grandes problemas sociales y liberarlos. En otros términos: es el carácter político que logra el amor al prójimo en el discurso y la experiencia redentora de Camilo. El sacerdote, uno de los fundadores del departamento de Sociología de la Universidad Nacional, dio una alocución antes de tomar las armas e irse al campo con las filas del Ejército de Liberación Nacional. Su paso por la guerrilla fue muy corto, a los pocos días de alistarse fue dado de baja en Patio Cemento, zona rural de San Vicente de Chucurí.


...el documental de Martha Rodríguez reconoce hoy, y lejos de antojarse asfixiante ante el destino de los actos de la Colombia de Camilo Torres, así como sus consecuencias, luces y sombras, a un amigo personal.

Referencias:

Aprea, Gustavo. 2012. “Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión.” En *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Universidad Nacional de General Sarmiento.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*.

Traducido por Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Paidós Ibérica.

Weinrichter, A. (2015). *Con voz propia o en boca ajena: Voces y alteridad en el documental*. En *Hacer con los ojos*. Estados del cine documental. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

HERIDA ABIERTA, DE LINA RODRÍGUEZ

VIAJE AL EXILIO

Hugo Chaparro Valderrama



Laboratorios Frankenstein©



El exilio geográfico de Lina Rodríguez es también un exilio formal y narrativo en términos cinematográficos. Cuando estrenó su primer largometraje, *Señoritas* (2013), descubrimos a una directora interesada por

hacer de la cámara el testigo invisible de los dilemas visibles que sus señoritas revelaban a través de la intimidad de sus diálogos sobre los encuentros y desencuentros entre la visión femenina y masculina del mundo.

Nueve años después, su filmografía es una promesa cumplida por lo que pueda significar el riesgo de filmar *en contra o al margen* de las fórmulas que desnuda por contraste con sus historias: la vida familiar que retrata en *Mañana a esta hora* (2016) se acerca a la ficción como si se tratara de un documental filmado con cámara en mano sobre las emociones en el terreno impredecible de la vida doméstica; *Aquí y allá* (2019) es una visita a los fantasmas del tiempo rescatados por el cine en tono contemplativo y metafórico; *Mis dos voces* (2022) insiste con su título en la dualidad que propone la distancia con el país que se abandonó y el país en que se vive, matizando con la distancia los recuerdos que tienen tres mujeres en Canadá. Películas sin prisa visual, que invierten los términos del vértigo permitiendo que la mirada se detenga en sus planos y que los personajes actúen e improvisen sus parlamentos, proponiendo más preguntas que respuestas al término de sus diálogos; declaraciones de independencia creativa ante las rutinas audiovisuales de una industria que parece enferma cuando sus guiones son revisados por un *script doctor* para ser rentables.

So Much Tenderness o *Herida abierta* (2022) es el capítulo más reciente de madame Ro-

dríguez acerca del laberinto que significa el exilio para continuar con el aprendizaje de lo que es la vida. El sentido de cada uno de los títulos no es en vano. *So Much Tenderness* define la ternura de Aurora (Noëlle Schönwald) para hacer de su refugio lejos del miedo un escenario del amor cotidiano con su hija Lucía (Natalia Aranguren); un refugio en contra del horror que las echó del país y un destino para la supervivencia, que tendrá variantes en las dudas que persigan a Lucía y sus amigas sobre los misterios de las relaciones amorosas, y en la evocación que trae como una sombra a la memoria el fantasma del esposo asesinado de Aurora.

Herida abierta es una referencia al canibalismo en términos colombianos –o latinoamericanos: la violencia no tiene exclusividad geográfica– cuando el azar impone un viaje que sirve para conjurar el miedo, aunque no cicatrice del todo la herida que deja el rastro de la muerte en sus víctimas; una herida en la piel del cuerpo que llena la pantalla cuando se inicia la película y la vida se revela en primer plano, escuchándose la respiración que asfixiará la muerte.

Entre la ternura y el dolor, la película podría ser otra anécdota de la historia contemporánea cuando la procesión de migrantes

atraviesa el mapa de América huyendo de la miseria o del terror que los expulsa de sus países –con matices desconcertantes en un rincón del mundo tan insólito como es Colombia y su ilusión por vivir algún día en paz–.

Herida abierta es una referencia al cannibalismo en términos colombianos –o latinoamericanos: la violencia no tiene exclusividad geográfica– cuando el azar impone un viaje que sirve para conjurar el miedo, aunque no cicatrice del todo la herida que deja el rastro de la muerte en sus víctimas;...

La sinopsis nos habla de una abogada ambientalista que huye tras el asesinato de su esposo y reorganiza su vida en Toronto, donde su hija cruzará por el huracán de las emociones que quizás le ayuden a entender el mundo y resolver sus misterios, poniendo a prueba la suerte de una realidad aparentemente equilibrada con la presencia insólita del primo que tal vez asesinó al esposo de Aurora, a quien la viuda descubre –o cree descubrir– en el metro, dudando al final de las visiones que parecen inventarle sus paranoias.

El énfasis en la edición, que fragmenta y conduce la mirada del espectador, enriquece formalmente la anécdota, y su puesta en escena libera a los actores para que construyan sus personajes con base en la improvisación, a través de diálogos que permiten comprenderlos en sus conflictos y en el rompecabezas que ensambla narrativamente el guión cuando alrededor del tema del exilio, como centro temático de la historia, suceden desvíos que van más allá del alegato con el que se denuncia una situación y se rebasa lo circunstancial con lo esencial: observar el comportamiento del corazón de las tinieblas que ilumina, bien o mal, la incertidumbre de un destino riesgoso.

Se trata de la barbarie, pero también de las preguntas sobre el significado de ser mujer en un mundo maltratado por la testosterona; del asesinato que nutre los noticieros y de la vida íntima que consuela con el espejismo del amor los desastres de la vida pública; de la mala costumbre que propaga la muerte como una expresión de la sordidez y de la buena costumbre de la vida que atraviesa fronteras para continuar en el mundo.

No sobra hacerse una pregunta ante cualquier película: ¿qué intentó el director al narrar una historia con la forma que eligió

para moldear sus aspectos visuales?


Los nueve años de rodaje que han transcurrido desde *Señoritas* han sido un experimento cifrado por los hallazgos en el cine de Lina Rodríguez. Podemos sospechar que se interesa por darle al sentido de sus planos una razón dramática cuando se ilumina con la presencia de alguno de sus personajes. Sucede en el momento del suspenso que inicia la historia, con el plano en el que Aurora aparece o se retira con un movimiento pendular, compartiendo la espera de lo que todavía es inexplicable y se revelará como ese viaje hacia el exilio que emprende en el baúl de un automóvil donde se esconde para cruzar la frontera entre Estados Unidos y Canadá. La imagen es suficiente para narrar lo que después explicarán los diálogos. Y entre la cámara y la escritura, la plenitud del ser humano, a pesar de sus fragilidades, se revela por la mirada de Rodríguez –así como se propone una pregunta que nos hace en silencio Aurora al final de la película, reflejada en un espejo ante el que llora con un dolor torrencial, confundida al descubrir que la presencia de su primo en Toronto pudo ser una trampa de la ira y la frustración que la persiguen, y una consecuencia del hecho cumplido de la muerte, girando el rostro para interrogar al

espectador con su mirada o para que el espectador se interrogue y llegue a sus propias conclusiones sobre lo que ha visto en la pantalla–.

Los nueve años de rodaje que han transcurrido desde *Señoritas* han sido un experimento cifrado por los hallazgos en el cine de Lina Rodríguez. Podemos sospechar que se interesa por darle al sentido de sus planos una razón dramática cuando se ilumina con la presencia de alguno de sus personajes.

La brevedad de la escena invierte los términos de un estilo generacional en el cine latinoamericano, obsesionado con los actores naturales. *So Much Tenderness* o *Herida abierta* tiene la fortuna de contar con actrices profesionales que actúan por el sortilegio de su talento como actrices naturales, desvaneciendo la impostura de la ficción con el tono documental que revela la verdad de sus personajes, una verdad que se consigue con un largo entrenamiento dramático, así como en la escritura la sencillez de una trama se consigue con una larga reescritura en la que se edita, con la transpiración de la inspiración, lo que no contribuye al relato.

Pienso entonces en otra excepción al canibalismo que respira en las pesadillas del cine colombiano: Lina Rodríguez, como Franco Lolli en *Gente de bien* (2014), se interesa por el material cambiante de las emociones de sus personajes sin buscar el marketing de la sociología hecha ficción o hacer del cine un púlpito del apostolado político con ansias de redimir las desgracias locales; sin aprovechar los delirios nacionales para narrar “historias basadas en la realidad”; sin rodar con la mala conciencia de la culpabilidad por los azares políticos de la guerra civil que continúa enfrentándonos o repetir los infortunios de los rebeldes sin causa que viven su adolescencia amenazada por el crimen; sin consentir la mirada del exotismo que espera en los festivales por la vida de un continente reducida al lugar común de sus tragedias.

Un cine que no deja de ser legítimo y útil para los investigadores que quieran tener una mirada sobre el caos, como también es legítimo y, quizás, rebase la cronología de su realización, el cine de monsieur Lolli o de madame Rodríguez por la forma como nos descubren qué significa algo tan sencillo –o tan complicado– como estar vivo. 

LA OTRA FORMA, DE DIEGO FELIPE GUZMÁN

EL PRECIO DE SER AUTÉNTICO

Verónica Salazar



Más que difícil, lograr la producción de una película animada en Colombia es un evento fortuito. El cine de nuestro país favorece ciertos formatos, temas y estructuras narrativas de las que este filme se aleja. *La otra forma*, una coproducción de Colombia

y Brasil dirigida por Diego Felipe Guzmán, nos plantea un mundo distópico del que los personajes quieren escapar a toda costa, y por ello intentan encajar en las formas impuestas y artificiales que se les presentan. En este caso geométricas.


Con un planteamiento inicial simple, la historia se transforma a una estructura más bien compleja ante la audiencia, pues la película no contiene diálogos, el drama se propulsa a través del sonido y la música, con una animación muy bien lograda y pocos personajes principales, lo que ayuda a comprender la base del relato: nos encontramos en un futuro donde los humanos buscan salir del planeta Tierra y emigrar a la Luna, la cual ya han intervenido y convertido en un cubo. Para ser elegibles y lograr ir a su soñado destino, al cual llaman Paraíso, las personas deben encajar en figuras tipo Tetris, que finalmente forman prismas y así son lanzados al espacio exterior.

Es una historia llena de ansiedades, pues habla de la obsesión, del no pertenecer, de querer salir de un mundo que ya no es viable, de lastimarse física y mentalmente por encajar en impositivos moldes que venden falso bienestar. Es una lectura del malestar cultural contemporáneo y de la propagación de ideas en masa, con lo que muchas personas se pueden identificar. La parte difícil, en este caso, es identificarse con el aspecto estético. Esto se debe al estilo de animación que es un poco grotesco, al parecer, con el fin de incomodar y generar aún

más ansiedad. Sin embargo, al ser un filme que requiere de mucho esfuerzo por parte del espectador, logra entretener y entrega lo que promete: una historia compleja y la posibilidad de reflexionar sobre el valor de la autenticidad.

Con éxito y premios en su paso por festivales, como el Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña, el Festival Internacional de Cine de Animación de Annecy y el Festival Chilemonos, *La otra forma* demuestra buena factura y un efecto inspirador en la audiencia. No es una película fácil de ver, pero sí vale la pena acercarse a su mensaje. Además, con una excelente estrategia de redes sociales la distribución del filme deja un ejemplo para los demás; hasta crearon un filtro de Instagram para promover el *engagement* con los espectadores y abrir la puerta a que ellos también fueran parte de la película a través de las redes.

...al ser un filme que requiere de mucho esfuerzo por parte del espectador, logra entretener y entrega lo que promete: una historia compleja y la posibilidad de reflexionar sobre el valor de la autenticidad.

Es de memorar el mensaje que deja *La otra forma*, pues hace una lectura muy aproximada del mundo que habitamos y llena el relato con una conjunción de arte, música y detalles que llaman la atención, pero también le piden al espectador su participación. Este debe hacerse preguntas, crear hipótesis e ir las contrastando, comparando y descartando a medida que avanza el filme mudo (aunque no silente). Sin embargo, no es necesario el diálogo para comprender lo que ocurre ni el nivel de profundidad que alcanza la película. Pocas producciones tratan a su audiencia como otro elemento de la historia y esta lo hace con éxito. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

LA NIEBLA DE LA PAZ, DE JOEL STÄNGLE

LAS OTRAS VOCES DE LA MEMORIA

Danny Arteaga Castrillón

—●—



La conjugación entre las imágenes y las voces en *La niebla de la paz* es el reflejo palpable y elocuente de la construcción de paz y de reconciliación en un país que ha estado siempre marcado por el estigma del conflicto armado. Es además un ejercicio en sí mismo de recuperación de la memoria his-

tórica, tema que sobresale en su narrativa y se muestra como el camino esencial para la consolidación de una paz que aún es brumosa, pero que deja entrever una luz, como la que precisamente irradia el documental.

La película, cuyo estreno estaba predis-

puesto para el 2020, pero debido a la pandemia se postergó hasta el pasado mes de febrero, es dirigida por Joel Stängle, estadounidense que ha realizado proyectos sobre multiculturalismo y memoria, y producida por la socióloga Carolina Campos. Juntos se internaron meses en la selva, en el 2016, para filmar la experiencia de guerrilleros rasos en los momentos previos y posteriores a la firma del acuerdo de paz entre el Gobierno y las Farc. Allí, en las montañas del suroccidente colombiano, recurren a la voz del hoy excombatiente Teófilo González, un hombre campesino que, como él mismo lo dice, tiene el propósito de escribir para conservar la memoria; así, desde su campamento, lo vemos recopilar la historia de vida de sus compañeros y dar sus propias reflexiones sobre la guerra y el futuro que anhela para el país. Las imágenes se complementan con las realizadas por Boris Guevara, miembro del equipo de comunicaciones de las Farc durante las negociaciones en La Habana, que resultan en un material hasta ahora inédito. Las dos historias conforman un paralelo, un contraste, entre dos mundos: el de los rebeldes en la selva y el de quienes construyen la paz en las mesas de negociación.

El ejercicio de la comunicación une a estos

dos exguerrilleros. Ambos son conscientes de la importancia de las palabras para la recuperación de la memoria. Boris tiene un talante más periodístico, pero es crítico sobre la información y las narrativas que se tejen en los medios de comunicación. Con su cámara en mano registra la cotidianidad de los negociadores a lo largo de los pasillos del recinto, en La Habana, donde se entablan los diálogos. Lo denomina como un laberinto compuesto de distintas recamaras, tras las cuales se trata un tema diferente de la agenda, pero desde donde se conforma el propósito común de encontrar un solo camino para todos. “Conozco el pasado a través de imágenes. Eso es lo que lo impulsa a uno también a grabar el presente, para que la próxima generación conozca qué es lo que uno está viviendo. Es como un ciclo que se repite; ojalá que este sea el último”, dice con estoicismo.

Teófilo es más poético, tiene la voz de un narrador, de un contador de historias, capaz además de captar la esencia de sus entrevistados. Su libreta y grabadora lo acompañan en las charlas con sus compañeros en la selva, y luego relata en sus textos las historias que recoge, imprimiendo en ello su propio sentir. “Las historias se pueden usar para justificar la guerra, la continuidad

de un espiral de venganza, odio sin final. O las mismas historias pueden ser usadas para reflexionar y detener el ciclo de la guerra. Cada persona decide qué sacar de ellas y para qué usarlas (...). Cada guerrillero anda con sus propias memorias encaletadas, lo que se vive en la guerra se guarda adentro, pero que estén enterradas no quiere decir que no sigan vivas”, dice.

Tal es el gran mérito del documental: retratar el afán y las ansias auténticas de estos exguerrilleros de recuperar la memoria, que es el mismo deseo de sus compañeros de campamento y de los diferentes actores que participan en el proceso. De ahí se desprende otro de los móviles del documental: una caleta enterrada en algún lugar de las montañas que contiene registros en video y audio y otros documentos confidenciales en los que se recopilaron los reportes diarios, durante más de nueve años, del campamento de Alfonso Cano. La búsqueda de esa caleta representa para los dos comunicadores una fuente de información valiosa para enriquecer y revivir la memoria. “Si dejamos eso botado se pierde, y los que van a escribir la historia son otros; no podemos dejar perder la historia nuestra”, dice Teófilo, a quien se le asigna la misión de encontrar ese material.


“Las historias se pueden usar para justificar la guerra, la continuidad de un espiral de venganza, odio sin final. O las mismas historias pueden ser usadas para reflexionar y detener el ciclo de la guerra. Cada persona decide qué sacar de ellas y para qué usarlas (...)

Hay un cuidado minucioso también en las imágenes que acompañan estos relatos. Hay un rastro poético en ellas. Unas muestran la cotidianidad de los campamentos, la belleza que se puede hallar en la manigua, una cierta tensión en los rostros y en las palabras de los combatientes ante los avances del proceso, el quiebre anímico que representó el plebiscito para refrendar los acuerdos, en el que se impuso el “no”. Todo ello en contraste con lo ceremonioso de las negociaciones, la urbe y sus edificios brillantes, las imágenes de archivo a veces frías de los medios de comunicación y de las intervenciones del secretariado de las Farc y del presidente Juan Manuel Santos. Un diálogo constante entre la vida civil y el tiempo detenido de la selva, la tranquilidad del recinto durante los diálogos y la incertidumbre en los campamentos, como si esa yuxtaposición de secuencias en el documental fuera en sí misma una metáfora de

lo que significó la negociación.

Se aviene, luego de la firma del acuerdo, la última marcha de los guerrilleros, el reencuentro con la sociedad civil, los aires de una transformación. Casi que un arco narrativo se percibe en el carácter de todos los actores, incluidos Boris y Teófilo. El primero decide estudiar Diseño de Comunicación y apoya desde esta área los proyectos productivos de los exguerrilleros. El segundo ha llevado a cabo labores de desminado y forma parte de la Comisión de la Verdad. La voz de los dos, algo nostálgica a lo largo de la película, toma otro tenor hacia el final, dos años después de la firma, en el 2018: la de mantener la esperanza en el acuerdo de paz, cuya implementación tambalea por las medidas del Gobierno de ese momento, pues una nueva incertidumbre se suma a sus vidas: la dificultad de ver un horizonte cristalino.

Por décadas, el imaginario del colombiano frente al conflicto era el de la lucha de un Estado contra un enemigo oculto en la selva. *La niebla de la paz* logra cambiar esa idea y desentrañar el sentir de aquellos excombatientes que, como los demás ciudadanos, añoran también la paz y tienen el compromiso y sueño colectivo de recuperar la me-

moria y esclarecer la verdad, para que con ello se pueda escribir la historia aún nebulosa de nuestro país. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LO PEOR HASTA EL MOMENTO, DE IVÁN GARZÓN MAYORGA

LA COMPLEJIDAD EN LA SENCILLEZ

Liliana Zapata B.
Medellín, Colombia

—●—



Hacer cine siempre ha tenido y tendrá un gran mérito, por el riesgo que se corre con la recepción del filme, la devolución de la inversión, el tiempo invertido en su creación y la satisfacción con el resultado de

quienes la hacen, sin embargo, me atrevo a decir que hacer una película 100% independiente, implica todos esos riesgos y además pone en juego el futuro de quienes la hacen, si se tiene en cuenta la industria tan com-

petida en la que están inmersos y con –no pocas veces– productos de tan alta calidad, donde destacarse para continuar adelante, es la premisa básica.

Estamos en un momento en el que hay cabida a toda clase de propuestas cinematográficas, el eclecticismo es tal que casi cualquier proyecto tiene un público, o un nicho –para expresarlo más concretamente–. Proyectos que no necesariamente están pensados para enriquecer a sus realizadores, más aún, sus ideas están menos permeadas por el dinero y más por la implicación que tienen en ese nicho, y si eso se logra, habrá valido la pena para ellos. Esta, llamémosla apertura, a nuevos y particulares planteamientos, nos permite ser testigos de realizaciones sencillas y de bajo presupuesto a las que quizás en el pasado no habríamos podido acceder. Me refiero específicamente a *Lo peor hasta el momento* (2022), la ópera prima de Iván Garzón Mayorga, quien, de la mano de Santiago Posada Bernal como coguionista, idearon una película sincera y cercana, a pesar de la extrema sencillez y carencia de recursos, tanto económicos como fílmicos, que, sin embargo, no fueron necesarios para obtener una cinta poderosa y profunda.

Llama la atención enormemente que dos estudiantes de Artes Visuales sin las herramientas de guion, edición, dirección de actores, entre otras –que sí podría tener un estudiante de cine–, obtengan un largometraje tan logrado, y precisamente desde estos aspectos –teniendo en cuenta que además su idea inicial era hacer un cortometraje–, pues lo que consiguen transmitir los personajes, los actores, y por supuesto la historia, son de una potencia tal, que ya otros más avezados quisieran conseguir. Sin embargo, el aporte estético al que seguramente ha contribuido el conocimiento que de él tiene su director, es innegable en los primeros planos y en el uso de la luz en las escenas y conversaciones más profundas, donde las protagonistas son las palabras.

Estrenada en la más reciente edición del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias –FICCI–, *Lo peor hasta el momento*, nos narra la historia del reencuentro de dos hermanos separados física y emocionalmente desde años atrás, cuando Juan, el mayor de ellos, decidió hacer su vida lejos de su madre y su hermano menor, entendemos que distanciándose completamente de ellos como consecuencia de una tensa relación con su madre. Mario, por su parte, el


hijo menor, se quedó con su madre y ejerce ahora un rol de cuidador de esta, quien padece una enfermedad terminal. El reencuentro entre estos dos seres desconocidos por el paso del tiempo, ocurre precisamente debido a esta situación, y dos personas que tienen perspectivas radicalmente diferentes de la vida, deben encontrar juntos la manera de afrontar una realidad, ya de por sí retadora.

...el aporte estético al que seguramente ha contribuido el conocimiento que de él tiene su director, es innegable en los primeros planos y en el uso de la luz en las escenas y conversaciones más profundas, donde las protagonistas son las palabras.

Juan, el hermano mayor, es un hombre ensimismado con una alta carencia de empatía y fracturado, entendemos, por una sucesión de circunstancias adversas. Mario, el menor, es un hombre trabajador, dedicado y paciente con su madre enferma, y, sin embargo, saturado por una situación permanente que tiene signado su presente y su futuro. La madre, por su parte, es una mujer

completamente discapacitada y a la merced de los demás. El abordaje de estos tres personajes, pero sobre todo el de la madre, es tan sincero como sobrecogedor, y podemos casi sentir su impotencia, tanto como la rabia, la desazón y el cansancio de Mario. Solo cuando la cuarta pared es rota en una escena crucial, volvemos a comprender que es una obra de ficción tan bien lograda y tan respetuosamente escrita y dirigida, que nos expulsa del hechizo de sentir que asistimos a un hecho real, pues incluso es sencillo caer en la trampa de creer que la madre padece fuera de la ficción, la enfermedad que se retrata en la pantalla.

Lo peor hasta el momento es un logro que no solo les permitió a Iván Garzón y a Santiago Posada graduarse de su pregrado –la película fue su tesis–, sino que además, nos recuerda que el cine también es esto, una herramienta para contar historias sencillas pero contundentes, que si hay infinidad de recursos al servicio de dicha historia, está bien, pero que si no los hay, el resultado también puede darse si se cuenta con un guion firme y claro, unos actores que entiendan esa historia, la vivan como propia y logren que el espectador compagine con ella, una puesta en escena convincente, una fotografía que busque ambientar las

escenas pero que a su vez se compenetre y transmita la realidad de los personajes y lo que estos sienten en su interior. Esta cinta consigue todo esto de la forma más sincera posible y con una total precariedad de recursos –pero no de claridad en lo que busca transmitir–, logrando que nos abstraigamos de la parafernalia exterior que en ocasiones nos distrae de la historia, para terminar entendiendo que oscilar entre ser héroe y villano está en nuestra naturaleza humana, e incluso conviven en nosotros, aun cuando queramos creer que no es así. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LO PEOR HASTA EL MOMENTO, DE IVÁN GARZÓN

LETANÍA DE LO PERECEDERO Y TRANSICIONAL

Lina María Rivera (Sunnyside)

—●—



Iván Garzón y Santiago Posada emprenden una aventura hacia lo desconocido cuando deciden escribir como tesis de grado *Lo peor hasta el momento*, sin conocer por completo el procedimiento de escritura de un cortometraje, que con cincuenta pági-

nas estaba destinado a ser su primer largometraje autofinanciado. Después de cuatro años, creyendo incansablemente en los sentimientos e ideas planteadas en el material, se deciden por un corte final y la película se estrena a nivel nacional en el FICCI

2023. Por sí mismo, este recorrido, que solo puede generar admiración para quienes saben o por lo menos se imaginan la osadía que significa realizar una película, es merecedor de ser resaltado en la historia del cine colombiano. No obstante, la obra de Iván y Santiago, sólida, desbordante de matices y detalles, fascina más allá de sus aspectos de producción y nos habla directo al corazón con una historia tan entrañable como desgarradora.

La película comienza planteando la pesadilla de una familia que, fragmentada por conflictos del pasado, trágicamente se reúne por la enfermedad degenerativa de Marta, la madre de Mario y Juan, dos hermanos incapaces de reconciliarse y verse en el otro. Desde un punto de vista, donde el narrador silencioso es el espejo que mira a los personajes tal y como son, sin que puedan devolverle la mirada la mayoría de las veces, acompañamos a los protagonistas en una transición hacia lo conocido.

La mirada y presencia simbólica del espejo se mantiene presente durante todo el relato. Detalles diminutos como la nomenclatura de la casa 55-22, la duración de la película 1:11 y la tipografía con iniciales invertidas. Así como elementos más evi-

dentos que hacen parte de la trama, como el apellido de la familia, Espejo; los encuadres, la forma misma del relato y la función alegórica que tiene cada personaje en las dinámicas familiares; una madre que no puede hablar como proyección de ese silencio inquebrantable entre los hermanos, Mario y Juan como reflejo de lo que el otro podría ser pero no es. Son algunas de las decisiones estéticas y narrativas con las que *Lo peor hasta el momento* convierte esa superficie reflectiva en un instrumento de la *psique* que remarca la complejidad del alma y que, en términos metafóricos, refleja el “afrentamiento” de los hermanos y la dificultad para encontrarse con sí mismos, cautivando al espectador en un drama bogotano, tan juvenil como maduro, que recuerda los inicios del cine de Felipe Aljure.

En la dirección de Iván Garzón, el universo realista que envuelve a la familia Espejo se convierte en una realidad palpitante y viva. Representada de una manera romántica, en el sentido en que considera a los sentimientos de los personajes como el elemento definitivo para determinar lo que cada escenario proyecta; las texturas desgastadas, el desorden vetusto, tanto como la luz y sombra, nos permiten identificarnos con las palabras de Mario Espejo cuando dice

que “Siempre le muestran a uno dos caras de todo. Es blanco o es negro. Es vida o es muerte... pero igual todos pasamos por todas las caras; lo más importante es la transición de una a la otra”. Y es precisamente en esa espera que carcome lo existente, cuando el tiempo pesa sobre lo que queda y el presente es una sombra tenue a la que le falta luz y oscuridad, donde reside la esencia del *film*.

Alejándose del enfoque tradicional sobre la juventud en el cine colombiano, caracterizada como liberada y enajenada en su micro universo, pero uniéndose a una visión del futuro imposible y a un sentido de la existencia indescifrable, *Lo peor hasta el momento evidencia* una voz sensible e inusual que reflexiona sobre la negligencia generalizada de la realidad citadina, la vida acorralada como mera supervivencia y los demonios internos de una generación que tiene como proyección la evasividad o *escapatoria*, permitiendo matizar la calamitosa enfermedad de Marta con anhelos sobre encontrar la muerte en la dureza fulminante e inmediata de un disparo o una bomba, en vez de la dilación incalculable de un padecimiento crónico. Acercándonos a una visión pulsante sobre violencia e incertidumbre, en la que el silencio, el desamparo y la esca-

sez son las armas con las que la ciudad sigue devorando la juventud y el ansia.


...las texturas desgastadas, el desorden vetusto, tanto como la luz y sombra, nos permiten identificarnos con las palabras de Mario Espejo cuando dice que “Siempre le muestran a uno dos caras de todo. Es blanco o es negro. Es vida o es muerte... pero igual todos pasamos por todas las caras; lo más importante es la transición de una a la otra”.

El tono cómico con el que se cuenta esta tragedia, se unifica de una manera magistral en una de las escenas más divertidas al tiempo que reveladora de la película. Casi en la mitad del relato, cuando los pequeños conflictos se acumulan en el carro varado en medio de la vía y el absurdo supera el destino fatídico, los hermanos luchan con el peso de la realidad para ir en *contravía*, asumiendo que un nuevo paradigma entre los dos debe efectuarse para conseguirlo. Esta escena define y resume casi por completo el desarrollo de la trama de una manera tan fresca, pertinente y natural que podría pasar por insignificante, pero que si se descomprime puede observarse cómo funciona a manera de microrrelato que sintetiza el

esquema general de la película.

Este drama familiar, escrito por Iván Garzón y Santiago Posada, tiene además otro componente que supera los límites de la pantalla. Desde dos escenas donde el metacine se convierte en metarelato, a través de un paralelismo entre la clásica escena de la película mexicana *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez, y las acciones reprochables de Juan hacia su madre; o cuando los personajes de Marta y Mario sueñan con ser parte de una película como *Lo peor hasta el momento*. Se teje un diálogo profundo y conmovedor con los espectadores que conocen perfectamente ese sentimiento de soñar sobre lo invisible, confiar sobre lo improbable y arriesgarlo todo por el deseo de hacer cine. Aspirando a crear una obra que acompañe a otros durante su vida y les haga saber que aun en sus ideas más retorcidas o pesadumbrosas no están solos, quizás como una eterna respuesta de gratitud hacia lo que el cine hace en las personas y lo que las personas hacen por el cine.

Es una lástima que para estos modos de producción aún nóveles en Colombia, no haya una ventana más accesible para que películas como esta estén disponibles en la cartelera del país. Sin embargo, sé que

por su calidad y singularidad será una obra que no pasará desapercibida y que seguirá rompiendo los parámetros en las etapas venideras de distribución y promoción. Acercándose al público, quizás también de maneras tan propias y diferentes como la película desde su génesis lo reclama. Definitivamente, “lo peor hasta el momento” solo podría ser perderse la oportunidad de ver un *film* con un alma que se desborda por fuera de la pantalla que, a través de una absurda y agreste cotidianidad, nos recuerda que aunque la vida nos diga lo contrario, los sueños pueden volverse realidad. 

CONTENIDO

SITIO WEB

MUDOS TESTIGOS, DE LUIS OSPINA Y JERÓNIMO ATEHORTÚA

EL RETORNO DE LOS MUERTOS VIVIENTES

Hugo Chaparro Valderrama

—●—
Laboratorios Frankenstein©



Sufro por tu silencio.
Monna Bell, Mudos testigos

El primer largometraje del cine colombiano fue una predestinación que nos condenó a la violencia: tras el asesinato del general

Rafael Uribe Uribe, que estremeció a Bogotá el 15 de octubre de 1914, la Empresa de Películas Nacionales Di Domenico Hermanos decidió reconstruir el que sería nuestro primer hecho de sangre impreso en el celuloide doméstico. La historia tuvo entonces un

tono periodístico que confundió los términos con la ficción: Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, los asesinos de Uribe Uribe, fueron contratados por los Di Domenico para interpretar, un año después del magnicidio, el crimen que los hizo lúgubrementemente célebres. Y aunque se mezclaron imágenes documentales del entierro de Uribe Uribe con la puesta en escena del crimen, el testimonio del periodismo filmado y la veneración por el héroe de la Guerra de los Mil Días no fueron suficientes para suavizar la ira con la que sus familiares protestaron al considerar que el general aparecía como un torero en los carteles que anunciaban *El drama del 15 de octubre*: su aventura en la pantalla reflejó así el temor a ver nuestras miserias magnificadas por el cine. Un prejuicio que se manifestó simbólicamente cuando un crítico agresivo y espontáneo descargó su revólver, durante una proyección en Girardot, contra la imagen del general.

Siete años después, la versión cinematográfica de *María* insistió en nuestra condena a la violencia en clave sentimental con la desmesura de las pasiones. Aunque solo se salvaron unos segundos de las tres horas que hicieron llorar al público, se conservan registros no menos melodramáticos de los cronistas que escribieron sobre la adapta-

ción realizada por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro:

“Si la adaptación de *María* al lienzo no obtuvo el triunfo de *Aura*”, escribió José María Garcés Bejarano en un artículo publicado el 19 de mayo de 1924 en *Cromos*, “fue porque aquella historia romántica, de literatura única, tiene toda su fuerza en el lenguaje, es profundamente subjetiva, difícil de objetivarse. *María* será siempre un drama; *María* es para leerla a los quince años, cuando la vida no tiene engaños, ni el corazón herido; *María* es la lectura de las vírgenes; *María* no se escribió para deleitarnos sino para emocionarnos, y vivirá mientras el aristocrático sentimentalismo de nuestra raza no se pervierta con el salvaje deporte sajón (¿?)”.

Películas casi invisibles por la amenaza del tiempo a la que solo sobrevivieron fragmentos, la educación pasional en la escuela del cine y su arqueología, que siempre le interesaron a Luis Ospina, fueron el material de los sueños para que ensamblara –con su pupilo, Jerónimo Atehortúa, quien terminó el trabajo de lo que sería una invocación de ultratumba tras la muerte de Ospina– el collage de una época que regresa en *Mudos*

testigos: una reconstrucción de nuestra violencia íntima y pública con los trances desquiciados de la barbarie política y los traumas hormonales.

Los riesgos que padecen Alicia y Efraín, protagonistas de la historia de amor que se narra en *Mudos testigos*, aterrados porque Uribe, el hombre con el que se casará Alicia, descubra su secreto, es la anécdota y el pretexto para conocer la forma cinematográfica de nuestros primeros relatos y sus códigos sociales –la censura prohibía en los años 20 los besos lentos y se incomodaba con las películas francesas “por sus argumentos de infidelidades con besos apasionados”, recordaba uno de nuestros pioneros, Pedro Moreno Garzón, en una entrevista a Hernando Salcedo Silva en *Crónicas del cine colombiano 1897-1950-*.

...fueron el material de los sueños para que ensamblara –con su pupilo, Jerónimo Atehortúa, quien terminó el trabajo de lo que sería una invocación de ultratumba tras la muerte de Ospina– el *collage* de una época que regresa en *Mudos testigos*:...

Como en *El drama del 15 de octubre*, la fic-

ción de *Mudos testigos* es también un documental sobre las costumbres de la vida cotidiana en el ámbito familiar donde la madre es la encarnación de la bondad suprema, en las calles como escenario público de la moda, en el registro de las diversiones que alegraban nuestro aire conventual, en las ciudades donde transcurren su historia y su histeria: Bogotá, Manizales y Medellín según *Aura o las violetas* (Garzón/Di Domenico, 1924); *Como los muertos* (Garzón/Di Domenico, 1925); *El amor, el deber y el crimen* (Garzón, 1926) y *El trágico final de Gardel, su última despedida* (Hermanos Acevedo, 1935).

Piezas de un rompecabezas armado por Ospina y su pupilo para recrear las emociones que tanto quiso reprimir Manuel Antonio Carreño en el *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de ambos sexos* (1853), consultado a principios del siglo XX como una referencia para comportarse sin sobresaltos sociales –cuando Carreño aconsejaba “asear el alma, tratando de despojarla por medio de la oración de las manchas que las pasiones han podido arrojar en ella durante el día”–.

Al rescate de lo que pudo ser alguna vez el cine colombiano en su período silente, en una época en la que nuestros realizado-

res jugaron su corazón al azar y se los ganó la violencia y la frustración por la forma como sus largometrajes se convirtieron en cortometrajes fragmentados por el olvido, Ospina y Atehortúa narran una historia de acuerdo con la sensibilidad que ventiló públicamente lo que vivía el público a través de los personajes como un espejo de sus secretos.

El prólogo y el epílogo en medio de los que vemos el romance tortuoso de Alicia, Efraín y Uribe es un caleidoscopio de imágenes que reciben al espectador como si entrara a un espectáculo de vodevil, amenizado por las bailarinas que danzan en una de las pocas películas del cine mudo en Colombia que todavía se conservan –*Garras de oro* (Jambrina, 1926; “Cine-novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea [la pérdida del Canal de Panamá], que hubo la fortuna de ser piedra inicial contra uno que despedazó nuestro escudo y abatió nuestras águilas”, anuncia uno de sus intertítulos)–, y lo despiden cuando termina el relato con un caos visual de imágenes superpuestas, que contrastan con la sencillez narrativa de los fragmentos con base en los que se narra *Mudos testigos*; un caos que acaso intenta sugerir la oscuridad y el desastre en los que está sepultado

el cine silente.

Una sorpresa final nos recuerda el humor infalible de Ospina cuando se agrega a la historia un fragmento de *Los primeros ensayos de cine parlante nacional* (1937), en el que Gonzalo Acevedo saluda con voz nítida al público y anuncia con orgullo la evolución técnica del cine doméstico, como si le diera la bienvenida al futuro. El sonido, que no deja de ser paradójico en *Mudos testigos* cuando se utilizan de forma excesiva y redundante la música y los recursos del *foley* –vemos a un caballo y el *foley* nos repite lo que vemos cuando escuchamos sus cascos–, saturando y contradiciendo con su pirotecnia la elocuencia muda de las imágenes, incluso aunque nos recuerde la presencia de las orquestas que acompañaban en los años veinte las proyecciones del cine silente o la estrategia comercial que recuperó varios clásicos en video, acompañados por organistas como Rosa Río para que el silencio no ahuyentara a los espectadores – algo semejante a que Marcel Marceau fuera acompañado por la cabalgata de las *walquirias* de Wagner, un efecto estruendoso durante la proyección de *Mudos testigos* en la que un espectador protestó pidiendo que le bajaran el volumen a los mudos–.

El cine como artificio histórico y radiografía social es en el testamento de Ospina una recopilación de la memoria, tejida cuidadosamente en su edición con los fragmentos que nos heredó el tiempo para que Atehortúa finalizara el montaje que sirve de antídoto contra la amnesia. La escritura de los intertítulos, que enfatizan las contorsiones de los actores cuando están a punto de suicidarse o no pueden soportar el trance ardiente de su romance –“Sé que este amor nos está matando... ¿Sería imposible que volviéramos a vernos, a retomar nuestros amores y amarnos en silencio? ¿No podríamos seguir amándonos en el misterio?”–, se alternan con las imágenes en las que vemos una Bogotá de fiesta durante los carnavales estudiantiles filmados por los hermanos Acevedo, que despeinaron a la ciudad desde 1921 hasta 1934, utilizadas para la ficción en *El amor, el deber y el crimen*.

El melodrama hizo entonces parte de la realidad como la realidad hace parte del melodrama en *Mudos testigos* cuando se parodia la huida de Alicia y Arturo Cova hacia Casanare en *La vorágine*, así como también se parodia la estructura de la novela según el orden que le dio Rivera con un prólogo, un epílogo y tres partes. Al final de todo y cuando ya no les queda otra esperanza que

perdersen en el fin del mundo –donde sea que esté el fin del mundo, quizás en el Amazonas–, los personajes huyen hacia la selva filmada por los hermanos Acevedo en *Colombia victoriosa* (1933), que intentó seguir con su reportería cinematográfica la guerra colombo-peruana de 1932.

El cine como artificio histórico y radiografía social es en el testamento de Ospina una recopilación de la memoria, tejida cuidadosamente en su edición con los fragmentos que nos heredó el tiempo para que Atehortúa finalizara el montaje que sirve de antídoto contra la amnesia.

“El último cable de nuestro Cónsul”, escribe Rivera en el epílogo de *La vorágine*, “dirigido al señor Ministro y relacionado con la suerte de Arturo Cova y sus compañeros, dice textualmente:

«Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva.

Ni rastro de ellos.

¡Los devoró la selva!»”.


Alicia y Efraín sufren entonces la misma suerte que Alicia y Arturo Cova, tanto en la ciudad que los expulsa como en la selva que los devora, y podríamos

verlos como sus dobles dramáticos.

La investigación en los archivos del cine mudo colombiano –y de otras geografías: *The Great Toronto Fire of 1904* (George Scott & Co.) fue utilizada para el fragmento en el que las llamas lo devoran todo como una consecuencia hiperbólica de las travesuras sensuales de los amantes– hizo de Ospina y Atehortúa restauradores de la historia visual con la que editaron una ópera silenciosa, que filmaron y podrían firmar todos los fantasmas que a través del tiempo la hicieron posible.

Mudos testigos puede verse entonces de distintas maneras: como una ficción en la que se representa una época; un relato que canibaliza fragmentos de otros relatos; un documental sobre el cine mudo colombiano; un juego cronológico que rescata la audacia de los pioneros; una semblanza de lo que significaba ser colombiano en los años veinte a la luz de nuestras películas; una parodia de *La vorágine* o todo esto a la vez.

En cualquier caso, antes de que el cine mudo colombiano fuera devorado por la selva, lo rescataron Ospina y su pupilo, tal vez conscientes del encuentro que han tenido en el país, desde *El drama del 15 de oc-*

tubre, el documental y la ficción; evocando el destino anunciado, como otra predestinación, por el título de un film dirigido por Camilo Cantinazzi para la Colombian Film Company, fundada en Cali en 1923: *Suerte y azar* –algo tan impredecible como revivir a los muertos y a su tiempo en la pantalla–. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

MUDOS TESTIGOS, DE LUIS OSPINA Y JERÓNIMO ATEHORTÚA

EXPERIMENTAR EL SINGULAR TRASTOCAMIENTO DEL ARCHIVO EN UNA SALA DE CINE.

Andrés Múnera

—●—



La sombra del archivista

En *Elogio de la profanación* el filósofo romano Giorgio Agamben conjura la profanación como una práctica que desactiva los

dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que este había confiscado. Un sacrificio que restituye el orden de las cosas tocadas de su morada sagrada, de

lo que había sido separado y petrificado, a la esfera profana del uso como realidad y deber político. Estas “profanaciones” podrían hermanarse a las *prácticas críticas* que describe Foucault en sus modos de subjetivación, prácticas que intentan una “desujeción” de los regímenes de verdad y sus dispositivos de poder, y que a su vez provocan una escisión en el archivo de su época, al cuestionar los límites del saber que administran sus regímenes sensoriales. El archivista emerge y atraviesa el umbral de las lógicas enunciativas del archivo (acá como el agente que ordena y distribuye los enunciados que conforman las formaciones discursivas en un momento dado), al posibilitar un camino inusitado facilitando el uso de un material que antes había sido confiscado por los regímenes de una disciplina, promoviendo diálogos de abertura y agitando las lecturas de lo oprimido y lo reprimido en el archivo, este genera nuevos pensamientos no cristalizados por el dictamen de la memoria oficial, no sólo en el ámbito de esa solemnidad de posibilidades históricas, sino que con su juego y *contacto* con los materiales, vacía la relación obligada y el encantamiento de lo archivado ya emancipado.


El archivista es imaginativo, es médium

y a la vez es arqueólogo, puede ser pintor, un juglar de una tierra lejana o un cineasta-vampiro inmortalizando cuerpos con la mordida del tacto. Desata constelaciones manipulando impresiones de formas. ¿Acaso eso no se la pasó haciendo el cineasta y archivista Luis Ospina a lo largo de una vida de ejercicio fílmico desmesurado y ecléctico, luchando contra el olvido y activando dispositivos dormidos de las camisas de fuerza formales y sensoriales de la imagen y el sonido? En su obra póstuma *Mudos testigos* (2023), junto al cineasta y crítico Jerónimo Atehortúa, automatizan el archivo del periodo silente de la historiografía cinematográfica colombiana, des-encantan y re-encantan unas mitologías y procedimientos de lectura epistemológicos para entregarse al juego, un juego sensorial e imaginativo, pero también de índole político; algunos sectores pueden advertir en esta película la grandilocuencia o ligereza en los móviles representacionales pero precisamente el sismo de dichas automatizaciones hacen del visionado de esta película un goce, una contemplación del desarme de los controles minuciosos de las operaciones de los cuerpos (acá en cuerpos me remito a la fisicalidad del archivo como agente de síntomas) que son métodos propios de las disciplinas y sus poderes censores y aniquilantes. Lo

ideal sería haber empezado esta disquisición señalando la naturaleza del artilugio que teje el sentido del montaje de las imágenes de *Mudos testigos* pero dichos ejercicios podrían encontrarse en otros acercamientos que se han hecho alrededor de la película de Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa, yo débilmente encauzo mis energías en este acto de profanar el raigambre fastuoso y solemne de nuestros antepasados fílmicos para celebrar esta creación como una llave de entrada a nuevos terrenos especulativos, el cine de Ospina de *Agarrando pueblo* (1977) junto a Carlos Mayolo o *En busca de María* (1985) junto a Jorge Nieto, así lo evidencia; por *Mudos testigo* laten las profanaciones de autores como Raoul Peck, Bill Morrison, Sergei Loznitsa o João Moreira Salles pero con un brío autónomo, propio de los ejercicios de fe, se desplaza la función comprobatoria y documental del archivo permitiendo una nueva respiración de cine, realizado a través de la exhumación y los últimos hálitos de un cuerpo propenso a la desaparición (de nuevo el cuerpo físico, como palimpsesto de enfermedades que tanto señala el fotógrafo Fontcuberta, precisamente el carácter milagroso de la impronta visual de esta película sea gracias a su negativa a la restauración institucional del archivo, permitiendo evidenciar las en-

fermedades de la imagen como una estética del desborde) Las imágenes de la *María* (1922) de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, de *Expedición al Caquetá* (1931) de César Uribe Piedrahíta o *Aura o las violetas* (1924) de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico emergen, después del ritual de profanación, en rumores que circulan por la pantalla en un doble movimiento donde la apropiación pervive con la extrañeza y lo trascendente, un rescoldo de alteridad, esta profanación política celebra la entrega a la fábula, al melodrama (de urgente reivindicación) la abrasiva práctica experimental de la intervención como laboratorio artesanal de resistencia de los “usos correctos” metodológicos científicos o artísticos, como el estudiante Luis Ospina en la UCLA lo hacía en *El bombardeo de Washington* bajo el influjo embriagante del cine de Bruce Conner o de Kenneth Anger.

...yo débilmente encauzo mis energías en este acto de profanar el raigambre fastuoso y solemne de nuestros antepasados fílmicos para celebrar esta creación como una llave de entrada a nuevos terrenos especulativos,...

Mudos testigos no inaugura una estela ni quiere ser fundacional en una corriente pero logra conjugar pensamiento, práctica y juego con ingenio y talento: advierte una urgencia, señala una necesaria lectura de la memoria archivística de nuestro pasado cinematográfico sin dejar de lado la experiencia de la sala de cine en una época del consumo de imagen en cubículos monocordes de incorporación y desecho vertiginoso, además puede erigirse como un enclave de reflexión, un volver a la locuacidad muda de las imágenes que nos precedieron justo en el momento hiperbólico de producción irreflexiva de “contenidos” de un presente abúlico con las profanaciones. Actualizo la sentencia de Agamben “... la profanación de lo improfanable es la tarea política de esta generación”. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TOPOS, DE CARLOS ZAPATA

RATAS DE ALCANTARILLA (POR DOS)

Oswaldo Osorio

—●—



Los niños de la calle ha sido uno de los grandes y constantes motivos del cine latinoamericano. Desde *Los olvidados* (Buñuel, 1950), pasando por *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) y *Gamín* (Durán, 1977), hasta *Pixote* (Babenco, 1981) y *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998), casi cada cinematografía

de la región tiene su buen puñado de cine con este adverso y delicado tema. Adverso porque las condiciones materiales y afectivas de estos niños nunca dan para relatos felices, y delicado porque siempre habrá el riesgo de caer en los territorios de la pornomiseria o de la mirada lastimera y condes-

cendiente.

En casi todos estos relatos, por supuesto, la aproximación realista se impone, pero suele haber, en mucho o poco, gestos de fantasía y delirio, dada la naturaleza de los personajes. En esta película de Carlos Zapata, a quien ya se le reconoce un estilo intenso e irreverente (algo punketo incluso) por sus películas *Pequeños vagos* (2012) y *Las tetas de mi madre* (2015), esa fantasía y delirio están en el centro de su propuesta para hablar de los niños de las alcantarillas de Bogotá.

Se trata de la historia de Titi, un gamín que, a pesar de su corta edad, tiene un particular carisma, además de un grupo de amigos, entre ellos un hermano y algo así como una novia. Lo primero que propone Zapata, quien también es también el guionista, es un relato más de personajes que de historia, pues el argumento está compuesto por el ir y venir de ellos en las usuales actividades: limpiar vidrios en los semáforos, mendigar, aspirar pega y deambular por la ciudad. Pero el grueso de las acciones está concentrado en las relaciones que establecen entre ellos y en sus diálogos.

Entonces, aunque el universo visual de la

película es potente, con toda la ciudad como escenario de fondo y una cuidada puesta en escena en cuanto al vestuario y maquillaje principalmente, es en la palabra donde radica la fuerza expresiva y significativa de la obra, así como lo que define a los personajes. Lo primero que golpea fuerte (aunque es conocido de otras películas, pero en esta se hace más evidente) es la carga de violencia y hostilidad que hay en la cotidiana comunicación entre estos niños. No importa si son amigos o si se trata de la circunstancia menos conflictiva posible, la agresividad para con el otro y la actitud de estar siempre a la defensiva son la gramática de su voz.

Esto, claro, es reflejo de su vida y entorno, de una existencia en la que han tenido siempre que valerse por sí mismos y de un mundo donde tienen que defenderse constantemente y cada quien es su única protección, y ante la ausencia de fuerza, buenas son las palabras. Tienen a su grupo de amigos, es cierto, pero aun así, el individualismo se impone muchas veces y, aunque no haya agresión física, la verbal está a flor de lengua. Pero lo impresionante de esta dinámica de su lenguaje es la contradictoria manera como se combinan, orgánica y fluidamente, las actitudes y gestos de hostilidad e insulto con los de solidaridad

y fraternidad. Todo esto, por supuesto, cabalgando sobre la farragosa jerga propia de la calle, para la que hay que estar atentos a inferir o descifrar su intrincado glosario.

Lo primero que golpea fuerte (aunque es conocido de otras películas, pero en esta se hace más evidente) es la carga de violencia y hostilidad que hay en la cotidiana comunicación entre estos niños.

Ahora, esa lucha por la supervivencia diaria está enmarcada en el gran conflicto social que significa su desamparo, tanto de los vínculos familiares como de la institucionalidad. Pero hay otro conflicto más específico, del que el relato hace su punto más dramático y reactivo: La incineración de las alcantarillas, con estos niños adentro, como un acto de “limpieza social”, el cual tiene su propia y criminal declaración: “Las alcantarillas son para el agua, no para las ratas”. Es así como Titi pierde a sus amigos, quienes pasan a un segundo plano a deambular, por el relato y por la ciudad, como tiznados fantasmas que ya ni pueden decir groserías, porque donde están, ya no necesitan la violencia del lenguaje para defenderse.

Pero Titi no se quedará solo, porque empieza una amistad-noviazgo con La Ratona, una joven que ve en él a un compañero para ir al “paraíso”. Y este concepto tiene varios sentidos en el relato: físicamente, es un mejor sitio donde podrán vivir (lejos de los pirómanos asesinos), es igualmente un estado mental que flirtea un poco con la fantasía, y también un lugar espiritual a la manera de la tradición católica. Incluso es una imagen: el cartel de un hotel cinco estrellas con ese nombre.

Es entonces con esto que se empieza a complicar (y a enriquecer) el relato, pues la relación con ella hace más complejo al protagonista, en tanto se activan otros aspectos, como su contradictoria actitud frente a su individualismo y el deseo de tener compañía, o la ambigua presencia de su grupo de amigos, o sus deseos a futuro ante las propuestas de La Ratona. Así mismo, el juego con la fantasía (o el delirio) se evidencia en distintas ocasiones de manera alegórica y lírica, dando lugar a escenas muy importantes para el sentido del relato y en las que el espectador debe saber leer el código de la película o elegir cuál cree que puede ser el significado de la historia y el papel de los personajes.

El asunto es que este último aspecto depende de las dos versiones que tiene esta película, porque está el “boceto” liberado en internet por su director con la advertencia de que es “la versión fidedigna de la obra original”, y está la versión de los productores, con la factura y el acabado general del último corte para salas (ver al final el link donde se pueden ver ambas versiones).

En términos generales, las dos versiones no difieren en mucho cuando se trata del universo del relato y los personajes, así como de la denuncia y esa mirada afectiva que hacen sobre los niños de las alcantarillas. No obstante, hay otras diferencias sustanciales, en cuanto a las escenas incluidas o no, lo cual determina unos cambios significativos en la comprensión de la historia. Pero la gran diferencia, es que en el boceto del director el personaje de La Ratona existe realmente y, en la otra, es solo producto de la imaginación de Titi, con todas las implicaciones que esto tiene en relación con la historia y el personaje, empezando por lo decepcionante que suele ser para el público saberse “engañado” todo el tiempo con lo que le acaban de contar.

Así que, como sería de esperar, la versión del director parece más clara y directa con lo que quiere decir, incluyendo el sentido lírico y entrañable que desarrolla con la relación entre la pareja de personajes principales; mientras que la otra versión tiene elementos de mayor impacto para con el espectador en general, como el uso de ciertas canciones, el lamento a gritos de la violación, la madre llorando o el preciosista viaje en bote, es decir, no parece tanto una película de Carlos Zapata, ya que hay dos para compararla.

Así mismo, el juego con la fantasía (o el delirio) se evidencia en distintas ocasiones de manera alegórica y lírica, dando lugar a escenas muy importantes para el sentido del relato y en las que el espectador debe saber leer el código de la película...

Son dos versiones de una historia y una sola premisa verdadera: la dura realidad de estos niños contada en clave lírica y emotiva y mirada desde unos recursos y tics propios del cine de ficción, que unas veces logra un acercamiento honesto y otras veces se pasa con sus artificios.

BOCETO DEL DIRECTOR CARLOS ZAPATA:

https://drive.google.com/file/d/19RM1fzzdYpt-ZWWo1uLdOpCSdY_AysqHH/view?usp=share_link

CORTE FINAL DISPONIBLE EN RTVCPLAY:

<https://www.rtvplay.co/peliculas-ficcion/topos> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

UN VARÓN, DE FABIÁN HERNÁNDEZ

EL DOLOR DE UN VARÓN

Alejandra Meneses

—●—



Un varón es la ópera prima del director colombiano Fabián Hernández, la cual se estrenó en la 75 edición del Festival de Cannes 2022. En ella, Hernández retrata un fragmento de la juventud en el centro de la capital. Las localidades Mártires y Santafé son espacios donde también él creció y en donde vivió situaciones similares

a las de Carlos, el protagonista de la película. Un varón vuelve una vez más la mirada a la violencia urbana, pero esta vez abriendo puertas de diálogo y debate respecto a los estereotipos construidos en torno a la masculinidad.

Primero está el abandono,

o la ausencia.
No hay padre ni madre, no hay casa,
sólo la vida vivida en falta.
El futuro es una imagen ajena.
El presente es reacción,
acción reacción,
sobrevivir en esa cadena de acontecimientos.

Está la calle,
o el riesgo de vivir en ella,
en donde lo único que tiene valor es la palabra.

Si usted no tiene nada,
su palabra promete y paga las deudas.

Si no es capaz de pagar
y se muestra débil,
la calle lo carcome,
con sus tentáculos lo atraviesa.

Párese duro.

No tenga miedo.

Muestre de qué está hecho.

Tenga criterio.

Sea un varón.

El varón no puede llorar en medio del fuego cruzado. Por ningún motivo se deja humillar. Si es necesario hacerse matar se arriesga, pero apuntando de frente primero. El varón reacciona de pie, sin mente y sin culo, como los muñecos de plástico. Es

un ser sin lágrimas, pero con criterio.

Su criterio está hecho de escombros. Si la ciudad está en ruinas, el barrio en ruinas, la familia en ruinas, la casa en ruinas y el cuerpo en ruinas, queda el criterio de piedra. Como la piedra, su corazón se va enfriando y con los golpes se fragmenta. Nadie sabe lo que se esconde bajo ese criterio.

A un cuerpo flaco y sin músculos, como el de una niña, le dan una pela. Por eso el varón tiene que ejercitarse; debe saber sostener un arma, mantener la mirada, disparar y salir ileso. Un varón se construye con poca ternura y mucha venganza. Sus razones tienen el peso y la dimensión del rencor, la justicia por mano propia, la respuesta inmediata, sin espacio para las dudas.

¿Y si no tiene plata? Se mete a una pandilla. ¿Y si tiene a la mamá en la cárcel? Las vueltas de la pandilla le ayudan a ahorrar la plata. ¿Y si está solo? La pandilla lo respalda.

¿Si le duele el cuerpo? Calla. ¿Si no quiere ser un varón? Calla. ¿Si extraña a la mamá y a la hermana?...

La calle está llena de varones que andan en círculos y hieren,

¿Existe una forma posible de la huida o un cambio de dirección?

El “varón”, sobreviviente de la calle, es quizás la forma masculina más dura del patriarcado: su posibilidad de elección responde a lo inmediato. No tiene tiempo para pensar en cómo ser otro, aunque otro se corresponda con su deseo interior.

A un cuerpo flaco y sin músculos, como el de una niña, le dan una pela. Por eso el varón tiene que ejercitarse; debe saber sostener un arma, mantener la mirada, disparar y salir ileso. Un varón se construye con poca ternura y mucha venganza.

A veces, furtivamente, su deseo íntimo se convierte en otra imagen y aparece otra cara de la película. Cuando el varón recupera o descubre sus propias lágrimas, su otro yo se manifiesta. Es la imagen del miedo, del hombre amenazado. Es a su vez la imagen de lo humano, nuestro propio reflejo frágil en el espejo. El dolor y la necesidad

de consuelo. La sociedad parece demandar la presencia del bandido como parte de su estructura mecánica, como insumo para la producción del capital. Pero el varón, en medio de todo, intenta resistirse a su condena.

Una voz le susurra al oído:


“Comienza el drama
Me levanto de la cama
Me cepillo los dientes
Y miro el sol salir
Prendo una vela con mucha cautela
Y afuera escucho el barrio sin saber quién va a morir

Y es que el destino no está escrito
Lo escribimos nosotros
A nosotros nos toca el destino escribir
Y aunque la vida esté dura
Y el gobierno la empeore
A nosotros nos toca decidir
Hay días en que yo cruzo el barrio
En pleno tiroteo, él va detrás de mí
Si me aborrezco a veces de estar vivo
Y pierdo la esperanza, él va detrás de mí
Si me confundo y pierdo la fé
A medio caminar el ángel me dice a mí
“Levántate e’ la cama y enfréntate a
La vida porque tu naciste pa’ sobrevivir”

Ese susurro es su propia voz y la de los sobrevivientes de la calle. Por un instante, su canto al unísono se convierte en grito y demanda, fuerza protectora, corazones enlazados, latentes. Pero del instante fugaz se pasa rápidamente a la ciudad en ruinas.

El joven, adormecido en su cuerpo de varón, deambula hasta el encuentro con otros jóvenes disfrazados de varones. Otro instante íntimo se manifiesta. Sus cuerpos se juntan alrededor del fuego. En silencio, y con las llamas iluminando sus rostros extraviados, aparecen en su lugar los niños abandonados, introspectivos, quizá resignados, o maquinando alguna salida al borde del abismo. Nadie los ve, ellos mismos no se miran, no conocen sus nombres, tan sólo ansían el sosiego en medio del ruido.

El varón tiene que decidir si matar o morir. ¿Su retrato es atemporal? ¿Es acaso otro sujeto sin futuro? ¿Una imagen reciclada, sin fin? En medio de la oscuridad, el varón corre con furia. ¿Cuándo amanecerá? No para sobrevivir, sino para vivir dignamente. Cansarse y al fin detenerse. Llorar y sacar el deseo íntimo a flote, sostenerlo entre las manos o en la boca, y lanzarlo sin miedo al mundo. Después de la oscuridad, volver

por fin a la ternura, al refugio, al hogar. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ANHELL69, DE THEO MONTOYA

AN.HELL69 D. NO FUTURO

David Guzmán Quintero



“Y siento un humo como familiar.
Alguien se acerca y comienza a hablar.
Me quedo piola y digo: ‘¿Qué tal?
Vamos a pescar
dos peces con la misma red’.
Desprejuiciados son los que vendrán
y los que están ya no me importan más.

Los carceleros de la humanidad
no me atraparán
dos veces con la misma red”.
-No soy un extraño (Charly García)-

Me gusta el cine. Tengo cierta distancia

con hacerme llamar ‘cinéfilo’, pero he visto unas cuantas pelis. No puedo decir que mi encuentro con el cine fue una casualidad, pues lo busqué, lo rebusqué y desde entonces he tenido unos dieciocho años en los que me he ido enamorando de él cada día más (claro, con todo y las tusas que uno puede pasar con cualquier amor); el cine ha sido mi amigo, novio, padre, hijo, maestro; ha hablado de mí (o yo he hablado de mí a través de él) como ser sexual, social, de mi (supuesta) identidad como colombiano, como hombre, ha cuestionado mi posición económica, mis creencias políticas y mis privilegios; ha sido la mala y la buena influencia (si tan solo mis padres hubieran sospechado que el ir a cine no es algo tan inocente como parece), llevándome a orgías, favelas, tertulias, bares, tabernas, burdeles, bajos fondos, viajes por carreteras, con ricos, pobres, pobres ricos, prostitutas, drogadictos, asesinos, amantes, enfermos, parias, abusados y abusadores, ladrones. Y fue todo eso lo que me llevó a intentar escribir crítica, que no es otra cosa que una simple verbalización de ciertas reflexiones que a veces comparto.

Hago esta nota autobiográfica introductoria porque, con todo y los años que llevo viendo cine, pocas veces (o ninguna) había

experimentado esta sensación de vulnerabilidad tan exquisita frente a la hostilidad del relato que veía. Es como si, por primera vez en muchos años, sintiera que una película es más importante que el cine. Es como si, por primera vez en muchos años, sintiera cierta extrañeza al salir de la sala y ver a la gente siguiendo su vida, desentendida de eso a lo que yo acababa de asistir. Todo lo anterior es muy a pesar de esa línea a la que intento aferrarme y es a la de hablar de películas como películas (no como novelas literarias, no como obras de teatro) y, así mismo, manteniendo al margen cualquier argumento emocional del tipo “esta peli es buenísima, me hizo llorar”; pero una película única requiere, así mismo, una excepción a la norma. Expongo entonces, de entrada, un componente subjetivo mucho más presente de lo que de por sí lo ha estado en otros textos. Expongo entonces, de entrada, que la forma en la que he recibido *Anhell69* ha estado fuertemente condicionada por la cercanía que siento con esas imágenes y cuánto llevaba esperándolas.

El relato empieza con un carro fúnebre transportando un ataúd. La cámara lo sigue desde atrás y la banda sonora está compuesta solamente por un ruido blanco que se va a extender por algunas de las próxi-

mas escenas; se corta a un plano más cerca que encuadra a la ventanilla del ataúd, sin embargo, la oscuridad no nos deja percibir bien un rostro y las luces que pasan por encima tampoco son suficientes: el muerto puede ser cualquiera. La voz en *off* entra diciendo que no pidió nacer. Cortamos a un material de archivo de la apocalíptica Medellín de los ochenta y noventa, después a una fiesta y luego a una iglesia que pasa a la habitación del narrador, que cuenta que es de una generación criada solo por madres y cómo lo excomulgaron de la iglesia a los trece años; durante este último momento que es abordado con una simpleza soberbia, descubrimos, mediante una panorámica, algunos símbolos que entran en pugna desde la perspectiva normativa de género: primero, el logo de Nike en la ventana (símbolo deportivo, “actividad de hombres”) y luego florecitas en el closet junto a una fotografía de Britney Spears (símbolo de la cultura pop, propia “de mujeres”); a esa pugna hay que añadirle la tensión que se genera entre la tranquilidad de la panorámica y la voz en *off*, parca, que cuenta cómo entró en las calles y probó las drogas siendo un niño. Solamente en estos tres momentos, Theo Montoya sintetiza los tres ejes en torno a los cuáles gira el relato: la muerte (que acompaña a los vivos), la rumba (que acom-

paña a los vivos y a los muertos) y la pugna en contra de la norma. Quién sabe cuál es el que más se desarrolla, o si los primeros son consecuencias directas del tercero.

Sobre estos mismos tres ejes, gira un trabajo corto del 2020 del mismo Theo Montoya, *Son of sodom*, que se centra solamente en Camilo Najar, que vuelve a aparecer en *Anhell* (de hecho, ambos títulos vienen del Instagram de Camilo. Usuario: @an.hell69. Nombre: Son of sodom), un joven homosexual al que Theo le hizo casting para una película de horror muy cercana al cine B estadounidense y que muere poco tiempo después, antes de que Theo pudiera decirle que había sido seleccionado como el protagonista de su peli.

...Theo Montoya sintetiza los tres ejes en torno a los cuáles gira el relato: la muerte (que acompaña a los vivos), la rumba (que acompaña a los vivos y a los muertos) y la pugna en contra de la norma.

Entonces cabría decir que tanto *Son of sodom* como *Anhell69* (y especialmente *Anhell69*, por abarcar más tiempo y más personas) parten de un luto que Theo Montoya

exorcizó a través del cine (“Me enamoré del cine porque era el único lugar en el que podía llorar”); cada vez tiene más sentido lo que decía Haneke de que hace cine para no ir al siquiatra), un estado letárgico al que nos incorporamos frecuentemente en un país violento, en un país violento para la clase media-baja, en un país violento para la población LGBTIQ+ de clase media-baja. Esto es una sensación universal, pues somos víctimas de la violencia, aún si no hemos recibido agresiones personalmente; coincidimos en la vulnerabilidad que implica ser parte de una sociedad beligerante a la que se le entregan los cuerpos para que los cuide y estos resultan siendo un contenedor vivaz de vejaciones. Visto desde esta perspectiva, el relato toma muchísimo más sentido desde lo que decía Judith Butler en *Deshacer el género* (2006) de que “puede ser que en esta experiencia [la del luto] nos sea revelado algo de nosotros mismos, algo que delinea los lazos que tenemos con los otros, que nos muestra que estas relaciones constituyen nuestro sentido del yo, y que componen quiénes somos [...]” Y este sería el frente para abordar *Anhell*, pues quien lo aborde esperando un relato clásico o aristotélico (o desde cualquier parámetro preestablecido, en general), tomando el coche fúnebre como un hilo narrativo por el mero

hecho de aparecer a lo largo del filme, se chocará contra un relato al que ignorantemente llamará “inconsistente”; en cambio, quien lo afronte como experiencia sensorial detonada por el luto, se encontrará con una propuesta errática y laberínticamente estimulante.

Es quizá por eso mismo que Theo Montoya renunció a realizar su filme de ficción tras el fallecimiento de su protagonista. En cambio, en *Anhell*, Theo se extiende, primero, en las recreaciones de lo que iba a ser este, mientras, en segundo lugar, ahonda también en sus otros amigos que también presentaron castings. Su ficción iba sobre una Medellín (más) apocalíptica en la que ya los muertos eran tantos que no cabían en los cementerios, por lo que los fantasmas y los vivos comenzaron a convivir y los vivos comenzaban una práctica sexual que se denominó “Espectrofilia” y empiezan a ser perseguidos y aniquilados por el gobierno y la iglesia a causa de ese mismo deseo. Y en cuanto a lo segundo, Camilo Najar se convierte solo en un extremo del ovillo que se desenreda en esos otros jóvenes que son asesinados día a día, todos los días en esta selva que es Medellín; esto se sintetiza al final en el collage (¿o es todo el relato un collage, una colcha de retazos?) de los rostros

de quienes murieron: un collage que sigue y sigue añadiendo nombres en su registro.

...a convivir y los vivos comenzaban una práctica sexual que se denominó “Espectrofilia” y empiezan a ser perseguidos y aniquilados por el gobierno y la iglesia a causa de ese mismo deseo.

Medellín es una ciudad cercenada por el cine, una ciudad trepidante que nos enseña cada vez otra cicatriz. En este relato, Theo hace uso de varias estrategias (como dramatizaciones, entrevistas, material de archivo, material grabado que roza con lo contemplativo) que abren ese postigo en la ciudad que nos da la bienvenida a otra cara del No futuro¹: jóvenes que se ven obligados a robar para poder pagar la matrícula del colegio, jóvenes agazapados que encontraron un hogar en las drogas, el sexo y la clandestinidad, y lo único que hicieron fue una rumba en casa, mientras esperaban a la muerte con los brazos abiertos. (¿Qué puede matar a la juventud en un país que suda crueldad? ¿Sicarios, Guerrilla? ¿La policía, que asesina

¹ Es importante discriminar el precedente (la ausencia del padre) del contexto (el No futuro), pues no es una consecuencia de la otra; el filme en ningún momento sugiere que las drogas y la fiesta (muchísimo menos la sexualidad y la identidad de género) sean consecuencia de ser una generación sin padre.

a manifestantes que exigen una vida digna? ¿Una sobredosis? ¿Las enfermedades e infecciones para las que no hay tratamientos a las que cualquier persona pueda acceder fácilmente?) Opuesto a la cara que hemos visto del No futuro, en la que la violencia se inscribe como un elemento más del paisaje y las personas ignoran el peligro latente que les susurra al oído, estos jóvenes de *Anhell* son conscientes de que van por la calle con la muerte agarrada de la mano y prefieren hacerle el amor... ese mundo de sexo, drogas y fiestas es solo un medio a través del cual reivindican su estadía en el mundo de los vivos, con la tranquilidad de que, cuando pasen al de los muertos, algún espectrofilico los invitará a seguir viviendo.

El montaje del filme hace que incluso el mismo relato pareciera que cargase con el mismo presagio que sus protagonistas, no solo por el registro de todo un mundo que amenaza la vida de las personas que no pertenecen a una hegemonía sexual o de clase, sino porque muchas veces pareciera que el filme está por acabarse y resulta dando un soplo de vida más... hasta que se acaba de verdad. Y al final, de todas formas, se siente que acompañamos a estos personajes por mucho tiempo (sin embargo, no por el suficiente). La estructura realza sobremane-

ra esta sensación de pérdida, pues primero conocemos a los personajes, nos encariñamos con ellos y luego nos dicen que no podemos seguir sabiendo de ellos, que ya no están: sentimos, como Theo, que nos los han arrebatado.

Este trabajo elaborado en el montaje del filme, es extensible a todos sus aspectos formales, pues es una exploración inquietante en el lenguaje cinematográfico, atravesando los recursos, mutando de un género al otro sin mayor inconveniente: utiliza el material de archivo de los castings y lo rescatado en redes sociales, la iluminación del material filmado es mortecina en algunos momentos (realzando esa sensación de incomodidad constante en esa atmósfera hostil), las dramatizaciones generan con un contrapeso radical respecto a esa sensación de realidad del resto del relato, migrando a una fantasía distópica. Pocos filmes se atreven a poner todas las cartas sobre la mesa; de hecho, en este momento, el único relato que se me viene a la cabeza cuya forma podría acercarse a la de *Anhell* es *Cortejo fúnebre de rosas* (1969), de Toshio Matsu-moto, un relato (coincidencia) sobre la vida trans en el Japón de los años sesenta que utiliza entrevistas, dramatizaciones psicológicas, animaciones tipo cómic, peleas al

estilo vodevil, etcétera; tal vez, sin embargo, *Cortejo*, al no ser un relato tan personal y tan visceral, se permitía ser más atrevido y arriesgado en cuanto a su tratamiento: ya queda *ad libitum* de la audiencia a qué darle más importancia, si es que acaso merece la pena meterse en esa discusión.

No obstante, más allá de ser un relato cinematográfico imperdible, *Anhell* es un homenaje (por eso no debe entenderse que sea cándido). Es de los asesinatos al padre más hermosos que he visto², representándolo, de hecho, con el reconocimiento a Víctor Gaviria dentro del mismo filme, siendo este quien conduce el carro fúnebre, comprándole una rosita a una vendedora de rosas en un semáforo. Pero es también un homenaje póstumo a esos amigos que le dieron el privilegio a Theo de conservar sus últimas imágenes. Es también una celebración del deseo, del encuentro, del beso, de la gente que está abierta a dar y recibir el amor que

2 Por el principio también se incluye la escena inicial de *Pura sangre* (1982), de Luis Ospina; una película, como la que pretendía Theo, que intentaba acercarse al horror de serie B; esta escena es visualmente impactante: un *travelling* hurga en una casa y va descubriendo un cadáver desnudo, lleno de sangre, mientras un gallo se pasea indiferentemente por ese corredor; la cámara entra a la habitación para descubrir una cama, también ensangrentada, y otro cadáver desnudo. Igualmente, se incluye la escena final de *Rodrigo D.* (1990), de Víctor Gaviria, en la que Ramiro Meneses observa con impotencia, a través del vidrio, a esa ciudad que le arrebató el futuro, a esas calles a las que les entregará su vida.

les ha sido reprimido, del amor en todas sus manifestaciones (incluso las espectrales), del margen de un escenario coactivo y restrictivo como otro escenario con *libertaries* y *libertines* como actantes. Este relato sí que quiere sembrar la anarquía: es una venia a la vida sin etiquetas, a la herejía y a quienes tienen presente la imagen de Jesucristo para hacerse una paja pensando en ella.


...el único relato que se me viene a la cabeza cuya forma podría acercarse a la de *Anhell es Cortejo fúnebre de rosas* (1969), de Toshio Matsumoto, un relato (coincidencia) sobre la vida trans en el Japón de los años sesenta...

Y es justamente esa la razón por la cual tanto me entusiasma *Anhell69*, porque me despierta una esperanza en el cine colombiano; va más allá del yo mismo haber habitado estos escondrijos y tener que asistir a los velorios de mis amigos vivos; tiene que ver con que llevaba mucho tiempo exigiéndole al cine este tipo de relatos: relatos ver-

daderamente cuir³: o sea, con esa perspectiva “distorsionada” de alguien con quien el mundo ha sido indiferentemente voraz y que la “víctima” haya decidido escupirle al rostro y no pedirle perdón; relatos ajados, imperfectos, cargados de indignación y que tengan toda la voluntad de generar molestia y no seguir con ese ímpetu complaciente ya tan rancio; esto es cine cuir, no como esa charlatanería revictimizante que hace el mercantilismo; de hecho, quien esté esperando un relato en el que el género y/o la sexualidad de los personajes sea el epicentro y que todo surja por y a partir de que el personaje sea gay o travesti a través de esa mirada estupefacta y morbosa de quien pareciera que recién descubre deseos no capturables por una cisheteronorma, que mejor siga comiendo crispetas.

Como sea, y muy a pesar de lo escrito hasta ahora, es muy probable que esta no sea la mejor forma de reconocer la importancia de *Anhell69*. (De cualquier forma, este es del tipo de filmes que aceptan todo tipo de recepciones y hacen innecesario el mero

3 Pongo en duda, sin embargo, que el filme se autodenomine “cuir” a pesar de que el narrador dice explícitamente que es una película trans, pues antes dice que es una película sin fronteras, por lo que bien podría estar haciendo referencia a la hibridación que hay durante todo el relato: pasando de la ficción al documental, de la tragedia al romance, del realismo al horror de serie b, etcétera.

hecho de escribir un texto al respecto.) Hay que esperar a que llegue a salas, no tenga más de un par de funciones comerciales, que los viejitos salgan furiosos de alguna, acusando bajeza e indecencia, y que algún puritano ofendido escriba una columna en algún periódico conservador... entonces *Anhell69* habrá recibido el mejor de los halagos. 

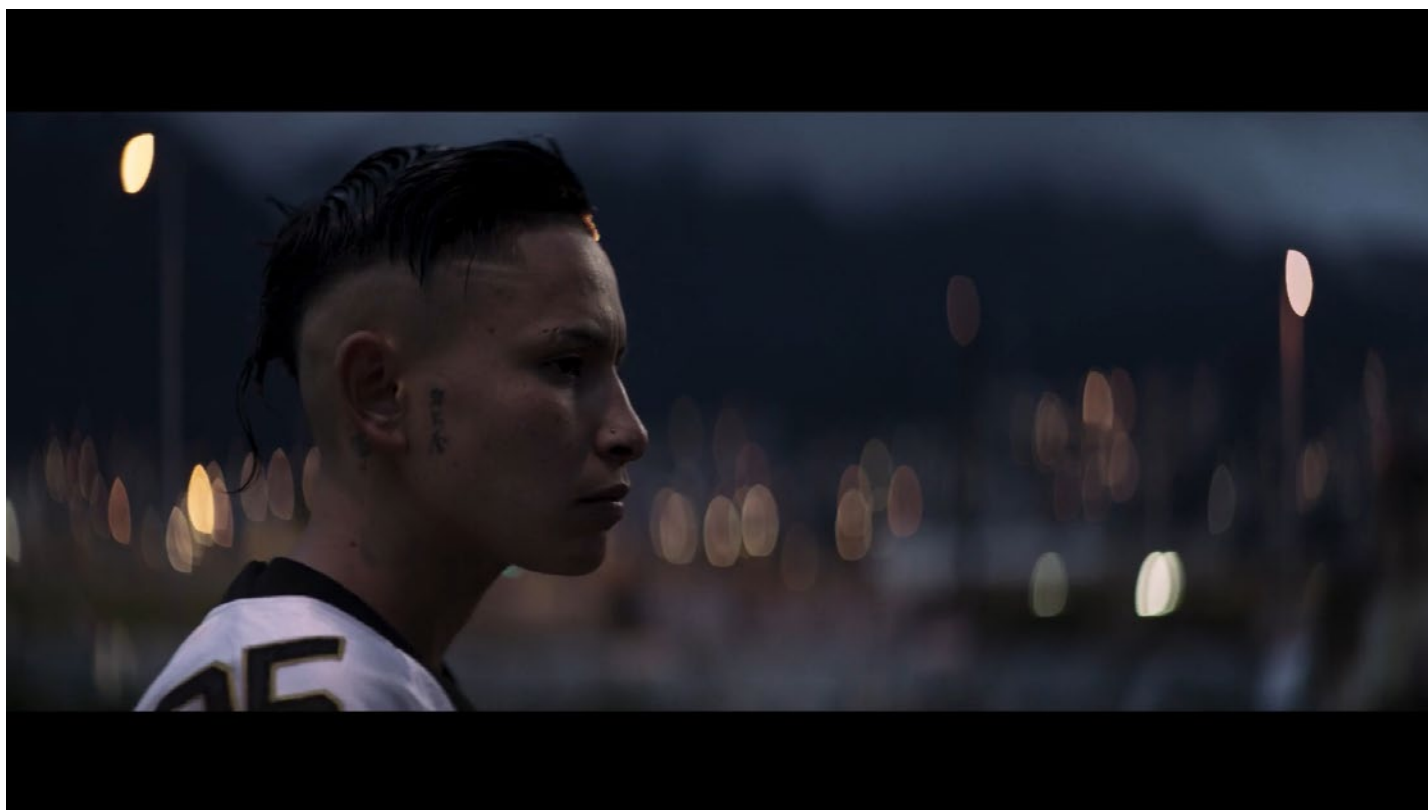
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

UN VARÓN, DE FABIÁN HERNÁNDEZ

LOS HOMBRES SÍ LLORAN

Oswaldo Osorio



“Hable como un hombre”, “Sea macho” o “Pórtese como un varón” fueron frases que uno escuchó cotidianamente en su entorno mientras crecía. Aún en estos tiempos en que hay una mayor consciencia entre cierta parte de la población, los medios y la institucionalidad por cuestionar la mascu-

linidad tradicional, el machismo y las imposiciones del heteropatriarcado, persisten estas y otras expresiones en la vida diaria, sobre todo en contextos donde están más erosionadas o de plano no existen estructuras como la familia, la educación y el Estado.

Esta película, escrita y dirigida por Fabián Hernández, habla sobre esa visión de la masculinidad, y lo hace de manera más enfática al ponerla en un medio marginal, hostil y violento, definido por la precariedad en la civilidad y hasta en la moral. Se trata de las calles de los barrios marginales de Bogotá, donde impera la ley del más fuerte y constantemente es puesta a prueba la hombría. Por eso este parece ser el principal conflicto de su protagonista, Carlos, un joven escuálido, callado y de voz delgada, a quien la calle se lo puede comer entero si se descuida, si no se porta como un varón.

Pero la elección de este personaje con tales características es, justamente, la base de la propuesta de esta película, la cual desafía esos estereotipos y los hace más evidentes por medio de la esmirriada pero decidida presencia de su protagonista y del actor que lo encarna (Felipe Ramírez Espitia). Y va aún más allá, también lo reviste de una sensibilidad que parece incompatible con ese entorno duro y constrictor en el que se mueve, una sensibilidad que se manifiesta de manera más clara en su único anhelo:

que su familia esté reunida, que su hermana deje su trabajo de prostituta y su madre salga de la cárcel, dos circunstancias casi insalvables en términos reales. Ese es el verdadero y más desgarrador conflicto de él y de la película misma.


Pero ese medio ambiente de la calle y el desamparo en que vive Carlos no deja que esa sensibilidad y casi debilidad por el amor filial afloren, en cambio, lo reta constantemente con amenazas y cuestionamientos a su hombría. Pero todo esto, el relato lo presenta de manera sobria, sin alharacas ni trifulcas, incluso manteniendo la consabida violencia de las historias contadas en este contexto en el fuera de campo y apelando en su narración, mejor, a la cotidianidad del protagonista y a esa permanente tensión emocional entre sus sentimientos y el temple que lo rodea.

En este sentido, también hay que destacar el tipo de realismo por el que se decanta esta película. Es un realismo diferente al que estamos acostumbrados a ver en el cine colombiano, ni tan sucio ni con esos deva-

neos con el lirismo, tampoco con la violencia explícita y gritona, menos con la crítica social asomándose entre cada fotograma. El realismo de esta película es más sutil y sencillo, sin que esto quiera decir que no cuida su imagen, lo cual hace con equilibrada precisión, desde sus encuadres hasta el manejo de la luz. Solo que hay una suerte de honestidad en el realismo que propone esta película, porque no asume poses o estiletos, aunque lo que plantea necesariamente es un estilo, de cierta forma inédito, sin mediaciones académicas o cinéfilas, y en buena parte por eso resulta tan cercana y reveladora su historia.

Pero ese medio ambiente de la calle y el desamparo en que vive Carlos no deja que esa sensibilidad y casi debilidad por el amor filial afloren, en cambio, lo reta constantemente con amenazas y cuestionamientos a su hombría.

Aunque Carlos se repita, como otra de esas frases impuestas por nuestra cultura machista, que los hombres no lloran, su sentir y su desamparo filial lo traicionan

constantemente. Tampoco está dispuesto hacerle el juego a la violencia, no por debilidad, sino porque es un gesto que no va con su sensible humanidad, revelada de manera contundente en ese agónico travelling final y en la decisión que termina definiendo quién es él realmente, aunque eso implique la agudización de su conflicto, porque por progresistas que parezcan estos tiempos, en la Colombia profunda y en la profundidad de las calles, siempre le van a exigir a cualquier hombre que sea un varón. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



ARTÍCULOS Y ENSAYOS

GUSTAVO NIETO ROA (TUNJA, 1942)

DEL MELODRAMA AL 'BENJUMEÍSMO' O VICEVERSA

Mauricio Laurens



Fecundo director y productor nacional con medio siglo de trayectoria profesional, el realizador de viejas cintas taquilleras años setenta y ochenta: comedias de corte populachero, novelones de barrio y costumbrismo local o tele-novelesco. Pionero de estrategias privadas, desde su empresa Centauro Films de Colombia, fue alia-

do del sector exhibidor y no descuidó a la hinchada neoyorquina. Además, tuvo acceso a campañas previas de lanzamiento y cuñas publicitarias en espacios u horarios adecuados. Porque a Gustavito Nieto se le debe reconocer por algo más que gestor de comedias chistosas, a veces bobas, del memorable Carlos 'El Gordo' Benjumea -ellos

dos lograron estrenar en circuito nacional cinco o seis diciembres consecutivos-.

El cine colombiano taquillero, por iniciativa propia y antes de aparecer Focine (Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia), se encauzó por vías comerciales con el gancho de las 'estrellas' de aquel entonces hechas en pantalla chica y consentidas por farándulas locales. Recetas, entonces, de una pretendida eficacia taquillera: esquemas populistas y clichés, entretenimiento simple e historias banales. Conquistar mercados nacionales hizo parte de tal empeño, aunque sin mayores preocupaciones por obtener estándares de mejor calidad.

En 1974, Nieto incursiona en el largometraje con la adaptación del melodrama pueblerino *Aura o las violetas*, escrito originalmente por el poeta bogotano prohibido José María Vargas Vila en torno a diferencias de edades y propiedades amorosas -la primera versión de 1924 fue segundo largometraje del cine mudo colombiano, producido por Di Doménico Hermanos-. Trasladada de Bogotá al Socorro (Santander), fueron intérpretes del desigual triángulo pasional: Martha Stella Calle -la tentadora jovencita-, César Bernal -el galán estudiante- y

Omar Sánchez -el viejo ricachón-.

Esposos en vacaciones (1978). Tres compinches bogotanos abandonaron sus hogares y viajaron a Cali, con el pretexto de hacer negocios y lanzarse como 'gallinazos' a las aventuras galantes. Se suceden episodios más o menos divertidos, extraídos directamente del medio televisivo y sujetos al chiste efectista de toquecitos picantes. Cámara de Gustavo, con asistencia de Toni Navia. El Gordo acompañado de Franky Linero y Otto Greiffenstein tras Lyda Zamora, Celmira Luzardo y Virginia Vallejo -entre otras beldades de entonces-.

Colombia Connection (1978). Parodia detectivesca y aventuras criollas sin mayores pretensiones artísticas, con recursos utilizados en farsas a lo James Bond y otros ajustes provenientes de los llamados enlatados de televisión. Sus actores y libretistas (Frankie Linero y Carlos Benjumea) lograron apuntes charros y caricaturescos. El detective criollo aportó una cauchera como arma defensiva en contraste con sofisticados dispositivos del espionaje moderno, y el Gordo caía sobre una canasta de huevos o se tambaleaba en una canoa. Repiten los nombres antes mencionados, al igual que los de María Eugenia Dávila, Esther Farfán

y Martha Stella.

El taxista millonario (1979). Comedieta sobre el hampa bogotana, bajo moldes patentados por los siempre llamados cuenta-chistes de Caracol. Un taxista bogotano atraviesa mala racha debido entre otras al mal estado de su cacharro, por casualidad se enreda con un asalto bancario a mano armada y se convierte en dueño del botín que oportunamente rescata. Pobre pero honrado, finalmente es recompensado e inicia una vida de ‘nuevo rico’ junto a familiares, amigos y vecinos. La taquilla le fue muy generosa, siendo una cinta naif, que mezcla el costumbrismo con el sainete o la farsa caricaturizada de naturaleza televisiva. Destaco de la ficha técnica: asistencia de Manolo Busquets Emiliani, cámara y fotografía de Mario González (socorrano) y sonido de Nacho Jiménez (de la Macarena).

El inmigrante latino (1980). Siguiendo la línea burlesca que había caracterizado a sus anteriores realizaciones, Centauro Films de Colombia se dispuso a presentar su quinto largometraje –protagonizados cuatro veces consecutivas por Carlitos Benjumea–. Se trataba en aquella ocasión de los infortunios o tribulaciones de un indocumentado colombiano, en los Estados Unidos: aspi-

rante a músico, cuyo sueño de dirigir una orquesta de ritmos tropicales debía alternarse con diversos empleos disfrazados.

Amor ciego (1980). Transición de la comedia farandulera y de barrio capitalino a una crónica folletinesca de trasfondo cartagenero, con la presencia del galán mexicano Jaime Moreno e ingredientes narrativos de repercusiones netamente comerciales. Historia simple e ingenua: reina de belleza de nacionalidad estadounidense llega como turista al aeropuerto El Dorado de Bogotá en donde le roban su equipaje, pero un maletero invidente sale en su ayuda. Al iniciar un romance, las malas amistades hacen circular el rumor de tratarse de una gringa millonaria en situación de secuestro.


La taquilla le fue muy generosa, siendo una cinta naif, que mezcla el costumbrismo con el sainete o la farsa caricaturizada de naturaleza televisiva.

Caín (1984), o la historia de dos hermanos que se odian por culpa de una mujer. Ligera adaptación de la novela boyacense del escritor boyacense Eduardo Caballero Calderón. Los peros fueron muchos y provoca-

ron el desconcierto de algunos espectadores que la vieron: intriga refundida y piezas mal armadas de un rompecabezas, abrupta narración sujeta a giros previsibles, filtros no muy atractivos para exponer las fantasías del protagonista, incorporación gratuita pero quizás visionaria de una guerrilla mercantilista y notables desniveles en la actuación.

Entre sábanas (2007). Hombre maduro y mujer atractiva se conocen en una noche de rumba y amanecen juntos en las instalaciones de un hotel, sin desperdiciar las oportunidades para demostrar lo mucho que se gustan y hacer varias veces el amor. Su título, bastante sugestivo, obligaba igualmente a referirse a los problemas personales que aquejaron a esta pareja e indagar sobre quiénes eran ellos. Aunque sus nombres poco importaban –decían llamarse Roberto y Paula–, los estados civiles o sentimentales se prestaron para divagaciones, pues él sostenía ser casado y ella estaba en vísperas de hacerlo.

Cierra el ciclo: *Mariposas verdes* (2017). Versión dramática libremente inspirada por un sonado caso de matoneo escolar e intolerancia sexual que provocaron indirectamente el suicidio de un adolescente

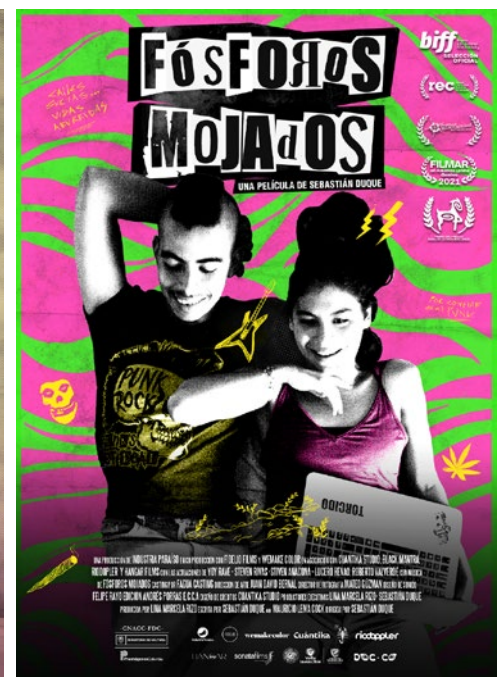
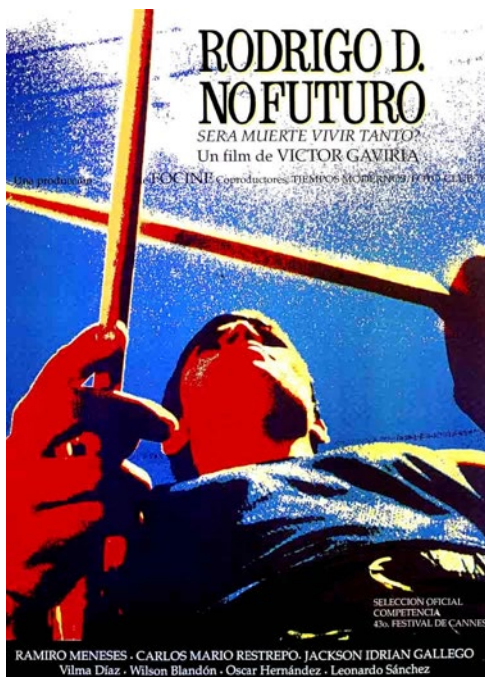
bogotano. Expone, con probada credibilidad y discreta puesta en escena, el triste desarrollo de las presiones ejercidas por las directivas de un colegio privado, y por algunos de sus propios compañeros, hacia un muchacho muy inteligente y sensible que desató emociones encontradas al revelar su noviazgo con uno de sus compañeros de pupitre. Entre sus actores profesionales, se destacaron: María Helena Döering (madre corajuda de la víctima) y Consuelo Luzardo (abuela comprensiva). 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LA SUBCULTURA PUNK EN COLOMBIA

Valentina Vasco Restrepo



“Odio los videos que dominan los sentidos
Y a Rodrigo D porque nos ha mentado”

GP

Así manifestaba la banda GP, en 1993, una polémica popular dentro de la subcultura punk con respecto a la película *Rodrigo D: no futuro* (Víctor Gaviria, 1990), por un lado, se

alegaba que no hubo claridad sobre el uso de música en la cinta y la retribución que recibirían los autores (Bravo, 2016), y por el otro, se rechazaba la forma de representación de los punks:

“Y es en esto donde los realizadores de la película cometen el grave error de MEZCLAR el ambiente de nosotros con el de un grupo

de individuos dedicados a todo menos a escuchar y sentir la música, lo que origina que irremediablemente los que vean la película relacionen el ambiente de los Punk y de los Metaleros con el de los traquetos”. (Alzate, 1989)

Nuevamente el cine se encontraba bajo la lupa del “cómo deben ser las cosas”, de la manera “correcta” de representar y de la fidelidad con la “realidad”. Causa molestia la existencia de personajes en los que coexiste el ambiente musical con el hecho de ser traqueto, al implicar esto algo negativo. Aunque no se puede pretender tapan el sol con un dedo y negar la existencia de una persona así y mucho menos caer en el estereotipo de que todos los punkeros son Destroy¹.

En *Los nadie* (Juan Sebastián Mesa, 2016) se actualiza el modo de representación, aquí hay una exploración más variada al desarrollar más el mundo íntimo de los personajes, no solo está el deambular por las calles que siempre ha sido un punto importante en la subcultura, sino también los

oficios, y las instituciones como la familia y la religión. En *Rodrigo D* los personajes se diferencian por las acciones que realizan, a excepción de Rodrigo, que destaca por ser el protagonista y moverse a un ritmo distinto a los demás. En *Los nadie* se logra diferenciarlos e identificarlos más como individuos por esa vida personal, sin embargo, la película los conecta no solo por medio de la música sino a través de un objetivo común. Se hace poco sutil el aspecto marginal que los envuelve, explícito desde el mismo título de la película, el punkero pareciese ser sólo víctima y no victimario a la vez como en el filme anterior.

No se ha manifestado un descontento fuerte por la imagen del punkero en esta película, ya que dentro de la misma hay tópicos muy afines a la subcultura, como el hecho de tejer lazos a partir del entorno musical. Este es un punto de convergencia que impulsa esa idea de liberación en los personajes, muy distinta a la proyectada en *Rodrigo D*, a pesar de compartir letras que siempre han apuntado a lo mismo. Siguiendo el rumbo de cada personaje se construye empatía y se comparte el malestar por sus adversidades, hay cierta romantización por su estilo de vida alternativo y el objetivo común.

¹ Dentro del punk se refiere a la pasividad ideológica y a las “actitudes o corrientes violentas, negligentes, autodestructivas o antisociales”.

En la película de Mesa, la imagen proyectada no genera influencia negativa sobre el imaginario colectivo, en parte porque en la actualidad la sociedad se ha acostumbrado a esos seres que antes provocaban aversión, sin embargo, su lugar en la estructura social se conserva: se acepta, pero sigue siendo parte de ese mundo marginal.

En *Rodrigo D* los personajes se diferencian por las acciones que realizan, a excepción de Rodrigo, que destaca por ser el protagonista y moverse a un ritmo distinto a los demás. En *Los nadie* se logra diferenciarlos e identificarlos más como individuos por esa vida personal,...

La subcultura punk se ha diversificado al punto en el que el modo de representación que propone *Fósforos mojados* (Sebastián Duque, 2022) no es tan ajeno a lo que se vería en la calle. Se conserva la socio-estética y el espíritu rebelde, se rompe con el radicalismo puritano de algunos otros que parecen inclinarse más hacia el fascismo que a los ideales que se comparten en la escena punk.

En la película los personajes evidencian distintos puntos de vista que se viven en la subcultura, están quienes son capaces incluso de bailar en discotecas otros ritmos, hasta los mismos que cuestionan ese comportamiento, por ejemplo. Es interesante que no deja de lado el hecho de que son jóvenes inmersos en el mundo digital, a pesar de no ser el tema central, rompe con la figura del punkero estática en el tiempo producto de la nostalgia por el pasado.

Un tópico presente en la película, y a su vez en cualquier subcultura no necesariamente la punkera, es esa otra familia que trasciende del lazo sanguíneo y que se instala a modo de refugio. En el filme está la figura del vieja guardia, que funciona como un apoyo para uno de los protagonistas. En las subculturas, una de las maneras en las que se forja la identidad es por medio de la capacidad de reconocerse en los otros, y es curioso que en el punk está esa idea de pertenecer y al mismo tiempo no, sin embargo, una de las ideas que surgen a partir de la película es que, a pesar de las adversidades, el espíritu rebelde del punk y los lazos creados a partir de él es lo que queda y acompaña.

Esta película del 2022 aún no ha llegado a circuitos subterráneos como para conocer

la receptividad dentro de la subcultura.

Algo importante para mencionar, es la imagen de la mujer punkera, problemática dentro de la misma escena punk, a causa del machismo y la misoginia que incluso aún en estos tiempos sigue presente. En *Rodrigo D* está la escena de las metaleras interpretadas por Vicky y Piedad Castro, dos de las mujeres más importantes dentro del punk colombiano, que, sin embargo, al momento de coger el micrófono, son menos apreciadas y no poseen protagonismo dentro de la historia. Hay por ahí un plano con una extra en un pogo pero nada más. En *Los nadie* las cosas cambian. En el concierto se nota la presencia de muchas mujeres e incluso hay dos que son protagonistas y que son activas en la escena punk, sin embargo, su papel frente al resto de amigos pareciera apenas de acompañantes, a pesar de compartir el mismo sueño. Esto se nota cuando La Mona le ruega a Pipa que la lleve con él, este tiene la palabra final sobre si hacerla parte o no.

Por último, en *Fósforos mojados*, el personaje de Meli empieza siguiendo esa línea de acompañante, pero la cosa cambia cuando coge el micrófono a manera de desfogue, casi como una declaración de su presencia, demostrando sus capacidades más allá

de ser la amiga que acompaña y apoya a los miembros de la banda.

Estos personajes femeninos dan cuenta de la evolución de la inclusión de la mujer dentro de la escena punk y ponen en cuestión el trato que reciben por parte de los hombres dentro de la misma.

Algo importante para mencionar, es la imagen de la mujer punkera, problemática dentro de la misma escena punk, a causa del machismo y la misoginia que incluso aún en estos tiempos sigue presente.


Pasando a un plano más general, no se trata de decir cuál de estas películas tiene personajes más fieles a la realidad, ya que ninguna de ellas pretende ser una radiografía de la subcultura punk ni parte del cine etnográfico para desarrollar sus historias; y si fuera así ¿Quién dictamina cómo se debe representar y por qué su palabra tiene más validez que cualquier otra? No es posible hablar de un único modo de representación en el cine ya que la misma subcultura punk no es estática y propone abolir la uniformidad, tanto así que los personajes de las tres películas dan cuenta de generaciones dis-

tintas que pueden coexistir dentro del mismo movimiento. Este postulado también aplicaría para otros escenarios más allá del punk.

El cine no debería limitarse a crear desde lo que hay en el mundo real buscando curarse en salud con la receptividad que pueda tener una película. En el caso del punk, lo problemático sería si este se convierte en un adorno inaportante para lo que se quiere comunicar, desechando así su naturaleza como medio de expresión política.

Referencias

Alzate, Y. (Noviembre de 1989). Rodrigo D No futuro. Nueva Fuerza (3). Medellín.

Bravo, C. A. (2016). La banda ruidosa de una película de (in)culto. Rodrigo D, No Futuro. En C. A. Bravo, Mala Hierba: El surgimiento del punk en el barrio Castilla 1985 - 1995 (págs. 141-142). Medellín. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



.....

ENTREVISTAS

.....

ENTREVISTA A LA “RATA” EDUARDO CARVAJAL

LA FOTOFIJA ES LA HISTORIA GRÁFICA DEL CINE

Óscar Iván Montoya

—●—



Las fotografías de Eduardo la “Rata” Carvajal le insuflaron un aire de leyenda a lo que con los años se conocería como el Grupo de

Cali, una pandilla de literatos, cineastas y artistas plásticos que le dieron un revolcón al solemne escenario cultural de nuestro

país en los años setentas y ochentas, y les permitiría a sus integrantes más conocidos instalarse en el imaginario colectivo de generaciones y generaciones de cinéfilos. Las imágenes de Andrés Caicedo en las afueras del teatro San Fernando, con su cerveza y su pose a lo Mick Jagger; las tomas de Carlos Mayolo dirigiendo sus películas gótico tropicales; las fotos de Luis Ospina, en camisilla y con una percha de sonido, ya forman parte de la historia de nuestro cine. Además, están sus registros en las películas de Marta Rodríguez y Jorge Silva, su trabajo con Camila Loboguerrero, su labor al lado de Víctor Gaviria, Jorge Navas y Carlos Moreno. Son más de cincuenta años recogiendo los momentos más significativos de nuestra accidentada andadura cinematográfica, actividad que ha combinado con la publicidad y la actuación, siendo famosas sus apariciones en *Agarrando pueblo* (1977), *María Cano* (1990), *Alguien mató algo* (1999), *La sangre y la lluvia* (2008) o *Lavaperros* (2020).

Pero más allá de conformar una parte muy importante de cualquier producción, las fotografías de la “Rata” adquirieron una independencia artística, que les permiten ser valoradas sin necesidad de conocer la historia del cine colombiano o sus principales representantes. Elevó su oficio a la cate-

ría de un arte. Son alrededor de treinta mil negativos que reposan en sus archivos, y que están siendo sometidos a un proceso de digitalización. Son imágenes icónicas que guardan los lugares en los que se rodaron *Pura sangre* o *La mansión de Araucaima*, que almacenan los gestos de Adriana Herrán o David Guerrero, eternamente jóvenes y bellos; que atesoran los momentos más significativos nuestra historia cinematográfica, porque “al fin a y al cabo la fotofija es la historia gráfica del cine, porque las películas quedan en la memoria, pero la mayoría se quedan sin saber quiénes trabajaron en la producción, quiénes hicieron las escenografías, cómo eran los tiempos muertos en medio de los rodajes. La fotofija es un reportaje a los personajes, a las formas de trabajo, de la misma evolución de uno en el oficio”.

Todos los que estamos metidos en el cine tenemos una matriz común, y es que antes de habernos decantado por algún oficio, en tu caso la fotofija, y en el mío el periodismo cinematográfico, los dos fuimos espectadores y tenemos una pasión en común por el cine como arte y entretenimiento. ¿Cómo te apasionaste por el cine, y qué clase de películas te gustaban, porque si bien en tu época era muy escasa la producción nacional, sí había una cinefilia exacerbada, so-

bre todo en lo que después se llamó el Grupo de Cali?

Generalmente uno iba a cine los domingos, a matinal, casi siempre a las 10:30 de la mañana, a las películas comerciales que llegaban en la época, mucho cine norteamericano, y de vez en cuando alguna europea. Realmente yo me enganché con el cine fue cuando conocí a Andrés Caicedo, en Ciudad Solar, a finales de los años sesenta, y ya después en el cineclub de Cali, en donde comenzó a hacer unos ciclos que eran muy interesantes, porque eran programados por temáticas, por directores, por movimientos. Andrés preparaba para cada mes, por decir algo, un ciclo de cine negro americano, después uno de la Nueva Ola, y por último uno de cine soviético, y así me fui enganchando cada vez más con el cine, y ahí fue donde aprendí a apreciar y a ver el cine como se tenía que ver.

Realmente yo me enganché con el cine fue cuando conocí a Andrés Caicedo, en Ciudad Solar, a finales de los años sesenta, y ya después en el cineclub de Cali, en donde comenzó a hacer unos ciclos que eran muy interesantes,...

Y ya en lo específico con la fotografía, ¿de dónde te surgió el gusto por la fotografía, a sabiendas que en tus tiempos era un placer costoso, restringido por los precios de las cámaras, el material fotográfico, los químicos para el revelado?

La fotografía sí fue una herencia de mi padre, que cargaba su camarita para todas partes cuando salíamos en familia, y ya más grandecito yo era el encargado de tomar las fotos, y casi siempre de un rollo de doce fotos reservaba unas foticos para mis cosas. Recuerdo que era una camarita de un Iso 120 y que yo gastaba ocho o nueve y me guardaba el resto para mis caprichos. Luego tuve ganas de estudiar arquitectura como mi papá, y al fin decidí no hacerlo, y me dije que me iba a dedicar a la fotografía, y me fui a trabajar a la Universidad del Valle, a la Facultad de Biología, como asistente de fotografía. En ese tiempo era pura fotografía análoga, con rollos súper delicados, realmente era una cosa muy costosa, pero en la universidad estábamos patrocinados por la Fundación Rockefeller y otras fundaciones americanas que sostenían esa facultad, y regalaban mucho rollo, entonces yo tenía acceso a todo ese material, a los químicos, a los papeles fotográficos, y así fui desarrollando mi trabajo como fotógrafo, como la-

boratorista, prácticamente a costillas de la universidad.

Y en lo que tiene que ver con el ámbito del cine, ya mencionaste que conocías a Andrés Caicedo y a la gente de Ciudad Solar y del cineclub, pero, ¿cómo lograste estar en el rodaje de Angelita y Miguel Ángel, y qué carajos llegaste a hacer allá?

En esa época todavía nos manteníamos en Ciudad Solar, y allí Andrés Caicedo y Carlos Mayolo querían rodar una película llamada *Angelita y Miguel Ángel* (1971), basada en una historia de Andrés. A mí me llamó mucho la atención, hasta el punto de querer curiosear en el rodaje, y allí me di cuenta que era una cosa súper primitiva, con Carlos Mayolo de director, de director de fotografía y camarógrafo, la sonidista era una novia alemana que tenía Mayolo, además de Andrés y cuatro actores más, y un señor Alexandro quien fue quien dio la plata para hacer la película. El caso es que yo me les pegué a todos, y les dije que hacía lo que me pusieran a hacer, lo que hubiera que cargar, el trípode o alguna otra vaina. Resulta que ya al segundo día me dije que eso había que documentarlo fotográficamente, entonces me puse a hacer la fotofija del rodaje, hasta que duró, porque esa película quedó inconclusa, pero a mí me

quedó todo el material de Caicedo, de Mayolo y de los otros actores, que algunos de ellos fueron actores en *Agarrando pueblo*, como Fabián Ramírez y Astrid Orozco. De ahí para acá arranqué como fotofija del cine colombiano, hacía también cámara y mucha publicidad, me tocaba combinar todos esos trabajos.

De esa época son muy icónicas las fotografías que le tomaste a Andrés Caicedo en las afueras del San Fernando, con su bella sonrisa, con su cerveza Póker, y agarrándose la bragueta. ¿Cómo organizaron esa sesión de fotos, y cuál era el feeling y el momento emocional de Andrés Caicedo?

En esa época Andrés y yo también trabajábamos en una agencia de publicidad, yo como fotógrafo y él como copy, y resulta que un viernes por la tarde me dijo: “Eduardo, yo necesito que vos me hagás unas fotos, nos vemos en el cineclub mañana en la mañana?”. Quedamos en vernos a las diez de la mañana, pues era una hora en la que todo estaba vacío, en la que no había llegado nadie, porque en el cineclub la función era a las 12:30. Yo de una comencé a tomar las fotos y él empezó a posar mientras conversábamos, y realmente le hice como cuatro o cinco rollos, y con el paso del tiempo esas fotos

se convirtieron en las imágenes icónicas del cineclub de Cali, en las que se puede ver a Andrés en su plenitud. Ya un rato después comenzó a llegar la gente, los muchachos, y ahí acabé los rollos, ya con Andrés parchado con los niños, con los Lemos, Clarisol y Guillermito, mejor dicho, todos los amigos de Andrés, gente muy joven siempre. Ya después revelé el material, y pasó lo que pasó, que fue la muerte de Andrés, entonces esas fotos cogieron mucha fuerza.

De ahí para acá arranqué como fotofija del cine colombiano, hacía también cámara y mucha publicidad, me tocaba combinar todos esos trabajos.

Y más allá del conocimiento personal que tuviste con Andrés, y que de una forma muy determinante contribuiste a la consolidación de su leyenda, ¿a qué le atribuyes la vigencia de su obra escrita, su novela, sus cuentos, sus textos cinematográficos, que tengan una especial acogida entre los jovencitos, y entre los que ya somos mayores, que lo volvemos a leer y encontramos esa frescura intacta, esos personajes maravillosos como Ricardito el “Miserable”, el Hombrecito, o la súper rubísima María del Carmen Huertas?

Primero, nosotros los de la edad de An-

drés nos identificamos mucho porque esas fueron nuestras vivencias, sobre todo para nosotros los caleños que reconocemos los lugares y los personajes que Andrés menciona en su novela y sus cuentos, lugares y personajes que ya no existen en su gran mayoría. Además, reconocemos las maneras de hablar, la música de la época. A los jóvenes de ahora tal vez les gusta la manera en cómo está retratada una época tan bonita, tan romántica a su manera, sobre todo en su novela que aborda tan de buena manera lo que ahora llaman lo urbano, las galladas de amigos, el círculo familiar, los habitantes del Norte y del Sur, el rock, la salsa de Richie Ray y Bobby Cruz. A mí modo de ver es una vaina que es muy universal, y ahora que esta tan de moda todo lo urbano, yo creo que les genera mucha identificación entre los jóvenes, sobre todo, a manera muy personal, que tiene mucho que ver la música, desde el mismo título de su novela: ¡Que viva la música! Andrés menciona en esa novela yo no sé cuántas docenas de canciones de la época que son identificables para la mayoría, en especial para los caleños, por las menciones a músicos de salsa y a los Rolling Stone, que ha sido la banda icónica de los integrantes del Grupo de Cali.

¡Que viva la música! es una novela con ban-

da sonora, como algunas películas...

Claro, Sandro Romero Rey hizo algún tiempo atrás un programa en Radiónica con las canciones que aparecían mencionadas en *¡Que viva la música!*, y era una cosa aterradora, una vaina que no tenía acabadero de toda la cantidad de música que suena en la novela.

...Andrés menciona en esa novela yo no sé cuántas docenas de canciones de la época que son identificables para la mayoría, en especial para los caleños, por las menciones a músicos de salsa y a los Rolling Stone, que ha sido la banda icónica de los integrantes del Grupo de Cali.

Y en el primer trabajo de gran envergadura que acometió el Grupo de Cali, ya sin Andrés Caicedo, llamado Agarrando pueblo, tuviste una participación muy destacada como fotofija, camarógrafo, y también como actor. ¿Qué significado para tu trayectoria estar en esta película ya mítica del cine colombiano, rodeado de locos por todas partes, tanto delante de la cámara como detrás de ella?

¡Los locos buscamos a los locos! (Risas) La idea de la película nació de las cabezas de

Carlos Mayolo y de Luis Ospina, en la que nos fuimos involucrando un montón de personas, todo un colectivo que aportaba ideas, recursos, técnicos y humanos, como el actor Luis Alfonso Londoño, el personaje que aparece al final de *Agarrando pueblo*, que terminamos reunidos con él, en un principio para conocerlo, para escucharlo, y resultó que era un tipo inteligente, que decía cosas interesantes, muchas de ellas quedaron en *Agarrando pueblo*. Y te cuento que además hicimos una “vaca”, pues en esa época no existía el vaking de ahora, y utilizamos lo que recogimos para comprar el material para rodar, y después para revelar, y para lo otro que se requiriera, pues era un momento en el que estábamos muy ilusionados con hacer esa película, que terminó por llamarse *Agarrando pueblo*, que era una referencia directa al cine que se hacía en ese momento en Bogotá, que consistía en explotar la miseria y luego exportarla a Europa, en donde eran muy bien recibidas las películas de gamines, de gente llevada, muy pobre; entonces, nosotros hicimos esa película en respuesta a esos cineastas que estaban haciendo ese tipo de películas, con las que se estaban enriqueciendo, además.

Y en las presentaciones de Agarrando pueblo, que me imagino te tocó asistir, ¿qué decía la

gente, se reían o decían: “uyy, estos malparidos sí están es muy pasados”?

La verdad eso parecía una película de humor, la gente se reía todo el tiempo, y estoy convencido que, si la presentan de nuevo mañana, la gente se va a reír porque la película tiene un humor negro intemporal, y más lo era para las personas de mi época, que sabíamos cuál era el tipo de cine que dizque nos estaba representando en el exterior, pues vimos que *Agarrando pueblo* se iba a convertir en una especie de tapón para ese mercado horrible.

Luis Ospina decía que fue un poco como haberles escupido en la sopa a todos estos cineastas que se estaban lucrando de la situación de esa gente tan llevada.

Claro, eso era, y realmente funcionó, y eso fue lo más importante, además *Agarrando pueblo* puede ser una de las tres películas colombianas más recordadas de todos los tiempos.

Hay mucha gente, críticos incluidos, que la consideran la mejor película colombiana, por encima de otras más taquilleras o premiadas.

La primera película argumental de la época

de Focine fue Pura sangre, que precisamente fue rodada en Cali, otra oportunidad para que se juntaran todos estos locos geniales. Hace un tiempo, el actor Humberto Arango, el recordado Ever en la película, repitió algo que también dijiste en el conversatorio en Medellín, y era que ustedes en ese momento no sabían cuándo estaban rumbiando y cuándo estaban trabajando. ¿Qué recuerdas del rodaje de esa película tan loca, con un tema como el vampirismo, que era tan novedoso en esa época en nuestra cinematografía, con ese montón de gente talentosa, con esa belleza de Florina Lemaitre, y con esos personajes inolvidables de Mayolo y Humberto Arango, par de cacorros bien periqueros?

Inicialmente la cogimos con mucha seriedad, porque, como dijiste, era el primer largometraje de una nueva era del cine colombiano, una historia que escribieron entre Luis Ospina y Alberto Quiroga. Realmente fue un gran reto para todo el equipo, con un montón de condiciones y era, supuestamente, la película con la que íbamos a madurar (Risas), pues ya teníamos muchas responsabilidades. Teníamos un director de fotografía cubano-francés que se llamaba Ramón Suárez, teníamos un sonidista gringo, que vino a cubrir esta faceta, pues si recuerdas, el cine colombiano tuvo una gran falencia en gran parte de su historia por

culpa del sonido. En resumen: teníamos una gran responsabilidad con esta película, pero de todos modos nosotros sabíamos trabajar rumbiando o rumbiabamos cuando estábamos trabajando, no sé bien cómo era (Risas), pero la hicimos, y la película quedó muy bacana, y se juntó toda esa gente de Cali. Imaginate, Carlos Mayolo, Humberto Arango, que también era caleño, Luis Ospina, la dirección de arte la hizo Karen Lamassone, una caleña por adopción que era la esposa de Luis en ese momento. Toda la gente, los extras, había un ambiente de lo que llamo *home movies*, cine de familia, porque toda la gente que sale en *Pura sangre*, eran amigos, o familia, desde la empleada de Luis, o los mismos suegros de Poncho, todas esas personas, los niños que secuestran en la calle, eran hijos de los actores, de manera que estábamos en un círculo familiar.

...además Agarrando pueblo puede ser una de las tres películas colombianas más recordadas de todos los tiempos.

En el momento del estreno de Pura sangre, a la película le llovieron palos de todos los frentes, sobre todo de parte de un sector de la crítica,

que le dieron bastante duro. Hoy, cuarenta años después, es una película referente en el cine colombiano, considerada por la mayoría de la crítica como una obra de culto, no solo por su temática sino porque fue el cimiento de lo que después se llamó gótico tropical. ¿Por qué consideras que es una de las grandes películas de la historia del cine colombiano?

Primero que todo, todas las películas tienen espectadores a los que les fascina y otros a los que no les causa ningún entusiasmo, esa es una vaina muy valorativa, y yo ahí no me meto; pero sí, es verdad, *Pura sangre* en su momento no tuvo el éxito que se esperaba; sin embargo, la película fue madurando y el público también va madurando y apreciando de mejor manera el trabajo de los directores y los vaivenes de su trayectoria, pues para ese momento ese era el primer largometraje argumental de Poncho, y que inclusive después hizo otro largo de ficción, *Soplo de vida* (1999), que tampoco funcionó, pero ya cuando Ospina se encarriló en el género documental, creó una escuela, dejó una escuela que muchos imitan en Colombia a la hora de hacer sus documentales. Luis tenía una manera, un estilo, ya sus películas son parte de su vida, parte de su historia, de su maduración como artista, y eso hace que la gente las aprecie, las

entienda y las disfrute como se debe.

Ahora quiero que me cuentes tu participación en esas otras dos películas que conforman el gótico tropical: Carne de tu carne (1983), y La mansión de Araucaima (1986), las dos dirigidas por Carlos Mayolo. ¿Cómo fue tu experiencia de trabajar con este crazy, y cuál fue la cosecha que recogiste de haber estado en estas otras dos producciones que ya también son míticas?

Si no estoy mal, la idea original de *Carne de tu carne* fue de Andrés Caicedo, y recuerdo que la rodamos cerca de la montaña donde ahora vivo, en una casa de la familia de Mayolo, una casa con mucha tradición y mucha historia, una casa que según cuentan, era la primera estación que las mulas recorrían cuando no había carretera entre Buenaventura y Cali, por esas lomas era que salían hacia el puerto, creo que el paraje se llamaba San Antonio, y allí estaban acumuladas todas las cosas viejas de la familia Mayolo, y nosotros nos reuníamos los fines de semana y nos veníamos a escarbar todos esos baúles y papeles, tan bien ambientada estaba la casa que no hubo que traer escenografía ni nada de Cali, se usó la casa como era, con todos esos objetos y muebles. Es una casa que aún existe, pero en nuestra

época se conservaba con todas sus vainas tradicionales.

...ya cuando Ospina se encarriló en el género documental, creó una escuela, dejó una escuela que muchos imitan en Colombia a la hora de hacer sus documentales.

¿Esa no es la casa que aparece al final de Todo comenzó por el fin, cuando don Luis está deshaciendo los pasos en Cali?

Claro, esa es la casa a la que llegamos después de caminar una loma con Karen Lamassone y Luis, ya está muy cambiada porque la familia de Mayolo prácticamente se acabó, pues ya no queda sino un hermano que creo que vive en Alemania, y una hermana que sé que vive en Estados Unidos, pero las tías, los tíos, los primos, ya no quedan muchos, la casa incluso la vendieron. Ya luego hicimos *La mansión de Araucaima*, que fue rodada en Santander de Quilichao, allá en el Cauca, en una finca llamada Japio, muy antigua, de una familia Garcés. Esa casa si era puro gótico tropical, y la película también es la más gótica tropical de todas. Yo creo que es una película muy buena, muy bella, y creo que hasta ganó premios en Sao Paulo y en otros festivales.

Una película con un reparto internacional, con José Lewgoy y Pitanga...

Claro, sobre todo por Jose Lewgoy que era un actor que había trabajado con directores de la talla de John Ford, de John Huston, y Antonio Pitanga, que todavía vive, y los otros actores y actrices como Vicky Hernández, Alejandro Buenaventura, Luis Fernando Montoya, David Guerrero, Adriana Herrán, que repitió junto con David, porque los dos habían protagonizado *Carne de tu carne*.

Aparte de tus trabajos con la gente del Grupo de Cali, participaste en otras producciones por fuera de su órbita, y el primero que quiero mencionar es Campesinos (1982), con Jorge Silva y Marta Rodríguez. ¿Cómo fue que terminaste trabajando con estos otros dos referentes del cine colombiano?

Para esa época yo conocía a Jorge Silva y Marta Rodríguez por el cine político que realizaban, y personalmente desde alguna visita mía a Bogotá. Ya a comienzos de los ochenta ellos pasaban para el Cauca y estaban necesitando un ayudante, creo que era un camarógrafo, y me buscaron y me fui con ellos, recuerdo que era una Semana

Santa, en Popayán, y que los acompañé en varios días de rodaje. Esa fue básicamente mi experiencia con ellos, y entonces yo aproveché para hacer también unas fotos de registro de su trabajo, que me parece que es súper importante en la historia del cine político en Colombia, y en Latinoamérica, tal vez el cine más combativo que se ha hecho en nuestro país.

Y ya desde tu labor como fotofija, ¿cómo se modifican los criterios, los tiempos y las dinámicas de un trabajo de ficción y otro documental, o son iguales?

No, no, son totalmente diferentes, pero bueno, como igual mi trabajo es una especie de reportería de detrás de cámaras, que es lo que más me gusta, más que la labor de fotofija que determine un productor, entonces hacerlo en un trabajo de ficción o uno documental se pueden llegar a parecer, pero realmente son muy diferentes, comenzando por toda la parafernalia de la ficción, con sus luces, sus decorados, sus perchas de sonido, micrófonos, escenografías, miles de cables y las demás vainas. Entonces te puedo decir que en ese aspecto el documental es mucho más fresco, más accesible, se puede conversar, en cambio el rodaje de un largometraje de ficción es mucho más

riguroso y controlado.

Para esa época yo conocía a Jorge Silva y Marta Rodríguez por el cine político que realizaban, y personalmente desde alguna visita mía a Bogotá. Ya a comienzos de los ochenta ellos pasaban para el Cauca y estaban necesitando un ayudante, creo que era un camarógrafo, y me buscaron y me fui con ellos,...

Tu trabajo abarca tantas producciones y épocas, que tuviste la fortuna de estar en el primer largometraje de la era Focine, y también en uno de los últimos, María Cano, de Camila Lobo-guerrero, en donde participaste no solo como fotofija, sino también como actor, con un papel con buena presencia en pantalla y buenas líneas.

Realmente yo no llegué a María Cano como fotofija, yo terminé trabajando en esta producción porque Karen Lamassone estaba haciendo la dirección de arte, y mi esposa Claribel estaba en el trabajo con el vestuario; entonces un día yo fui a visitarlas a Bogotá en el preciso momento en que hubo una crisis con Beatriz Caballero, que era la persona designada para hacer el casting. Era una película que necesitaba mucha

gente porque había escenas de manifestaciones políticas, que tenía muchas locaciones, pues estuvimos en Salamina, en Villa de Leiva, en Ráquira, en Bogotá. Entonces, como te estaba contando, Beatriz Caballero tuvo una crisis y renunció, y estaban necesitando una persona encargada de reclutar todo ese montón de gente en cada población. Acepté, e igual, como siempre cargo mi equipo de fotografía para todas partes, aproveché para ser el fotofija de la película. Mi trabajo consistía en llegar en una avanzada a los pueblos, contratar un promedio de doscientas personas para cada manifestación; pero, ya a la hora del rodaje, le entregaba los extras a una persona de producción y me dedicaba a actuar o a hacer la fotofija. En resumen: tuve tres roles en María Cano: reclutador de extras, fotofija y actor, en el papel de Aligator, que fue el que organizó la masacre allá en el Magdalena.

Respecto a este tipo de personajes, ya te he visto como matón en María Cano, como cura en Alguien mató algo, y también como cascón en Lavaperros, unos personajes todos malucos, por decir lo menos...

Nunca me han dado un personaje bondadoso, sino todos malucos (Risas).

¿Y no será que sientes predilección por este tipo de personajes, como Fassbinder que siempre se escogía el personaje más gonorra para interpretarlo?

Siempre ha sido así: de matón, de cura, de bandido, personajes todos rayados, pero tengo que reconocer que me gustan bastante. Lo que yo creo es que me sientan bien.

Después de María Cano y otro par de producciones más, durante los años noventa hubo un bache muy grande en la producción de cine colombiano, liquidaron Focine, y el mismo país estaba caotizado, prácticamente en hilachas. ¿En esa época tan dura, con tan escasas producciones, a qué te dedicaste, cómo hacías para llegar a final de mes?

Yo nunca dejé de trabajar en publicidad, con Luis Ospina y Carlos Mayolo teníamos una pequeña empresa para rodar comerciales, prácticamente hacíamos todos los comerciales de las empresas caleñas, de todas las agencias y multinacionales, si recuerdas Cali estaba llena de empresas gringas, que eran las que gastaban en comerciales y publicidad. Hicimos mucha publicidad en blanco y negro, en 16 milímetros para televisión.

Siempre ha sido así: de matón, de cura, de bandido, personajes todos rayados, pero tengo que reconocer que me gustan bastante. Lo que yo creo es que me sientan bien.

Y pasó mucho tiempo para que en Cali se volviera a rodar otro largometraje, ya en el siglo XXI con El Rey (2004), la película de Antonio Dorado.

Claro, ya cuando comenzaban a despuntar las nuevas generaciones de cineastas como Dorado y Óscar Campo, que venía de atrás, y Jorge Navas y Carlos Moreno, y ahora sí que hay muchos más, toda esa cochada de directores y técnicos que han salido de la Universidad del Valle, como directores de fotografía, sonidistas, directores de arte, que ya están trabajando profesionalmente hace mucho tiempo, o que ya no son tan muchachos como Navas y Carlos Moreno, que cuando estaban empezando asistían a nuestros rodajes, hay fotos en las que están ellos, o Antonio Dorado, Óscar Campo, Óscar Ruiz Navia, que estaban de curiosos en el set de grabación.

Y pese a lo que mencionamos antes, de la es-

casez de producciones en los noventa, también estuviste en otra de las películas más legendarias de nuestro cine, rodada precisamente al final de la década: La vendedora de rosas (1998), de nuestro Víctor Gaviria. ¿Cómo llegaste a rodar en Medellín, y cómo la pasaste rodeado de este montón de locos, algunos de ellos geniales, y otros bastante peligrosos?

Recuerdo que la productora se llamaba Silvia Vargas, y que estaba buscando un fotofija y que me ubicó por medio de Sandro Romero Rey, que era amigo de ella. Entonces me fui para Medellín a rodar con Víctor y comprobé que, así como todas las películas son diferentes, también todos los rodajes son únicos, y este en particular fue un rodaje muy especial, yo creo que ni siquiera esas películas brasileras de los niños de la calle han sido tan logradas como *La vendedora de rosas*.

Y desde tu labor específica como fotofija, ¿cómo te adaptaste a esta nueva situación de trabajar con actores naturales que no manejaban los protocolos de un set de grabación?

Lo principal era que la relación que había establecido Víctor con los muchachos, que hacía que todo fuera muy diferente, y que pese a que las atmósferas se sentían muy

pesadas, cuando llegaba el momento del trabajo, Víctor, con ese trato tan especial que tenía con los muchachos, con ese paternalismo y esa forma de hablar y comunicarse con ellos, de protegerlos y envolverlos, en el mejor de los sentidos, eso hacía que le copiaran mucho a Víctor, entonces la situación estaba controlada por ese lado, desaparecía toda esa tensión de estar pensando a toda hora que algo iba a pasar o a estallar, pero no, nunca pasó, Víctor manejaba muy bien a los actores, él es un gran director de actores, ya lo han dicho mucho pero yo lo repito: no creo que haya en el mundo quien logre hacer lo que ha hecho Víctor con esos muchachos.

Entonces me fui para Medellín a rodar con Víctor y comprobé que, así como todas las películas son diferentes, también todos los rodajes son únicos, y este en particular fue un rodaje muy especial,...

Sobre tus métodos de trabajo has revelado que te gusta llegar a los sets de grabación con mucho tiempo de antelación, antes de que instalen las luces, preparen las escenografías y que arribe el resto del equipo, porque, entre otras cosas, te fascina observar el trabajo del director de arte, que muchas veces pasa desapercibido

en el rodaje o directamente en la película. ¿Por qué te gusta trabajar de esa forma tan particular, y que resultados te ha dado?

Primero, porque me gusta acompañar a todas las personas que van llegando al set de rodaje, primero los de las luces, después los de arte, vestuario, maquillaje; entonces uno se va formando un concepto, va descubriendo la trama de la iluminación, los detalles del arte, entonces uno se forma un concepto claro de las partes de la que está conformada una película, y ya después eso me ayuda a saber cómo voy a encuadrar, de qué manera me voy a mover por el set, cómo voy a evitar cosas que entorpezcan el rodaje, cuidando de no generar sombras o pisar un cable, cómo no distraer a los actores, porque los actores se ponen complicados si usted se desplaza por el lugar en donde están ensayando o actuando. Es un arte realizar bien la labor de fotofija, sobre todo porque yo nunca pido un tiempo delimitado para hacer mi trabajo, porque normalmente a los fotofijas nos dan un tiempo límite para hacer nuestra faena, pero yo nunca, es decir nunca lo hice, siempre he odiado eso, que me dijeran que contaba con cierto tiempo. No, yo nunca pido un tiempo determinado, yo hago las fotos sin que nadie se dé cuenta, y ya después me dicen: “uyyy, qué fotos, en

qué momento las hiciste”, y yo las tomo, las revelo, y nadie se da cuenta en qué momento las hago. Por eso es que llego al set antes que todo el mundo, porque me da tiempo de empaparirme de todo lo que está pasando o va a pasar.

¿Y tu predilección por el blanco y negro, y tu negativa a usar flash o zoom?

Yo jamás he utilizado un zoom o la luz de un flash. Nunca, siempre me he defendido con la luz natural o de algunas fuentes artificiales, siempre he encontrado la manera. Tampoco me ha gustado utilizar las luces del rodaje, porque ellas están graduadas de acuerdo al punto de luz que necesita la cámara de cine; es decir, la cámara está emplazada en tal sitio y ellos iluminan para que esa luz sea adecuada para el lente que está utilizando la cámara; en cambio, yo le saco partido de otra manera a la iluminación del rodaje; por ejemplo, si quiero realizar un contraluz, o aprovecho unos halos de luz bien preciosos, yo juego mucho con la luz del director de fotografía, pero no de la manera que él la está utilizando para lo específico de su labor, sino que la uso para mí, le sacó jugo, otro tipo de jugo.

Y ahora que estamos hablando de la parte téc-

nica, aprovecho para preguntarte por la transición, o mejor dicho, el salto del análogo al digital, tanto en las cámaras de cine como en la fotografía. ¿De qué manera te has adaptado a este nuevo escenario, o seguiste trabajando a la vieja usanza?

La verdad es que fue un cambio muy brusco, y a mí me tocó la primera vez cuando hice la fotofija de la primera película de Jorge Navas, *La sangre y la lluvia*, una película muy bonita, y realmente para mí fue un poco chocante cambiar de tener dos cámaras colgadas del cuello, y haciendo una foto allí, después otra allá, y más tarde otra por allá más atrás, a obturar un aparato que parecía una metralleta, era una vaina aterradora porque la memoria de una cámara de esa época podía alojar 1.500 fotos, entonces fue un cambio muy abrupto, y ya después caí en cuenta que no se podía abusar de ese facilismo del formato digital, ahora inclusive estoy retornando al análogo, porque se ha vuelto otra vez moda el viejo soporte, y se consiguen también los químicos y los papeles fotográficos. La verdad le perdí mucho interés a la fotografía digital.

Y de La sangre y la lluvia te quedó también el recuerdo del rodaje en una Bogotá nocturna, vampiresca, en especial del barrio Santafé

y los personajes que lo habitan, tan similar en muchos aspectos a barrio Triste, el barrio donde fueron rodadas algunas de las escenas de La vendedora de rosas. ¿Por qué te atraen tanto estos lugares con esa decrepitud y ese ambiente tan heavy?

Primero que todo son lugares visualmente muy ricos, y fuera de eso tiene una vaina emocional muy fuerte, que a mí me impactó demasiado. Por ejemplo, en el barrio Santafé, cuando estábamos en esas calles en la madrugada, cuando llegaban los del aseo a barrer y a ventiar agua con esas máquinas, con todos esos travestis en las calles, y eso había que registrarlo, y por eso me dediqué en ciertos momentos del rodaje a documentar *La sangre y la lluvia*, sobre todo con los ambientes y este tipo de personajes que me encontraba en las calles a las cuatro o cinco de la mañana, viendo a las prostitutas y a los travestis amanecidos. Eso era una cosa dura, dura, pero visualmente muy hermosa.

Yo jamás he utilizado un zoom o la luz de un flash. Nunca, siempre me he defendido con la luz natural o de algunas fuentes artificiales, siempre he encontrado la manera. Tampoco me ha gustado utilizar las luces del rodaje,

Ya para ir terminando, a lo largo de tu carrera siempre estuviste al lado de Luis Ospina, desde sus primeros trabajos hasta Todo comenzó por el fin. ¿Qué recuerdos te dejó como cineasta, como amigo y como colega?

Poncho no solo significa para mí, sino para los de mi generación y para las nuevas generaciones, un referente al que le debemos mucho, en todos los sentidos, pero en especial en el cinematográfico. Es más, después de más de tres años de muerto, convoca todavía a mucha gente, no más ahora que se le organizó ese homenaje a los cuarenta años del estreno de *Pura sangre*, y no más fue poner el nombre de Poncho para que el auditorio se llenara, fue una locura, una cosa impresionante, no cabía la gente en el sitio. Hicimos una charla con Sandro Romero, Karen Lamassone y Elsa Vásquez, y después una proyección de la película restaurada, y fue un despelote, yo creo que fue el evento que más espectadores convocó en todo el Festival de Cali 2022, la gente no se quería ir, comenzó a las 5:30 de la tarde y eran las 10 de la noche y la gente estaba como hipnotizada.

La gente ya conoce la obra de Poncho y cualquier actividad relacionada con él atrae a artis-

tas, cinéfilos, estudiantes de cine.

Contaste la última vez que estuviste en Medellín que has estado muy poco activo en tu faceta como fotofija, pero, en cambio, has estado muy enfocado en la digitalización de tu trabajo. ¿En qué fase te encuentras con este proceso?

Ya digitalizamos todos los negativos de las principales películas en las que participé, pues quería ante todo preservar estos materiales, y te cuento que no solo se trata de digitalizar sino de catalogar e identificar a cada una de las personas que aparecen en cada fotografía. Entonces imagínate la cantidad de trabajo, pues son alrededor de treinta mil negativos, no sé si más, que hemos alcanzado a contar con Camila, que es una asistente que me está ayudando. Ha sido una labor muy larga, ya que llevamos tres años en eso.


Y la idea con ese material es...

Sacar un libro, en un tomo, o varios cuadernillos con cada una de las películas. Todavía no lo tengo muy claro, además, cada día todo está más costoso, y es muy difícil financiar un proyecto de semejantes características.

Poncho no solo significa para mí, sino para los de mi generación y para las nuevas generaciones, un referente al que le debemos mucho, en todos los sentidos, pero en especial en el cinematográfico.

En octubre de 2022 recibiste un homenaje en los premios Macondo por Vida y Obra. ¿qué sensaciones te dejó este homenaje de la comunidad cinéfila, además de las nuevas generaciones que reconocen y admiran tu trabajo, y bueno, así como decía tu amigo don Luis Ospina: “Es mejor un reconocimiento póstumo en vida a que nadie se acuerde de uno”?

Me pareció muy especial porque generalmente estos reconocimientos se los hacen a los directores o a los actores consagrados, pero a un fotofija nunca me imaginé que le fueran a dar un Macondo a este oficio, pero bueno, al fin a y al cabo la fotofija es la historia gráfica del cine, porque las películas quedan en la memoria, pero la mayoría se quedan sin saber quiénes trabajaron en la producción, quiénes hicieron las escenografías, cómo eran los tiempos muertos en medio de los rodajes. La fotofija es un reportaje a los personajes, a las formas de

trabajo, de la misma evolución de uno en el oficio, pues si se pudiera ver ahora mismo las fotos de mis primeros trabajos, y cómo eran de primitivas, a los cambios que han tenido de la mano de las transformaciones tecnológicas, de las cámaras, de las luces, que no solo han llegado a la fotografía, sino a todo el cine. 

SITIO WEB

CONTENIDO

SITIO WEB

ENTREVISTA A JERÓNIMO ATEHORTÚA ARTEAGA

SIEMPRE HAY ESPACIOS EN BLANCO PARA QUE OBRE LA IMAGINACIÓN

Óscar Iván Montoya

—●—



Los años veinte del siglo XX, fueron la década del auspicioso despegue del cine colombiano, en la que se fraguaron películas ya legendarias como *Aura o las violetas*

(1924), *El amor, el deber y el crimen* (1926), *Como los muertos* (1925) y *Garras de oro* (1926), que auguraban un promisorio arranque del cine nacional, proyecto que se fue a pique a

finales de la década con la dañina irrupción en el escenario cinematográfico de la empresa Cine Colombia, y el crack de la bolsa de Nueva York, que destruyeron los incipientes cimientos de una posible industria nacional.

Fue un cine muchas veces realizado de manera primitiva, con actores sin preparación, y en lugares poco idóneos para su rodaje, aun así, algunas de ellas fueron grandes éxitos de taquilla como *Aura o las violetas*, que fue filmada, según Hernando Martínez Pardo, en “un solar que quedaba al final del salón Olympia, en una especie de escenario se colocaron los bastidores de cañamaso (sic), forrados en papel de colgadura, que sirvieron para filmar los ángulos de las diferentes escenas de la película, que comenzaba a rodarse diariamente a las cuatro de la tarde, debido a que, por falta de lámparas eléctricas, era el momento más aprovechable para filmar naturalmente las escenas, pues el sol ya estaba bajo y su luz no era demasiado fuerte”.

Mudos testigos (2023), dirigida por Jerónimo Atehortúa y el finado Luis Ospina, es una película armada con fragmentos de estas y otras películas, utilizando de manera muy vanguardista los noticieros y documentales

de la época, e introduciendo en medio de su trama episodios apócrifos que resuenan con mucha modernidad. Es un collage cinematográfico que contribuye a consolidar nuestra intermitente historia audiovisual, como lo refiere su director Jerónimo Atehortúa: “*Mudos testigos* viene a demostrar que ello no es cierto, que sí hay una historia y que, aunque exigua, está llena de matices y promesas aún por explorar. Por eso, es una película utópica, pues al trabajar sobre la memoria cinematográfica se insufla nueva vida a la historia”.

Antes de embarcarte en este proyecto con Luis Ospina, de trabar una amistad con él, tenías una relación previa con su obra, pero has contado que en un primer momento no fue un flechazo cinematográfico ni un amor a primera vista, sino que te tocó hacer un largo rodeo, hasta llegar a épocas posteriores en que le diste otra perspectiva al trabajo de don Luis. ¿Cuál fue el resorte emocional, o artístico, o intelectual, que te brindó ese nuevo enfoque sobre su obra?

Soy una persona que ha tenido gustos cinematográficos cambiantes, y eso me enorgullece, no soy para nada nostálgico, entonces no suelo atesorar a los autores que me gustaban en mi juventud, o cuando

comencé a estudiar cine, época en que me gustaban autores bastante canonizados, yo no diría *mainstream*, pero sí muy canonizados. Después fui profundizando y me fueron gustando otros cineastas de otros lugares del mundo, de otros lugares de la enunciación, de otros lugares simbólicos, y eso me pasó exactamente con la obra de Luis, porque cuando yo comencé a estudiar cine, por supuesto que lo conocía, él era ya una institución en Colombia, pero yo no tenía como una gran fijación con su obra, y sobre todo lo digo por su obra en lo referente al lugar en el que uno se reconoce como cineasta y cuáles son las tradiciones que a uno le interesan, pues yo trato de pensar el cine en términos de tradiciones, y bueno, por esas cosas que le pasan a uno en la vida, en ciertos momentos uno no se reconocía en ciertas tradiciones del cine nacional; pero, entonces, cuando fui profundizando y entendiendo, que si yo quería hacer cine, era muy importante inventar otras formas de producción, ahí fue donde apareció Luis Ospina, con una luz muy inspiradora, porque sobre todo cuando se ve el cine de él, se asiste es a la invención de una forma de producir las películas y de habitar el cine. Ahí empecé a tener un cariño por la obra de Luis Ospina.

Y ya en la conexión con su obra en particular me gusta mucho, como a todo el mundo, *Agarrando pueblo* (1977), y diría que mi película favorita colombiana es *Pura sangre* (1982), y también me gusta mucho *Un tigre de papel* (2007). Cuando mi hermano y yo terminamos *Pirotecnia* (2019), Luis la vio y le gustó mucho, y ya una vez en un festival nos encontramos y ahí trabajamos amistad conversando sobre cine, charlando sobre los gustos comunes, también sobre las cosas a las que nos queríamos oponer en el cine, también encontramos “enemigos comunes” entre comillas, porque enemigos no tenemos, o por lo menos creemos que no, y así surgió la amistad pues había unas afinidades en las ideas que teníamos sobre el cine.

...ahí fue donde apareció Luis Ospina, con una luz muy inspiradora, porque sobre todo cuando se ve el cine de él, se asiste es a la invención de una forma de producir las películas y de habitar el cine.

¿Y personalmente que te impactó de Luis Ospina, pues yo te confieso que me impactaba mucho su presencia vampiresca, con su gran estatura y, sobre todo, ese humor tan demole-

dor que manejaba ese tipo, sus famosos “calimbur”, qué así llamaba a sus constantes juegos de palabras y apuntes súper agudos?

Ya lo dijiste Óscar: el sentido del humor de Luis era una cosa que yo valoro mucho, mucho. Yo creo que una parte muy importante del arte colombiano está como muy afectado de cierta solemnidad, y siento que el cine de Luis carece de ese lastre, y eso es algo que me llamó siempre la atención. Por otro lado, él siempre me pareció, inclusive cuando no era tan aficionado a sus películas, un cineasta punk, con esa idea del punk de “Do it yourself”: “Hazlo tú mismo”. Y eso también me parecía fascinante, y después está eso que todo el mundo repite, y de verdad que es así, y tiene que ver con el trato, yo creo que Luis era una persona encantadora, a toda persona que trataba quedaba como encantada por su forma de ser, con sus chistes, era un gran conversador, que ese es un gran valor que no poseen todos los cineastas, y ni se diga todas las personas; entonces, eso facilitó mucho para establecer lazos, la conversación para mí es muy importante, es algo que sirve de punto de entrada. Recuerdo que Luis y yo nos hicimos amigos en el festival de cine de Las Palmas, ya nos conocíamos, pero ahí fue que nos hicimos amigos, conversando

sobre cine, de la vida de Luis en París y de la mía como estudiante de cine en Bosnia Herzegovina. Creo que el arte de la conversación que practicaba era de maravilla.

Y en este proyecto en particular de Mudos testigos, ¿de qué manera te propuso que participaras en él, y habías sentido antes un interés por este periodo en particular del cine colombiano, 1922-1938?

Mi interés en este periodo en particular del cine colombiano se lo agradezco a mi hermano Federico y a su película *Pirotecnia*, que tiene mucho que ver con los orígenes del cine nacional, y esa película yo la escribí con la intención de inventarme una tradición, porque la invención, por lo menos para mí, no se realiza en el vacío, siempre se hace con materiales preexistentes, y no es que *Pirotecnia* se invente cosas o cineastas que no existieron, sino que los identifica y articula en un relato, y se ubica a sí misma en esa tradición inventada. A mí me pareció eso un gran gesto, y me parece que los cineastas, escritores y artistas que apuntan hacia ese objetivo, son los que más me interesan. De ahí me viene esa inquietud de dónde viene uno, de dónde vienen las películas que se producen en nuestro país, y cómo, aunque uno lo ignore, esas películas,

esa tradición igual está hablando por uno, esos síndromes, esas neurosis, esos conflictos, están muy presentes en muchas de esas películas, o están latentes, sino es que están de manera manifiesta.

Entonces, al realizar *Pirotecnia*, me quedó ese interés por los orígenes del cine colombiano, y a Luis, como te conté antes, le encantó *Pirotecnia*, y de ahí surgió mi participación en *Mudos testigos*. No sé si él estaba esperando para proponérmelo un día en particular o fue circunstancial, pero se dio que yo estaba en BAFICI, en Buenos Aires, en la sección *work in progress*, no con algún proyecto sino de espectador, y saliendo de algún evento allí estaba Luis, yo me le acerqué y lo saludé y le pregunté qué andaba haciendo por allá, y él me contestó que andaba buscando películas para su festival en Cali, y que hasta el momento no había visto nada que lo entusiasmara, por eso decidimos irnos a almorzar, y ya durante la conversación en el restaurante yo le pregunté si estaba planeando una nueva película, que muchos estábamos esperando alguna cosa más de su autoría, y Luis me respondió que no, que no se quería embarcar en la realización de una nueva película porque sentía que ya no tenía energías suficientes para afrontar un nuevo rodaje, que sentía que

después de *Todo comenzó por el fin*, ya había dicho lo que tenía que decir; sin embargo, enseguida agregó, tengo una idea ya hace algunos años, y creo que es el momento de hacerla, y consiste en hacer una película sin filmar absolutamente nada.

Me contó que cuando había salido la colección de DVD del cine silente colombiano de Patrimonio Fílmico, se le había ocurrido hacer una película a lo Mark Rapaport o una película de compilación, no tenía muy claro todavía qué quería hacer exactamente, pero en los últimos días había ido tomando más forma hacer una película que contara una historia de amor dándole un montaje a estas películas. Me lo contó así muy vagamente, y luego dijo: “y creo que vos deberías ser el productor”, porque, además, yo ya había producido *Pirotecnia*, y le parecía muy pertinente. Yo lo que pensé fue, pues imagínate producirle una película a Luis Ospina, me sentí dichoso, y Luis lo que me dijo fue que, aunque le pareciera raro, para él era muy difícil conseguir productores, y que tampoco era que se llevara muy bien con ellos. Entonces creo que mi participación en *Mudos testigos* tiene que ver con esas conversaciones y esas afinidades, entonces ahí nació esta colaboración.

Recuerdo que Luis al principio tenía la duda si la película iba a ser un corto o un largo, pero yo rápidamente me di cuenta que ahí había un largo. Ya luego nos invitaron a la zona industrial del festival de Marsella, y fuimos allí con el proyecto, que para ese momento ya teníamos como a cinco minutos editados y con un principio de hacía dónde se dirigía la trama. Tuvimos una presentación ante el público y terminamos ganando en ese mercado. Fue un momento muy bello, estuve toda esa semana con Luis, compartimos bastante, y ahí fue donde *Mudos testigos* terminó de cuajar.

...Luis me respondió que no, que no se quería embarcar en la realización de una nueva película porque sentía que ya no tenía energías suficientes para afrontar un nuevo rodaje, que sentía que después de *Todo comenzó por el fin*,...

Y a manera de ilustración, ¿cuáles son las películas que utilizaron de este periodo en específico para hacer esta nueva película?

La columna vertebral de *Mudos testigos* está compuesta por cuatro películas: *El amor, el deber y el crimen*, *Aura o las violetas*, *Colombia victoriosa* (1933), y también hay bastante de

Garras de oro. Hay un poquito de *El Valle del Cauca y su progreso* (1926). Nosotros usamos todas las películas del periodo silente del cine colombiano, de cada una de las películas se conservan imágenes en *Mudos testigos*, por lo menos de los trabajos de ficción, de las películas de los hermanos Acevedo, de los noticieros y documentales, solo hay de algunos pasajes. Después, en paralelo a la película desarrollamos un cortometraje que esperamos estrenar pronto, que se llama *La novela familiar*, y que está hecho en su mayoría con imágenes de *Bajo el cielo antioqueño* (1925) y *Alma provinciana* (1926). Pero bueno, en *Mudos testigos* también hay imágenes de *Entre los muertos*, *Madre* (1925), *La tragedia del silencio* (1923) y *María* (1922), los pequeños fragmentos que quedan.

Tengo especial curiosidad por la armazón del guion, porque mencionaste en alguna parte que tenías conciencia de que el guion tenía que ser algo muy orgánico, y que por lo tanto había materiales que se sentían atraídos hacia la órbita de *Mudos testigos*, y que otros, por el contrario, eran repelidos. ¿Cómo estructuraron la historia a partir de las peripecias y los personajes de estas obras que acabaste de mencionar?

Hay que mencionar que cuando comenzó este proyecto había que aplicar a fondos,

entonces uno tiene que escribir un guion, y esta película era un poco difícil de clasificar, porque no se sabe si es una ficción o un documental, entonces en ficción no clasificaba porque no tenía rodaje, y en documental no tenía espacio porque no era un registro de la realidad; entonces, cuando uno está en esa frontera es muy difícil, de hecho, la película no tuvo ningún apoyo del FDC, a pesar de que fuimos finalistas varias veces, pues los jurados no terminaban de convenirse de que la película era adecuada para recibir una ayuda. Entonces, cuando comenzamos a pensar en la financiación, yo le decía a Luis que para buscar plata había que escribir un guion y él me decía que después de *Soplo de vida* (1999), no había vuelto a escribir guiones, y que le parecía, la verdad, que los guiones mataban un poco las películas, por lo menos las películas que él hizo, y esa era una idea que yo venía intuyendo desde hacía un tiempo, de hecho yo todavía escribo guiones, y tengo varios escritos, pero yo sí sospecho mucho del guion, sobre todo cuando se lo concibe como el único catalizador de la imaginación en el cine, no el único pero sí el principal.

Yo creo que el guion es una carta de navegación, pero el guion no es un instrumento fundamental, el guion es más bien un

instrumento de comunicación con el resto del equipo, para poder hacer un rodaje más o menos eficiente y saber cómo gastar los recursos, pero me parece que el guion ha generado algunos mitos en la conciencia de algunos cineastas, que suelen citar la frase de Billy Wilder, que pese a ser de Billy Wilder no deja de ser tonta, y que dice más o menos que las tres cosas que se necesitan para hacer una película son el guion, el guion y el guion.

Hay que mencionar que cuando comenzó este proyecto había que aplicar a fondos, entonces uno tiene que escribir un guion, y esta película era un poco difícil de clasificar, porque no se sabe si es una ficción o un documental,...

Para mí, hay algo fundamental y es que cuando uno va a realizar una película, se tienen unos materiales que pueden ser humanos, o no humanos, como los archivos o los animales, como en el caso de *El azar de Baltasar* (1966) de Bresson, o la misma naturaleza. Entonces lo primero es delimitar esos materiales, y después hay que saber que todos esos materiales están llenos de potencia y hablan. Yo lo que creo impor-

tante es saber escuchar los materiales, oír esos objetos que tienes al frente, y ni hablar cuando son personas; entonces la labor en el guion de *Mudos testigos* estaba en escuchar esos archivos y, por supuesto, de esa escucha surgieron ideas que después se plasman en el papel. Pero lo primero es no encarar el material con una agenda, aunque hay que decir que uno siempre se acerca a las cosas con una idea vaga, con alguna sensación, pero después el mismo material te va marcando el camino, yo le voy entregando cosas al material y el material me lo va devolviendo, en un proceso que yo llamaría dialéctico, una dinámica de ida y vuelta; entonces pasó eso, nosotros veíamos las películas, y nos parecía que nos relataban una forma de entender el mundo, una tradición que a la que nosotros le queríamos dar la vuelta, queríamos generar en algunos lugares con mucha transparencia, y en otros con mayor opacidad; pero siempre desde la escucha al material y ejecutando lo que nos dictaba, y sobre todo, teniendo en cuenta que siempre hay espacios en blanco para que obre la imaginación.

Precisamente en estos momentos que estamos hablando de los materiales preexistentes, ¿cómo fue la gestión ante Patrimonio Fílmico para acceder a estos materiales, y por qué apa-

rece Patrimonio Fílmico en los créditos como uno de los apoyos?

Las imágenes que nosotros utilizamos son de dominio público, lo que pasa es que los derechos de autor tienen unos puntos ciegos, y es que, por ejemplo, yo que doy clases en la universidad sobre archivos, y lo primero que le digo a los alumnos es que es muy costoso financiar un rodaje o crear imágenes nuevas, pero para eso tenemos la alternativa que es hacer películas con imágenes que ya están hechas, pero ahí es donde entra la institucionalidad y te dice no, no, no, hay una cosa que se llama propiedad intelectual, y eso también vale plata. Entonces, por ese lado tampoco es barato. La cosa es más o menos así: las imágenes son de dominio público, pero las copias no están en dominio público, las copias son de alguien, y esas copias las custodia Patrimonio Fílmico, y digamos que está bien que sea así porque ellos son los encargados de que esas imágenes se conserven, porque muchas de esas imágenes las hemos perdido, y hay que velar para que eso no siga sucediendo, y que las imágenes se conserven en unas condiciones idóneas para las generaciones venideras, y hay que entender que esa labor es costosa, y bueno, te cuento que nosotros llegamos con el proyecto y

ellos manejan unas tarifas para el uso de las imágenes, y finalmente nosotros tampoco queríamos utilizar las digitalizaciones o las versiones de los DVD, sino que queríamos enfrentarnos a la mejor copia disponible, que son unas copias de exhibición que ellos tienen, y entonces, cuando el proyecto ya se encaminó y adquirió cierta solidez financiera, Patrimonio Fílmico nos dio acceso a las copias, con la ayuda también de la Cinemateca Distrital de Bogotá, que aparece igual en los créditos.

...es muy costoso financiar un rodaje o crear imágenes nuevas, pero para eso tenemos la alternativa que es hacer películas con imágenes que ya están hechas, pero ahí es donde entra la institucionalidad y te dice no, no, no, hay una cosa que se llama propiedad intelectual, y eso también vale plata.

Entonces estoy muy agradecido a Patrimonio Fílmico por abrirnos las puertas y permitirnos acceder a las imágenes, pues me parece que todo el mundo debería tener acceso a esas imágenes, pero por supuesto que uno entiende que no pueden ser objetos ahí expuestos para que todo el mundo le meta mano, pues de entrada son obje-

tos frágiles y, sobre todo, insustituibles. Es como cuando se está realizando una investigación forense, no todo el mundo tiene acceso a una escena de un crimen, al menos que pueda demostrar su pertinencia o seguir unos pasos. Entonces fue un proceso que llevó su tiempo, mientras el proyecto obtuvo solidez financiera, que adquirió una dirección fácilmente contable a cualquiera que lo estuviera escuchando, que se estructuró su universo.

Ya cuando delimitamos qué tipo de película queríamos hacer, en ese punto hicimos un inventario de cuáles eran las mejores versiones que se conservaban, y en dónde estaban, luego era pedirla, haga todo un enlistamiento, que eso fue lo que hizo Patrimonio Fílmico, y luego se pasaban a la Cinemateca de Bogotá, que fue el lugar en donde se hicieron las digitalizaciones; entonces te cuento que para esta película tenemos imágenes que nadie más ha visto antes, porque uno puede ver las películas en YouTube, pero no en esta calidad.

La película se denomina genéricamente “melodrama de archivo”, y cuenta básicamente la historia de amor de Alicia y Efraín, pero tiene a mi entender unos elementos que le dan un toque muy interesante, y es un contexto histórico

y social bastante convulso, y también unas ramificaciones hacia el presente muy vanguardistas. Se pueden ver imágenes del gobierno de Olaya Herrera, del accidente de Carlos Gardel, pero a la vez, están insertos unos episodios que yo no dudaría en llamar apócrifos, como las de la insurrección campesina y la declaratoria de guerra de parte de Colombia a los Estados Unidos. ¿Por qué quisieron darle estas ramificaciones sociales al relato, y por qué incluyeron estos episodios inventados?

Creo que eso tiene que ver con el mismo material, a nosotros nos llevó adelante cierta pulsión narrativa, de contar una buena historia, y esa historia queríamos que fuera melodramática, pero que también tuviera un componente histórico, porque a esa historia en particular la atraviesa la Historia, con H mayúscula, y también un componente de aventuras; entonces el material te brinda unas posibilidades, y en esa imaginación que está muy delimitada por lo que las imágenes ofrecen, existen un montón de mundos posibles, entonces entre esta cantidad de mundos posibles está esta posible guerra con Estados Unidos, con esta idea de que el país se levanta y reclama su dignidad frente a una potencia que claramente nos podía aplastar en dos segundos; pero igual sigue siendo Colombia y

maneja esa dualidad de que no le paramos a Estados Unidos en la raya, pero, al mismo tiempo, vamos a reprimir de manera feroz los reclamos que se estaban haciendo al sur del país, derivados de la explotación económica; entonces, me parece, que si nosotros acudimos a los archivos buscando las potencias que contienen, justamente atendiendo y preguntándonos qué puede ser, y ese poder ser puede estar planteado en términos de lenguaje, pero también puede ser planteado en términos de una historia especulativa, y nos interesaba jugar con otros posibles procesos causales del país, otras posibles derivas, pero igual tratando de no perder la esencia de lo que estábamos contando, que tenía que ver con nuestras tradiciones, contando los nudos fundamentales de nuestra historia social y política.

Tal como lo planteamos con Luis, esta forma de contar la historia anticipa el surgimiento de los grupos insurgentes varias décadas antes, pero en otras versiones es claro que esas luchas estaban latentes antes de Marquetalia, ya estaban las guerrillas liberales, ya durante las guerras civiles del siglo XIX circulaban las ideas de izquierda, el país no existía de espaldas a la Revolución Mexicana, o a la Revolución Rusa, eran también ideas que llegaban acá, que por su-

puesto influenciaban al proletariado, y esa es una historia que a nosotros no nos han contado, pero como dicen por ahí: “No tengo muchas pruebas, pero tampoco dudas”, de que estas ideas rondaban en la cabeza de las personas segregadas y oprimidas, y me gustó contarlo a la manera como dice Saer, de una antropología especulativa.

...y nos interesaba jugar con otros posibles procesos causales del país, otras posibles derivas, pero igual tratando de no perder la esencia de lo que estábamos contando, que tenía que ver con nuestras tradiciones, contando los nudos fundamentales de nuestra historia social y política.

No hay que olvidar que en los años veinte del siglo XX, hubo grandes luchas sociales, comenzando por las que desembocaron en la masacre de las bananeras, en 1928, que la senadora María Fernanda Cabal afirma que nunca sucedió, que eso es un episodio inventado por los comunistas de la Cortina de Hierro...

Exacto. Justamente cuando estábamos haciendo estos episodios del gobierno recordábamos mucho la Constitución de 1991, que si uno se pone a ver, es claramente un

reflejo de ese salpicón de ideas que había en la época, lo que se llama desde hace tiempo “el sancocho nacional”, algo así como la combinación de una gente súper goda con otros de orientaciones claramente estalinistas, entonces hay unos artículos que parecen escritos para el país más neoliberal del mundo, y otros que parecen redactados por una izquierda recalcitrante, y esa misma situación me parece que se replica al interior del país; entonces nos parecía chévere jugar con el noticiero, que tenía su dosis de actualidad, como el registro de la muerte de Carlos Gardel, y luego esa idea de que Colombia unida se cansa de la actividad colonizadora de Estados Unidos y responde, arriesgándose a una posible guerra con una súper potencia, y a la vez estaba esa idea de la represión que hoy quiere ser reescrita y negada a los movimientos campesinos y a las reivindicaciones de los trabajadores. Yo creo que cualquier historia, por ficcional que sea, y a mí no es que me interese mucho el artificio por el artificio, pues estoy convencido que el arte auténtico sí conversa con el mundo, que es algo que me parece fundamental, y lo tiene que hacer por sus propios medios, y por eso era importante que los episodios apócrifos resonaran en medio de la verdad histórica del país.

¿Y por qué es tan pertinente darles esta nueva dimensión a los archivos, en no dejarlos engavetados, sino que hay que airearlos, manipularlos, y que sirvan para contar de otra forma la Historia, más allá de la manera como está plasmada en los manuales y directrices de la academia?

Ahora está muy de moda un autor que se llama Mark Fisher, que a mí me gusta mucho, y se reeditó hace poco su tesis doctoral donde acuña el término de materialismo gótico, y es un poco la reedición del marxismo tamizado por filósofos contemporáneos como Deleuze y Guattari. Pero lo que me interesa de esta conexión es que una de las mayores invenciones de nuestra tradición cinematográfica es, precisamente, el gótico tropical; entonces yo conectaba ese concepto de Fisher de hablar de materialismo gótico como de una especie de marxismo que pone atención a la vida de los objetos, y por eso se llama de esa manera, porque supuestamente el gótico es el género que más especula con la idea de que los objetos tienen vida en sí mismos, que los objetos no son materia inerte, y esa es una idea que cada día cobra más fuerza, hay incluso unos filósofos que han querido ir más allá. Lo que me interesa a mí de esta corriente es que los objetos humanos, o por lo menos los

objetos del mundo están llenos de potencia, de relaciones, de puntos de contacto, y eso mismo sucede con los archivos, puesto que los archivos tienen una aproximación gótica, y nos corresponde a nosotros, como buenos vampiros, ir y sacarles la vida, que a diferencia de otro tipo de vampirismo, no le vamos a extraer la vida y a dejarlos zombificados, sino que vamos a sacar la esencia de ellos, pero van a seguir vivos y produciendo más vida, porque son objetos bastante virtuosos, entonces habría una aproximación a ellos como quien está buscando cierta vitalidad en las cosas que están allí alrededor.

Yo creo que es muy importante la aproximación poética a los objetos del mundo, porque los objetos no tienen una única utilización, y están allí para ser apoyo de los historiadores que quieren ver imágenes de cómo lucían las ciudades en décadas pasadas, y también para realizar la labor de reconstrucción de un monumento, pero yo estoy convencido que también existen otras formas igual de válidas de relacionarse con el pasado, y sobre todo con el futuro, y es que esos objetos sigan siendo útiles, que no salgan de circulación, que sigan produciendo sentido, y en un mundo que está obsesionado por lo nuevo, que no tiene que ver con lo simbólico, sino con lo nuevo en el sentido

del extraccionismo, con la explotación material y de recursos, tal vez sea interesante encontrarse con una especie de cineasta ecológico, que no produce tantas imágenes sino que las reutiliza, en especial, porque una imagen no vale solo por ella, una imagen vale es por las relaciones que genera, y el cine es un juego de relaciones, por ejemplo, hay cineastas a los que les gusta el teatro filmado, y se cranean una historia, y luego busca una forma de rodarla, y pone después un plano después del otro en el montaje, y esa es una posibilidad, está buenísima, a mí me encanta y me gustaría algún día hacer una película así, pero existen otras maneras, y estas existen para los que no hacemos cine con una lógica absolutamente monopólica, hegemónica o sustractiva, en donde si hacemos determinada cosa lo demás no tiene cabida. Así no pensamos. Creo que la forma de comportarse de una manera política y disputar el estado de las cosas, es resignificando estas imágenes.

...los objetos del mundo están llenos de potencia, de relaciones, de puntos de contacto, y eso mismo sucede con los archivos, puesto que los archivos tienen una aproximación gótica, y nos corresponde a nosotros, como buenos vampiros, ir y sacarles la vida...

La película está dividida en tres partes bien delimitadas, con las dos primeras muy atadas al esquema melodramático: El amor fou y Días de ira, y ya una tercera parte llamada El diario de Efraín. Viendo la última parte recordé tu libro Los cines por venir, en donde sostienes que uno de los principales rasgos de la modernidad cinematográfica es la deriva de los personajes, su vagabundeo, la misma dislocación del yo, que se nota mucho en la tercera parte y que conecta muy bien con nuestra época. ¿Por qué le quisiste dar a Mudos testigos ese carácter de vanguardia, de contemporaneidad, de película de los años veinte, pero del siglo XXI?

Es una muy buena pregunta, porque me sugiere inmediatamente otra pregunta que complementa la tuya, y es más bien por qué hicimos las dos primeras partes con un estilo muy clásico, y luego en otro tono, si es que aspiraba a ser una película contemporánea. Esto desde el principio fue una pulsión muy extraña y pedagógica que tiene *Mudos testigos*, y es que nosotros queríamos contar una historia dentro de la historia, y en ese sentido sin lograrlo del todo, aunque con toda la intención, y mimetizar estos elementos pedagógicos en el relato cinematográfico. Nuestra película es muy lúdica, de hecho, nos divertimos mucho haciéndola,

pero a su manera también es muy pedagógica, y eso yo lo asumo con mucho orgullo, pues uno de mis directores favoritos es Godard, y no conozco un director más pedagógico que él. Nosotros queríamos contar una historia del cine con sus propias imágenes, pero nos interesaba contar una historia emotiva, una historia que se contara a través de las sensaciones y de los sentimientos que despiertan las imágenes del cine, y entonces, para lograr ese propósito, primero teníamos que camuflarlos, porque la verdadera pregunta no es como la formulaste, sino que es al revés: ¿por qué no toda la película no es como la tercera parte?, y tiene que ver con esa pulsión de poder contar la evolución cinematográfica, y de nuevo, en no hacer una lectura lineal de la historia, porque la acción cinematográfica como la articula el periodo clásico no está jubilada, de hecho es la predominante; entonces nos parecía interesante articular primero la trama en términos de acción y reacción, de causalidad, de montaje incluso por momentos analítico, y un montaje que generara continuidad y desencadenamientos, y luego mostrar cómo todo eso hace parte de una invención que ha generado una idea de cómo es el mundo; pero, en realidad eso no es más que una fantasía.

Lo que sucede en la tercera parte es que comienza un viaje que parece más interior que físico, aunque el personaje se mueve, de hecho se mueve mucho más que en las otras dos partes, pero es un viaje más interno, porque ahí, el personaje más que actuar, se vuelve un observador del mundo, y tal vez eso tenga que ver con el tiempo en el que estamos, en el que debemos actuar pero más bien oír, por eso lo que cuenta la película al final es el surgimiento del sonido, de la capacidad de oír de los espectadores, eso era muy importante, que la película generara la posibilidad de escuchar las cosas del mundo.

...¿por qué no toda la película no es como la tercera parte?, y tiene que ver con esa pulsión de poder contar la evolución cinematográfica, y de nuevo, en no hacer una lectura lineal de la historia, porque la acción cinematográfica como la articula el periodo clásico no está jubilada,...

Me encantó que me hayas hecho esa pregunta, porque la película narra el tránsito de la acción causal a una acción que se entiende de una forma más compleja, y que ya no puede ser únicamente en términos de encadenamientos causales, y en donde van

a tener cada vez más importancia estos elementos como el vagabundeo, la deriva y la disolución del yo, en donde el relato sigue siendo fundamental, no hemos terminado con el relato, pero el relato no puede serlo todo.

Dentro de las películas que se utilizaron como materiales de Mudos testigos está Bajo el cielo antioqueño, una película del canon, que cualquier estudiante de cine la tiene referenciada, pero que si se la mira con detalle tiene elementos muy chocantes, y que has puesto sobre la mesa en algunas de las declaraciones que has hecho recientemente, como que Bajo el cielo antioqueño parecía financiada por miembros del Centro Democrático, y que era una representación perfecta del paraíso uribista. ¿Por qué te disgusta tanto la ideología de Bajo el cielo antioqueño?

Gonzalo Mejía, aparte de ser un pionero y empresario de cine, fue uno de los mayores terratenientes de su tiempo, y *Bajo el cielo antioqueño* es claramente una película que contiene un modelo de sociedad, un proyecto hay que decirlo, de sociedad moral, y donde la principal virtud está asociada con el dinero, y donde el mundo por fuera de la burguesía pujante, basada en la ética del trabajo, pero del trabajo que solo sir-

ve si genera dinero y riqueza, todo lo que está por fuera de ese universo está ahí para brindar enseñanzas morales, comenzando por la protagonista atendiendo a los campesinos, impartiendo lecciones de amor, y le toca hasta hacer de celestina. Es un mundo sin fisuras, o, mejor dicho, las fisuras están, pero la película las presenta con una especie de pátina de idilio. Entonces, si miramos bien, las grietas están ahí, y lo que corresponde es lijar la pátina de sociedad ideal, la que deja cromadita la superficie, y entonces comienzan a aparecer las grietas, grietas que son huecos, agujeros negros. Y lo que hace *Bajo el cielo antioqueño* es lo mismo que hace el Centro Democrático, que es minimizar y negar el conflicto interno, la lucha de clases, negar la historia como el episodio que mencionaste de la masacre de las bananeras, conciben el mundo como la lucha entre la virtud y la inmoralidad, es un mundo ahistórico, y esa película estaba construida con ese espíritu, en esa misma lógica de ¡Ah, Antioquia, estas tierras maravillosas, el mejor vivero del mundo!

Al principio estuve saboteando un poco con el aspecto vampiresco de Luis Ospina, pero más allá de la charla, él se identificaba mucho con este personaje literario y cinematográfico, y está muy bien condensada en una frase que yo

le escuche alguna vez a don Luis, pero que también se la oí a Jean Cocteau y a Jean Luc Godard, y es más o menos: “ser inmortal y después morir”, y que tiene que ver mucho con ese espíritu de vampiro de don Luis, inclusive, con la misma planteamiento vampírico de Mudos testigos. ¿Es esta película una especie de resurrección de don Luis Ospina, que vuelve a la vida después de muerto?

Exacto, Luis Ospina vuelve estos días a la vida después de extraer la savia vital de todas estas películas del cine mudo colombiano, además, es un vampirismo bastante productivo, en el sentido de que uno puede percibir estas imágenes como muertas, y que estaban en esta condición para ser objetos y reliquias del pasado, y este es un vampirismo bueno en el sentido de que el vampiro cuando te chupa la sangre, y dependiendo de la película, te muerde y te vuelve vampiro y te convierte en uno de su estirpe, y los otros que te atacan y te matan. Luis vendría a ser de los primeros. Lo que pasa con estas películas es que son súper modernas de una manera involuntaria, en las que no intervino la voluntad de los hombres, pero cuando nosotros vamos y extraemos energía de esas películas para hacer nuestra propia película, y para que Luis vuelva a la vida, esas películas al mismo momento están volviendo a ser puestas en valor, y es un acto

para que lo repliquen otros, nosotros hicimos esta historia, pero otros, hasta con el mismo material, pueden contar historias diferentes.

*Y lo que hace *Bajo el cielo antioqueño* es lo mismo que hace el Centro Democrático, que es minimizar y negar el conflicto interno, la lucha de clases, negar la historia...*

Yo creo que lo de Luis y su vampirismo tiene que ver con una forma muy sofisticada de pensarse también con el pirata que era, porque la figura del pirata ya no ocupa el espacio que ocupaba en décadas pasadas, sobre todo en el siglo XX, pues en la literatura, en las historietas, en el cine, los piratas eran héroes o villanos, eran personajes fascinantes, hoy ya no tanto, pero el vampiro sí, y creo que la figura sirve mucho para pensarlo de la manera positiva como lo planteamos nosotros en *Mudos testigos*, pero también existen otras formas de ese vampirismo en el cine extractivista, o en términos simbólicos, o en forma de pornomiseria, en distintos elementos que atañen a la estética de las películas. Entonces la figura del vampiro tiene mucha potencia, sobre todo en lo que tiene que ver con las relaciones que todos tenemos con el entorno, y con las formas de obtener nuestra vitalidad en el trato con los otros, y como esa extracción puede

infundir más vitalidad o puede realizarse en términos de una lógica expropiatoria, que es la versión que rechazamos.

En tu libro Los cines por venir, en la entrevista con don Luis, le planteas la hipótesis de Pedro Adrián Zuluaga, de que él era el San Pablo de Andrés Caicedo y del Grupo de Cali, porque había sido él el que le había infundido ese aire de leyenda. Ahora yo le doy vuelta a la pregunta de Pedro Adrián y te pregunto Jerónimo ¿te vas a convertir en el San Pablo de Luis Ospina, o en su Bram Stoker o su Murnau, ahora que estamos hablando de vampiros y resucitados? (Risas)

Sucede que a mí la figura de San Pablo me parece fascinante, y uno se pregunta si el cristianismo es realmente una creación de Jesucristo o de San Pablo. Existe una leyenda judía muy buena, que cuenta que cuando nuestro bisabuelo tenía una petición o una dificultad, iba a un lugar en el bosque, encendía un fuego y rezaba una oración, y se cumplía su deseo. A continuación, cuando nuestro abuelo tenía un problema y se le había olvidado el lugar en el bosque, pero recordaba cómo prender el fuego y rezar la oración, el problema se solucionaba. Mucho después, nuestro padre tenía una necesidad que suplir, pero no recordaba el lugar, se le había olvidado cómo prender el fuego, pero recordaba la oración, y con eso

le bastaba. Ahora, nosotros olvidamos el lugar, no sabemos cómo prender el fuego, y no sabemos la oración, pero podemos contar la historia, e igual funciona. Es muy enigmática y muy fascinante esta historia, porque tiene que ver con el poder restituyente que tiene la narración, poder contar el cuento; entonces, el lugar, el fuego, la oración, podemos incluso cuestionar que existan, porque el solo hecho de contar su historia hace que vuelvan a la vida, y eso era lo que me parecía tan interesante cuando veía *Todo comenzó por el fin*, y yo me decía, esta sensación tan épica del Grupo de Cali es en gran parte una invención de Luis, pero no es porque no hay pasado, no nos confundamos, es porque esa dimensión misteriosa viene atada al poder de contarla, y justamente ahí es donde está el poder de Luis como narrador, porque, por ejemplo, ¿por qué lo que se ha hecho en Bogotá no ha sido tan legendario?, porque no hay quien lo cuente como lo contó Luis Ospina. Entonces necesitamos más San Pablos.

Sucede que a mí la figura de San Pablo me parece fascinante, y uno se pregunta si el cristianismo es realmente una creación de Jesucristo o de San Pablo



CONTENIDO

SITIO WEB

ENTREVISTA A FABIÁN HERNÁNDEZ

CUANDO SE HA VIVIDO EL REALISMO

Redacción Canaguaro

—●—



¿Cómo llegó a ese universo de un joven marginal y su contexto, qué fue lo que le interesó de eso y cómo fue el proceso de investigación para captarlo de esa manera?

La película se desarrolla en localidades donde crecí, en los barrios y calles que ca-

miné desde niño y como adolescente, son barrios y calles que conozco muy bien. Aquí no hubo el contrato de un director de locaciones, ni un investigador que llegara como en un tono antropológico a ubicar cómo se filman unos niños o gente salvaje de la periferia, ni hubo un director de casting con-

tratado para que me fuera a buscar unos niños que se vieran ñeros y que se vieran tremendos para que salieran en una película, no, esto es un trabajo que es el resultado de un proceso de vida de discernimiento sobre mi pasado y la concepción social y política de un machito en ese contexto como lo fui, como lo quise ser, como muchos de los muchachos con los que crecí, que ya muchos de ellos no están vivos en ese mandato de buscar el poder, de buscar la visibilidad, de buscar el conflicto con tal de buscar las herramientas del poder, que muchas veces son las armas. Entonces la investigación no fue realmente que dije que la iba a ser, sino que fue un análisis muy autorreferencial de las situaciones del pasado, pero también quise ver el contexto contemporáneo, quise ver también qué estaba pasando con los muchachos en los barrios en este momento.

Entonces fue más fácil ingresar a ese universo... ¿Qué estrategias aplicaron?

Ingresar al universo tampoco fue muy complejo. Yo llevé al equipo de producción a ver las calles donde yo crecí, y sabía exactamente dónde poner la cámara, dónde quería filmar... quería hacer una película que escapara de los estereotipos y de los

clichés a los que estamos sometidos todo el tiempo en estas localidades, a donde vienen a filmar lo de siempre: la bazuca, el robo, los niños matándose a cuchillo entre ellos y como si nada, sin un duelo, sin una sexualidad, sin todas esas cosas que me la pasé viendo todo el tiempo y también experimentando en esa época, entonces ese fue el deseo y la aproximación.

A la hora de filmar fue igual, fue hablar con uno de esos pocos amigos que todavía quedan vivos en el Sanber [Barrio San Bernardo] y decirle “Hermano, quiero filmar una película aquí en el barrio” y él me dijo: “La única condición que le pongo es que no me traiga ningún policía, ningún ejército, ni seguridad privada, y filmen acá”. Y listo, porque él es un “saya” [Sayayin: capo de la delincuencia en Bogotá], y así filmamos, sin policía, sin seguridad privada, haciendo un trabajo con la comunidad, bajo la tutela y complicidad de los socios del pedazo. Entonces fue un rodaje muy tranquilo, muy ameno, sin ningún problema, ni un robo. De hecho, la pasamos muy bien, y sí, a la hora de la investigación fue eso: memoria a partir de mi discernimiento con unos temas, que tienen que ver con la masculinidad. Me han interesado muchos los estudios feministas, de género, esas cosas me

parecen muy importantes, no porque esté de moda, no porque todo el mundo esté hablando ahora del tema cuir, sino porque me parece que en realidad sí es importante, es algo que debería saber todo el mundo, que son temas de actualidad tan importantes como saber quién es el presidente. Es muy importante saber de género, a mí me abrió mucho la cabeza para entender muchas dinámicas sociales y para entender muchas dinámicas que me había construido a mí, de cierta forma, como ser humano en el mundo.

Entonces fue un rodaje muy tranquilo, muy ameno, sin ningún problema, ni un robo. De hecho, la pasamos muy bien, y sí, a la hora de la investigación fue eso: memoria a partir de mi discernimiento con unos temas, que tienen que ver con la masculinidad.

¿Siempre le han interesado esos temas?

Esos temas yo los vengo leyendo desde hace varios años, porque tampoco es una improvisación, porque llevo varios años estudiando esto, me parece que son problemas que tienen que llegar a sectores sociales donde casi no se habla de esto, porque

eso parece siempre quedarse en un discurso académico, entre profesores o especialistas, y creo que acá es muy importante entender nuestras dinámicas y por eso creo que esas lecturas y esos análisis sobre los estudios de género ayudan a generar tolerancia, ayudan a generar paz, ayudan a genera convivencia. Por eso la película se plantea de esa forma, es una película que se llama *Un varón*, que habla de masculinidades, que habla de ambigüedades, de deseo, de inquietud y de llanto y de miedo en un contexto en que a los muchachos les cuenta hablar de eso, por eso creo que es pertinente la película, porque pone sobre el terreno un diálogo que no es el de siempre, que no vamos a mostrar a los muchachos pandilleros y locos, sino que acá hay otra cosa que es más profunda y que me parece necesaria, que es hablar de paz y de construcción de tolerancia.

Es clara en la película esa línea de poner en cuestión el género y sus convenciones tradicionales, incluso desde el mismo título. ¿Se puede decir que jugó con esa ambigüedad del título, el cual puede hacer referencia a dos cosas: al género en términos de identidad, pero también aludiendo al machismo y de la valentía?

La idea con el título de entrada sí era reapropiarse de esa expresión coloquial muy

colombiana, latinoamericana también, de “compórtese como un varón, como un macho, como un hombre”. Como también se han reapropiado de la palabra cuir, que era un injurio, una apelación negativa y grosera, y se la reapropiaron para hacer una cosa visible. Y yo quería reapropiarme de la expresión “un varón” para ponerla en cuestión. Para debatir ese término ¿Qué es un varón? Y sí, se plantea desde varias aristas. Ese mandato de compórtese como un macho acá se vuelve discutible y la película aborda el cómo se desintegra un poco ese mandato social, cómo alrededor de esa expresión existe justamente la ambigüedad, la inquietud, la no certeza de qué es ser un varón. Me parece que es un título que puede llamar la atención porque puede relacionarse también al nuevo varón del barrio, el nuevo varón narco, y ese puede ser un gancho que puede atraer público para que se estrellen con la película. Porque la gente puede pensar en ese título, en chicos de calle y decir “esto va a estar buenísimo”. Y llegan con esa expectativa y se estrellan con una película en la que no hay ni un muerto, no hay ni un balazo, no hay sangre tirada en el piso, no hay uno echando bazuca a lo loco, y lo que sí hay es sensibilidad, inquietud, deseo, duelo y personajes inteligentes que reflexionan, que dudan, que toman de-

cisiones alrededor de su propia existencia, como el hecho de matar o no. Es como una propuesta para estrellar a la gente y que digan, “bueno, no todos los muchachos de calle son niños salvajes, locos o angelitos vistos poéticamente, porque eso es lo otro raro, que los venden como angelitos poéticos, cuando en realidad lo muchachos también tienen una potencia y tienen un discernimiento sobre muchas cosas.

Llama mucho la atención el tipo de realismo que propone su película. Es distinto a casi todo lo que se ve en el cine colombiano y latinoamericano, es como más simple y austero. ¿Cómo pensó asumir el realismo como tal y en relación con los referentes conocidos?

Realismo y realidades hay muchas y muy diversas y yo he hecho el ejercicio de filmar cosas que conozco o que me han pasado en la vida. No estoy acá mirando unos niños desde la ventana del carro y diciendo que quiero hacer una película sobre ellos porque me causan algo, no, este es un proceso muy personal. Entonces, en medio de esto, también he querido no caer en juego de sensacionalizar a las personas y al público, creo que se ha hecho mucho en el cine colombiano, sensacionalizar por las vías poéticas o por las vías violentas. No sé qué pasa ahí,

hay como un acuerdo muy raro entre el público y los cineastas, que la mayoría son de una clase social media alta, de gente preparada, que ha estado en universidades y que llegan a filmar en unos barrios que uno dice “¿Pero a qué horas?” Y casi siempre caen en lo mismo, que es como el niño mugriento o el niño violento o el niño con unos sueños no sé qué y eso es justamente lo que yo quería evitar porque, viniendo de ahí, creo que hay muchas cosas más de lo que hablar, y no todo es eso.

...expectativa y se estrellan con una película en la que no hay ni un muerto, no hay ni un balazo, no hay sangre tirada en el piso, no hay uno echando bazuca a lo loco, y lo que sí hay es sensibilidad, inquietud, deseo, duelo y personajes inteligentes...

Los personajes en mi película, lo reitero, tienen la palabra y toman decisiones. Tienen una sexualidad, algo que me parece tan importante... yo, cuando era pelao, me la pasaba en el Santa Fe o allá en el Voto Nacional, y había una inquietud sexual todo el tiempo, una ambigüedad, una cosa que no era tan fácil de describir y tan obvia. Enton-

ces yo he tratado de hacer una película que se anclara en unos temas que tuvieran que ver con la realidad que yo más o menos he vivido y he concebido, respetando también a los personajes, no queriendo catapultarlo o asesinarlos porque sí, porque me parece que son muchachos que vale la pena que estén en vida y que construyan ideas.

Entonces esa ha sido mi línea, hacer un proceso juicioso, no queriendo impresionar a la gente con una estética tampoco, porque no es una película que romántice la marginalidad ni que poetice ni que pretenda estetizar la violencia. Para qué hacer eso. Yo no caigo en ese juego que parece que se ha hecho mucho en el cine latinoamericano, una cosa violenta impresionante. Parece que en los festivales europeos y gringos les gusta mucho ver cómo son los latinoamericanos de salvajes allá. Creo que no necesariamente una película que venga desde la marginalidad tenga que caer en ese juego nuevamente. Por eso yo trabajo de esa forma, porque también he estado muy cerca de ello. Cuando su cuerpo ha sido atravesado por la violencia, créame que usted deja de ver la violencia de esa forma, deja de ser algo chévere, deja de ser algo pop y se vuelve algo que no es delicado, que no es lindo, que no es para poetizar.

Para llegar esta concepción visual desde el realismo ¿Qué directrices le dio a la directora de fotografía?

Yo ya tenía muy claro la película en mi cabeza, ya cada plano lo tenía en la mente. Entonces yo no hice *story board* ni nada, de hecho, no ensayamos mucho, sino que fue contarle a Sofía (Oggioni) cómo yo me imaginaba cada encuadre y contarle cómo quería cada movimiento de la cámara, incluso la angulación de cada cuadro, yo tenía todo eso interiorizado. Esa calle donde el chino coge el revólver y sigue al otro, esa calle yo me la anduve muchas veces; y por la calle por donde él viene golpeado, por esa calle yo salí golpeado una vez, muy mal herido. Y yo no quería tampoco caer en ese juego o esa tendencia del cine de querer expresar el vértigo a través de la cámara. Yo quería tener tiempo y quería tener espacio y que los personajes respiraran, que tuvieran tiempo para no hacer nada. Y es que en los barrios y en lo parches hay un montón de tiempos muertos, no todo es acción. Y en las películas de los muchachos siempre hay una demanda como de querer mostrar los momentos violentos o la acción todo el tiempo. Y yo quería eso, que tuvieran tiempo para que pensarán, para que dudaran, para

que no hicieran nada.

Cuando su cuerpo ha sido atravesado por la violencia, créame que usted deja de ver la violencia de esa forma, deja de ser algo chévere, deja de ser algo pop y se vuelve algo que no es delicado, que no es lindo, que no es para poetizar.

¿Supongo que el casting también fue diferente al conocer tan bien el sector? Y en relación con eso, ¿qué tanto hay de Felipe Ramírez, el actor, en Carlos, el personaje?

El casting fue yo ir al barrio – mis papás todavía viven allá– y salir a buscar, eso fue en el 2017. Y había un concierto de *break dance* con cinco muchachos enormes y en medio Pipe bailando *break*. Yo lo vi y me acordé mucho de cómo yo performaba la masculinidad hace tiempo. Yo era un muchacho rapero y braker, hice parte de grupos en Bogotá y bailé mucho. Yo era muy flaquito, me decían Ñero Flac, y cuando lo veo a él tan flaquito, con tanta energía y con tanta fuerza y en medio de esos cinco muchachos bailando con alegría y con potencia, entonces yo dije: “Uy, este pelao es el protagonista de esta película.” Hablé con él y con mi te-

léfono lo gravé en un par de preguntas –no fue un casting para nada– y vi que quería trabajar con él porque performaba esa idea de masculinidad que yo quería desarrollar en la película, esas ideas que tienen que ver con la construcción social de performatividad de Judith Butler, que se acercaban a mi línea de investigación, y Pipe lo encarnaba. Los cinco muchachos que bailaban en el grupo son los cinco muchachos que salen en los primeros términos de la película.

Me interesó también, no solo porque se parecía, sino porque había un interés artístico en él. No era como gente así a la loca, sino que a ellos les gusta el arte, la danza, las cosas escénicas, y ese fue un argumento importante para mí. Y empezamos a ensayar, pero en realidad muy poco.

Y de Pipe en relación con Carlos, ese personaje es el resultado entre mi pasado y el presente de Pipe. Hay mucho de él, pero es un personaje construido, hicimos un proceso de preparación. Pero tampoco quería cuartar la libertad expresiva de Pipe y decirle que se aprendiera unos diálogos, que se moviera de aquí allá, como un robot, no, yo no quería un robot. A mí me gustan las actuaciones encarnadas, que los personajes sean complejos, que tengan ideas políti-

cas y sociales, como las tenía Pipe. Tampoco quería cuartar su verbo, eso tan rico que tienen los muchachos que es la lengua, eso tan rico que es el lenguaje de calle.

Un elemento que parece muy significativo en la película son esos espacios en ruinas, tanto interiores como exteriores donde se mueve el protagonista. ¿Su elección fue producto del realismo o también se buscaba hacer un comentario más profundo con ellos?


Desde que soy pequeño me he encontrado en el sector mucho con las ruinas. Yo crecí en el Barrio San Bernardo y ahí existía el Cartucho, ese era un paso obligado para mí cuando era niño o para mi papá ir a trabajar. Entonces el Cartucho se destruyó, yo vi las ruinas y luego se generó esta vuelta del Bronx, donde parché mucho de adolescente, y de hecho allá fue que me atacaron una vez muy fuerte. Y esa calle se también volvió ruinas, porque políticamente parece que la solución siempre ha sido la destrucción. El Cartucho fue un proceso de expulsión de mucha gente, a lo mal hecho, con retroexcavadoras, y en la Ele fue lo mismo, destruyeron y destruyeron y la población se desplegó, pero eso no ha acabado, esa problemática de la población del centro de Bogotá, la gente se ha desplazado, ahora vi-

ven en el Sanber, que es donde viven mis papás, y ahí está pasando lo mismo, están destruyendo muchas casas. Ahora la mitad del barrio está arrasado por unos edificios que serán impagables para la gente que vive en el barrio. Entonces yo quise retratar un poco el barrio que conocí. Muchas de las calles que salen en la película ya no existen, por eso para mí era importante dejar ese registro de esas calles. Otra cosa que pasaba ahí sí tenía que ver con el proceso interior del personaje, el proceso de derrumbe y de construcción de él, de su identidad, entonces el espacio también se anclaba mucho a ese diálogo con el personaje.

A mí me gustan las actuaciones encarnadas, que los personajes sean complejos, que tengan ideas políticas y sociales, como las tenía Pipe. Tampoco quería cuartar su verbo, eso tan rico que tienen los muchachos que es la lengua, eso tan rico que es el lenguaje de calle.

Lo musical en la película es importante, pero de acuerdo con su pasado de rapero y braker, incluso del actor, no está presente, ¿Por qué?

El objetivo era hablar sobre masculinidad,

identidad y presión social, sobre ese mandato machista, esa masculinidad hegemónica tóxica que opera en el sector. No era una película de rapers. Yo en este momento estoy escribiendo una serie de rapers, pero lo de esta película era un tema social, político, que me parece importante, entonces quería poner toda mi atención ahí, por eso no hice acento sobre los rapers porque de pronto se iba por otro lado la película. Quería dar cuenta de algo poco visto, porque películas de rapers hay, de ñeros hay, de pelaos que se matan hay. Y ahí está el reto de la película, en tratar de que la gente entienda que es otra cosa, que no es lo mismo de siempre, que tiene otra perspectiva, más allá de lo ya visto de la marginalidad en el cine. 

CONTENIDO

SITIO WEB



BIBLIOTECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO NO. 32

DIVERSIDADES, DISIDENCIAS Y PLURALIDADES

Verónica Salazar



Colombia es, indiscutiblemente, un país diverso. En consecuencia, se esperaría que su capital cultural y lo que aquí nos congrega –el cine– lo fueran también. Sin embargo, no siempre hemos tenido representa-

ciones de todos los grupos que habitan el país, y mucho menos en el campo audiovisual. Como lo señala Marta Cabrera en la edición 32 de *Cuadernos de cine colombiano*, el cine nacional comenzó desde un punto

muy masculino, blanco-mestizo y heteronormado, que luego fue transformándose gracias a las representaciones y al reconocimiento de la identidad.

Cabrera realiza un recorrido cronológico e identitario del audiovisual en Colombia que nos permite tener una imagen amplia para luego adentrarnos en ejemplos muy puntuales del sector, como lo son el campesino, el indígena, lo queer y los movimientos feministas, todos estos encargados de dejar ver la diversidad que habita el país a través de las autorrepresentaciones.

En el artículo *Locas de pueblo*, por Guillermo Correa, entendemos la base teórica que dio pie a la trilogía documental homónima. Fue resultado de la investigación *Locas de pueblo: historias de vida y resistencia en el departamento de Antioquia*. Con claridad se explica cómo fue el acercamiento a las historias de la comunidad LGBTI+ en zonas profundamente binarias y machistas, como lo son los pueblos antioqueños. Se hace una exploración teórica de las identidades que *Locas de pueblo* representa; las locas, las maricas, las trans, todas son categorías diferentes que se construyen desde aspiraciones sociales muy propias, y todas atravesadas por el conflicto armado colombia-

no, lo que de cierta forma les da cohesión.

En una edición dedicada a la diversidad también está Marlon Brando en Cartagena. ¿Cómo? En una película italiana neorrealista con visión racista y clasista pero aceptada en su época. *Quemada*, de Gillo Pontecorvo, es la película que trajo al laureado actor a filmar a Colombia. Pero en el artículo *¿Dónde ponemos a Evaristo?* se habla de otro tema más importante. Narra, en forma de crónica, cómo Pontecorvo se enamoró de Evaristo Márquez, un local cartagenero que contrató para ser su protagonista como actor natural. Además de esto, para el filme se contrataron 737 extras palenqueros que recibieron un trato diferente al que se les dio a los extras de la sociedad blanca cartagenera. Con el ejemplo de la exotización de Evaristo como actor natural y Cartagena como locación principal de la película y otras intenciones mencionadas en el artículo, se explica cómo hoy Cartagena ha llegado a ser el destino turístico ideal para las personas de mirada colonial, incluso, en parte a esto se debe que el Festival de Cine Colombiano tenga lugar en esta ciudad. A pesar de que *Quemada* fue realizada sin la intención de exotizar, se puede considerar que su rodaje fue extractivista, clasista y con un resultado que muestra la estructura sociorracial de

Cartagena que hoy, más de cincuenta años después, sigue vigente.

No es posible hablar de diversidad sin mencionar la representación femenina en el sector audiovisual. Si bien antes se veía poca, hoy vemos que, no sólo hay más mujeres haciendo cine sino que hay una intención de ver el cine femenino desde otros puntos de vista, como el académico, el crítico y en otros departamentos que no sean sólo la dirección. Hay mujeres haciendo, viendo y hablando sobre cine. En esta edición de Cuadernos de cine colombiano conocemos la historia de la colectiva Octopi, que nace de la necesidad de reflexionar acerca de un reportaje que salió acusando a un reconocido director de cine de abuso sexual. Mencionando la participación de otras iniciativas como Mujeres al Borde, REC Sisters y el Ciclo Rosa, la colectiva se compone de seis mujeres que han llevado, principalmente de la cotidianidad y la academia, la discusión alrededor de los acontecimientos como el mencionado pero también han hecho veeduría a los espacios audiovisuales del país, velando por que haya representación femenina.

Otro actor fundamental en la diversidad colombiana es el campesinado. Y este se ha

visibilizado, cada vez más, a partir de eventos políticos como el Paro Agrario de 2013, cuando se comenzaron a hacer piezas idílicas que no sólo abordaban el ambientalismo sino que le daban identidad al territorio y superaban esa visión blanca que predominó en los siglos XIX y XX. Dentro de las comunidades encontramos a la mujer campesina, que tuvo que enfrentarse a la discriminación por ser mujer, por ser pobre y por ser analfabeta. Entre realizaciones sobre los territorios encontramos poco a poco unas que dejan ver ideas en busca de la escucha, que estudian y exploran la identidad; todo esto, haciendo contraparte a las imágenes de poder desde las cuales se narró el campo a través de un lente homogéneo, racializado y patriarcal.

En esta edición de Cuadernos de cine colombiano conocemos la historia de la colectiva Octopi, que nace de la necesidad de reflexionar acerca de un reportaje que salió acusando a un reconocido director de cine de abuso sexual.


Así mismo hemos visualizado a las comunidades indígenas colombianas, que no

solamente han sido tratadas como objeto de uso y paisaje para muchas piezas audiovisuales, sino que su participación ha sido en el marco del concepto de derechos de autor, uno con el que no coinciden las realizaciones, pues los pueblos indígenas argumentan que todo viene de la naturaleza y vuelve a ella. Todo es colectivo. Hoy hay una nueva generación de comunicadores y comunicadoras indígenas por todo el país que están cambiando el lente con el cual se crean producciones cinematográficas. La mayor diferencia es que ya no estamos frente a acercamientos antropológicos que parten del ojo blanco, sino que vemos nuevas formas de cine y nuevos protagonistas; ahora los indígenas no son objetos de estudio sino sujetos que nos sugieren formas de ver, como por ejemplo, una toma del río con una voz en off correspondiente al río mismo, pues la perspectiva nueva nos sugiere que el río tiene vida, el aire tiene vida, el sol, la tierra y todo lo que nos rodea tiene su espíritu. Aquí nos encontramos con autorrepresentaciones que rompen con lo establecido y se parecen más a un cine etnográfico hecho por los sujetos que miran –se miran–.

Por último, *Cuadernos de cine colombiano* cierra con cuatro entrevistas que nos permiti-

ten conocer iniciativas como el ciclo de Cine Rosa, Mujeres al Borde, El Wi Da Monikongo y el proceso de archivo de cine indígena. Sus representantes: Carmen Millán de Benavides, Ana Lucía Ramírez, Clau Corredor, Lilliana Angulo, Pablo Mora y Óscar Guarín. Es una oportunidad para adentrarse en cómo Carmen Millán de Benavides pasó de discutir la “mujerología” a liderar y construir un ciclo de cine nacional que además llegó en un momento coyuntural, dotándolo de una carga simbólica fundamental en el contexto de Colombia y su diversidad. Por su parte, Mujeres al Borde tiene escuela audiovisual y festival internacional de cine, que nacieron como respuesta a la necesidad de existir de otras formas posibles y desde lo comunitario, cuando tener acceso a una cámara audiovisual era un privilegio. Desde allí hubo una construcción de memoria colectiva que hoy persiste. Por su parte, el Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia, Wi Da Monikongo, reúne todo tipo de participantes audiovisuales afro que buscan fomentar la creación, discusión y el consumo de contenido afro, es decir, las comunidades negras, afrocolombianas, palenqueras y raizales. El Wi Da, además, lidera el Festival Internacional de Cine Comunitario Afro Kunta Kinte. Finalmente, hay una reflexión alrededor del ejercicio de archivo que hacen

Pablo Mora y Óscar Guarín con las obras *Niwi Umukin* ante el tiempo (Pablo Mora) y *La Amazonía (des)cinematografiada 1910-1950* (Óscar Guarín), piezas muy diferentes entre sí pero que comparten su base en imágenes de archivo documental en territorio indígena colombiano. De nuevo, realizaciones que buscan convertir al objeto en sujeto.

Cuadernos de Cine Colombiano No. 32. Diversidades, disidencias y pluralidades. Cinemateca de Bogotá – IDARTES. Bogotá, 2022. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



DOCUMENTOS

UNA HISTORIA COMÚN Y PARTICULAR DEL CINE COLOMBIANO

EL FRACASO DE UNA ILUSIÓN*

Luis Ospina

—●—



“La historia del cine colombiano es la historia de un fracaso.”
Fernando Vallejo (Años de indulgencia, 1988)

Un Día de los Inocentes del año 1895 los

Hermanos Lumière hacen la primera proyección pública del cinematógrafo en París. Un año y cuatro meses después, el 14 de abril de 1897, la Compañía Universal de Variedades del prestidigitador Balabrega

presenta cine por primera vez en territorio colombiano en el puerto de Colón, hoy república de Panamá.

Dos meses más tarde, también por Panamá, nos llegaría el cinematógrafo Gabriel Veyre, uno de los operadores entrenados por Lumière, quien al parecer hizo las primeras filmaciones en Colombia.

Bucaramanga y Cartagena compiten, por un día de diferencia en agosto de 1897, el haber sido testigos de la primera función de cine en nuestro territorio actual. En Bucaramanga el empresario venezolano Manuel Trujillo presentó títulos de la casa Edison pero el espectáculo fue desafortunado. Según el periódico local El Norte “el señor Trujillo tuvo que suspender su exhibición con gran pena del público porque se reventó la cinta de celuloide donde están las fotografías”. Por primera vez se rompió la ilusión. Luego vendrían otros fracasos.

El 22 de agosto del mismo año, un desconocido empresario presenta la primera función en Cartagena, con un vitascopio Edison. El comentarista del diario El Porvenir se admira ante “el sorprendente espectáculo”, pero critica la poca habilidad del “manipulador”. El empresario respondió

que la dificultad residía en la deficiencia del servicio de energía por no estar funcionando la planta eléctrica, “circunstancia extraña a la voluntad de este empresario”, y razón por la cual “las vistas que se exponen a la mirada de los espectadores no producen, en su mayor parte, el efecto que es de desearse”. Y añade el comentarista: “Maravilloso también es el descubrimiento hecho con motivo del cinematógrafo: nuestro público pierde su cultura habitual cuando desaparecen las luces del teatro”.

El primero de septiembre de 1897 un conocido empresario barranquillero de espectáculos, Ernesto Vieco, presentó el cine por primera vez en Bogotá, en el Teatro Municipal, con un programa de vistas del catálogo de Lumière. En el periódico local El Rayo X se comentó que fue “algo imperfecta la reproducción de los objetos, sea por falta de luz, por no colocarse ésta en exacto foco, por imperfección del aparato o por cualquiera otra causa... esta exhibición es más apropiada para un salón que para un teatro. Los gritos y vocerío del miércoles en el Municipal no son una invitación a volver”.

El primer registro de proyección de vistas tomadas en tierras colombianas se encuentra en el periódico El Ferrocarril de Cali del

16 de junio de 1899, con comentarios a la velada en el Teatro Borrero, cuyo programa incluyó vistas de la ciudad de Cali: “el puente, ¿por qué no se vieron las grandes ceibas?... la iglesia de San Francisco, ¿por qué no su frontis o su interior?” El cronista aconsejó “aumentar un poco la intensidad del foco eléctrico” y se quejó porque las vistas “no han sido tomadas con bastante arte.

El primero de septiembre de 1897 un conocido empresario barranquillero de espectáculos, Ernesto Vieco, presentó el cine por primera vez en Bogotá, en el Teatro Municipal, con un programa de vistas del catálogo de Lumière.

A pesar de estas primeras funciones fallidas la ilusión del cine conquistó al público colombiano.

La Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la separación de Panamá (1903) fueron responsables de la primera muerte del cine colombiano, que cual ave fénix ha surgido de las cenizas entre conflictos y guerras desde sus inicios. Sin embargo existen reportes sin confirmar que el general Rafael Reyes,

como tantos otros dictadores latinoamericanos, contrató a un camarógrafo francés para el engrandecimiento de su imagen.

La primera década del siglo XX vio nacer una exhibición colombiana propia y unos escasos pero significativos intentos de producción. Personajes claves son los Hermanos Vincente y Francesco Di Domenico. En 1910, los Di Domenico partieron de Italia con el fin de buscar fortuna en Colombia con dos proyectores, un generador y películas para exhibir. El éxito fue tal que en 1912 construyeron el Salón Olimpia, un palacio en el estilo de los que por entonces comenzaron a surgir en todas las grandes ciudades. De acuerdo con un esquema empleado entonces, el telón estaba en el centro. Los espectadores que estaban en la parte de atrás (y que pagaban menos), veían los títulos escritos al revés y debían leerlos con un espejo, o con la ayuda de espectadores especialistas en leer de atrás hacia adelante.

La distribución y la exhibición siempre fueron y han sido el eslabón fuerte del cine en Colombia, superando –y casi siempre bloqueando– los escasos intentos de producción. El primer intento de hacer cine nacional, como alternativa a la competencia

extranjera, tuvo lugar en 1913 con la creación de SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana). Para esta empresa Francesco Di Domenico filmaba en las calles su Diario colombiano, imágenes documentales que procesaba con el fin de que pudieran ser exhibidas al día siguiente. Pero el público colombiano, acostumbrado al cine americano y europeo, reclamaba el cine de ficción. Se produjeron, entonces, varias películas argumentales con temas costumbristas e históricos.

El drama del 15 de octubre resulta apasionante hoy por su temática y por su forma y es una verdadera lástima que no haya sobrevivido (como no sobrevivieron la mayoría de las producciones de esta época). Se trataba de un drama histórico de “actualidades reconstruidas”, entre documental y ficción, sobre el asesinato del general Rafael Uribe Uribe. Los propios asesinos se prestaron a recrear su crimen. Desde ahí en adelante el cine y el crimen estuvieron íntimamente ligados en Colombia.

La década de los veinte es la única en la historia del cine colombiano en que se puede hablar de una industria cinematográfica estable y rentable. Y Cali tiene el honor de ser su cuna. Los españoles Máximo Calvo,

director técnico, y Alfredo del Diestro, director escénico, fundan con empresarios caleños la Valle Film Company y filman en 1921 *María*, el primer largometraje colombiano, inspirados en la inmortal novela de Jorge Isaacs. La película, estrenada en Buga en 1922, se constituyó en el primer gran éxito continental del cine colombiano en toda su historia. Hoy lamentablemente sólo sobreviven cuatro planos de esta película, lo que nos dio pie al archivista Jorge Nieto y a mí para realizar, 63 años después, el documental *En busca de “Maria”* (1985), rescatando del olvido esta primera huella muda del cine colombiano.

El drama del 15 de octubre resulta apasionante hoy por su temática y por su forma y es una verdadera lástima que no haya sobrevivido (como no sobrevivieron la mayoría de las producciones de esta época).

Ante el éxito de *María* los hermanos Di Domenico respondieron con una adaptación de *Aura* o las violetas del popularísimo novelista José María Vargas Vila. Ni cortos ni perezosos los Acevedo, Arturo y sus hijos Alvaro y Gonzalo, rodaron *La tragedia*

del silencio, melodrama sobre la lepra. Poco después la empresa de los Di Domenico es adquirida por un nuevo grupo empresarial, conocido desde entonces como Cine Colombia, que hasta el presente es la principal cadena de exhibición y distribución.

Por aquellos días, más que nunca, las esperanzas de una industria cinematográfica estable estuvieron vivas, si bien no faltaron los problemas. Comenzaron a surgir quejas sobre la “mala imagen del país” que estaba dando el cinematógrafo y la sociedad pacata colombiana impedía que las jóvenes colombianas se prestaran a aparecer en la pantalla diabólica. La Colombia Film Company de Cali optó, entonces, por importar de Italia divas, directores y escenografías para un par de melodramas mudos a la italiana que tuvieron poco éxito y de los cuales sólo nos quedan de testigo un puñado de fotos.

En Medellín el empresario Gonzalo Mejía produce en 1925 la primera superproducción del cine colombiano, *Bajo el cielo antioqueño*, cuadro de costumbres de la clase alta de la ciudad. El año siguiente Félix J. Rodríguez, quien de muy joven trabajó en Hollywood, produce, dirige y filma *Alma provinciana*, drama de contrastes entre el

campo y la gran ciudad. Desencantado con el cine, Félix J. Rodríguez se suicida poco después a la edad de 34 años. Pero no todo quedó en el olvido; tanto *Bajo el cielo antioqueño* como *Alma provinciana*, los únicos dos largometrajes que sobrevivieron a la veintena que se produjeron en ese período, han sido restauradas recientemente por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

En 1926, una compañía que tomó el nombre de Cali Films y de la que no se tienen más datos, encargó la producción de nuestra primera película anti-imperialista *Garras de Oro*, atribuida a un tal P.P. Jambriña (posiblemente un seudónimo), rodada casi totalmente en Italia. Esta “cine-novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea” se refiere al rapto de Panamá por parte de Estados Unidos, al que se menciona como “yanqui-landia”. Esta película insólita, la única de nuestro cine con escenas pintadas a mano, fue perseguida por el Departamento de Estado porque, según ellos, era injuriosa para los intereses de los Estados Unidos. Se sabe que fue exhibida sólo dos veces: en Medellín y Buenaventura y nunca se volvió a saber de ella hasta que un cinéfilo encontró casi todos sus rollos en una antigua cabina de proyección de Cali.

Cali, siempre a la vanguardia del cine colombiano, también fue la cuna del primer cine parlante. La primera película sonora de largometraje hecha en Colombia, realizada en fecha tan tardía como 1941 (el mismo año de la revolución sonora de El Ciudadano Kane y 14 años después de la primera película parlante de Hollywood *The jazz singer*), fue *Flores del Valle* del pionero Máximo Calvo. Testarudo, como buen español, Calvo insistió en inventar lo que ya estaba inventado y, con medios muy rudimentarios, captó imágenes costumbristas de bailes y canciones con pésimo sonido. El público, ya acostumbrado al cine parlante de Hollywood, se hizo el de los oídos sordos y no fue a ver la película. La siguiente y última incursión de Calvo en el cine de largometraje fue tres años después con *El castigo del fanfarrón* que ni siquiera vio la oscuridad de las salas comerciales.

...tanto *Bajo el cielo antioqueño* como *Alma provinciana*, los únicos dos largometrajes que sobrevivieron a la veintena que se produjeron en ese período, han sido restauradas recientemente por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

El éxito le fue esquivo al cine colombiano hasta que en 1943 Roberto Saa Silva realiza la comedia costumbrista *Allá en el trapiche*, con el popular cómico radial Tocayo Cevallos. La ilusión de crear una “fábrica de sueños nacional” llevó a la Ducrane Films a emprender la construcción de unos estudios de cine en una finca en Sasaima que nunca llegaron a feliz término. Las malas lenguas dicen que porque se gastaron todo el dinero haciendo una piscina para las tomas submarinas.

Y aquí el cine colombiano naufraga de nuevo y sólo será salvado de las aguas con la aparición de Camilo Correa, pionero de la crítica de cine y experto en fracasos y empresas quiméricas. Correa fundó dos compañías en Medellín: Pelco en 1945 y Procinal, constituida como sociedad por acciones, en 1950. Después de varios intentos fallidos de largometraje Camilo Correa finalmente pudo producir *Colombia linda*, que fue un desastre comercial. Acusado de quiebra fraudulenta, Camilo Correa tuvo que pasar ocho meses en la cárcel y luego se exiló en Hollywood.

Ante el fracaso del proyecto industrial surge en Colombia la necesidad de hacer un

cine de autor. En 1954 en Barranquilla se reúnen varios intelectuales, que luego serían famosos como Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Álvaro Cepeda Samudio, para realizar *La langosta azul*, el primer corto experimental colombiano, influenciado por la vanguardia europea de los veintes y el *underground* norteamericano.

Con los años cincuenta y sesenta comienzan a llegar compañías extranjeras a filmar en Colombia. Hollywood por fin llega al país. En 1955 Andrew Marton rueda en las minas de esmeraldas colombianas *Fuego verde*, con Grace Kelly y Stewart Granger. Los mexicanos y los españoles no se quedaron atrás y filmaron varias películas, pocas de ellas memorables.

Ante el fracaso del proyecto industrial surge en Colombia la necesidad de hacer un cine de autor. En 1954 en Barranquilla se reúnen varios intelectuales, que luego serían famosos como Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Álvaro Cepeda Samudio, para realizar *La langosta azul*,...

En 1955 la gran ilusión del cine colombiano se convierte en *La gran obsesión*, la primera película nacional en color, dirigida por Gui-

llermo Ribón Alba y producida en Cali por el relojero Tito Sandoval, con relativo éxito local pero con pésimas críticas. Cuarenta años después me encontré y filmé en Cali a Sandoval, recién llegado de Venezuela, país al que tuvo que emigrar después de la quiebra de la Down Bayer Films. El desafortunado productor, después de haber abandonado a su familia y haber perdido su casa con piscina y su negocio, cuyo lema era “Si su reloj anda mal se lo arregla Sandoval”, buscaba desesperadamente en todos los juzgados y en todas las estaciones de policía la única copia de *La gran obsesión*, perdida en un pleito. Nunca la encontró.

Resumiendo la historia del cine colombiano hasta ese momento, el escritor y director Fernando Vallejo, exagerando un poco como es costumbre en él, escribió que “...ni una sola película, pero ni una en cincuenta años se había podido terminar a cabalidad, hasta la exhibición al público. Las unas se quedaban en la filmación, las otras en el copión, las otras en la edición, las otras en la sonorización... A medias todas, inconclusas, como coitus interruptus... Y trucas se quedaban, atrancadas, porque a quienes las hacían se les acababa en el camino la fe, el impulso, el optimismo, el fluido vital, la plata: la plata, don dinero, para sa-

lir del atolladero. Pues en efecto: vendida la casa, el carro, la finquita, y quemado en unos cuantos días de filmación el esfuerzo de toda una vida, el patrimonio de la mujer y los hijos, ¿de dónde sacar más para continuar?” (Años de indulgencia, 1988).

El naïf Enoc Roldán fue otra figura pintoresca del cine colombiano. Con una cámara casera de 16 mm. y película reversible, realizó él sólo en 1963 el melodrama histórico *El hijo de la choza*, sobre los orígenes humildes del presidente Marco Fidel Suárez. Pero más interesante que la película misma fue el sistema de distribución y exhibición de su compañía Error Films. Don Enoc recorría pueblos y veredas en un carro con altavoz, promocionando y proyectando él mismo su película, a la manera de los tradicionales vendedores y culebreros. Este sistema primitivo fue exitoso y le permitió ser de los pocos realizadores que en Colombia obtuvieron una buena respuesta económica con su trabajo.

En los años sesenta otras corrientes comenzaron a influenciar a los nuevos realizadores. La tendencia neorrealista del español José María Arzuaga y la tendencia cinema novo del bogotano Julio Luzardo le cambiaron el curso al cine nacional.

Raíces de piedra (1961) y *Pasado el meridiano* (1965-7) de José María Arzuaga contienen en sus mejores momentos una visión inédita del hombre urbano colombiano, quizá por eso fueron prohibidas por la censura en su momento. Sin embargo son las mejores “películas imperfectas” de nuestro cine.

La tendencia neorrealista del español José María Arzuaga y la tendencia cinema novo del bogotano Julio Luzardo le cambiaron el curso al cine nacional.

El tema de La Violencia, frecuente en la literatura colombiana más no en el cine, irrumpe por primer vez en *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo. Egresado de UCLA y secundado por el camarógrafo brasileño Helio Silva, Luzardo se aparta del costumbrismo y se enfrenta al drama de un pueblo acosado por la violencia política.

A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, el largometraje desaparece prácticamente del panorama del cine nacional y la producción se divide en dos: el cine marginal, con sus documentales independientes de contenido político y social, y el cor-

tometraje de sobrepeso, apoyado en una ley de exhibición obligatoria. A este último no nos vamos a referir, ya que a pesar de que hubo más de 150 directores y más de 600 cortometrajes, es poco lo que se puede rescatar. Pero eso sí, muchos fueron los cineastas que se enriquecieron a costillas del Estado y del público colombiano.

En 1967 Diego León Giraldo, influenciado por el cine cubano, rueda el primer filme militante: *Camilo*, un cortometraje sobre el cura guerrillero Camilo Torres. Carlos Álvarez continúa esta misma línea con los cortos *Asalto* y *¿Qué es la democracia?*, que lo hacen merecedor de varios meses de prisión.

Si bien estas obras y otras que le siguieron son coyunturales y responden a una urgencia política, los cineastas Jorge Silva y Marta Rodríguez optaron por un cine antropológico de reflexión política al realizar *Chircales* en 1972, después un largo período de investigación y observación participante. Tanto los films de Álvarez como los de Silva-Rodríguez cosecharon premios en importantes festivales internacionales.

En cuanto a mis inicios en el cine de los años setenta le cedo la palabra al crítico Luis Alberto Álvarez: “Su cine está mar-

cado por ciertas tendencias de vanguardia y, a diferencia del marginal bogotano, por una crítica con toques surrealistas, sarcástica y distanciada. *Oiga Vea* (1972), de Ospina y Mayolo, fue una interesante aproximación de contrainformación a propósito de los Juegos Panamericanos de Cali... *Agarrando pueblo* (1978), de Carlos Mayolo y Luis Ospina, es un ácido e inteligente comentario a la llamada pornomiseria, que estaba cundiendo en la producción cinematográfica del país, sirviéndose de la moda tercermundista y particularmente latinoamericanista, entonces viva en Europa.”

No quiero aquí, por discreción, referirme al fracaso de mis colegas contemporáneos. Que cada cual cargue su cruz de Malta. Entonces de aquí en adelante me limitaré a relatar sólo el mío porque yo también soy víctima de esa ilusión llamada cine colombiano.

Después de *Agarrando pueblo* emprendí, con Alberto Quiroga, la escritura del guión de *Pura sangre*. Escogimos el género de horror como punto de partida para crear la primera película de vampiros colombiana, inspirada en noticias de crónica roja mitificadas por la imaginación popular. No se trataba, entonces, de recrear la figura le-

gendaria del vampiro con colmillos sino subvertirla e introducirla en nuestra vena.

Sin embargo, *Pura sangre* no dio en la vena del público y sólo me dejó un saldo en rojo en el banco. Y la sombra de una deuda con el Estado que me persiguió y me cerró las puertas del cine, como a muchos durante la famosa lista negra de Hollywood, obligándome a abandonar mi carrera como realizador para dedicarme al montaje de varios largometrajes y cortometrajes, algunas veces con seudónimo.

No quiero aquí, por discreción, referirme al fracaso de mis colegas contemporáneos. Que cada cual cargue su cruz de Malta.

Hasta que en 1985 rodé lo que pensé sería mi canto de ci(s)ne, cuando codirigí con Jorge Nieto el documental *En busca de "María"* sobre la primera película muda colombiana, hoy lamentablemente perdida. El cine en Colombia sólo ha dado pérdidas. Por eso tengo una imagen negativa del cine colombiano cuando todo el mundo pide una imagen positiva del país. En términos cinematográficos, ¿qué más puede esperar un país

subdesarrollado sino una imagen negativa?

Al respecto dice el crítico Sandro Romero: “Volvamos al tema de la buena y de la mala imagen. Este conflicto maniqueo ha rondado siempre la interpretación de nuestro cine. En pocas ocasiones, nos hemos detenido a analizar los valores o problemas de nuestras películas desde una perspectiva específicamente cinematográfica. Casi siempre, la lectura que hacemos de las imágenes en movimiento tienen que ver con las equivalencias: si el cine muestra bien o mal lo que somos o lo que debemos ser. Otra vez, la lectura oficial se centra en lo que vamos a proyectar –ojo con la palabrita– en el espectador con lo que tenemos que representar. Es curioso, pero podríamos atrevernos a decir que las películas colombianas que representan la mala imagen de nuestro país, son las más interesantes. Las de la buena imagen, poco a poco, se va quedando en el baúl del olvido.”

Sólo 16 años después de *En busca de "María"* pude volver al cine, cuando mi hermano Sebastián se ganó el Premio Nacional de Cine por su guión de cine negro *Soplo de vida*. Entonces me acordé de la anécdota de Billy Wilder: “Cuando uno dirige el primer largometraje es como si le dijeran a uno:

‘Súbase a ese edificio y tírese del segundo piso.’” Uno por las puras ganas de hacer cine se bota y hasta sobrevive. Pero hacer la segunda película es ya otra cosa. Ahí es cuando le dicen a uno: “Bueno, ya que sobrevivió al tirarse del segundo, ahora súbase al sexto y tírese”. Y me lancé al vacío, al “estrellato”. Empecé, entonces, un largo viacrucis. Recorrí desde la Meca del cine hasta la Ceca, moviendo el tarro con la esperanza ilusa de encontrar el millón de dólares que le hace falta al director colombiano para filmar su película. Después de mendigar en el exterior con poco éxito recurrí a la generosidad de mis amigos y, gracias a ellos y a algunos aportes del Ministerio de Cultura de Colombia y del Fonds Sud de Francia, *Soplo de vida* se pudo filmar en 1997 y se estrenó con poco éxito de público en el 2000. Sin embargo la película se exhibió en más de 25 festivales internacionales y se estrenó comercialmente en Francia, en donde, por aquellas ironías de la vida y del cine, *Soplo de vida* hizo más espectadores que en Colombia. Nadie es perfecto... en su tierra.

¿Por qué accedí a hacer una película de cine negro en Colombia? Razones no me faltaron. Crimen organizado. Políticos corruptos. Prohibición de sustancias. Ajustes de cuentas. Terrorismo. Masacres. Impuni-

dad total. Los colombianos vivimos una película de cine negro todos los días. Así como la Prohibición dio pie al cine de gangsters en Estados Unidos, el tráfico de drogas propicia el cine negro en Colombia. Desde que Pablo Escobar nos maleducó al enseñarnos las primeras líneas de cocaína, los colombianos no nos hicimos de (d)rogar y perdimos todas las aspiraciones. Del olfato para el negocio pasamos al negocio del olfato. De lavar platos en Estados Unidos pasamos a lavar plata. Nuestra imagen, sobre todo en el exterior, no puede ser peor. Somos el país más violento del mundo. Somos el imperio del mal. Y el cine es nuestra imagen y semejanza.

...por aquellas ironías de la vida y del cine, *Soplo de vida* hizo más espectadores que en Colombia. Nadie es perfecto... en su tierra.

Es en momentos tan oscuros como los que vivimos actualmente cuando los que trabajamos la imagen podemos encontrar nuevas luces para crear un cine negro nacional. Después de más de 25 años de cultivos ilegales, ya tenemos la suficiente madurez para recoger los frutos podridos de esta co-

secha roja.

Siempre se ha dicho que el cine es la fábrica de sueños. Eso podrá ser muy cierto para el público pero no para el realizador. Lo que para el espectador es un sueño para el cineasta es una pesadilla. El director de cine se vela, revela y desvela por el espectador. Y el sueño del director produce monstruos. Por eso una película es tan sólo la huella de un deforme, como bien se lo recuerda el crítico de cine al director en 8 1/2.


¿Y qué se gana a cambio? Cito mi diario: “Hoy, día 21 de abril (el mes más cruel) y casi dos semanas después de haber terminado *Soplo de vida*, estuve donde el médico. ¿Por qué? Porque tenía el corazón destrozado, los nervios de punta y el estómago vuelto mierda. Y sin un peso en el bolsillo. ¿Por qué? Por pendejo, por tratar de hacer cine en Colombia. En Colombia no hay cine, hay películas. ¿Por qué? Porque en Colombia nunca ha existido una industria de cine. Cada película es un esfuerzo aislado. En Colombia uno comienza a hacer la película que quiere y termina haciendo la que puede. Para aliviar este mal incurable del cine el médico me formuló dos drogas: Prozac, para la depresión y el insomnio y Floratil, para la flora intestinal. ¿Y todo por qué? Por

divertir al pueblo. ¡Que los divierta su madre!”

Fuentes

- Álvarez, Luis Alberto. “Cine colombiano: mudo y parlante” en Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 6. Editorial Círculo de lectores. Bogotá. 1993.
- Duque, Edda Pilar. La aventura del cine en Medellín. Universidad Nacional de Colombia / El Ancora Editores. Bogotá, 1992.
- El’Gazi, Leila. “Cien años de la llegada del cine a Colombia” en Revista Credencial Historia. No. 88. Bogotá. Abril 1997.
- Martínez Pardo, Hernando. Historia del cine colombiano. Editorial América Latina. Bogotá. 1978.
- Nieto, Jorge / Rojas, Diego. Tiempos del Olympia. Fundación Patrimonio Fílmico. Bogotá. 1992.
- Rojas, Diego. “Cine colombiano: primeras noticias, primeros años, primeras películas” en Revista Credencial Historia. No. 88. Bogotá. Abril 1997.
- Romero, Sandro. “A imagen y semejanza de Colombia” en Revista Cuadernos de Nación. Bogotá. 2001.
- Salcedo Silva, Hernando. Crónicas del cine colombiano 1897 – 1950. Carlos Valencia Editores. Bogotá. 1981.

Publicado en Kinetoscopio No 62. 2002

**Texto de una conferencia del director colombiano en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, el 19 de marzo de 2002.* 

BOGOTÁ

22-27 MARZO 2023

FESTIVALES

LA EVOLUCIÓN DEL PROYECTO CULTURAL DEL FESTIVAL CINE EN LA ISLA

EL ÁRBOL QUE CAMINA

Felipe Montoya Giraldo

—●—
Curador de cine y gestor cultural



“¿Por qué cuando me voy de este lugar lo sigo pensando tanto?”, me cuenta Jota*, quien con esa pregunta se dio cuenta de que se estaba enamorando de Isla Fuerte tras sus primeras visitas como turista. Más de una década después, afirma que la isla tiene una energía especial, alimentada por el mar que la abraza, la memoria de los corales en su suelo, los árboles que caminan y el talento

de sus habitantes. Esa energía me permitió disfrutar intensamente de Isla Fuerte y del 9º Festival Cine en la Isla en enero de 2023.

Existen muchos modelos de festival de cine alrededor del mundo. Uno bastante popular es elegir un destino turístico, frecuentemente junto al mar, para convocar a cinéfilos e integrantes del sector audio-

visual a conocer y premiar lo más reciente de la producción nacional e internacional y, de paso, hacer contactos y negocios. Bajo este modelo, aunque se estimula la economía del lugar, fácilmente se descuida la interacción de la población local con la oferta del festival. También se ha desarrollado un modelo de festivales de cine comunitarios, producidos de manera participativa y que destacan visiones de trabajo alternativas a las dinámicas tradicionales de la industria cinematográfica. Estos no han sido suficientemente estudiados y están, desafortunadamente, muy desconectados del circuito de la misma industria, ya sea por falta de difusión o por su programación, lo que dificulta potenciales caminos para el progreso de los cineastas locales.

He tenido la oportunidad de visitar festivales de cine muy diferentes y trabajar para proyectos culturales de diversa magnitud e impacto. Por ello pienso que un festival de cine exitoso es aquel que cultiva una personalidad diferencial y que, mientras celebra la imagen en movimiento, fomenta dinámicas para la producción de más películas. Sin embargo, la experiencia en el Festival Cine en la Isla me permitió descubrir un modelo de evento cinematográfico para el que el verdadero impacto es generar diná-

micas de creación, promoción y conservación del patrimonio cultural de la comunidad que lo acoge.

Isla Fuerte es un corregimiento insular de Cartagena de Indias ubicado frente a las costas de Córdoba, con una población en su mayoría afrodescendiente. Desde 2012, tras cultivar relaciones con sus habitantes, Jota, junto a algunos artistas y colectivos de Medellín y Antioquia, organizaron pequeñas proyecciones y talleres de producción audiovisual para niños, y produjeron varios cortometrajes con la comunidad. Sin embargo, fue Juancho, el cuidador de un centenario árbol llamado El Tun Tun, y su variopinto grupo de amigos, quienes les compartieron el misticismo de la relación entre el monte y el mar e inspiraron el medimetraje *La muerte del Camajón*. En 2015, los colectivos K-minantes Cámara Nómada, Lalo y Anamnésico Colectivo Teatral, decidieron organizar un evento que sirviera como estreno de la película, el cual convocó a más de cuatrocientas personas para ver la magia de Isla Fuerte en una pantalla grande debajo de El Tun Tun. Con la proyección de otras películas y la realización de actividades de formación, esa se convirtió en la primera edición del Festival Cine en la Isla.

Para las siguientes ediciones, el equipo de trabajo del festival buscó financiación aplicando a estímulos gubernamentales, estableciendo alianzas con instituciones e incluso organizando rifas, con lo que consiguieron consolidar procesos de formación audiovisual, musical, teatral y de protección del territorio; diseñaron un modesto plan de asistencia para visitantes externos; y fortalecieron la programación con películas más diversas e invitados. Se establecieron las secciones Marejada, una selección oficial de cine afro, Raíces de mangle, que presenta cortometrajes colombianos, Altamar, una muestra de cortometrajes internacionales, y Pez Loro, especializada en obras para público infantil y juvenil.

“Así fue como se inició un proceso que muy bien podríamos llamar de Revolución Cultural, porque además de intentar integrar las artes, el turismo, la afrocolombianidad y la ecología, se enfrenta a la adversidad ideológica de personas que visionan la finanza comercial inmediata, como única fortaleza de la economía local”, escribe Miguel Góngora, gestor cultural de Isla Fuerte, en el catálogo de la cuarta edición del festival. Sin embargo, ese proceso no habría sido posible sin el abrazo de personas como Miguel y las familias de Amalfi Mar-

tínez y Nelys Méndez, señoras que desde el principio pusieron a disposición sus casas y brindaron servicios de alimentación para el equipo de trabajo del festival, en parte por la confianza que le tenían a Jota, y porque creían en las oportunidades que el festival ofrecía a la isla. Muchos otros habitantes también estaban atentos a las necesidades del festival, a ofrecer mejores condiciones para la recepción de visitantes y participar de las múltiples actividades.

...el cuidador de un centenario árbol llamado El Tun Tun, y su variopinto grupo de amigos, quienes les compartieron el misticismo de la relación entre el monte y el mar e inspiraron el mediometraje *La muerte del Camajón*.

La organización se enfrentó a retos significativos por la magnitud de la tercera edición del festival, lo que llevó a la transformación del equipo de producción y a una búsqueda por reafirmar el propósito de hacer del festival un canal para visibilizar las problemáticas de la comunidad, especialmente mostrando el resultado de los procesos creativos llevados a cabo por isleños. Para ello, se creó Arrecife: Escuela de desarrollo cultural y ambiental de Isla Fuerte. En

2018, la recepción de una maleta de películas (parte de un programa gubernamental de circulación de cine colombiano) les dio la oportunidad de extender la presencia de la organización en la isla para desarrollar un programa de apreciación cinematográfica con proyecciones más frecuentes y, sobre todo, realizar más talleres de producción audiovisual.

La escuela se ha convertido en un punto de encuentro de los más jóvenes, que cuenta con una biblioteca, acceso a Internet (escaso en una población que no tiene un servicio de energía eléctrica pública constante), actividades de formación periódicas y el acompañamiento de los integrantes del equipo de la ahora Corporación FECISLA (figura jurídica que organiza el festival) y sus talleristas invitados, quienes se alojan temporalmente en la casa donde funciona Arrecife y que han desarrollado bastantes y estrechos lazos con los habitantes de Isla Fuerte.

Por la misma época, tras el diseño de planes turísticos para asistir al festival como estrategia de financiación, y sus buenos resultados, un sector de la población comenzó a desconectarse de la visión del evento por creer que la organización se estaba lucran-

do más que para su sostenibilidad, a pesar de los esfuerzos de la misma por informar continuamente sobre la administración de los recursos que lograban conseguir. Esos recursos casi siempre han sido inferiores a lo realmente necesario para la producción del festival; se buscan alternativas para el ahorro y el equipo base y colaboradores invitados donan su trabajo. Por otro lado, se puede identificar un creciente deterioro del tejido social por las condiciones económicas del territorio; cada vez más personas están vendiendo sus propiedades en la isla y buena parte de la población adulta no está interesada en procesos creativos y de protección de la biodiversidad de Isla Fuerte.

Debido a los altibajos en la relación entre la organización y la población, las transformaciones sociales y económicas del territorio, la consolidación de Isla Fuerte como destino ecoturístico del Caribe colombiano, y por los efectos de la pandemia del COVID-19, la organización ha seguido transformando el festival con responsabilidad y creatividad, siempre con el objetivo de fortalecer su trabajo desde y para la comunidad. Por eso, el festival que viví en 2023 es el fruto de un proceso de constante de aprendizaje.

En los últimos años, en el área de la programación cinematográfica, optaron por reducir la cantidad de escenarios y funciones de exhibición, ante el limitado acceso a energía eléctrica y la poca asistencia de los isleños a las funciones diurnas. Aunque la sección Altamar de cortometrajes internacionales era un orgullo para el equipo curatorial, sintieron que realmente no resonaba con las necesidades e intereses de la comunidad (y que además consumía recursos de producción considerables), por lo que fue eliminada y se trabajó más en desarrollar una curaduría que refleje las problemáticas sociales y la naturaleza cultural de Isla Fuerte. Además, dejaron de separar las producciones afro para integrarlas a todas las secciones y establecer Marejada como una sección de largometrajes colombianos.

...tras el diseño de planes turísticos para asistir al festival como estrategia de financiación, y sus buenos resultados, un sector de la población comenzó a desconectarse de la visión del evento por creer que la organización se estaba lucrando más que para su sostenibilidad,...

En la pasada edición, largometrajes como

El alma quiere volar, Cantos que inundan el río, Nocaut y El árbol rojo, y los cortometrajes de la sección Raíces de mangle, resaltaron la importancia de generar diálogos generacionales sobre el rol de la mujer en la familia, la diversidad sexual, los efectos del conflicto armado colombiano, la realización profesional de los jóvenes y la conservación de tradiciones culturales. La proyección de estas películas al aire libre, en un campo de fútbol junto a una ceiba gigantesca llamada La Bonga, cada noche fue un encuentro emocionante de niños y adultos, muchos locales y algunos turistas, muy reactivos a todo lo que sucedía en pantalla.

La producción de cortometrajes con la comunidad se ha limitado por falta de financiación, sin embargo, los habitantes siempre han pedido que el festival se convierta en un epicentro de manifestaciones artísticas y culturales, por lo que la organización potencia el talento local con procesos de formación en diferentes disciplinas, llevando formadores especializados a ofrecer talleres de danza, clown, percusión, composición y producción musical, mostacilla, macramé, muralismo, cianotipia, acrobacia aérea en telas, fotografía y animación. Adicionalmente, en la franja Historias de mar y monte, convocan al público a escuchar

sentidas conversaciones entre locales sobre sus orígenes, oficios y experiencias de vida, como un ejercicio para nutrir la tradición oral isleña.

FECISLA también reconoce el valor y fragilidad del territorio de Isla Fuerte, particularmente tras la consolidación de una industria turística y las problemáticas derivadas de esta actividad económica, como el consumo desproporcionado de recursos para la construcción, el transporte y la alimentación. La organización decidió limitar el alcance de sus iniciativas de planes turísticos para visitantes, ha dejado de usar papel para la publicidad del festival, promueve en sus piezas promocionales la responsabilidad de todos los asistentes con el uso de recursos en la isla y ha desarrollado y acompañado programas de protección de su fauna y flora.

Entre estas estrategias están las Rutas Agroecológicas, guiadas por isleños y organizadas en 2023 en alianza con la plataforma Espora - Semillas originarias. En una de ellas se identificaron las fuentes hídricas de la isla y se aprendió a hacer un biofiltro casero; otra estuvo dedicada a la recolección de semillas de mangle como parte de un programa de rehabilitación costera, y en

la última se visitaron las huertas de tres familias locales, como un reconocimiento de la diversidad agrícola del territorio y de su labor como ejemplo de soberanía alimentaria.

La organización decidió limitar el alcance de sus iniciativas de planes turísticos para visitantes, ha dejado de usar papel para la publicidad del festival, promueve en sus piezas promocionales la responsabilidad de todos los asistentes con el uso de recursos en la isla...

Son muchos los motivos por los que Jota y el equipo del festival están comprometidos con su trabajo en Isla Fuerte. El colectivo K-minantes, con quienes Jota hizo sus primeros cortometrajes allí, tenía un fuerte compromiso político y buscaba hacer un cine de carácter antropológico y sociológico muy influenciado por el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva. La isla y su comunidad les brindaron un espacio propicio para la reflexión y la construcción teórica y práctica, con lo que pudieron fortalecer sus creencias cinematográficas. Otra fuente de inspiración constante para el equipo es la oportunidad de explorar la isla a través de los ojos de los niños y niñas, quienes crecen

allí con una libertad inaudita, experimentándola permanentemente de manera casi anárquica.

Sin embargo, han identificado que la población tiende a subestimar la riqueza del territorio que habita y de sus manifestaciones culturales, debido a la precariedad de las condiciones de vida en el lugar. Por eso Jota, Carolina Mejía, María Vásquez y Jaír Pérez, quienes son el equipo base actual de FECISLA, y una gran cantidad de colaboradores, lo que quieren es brindar herramientas a la comunidad para que construyan sus propios relatos. “No estamos creando nada, no estamos salvando a nadie; estamos cogiendo lo que la gente tiene e intentando darle mayor visibilidad, adentro del territorio y hacia afuera”, dice Jota, pues FECISLA también ha trabajado por la circulación nacional e internacional de obras producidas en Isla Fuerte y ha hecho muestras periódicas en Medellín.

Así se han producido alrededor de cuarenta cortometrajes, entre documentales, cortos de ficción, piezas animadas y videoclips, dirigidos y protagonizados por niños, jóvenes, mujeres y ancianos: artistas de Isla Fuerte, que han contribuido a la transformación del imaginario sobre su territorio y

a la apropiación y celebración de sus tradiciones culturales. Los procesos de creación y de apreciación audiovisual les han abierto el mundo a numerosos jóvenes, que ahora se encuentran en diversos caminos de profesionalización para seguir trabajando por la isla o encontrar mejores oportunidades de vida.

Pero lo más importante, es la memoria. En el abundante registro audiovisual y fotográfico del Festival Cine en la Isla, en los murales, las canciones y los collares de mostacilla, está plasmado un impresionante proceso de creación colectiva. En las películas hechas por los isleños y la corporación FECISLA, habitan las enseñanzas de viejos que ya no están y los sueños de niños que ahora son adultos activos en su comunidad. Todo esto constituye un patrimonio cultural invaluable que la gente de Isla Fuerte puede disfrutar y seguir alimentando.

Los procesos de creación y de apreciación audiovisual les han abierto el mundo a numerosos jóvenes, que ahora se encuentran en diversos caminos de profesionalización para seguir trabajando por la isla o encontrar mejores oportunidades de vida.

El Festival Cine en la Isla ha estado en evolución permanente, desarrollando cualidades de diferentes modelos de festival de cine y experimentando con diferentes estrategias para la consolidación de un proyecto cultural. Ha conseguido integrar en la programación cine colombiano que nutre la apreciación del público local, mientras dignifica la producción comunitaria. Ha desarrollado estrategias de conexión con otras disciplinas y creadores activos en el sector artístico nacional, para cultivar la diversidad creativa de la población y relaciones de trabajo enriquecedoras. Esto lo ha hecho sabiendo controlar su magnitud y alcance, no solo por la disponibilidad de recursos económicos, equipos de producción audiovisual e incluso la capacidad hotelera de la isla, sino por tomarse el tiempo de escuchar y diseñar su propio modelo de la mano de la comunidad. Ha priorizado las necesidades de la misma sobre los indicadores de la industria, midiendo el impacto como un estímulo efectivo sobre las dinámicas de creación y conservación del patrimonio cultural de Isla Fuerte.

Esta isla, su gente y su festival me dejaron pensando en la necesidad de una reevaluación de la producción de impacto en

la gestión cultural; en que el cine es mucho más que imagen en movimiento sobre pantallas; y en la sabiduría de los árboles que caminan lento, convirtiendo sus ramas en raíces, para crecer con su entorno.

* Juan David Mejía Vásquez

Cineasta antioqueño y director de la Corporación FECISLA, organizadora del Festival Cine en la Isla.



CONTENIDO
.....

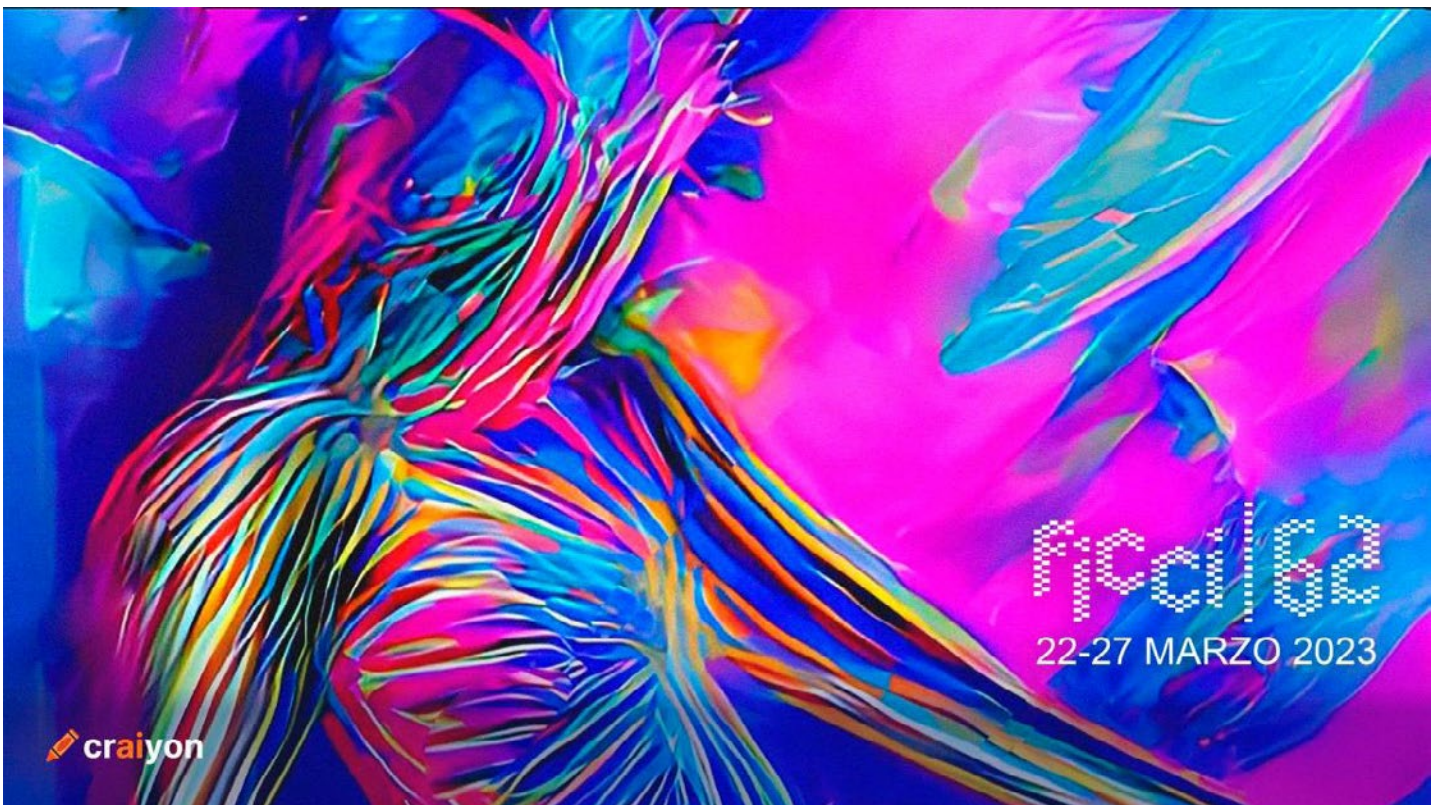
SITIO WEB
.....

FICCI 62

EL PUENTE ESTÁ QUEBRÁNDOSE, ¿CON QUÉ LO CURAREMOS?

David Guzmán Quintero

—●—



Asistir a un festival de cine puede parecer un acto de terca insistencia y que ni siquiera la misma gente que asiste podría justificar por qué lo hace. A estas alturas, un festival de cine la tiene complicada a la hora de intentar que aquello no parezca la celebración fúnebre de un arte cuya vida amenaza con extinguirse constantemente. No recuerdo

quién fue el que dijo que la prueba de que el cine ha muerto es que constantemente lo están intentando resucitar con las tecnologías para hacer más sofisticado el entretenimiento: el 3D, los efectos especiales, etcétera. Al cine también lo mata el ser tan susceptible, tan vulnerable, estar tan expuesto, más que cualquier otra manifesta-

ción artística (incluso más que la música), quizá al ser igualmente la más costosa, a la basura farandulera, a las tendencias, et- cétera. Por lo que insistir en un cine vivo y no en un cine resucitado (aunque en esta- do vegetal) cada vez más parece que es ju- gar de visitante, con el marcador en contra y con menos jugadores que el otro equipo; parece entrar quedando, un juego en el que uno, como sea, está destinado a perder. Y es peor cuando cada vez se suman más a esa actividad de despertar al cine a la fuerza. Es tal vez debido a eso que, a pesar de que constantemente he escuchado que uno no va a festivales de cine a ver cine, insisto en esos espacios como portales a través de los cuales uno puede acceder a propuestas di- ferentes a lo que llegan a las carteleras de cine o, incluso, a las plataformas de *streaming*.

El FICCI es de esas comuniones cinema- tográficas de las que, dada su importancia a nivel latinoamericano, podemos sacar pe- cho en Colombia. Creo que podemos decir que hace mucho tiempo ya el FICCI dejó de ser un evento sin utilidad y una sorpresa ex- clusivamente dirigida a la burguesía local y ahora es, verdaderamente, una ventana de exhibición importante. El trabajo que hace el equipo de curaduría y programación si-

gue preocupándose por traer propuestas ci- nematográficas provocadoras y atractivas. Eso no quiere decir que considere “buenos” todos los filmes (vi un par de bodrios como *Memento mori*), sino que, de una u otra for- ma, es importante mostrarlos e incluirlos en la conversación.

El festival abrió con *Memento mori*, de Fernando López Cardona (el año pasado la de inauguración fue *La roya...* ha de ser al- guna estrategia del festival para que, sea lo que sea que uno vaya a ver después, sea mejor). Y entre los largometrajes colom- bianos de ficción exhibidos también estu- vieron Cristina, de Hans Fresen, *Entrevista laboral*, de Carlos Osuna, *Herida abierta*, de Lina Rodríguez, *Lo peor hasta el momento*, de Iván Garzón Mayorga, *Puentes en el mar*, de Patricia Ayala Ruíz y *Un varón*, de Fabián Hernández. Eso sin contar los que hicieron parte de secciones como “De indias”, “Tie- rra adentro” o los filmes documentales que solo corroboran que es este género el que está haciendo las mejores propuestas cine- matográficas en el país los últimos años. Es una verdadera lástima que algunos de estos relatos no lleguen después a salas de cine, ni siquiera a las alternativas. El año pasado recuerdo muy especialmente filmes como *La forma que tienen las nubes* o *Toro*, que han

encontrado un público solamente en festivales.

Y entre los largometrajes colombianos de ficción exhibidos también estuvieron *Cristina*, de Hans Fresen, *Entrevista laboral*, de Carlos Osuna, *Herida abierta*, de Lina Rodríguez, *Lo peor hasta el momento*, de Iván Garzón Mayorga, *Puentes en el mar*, de Patricia Ayala Ruíz y *Un varón*, de Fabián Hernández.

Igualmente hubo presencia de gran cine latinoamericano (que sí que menos va a llegar a nuestras salas en un futuro) en la programación del festival, como el último Bize, que es un solo plano secuencia que tiene una perspectiva bastante interesante sobre la maternidad. Y los que también para mí son imperdibles son los de la categoría “Omnívora”, que son un verdadero descanso del cine en general, filmes provocadores, verdaderas rarezas que te ponen a mirar el cine en otras mil direcciones; en esta edición, estuvo el último Stathoulopoulos, que es algo que nadie puede dejar pasar si es que podemos tener acceso a él en algún futuro. Esta categoría es sumamente importante, pues creo que es a través de la redistribución de los recursos que refrescan el lenguaje

cinematográfico, del retorno a un cine descentralizado que no responda a las exigencias industriales y comerciales y de volver a darle importancia a la experimentación y al redescubrimiento constante del cine y no a ese eruditismo reglamentario de la industria y las escuelas, que el cine puede mantenerse vivo.

Así mismo, el traer a colación a los viejos maestros del cine puede constantemente recordarnos los verdaderos límites que tiene el cine: ninguno. En esta edición hubo dos secciones de clásicos (que para mí es un verdadero privilegio poder verlos en una pantalla grande) que comprendieron cine italiano con dos de los más hermosos relatos de Vittorio de Sica (sección que contó con otros dos relatos de los últimos años: *Ennio: The maestro*, de Giuseppe Tornatore y *La mano de dios*, de Sorrentino) y una retrospectiva de Godard, que recién falleció el pasado septiembre.

Como siempre, al final, uno queda con la sensación de no poder haber visto todo lo que se hubiese querido, aun renunciando al mar y a las caminatas alrededor de las murallas.

Ahora, lo anterior respecto a esa parte de

la palabra “festival” que denota una reivindicación de la vida (del cine). Ahora pasemos a los actos mortuorios:

No se puede dejar pasar el hecho (casi a manera de alerta) de que el festival podría estar entrando en decadencia a causa de la farándula. Esto puede verse en la programación académica. Gran parte de las masterclasses estuvo enfocada a redes sociales (cuya importancia no niego, pero sí cuestiono si un festival de cine es el espacio para esas discusiones o un espacio en el que se les dé tanto peso): “De Aristóteles a TikTok”, “La presunta gratuidad de las redes sociales”, “Creadores y creadoras de contenido con impacto social”, “Lo que necesitas saber sobre tendencias de contenido [...]”. El hecho de que hayan traído como “invitado especial” a un director de cine crispetero como Tim Miller o que hayan desaprovechado de una forma casi insultante la presencia de un director como Sebastián Lelio con un masterclass (no sobra decirlo: a eso del mediodía, al aire libre, con un solazo encima que, literalmente, imposibilitó la permanencia del público) moderado por Natalia Reyes, que ocupa el cargo de Presidenta de la Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas, tras la salida de Consuelo Luzardo que ocupó el cargo du-


rante seis años; no pongo en tela de juicio la habilidad interpretativa que pueda llegar a tener Natalia Reyes, pero el tipo de conversación que moderó con Lelio hacen pensar que la única razón por la cual ocupa ese cargo es por “fama”. Si hablamos de rostros visibles, constantemente me he preguntado por qué un cargo de este peso, no solo en cuanto a cine, sino extensible a cargos similares en otras artes (como el caso del Festival Iberoamericano de Teatro, que en su momento significó resistencia a la violencia de los años noventa a través del arte y que ahora está en crisis desde la muerte de Fanny Mikey) no es ocupado por una personalidad como Vicky Hernández. Pueden cambiar el nombre si lo desean, pero a lo que me refiero es a una persona que haya recibido las coces del arte en Colombia y cuyo amor, respeto y afán por dignificar su oficio la haya llevado a alzar la voz (de forma insistentemente molesta, dirían algunos) atacando a las instituciones, aunque eso les signifiquen afrontar todos los vetos imaginables.

Y tercero, y quizá un reproche meramente personal, una publicación que hicieron vía Instagram que encontré bastante desagradable: “Cuota femenina en el FICCI”, lo que genera desconfianza en la razón por la cual

homenajearon a Paula Gaitán y a Alejandra Borrero y Juana Acosta en los India Catalina, el que el sesenta por ciento de los filmes seleccionados fuesen dirigidos por mujeres y una sección de películas titulado “Cine de España, mujeres”. ¿De verdad sus trabajos son dignos de reconocimiento o solo hacen parte de la Edición por “cuota”? Esa ha sido una de las discusiones que han sostenido algunas cineastas, pues resulta, en vía opuesta, reafirmando el machismo: es como si la única forma en la que el trabajo de una mujer puede hacer parte de estos espacios es haciéndoles una categoría especial a ellas, como si no pudieran estar a la altura de los trabajos de hombres y la única forma en que las mujeres pueden ser reconocidas es excluyéndolos de “la competencia”. Y ahora la sociedad está inundada de este tipo de estrategias que tergiversan de forma peligrosísima los movimientos étnicos, cuir y feministas, creyendo que la igualdad que exigen se logra mediante la concesión de cierto impulso de condescendencia por parte de la misma élite que les han oprimido históricamente, como si clamaran por una suerte de prerrogativa de su parte. No se puede hacer agenda política con el fin de satisfacer estas demandas como si fueran meros caprichos, pues resultan cayendo en el discurso contrario que, a largo plazo, ge-

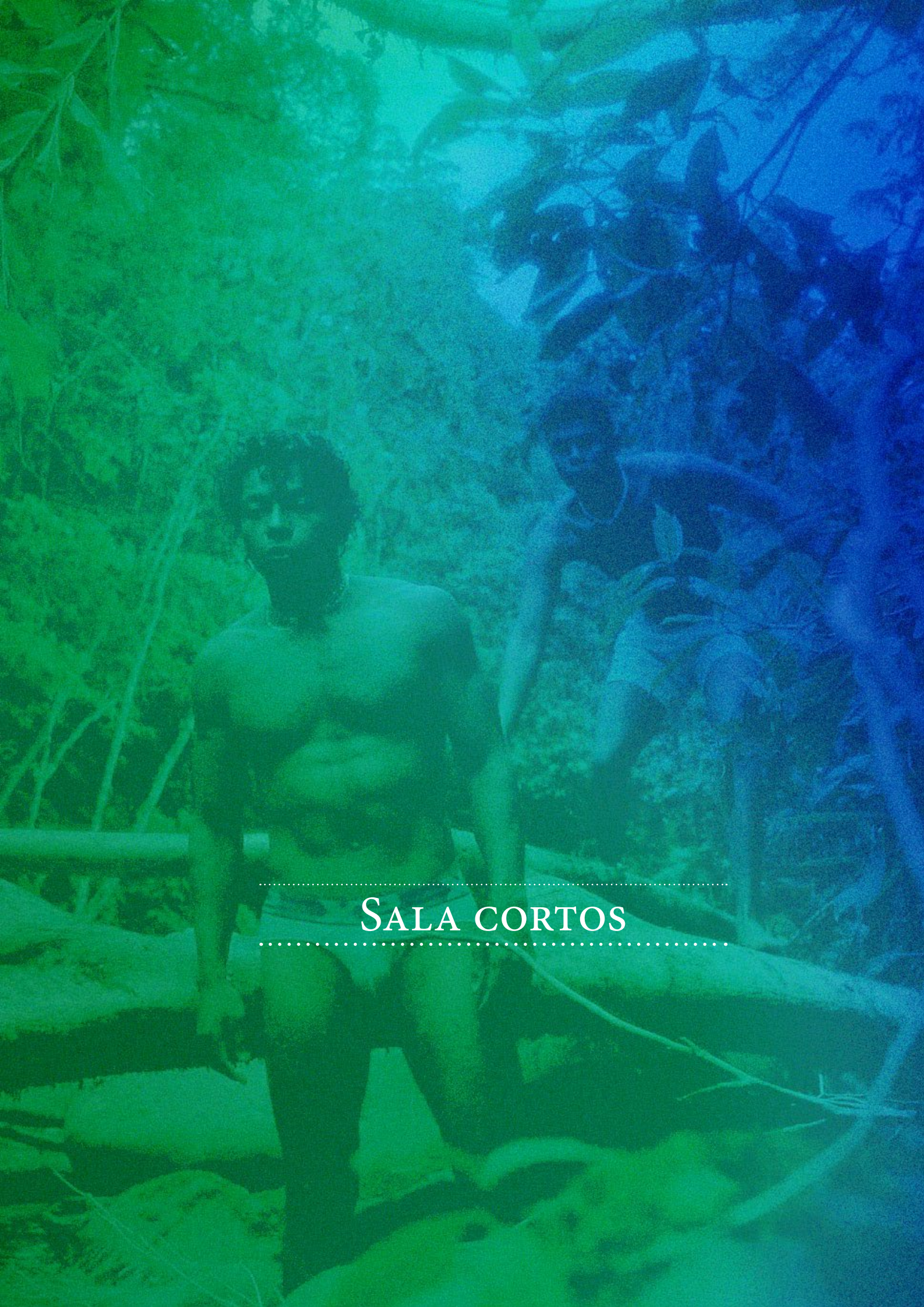
nera más desigualdad y más indiferencia.

Si hablamos de rostros visibles, constantemente me he preguntado por qué un cargo de este peso, no solo en cuanto a cine, sino extensible a cargos similares en otras artes...

Lo inmediatamente anterior es algo francamente condenable, pues quienes nos refugiamos en espacios como el FICCI para descansar de los Premios a Mejor Sucursal de Crispetas (hay quienes los llaman “Oscar”), nos encontramos con que están cayendo en ese mismo discurso. Esperemos, ahora que está a tiempo, que el festival no se deje llevar por esos aspectos plásticos que tanto mal le han hecho al cine, que ya suficiente tenemos con la estupidización y la complacencia malintencionada de Hollywood y sus esbirros como para que los espacios que uno espera que se tomen el cine en serio, también resulten dejándose llevar por esas payasadas propias del *show business*. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



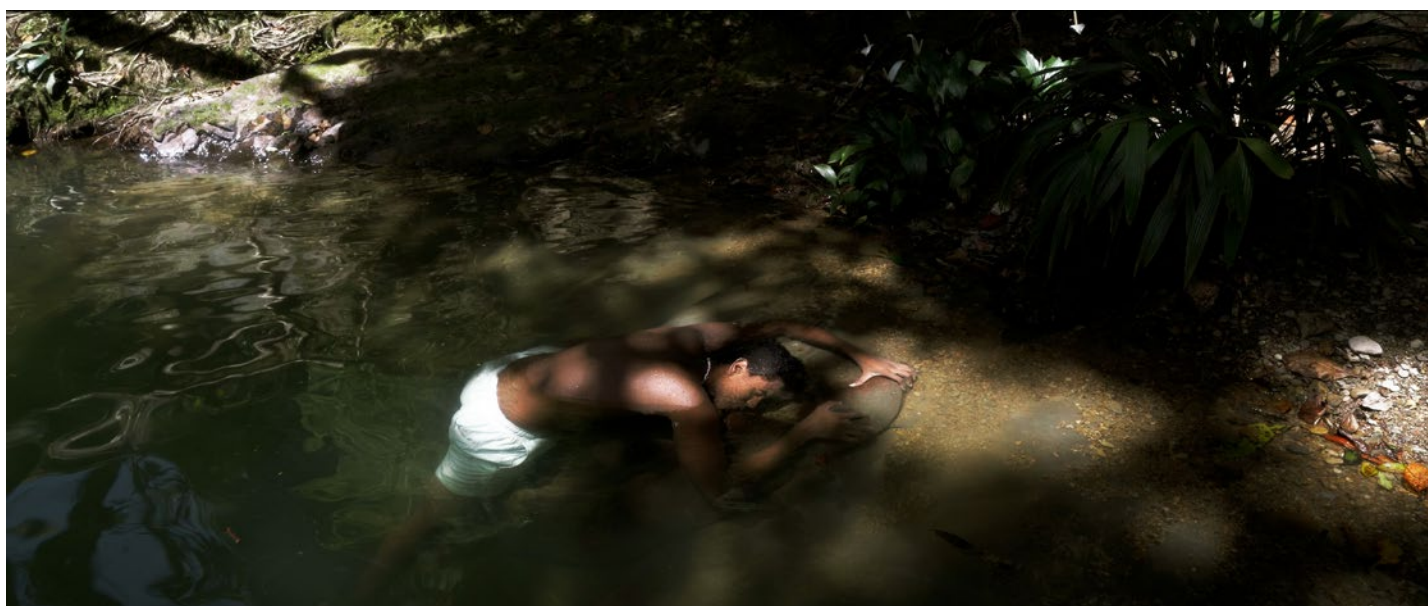
SALA CORTOS

CUANDO LA LLANURA ENCUENTRA EL PIEDEMONTES, DE JONAS RADZIUNAS

CARTAS A UN AMIGO SOBRE EL ENCUENTRO CON LA NATURALEZA Y UN CINE

Daniel Tamayo

—●—



27 de enero de 2023

Querido Jonas,

Vi tu corto y rápidamente me vino una idea común: la naturaleza, los entes natu-

rales, las fuerzas de la naturaleza o como podemos decirles son misteriosos, nos llaman la atención y también pueden asustarnos (por actitudes nuestras o por cualidades suyas). Aunque quizás no tanta gente lo

cree en realidad. Sería bueno que dicha idea hiciera parte del sentido común, ¿no?

Tal vez tú lo crees o así lo quisieras. Sea cual sea el caso, te propusiste ir al encuentro con lo natural desde tu natal –y para mí todavía desconocida– Yopal. *Cuando la llanura encuentra el piedemonte* (2023) es un grupo de encuentros o contactos reales, oníricos, poéticos entre seres humanos y seres naturales... Aunque el humano también lo es, ¿cierto?, pero parece que nos hemos desnaturalizado. A lo mejor eso quisieras decirnos a tus espectadores, mas eres consciente de que probablemente no escucharíamos tus palabras en medio de los ruidos propios de la modernidad.

Y a pesar de ello te la juegas por un dispositivo de origen moderno: el cine. Este ha sido acaparado por su modo de producción industrial y un cierto carácter impositivamente narrativo. Parece que te fastidia ese cine, pero no puedes evitar amar un otro. Tú te las ingenias para moverte entre esas maneras canónicas de realizarlo y desde adentro lo dinamitas con tu poética (visual y sonora) y tus sueños (como aquellos apacibles bajo el sol). Percibes que el cine, aun en su forma dominante, tiene capacidades para transmitir mensajes que pueden ser

escuchados.

Creo que fue eso lo que te propusiste en esta ocasión. Pero más que dejar un mensaje –que igual sí tuviste la intención, me parece–, quisiste crear una experiencia sensible, por ejemplo, estar bajo el agua de un río. Puede que fuera de algunas convenciones se trate de una situación poco *moderna* y poco capitalizada, y aun así tú y con quienes hiciste la película nos permiten sentirla en la pantalla (con la que se tiende a modernizar y capitalizar). Ahí las fuerzan se entrelazan, las del capital y las del cine. Pero jalan en diferentes sentidos, lo que resulta un poco ambiguo...

Un abrazo,
Dani

30 de enero de 2023

Amigo,

Repetí tu *Cuando...* Es ahí que he dado con una de las potencias de tu cine (o el que te propones hacer). Una que no se pierde a pesar de que entras (así sea tangencialmente) en la dinámica de la industria y la circulación mercantil. El contacto con la naturaleza puede sobrevivir ante el contacto con la institucionalidad. Pero su fuerza sí resulta

ambigua si nos fijamos en que se trata de encuentros con espacios naturales por medio de la imagen digital y cinematográfica. Se trata de una ambigüedad semejante a la que, intuyo, se te presenta en tu cultura llanera, cultura de la que sé más que nada de sus estereotipos (tengan ellos algo de verdad o no). A pesar de ser tu amigo no sé si he podido conocer más de ella, pues tú me pareces un llanero muy peculiar. En eso se asemeja tu corto a ti. Da la impresión de que esa llanura que encuentra el piedemonte es al mismo tiempo tradicional y alterna, como tú y tu cine. Están entre polos: modernización y «renaturalización», tradición y novedad, pasado y futuro.

En esa tensión polar creo que se hallan tanto la oportunidad como el peligro para el potencial de tus ficciones experimentales. Esta en particular en que se puede llegar a sentir más de cerca el agua, el sol y los árboles me generó curiosidad y una sutil esperanza. Imaginaba que quienes la viéramos pudiésemos sentirnos atraídos, por ejemplo, a querer saber más nombres de árboles que de marcas de celular o, quizás, a estar dispuestos a escuchar un río como hipnotizados hasta caer dormidos. A lo mejor así nos dispondríamos, aunque temiésemos al sol imponente o a la pérdida de parte de

nuestra humanidad moderna, lo que abruma pero sería emocionante.

El contacto con la naturaleza puede sobrevivir ante el contacto con la institucionalidad. Pero su fuerza sí resulta ambigua si nos fijamos en que se trata de encuentros con espacios naturales por medio de la imagen digital y cinematográfica.

Sin embargo, temo que yo no logre sentir y disponerme igual que como, aparentemente, lo pudieron hacer las personas que ¿actuaron? en tu filme. Dudo al pensar que fueron más sus personajes los que pudieron en verdad encontrarse con la naturaleza que ellas y ellos mismos. E incluso si sí, me inquieta que la brevedad de la experiencia que me permitiste vivir no llegue convertirse en acontecimiento suficiente para sacudir mi –aunque también corta– más extensa vida. Jonas, me pregunto qué tanto depende de mis capacidades y qué tanto de la obra misma poder asimilarla de tal modo que me mueva en la dirección que tú nos señalas. Aunque bueno, ¿qué dirección es esa?

Ahora saldré de viaje y espero que esa lejanía me ayude a encontrar respuesta. Probablemente esto suena «clichesudo» y

pretencioso, pero no por ello falso. Lo malo es que uno impone expectativas y tal vez cierra más que lo que abre. Intentar lo contrario, con la conciencia de lo primero, es igualmente soberbio. Ya veremos.

Un saludo y suerte,
Dani

14 de febrero de 2023

Hola nuevamente, Jonitas,

Volví hace tres de días de mi viaje. Me encuentro vital pero débil. Suena confuso, pero de hecho me siento con unos impulsos clarificadores. Puedo *imaginarme* alguna frase que ayude a entender: habitar la ambigüedad permite dar con caminos concretos. Tal vez comprendamos de forma semejante si habitamos –sin saber bien cómo– tu ficción experimental.

Volviendo a la pregunta que te dejé en la carta pasada... Creo que son muchas las direcciones que se señalan en tu película. Y son muchas más las posibles en los entornos naturales donde rara vez los caminos son tan demarcados (por lo menos para buena parte de nosotros los humanos). Caí en cuenta de ello en días pasados, ya que tuve la fortuna de habitar –aunque

solo fuera por algunas horas– playas, ríos, desiertos y montañas. No digo “fortuna” solo para referirme a estas experiencias (no siempre fáciles de apreciar) que pude vivir a manera de maravillas, sino que me pareció que hay un aspecto de azar cuando se presenta una tal vivencia; y que alguien pueda llegar a asimilarla de modo que la aprecie depende, también fortuitamente, de la dirección que termine hallando a medida que se mueve hacia lo profundo o por la superficie. El tiempo que se permanezca en los lugares también es un factor que determinante. No es lo mismo estar por unas horas que por semanas o que por ratos, de manera reiterada, en algunos meses. Igualmente pesa con quién más se está ahí o si la persona se encuentra sola.

...Creo que son muchas las direcciones que se señalan en tu película. Y son muchas más las posibles en los entornos naturales donde rara vez los caminos son tan demarcados...

Lo repito: en tu película la naturaleza se nos muestra tanto intimidante como atractiva, entre otras muchas facetas. Que uno pueda verse afectado por tales o cuales o por más de una para

poder contrastar, obedece a la situación concreta del encuentro o encuentros. Ahí entran a jugar las propias capacidades y disposiciones, la historia personal, las rutas que halle y las que tome, el clima, el insecto que estaba sobre una u otra planta, la cantidad de nubes, si el calor del sol llega a agobiar y qué tan profundo se hunde uno en el agua. Pienso que pasa de forma similar con el cine: que un encuentro con él sea *afortunado* depende de que cada quien “haga lo suyo” y “las cosas se den”.

En mi caso puedo afirmar que el haber visto tu corto y rumiar a partir de él –además para terminar de escribir esta carta– tuvieron parte en la forma en que viví y reflexioné sobre esas experiencias con la naturaleza y que todavía siguen en mi memoria de forma vívida. No sé si así permanezcan, a lo mejor dejen una huella en mi cuerpo y me conduzcan por nuevos caminos, o quizás no. En tu caso pudo ser que tu historia, el ir y venir entre la llanura y el piedemonte y, por qué no, ver una o varias películas, te permitieron asimilar los encuentros de tal modo que quieres que más personas los vivan.

Me da por pensar que tu película es testimonio, memoria e invitación. Allí nos atestigüas experiencias que son posibles dentro y fuera del cine –o al menos eso quisiera creer– al reconstruirlas audiovisualmente con otras personas.

Es también un cúmulo de recuerdos que nos transmites y que, como muchas de las memorias individuales y colectivas, son parcialmente producto de la capacidad imaginativa (poética) que tenemos los humanos. Es igualmente una invitación, además de al encuentro ya obvio, a uno con un cine.

Claro, puede que la invitación no sea correspondida o que aún al aceptarla y seguirla, “no pase nada”. Y es que no es evadible la tensión entre el peligro y la oportunidad de proyectos vitales como el tuyo, pero estos en parte tienen sentido por existir bajo riesgo en un mundo que nos sobrepasa al mismo tiempo que lo sentimos carente. Seguramente tampoco evitaremos encuentros con la naturaleza o el cine que nos presentas, pero ellos pueden llegar a ser más o menos brutales o indiferentes según nos dispongamos y la suerte que tengamos. En ese sentido, ya has hecho más que suficiente y aun así queda mucho por hacer. Probablemente continúes si sigues creyendo en tu magia. Espero que así sea, entre otras cosas, porque creo que me hace bien a mí. Confío en que también a ti.

Gracias por todo,
Dani 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

vartex 11

MUESTRA DE VIDEO & EXPERIMENTAL
Junio 28 a Julio 1

vartexperimental@gmail.com
vartexmedellin.co

Organiza

cinéfagos.net

cinéfagos.net

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

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet