

# Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº9 - Agosto 2023



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

**cinefagos.net**

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

---

# CONTENIDO

---

## CRÍTICAS

*Cristina*, de Hans Fresen

*Al otro lado del mar*, de Eloy Domínguez Serén & Samuel Moreno Álvarez  
Cristian García

*Amando a Martha*, de Daniela López Osorio  
Luisa Milena C.

*Anhell69*, de Theo Montoya  
Lina María Rivera Cevallos (Sunnyside)

*Anhell69*, de Theo Montoya  
Pablo Restrepo Giraldo

*El rojo más puro*, de Yira Plaza O'Byrne  
Oswaldo Osorio

*El rojo más puro*, de Yira Plaza O'Byrne  
David Guzmán

*La otra forma*, de Diego Felipe Guzmán  
Esteban Arango E.

*La otra forma*, de Diego Felipe Guzmán  
Danny Arteaga Castrillón

*Los Iniciados*, de Juan Felipe Orozco  
Verónica Salazar

*Mis dos voces*, de Lina Rodríguez  
Martha Ligia Parra

*Mis dos voces*, de Lina Rodríguez  
Andrés Múnera

*Nuestra película*, de Diana Bustamante  
Daniel Tamayo Uribe

*Nuestra película*, de Diana Bustamante  
Joan Suárez

*Puentes en el mar*, de Patricia Ayala Ruiz  
Oswaldo Osorio

*Toro*, de Ginna Ortega y Adriana Bernal-Mor  
Alejandra Meneses Reyes

*Utopía*, de Laura Gómez Hincapié  
Pedro Adrián Zuluaga

### ARTÍCULOS Y ENSAYOS

El terror criollo a lo Jairo Pinilla  
Mauricio Laurens

### ENTREVISTAS

Entrevista a Ana Sofía Franco, directora de Chiquifantástica  
David Sánchez

Entrevista a Carla Melo, directora de La perra  
David Sánchez

Entrevista a Diana Bustamante  
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Patricia Ayala Ruiz  
César Alzate Vargas

Entrevista a Laura Gómez Hincapié  
Óscar Iván Montoya

### SALA CORTOS

*La perra*, de Carla Melo  
David Sánchez

### DOCUMENTOS

Entrevista con Jairo Pinilla Téllez

ALEJANDRO HINCAPIÉ CAMILO MACHADO ALEJANDRO MENDIGAÑA JULIÁN DAVID MONCADA CAMILO NAJAR JUAN ESTEBAN PÉREZ SHARLOT ZODOMA THEO MONTOYA VÍCTOR GAVIRIA

79  
MOSTRA INTERNAZIONALE  
D'ARTE CINEMATOGRAFICA  
BIENNALE DI VENEZIA

idfa  
Official Selection  
2022

5th FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINE DE MAR DEL PLATA  
2022  
OFFICIAL SELECTION

# ANHELL 69

UNA PELÍCULA DE THEO MONTOYA

## CRÍTICAS

OLZED

WAVE

dublinfilms

MADE IN COPEN

PRODUCTION: THEO MONTOYA. DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: BRANCA BANA. EDITOR: DAVID HUBERT. EXECUTIVE PRODUCERS: JUAN PABLO CASTRILLÓN. PRODUCED BY: BALTHASAR BUSCHMANN & ANKOVUHAN WISLBERGER. EXECUTIVE PRODUCERS: WADE FERGUSON, MARCUS LEFTARACHE. EXECUTIVE PRODUCERS: MATTHEW TAPOVNER, BELLA OWIGA, THEO MONTOYA. EXECUTIVE PRODUCERS: MARCUS LEFTARACHE & VÍCTOR MORA. EXECUTIVE PRODUCERS: ELIŠKA HANČKA, FERNANDA SIEPMANN, CARO. EXECUTIVE PRODUCERS: LUCIE BRUNETEAU. EXECUTIVE PRODUCERS: SANDRO D'URBIEU & WALTER THEPPLMANN. EXECUTIVE PRODUCERS: FRONIMAGES COLONIA. EXECUTIVE PRODUCERS: BOYANWAN FILM CENTRE. IDFA GERTHA FUND. SUPPORTED BY CREATIVE EUROPE MEDIA PROGRAM. RÉGION NOUVELLE-AQUITAINE WORLD. FINANCIA FINANZIERUNG: COMMISSION EUROPÉENNE, FILM FUND ALLIANCE. EXECUTIVE PRODUCERS: ALICIA DE SACCELINI, HANNAH DEWITT, THEO MONTOYA, BRUNO VITTO. EXECUTIVE PRODUCERS: ADRIAN CIPRI. EXECUTIVE PRODUCERS: ADRIAN CIPRI.

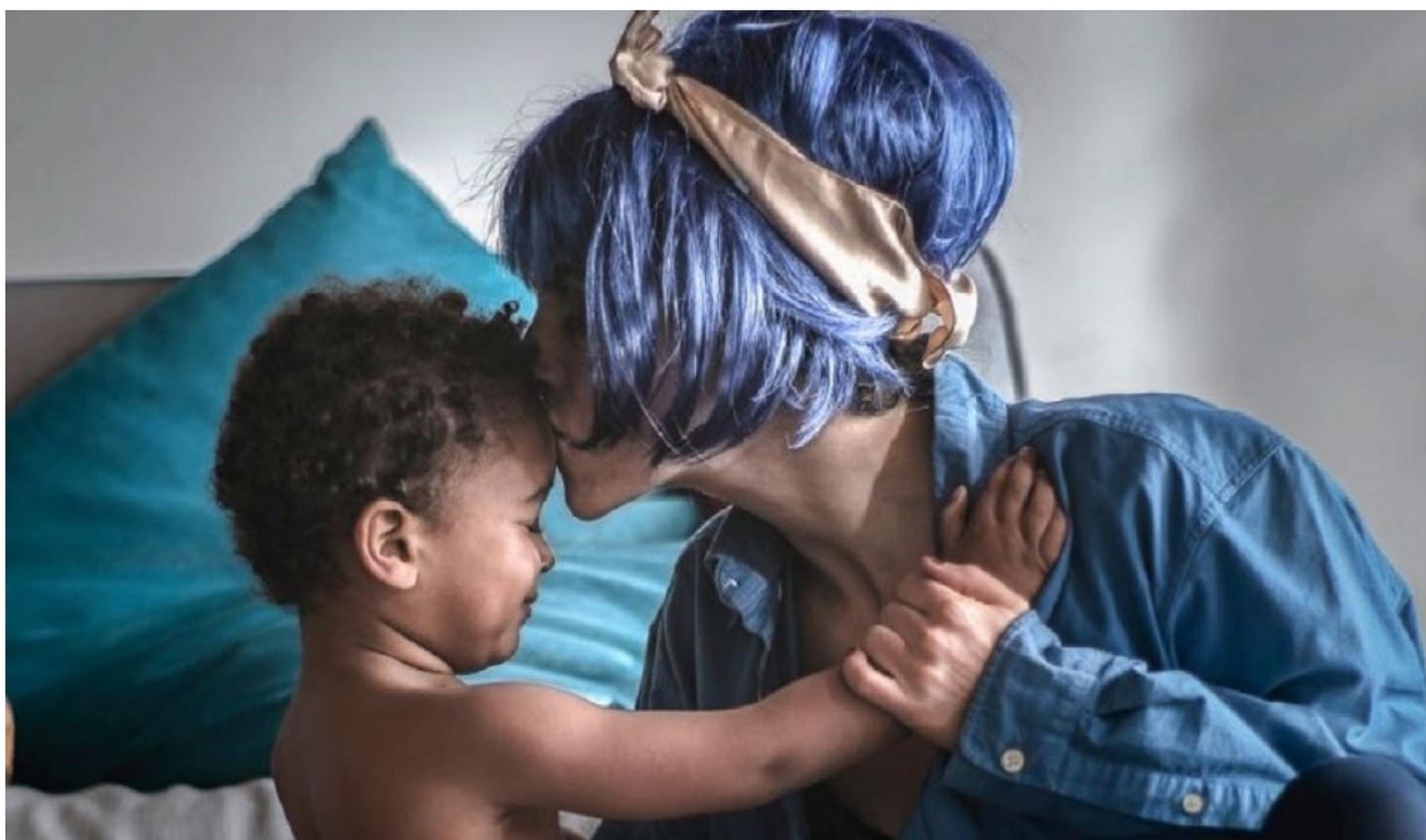
---

## **CRISTINA, DE HANS FRESEN**

---

GONZALO RESTREPO SÁNCHEZ

---



“El cine es una investigación sobre nuestras vidas. Sobre

lo que somos. Sobre nuestras responsabilidades –si las hay–.

Sobre lo que estamos buscando. ¿Por qué querría yo

hacer una película sobre algo que ya conozco y entiendo?”

–John Cassavetes–

Crear es un acto íntimo casi intransferible, y el cine no escapa a esa intensidad y mucho menos el cine independiente. Últimamente, una nueva ola de cineastas colombianos está agitando de arriba abajo el inventario de filmes nacionales, no obstante, se estrenen en festivales y escasamente llegan a las salas de exhibición. Sacar adelante un proyecto fílmico es una labor com-

pleja para un aspirante a director o directora de cine. Sin embargo, cada año florece un buen grupo de jóvenes talentos que aparecen con sus óperas primas.

Tras observar *Cristina*, y con base en lo que es un cine intimista –e historias personales de sus directores–, creo que podría ser la primera en la cinematografía nacional reciente en este sentido y particular punto de vista. Al formular un cierto arrebatado de esa etapa de la vida en pareja –intimista– y sus impaciencias, donde el amor (no solo el de la madre y su hijo y que conquista por un largo tiempo nuestra retina la cinta *Cristina*) está mucho más susceptible y políticamente correcto de lo que su fachada deja entrever. La primera pregunta que vino a mi memoria después de salir de la sala de cine fue: ¿Cuál es la asignatura pendiente del cine colombiano?

Pues precisamente ese cine y ese particular punto de vista o esa mirada [si se quiere un poco cáustica], de un director y en particular su reflexión sobre declaración de intenciones con la idea de no poner anti heroína, ni encrucijadas para aceptar propuestas de unos personajes “controladores”, quienes gastan la mayor parte de sus energías en lo que alguna vez se conoció

como autorrealización.

Pero no solo es como determino “esa mirada”, es asimismo un método que se basa en gran parte en espontaneidades de los actores –a excepción del pequeño Darwin (Cantave François) hijo de la actriz en la vida real–, quienes consiguen momentos de una gran autenticidad, que mezclados con otros que siguen el guion, pero que, gracias al estilo de dirección, de igual forma parecen espontáneos. Pensaría, además, que lo que tiene este cine intimista como distintivo son los diálogos –a veces interminables.

...hijo de la actriz en la vida real–, quienes consiguen momentos de una gran autenticidad, que mezclados con otros que siguen el guion, pero que, gracias al estilo de dirección, de igual forma parecen espontáneos.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos que podría plantear entre los muchos de la historia del cine universal en esto del cine intimista es *Antes de amanecer* (1995) de Richard Linklater. Además, un título que invita a seguir la historia –muy parecida a la vida real–, y que se instala sin pedir permi-

so en el inconsciente colectivo. Y qué mejor manera de lograrlo a través del ejercicio del guionista cara a cara con el drama, el romance, el drama psicológico o drama romántico.

Al margen que se pueda plantear e intuir que la protagonista del filme Rossana Montoya (Cristina) se (re) presente así misma y gestione por sí misma una serie de sentimientos y conflictos no tan nuevos para ella. De todas formas, sin duda, es un personaje ideal para que la actriz, caracterizada siempre por su espontaneidad y por no tener pelos en la lengua, pueda desplegar todo su potencial, y permita demostrar que los registros interpretativos son tan atractivos, que la muestren como una actriz de primer orden a la que aspiramos ver más a menudo en la pantalla.

Este filme colombiano [una co-producción con Argentina] de Hans Fresen no solo presenta pues la historia de una chica llamada Cristina, estudiante de danza en busca de su propia vida emocional, con su pareja Walter; su apego y comunicación con su hijo Darwin –a través de unos diálogos cargados de realidad, sensatez y cierto desparpajo–, y todo lo que debe tener una chica de bien, sino que pareciese no ser semblan-

tes de la vida suficientes para tener claridad emocional sobre su vida misma. Y más que una objeción, conviene no dejar de lado, que todos los modelos actanciales del filme están circunscritos a algunos elementos estéticos paralelos a cierto rol social.

No percibimos el mundo que habitamos, más bien habitamos el mundo que percibimos en función no sólo de ciertas capacidades fisiológicas, sino también del trabajo de comprensión de lo Real. Habitamos en nuestras representaciones del mundo (Rojas, 2012, p.258).

No voy a cometer *spoiler* alguno, pero esta trama de intersubjetividades se desdobra y examina en todos los espacios: valores y símbolos cotidianos mostrando la vida íntima, y pactando, situando y exhibiendo ciertos significados sobre la existencia misma. En este sentido, el cineasta Hans Fresen a través de “su punto de vista”, nos impone toda esta estela de asuntos y percepciones sobre la realidad de la vida y la relación en pareja, en un ritmo que a veces, cede a una cámara inquieta. Nada difícil de intuir.

Este cine intimista (desacostumbrado en el cine colombiano) atesora la disposición moderna de enfrentar al peso impasible

de lo cotidiano, y asimismo, conserva la reivindicación de llegar más allá [de hacer visible lo real], pero ahora –y en nuestros tiempos que vivimos– debido a un tipo de sujeto capaz de hacerlo, que se entrega a la auto reflexividad y con la experiencia libre de cualquier atasco o presión externa a la introspección, lo cual consigue sin indecisión. En este plano, *Cristina* –perfecto para corazones inquietos–, se acomoda bien, aunque puede que para otros habitantes de la sala de cine haya algún tipo de impugnación.

De todas formas, a manera de conclusión, cuando, por ejemplo, *La náusea* –la novela existencialista por excelencia– de Sartre, en la cual la existencia no designa nada ya que, esta apela por el coraje del individuo a dar sentido a un universo que no lo tiene. En el personaje Cristina y por su entorno, queda visiblemente claro, y sin planos subjetivos para aquellos instantes verdaderamente mortales en los que el relato se juega su sentido: la vida de una madre y su hijo. 

# varjox 11

MUESTRA DE VIDEO & EXPERIMENTAL  
Del 16 al 19 de agosto

Arte + IA + Metaverso

cinéfagos.net

---

# ***AL OTRO LADO DEL MAR, DE ELOY DOMÍNGUEZ SERÉN & SAMUEL MORENO ÁLVAREZ***

---

Cristian García

—●—



*Al otro lado del mar* es un filme epistolar. Esta obra consiste en una serie de “cartas audiovisuales” que se enviaron Eloy Domínguez (español) y Samuel Moreno (colombiano), directores de la película, durante aproximadamente tres años. En estas

cartas –que son filmadas por ellos mismos con poco más que cámara en mano– vemos fragmentos de cómo es la convivencia con su familia, la relación con su entorno, su intimidad, dicen lo que piensan, dan cuenta de sus viajes, de cómo vivieron el encierro

de la pandemia, y surgen otros temas subyacentes en el proceso. De esta correspondencia audiovisual entre dos amigos directores surge una obra sobre la nostalgia, que ronda asuntos aparentemente irresolubles y, como se va revelando poco a poco, se decanta por la búsqueda de un hogar.

Resulta que los directores no pensaron inicialmente en compartir con alguien más que entre ellos mismos estas cartas. Entonces esto da al material filmado un carácter íntimo. Se invita al espectador a ser testigo de una correspondencia ajena. Lo que el espectador encuentra es la expresión de una amistad. El peculiar ejercicio de la película se resume en que, por ejemplo, Samuel filmaba y editaba la carta y luego se la enviaba a Eloy. Entonces, Eloy veía la carta, para luego grabar y editar una respuesta. Esto no necesariamente sucedía de manera inmediata. El proceso entre carta y carta podía tomar meses, incluso un año o poco más de un año. El contenido de las cartas es variado, pero mayormente se corresponde con las preocupaciones personales y el *clima interior* de los directores durante el proceso de grabación. Había libertad sobre la elección del contenido de la carta, pero, aun así, hay en esa correspondencia una suerte de alineamiento de sus espíritus, una confluen-

cia hacia el mismo sentir; hay una mirada hacia la exposición de las grietas íntimas.

El filme inicia con una carta de Eloy donde le cuenta a Samuel sobre Galicia, su región natal, y sobre cómo es odiar la lluvia en un lugar donde llueve siempre. Luego le cuenta que se fue a vivir al Ártico por un tiempo sin tener claro qué buscaba allí. Le cuenta como cada cierto tiempo en este lugar el sol se oculta y no vuelve a salir hasta varios días después. Uno de los habitantes locales le dice algo así como que no se puede apreciar la luz del sol cuando no has conocido su ausencia. Kilómetros y kilómetros de una tierra blanca e indómita en total oscuridad hasta que un día el sol reaparece tan despreocupado como cuando se fue. Y allí está Eloy, que confiesa que su viaje a esta tierra fría lo hizo de manera impulsiva, siente que huye de algo, aunque no sabe bien de qué. La primera carta de Samuel, por su parte, lo muestra en cuarentena en algún lugar de Colombia. Está en el campo y no parece que sea invierno. No tiene ni la nieve ni los vecinos hablando en noruego ni la aurora boreal que Eloy le mostró en su carta; Samuel tiene una ventana por donde captura a un pájaro que pelea con su propio reflejo. En otra ventana habla con su esposa y su hijo. La desazón aquí corresponde al encierro.

Además de la diferencia de los lugares y de contextos mostrados en esas primeras cartas, hay otra que se advierte rápidamente: las elecciones estéticas y formales de ambos directores. Eloy usa la voz en *off*, se graba explícitamente (incluso como si se tratara de un video blog o un *youtuber* de viajes), construye personajes secundarios por medio del montaje (hay una secuencia encantadora sobre cómo su abuela visita su familia a través de un muro, y por medio del corte rápido durante varios días vemos cómo la mujer repite los mismos gestos de saludo y despedida cada día). Se muestra bailando sin razón e incluso tomando baños desnudo. La naturaleza para filmar de Eloy tiene pulso voyeurista (graba mucho a los demás desde alguna ventana). Por su parte, Samuel omite la voz en *off* y en su lugar recurre a los textos en pantalla. Su figura apenas si aparece frente a cámara y cuando lo hace siempre guarda una distancia, permanece en silencio; su cuerpo responde más a la quietud. También tiende a los planos largos y estáticos. De esta manera, la correspondencia se vuelve en una suerte de diálogo estético, de evidenciar lo diferente que somos en la manera de mirar, aunque se tengan recursos similares y se elabore el mismo ejercicio.

Ahora, volviendo a eso de las grietas íntimas, ambos directores muestran cómo pasaron el encierro durante la pandemia. Y es allí, en ese encierro forzado, donde revelan grietas en el hogar, con su familia. Eloy cuenta sobre su incapacidad de decirle “te quiero” a su padre. Lo puede decir en una grabación, pero es incapaz de verbalizar el afecto frente a él. Samuel cuenta sobre la tensa relación que tiene con su madre, sobre el esfuerzo que debe hacer para que una charla no termine en discusión. En el filme, estas situaciones no avanzan más allá de plantearlas, quizás dejan en el aire la posibilidad de cambio, pero eso es todo. El encierro lleva a notarlas, a tenerlas día a día, pero no necesariamente las soluciona. Se enuncian, se dicen y no necesariamente se busca una solución. Entonces las cartas son también una declaración de incapacidades, de asuntos aparentemente irreconciliables.

La naturaleza para filmar de Eloy tiene pulso voyeurista (graba mucho a los demás desde alguna ventana). Por su parte, Samuel omite la voz en *off* y en su lugar recurre a los textos en pantalla.

Además, también hay circunstancias insolubles que no depende enteramente de quien sostiene la cámara: por ejemplo, en una de las cartas Samuel filma a unos cubanos varados en algún lugar de la costa de Antioquia y cree que puede ayudarlos en su incierta situación, así que filma testimonios y material de apoyo, pero al final ese material no llevó a nada. No se hizo nada con ese material. Samuel se pregunta qué habrá sido de esos cubanos y la pregunta queda en el aire, sin que nadie pueda ofrecer una respuesta.

Pero las cartas no constan solo de nostalgia y de preguntas al aire, también tratan de la añoranza, de las expectativas por el futuro. Y sobre el último tercio de la película ambos directores dirigen su mirada y su accionar hacia la construcción –metafórica y literal– de un nuevo hogar, de un nuevo comienzo. Ambos en zonas rurales, curiosamente. Las diferencias de países y entornos familiares no evitaron la confluencia hacia un deseo común. Esto denota mucho de sus autores, de su clima interior y de la cercanía de este juego epistolar.

Un juego que, dicho sea de paso, tiene una carga de motivación hacia el cineasta: inspira el deseo de filmar, pero no cual-

quier cosa o filmar por filmar, sino el filmar de esa manera particular que es guiado por nuestra mirada y nuestra sensibilidad. Despojarse de excusas, abrazar las limitaciones, seguir ese *gut feeling* que dicen los americanos y filmar. El placer de filmar.

*Al otro lado del mar* es una obra que incita a la creación, a exponerse, a hacerle caso al pulso, a usar las cartas como medio para que expresen lo que de otra forma no podríamos. Es una película que no pretende grandilocuentes manifiestos sobre el cine o la vida, y es que tampoco es que sus cartas sean innovadoras en la forma. No busca esto ni tampoco le interesa. Es una obra que partió desde la austeridad, de ese vínculo que da el carácter de la correspondencia personal, y desde ese lugar da cuenta de que la intimidad con el otro va más allá de simplemente compartir un espacio físico, es un asunto del espíritu. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

---

# **AMANDO A MARTHA, DE DANIELA LÓPEZ OSORIO**

---

8 DE AGOSTO, 2023

---

Luisa Milena C.



“La comprensión del perdón tiene en Colombia un componente misógino muy fuerte. Existe la idea de que quien perdona es la mujer y de que el hombre carece de esa capacidad, quizá por el temor de mostrar los sentimientos.”

Prólogo del libro *Perdón de la Comisión de la Verdad*.

Alonso Sánchez Baute

Esto debería ser una crítica de cine común y corriente, como se me dificultó escribirla así, decidí hacerla a manera de carta; dedicada a Daniela López, la directora de este documental, y a usted que vio o verá *Amando a Martha*.

Primero que todo, Daniela, enaltezco tu valentía al hacer esta película.

Hacer un trabajo autorreferencial nunca es tan sencillo como parece... “Poner la cámara, grabarse y listo...” No. Un ejercicio que implica la introspección, la revisión de sí misma en medio de la circunstancia que sea, es un acto de auto-indagación, de auto-cuestionamiento, es mirarse en un reflejo y obligarse a aceptar lo que sea que se ve; es construir un espacio para desnudarse y entregarle algo de eso al público, a quien vea y decida recibir ese ritual. Hacer una película autorreferencial siempre implica un arma de doble filo que puede herir la autopercepción, mientras se desangra eso de lo cual se quiere hablar (a veces denunciar). Hacer una obra de tal característica donde se evidencie la violencia dentro del entorno familiar es aún mucho más una panacea y un suplicio al mismo tiempo. Hacer *Amando a Martha* no debió ser fácil, para nada fácil. Gracias por hacerla Daniela, gracias.

Quiero decirle que el trabajo con el material de archivo fotográfico es suscitador, intrigante, contundente. La decisión de fragmentar las fotos familiares dice mucho más de lo que muestra una fotografía completa, fragmentar el fragmento... ¿De las fotografías, por qué mostrar solo las manos de las personas? Aquellas de quienes no vemos sus rostros pero sabemos quiénes son; esas manos que en sus gestos reflejan todo lo que relata el filme, que con sus dedos recogidos evidencian cómo están obligados a una proximidad que no desean y una cantidad de emociones contrariadas. No me antojaba ver las fotos completas, con ver esos gestos me bastaba.

El desarrollo de las cartas como material, es hermoso y doloroso. Me pareció singular el énfasis visual de palabra por palabra, denotaba la necesidad de acentuar algo más allá de las palabras: la violencia de género que grita ahí. Esa misma que las personas ignoramos, por desconocimiento, por mecanismo de defensa o por decisión. Esa misma que no podemos esconder ni silenciar más, por la cual seguiste haciendo el documental. Porque el mundo merece saber la historia, la herida y el coraje de Martha, porque no es solo la de ella, es una herida social, es colectiva. No podemos seguir

volteando la mirada.

Me pareció singular el énfasis visual de palabra por palabra, denotaba la necesidad de acentuar algo más allá de las palabras: la violencia de género que grita ahí.

De nuevo, Daniela, gracias por mirarte y mirar a tu familia, igualmente por dejar que miremos.

Mucho en esta cinta es de sensaciones ambiguas, dicotomías. Se siente odio, compasión, ternura y silencio, mucho silencio, casi como un luto, porque la película lo pide, ella misma lo tiene. Desde la primera escena se sabe qué veremos y sentiremos a continuación. En esa primera escena, vemos a Martha, divina en su sencillez y sabiduría y entendemos la transparencia que sigue al develarse la primera carta, una que te entregó ella, Daniela. Después, tú le entregas otra carta de una hora y pedacito a tu abuela, una carta como homenaje a su resistencia.

Algo que me dejó pensando mucho la historia, que me contraría bastante; me causa impotencia y tristeza... Es el tema del per-

dón ¿Será que realmente podemos perdonar? Bertha Lucía Fries, una mujer que fue víctima del conflicto armado, escribe en el libro de la comisión de la verdad *Perdón* y menciona que el perdón y la reconciliación no son lo mismo: “El perdón es un proceso personal y la reconciliación es interpersonal”. A veces sucede lo primero y lo segundo no; a veces, no hay reconciliación. A veces, tampoco perdón. Yo creo que es completamente válido cuando una persona afectada no quiere perdonar, asimismo cuando lo hace. Aunque me parece importante resaltar que quien afecta debe responsabilizarse de sus daños.

[Pausa para lágrimas]

Siento que estamos inmersas en un entorno donde la mayoría de los victimarios, a la luz de la violencia de género, son hombres que ocultan sus sentimientos sin decir nada, incapaces de pedir perdón. Sí, están presos del patriarcado y a ninguno de esos “Ken” nadie les dijo que podían “ser suficientes”. Pero a las víctimas no les corresponde hacerse cargo de las heridas de los victimarios. Ver *Amando a Martha* me remueve esa llaga de la herida, me hace preguntarme ¿Por qué Amando no pide perdón?

En la película no se ahonda mucho, porque el foco es Martha y la tranquilidad que consigue a costa de mucho dolor. Sin embargo, en nuestro entorno, pensemos la respuesta en relación a todos esos hombres de la sociedad y nuestras familias que no dicen nada. Si somos o fuimos victimarios, debemos hacernos cargo de nuestros actos y reparar. La reconciliación y el perdón no pueden depender solo de las personas afectadas.

De *Amando a Martha* se pueden nombrar muchas cosas respecto a ella como pieza cinematográfica, aun así, no siento la necesidad de hacerlo más que nombrar al ritmo como preciso, el cual junto con la estructura del documental nos transita por una compaginación de material de archivo, imágenes quietadas, retratos de Martha, diálogos potentes y silencios. Toda esta combinación que tiene sus imperfecciones, son lo justo para la belleza de la pieza. No importa mucho hablar de esto a fin de cuentas cuando al terminar de verla quedamos con un sin sabor y una ligereza al mismo tiempo. ¿Qué hacemos con eso?

No tienes que respondernos, Daniela.

Ya nos entregaste tu ópera prima, esta que tu abuela te regaló, porque ella la nece-

sitaba también.

Ahora queda en nuestras manos el auto-cuestionamiento.



CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

---

# ***ANHELL69, DE THEO MONTOYA***

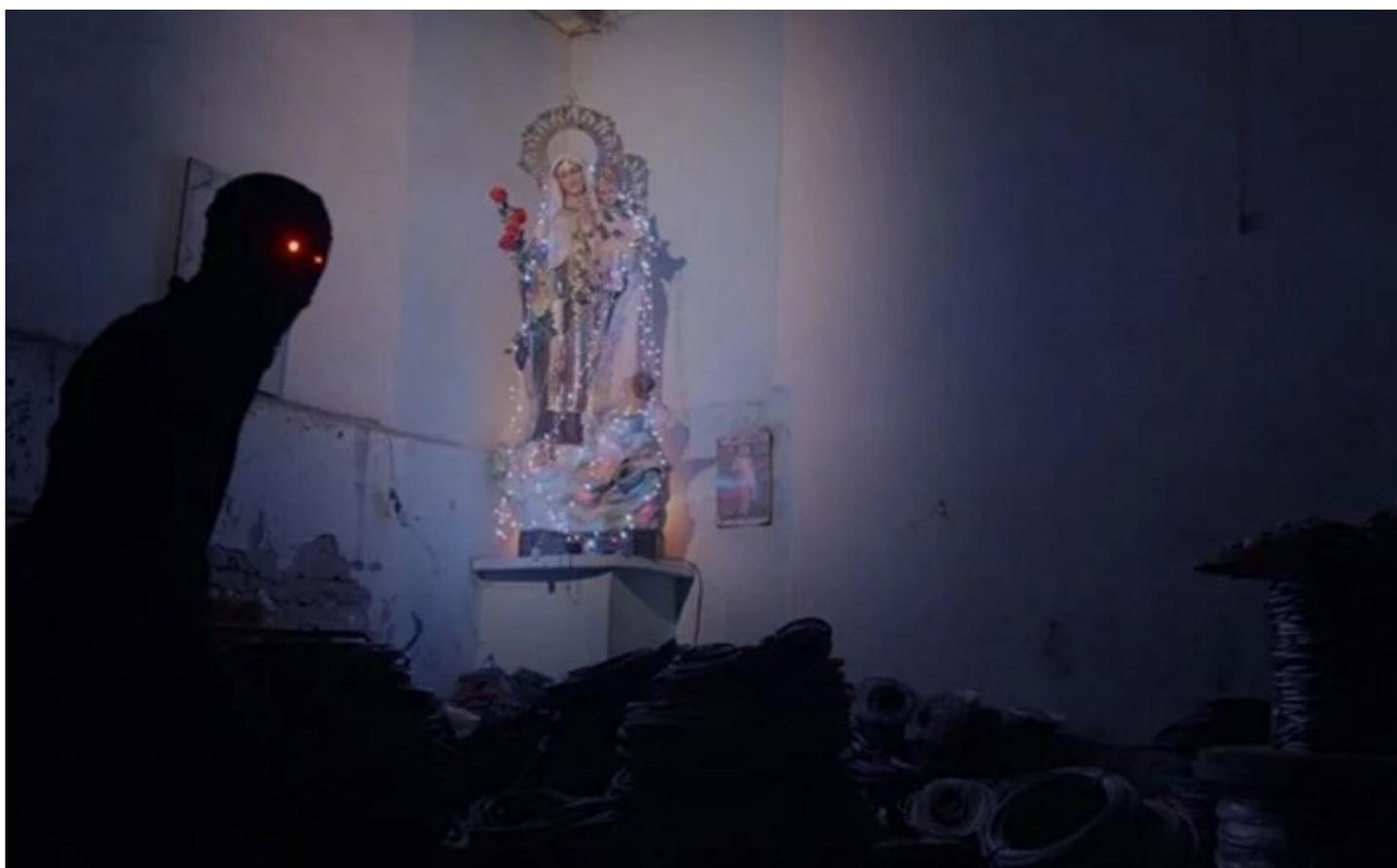
---

## NIHILISMO QUEER

---

Lina María Rivera Cevallos (Sunnyside)

—●—



“No quiero ir al cielo. Ninguno de mis amigos está allí”, Oscar Wilde

Desde *Son of Sodom* (2020), el cortometraje documental de Theo Montoya, selección oficial en el Festival de Cannes, Clermont-Ferrand y Palm Springs, entre muchos otros, apreciamos cómo el due-

lo se convierte en el epicentro creativo del director. Quien desde su propia identidad transforma a sus amigos y entorno en protagonistas de sus relatos, “documentando” cómo y por qué la muerte ha sido una endemia irremediable en su micro-realidad.

Esas obsesiones se convierten en el punto de partida de su primer largometraje, *Anhell69*, el cual, a través del mismo protagonista de su cortometraje anterior, Camilo Najar, nos abre las puertas a un meta-relato “trans, sin fronteras ni género”, que redefine el no futuro instaurado por Gaviria y el cine Colombiano *queer*.

Las similitudes y referencias a *Rodrigo D* (1990) son evidentes desde el inicio del film. Jóvenes colombianos sin esperanza que apelan a las drogas, la música y el sexo para sobrellevar la crudeza del entorno, enmarcan, en rasgos generales, el tema común de las dos películas. No obstante, *Anhell 69* sobrepasa la denuncia social para exponer una mirada filosófica y existencial de la juventud que se sabe olvidada y atacada por la sociedad, el estado y la religión. Con un punto de vista altamente atractivo, que no parte de un espectador ajeno, sino que explora el género autobiográfico a partir de historias de otros.

Los dolores, miedos y pasiones personales de Theo Montoya se exponen a través de la voz en *off* narrada por el mismo director, quien hilvana todo el relato desde un punto de vista vivencial y personal. Sin embargo, progresivamente se desprende de ese carácter singular, evitando demasiados detalles propios y enfocándose en aspectos de otros personajes para posicionarse como la voz plural de una generación y un sector de la sociedad marginal que no solo comparte ideologías y perspectivas sobre la identidad y la vida, sino que, sobre todo, reproduce sistemáticamente un idéntico destino y formas nihilistas de vivir.

El relato resalta el desconsuelo de una narrativa que no es única, sino que además cobra relevancia por su reiteración en los jóvenes que, al igual que él, pertenecen a la comunidad LGTBIQ+ de Medellín y parecen no tener más destino que la muerte temprana. Es allí cuando la narración en voz en *off* vuelve a cobrar un sentido personal, ya que, a través de la unión de causalidades, apreciaciones y hechos históricos vividos o heredados, Montoya desarrolla una reflexión transparente frente al espectador buscando darle sentido a su propia historia de vida, utilizando como medio principal al cine.

Por la manera de introspección y autoexamen con la que se cuenta la narración, los aspectos más interesantes no son los ángulos que el director expone de manera consciente o intencionada sino lo que puede verse, sentirse y entenderse, es decir, connotarse a través de esa translucidez que se presenta en la pantalla. Todo comienza con el meta-relato desde el cual parte la película, aludiendo al largometraje de ficción que Theo deseaba grabar con el protagonismo de Camilo Najar, pero que se desvaneció tras la muerte del actor por una sobredosis. En esta narración, los fantasmas son un paralelo a los homosexuales y el odio hacia la espectrofilia es un evidente llamado a demostrar el absurdo de la homofobia, dejando expuesta una herida aún más profunda de la sociedad y la juventud, al limitar incluso la muerte a un estado intrascendente en el que los fantasmas sin alma, pero con cuerpo, se refugian en un eterno escape guiado por el deseo, condenando la vida a la completa y absoluta corporalidad del presente.

Este aspecto inconsciente se extiende hasta la parte más estética y ornamental. A través de la puesta en escena y el diseño de producción, apelan a un atractivo visual en el que los objetos, el maquillaje y los ídolos

figurativos demuestran una contradicción cotidiana que gradualmente se convierte en el eje artístico y liberador de cada personaje cuando reconocen y utilizan esos símbolos como decorado de su única propiedad: su cuerpo. La ornamentación se vuelve emancipadora, demostrando una mirada palpitante en nuestra realidad, pero poco expuesta en nuestro cine, en la que todo puede estar mal, pero al menos debe ser bello. Esto instaura a la belleza como la única salvación frente al desconsuelo, la falta de sentido y el abandono, a partir de los cánones *queer*, “retratando” no sólo una estética LGTBIQ+ sino, en particular, una estética de la autodestrucción.

En esta narración, los fantasmas son un paralelo a los homosexuales y el odio hacia la espectrofilia es un evidente llamado a demostrar el absurdo de la homofobia, dejando expuesta una herida aún más profunda de la sociedad y la juventud,...

El documental evoluciona a medida que expone sus propias contradicciones, partiendo de la denuncia del padre ausente o violento como constante en una película de hombres *queer* también ausentes en su pro-

pia vida y violentos consigo mismos. Añadido al miedo a la muerte que se disfraza en una búsqueda a morir para combatirlo, aludiendo al pilar de la trama: la autonomía. Porque si la muerte, la falta de sentido y la violencia son el único camino aparente, al menos se debe luchar para que sean consecuencias de la voluntad, por cómo son y como ellos quieren, y no porque alguien lo decida por ellos. Ampliando el origen de lo *queer*, al asumir que una sociedad de hombres criada por mujeres solteras no tiene más remedio que entenderse más allá de cualquier etiqueta y unificar ambos roles en su propia identidad.

En medio de “una casa sin paredes, sin ventanas, sin puertas pero con personas”, *Anhell69* edifica una esperanza amarga. Como conjurando el poema de Miriam Reyes, *No soy dueña de nada*, en el que la libertad, la sensualidad y la orfandad se unen para gritar que “Mi casa es este cuerpo que parece una mujer; / no necesito más paredes y adentro tengo / mucho espacio: / ese desierto negro que tanto asusta...” Para reafirmar que el vacío no es un abismo cuando se observa desde otro que no tiene miedo a la otredad, y que el cuerpo es nuestro verdadero hogar, el único lugar para “ser” sin miedo. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# **ANHELL69, DE THEO MONTOYA**

---

## SÍSIFO PAISA, UN ANHELL CONDENADO A LA JUVENTUD

---

Pablo Restrepo Giraldo

—●—



La rueda gira y gira y llega a un sitio similar en este eterno círculo del que no podemos escapar. O sí, a través de la salida común a todos, la que nos sitúa en lo que realmente somos por igual. Todo cuánto fue volverá a ser y será, parece la sentencia general o la de una ciudad dónde al pasar cada día con

su noche se encienden y apagan miles de fuegos en un crepitar eterno, como un espectáculo pirotécnico, bello y fugaz; donde diez, veinte o treinta años después el fuego ni purifica ni nos hace cenizas terminándonos de quemar. Mejor, una temperatura de estufa que ahoga a los ángeles que viven en

este infierno de deseos y les suma uno más: quererse inmolar.

La película rueda e intuimos dentro del ataúd a otro ángel, similar a *Anhell69*, Camilo Najar, el amigo del director Theo Montoya, quien protagonizaría su primer largometraje de ficción: en una ciudad donde los muertos exceden su capacidad, los fantasmas comienzan a deambular conviviendo con los vivos y estos, jóvenes, sensuales como son, se inventan una nueva filia y empiezan a tener sexo con los espectros en medio de la eterna celebración. Espectrofílicos, condenados a la noche: por miedo a que el ejército o la religión los puedan cazar, pero también por el deseo de vivir el presente de la fiesta y la embriaguez que en síntesis es ser joven y que termina con cada amanecer. Acaba por pudrirse o madurar en ese azul reproche que la película también busca retratar.

Camilo murió una semana después del casting por una sobredosis de heroína y la historia, antes siquiera que la empezaran a rodar, comenzó a transicionar: entre ficción y documental, entre película y realidad. Entre las mismas dudas por el género que tienen sus protagonistas y que le dan a este filme una declaración formal.

*Anhell69* es una película trans. Ya lo oímos decir muchas veces y una vez más dentro de ella misma. Lo que comenzó por ser una ficción pronto rompió sus marcos y se empapó de documental. El casting que Theo Montoya hizo a sus amigos, donde están unas de las últimas imágenes de Camilo Najar, cuyo arroba en Instagram bautiza esta película, se convirtieron en diálogos, muchos de ellos póstumos, con una generación, otra más, que no ve el futuro como una posibilidad.

La belleza de lo percedero y ese manido, desvirtuado *carpe diem*, ya tan manoseado por las narrativas pop de jóvenes a nivel mundial, toma en esta película otra dimensión, una más turbia y tal vez más latinoamericana. Más allá de la glorificación por morir y dejar un bello cadáver, idea que hasta cierto punto se romantiza, o quizá en exceso, la plantean también como la única posibilidad no de una generación, sino de la juventud marginada completa de una ciudad desde cierto hecho en particular. No es gratuito que se inicie con las imágenes de la época de la explosión del narcotráfico, de Pablo Escobar, para plantear este como el génesis de lo que pasó y sigue pasando incluso en sus estelas, pues si bien los adolescentes de esos momentos morían en una

guerra en la que efectivamente querían o debían luchar, inmersos en ella, estos anhelos mueren en su periferia consumiendo lo producido de los herederos de algo más organizado, más clandestino, con más poder, pero con las lápidas en propiedad de los mismos.

Dentro del ataúd del principio va Theo Montoya en un recorrido por la noche y el centro de Medellín a bordo de un carro fúnebre. Oímos su voz, como la de un fantasma, aceptándose como un muerto más, como uno en pausa, por las calles de una Medellín que, de a poco, se le fue convirtiendo en un cementerio de los amigos que hablan a pantalla de sus pasiones y miedos y deseos y expectativas y traumas y, finalmente, los que quedan, de su encuentro con ese futuro que termina por llegar y decepcionar. Decepciona, además, que tanta exuberancia de belleza, física y discursiva, termine en el mismo lugar conceptual, no tan diferente al del narcotráfico o de la ciudad que los margina, de la muerte temprana como altar para estos personajes. Como única redención. Pero esa es más una crítica al lugar dónde nace la historia que a la película misma. Que las demás películas que también tienen por redención la huida o la muerte frente al haber nacido acá.

Entre el yo, la ficción y el documental, y aunque fresca en sus formas y la aproximación a los personajes, ahonda en el viejo mito del cine colombiano, bastante paísa por demás, que parece casi un mito fundacional de nuestra sociedad: el padre ausente. Estos son jóvenes, como los de tantas otras películas más, criados solo por mujeres, bajo un halo oscuro, bien de abandono, bien de violencia, que se niegan a volver a proyectar. Negación en la que cae también su idea de trascendencia, de permanecer siquiera aferrados a sus propias vidas y futuros: porque así como no existe el pasado representado en el padre, tampoco existe el futuro representado en su sucesión.

Sin embargo, un gesto de esperanza acompaña todo el filme y es el propio amor por el cine, este como un documento y declaración para los afectos. Como vehículo de la emotividad. Y allí, donde la ausencia del padre brilla aparece la única figura paterna del documental como una para su director, una perspectiva de porvenir. El conductor de la carroza fúnebre, Victor Gaviña, parece ir a enterrar a uno de sus herederos, casualmente con una edad similar a la de la primera de sus películas, *Rodrigo D: no futuro*, que también hace aparición aquí

dejándonos claro que después de treinta y tres años, tanto los hijos del punk de ese momento, como los hijos de la electrónica de ahora, siguen siendo jóvenes No futuro. Treinta y tres años, dicen que es una buena edad para renacer y tal vez sea la intención de Montoya al abrir los ojos, finalmente, a un nuevo amanecer; como a un nuevo cine, como tal vez a una nueva perspectiva de juventud en la ciudad.

Dentro del ataúd del principio va Theo Montoya en un recorrido por la noche y el centro de Medellín a bordo de un carro fúnebre. Oímos su voz, como la de un fantasma, aceptándose como un muerto más, como uno en pausa, por las calles de una Medellín...

Los ecos de la voz de Víctor quizás sean los más relevantes por su aparición y mención, pero la circularidad en el discurso es tanta que también resuenan allí muchos otros que vivieron, no lo mismo, pero casi igual. Se podría escuchar a Fernando Vallejo decir: “el cielo y la felicidad no existen, esos son cuentos de sus papás para justificar el crimen de haberlos traído”, en ese reproche inicial de la imposición a la vida. Tam-

bién a Fernando González o al mismo Porfirio. Incluso, mucho del bandido Desquite de Gonzalo Arango y su profecía de resurrección final.

En la culata del arma de Theo, celuloide o proyector (digo, para no ser anacrónico), se hallan inscritas las mismas palabras que en el revólver de Desquite: “Esta es mi vida”; y otra vez nosotros clavados en esta tacita o más bien paila, fritos en este hervidero como todos los días desde quién sabe hace cuántas generaciones ya, haremos renacer ese cuestionamiento, algo modificado, y preguntaremos una como tantas veces: ¿no habrá manera de que Medellín, en vez de ver imperturbable morir a sus hijos, los haga dignos de vivir? Pero la rueda gira y gira y su deseo parece ser siempre quererlos aplastar. 

CONTENIDO

SITIO WEB

---

# **EL ROJO MÁS PURO, DE YIRA PLAZA O'BYRNE**

---

## TRES LÍNEAS VITALES

---

Oswaldo Osorio



El cine colombiano se está volviendo experto en hablar de la violencia del país. Pero ya no solo se limita a contarla en una trama, a usarla como excusa para un argumento o exponerla a manera de denuncia. Ahora

es posible también la reflexión, el análisis y hasta la duda, porque cada vez sofisticamos más su discurso y enriquece sus recursos para abordar este tema que, contrario a lo que suele creerse, no es tan preponderante

en nuestra cinematografía. Eso ocurre con este documental, el cual propone una revisión atenta y reflexiva a la violencia y circunstancias políticas de Colombia, y lo hace con un elocuente equilibrio entre la mirada en primer plano y en plano general.

Estas nuevas maneras de ver la violencia pasan por una tendencia que se ha hecho fuerte en el cine nacional de la última década: el documental autorreferencial o las “alteropoéticas del yo”, como las nombra David Jurado en un reciente libro. Aunque en realidad, hay que insistir, de esa treintena de títulos que se pueden identificar con este tipo de narrativa, solo algunos tienen que ver con la violencia, entre los que es importante mencionar los dos documentales de Daniela Abad (*Carta a una sombra*, *The Smiling Lombana*), Pizarro (Simón Hernández), *Ciro y yo* (Miguel Salazar), *Pirotecnia* (Federico Atehortúa) y *Del otro lado* (Iván Guarnizo).

*El rojo más puro* llega a sumarse a esta ya dominada (y hasta dominante) tendencia, pues el relato en primera persona de la directora hablando sobre su padre es la esencia de su premisa y de su relato. La vida de un líder sindical que desde hace décadas ha padecido amenazas, el exilio, atentados y el exterminio de sus compañeros de la Unión Patriótica, necesariamente afectó la vida

de su hija, y por eso son tan pertinentes ese punto de vista y formas narrativas que propone Yira Plaza en esta película, pues no solo es alguien a quien directamente afectó la violencia del país, sino que alcanzó a tener una consciencia de ella tanto vivencial como ideológica, una consciencia que es la fuente que origina su narración y el tipo de discurso que desarrolla.

Este discurso toma muchas formas, puede ser expositivo, reflexivo, intimista, nostálgico, cuestionador, de impotencia y hasta dubitativo. Todo este arco de emociones y posibilidades lo consigue gracias a ese punto de vista privilegiado y a la decisión de contar una historia con esas dos líneas vitales entrelazadas, la de su padre y la del país (que son tres si se tiene en cuenta la de su directora). De ahí que sea posible ver a un hombre llorando en su habitación por asuntos derivados de su condición política, así como la panorámica de una sociedad en permanente estado de choque, donde la mirada está del lado de las víctimas y sus luchas, pero no es una mirada simplista o sensiblera, sino que hay en ella la serenidad de quien ha estado cerca de un problema y lo trata de entender, para luego transmitir ese entendimiento a través del lenguaje, en este caso el del cine.

Además, para dar cuenta de esas dos lí-

neas vitales, recurrir al archivo era fundamental. Desde las fotografías familiares pegadas en una pared y sometidas al escrutinio de la memoria y la interpretación, hasta esas otras que tanto hemos visto en los recuentos de esta historia de violencia, pero que aquí potencian su sentido por obra del montaje, el cual las confronta con la imagen de un hombre que representa a miles, así como de una voz en off que las expande dándoles contexto y prestándoles las propias emociones y reflexiones.

...y por eso son tan pertinentes ese punto de vista y formas narrativas que propone Yira Plaza en esta película, pues no solo es alguien a quien directamente afectó la violencia del país, sino que alcanzó a tener una consciencia de ella tanto vivencial como ideológica, ...

“El mundo merece cambiar”, dice la frase que acompaña el título de esta película. Y cuando empiezan los créditos finales, uno se da cuenta de que ese cambio es posible por el compromiso de hombres como su protagonista. También es posible por esa consciencia política y social de las nuevas generaciones, que aunque tengan diferen-

cias –las formas de lucha, por ejemplo– el espíritu y objetivo es el mismo. Eso es lo que une a Yira Plaza y a su padre, y eso es lo que hace de esta película una obra tan sólida y coherente. 

CONTENIDO

SITIO WEB

---

# ***EL ROJO MÁS PURO, DE YIRA PLAZA O'BYRNE***

---

## **CÓNDORES (PÁJAROS Y GAVIOTAS) (NO) ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS**

---

David Guzmán

—●—



Pareciera que la apropiación cultural dependiera más de memorizar un trapo (al que llamamos “bandera”) y un tema (al que llamamos “himno”), que del reconocimiento histórico de una población, como lo vemos en las primeras imágenes de *Nuestra película* (2023). Seguramente, muchas per-

sonas, desde el preescolar, podemos cantar el estribillo y la primera estrofa del himno, sin embargo, no fue sino hasta undécimo que un compañero vino a saber qué significa “inmarcesible”, “júbilo”, “surcos” o “sublime”. “Amarillo es el oro y azul, el ancho mar. Y el rojo es la sangre que nos dio

la libertad” y también la tinta con la que se escribe la historia de Colombia (“Una orgía de sangre y barbarie”, dice doña Marta Rodríguez en *Camilo Torres Restrepo*, 2022).

Una historia de la que no quiere hablarse, pues el sentimiento patrio parece basarse en un negacionismo conveniente. Parece ser prioridad poder decir frente a la pizarra que la Segunda Guerra Mundial fue un enfrentamiento que se dio entre 1939 y 1945... y Hitler... y mataron judíos... y nazismo... y Per Jarbor... y Jirochima Nagasaqui; porque las masacres y las guerras son de otros latifundios, acá no se da eso. Ese “Recordar para no repetir” que implementaron en los colegios de Argentina recuperada la democracia, se reemplaza con un “Ignorar para no difundir”. Y un Día de la Memoria, con un Día de la Antioqueñidad, porque es más chévere hablar de mazamorra que de campesinos asesinados.

Así las cosas, el rol contrainformativo que ha cumplido históricamente el cine documental en Colombia es sumamente importante, pues el poder está radicalmente centralizado y, con este, la comunicación y la educación. Es por eso que siempre es necesario darle un espacio a filmes como *El rojo más puro* (2023), obviamente a través de

salas alternativas de cine, pues las comerciales difícilmente ponen el foco en el cine colombiano que no sea las comedias fáciles o, en su defecto, cine realizado en Colombia, como *Sound of freedom*, al cual ya le andan haciendo mucha bulla.

Por otro lado, bien vale la pena problematizar si estos documentales contrainformativos (repito: importantes siempre para la sociedad) siguen siendo menesteres a través del cine, pues, no solo doña Marta Rodríguez y Gabriela Samper, sino, por ejemplo, cine cubano (no documental) como el de Tomás Gutiérrez Alea o Julio García Espinoza, justificaron estas narrativas, digamos, más digeribles, en que el cine en aquel entonces era el medio de comunicación masivo por excelencia y a través de este podían ilustrar las problemáticas para un sector analfabeto de la sociedad; así estas personas que no podían acceder a un libro de historia o antropología, podrían ver estos postulados representados; he allí la importancia de filmes menores como *El elefante y la bicicleta* (1994).

Estrategias similares fueron implementadas en el cine postcolonial africano (como el senegalés) o, en el teatro, con Bertolt Brecht, cuya idea sería traída a Colombia

posteriormente por el teatro La Candelaria. Al menos esta última estrategia y la de doña Marta Rodríguez cumplían con un momento de exhibición fundamental y que, de hecho, lo menciona Luis Plaza en *El rojo más puro*: estos trabajos tendrían que ser exhibidos no en salas de cine, sino en barrios populares, colegios, etcétera. Entonces, de acuerdo con lo anterior, habría que preguntarse: (a) ¿El cine sigue siendo el medio de comunicación masivo por excelencia?, (b) Dada la queja que emite la misma Yira Plaza en el filme, la de que en el colegio nunca le hablaron del genocidio a líderes de izquierda, ¿se está cumpliendo con esa segunda parte de la tarea? Ahí dejo ese trompo bailando en la uña.

Estrategias similares fueron implementadas en el cine postcolonial africano (como el senegalés) o, en el teatro, con Bertolt Brecht, cuya idea sería traída a Colombia posteriormente por el teatro La Candelaria.

Como sea, este tipo de cine documental siempre encuentra momentos en los cuales acomodarse, inicialmente, a finales de

la década de los sesenta, con *Chircales* y, recientemente, tras la firma de los acuerdos de paz, con filmes que debaten el “No” al plebiscito del 2016. Estos, al mismo tiempo, se han fusionado con esa otra tendencia autorreferencial. Podríamos nombrar filmes como *Al otro lado*, en el que Iván Guarnizo, el director, hurga en el secuestro de su madre y da con su secuestrador y, ahora, con *El rojo más puro*, que es sobre Yira Plaza retratando la vida activista y sindicalista de su padre, Luis Plaza, a través de la cuál, al mismo tiempo, retrata la persecución a líderes de izquierda. Con estas tendencias, está tomando un sentido muy sólido lo que decía Patricio Guzmán de que un país sin cine es como una familia sin álbum familiar, ya que se está componiendo todo un álbum, lleno de historias particulares que resultan retratando varios momentos en común. Pues la violencia ha sido algo que se esparcido por todo el territorio, embadurnando o, al menos, salpicando, a cada persona: todos parecemos tener algo que agregar al respecto.

Sin embargo, este tipo de filmes, en mi opinión, ya empiezan a presentar algunos problemas:

Con sus aspectos formales (y queda manifiesto en otros filmes documentales con ese componente contrainformativo, como

*Cantos que llevan el río o Nuestra película*), ya se percibe un estancamiento en el formato: cámara en mano, la voz en *off* de quien dirige, el material de archivo (y todo trabajo visual, en general) meramente ilustrativo, así como indicativa la banda sonora. Optar por un tratamiento así es una decisión sumamente arriesgada, pues queda todo a merced de la construcción que pueda hacerse del personaje a través de lo que nos relatan; a veces esto tiene buenos resultados, como en *Clara*, de Aseneth Suárez (2022), la cual, incluso, ni siquiera sé si sea una buena película o solo soy sensible a las temáticas que traiesa.

Y, en segundo lugar, caer en el otro extremo, en el de centralizar ciega y compulsivamente la totalidad del discurso a favor de la otra punta. Y, recordemos: los extremos se tocan, al poder, con el apellido que sea, le interesa polarizar. Afortunadamente, por muy poco, no es el caso del filme en cuestión, pues Yira relata su misma vida sindicalista en su época universitaria, reprochando una especie de lucha de egos entre las izquierdas, entre los maoístas, los marxistas-leninistas y demás, como compitiendo por quiénes tienen el rojo más puro. Sin embargo, corre el alto riesgo de abrir una ventana política durante el rela-

to, nombrando directamente un grupo de víctimas y otro de victimarios, pasando por alto la alta gama de bemoles que tiene un conflicto. Una vez abierta esa ventana, supondría que le corresponde atravesarla y no valdría la excusa de estar haciendo más un retrato familiar que uno político.

Y así transcurre todo el relato de *El rojo más puro*, en un vaivén entre un relato familiar y uno político sin concretarse en alguno al final. Durante la primera mitad del filme, logra ubicarse perfectamente en el medio de los dos, utilizando el primero para hablar indirectamente del segundo, como, supongo, debería de ser. Pero la mención al genocidio de la Unión Patriótica y nombres propios como el de Bernardo Jaramillo Ossa, la inclusión de imágenes de universitarios encapuchados siendo atacados por el ESMAD, la mención de cifras de líderes asesinados y solo de vez en cuando volviendo a la estadía de Yira con su padre en Bogotá, hace que el relato se vuelque por completo hacia uno de los dos extremos, renunciando al equilibrio que había encontrado durante la primera parte.

Entonces, retomando lo dicho por Patricio Guzmán, cada quién encontrará la importancia de abrir el álbum y si ver esta fo-

tografía u optar por otra. Al final, si quiere cumplir con su deber, la importancia del filme depende sobremanera de hacer “la otra parte de la tarea”, la más importante, mediante sus proyecciones a públicos puntuales. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# ***LA OTRA FORMA, DE DIEGO FELIPE GUZMÁN***

---

## **SALIR DEL MOLDE Y NO MORIR EN EL INTENTO**

---

Esteban Arango E.



Si hay algo para destacar del audiovisual colombiano en la última década es la variedad de propuestas que ha logrado poner en pantalla. Las producciones en nuestro país se han volcado hacia búsquedas más personales, ejercicios formales o de género y, so-

bre todo, temáticas que no habían sido tan exploradas, dejando atrás el estigma de un cine homogéneo, que solo encontraba inspiración mirando las grietas de su misma sociedad.

Aún con la salvedad del terreno ganado por las libertades creativas, una película animada de ciencia ficción y sin diálogos no deja de ser una *rara avis* para nuestro contexto. Más cuando el correr de los minutos hace evidente que las imágenes de *La otra forma* (2022) no fueron pensadas para un público muy infantil.

La ópera prima de Diego Felipe Guzmán recurre a la animación no con fines educativos o de entretenimiento, sino para introducirnos a un escenario futurista, en el que las personas viven con un marco en sus cabezas, que los restringe tanto física como mentalmente.

Ese encasillamiento se da en un mundo cuadrículado, donde todas las cosas tienen una misma forma y los habitantes se comportan igual, impulsados por el deseo de encajar y, en un plano más tangible, de ser enviados como recompensa al paraíso cúbico que les ha sido prometido – y que los espectadores terrenales conocemos como Luna–.

Para lograrlo, los personajes deben completar su proceso de escuadrado, que consiste en seguir la rutina de sus ordinarias vidas y reforzar cada noche las tuercas de

sus respectivos marcos, alejando así pensamientos que puedan volverlos distintos. Sin embargo, no todos persiguen este propósito o le encuentran el mismo sentido, y es ahí cuando los tornillos empiezan a zafarse.

A partir de esta premisa, el director se sirve de unos lugares “comunes” para desarrollar a su personaje principal y conectarlo con la audiencia, como la cuestión de la identidad, el conflicto entre el deber ser y la voluntad propia o el valor de la individualidad en medio de las masas. Comunes en tanto el espectador puede identificarse con ellos, no por ser clichés o porque Guzmán evite profundizar en ellos.

Después es claro que *La otra forma* no pretende quedarse en esa superficie. El argumento va abriendo paso a metáforas sobre la salud mental, la autopercepción e, inclusive, se aventura a jugar con la idea de una entidad superior que ostenta el control de la sociedad y reprime cualquier atisbo de divergencia –muy al estilo del cine *cyberpunk*–.

Así como su protagonista se arriesga a escapar para encontrarle un sentido a las cosas, la película redobla su apuesta inicial

y sale airosa en el intento. Pasamos de ver una animación muda y con un estilo visual extravagante a una obra que tiene preguntas por resolver y que, por lo tanto, nos invita a ser parte activa de ella; a prestar atención a sus detalles y a establecer conjeturas para entender lo que está ocurriendo.

...el director se sirve de unos lugares “comunes” para desarrollar a su personaje principal y conectarlo con la audiencia, como la cuestión de la identidad, el conflicto entre el deber ser y la voluntad propia o el valor de la individualidad en medio de las masas.

el director se sirve de unos lugares “comunes” para desarrollar a su personaje principal y conectarlo con la audiencia, como la cuestión de la identidad, el conflicto entre el deber ser y la voluntad propia o el valor de la individualidad en medio de las masas.

Si bien llega un punto en que el conflicto se vuelve reiterativo y se dificulta seguirle el hilo a la trama de cada personaje, *La otra forma* mantiene su interés por exaltar la diferencia, siendo en sí misma un ejemplo de lo que busca, y resulta en una invi-

tación a seguir expandiendo la mencionada variedad de nuestro cine. En especial en el campo animado, donde hacen falta más propuestas adultas, retadoras y que se desliguen de la tediosa carga que implica el dejar moralejas. 

CONTENIDO

SITIO WEB

# LA OTRA FORMA, DE DIEGO FELIPE GUZMÁN

## DESCUADRANDO EL PARAÍSO

Danny Arteaga Castrillón



A veces es mejor distorsionar la realidad para hacer más latentes sus problemáticas y contradicciones. No siempre es elocuente el retrato fidedigno, el reflejo en el espejo, la imagen que le hurta instantes a lo real. Se hace necesario que aquello que nos pone en evidencia y nos negamos rompa de vez en cuando las lógicas espacio-temporales y

tome otras dimensiones, acaso semejantes a nuestros conflictos interiores, esa suerte de esquizofrenia que hace dubitativa nuestra identidad en la relación con el mundo.

Tal es quizás el propósito de *La otra forma*, de Diego Felipe Guzmán, película de animación colombo-brasileña, que por medio

de un universo insólito muestra la lucha del individuo contra un sistema de estructuras rígidas y mecánicas. Los seres humanos de ese hemisferio hipotético se ven sometidos a moldear sus cuerpos con prensas y variados aparatos correctivos para adaptarse a los moldes comprimidos y cuadriformes que les fueron asignados, y así obtener un lugar, como un «tetrís» masivo y claustrofóbico, en las naves monolíticas que se encaminan hacia una luna cuadrada donde se ha construido una tierra prometida.

La historia se centra en Peter Press, un hombre que vive con una prensa en la cabeza para adecuar su cabeza al molde que le corresponde, con la esperanza de emprender ese viaje soñado hacia la luna; un modelo que ha logrado «cuadratizar» todo su cuerpo y otro hombre que, en cambio, se limita a vivir con una caja en la cabeza, aún lejos de poder recurrir a un dispositivo para transformar su cuerpo. Los tres se enfrentan a las dificultades de lograr su objetivo, pero con ello descubren el llamado íntimo proveniente quizá de su pasado o de sus secretas añoranzas.

La premisa es, entonces, sencilla: la búsqueda de encajar (y en la película este término es más dicente) en la sociedad. Sin

embargo, es en las posibilidades que permite el material de la animación, su maleabilidad en el plano de la ficción y la atmósfera distópica, donde se encuentra la riqueza de la historia y la fuerza simbólica de sus imágenes para evidenciar la crítica social que pretende. Además, la ausencia de diálogos le otorga a la audiencia la capacidad de relacionarse de manera más estrecha con la imagen, descubrir poco a poco la naturaleza de ese universo extraño, conocer sus reglas impositivas y rebelarse en silencio contra él. Tampoco se hace necesaria la presencia evidente de un ente maligno, corporativizado, propio de la distopía; es suficiente con los efectos del sistema sobre los individuos y cómo se desenvuelven en ese espacio cuadrangular, que la película retrata frondosamente en su despliegue estético, tanto en la infinidad de detalles de la ciudad mecanizada, donde chirrían los goznes y carraspean los piñones, así como en la abundancia de los personajes que deambulan cargando cada uno su tortura.

Envueltos ya en ese entorno, los símbolos y las metáforas cobran relieve: la fabricación de un paraíso en la luna para encausar propósitos masivos; la transformación del carácter eterno del círculo en el estrecho y limitado rectángulo; la agudización de una

tortura autoinfligida para obligar al encajamiento, y la manera como los aparatos correctivos atrofian los sentidos (el tacto, la vista, el oído), que, sin embargo, encuentran la manera de filtrarse y trastocar la condena de los personajes principales. Precisamente en los sentidos es donde reside el elemento catártico de la historia: las sensaciones que perciben los personajes, al principio amenazantes y estruendosas cuando se despojan de sus prensas, son el medio a través del cual se manifiesta la forma verdadera, se vuelve redondo lo anguloso, se abren las grietas a través de las cuales florecen las raíces del sentir. Esa sensibilidad represada dentro de los personajes, el arte quizá (el hombre de la caja, por ejemplo, se expresa por instinto, aunque con dolor, con dibujos coloridos y brillantes sobre las paredes de su encierro), es la que irrumpe en la confusión de los personajes, en las esquinas de esa ciudadela tapizada de cuadrados adoquines, en toda la extensión de la historia, y los libera, nos libera.

Envueltos ya en ese entorno, los símbolos y las metáforas cobran relieve: la fabricación de un paraíso en la luna para encausar propósitos masivos; la transformación del carácter eterno del

círculo en el estrecho y limitado rectángulo; la agudización de una tortura autoinfligida para obligar al encajamiento, y la manera como los aparatos correctivos atrofian los sentidos (el tacto, la vista, el oído), que, sin embargo, encuentran la manera de filtrarse y trastocar la condena de los personajes principales.

Esa manera como en la película se vitalizan los objetos, se estira la materia para darle otros alcances y se metamorfosea la lógica para ampliar los significados del mundo recuerda un poco a la película rumana *The Island*, de Anca Damian. Ambas obras recurren a ese horizonte del paraíso prometido, a esa fuga de los sentidos, a la recreación de los conflictos internos de los personajes y a la ductilidad de la animación y los colores para hacer críticas sociales humanas. *La otra forma*, sin embargo, hace más evidente la problemática, y su cierre *redondo* nos permite contrastar mejor nuestra realidad colectiva con el de la urbe cuadrículada de la historia. Nos es inevitable, entonces, sentir cierta atrofia en los miembros y un claustrofóbico temor de estar acaso insertos en una forma ajena. 

---

# ***LOS INICIADOS, DE JUAN FELIPE OROZCO***

---

Verónica Salazar



Una ciudad donde la mayoría del tiempo llueve pero que, al mismo tiempo, se está muriendo de sed y no puede acceder a esa agua incesante que llena sus calles. La Kasbah es la ciudad ficticia donde se desarrolla la historia de *Los Iniciados*, una película de Juan Felipe Orozco, basada en los libros de

Mario Mendoza. En ella, Frank Molina, un periodista lleno de conflictos internos que dejó atrás una exitosa carrera, se adentra en una investigación que lo acerca a la muerte y a los secretos más oscuros de su ciudad, con la ayuda del icónico personaje de Mendoza, Lady Masacre. El periodista es inter-

pretado por Andrés Parra, quien lidera un reparto lleno de talento compuesto también por Aria Jara, José Restrepo, Jorge Cao y Juan Pablo Urrego.

Esta producción llega al catálogo de Amazon Prime para unirse a las series y películas colombianas que están disponibles en plataformas de streaming. Títulos como *Llanto Maldito*, *Primate*, *Frontera Verde*, *Pálpito*, *Distrito Salvaje* y, próximamente, *Cien Años de Soledad* son algunos de los que se pueden encontrar en plataformas como HBO Max, Amazon Prime y Netflix. Este crecimiento en la industria representa muchos aspectos positivos para el cine colombiano, pues cada vez hay mejores posibilidades de producción, más oportunidades de creación y mejores empleos relacionados con el sector de forma directa e indirecta.

Ahora, la calidad de estas producciones es un tema que en algunos casos pasa a un segundo plano. En términos técnicos, *Los Iniciados* es una película bien lograda, que mantiene un estilo uniforme y entretiene, pues su premisa es clara y tiene una construcción de misterio que puede ser llamativa. Su fotografía y diseño de producción mantienen esa atmósfera oscura y misteriosa que caracteriza a los libros de Mario

Mendoza. Pero eso no es suficiente para que un filme satisfaga. Considerando el nivel del cine colombiano y el potencial que se puede alcanzar, *Los Iniciados* deja al espectador de la misma forma, iniciado.

La película falla en aspectos más narrativos, pues está demasiado ceñida a la guía del viaje del héroe, lo cual pone al espectador en una posición muy pasiva, como si no pudiera descubrir detalles por sí mismo, entonces la historia se los tiene que indicar todos. Esto se nota principalmente en los diálogos, donde cae toda la responsabilidad de la construcción de personajes e incluso del conflicto general del relato. Esta es una mala práctica; los diálogos no deberían ser usados para hacer avanzar la trama sino para complementar la acción.

Este crecimiento en la industria representa muchos aspectos positivos para el cine colombiano, pues cada vez hay mejores posibilidades de producción, más oportunidades de creación y mejores empleos relacionados con el sector de forma directa e indirecta.

Y es que *Los Iniciados* sí tiene acción. Tiene conflicto y tiene elementos que podrían conectarse de forma muy efectiva para construir un entramado más complejo que nutra el relato. Hay enfrentamientos, investigaciones, una ciudad ficticia, drama, corrupción, problemas sociales y hasta un elemento simbólico arqueológico que sale de forma casi gratuita y una sola vez en toda la película. Es difícil considerar esta historia como algo sólido cuando deja tantos cabos sueltos y va avanzando de la mano de diálogos estereotípicos y música extradiegética.

Ahora, es interesante que el tema de la corrupción en Colombia se ha tratado de manera muy vaga en producciones de ficción. Esta película lo trata de forma directa, lo juzga y lo enfrenta, lamentablemente llega a él muy tarde en la historia y no logra desarrollarlo tanto como podría haberlo hecho. De igual manera con los demás temas, pero se sabe que en un país como Colombia vale mucho la pena tocar temas trascendentales que lleven una producción más allá de su intención de entretener. Esta no lo hace. Lo que sí hace es hacer una reflexión –un poco artificial– sobre el valor de la vida humana y el sentido de comunidad alrededor de problemas colectivos.

*Los Iniciados* sí se involucra de forma contundente con la comunidad trans, pues tiene varias actrices trans en su reparto y estas son personajes importantes en la historia: Lady Masacre, Mónica Perea (periodista) y otras integrantes del colectivo al cual estas pertenecen. La película finalmente hace una invitación a resistir en el día a día, desde lo cotidiano y desde cualquier oficio, como es tan necesario en la ciudad que Kasbah representa (Bogotá), que es casi cualquier ciudad de Latinoamérica. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# **MIS DOS VOCES, DE LINA RODRÍGUEZ**

---

## LA VIDA Y EL CINE COMO ESPACIOS LIMINALES

---

Martha Ligia Parra

En Twitter @mliparra - En Instagram mliparra



Para nosotros, hacer cine no se trata de crear, inventar o controlar.

Se trata de conectar, tejer, escuchar, observar, compartir y estar presentes.

Es un espacio de apoyo, generosidad y reciprocidad”

Lina Rodríguez

Explorar la incertidumbre en espacios liminales, concebir el cine como un regalo, concentrarse en lo pequeño y negarse a definir a sus protagonistas, son algunos de los hilos que se tejen en *Mis dos voces*. Una apuesta arriesgada de la directora colombiano-canadiense Lina Rodríguez en su cuarto largometraje y primer documental.

La realizadora sorprende, una vez más, al abordar de modo diferente temas como la migración; entendida como un proceso continuo, sin principio ni fin. “Dicen que cuando uno se va de su país, nunca termina de irse completamente o de llegar a ese otro lugar”, explica la directora. Y, al mismo tiempo, indaga por otros tópicos como la identidad, la maternidad, la discriminación, el miedo, pero también el valor para enfrentar los cambios.

*Mis dos voces* es una atenta e íntima escucha, un tríptico de mujeres inmigrantes que recoge de forma amorosa los relatos de la mexicana Ana Garay y de las colombianas Claudia Montoya y Marinela Piedrahita. Y su experiencia tanto en su país de origen como en Canadá. Pero el acercamiento a estas tres mujeres se hace de forma inusual, a través de sus voces, relatos y acciones, los gestos de sus manos, los objetos y el espa-

cio que habitan. Los rostros y apariencia física permanecerán en el anonimato y el espectador se verá forzado a escuchar.

“Empecé la película con la idea de hacer algo alrededor de Claudia. No una película ‘sobre’ la inmigración, ‘sobre’ las mujeres inmigrantes o ‘sobre’ ellas tres, porque me parece que cuando uno hace algo ‘sobre’, de cierta manera te paras encima de ello y no quería hablar por ellas. A veces la gente dice que quiere darle voz a los que no tienen voz, y pues, ellas tienen voces que son muy propias. No quería hacer una película ni sobre ellas ni para darles voz, sino alrededor de ellas para tratar de buscar una manera de articular ese espacio liminal del que yo también hago parte”, explica la realizadora.

Esta declaración de Lina Rodríguez, evidencia uno de los tres aspectos en los que, podemos decir, se apalanca su visión del cine y del documental. El primero sería, la idea de rodear, de acompañar y compartir; del cine como diálogo y espacio para conectar con los otros. El segundo, la intención de desligarse claramente del cine industrial “que saca historias de los otros para sí”. Una postura radical y consciente que se niega a cualquier tipo de extractivismo o fin utilitarista. Y, en consecuencia, la narrativa

evita servirse o aprovecharse de las protagonistas.

“No quería dar esa satisfacción de crear una especie de producto o una historia consumible. Ni hacer un retrato donde yo dijera ‘estas personas son así’; ni definir, categorizar o fijar sus identidades y experiencias. Tampoco ‘contar sus historias’, pues estas no solo son complejas y amplias, sino que continúan”, destaca Rodríguez. De ahí que la película funciona de una manera más orgánica y en consonancia con sus intereses expresivos y ritmos. Es una obra que invita a afinar los sentidos, nuestras percepciones y lo que creemos saber.

El tercer aspecto de la visión de Rodríguez es que a partir de lo pequeño se habla del todo. “No deseaba concentrarme solamente en las historias mayores, sino en los retazos, por eso la película funciona también como una colcha de detalles que a veces parecen insignificantes”. Y finalmente ese tejido paciente de pequeñas piezas conforman un mosaico potente de contrastes, ecos, conexiones.

El documental pone en duda no solo lo limitado de nuestra visión sino también de nuestra percepción. Y, al mismo tiempo,

mueve al espectador a jugar un papel activo en organizar las piezas; para hacerse no sólo una idea física sino emocional, social y política de las tres mujeres. Asimismo, estará obligado a experimentar la desubicación, tanto espacial como temporal y el sentirse dividido como ellas. Todo esto puede resultar tan incómodo como liberador. Ana, Claudia y Marinela están en Canadá, pero gran parte de su identidad y recuerdos están en su país de origen. Hablan en el presente desde el pasado y de una identidad construida en dos espacios, en dos voces, en dos tiempos.

“No quería dar esa satisfacción de crear una especie de producto o una historia consumible. Ni hacer un retrato donde yo dijera ‘estas personas son así’; ni definir, categorizar o fijar sus identidades y experiencias.

El propio estilo de la película es acorde con lo difícil que resulta experimentar esa situación liminal, cambiante y en la que se trata de encajar. Rodríguez manifiesta que deliberadamente profundizó la distancia entre lo que se ve y lo que se escucha, a través del sonido no sincronizado, el encuadre mismo y la composición de las imágenes.

Conversaciones y espacios están filmados por separado. “Creé intencionalmente una discrepancia entre los sonidos y las imágenes (...) lo cual también viene de mi deseo de tratar de hacer eco de la experiencia misma de la inmigración, que nos pide que nos orientemos constantemente en un nuevo entorno y cultura”.

Acorde con su poética, *Mis dos voces* está rodada en super 16mm, ya que el celuloide imprime a las imágenes suavidad, calidez y luminosidad. Y como manifiesta Rodríguez, porque impone la rigurosidad que buscaba, al no poder filmar muchas horas como ocurre con el formato digital. “Esto me parecía importante pues no deseaba entrar a sus espacios con esta sed de consumir y ‘capturarlo todo’. Es decir, llegar a filmar, grabar todo de una vez y salir corriendo”. Es una dinámica muy distinta que permite dar tiempo al tiempo y espacio al espacio, como ella explica.

En un intercambio de correos, a propósito de su película, la realizadora escribe: para mí hacer cine es un encuentro que tiene que ver con crear oportunidades para ver y escuchar juntas, para estar juntas entre nosotras, si trabajo en equipo; o para estar con el cielo, las nubes, lo que está alrededor si

estoy filmando sola. Y a la hora de rodar, expresa que la inspira mucho la afirmación del pintor expresionista abstracto Franz Kline: “No pinto las cosas que veo, sino los sentimientos que despiertan en mí”. 

CONTENIDO

SITIO WEB

---

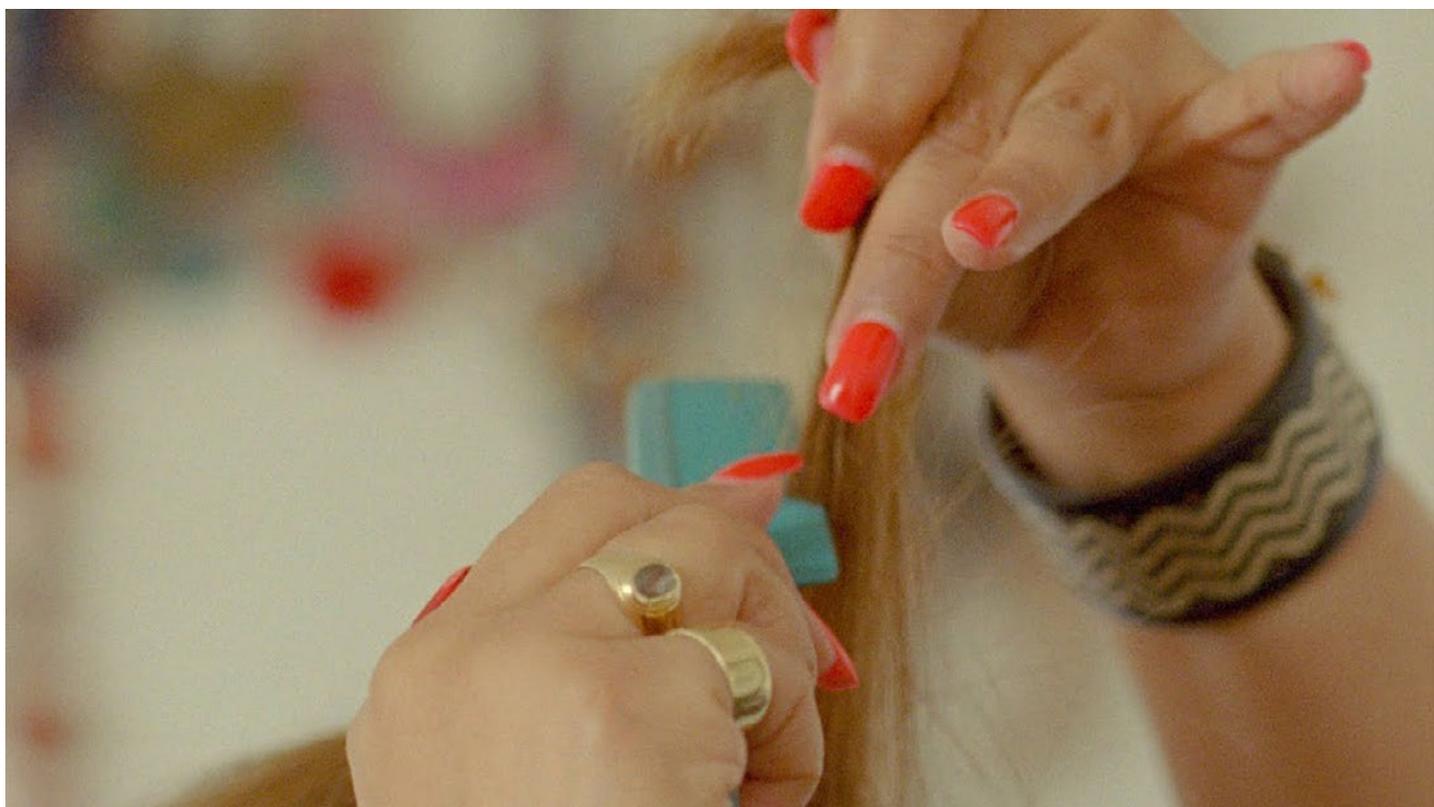
# MIS DOS VOCES, DE LINA RODRÍGUEZ

---

## LA VOZ COMO MÚSICA INTERNA

---

Andrés Múnera



La directora de *Señoritas* (2013), *Mañana a esta hora* (2016) y *So Much Tenderness* (2022), radicada en Canadá, Lina Rodríguez realiza *Mis dos voces* (2022) una bella pieza de cámara con ecos al cine de Lech Kowalski, Tatiana Huezo o Naomi Kawase, estrenada en

el Forum de la Berlinale.

En esta ocasión Rodríguez teje una sinfonía de testimonios a tres coros por medio de las experiencias de tres mujeres latinoamericanas inmigrantes, como la misma Rodrí-

guez, establecidas en Canadá: Ana, Claudia y Marinela. A modo de confesionario incorpóreo, las voces de las tres mujeres se irán sobreponiendo bajo la urdimbre bondadosa de la directora que hila todo desde la imaginación del detalle y prestando una atención hartamente cuidadosa a esa suerte de música interior identitaria que es la lengua, dejando que no sólo esta filtre información de un recuerdo doloroso o una anécdota presente sobre las dificultades de adaptarse a los convencionalismos sociales de otro país, sino que por un momento la prosodia de las mujeres inmigrantes amplía las fronteras de las composiciones herméticas del director de fotografía Alejandro Coronado, pero en ningún momento se sienten asfixiantes, la sinfonía de manos sembrando la tierra, peinando los cabellos de los hijos, enhebrando tejidos, hacen del dispositivo plástico de la película un abrazo honesto y sentido. Tal vez este sea el mayor logro de *Mis dos voces*, lo que la distancia de tanto cine que funciona como gravímetros de confesiones para luego estetizarlas y convertirlas en una atracción de feria de identificaciones llanas; Rodríguez, también por su propia experiencia como mujer migrante, sabe por lo que han tenido que pasar Ana, Claudia y Marinela, para ella la puesta en escena desbordará a la técnica de la gestión sonora

y visual y permeará el tiempo que antecede a la filmación en sí, porque esos silencios y traumas compartidos terminarán habilitando la presencia del encuadre como una mampostería invisible que resguarda a las mujeres del maniqueísmo o la sobreexposición caricaturesca, Rodríguez solventa una de las grandes dificultades a la hora de hacer cine documental, sembrarse en medio de las bifurcaciones éticas y estéticas de la distancia y la representación, al mismo tiempo que ofrece un retrato coral de pura vida y un documento introspectivo de carácter político.

Las tres mujeres elegidas para el mosaico testimonial son muy distintas entre sí pero poseen múltiples matices de convergencia que hacen que la película brille en sus reflexiones finales; en la ontología del migrante, con un pie en el espacio foráneo y la mente en el soporte fotográfico suspendido de sus recuerdos del primer suelo habitado, como bien narra Claudia la impotencia de llorar las muertes de hijos, abuelos y padres a la distancia, realizar el duelo sin posibilidad de retorno ante un paisaje ajeno que sigue con su transitoriedad y dinámica cotidiana. La cineasta presenta a las mujeres desde el gesto para develar al final el telar familiar completo, el boceto de la pequeña

acción deviene en consecuencia de afecto: un jardín, una familia, una redención, una caja de muñecas rusas invertida, el didacticismo se convierte en identificación y luego en agradecimiento; de un cine prístino, rebotante de cariño pero sin sobreprotección maternalista, ejecutado en la medida justa, como una plática de verano.

...Rodríguez, también por su propia experiencia como mujer migrante, sabe por lo que han tenido que pasar Ana, Claudia y Marinela, para ella la puesta en escena desbordará a la técnica de la gestión sonora y visual y permeará el tiempo que antecede a la filmación en sí,...

Esta película, en su tramo final, me hace recordar a otra película muy especial, *O Fim e o Princípio* (2006) del gran documentalista brasileño Eduardo Coutinho, el cineasta viajando por el nordeste de Brasil, encontrando potenciales películas en los testimonios de ancianos anclados en villas remotas, escuchando milagrosas anécdotas de otras épocas, fecundas en enseñanzas y que rezuman vida, para luego seguir por la vía de la existencia, a veces pienso que las películas son como los asentamientos de

esos viejos con los que habla Coutinho, uno entra en ellas sin saber muy bien qué esperar y sale de una manera diferente, nunca se vuelve a ser el mismo, a emprender el camino, la trocha infinita de los días venideros y así me siento justamente al escuchar durante una hora la música interna de los corazones de Ana, Claudia y Marinela, sentado junto a su directora en un silencio cómplice y con la vista perdida más allá de los marcos de las ventanas de las casas de las mujeres migrantes, como si la película por un instante me confiriera ese estatuto de observador nómada, como dice Marinela en alguna secuencia: “igual ya no tengo nada más que perder”. Y eso también al final libera. 

CONTENIDO

SITIO WEB

---

# ***NUESTRA PELÍCULA*, DE DIANA BUSTAMANTE**

---

## DE INFANCIA Y VIOLENCIA, FORMAS COLOMBIANAS DE MONTAR (Y CONTAR) CON IMÁGENES

---

Daniel Tamayo Uribe



### **Cortinilla**

Es hasta adulta, Diana, que te diste cuenta de que te educabas viendo televisión. Así me pasó a mí también: fui criado con imágenes y no era consciente de ello. En este momento yo tengo 26, me tocaron imá-

genes diferentes a las de aquellos que nacieron a finales de los setenta o ya cuando empezaban los ochenta, como tú. Aunque... imágenes tal vez no tan diferentes. Ahora que veo tu *Nuestra película* (2022), filme en que revisitas ciertas imágenes televisivas,

en particular de noticieros, que viste una y otra vez cuando tenías, espejito, entre 7 y 10 años, noto que compartimos imágenes a pesar de la diferencia de edad. Claro que había otras imágenes, pero quisiste retomar unas que poco suelen asociarse con la infancia y que aun así todos en este país hemos visto desde que éramos chicos: las de violencia y muerte. Con eso también nos hemos educado.

Además, con *Nuestra película* (apropiando el nombre que pusiste) me hiciste caer en cuenta de que, teniendo estas imágenes en común, también compartimos una cercanía-lejanía con la violencia y un rasgo “infantil” que, me parece, se encuentra igualmente en muchas personas e incluso consiste en una cualidad de nuestra sociedad. A partir de ese rasgo, entre otras cosas, nos hemos acercado –y más– a nuestra realidad y hemos contado mucho... Como veo que no estoy siendo tan claro con esto que quiero decir, te propongo que revisitemos la película y miremos.

### “Se ven como hormigas”

Las imágenes no son tan nítidas y su color es opaco. Las texturas y los brillos de las grabaciones televisivas nos remiten enseñada a su edad de emisión y archivamiento

cuarentones. Viejas e históricas en su contenido, pero no por eso caducas para ser vistas. Sus márgenes y marginalidad (geografía de la Historia poco a poco reivindicada) mantienen pixeles y silencios que merecen segundos y minutos una y otra vez. Y a esto, como una niña que ve un hueco en la tierra y hacia él es atraída con curiosidad, te acercaste. Haces *zoom in* y *zoom out* varias veces como intentando ver qué hay en ese hoyo. La concentración es tal que en un momento se van las voces y los sonidos (registrados) alrededor. Los pixeles se hacen nítidos como diminutos cuadros y sus colores se vuelven parte de una misma paleta de anaranjados. Del orificio en el suelo sale algo.

Vemos de qué se componen estas imágenes: algo elemental. Somos nosotros, quienes han creado esas imágenes y aparecen en ellas. Son miles de colombianos que se juntan. Dices algo así como que esas personas “se ven como hormigas” (cuadradas y naranjas-rojizas). Se congregan por montones como esos fascinantes animales que se mueven por el subsuelo hacia su hogar, el hormiguero. Los colombianos no se dirigen a su hogar, pero sí transitan por una situación que desafortunadamente es tan familiar que tiende a ser banalizada como

suele pasar con lo que hay en casa. Se trata de la muerte violenta. Multitudes se mueven como hormigas para velar, lamentar y protestar por seres queridos que han sido asesinados. Y si no estuviste ahí, lo pudiste ver una y otra vez en el televisor. La escena que se cuenta en la pantalla vuelve insistentemente como si se tratara de “la misma novela de siempre”. En el tiempo presente pasa algo semejante pero no solo con la pantalla del televisor. A ella se suman la del computador y la de los celulares que cargamos más cerca con nosotros.

“Yo, una niña, lo creía así, que cuando se moría la gente, le salía sangre y se le caían los zapatos... Siempre”.

De la mano de dispositivos que tenemos como anexados a nosotros, hemos ampliado viejas capacidades, por ejemplo, hacer montajes (audiovisuales) y con ello observar objetos, enfocar momentos, contar historias y ensamblar –como haces tú y quienes participaron en estos noticieros en *Nuestra película*–. Tales habilidades hacen parte de aquella del pensamiento pero que aquí acentúa el uso de imágenes para sus creaciones. Entre estas últimas están las que tienden a un carácter universal, por cuanto su presencia en nuestras vidas e historias como individuos y humanidad

ha hecho que su potencia tenga un tal carácter. Sobra hablar de leyes científicas o principios éticos –para las que mucho se han usado imágenes– y vale seguir tratando con relatos, objetos que están presentes en las imágenes que hasta ahora hemos revisitado. En ellos, en general, caben desde anécdotas hasta novelas, mitos o Historias. También hay simplemente situaciones o escenas, muchas que se han contado probablemente desde hace miles de años y, de modo semejante, desde que somos pequeños, como en el caso de nuestros noticieros.

Multitudes se mueven como hormigas para velar, lamentar y protestar por seres queridos que han sido asesinados. Y si no estuviste ahí, lo pudiste ver una y otra vez en el televisor.

Entre esas grandes multitudes de hormigas que se mueven de un lado al otro en las imágenes de finales de la década de los ochenta, empezamos a notar patrones que tú notaste, Diana. Son recurrentes los vidrios rotos y las paredes o puertas agujereadas. Cada una tiene una forma diferente, las rupturas aparecen como muchas raíces que apuntan en diferentes direcciones.

nes. Sin embargo, el destino de la historia es el mismo. Los hoyos y los que podrían parecer mosaicos de pedazos suelen estar manchados por algunas gotas rojas o bañados en un intenso y brillante carmesí, uno que llega a desplazarse por los suelos de hogares y calles en ciudades y pueblos del país. Además de esto, solemos encontrar en estas imágenes muchos zapatos, más bien solos, sin alguien que los esté usando y sin su pareja. Ellos también suelen estar pintados de rojos. Con razón (e imaginación) de niña veías, inconscientemente, como señal de muerte los zapatos caídos y la sangre derramada.

“Yo, una niñita, lo creía así, que cuando se moría la gente, le salía sangre y se le caían los zapatos... Siempre”.

Los patrones se pueden parecer a la estructura de un cuento que se repite insistentemente. Podemos vislumbrar lo que sucedió o lo que sucederá con algunos elementos a la mano aunque no hayamos visto o escuchado el relato entero. Como en las clásicas tragedias griegas, tenemos indicios que, valga la redundancia, nos indican que un evento trágico se acerca. En las imágenes

televisivas que veías de niña, Diana, son igualmente frecuentes los cajones con personas en ellos acostadas y rodeados por flores y personas. También suelen acompañar banderas y pancartas de pie o marchando. En estos escenarios podemos ver, por ejemplo, a Carlos Pizarro y a Luis Carlos Galán Sarmiento que, como las hormigas de *Nuestra película*, acompañan a las personas que han matado. Quizás no sean solamente zapatos y sangre señal de muerte.

**“¡Oh gloria inmarcesible! ¡Oh júbilo inmortal!”**

Las señales o los indicios son, de hecho, parte de la estética narrativa de esa nuestra programación mediática nacional, al menos desde que eras niña. Actualmente siempre que quien es presidente va hablar al país por “comunicación oficial” en televisión, o igualmente cuando el reloj marca 6 a.m y 6 p.m en las emisoras de radio, vemos o escuchamos el himno nacional. En tu infancia ese himno, cantado al unísono por niños y niñas colombianos que parecía que miraban a cámara sonrientemente mientras vestían coloridas ropas, era lo que abría y cerraba la programación televisiva que volvemos a ver –o vemos por primera vez muchos– en *Nuestra película*. Y puesto que ya sabemos que las imágenes que se transmitían jus-

to antes o después permanecen desde esa época bañadas de rojos, bien podemos afirmar que pueden tomarse –y quizás tú así lo hiciste, Diana– como una señal de esas muertes televisadas (relatadas) prácticamente a diario.

Esta, por supuesto, no era la intención de poner a los niños como teloneros. Más bien se pretendía darle esa ternura y color infantil a la pieza musical que todos los colombianos conocemos y con la que, se espera, creamos y fortalezcamos el sentimiento patrio. Y de hecho tal himno en alguna medida así funciona. Pero el efecto que se buscaba con la presencia de los niños parece fracasar. No solo por lo que recién menciono, sino que además son las mismas hormigas las que lo cantan sea para protestar, sea para expresar el lamento de los muertos que velan y lloran. Los mismos colombianos hormigas, personas, niños, niñas, consciente o inconscientemente, no pueden evitar, como tú, generar el vínculo de su himno con la violencia que se ha tornado en *leitmotiv* de su propia película, su historia con la que se cuentan y nos contamos una (nuestra) imagen de país.

**“Yo no soy uno de esos niños, pero podría serlo”.**

Otra vez analizas las imágenes desde ellas. Da la sensación de que estamos en un pequeño bucle con los pequeños que cantan. Las caras están en primer plano y los cantos están sincronizados con la música. Luego vemos de cerca los rostros y el sonido se va distorsionando, se torna lento y grueso. Es una deformación. La imagen alegre y patriótica no puede esconder su vínculo con la muerte violenta. Pero eso no es lo más evidente. Es una sensación de extrañeza a pesar de que al mismo tiempo sea familiar. Es como un familiar distante. Insistes en las caras de los pequeños. No se escucha la alegría, más bien irrumpe un sórdido silencio. Con él se reacciona frecuentemente ante la muerte. Son muchas caras, en esa sordidez, las que miran. Miran sin saber a dónde, lo hacen con ojos llorando, ojos aterrados, ojos que se quieren esconder o que simplemente no saben qué hacer.

Y puesto que ya sabemos que las imágenes que se transmitían justo antes o después permanecen desde esa época bañadas de rojos, bien podemos afirmar que pueden tomarse –y quizás tú así lo hiciste, Diana– como una señal de esas muertes televisadas

A pesar de que has indagado hasta encontrar patrones y vislumbrar el carácter indicial de los rastros que han quedado marcados en tu memoria de niña, que recuerdas recurrentes y así nos los enseñas, no puedes evitar notar una extrañeza. Tal vez una distancia. Bien dices que no eres una de las niñas que canta el himno nacional como telón de la programación nacional. Tampoco apareces entre las hormigas que marchan. Igualmente no eres una de las caras perdidas en el silencio. Y es cierto que no lo eres, pero podrías serlo. Sugieres, me parece, que es por una cuestión de suerte. Simplemente no fuiste elegida para cantar, no pasabas por la calle cuando tantos y tantas velaban, no estabas en el lugar ni el momento cuando dispararon las armas cuyos objetivos eran políticos o marginales. Así de simple. Y yo no puedo evitar pensar que ese sencillo azar por el que, tú y yo, compartimos el estar ausentes de estas imágenes y escenas está vinculado con nuestras, presumo, cercanas clases medias o medias altas (ciudadinas), grupos de personas que en su mayoría más bien han sido espectadores.

Allí quizá descansa otra distancia. Esta resulta más bien paradójica, pues al mismo tiempo que es por medio de la imagen que se han hecho familiares las que has anali-

zado, en la observación de la imagen vemos que no figuramos personalmente en ella y sus relatos; de ahí la extrañeza. Este lugar es uno que, en particular para *Nuestra película*, nos ha tocado (a ti y a mí) pero también hemos decidido mantener –me atrevería a decir que los dos, pero tal vez aquí solo hablo de mí, Diana–. Dicha posición que compartimos puede ser, *idealmente*, aquel rasgo infantil que te mencioné al inicio. Hemos sido niños alejados de la cruda realidad al tiempo que hemos fabulado, como jugando –y para los pequeños los juegos suelen ser tomados en serio–, con las imágenes de ella.

**“Datos y mensajes presenta... El noticiero Tv Hoy... Gshshshsh ¡Piu, piu! ¡Boom!”**

Los presentadores del noticiero Tv Hoy –que, parece, fue el que más viste cuando chica– en algún momento afirman algo así como que ellos fueron: “testigos de los hechos”. Y de algunos de estos últimos también, nos muestras, dichos presentadores hacen su análisis volviendo una y otra vez sobre las imágenes, como tú, y expresando sus opiniones y deseos frente a ellas. Así el medio de la imagen comprende un registro de la realidad e igualmente materia desde la que se piensa y siente lo real. Contigo, la

televisión pasa al cine y con ello resalta la presencia de *Nuestra película* en la primera. En ese paso también nos afectas pues, en el movimiento de vaivén, las imágenes (nuevamente) salpican con las sangres de las que están manchadas. Mas estas manchas no son un elemento adicional sino que constituyen estas imágenes, sin ellas lo que nos muestras sería algo distinto. Análogamente ese rojo sangre y no otro es el que, según el relato histórico, da color a la tercera franja de la bandera colombiana.

Hemos sido niños alejados de la cruda realidad al tiempo que hemos fabulado, como jugando –y para los pequeños los juegos suelen ser tomados en serio–, con las imágenes de ella.

Los otros relatos de la nación, de otra manera históricos, también se han contado bastante en imágenes, unas nuestras pese a todo. Tú nos pones varias nuevamente de frente pero ahora en gran pantalla y nos muestras cuán viva está esta forma *imaginativa* de percibir la realidad que llega hasta crearla. El sonido de un grueso rasgueo se vuelve la banda sonora; el montaje que

reitera marca las elipsis por las que volvemos con insistencia a “la misma escena”; los gráficos animados y como de videojuego viejo representan la violencia que con distancia sentimos muchos de los espectadores. Ya ha habido miles de disparos, cientos de bombas y decenas de estallidos sociales. Varios no los hemos visto, y si sí, en su mayoría ha sido a través de las imágenes en diferentes pantallas.

Con ellas conocemos, pensamos y nos contamos lo que sucede; en suma, nos educamos. Tal facultad, hacer uso de imágenes y *criar* (que es como se dice crear en portugués, coincidentalmente) con ellas, se remonta a las antigüedades de la humanidad. Hay quienes han dicho, de forma despectiva o no, que ese entonces se trataba de “la niñez de la especie”. Ante esto, Diana, yo solo quisiera agregar que desde tu infancia y la mía, muy modernas ellas, y hasta la adultez seguimos –y probablemente seguiremos–, los dos y una nación entera, montando con imágenes. Ojalá dejen de ser tan rojas ellas y nosotros (como hormigas que somos). 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# ***NUESTRA PELÍCULA, DE DIANA BUSTAMANTE***

---

## **ESQUIRLAS DE TINCIÓN ROJA**

---

Joan Suárez

—●—



*¡Oh gloria inmarcesible!*

*¡Oh júbilo inmortal!*

*En surcos de dolores*

*el bien germina ya...*

—Himno Nacional de Colombia—

*Los fantasmas se ocupan del mundo*

*Y acá*

*¿Quién eres tú?*

*¿Quién eres?*

—Albalucía Ángel—

El ruido coral que simboliza la patria sueña en el silencio de la sala de cine. La oscuridad ceremonial con el tragaluz de la pantalla titila en la pupila del espectador. Un eco de remembranza evoca en tono infantil las imágenes que hacían parte del Himno Nacional para aquel entonces. El inicio es un movimiento de cámara (*Tilt Down*) sobre el escudo de Colombia hasta el plano general de un grupo de niños (29) que entonan con cariño la caída de la nación. Curiosamente solo dos niños están vestidos de rojo y es el color que hace parte del filme documental *Nuestra película*, una pequeña bitácora política, social, memorial e histórica para el momento. Un cóctel sobre las imágenes que hemos consumido (y seguimos haciéndolo) de los medios de comunicación.

El cine en Colombia en las últimas dos décadas ha tenido la contribución osada, inteligente y contundente de Diana Bustamante, quien ha estado vinculada al sector audiovisual en una pluralidad de acciones de gestión cultural, desde la dirección artística en festivales de cine, la producción de proyectos de largometraje, cortometraje y documental, y la cofundación de empresas productoras para una amplia trayectoria (más de veinte películas) en las artes cinematográficas.

Decide ahora, entre el riesgo y la confrontación, tirar una secuencia de hechos y situaciones entre 1980 y 1990, un archivo de inventario del horror que sirve de cátedra de historia para la actualidad, y más esencial, una lectura interpretativa y narrativa sobre la violencia, desde la gota roja del alma del campesino hasta la silueta roja de un líder social o aspirante presidencial sobre el pavimento. Un texto fílmico para el análisis con más frescura y rigurosidad para siempre interrogar: ¿qué nos ha pasado?

Los cables de video RCA podrían representar una posible interpretación del período de la violencia que abarca el documental de Diana Bustamante en Colombia; el componente de video, el sustrato de esta película, está representado por el amarillo, el mismo de la bandera que vemos de principio a fin, es decir, casi todos hemos visto estas imágenes en algún momento de la vida y en distintas edades. La imagen (archivo) es el principio activo para el ceremonial fúnebre y el inventario de hechos que debemos volver a ver con humana meditación.

Y más aterrador es el color rojo del cable, el mismo que lleva la señal de audio y que aplica a nosotros, no hemos podido aprender a mirar con la escucha la diversidad del

otro. No hemos oído con la palabra la diferencia. No hemos atendido al tacto de la escucha. No hemos sentido la tonalidad de voces. Mucho menos hemos logrado aceptar el olor con un apretón de manos. Ni siquiera el gusto gastronómico de lo que vemos o probamos frente al televisor.

Y si pensáramos en el cable color blanco, es la muestra de la impunidad, el olvido, el abandono, como si no pasara nada, todo es aparentemente limpio y se han lavado las manos en el papel blanco y desde algún capitolio. Según sus intereses lo han pintado de rojo intenso por la amenaza, la desaparición, el desplazamiento, la tortura, la masacre y el exterminio de la paloma.

De ahí que la estructura narrativa de este documental sea a modo de espiral, en el que estamos sometidos a una larga cronología fatigable y perturbadora por la insistencia de las imágenes o secuencias, y al mismo tiempo, a la ráfaga sin control que dispara ante la pasividad del espectador, ante la tentación de pensar y asociar (quizá en un esfuerzo de escuchar): el futuro en *No nacimos pa'semilla*, el pensamiento recurrente de *El pelaíto que no duró nada*, y la ternura liviana de *Un beso de Dick*, y por supuesto, el sol y la luna en *El campo al fin de cuentas no*

*es tan verde*.

...no hemos podido aprender a mirar con la escucha la diversidad del otro. No hemos oído con la palabra la diferencia. No hemos atendido al tacto de la escucha. No hemos sentido la tonalidad de voces. Mucho menos hemos logrado aceptar el olor con un apretón de manos. Ni siquiera el gusto gastronómico de lo que vemos o probamos frente al televisor.

A manera de un ensayo documental, la directora acompaña con su voz algunos momentos memorables tanto para su vida como para el país. Así mismo, el espectador escucha por primera vez (diría para la gran mayoría de jóvenes y estudiantes) las voces, con sus tonos y variaciones, de las diferentes figuras públicas que aparecen como una vela incandescente sin extinguirse, es la persistencia de la memoria y su espíritu inagotable. Es el noticiero ininterrumpido y tantas veces repetido con el mismo titular.

En *Nuestra película* la directora Diana Bustamante es una arqueóloga tanto de su experiencia personal, pues tiene la misma edad de los niños del himno nacional (coin-

cidencia temporal), como la de toda una generación (y las demás) que estuvo frente al televisor, sin la desmesura de las redes sociales, la tormenta de la suscripción de una plataforma *streaming* y el torbellino de consciencia de las dos últimas décadas; pero paradójicamente, ella y su generación estuvieron con la recurrencia del miedo y la manipulación, la misma táctica que usa para detener al espectador y fijar la mirada. Vuelve al álbum de Colombia para escuchar y escuchar el origen del color rojo de los cuerpos ultrajados. La voz latente en la oscuridad que pregunta en la mente de cada mirón pasivo y estático desde el sillón.

*Nuestra película* es un diario inacabable para incomodar el tratado de la silla, la resistencia sedentaria, más allá del amplio capítulo histórico que retrata, también es una joya arqueológica que se armó en imágenes (fragmentos cerámicos de cuerpos, ideas, convicciones y restos materiales de archivo televisivo) para intentar escuchar el origen de la guerra y abrir caminos de diálogo en medio del bucle helicoidal de un coro y once estrofas de principio y sin fin...

Un apunte final:

La Comisión de la Verdad tiene disponible

de forma gratuita la colección de libros *Futuro en tránsito*: 13 títulos, cada uno con tres textos de tres autores y autoras de Colombia invitados a escribir su mirada sobre la paz del país. Cada uno de los libros recoge posturas y reflexiones sobre la paz, inspiradas en una palabra. Causa curiosidad la ausencia de palabras esenciales en único libro y derivadas al ver *Nuestra película*: escuchar, observar... aunque estén implícitas en los libros de dicha colección. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# ***PUENTES EN EL MAR, DE PATRICIA AYALA RUIZ***

---

## **RESILIENCIA Y RESISTENCIA**

---

Oswaldo Osorio

—●—



En Tumaco convergen casi todos los factores causantes de la violencia en Colombia: presencia de los distintos actores armados, cultivos de coca en la región con el consecuente narcotráfico y las rutas para sacar la droga por el mar, pobreza multidimen-

sional, corrupción y una alta proporción de jóvenes en su población, cuya cotidianidad está permanentemente rozada por la violencia, la delincuencia y el conflicto. En medio de este funesto panorama transcurre la inevitable historia de un adolescente y su

madre, una historia contada con eficaz sencillez y elocuencia en su denuncia, así como con un gesto de resiliencia ante la grave situación.

La madre acompaña todos los días al joven al colegio, asumiendo una actitud sobreprotectora que, naturalmente, a él lo fastidia, pero que cualquier otra persona entendería dado el contexto en que viven. Por eso todo empieza con este pequeño y cotidiano conflicto entre ellos, el cual es importante porque define la estructura narrativa, pues el relato primero acompaña a la madre en su desasosiego porque su hijo no llega a la casa, y luego a éste en ese desafortunado incidente en el que se ve envuelto. Aislar estos dos puntos de vista fue una decisión narrativa inteligente, pues potencia y define mejor a ambos personajes y su drama personal en relación con el otro.

Entre una y otra línea argumental se despliegan las aristas y matices de un problema crónico en el que, principalmente los jóvenes, son carne de cañón, o el cañón mismo, de una violencia que mantiene confinada a la población; un problema en el que el crimen organizado tiende sus filosos hilos por toda la ciudad y pasa por cada uno de esos puentes de madera que malabarean sobre

el mar. Es un rincón de Colombia donde el Estado ha sido incapaz de controlar lo que la violencia y la criminalidad tienen bajo control, en buena parte porque los políticos y la institucionalidad mantienen vínculos con los criminales.

En la contraparte de esto, la película también se esmera en darle protagonismo a una comunidad que, aunque temerosa, ha aprendido a construir una red de apoyo, resiliencia y hasta resistencia. Por eso, esta madre desesperada nunca está sola, siempre tiene el soporte especialmente de otras mujeres. El miedo que mantienen se enfrenta con la unión, con la simbólica luz de una vela, con movilizaciones colectivas o con un cerco humano que rodea a quienes lo necesitan, como ocurre con el joven y atemorizado protagonista.

En medio de este doble contrapunto entre madre e hijo y entre la amenaza constante a una comunidad y su decisión de no doblegarse ante la violencia, la narración es conducida con sobriedad a través de unos actores –en su mayoría naturales– que son los que empiezan por darle ese tono de honestidad y realismo a una puesta en escena que evita la grandilocuencia y los sobresaltos, la cual contrasta positivamente con esa

tensión dramática que casi desde el principio tiene la historia. Ese contraste también se da con las imágenes, igual de sobrias y cuidadas, pero con la potente belleza del Pacífico y lo pintoresco de las rústicas y coloridas estructuras de madera. Es un paisaje que no merece estar cruzado por tanta violencia y que, por el contrario, parece explicar la calma y sosegado hablar de sus vecinos, en especial de la protagonista.

CONTENIDO

SITIO WEB

...la película también se esmera en darle protagonismo a una comunidad que, aunque temerosa, ha aprendido a construir una red de apoyo, resiliencia y hasta resistencia.

Dicen en la película que “los hijos solo traen desvelos”, pero es este conflictivo país el que desvela, sobre todo en zonas como Tumaco. Y aun así, hay algo en las personas que se niega a que prevalezcan estas situaciones. La película misma se une a ese espíritu, porque en ella hay una amorosa comprensión de este problema y la vocación de comprometerse con él, de hacer del cine una activa forma de resistencia y resiliencia, tanto para esa castigada comunidad como para todo el país. 

---

# **TORO, DE GINNA ORTEGA Y ADRIANA BERNAL-MOR**

---

## DESTELLOS DE LUZ Y SOMBRA

---

Alejandra Meneses Reyes

—●—



Una voz resuena desde la oscuridad de la pantalla. Pequeñas lucecitas se encienden y extinguen, casi efímeras. La voz sugiere que la trayectoria de las luciérnagas es difícil de prever, pues se refleja en luces que aparecen y desaparecen sin reglas, sin fórmulas, intermitentes y libres.

Este juego de la mirada en medio de las sombras sirve como metáfora a Ginna Ortega y Adriana Bernal-Mor para seguir el rastro de la vida y obra de Hernando Toro, fotógrafo colombiano irreverente y transgresor.

Más allá del discurso instalado respecto a la historia de sus imágenes, Adriana y Gina desean encontrar a un Toro desarmado y expuesto. Buscan entre las fisuras la develación de sus sombras: ¿cómo llegó a ser “el fotógrafo de la cárcel”?

Uno de los “escondedores” de sus fotos es el punto de partida para empezar a construir un collage de su propia vida. La maravilla del montaje nos permite entrar a esa constelación y navegar entre el ritmo y el universo posible de las imágenes.

Coloreadas/rasgadas/reencuadradas, acompañadas de música, las imágenes van pasando una tras otra en la pantalla, mientras gracias a la voz en off imaginamos un eventual recorrido de los pasos andados por Toro durante una convulsiva Colombia en los años 70. Descubrimos también el amor que lo llevó a Barcelona y la ambición que lo arrastró por igual, hasta terminar en la cárcel por narcotráfico.

La cárcel ha perseguido a Toro toda su vida. En ella nació el fotógrafo y quizá el deseo más fulminante que habita sus imágenes: retratar los destellos de vida de lo marginal, la vida misma sin ocultamientos, las máscaras vistas desde su revés. Toro supo

construir una comunidad de confianza e intimidad, donde la sociedad franquista tachó el peligro y la necesidad de aislamiento.

En medio de la zozobra y la soledad que puede generar el encierro, Toro creó un estudio de fotografía, experimentó y enseñó a los otros a develar su cotidianidad y a rebelarse a través de las imágenes. Los presos le permitieron fotografiar sus cuerpos desnudos por fuera de las convenciones, la imperfección de su rudeza, la historia de su vida y de sus miedos grabada en sus tatuajes. Frente a la cámara expusieron o personificaron sus deseos más profundos.

*...retratar los destellos de vida de lo marginal, la vida misma sin ocultamientos, las máscaras vistas desde su revés.*

La mirada y la piel de lo marginal iluminan el fondo oscuro de las fotografías.

Toro ha sido oculto y devuelto a la luz por su propio pasado. Su reconocimiento nació en la cárcel, sus imágenes llenaron galerías, a pesar de su ausencia.

Es gracias al viaje de las documentalistas, y a su habilidad de la mirada, que volvemos a recorrer los espacios de Toro – presentes y pasados– y cargamos de sentido su arte y su sed de seducción. Toro es un artista seductoramente marginal en medio del esnobismo del arte.

La película nos permite acceder poco a poco a su atractiva contradicción: un individuo aparentemente infranqueable y duro, atravesado por la rigidez masculina de una época, retrata los bordes de la crueldad y la ternura, la colorida fluidez entre el universo masculino y femenino, a fin de cuentas la vida, que no es jamás sólo luz o sombra, sino un destello entre las dos. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

## UTOPIÍA, DE LAURA GÓMEZ HINCAPIÉ

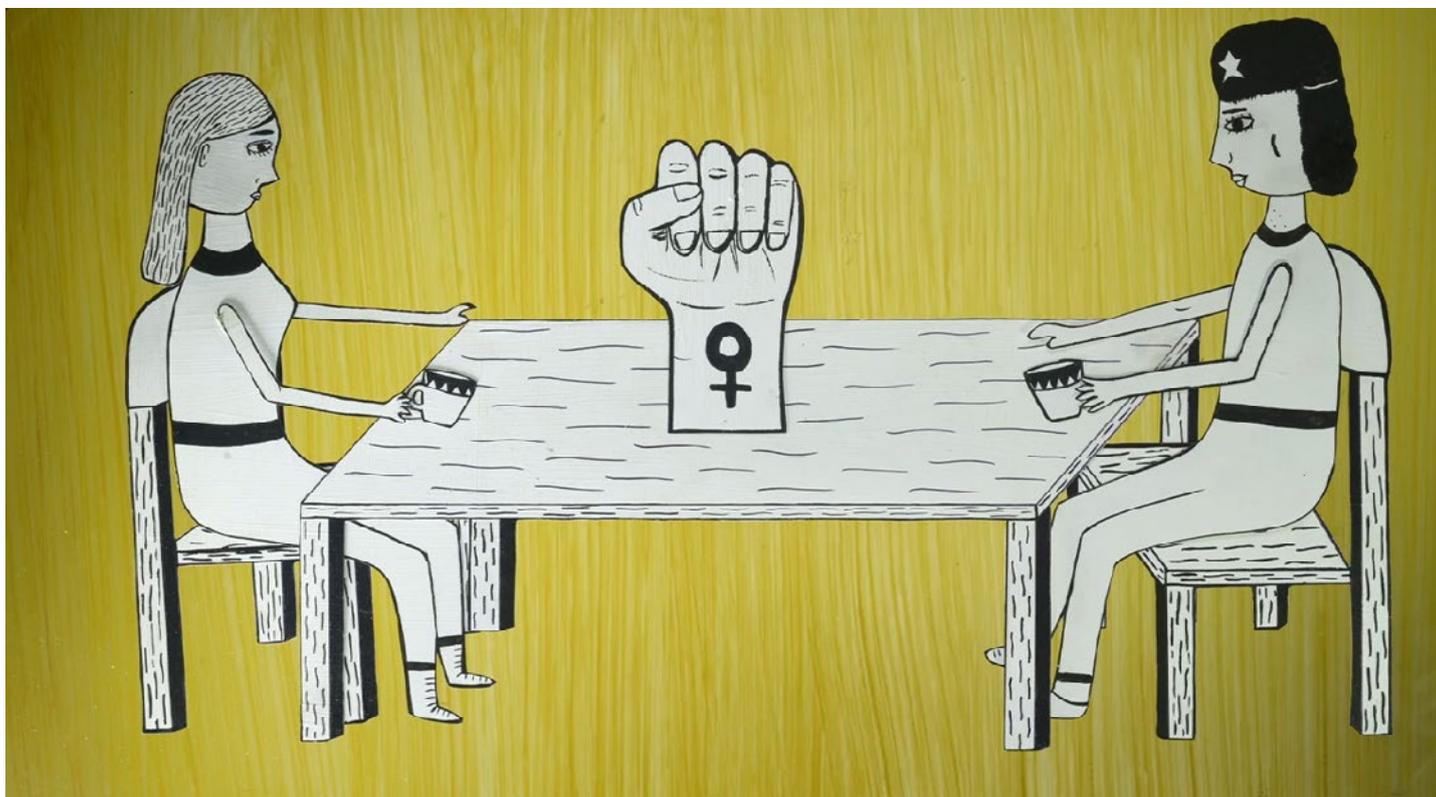
---

### O LA BÚSQUEDA DE UNA IMAGEN JUSTA QUE SE FIJE EN LA MEMORIA

---

Pedro Adrián Zuluaga

—●—



*Utopía*, la opera prima de la cineasta pereirana Laura Gómez Hincapié es, a la vez, una película puente y una película río. Puente porque en ella se conectan las tradiciones del documental político que expresó ideales combativos y fue instrumento de lucha por la transformación social, con la tradición,

más reciente pero igualmente robusta, de un cine en primera persona que nos ha enseñado que en los afectos en general, y en la escena familiar en particular, se disputan y prueban los cambios sociales. Río porque la película fluye tranquilamente en busca de una imagen justa que esté a la altura

de las paradojas y las contradicciones de la vida y porque abraza este presente confuso sin ingenuidad y sin escepticismo, con los ojos abiertos para ver el daño causado y los tesoros que perduran, como bien lo dice el poema de la militante feminista Adrienne Reich.<sup>1</sup> Puente porque las militancias del pasado se vinculan, no sin fricción, con el horizonte político abierto por las luchas actuales, y río porque la película se permite imaginar un espacio común en el que quepan unas y otras a pesar de las diferencias.

En este documental, Laura Gómez Hincapié enciende la cámara en plena pandemia y seguramente urgida por la intuición de que la memoria y la lucidez de su padre Fernando, profesor y militante de izquierda, pronto se desvanecerán. La película se ofrece entonces como depositaria de una memoria en movimiento, a la vez tozuda y vulnerable. Laura indaga en la historia de su padre y de su madre Ruby, propicia los momentos dramáticos para que se remuevan los silencios y los sobreentendidos familiares, hace emerger –en su padre y su madre– el dolor vivo por los compañeros asesinados en el genocidio contra miembros de la Unión

<sup>1</sup> Se trata del poema “Buceando hacia el naufragio” (1972). Aquí un fragmento: “Vine a explorar el naufragio./ Las palabras son intenciones. / Las palabras son mapas. /Vine a ver el daño causado / y los tesoros que perduran”.

Patriótica; se abre a la escucha sin juicio, a esa forma del amor que es estar con la atención puesta en la razón y el corazón de la otra persona.

En pleno encierro impuesto por los regímenes hospitalarios que prosperaron a causa del Covid-19, el gesto de Laura abre la casa de nuevo al mundo, para demostrarnos que somos en compañía de otros, y para señalar, sin decirlo, que el principal trabajo de las hegemonías y el poder es, hoy y siempre, condenarnos al aislamiento. Y, por tanto, la resistencia consiste en encontrar de nuevo lo común y la comunidad. No bien avanza la película, las consignas que se recuerdan en la casa de Laura, Fernando y Ruby (un personaje que en lo personal hubiera querido que tuviera más protagonismo en el documental) incendian de nuevo las calles de Colombia en un grito colectivo. La utopía aparece entonces viva. Es un no-lugar y por tanto son todos los lugares posibles. Es el estallido y la imaginación. No son posibles ni el silencio ni la resignación.

La película pone en escena un diálogo generacional en el que las hijas toman la herencia familiar y la cuestionan, no para desvincularse del linaje que las constituye sino para remover sus conformismos y si-

lencios. Laura Gómez Hincapié convierte a su familia en *La Familia*, la vuelve común. En ese lugar al que ella nos invita a entrar, podemos reconocer fragmentos de nuestra educación política y emocional (educación cuya médula es siempre la familia) que siempre pasa por aceptar las zonas grises y terminar reconociendo la grandeza del cuidado.

Ante nuestros ojos, y con sinceridad, Laura expone su novela de formación y la deja abierta, evitando el cierre melancólico que es habitual en este formato narrativo. Me explico: en las narrativas de aprendizaje o formación que heredamos de muchas tradiciones pero que encontraron su síntesis definitiva en la tradición europea –con Goethe como su máxima expresión–, parece que el cierre del ciclo formativo del personaje (generalmente masculino) es el desencanto. Contrariando esa tradición, en *Utopía* hay un terco y admirable intento de reencantamiento de las luchas sociales y políticas que tiene implicaciones sociales importantes en un país obsesionado con sus duelos, y con las narrativas de la falta y el fracaso.

Hablé más arriba de la condición de hija de Laura, y esto, dentro de la formación de nuevas sensibilidades y subjetividades es-

téticas y políticas es determinante. Sabemos del papel de hijos, hijas e hijes en sacudir la memoria social, en especial en países donde hubo procesos políticos de autoritarismos y violencia. *Utopía* se inscribe dentro de un corpus de películas colombianas recientes dirigidas por mujeres y fuertemente marcadas por la memoria personal de las directoras, y por cómo esta memoria individual resulta inseparable de la memoria social y colectiva. La familia, sus herencias y legados, y la posibilidad de cuestionarlos y transformarlos, es un eje fundamental de lo que podríamos llamar el “cine de las hijas”.

En ese lugar al que ella nos invita a entrar, podemos reconocer fragmentos de nuestra educación política y emocional (educación cuya médula es siempre la familia) que siempre pasa por aceptar las zonas grises y terminar reconociendo la grandeza del cuidado.

Entre el grupo de directoras que han coincidido en este acercamiento están Claire Weiskopf (*Amazona*), Josephine Lander-tinger Forero (*Home- el país de la ilusión*), Mercedes Gaviria (*Como el cielo después de llover*), Aseneth Suárez (*Clara*) y Marta Hin-

capié (*Las razones del lobo*). *Utopía*, y Laura Gómez Hincapié, participa de un propósito común de muchas directoras colombianas y de sus películas: no ocupar, ni dentro del teatro familiar ni dentro de la tradición del cine colombiano, un lugar pasivo; por el contrario, ser catalizadoras de un tiempo nuevo en el que sea posible seguir pensando, por medio de un arte no separado de la vida en justicia, en belleza y en verdad.

El estreno de *Utopía* coincide con el de un documental con el que comparte varios puntos: *El rojo más puro*, de la cineasta Yira Plaza O’Byrne. Ambos abordan, desde un plano familiar, el genocidio de la Unión Patriótica. Esto es significativo en un año en que la Corte Interamericana de Derechos Humanos condenó al Estado colombiano por estos hechos y el gobierno de Gustavo Petro acogió la sentencia y se comprometió a reparar a las víctimas y sobrevivientes. Sabemos que el cine juega un papel importante en la reparación simbólica de grupos e individuos victimizados. En *Utopía*, muchas cosas que por años fueron avergonzadas u obligadas a expresarse con miedo, salen a flote con orgullo y desenfado: reivindicar símbolos asociados a la izquierda o el comunismo (el Ché Guevara, cantar la Internacional, leer (o no) a Marx, proclamar sin

complejos la diferencia política en un país que sistemáticamente la ha eliminado. No es poca cosa, es –ni más ni menos– desafiar las narrativas de la hegemonía. 

CONTENIDO

SITIO WEB

# JAIRO PINTA

## ARTÍCULOS Y ENSAYOS

PELÍCULAS  
FUNERAL SINDRÓMO (1977) · ÁREA MALDITA (1978) · 27 HORAS CON LA MUERTE (1980)  
TRIÁNGULO DE ORO (1981) · ISLA FANTASMA (1982) · EXTRAÑA REGRESIÓN (1983) · PASEO FUNESTO (1984)  
POR QUÉ LLORAN LAS COMPAÑAS (1984)

 COLOMBIA  
ILUSTRADA

---

# EL TERROR CRIOLLO A LO JAIRO PINILLA

---

Mauricio Laurens

—●—



Veterano cineasta caleño, residenciado en Bogotá, sin fondos estatales ni apoyo de grupos financieros, pero con el desbordado entusiasmo para realizar modestas películas desprovistas de pretensiones intelectuales. Segundo pionero del cine comercial ‘a la colombiana’, Pinilla tuvo algunas garantías comerciales gracias a una compañía independiente de distribución nacional

(Royal Films), aunque nunca escatimó esfuerzos para darle al público raso un entretenimiento cargado de malicia indígena.

Con tenacidad y optimismo, profesional a carta cabal dispuesto a emprender cuantos planes económicos o técnicos se le atravesasen en su camino. Artesano emprendedor cuya naturaleza juguetona se tradujo

en cintas decididamente primitivas o naif, aunque con la intuición del gusto de sus seguidores. Después del suspenso intuitivo de *Funeral siniestro* y del terrorismo cuasi-grotesco de *Área maldita*, el ‘horror’ con actores no consagrados se constituyó en un derrotero temporal a seguir –llegó a bautizársele el ‘Ed Wood colombiano’–.

*Funeral siniestro* (1978). Si usted quiere que se le pongan los pelos de punta y dejarse llevar por una emoción ciento por ciento local, no puede perderse la oportunidad algún día de revisar o descubrir tal meritoria peliculita de miedo y explotación de lo macabro. Dentro del primitivismo artesanal de esta primera etapa frustrada de un cine nacional con alcances comerciales, la violencia solía irrumpir en pantalla para dejar su racha de... machetazos y crónicas rojas provenientes de tiempos anteriores.

Porque sus ingredientes saltan a la vista del ingenuo espectador y desfilan en torno a sala de velación con grotesco cadáver que yace en el salón principal de finca campesina, sombras nocturnas persiguen a sus deudos y fantasma de alma en pena se apodera de los presentes; chiquilla inocente vive su pesadilla con los ojos abiertos, mujer ‘mala’ es “genio y figura hasta la se-

pultura” y... difunta bien podría saltar del cajón en el momento menos pensado.

Aunque sus errores técnicos e interpretativos pueden distanciar a cinéfilos exigentes, hay que reconocer la participación de buena parte del público que grita cuando hay que gritar y sufre de alguna conmoción. Pequeña cinta de autor con un mínimo presupuesto personal que fue dirigida y escrita, editada y sonorizada por él mismo, pero sin jamás haber gozado de las arcas cinematográficas del Estado colombiano. Según moldes patentados por pirañas y tarántulas o abejas asesinas, habrá que esperar su siguiente título en donde el peligro amenazante se vuelve implacable por cuanto la yerba “maldita” atrae a las serpientes y produce horribles vómitos de sangre.

*Área maldita* (1980). Se recrean atmósferas corrompidas en donde la vida no vale nada y cobra víctimas que caen irremediablemente atrapadas –intención primordial de quien pretendía capturar la atención del público cautivo–. Sus ingredientes pudieron incitar la imaginación, manejarse según dosis convenientes, abrazar caminos torpes o... poner a prueba la constante inseguridad dramática y su falta de continuidad. Una ‘maldita’ serpiente que provoca

estragos mortíferos e instantáneos entre los también ‘malditos’ fumadores de marihuana, la banda de los no menos ‘malditos’ mafiosos emprende matanzas a sangre fría, acribilla cuanto ‘maldito’ policía se le atravesase hasta finalmente ser desintegrada por autoridades –estas sí benditas–.

Pinilla se propuso ordenar situaciones tensas alrededor de tan temidos bichos y jugar con episodios reiterativos que siguieron los rastros de su siniestro anterior largometraje y, de manera obvia, desenvolvía la intriga criminal de sus correspondientes protagonistas. Logró así en el mismo plano reunir a un ofidio con figuras de carne y hueso, ataques sin contemplaciones y escondites entre la maleza o las cobijas de una cama.

Sus ingredientes pudieron incitar la imaginación, manejarse según dosis convenientes, abrazar caminos torpes o... poner a prueba la constante inseguridad dramática y su falta de continuidad.

Tres grupos se insinuaban: narcotraficantes de figuras grasosas y vestimen-

tas chillonas, detectives inexpertos que se identificaban como tales y observadores falsamente burgueses de gustos raros e inocencias presumidas. El niño, que a duras penas gateaba, se prestaba para un insólito desenlace por fuera de todo comentario.

Si la narración incluía balaceras y truculencias, que reafirmaron un ingenio desplegado, su estructura dramática sí dejaba mucho que desear. Además de actrices con pieles tirantes, que balbuceaban insulsos diálogos y no sabían caminar frente a las cámaras, incapaces de reaccionar ante las trágicas noticias pronunciaban ‘perlas’ como esta: ¿dónde está Cuqui? y la respuesta era “le picó una culebra en la cama y se murió”. “Ay, qué pena, gracias, chao”.

Sus aspectos formales pisaban los terrenos de la cursilería afincada por el cine colombiano de alcances comerciales en esa época: dama de cabellos oxigenados, con rasgada e insinuante bata roja, enmarcada por una cortina de pepitas azules, junto a un edredón de flores rosadas. Entre buganvillas y geranios avanzaba una sofisticada muchacha con la mirada perdida: capullos lilas acariciaban su silueta, falda amplia bordada con plataformas de fique y cintillas no tan de moda. Su telón musical era

una balada lacrimosa y azucarada, que decía algo así como “no llores por la inocencia que te robaron”.

*Veintisiete horas con la muerte* (1981). Cuando se narra una película que contiene elementos funestos, sea para ejecutar un crimen perfecto o para burlar a las respectivas autoridades, deberán tenerse en cuenta ingredientes mínimos para enriquecer su trama y no perder el hilo conductor desarrollado por sus peculiares protagonistas en un momento adecuado e imprevisible, con el fin de generar la suficiente tensión por parte del espectador. En esta nueva incursión de Pinilla Téllez, que pasó desapercibida en su momento, una píldora produjo síntomas catalépticos y ocasionó la muerte aparente durante nueve horas... o serían tres por nueve lo que equivalía a las veintisiete horas del título en cuestión.

A tres etapas consecutivas se sometió la voluntaria: experimentaciones macabras como si se tratara de un conejillo de laboratorio, verificación sobre el cuerpo del desgraciado gamín y sometimiento final para obtener un jugoso seguro de vida. Él era un desempleado y vividor que había despilfarrado la herencia familiar; ella, una mujer ambiciosa acostumbrada a la buena vida.

Pero ambos corrían riesgos con la necesaria complicidad del autor intelectual, que configuraba el posible triángulo pasional.

En este macabro experimento, autodenominado así por sus autores materiales e intelectuales, los agentes de una compañía de seguros se tropezaban con quienes fungían como detectives y sospechaban algo raro en esa muerte fulminante. Además, un pequeño gamín conocía la trampa multimillonaria puesto que la droga en cuestión agudizaba las facultades auditivas del “muerto”. Limitándonos, entonces, al aspecto puramente técnico, hubo que reconocer finalmente la existencia de un guion preciso pero artificioso en el desarrollo del incipiente largo nacional.

Sus recursos particularmente limitados, con presupuesto exiguo y pobre dirección escénica, alcanzaron un grado meritorio que a su vez agradeció a cuantos almacenes de ropa o peluquerías contribuyeron a su rodaje. ¿Importó acaso que una reina de belleza –la del Amazonas– se transformara en actriz de la noche a la mañana? O... ¿que se insertasen tomas panorámicas de Medellín en medio de cursis ambientaciones? Pinilla logró entonces hacer gritar al público en tres ocasiones: tapa de un ataúd que se

alzaba con violencia, mujer que corría des-  
pavorida por un pasadizo, junto a unos bra-  
zos que la retuvieron, y otra señorita ahor-  
cada de ojos blanqueados y lengua por fuera  
quien súbitamente atrapó al que la espiaba.  
No en balde esta cinta contribuyó a forjar  
un culto desmedido por el autor de la pri-  
meriza y ya comentada película.

*Extraña regresión* (1985). En su siguiente  
largo de terror y ultratumba, Jairo recurrió  
al insoportable doblaje en inglés desde Pa-  
namá y construyó una ingenua historieta  
de... “dimensión desconocida” –según sus  
propias palabras–, cuya pobre, pobrísima  
factura, fue un buen ejemplo de cómo no  
debía hacerse cine. En efecto, Laura era una  
veinteañera de familia rica cuya madre ha-  
bía sido despojada de sus alhajas y asesina-  
da brutalmente. Pero... ¿cuál sería la misión  
de esta muchacha? Respuesta: veintisiete o  
‘más horas con la muerte’ para buscar a su  
mamá en el más allá e identificar al culpa-  
ble.

Se nos quiso hacer creer a los espectadores  
que el anhídrido carbónico servía para resu-  
citar los cadáveres mantenidos congelados,  
nos mostraban cómo aquella protagonista  
de semejante experimento macabro se de-  
jaba dormir con la sonrisa a flor de labios

y aducía un testimonio fehaciente de reen-  
carnación que esclarecería el misterio vein-  
te años después. En nombre de la ficción,  
claro está, planteamientos parecidos han  
dado pie a cintas internacionales decorosas  
del género terrorífico, pero para su verosi-  
militud se requieren ingredientes fríamen-  
te calculados que redondeen la anécdota y  
brinden una mínima convicción por arte y  
gracia de sus intérpretes. Después del éxito  
relativo obtenido por *Triángulo de oro* (o *La  
isla fantasma*), financiada parcialmente por  
Focine, Pinilla Téllez decidió reinvertir los  
recaudos y realizar otro subproducto que  
rápidamente logró colarse en cartelera.

Sus recursos particularmente limita-  
dos, con presupuesto exiguo y pobre  
dirección escénica, alcanzaron un gra-  
do meritorio que a su vez agradeció a  
cuantos almacenes de ropa o peluque-  
rías contribuyeron a su rodaje.

Sin los medios económicos suficientes,  
resultaba casi imposible presentar una co-  
pia final de noventa minutos al menos. Pero  
Pinilla, capaz de proezas inimaginables, y  
más conociendo sus habilidades artesana-

les, sacó adelante tal proyecto mediante la multiplicidad de oficios cinematográficos –escritura del guion, montaje y sonorización, prestamista y personaje de relleno–. Sus errores parecieron secundarios, frente a las tenacidades que siempre lo han caracterizado: intérpretes no profesionales que adoptan poses y recitan los parlamentos asignados, residencias despojadas de muebles cuyo único cuadro oculta una caja fuerte, y anfiteatros improvisados en cocinas con gente que entra y sale de noche sin ninguna prevención. Inevitable, su canto de cisne.

*La venganza de Jairo* (Simón Hernández Estrada, 2021), documental sobre la tenacidad del respetado cineasta nacional. En 84 minutos, un recorrido informal a través de la filmografía artesanal de quien se autodenominó “primer director de películas de terror en Colombia”. Responsable de la popular, primitiva y taquillera *Funeral siniestro*, en 1978, sin jamás gozar del apoyo estatal, pero con la perseverancia y el optimismo que siempre le han marcado, se dispuso a saltar matones y superar obstáculos financieros o técnicos surgidos a su alrededor.

De frente a la cámara, habla con evidente

ingenuidad del miedo y la explotación de lo macabro en *27 horas con la muerte*, se refiere al ingenio particular de una culebra atraída por el olor de la marihuana en *Área maldita*, rememora una historieta de “dimensión desconocida” doblada en ‘span-glish’ y se aventura a lanzar una “extraña regresión sobrenatural” en 3-D. Le escucha Claudia Triana de Vargas –directora de Proimágenes–, con el fin de saldar una vieja deuda, recuerda cómo su paisano Luis Ospina reconocía saludarlo de maestro y el crítico Augusto Bernal lo llamó “el hombre que sabía demasiado”. Verdad que Jairo ha trabajado con las uñas, pero como él mismo dice “con las uñas bien limpias”. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....



ENTREVISTAS

---

# ENTREVISTA A ANA SOFÍA FRANCO, DIRECTORA DE CHIQUIFANTÁSTICA

---

David Sánchez

—●—



*Chiquifantástica* es la serie colombiana sobre una niña autista que llega al festival de animación más importante del mundo. Ana Sofía Franco es la segunda cineasta colombiana que representa a su país en el festival

de animación de Annecy, el más importante del mundo. La otra persona es Carla Melo que concursa con *La Perra*. En el caso de Ana Sofía, caleña que estudió en la Universidad del Valle, su obra concursa en series de te-

levisión, en donde se presenta el episodio 3, llamado *La fiesta*.

*¿Te gusta mucho el cine?: ¿Nos puedes comentar de qué trata el episodio?*

Es una niña autista de nivel uno que le invitan a una fiesta. Está muy ilusionada pero su peluche, que es su mejor amiga Catalina, que es una perra de peluche, no está tan ilusionada porque no la van a llevar. Anita se va a su fiesta y cuando regresa resulta que no la pasó tan chévere como pensaba. Entonces es como que mostramos por qué no la pasó chévere: estrenó unos zapatos que le hicieron daño, había mucho ruido, su miedo de ansiedad social. Fue como muy fuerte, entonces regresa con su peluche, que es como su lugar de confort y ya hace su propia fiesta en su imaginación.

*¿Qué mensaje quiere transmitir la serie?*

Mostramos un rasgo autista pero sin necesidad de explicar mucho más de lo vivencial, de una manera amorosa, divertida y también humana.

*¿De cuántos capítulos consiste?*

Bueno, esto lo hice gracias a una beca del

Ministerio de cultura, o sea un dinero público, una beca que me gané, entonces pudimos hacer cuatro episodios de siete minutos.

*¿Tenéis distribuidora en alguna televisión, en alguna plataforma?*

Está todavía en proceso. La verdad es que yo terminé en diciembre esta serie, un proceso de agosto a diciembre, y todavía estoy buscando más oportunidades y también es un buen momento para venir al festival más importante de animación del mundo.

*¿Tu primera vez aquí?*

Es mi primera vez en Europa. Llegué via Madrid, pasé unos días allí y vine para acá. Es la oportunidad de visibilizarla (la serie *Chiquifantástica*), también mi trabajo. Digamos que esto (el festival de Annecy) es algo que hace que otra gente pueda saberlo, porque ni en mi mismo país me conocen, porque no estoy en el medio, y entonces estar aquí es algo muy grande para mí.

*Aquí sois dos colombianas, estás tú y también Carla Melo, que la pudimos conocer en Cannes porque presentó su cortometraje La perra, que aquí también la presenta en concurso. Tú*

*también estás en concurso pero estás en otra sección, TV films, series. ¿Dónde surgió la idea, cómo dijiste: vamos a escribir sobre una niña que tenga un peluche que tenga autismo?*

Hace unos dos años me di cuenta que yo soy autista, yo tenía un peluche y siempre he escrito series de televisión pero nunca había escrito sobre mí misma. Entonces el proceso de autodiagnóstico empezó a salir como sale en toda la película, especialmente salieron muchas escenas de mi niñez, entonces quise mostrarlas allí y representarlas en el proceso de creación.

*¿Cómo fue el equipo que tuviste, el programa particular que utilizaste para la creación?*

Había personas que venían de una serie que había hecho el año anterior, se llama *Guillo el armadillo*, que también había hecho gracias a una beca.

*¿Cómo está la situación de la animación en Colombia actualmente?*

Hay mucha gente trabajando y mucha gente haciendo cosas, explorando, también en la industria claro. Hay gente que lleva mucho más tiempo y se están produciendo también esas becas, digamos que han dado

como un empujón para que muchos hagamos eso. Pero de todas maneras, no hay como una industria como tal, de ventas y de comercialización, y de todo esto.

*De repente la primera mujer colombiana que presenta un corto en Cannes, Carla Melo, ahora aquí estáis dos. Parece que es un buen momento para la animación.*

Es un buen indicio para que haya más apoyo y también porque venir acá nos da espacio de conocer otra gente, de hacer redes, que de pronto es lo que también nos falta.

*Hay iniciativas sobre la coproducción, la distribución, ayudarse unos a otros en el sentido de Iberoamérica, está Ibermedia, o festivales como Quirino, que también es de animación iberoamericano ¿Cómo ves este tipo de colaboraciones con otros países iberoamericanos en dónde se habla el mismo idioma?*

Pero bueno, en realidad no podría decirte mucho porque no lo conozco. Creo que voy a conocer ahorita, hay un programa que se llama Ibermedia Next, voy a estar allí, en la reunión pero realmente yo si tuviera que contestar, no sabría qué decirte, no lo conozco.

*¿Algún proyecto pensado en el futuro que tengas?*

Tengo muchos, en realidad el público mío es el público preescolar, o quizá un poquito mayor, pero me encantan todas esas historias tiernas con humor, donde se muestran niños y niñas reales, y bueno, no sé, que también puedan llevar un mensaje lindo y divertido para los niños y las niñas.

Es un buen indicio para que haya más apoyo y también porque venir acá nos da espacio de conocer otra gente, de hacer redes, que de pronto es lo que también nos falta.

*Hablando del mensaje, ¿hay algún tipo de equipo que gestione qué se puede contar y que no dependiendo del rango de edad para los que está hecha la serie?*

Hay muchas personas especialistas en eso, digamos que uno va haciendo un camino va aprendiendo pero digamos en el trabajo como tal que yo hago, pues no tengo esa persona. Yo hace veinte años que trabajo en contenidos para niños y niñas entonces creo que uno va aprendiendo. Siempre estoy en

cuanto taller o festival puedo en Bogotá, o bueno, así ahorita con la pandemia fue buenísimo porque se nos abrió a poder estar en eventos internacionales online. Entonces sí, siempre trato de estar muy actualizada, siempre también en el mundo de la animación. Todos los roles de la televisión, he sido periodista, he sido realizadora, editora, libretista... todo eso me ha servido para poder hacer ahora animación, porque, por ejemplo, una beca en Colombia sí nos da un dinero, pero es poco. Entonces digamos que uno tiene que también sacar todo lo que sabe, todos los poderes para poder llevarla a un buen término.

*La última pregunta para terminar, sabemos que hay ayudas de Proimágenes Colombia para distintos tipos de proyectos, ¿tiene algún apartado específico para la animación?*

Sí, pero Proimágenes apoyan más que todo cortometrajes, largometrajes, no lo que son series de televisión. Pero si tiene para cortometraje infantil y para películas de animación. Las becas para las series las conseguimos por los ministerios, pero también participa muchísima gente en Colombia y pues hay poquitas, entonces hay que hacer todo un trabajo, un camino para tener proyectos bien consolidados y asegu-

rarse de ganar ese financiamiento.

*Te deseamos lo mejor en la competición, esperamos que ganes y que te lo pases muy bien en el festival.*

Muchas gracias a ti.

Annecy, 13 de junio de 2023. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

---

# ENTREVISTA A CARLA MELO, DIRECTORA DE LA PERRA

---

## COLOMBIA EN CANNES 2023

---

David Sánchez

—●—



La directora Carla Melo presenta su corto *La perra* en la selección oficial de Cannes 2023, que recibe a la colombiana con los brazos abiertos. Seleccionada entre más de

4200 obras que postularon para competir en la sección oficial de cortometrajes, Carla se convierte en la primera mujer colombiana en participar en la selección oficial.

El año pasado, Colombia estuvo representada por dos películas, ambas en la Semana de la Crítica, *Un varón*, de Fabian Hernández, y *La Jauría*, de Andrés Ramírez. Este año, ella es la única representante del cine colombiano.

Carla Melo nos recibe en el stand de Colombia en Cannes, el cual ha recibido la mención especial Coup de Cœur del Pavilion Design Awards del Marché du Film de Cannes.

*Eres la primera mujer colombiana que está en sección oficial en Cannes, y con animación. ¿Nos podrías explicar de qué va el corto?*

Es una animación hecha a mano, cuadro a cuadro, sobre lo que significa volverse mujer, es una relación madre hija, y hay una perra que llega a la casa. Es lo que significa pasar de niña a mujer, de mujer a envejecer.

*¿Hay algún mensaje que te gustaría transmitir?*

Más que un mensaje, yo creo que es un corto que genera muchas preguntas, alrededor de la mujer, a mí me sigue generando preguntas sobre lo que significa estar

atravesada por la mirada de la sociedad y cómo uno crece con esas miradas que terminan siendo también las propias, pero que no sabe si son de la sociedad al crecer en el cuerpo. Creo que cada persona que lo vea, puede conectarse o no, pero sí que se puede hacer esas preguntas alrededor de la mujer.

*¿En qué te basaste para realizar el corto?*

Es mi historia, empieza cuando llega Conga, que es mi perra, a la casa, y es la vida de Conga de mis once años a mis veinticinco.

*¿Cómo te tomaste la noticia de que estáis seleccionados en la sección oficial de Cannes?*

Todavía no me la creo, aún no he visto el corto con gente, y creo que ahí sí voy a decir “ah, estoy en Cannes”. Fue increíble, lo sabíamos de hace mucho, pero no nos daban un email oficial, era como...fue increíble, y mucho tiempo de no poderlo contar.

*¿Cómo fueron los inicios de Carla Melo?*

Yo hice mi tesis de grado también con una animación, y ahí era la primera vez que me lanzaba en la animación, y ese corto quedó en Bogoshorts y también en Annecy. Y eso es lo que me empujó a seguir con la anima-

ción, vi que se puede, que me gusta.

*¿Evidencia films es tu productora, ya produjo otros cortometrajes como los de Duván Duque, cómo llegó Evidencia Films a encontrarte?*

Franco Lolli y Capucine Mahé (Evidencia films) llegaron cuando yo hice un postgrado de cine en Buenos Aires, y me volví, justo empezó la pandemia, y pasa que la animación no necesita de un rodaje, de un equipo, de salir. Ellos acababan de tener un hijo y yo creo que eso los conectó con el dibujo, con la animación, y vieron que también había quedado en Annecy, y quisieron lanzarse a hacer una animación por primera vez. Igual los conocía de antes. Pero no es una animación infantil, tengo que decir.

*El pistoletazo de salida de la animación colombiana fue Virus tropical, de Santiago Cai-cedo, y luego vino La otra forma, de Diego Felipe Guzmán, que también estuvo en Annecy concursando, y ahora estás tú, otra animación, en la competición oficial de Cannes. ¿Qué está ocurriendo en la animación colombiana?*

Si, yo siento que hay una movida importante, muchos son de la universidad Javeriana, donde estudié, porque es una animación de autor, más experimental, porque

la profesora Cecilia Traslaviña, que da una clase de animación, algo nos contagia con esas ganas de hacer con las manos, y sacar lo interno a través de la animación. Hay mucho, pero yo hago parte de ese grupo un poco más experimental de Javerianos, y el año pasado en Annecy, entre muchas animaciones, estaba *Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento*, que es de la Universidad Nacional.

Franco Lolli y Capucine Mahé (Evidencia films) llegaron cuando yo hice un postgrado de cine en Buenos Aires, y me volví, justo empezó la pandemia, y pasa que la animación no necesita de un rodaje, de un equipo, de salir.

*¿Carla Melo de aquí a unos años querría seguir haciendo animación, querría continuar haciendo cortos, dónde te ves de aquí a cinco años?*

Yo tengo ganas de seguir haciendo animación, aún no pienso en largometraje porque es una cosa muy diferente, pero no cierro esa puerta. Me gustaría en algún momento lanzarme a la ficción. Este corto tiene un poquito como una pataleta, como que nace

de una historia de una niña, y quisiera hacer otro corto que ya venga de un lugar más maduro.

*¿Cuánto tiempo te llevó hacerlo?*

Fueron dos años y ocho meses en total, en cuanto al dibujo fue primero el *story board*, el montaje, el pensar el animatic, y todo eso, y después empezamos a animar, primero era la línea, que fueron ocho meses y cinco meses como al mismo tiempo, de la tinta. Éramos dos en la línea y seis entintando.

*Te deseamos lo mejor y que la gente lo disfrute.*

Muchas gracias.



CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# ENTREVISTA A DIANA BUSTAMANTE

---

## EL PUNK ES EL BEAT CON EL QUE ARMÉ Y VIVÍ NUESTRA PELÍCULA

---

Óscar Iván Montoya

—●—



El punk es una corriente artística que ha sabido mantenerse vigente pasado casi medio siglo de su loca irrupción. Con el tiempo, el punk se ha convertido en algo más que una moda musical, o una serie de peinados extravagantes, o en una iconografía reconocible. El punk se ha expandido en

las historias que relatan novelistas en muchos idiomas, o canciones de músicos de diferentes generaciones, y en nuestro país, en cineastas que sienten una gran afinidad, más que su expresión exterior, por su esencia y su modo de encarar la vida. Punkeros son Sebastián Duque, realizador de *Fósforos*

*mojados* (2022); o Juan Sebastián Mesa, director de *Los Nadie* (2016); o Laura Mora, directora de *Los reyes del mundo* (2022), quien califica su propia película dentro del género de la “épica punk”.

Igual sucede con la primera película de Diana Bustamante, en la que no aparecen punkeros ni tiene en su banda sonora temas punk, pero su espíritu y forma están empapados de este movimiento artístico, y se manifiesta, no en proclamas o palabras confrontadoras, sino en su renuncia a un material aséptico, a su estética colapsada, a su rechazo a las versiones oficiales, a su montaje sincopado y sin pulir.

Uno de sus inspiradores de este estilo lírico y desgarrado en su versión cinematográfica, es el director Luis Ospina, quien no solo está presente en el título, sino en el espíritu de *Nuestra película*, como lo subraya Jerónimo Atehortúa, codirector de *Mudos testigos* (2023), la última película del director caleño: “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”.

Finalmente, está la presencia de Víctor Gaviria, el más punkero de los directores colombianos, artífice de esa joya del cine nacional llamada *Rodrigo D.* (1990), película de carácter intemporal en su espíritu y estética, que ha influenciado y seguirá influenciando a cineastas de todas las generaciones, que logró que muchas de sus expresiones y líneas de diálogo pasaron al lenguaje popular, algo inalcanzable para otro tipo de película, una de las más recordables, la lanzada por Ramón en repetidas ocasiones después de robarse un carro con el Alacrán: “Ah, qué punk”.

*Me imagino que cuando estrenaste Los viajes del viento, en 2008, tuviste un momento de gran emoción, o cuando estuviste de jurado en festivales, también te sentiste muy contenta, o cuando el año antepasado estuviste en la selección oficial de Cannes con Memoria, la película de Api, fue un momento muy gratificante, pero algo distinto te debió ocurrir ahora con Nuestra película. ¿Cuáles fueron tus sensaciones de estrenar tu primera película como directora?*

Cada película es diferente y cada uno de esos momentos que mencionaste tuvo su propio significado, pero pienso que más allá del rol que haya desempeñado en cada uno de ellos, sigo creyendo que el cine es un

gran acto colectivo, entonces yo me siento muy parte de todas mis películas como productora, pero en este caso lo más importante también ha sido establecer un diálogo diferente con el público. Por supuesto, *Nuestra película* es una película que le habla muy diferente al público colombiano, y por eso es mucho más conmovedor sentir que la peli mueve unas fibras muy sensibles en la audiencia colombiana, y eso es algo que me parece muy potente, como el otro día en Manizales, un chico que se me acercó y me dijo: “Viendo su película es la primera vez que me duele y me importa este país”; entonces, yo misma pienso que con ese tipo de manifestaciones se me paga todos los años de vértigo y de angustia que me generó hacer esta película. Creo que lo más bonito como directora es implicarse de manera más directa con las sensaciones de despertar tu película ante los espectadores, porque ellos también se forman una idea diferente de los directores, en mi caso las directoras de cine.

...un chico que se me acercó y me dijo: “Viendo su película es la primera vez que me duele y me importa este país”; entonces, yo misma pienso que con ese tipo de manifestaciones se me paga todos los años de vértigo y de angustia que me generó hacer esta película.

*La vez anterior que conversamos fue con motivo del estreno de Memoria (2021), la peli de Apichatpong Weerasethakul, y este trabajo también se podría llamar de la misma manera, aunque la peli de Api se refiere más a una memoria cósmica, sensorial, que está impresa en el paisaje y la piel de las personas, si entendí algo, y Nuestra película apunta más a una temporalidad definida, a una especie de memoria histórica. Especulando un poco, personalmente pienso que la memoria es uno de tus grandes temas y obsesiones, como cuando uno menciona los libros de Juan Rulfo y de una piensas en su relación tan especial con la muerte, o cuando se habla de Borges que se te viene a la cabeza el laberinto como representación de la vida; de la misma manera, muchos de tus trabajos como productora, y ahora como directora, tienen que ver específicamente con la memoria. ¿De dónde te viene esa fascinación, esa fijación, o a veces esa cosa traumática que es la memoria?*

Definitivamente la memoria para mí es una obsesión, siento que desde muy, muy chiquita, la idea de recordar, de mirar los álbumes de familia, que me fascinaba ir a la casa de mis tías y mirar esas fotografías viejas, recuerdo álbumes de cartón negro, y me generaba un poco de angustia ver cómo, con el pasar de los años las fotos se iban desapareciendo, porque sucedía mu-

cho en esas familias enormes paisas, que esa tía que tenía un gran archivo empezaba a ser saqueado, y yo me preguntaba por qué arrancaban pedazos de nuestra propia memoria, de nuestra propia familia. Desde muy pequeña tuve una gran preocupación por la memoria, inclusive ya más grande, en la universidad, mi tesis de grado fue un medio documental, tirando más bien a experimental, que tiene que ver directamente con la memoria y con el olvido, y lo que planeaba mi tesis era por qué olvidamos a una gran artista como Jacqueline Novac, precursora de la música electroacústica colombiana, y que nadie sabía quién era, o que muy pocos ahora mismo la recuerdan. A su vez, me fascina mucho el olvido, pues siento que forma parte de la memoria también, porque uno no puede recordarlo todo, y cuando re-memoramos esos recuerdos, ellos mismos están atravesados por el tiempo pasado y por nuestras propias vivencias; entonces, la memoria funciona como un mecanismo cambiante, algo que me parece muy interesante, porque no es algo monolítico.

Ya la historia es otro cuento, porque la Historia es una narrativa que se genera desde los centros del poder, como decir la historia de la Colonia, ¿quién la escribió?, pues los que colonizaron, porque nosotros

ni siquiera teníamos escritura, no poseíamos las herramientas que en ese momento significaban la escritura y los medios con los cuales dejar plasmadas esas memorias. Entonces, puedo decir que la Historia me interesa menos que los procesos de memoria, volver de nuevo sobre hechos, narraciones diferentes, sobre vestigios de todo tipo. Invocar las memorias es un acto casi mágico, porque claro, para mucha gente significa un trauma, pero para otros es una posibilidad abierta al futuro. Es como si invocáramos unos espíritus, que pueden ser por momentos muy miedosos, en los que te confrontas a cosas que no son para nada placenteras, pero que te traen una luz muy especial hacia el futuro. Entonces, creo que hay un acto muy mágico en el acto de recordar, y como dijiste de *Memoria*, la peli de Api, pues en ese tema tan amplio resuenan muchas cosas, y al final en *Nuestra película* sucede lo mismo, y tiene que ver con cómo unos seres humanos resonamos unos en los otros, en la tierra, en el universo, y cómo deberíamos esforzarnos en entender esas cicatrices que tienen las otras personas, y que nos deberían doler, así no sean más somos parte de una misma energía, o la manera en que la gente lo quiera llamar: Espíritu, Gran Universo, no tengo ni idea, pero sí creo que resonamos en un mismo

nivel, y que nos deberíamos movilizar por el dolor del otro.

Nuestra película *tiene la particularidad de estar hecha exclusivamente con imágenes de la televisión colombiana, de un periodo de tiempo muy específico, y solo se utilizaron imágenes de los noticieros. ¿Cómo fue la búsqueda de las imágenes necesarias en medio de este gran acervo, porque Colombia en esa época produjo muchas noticias, la mayoría desafortunadamente nefastas, y cómo fuiste acotando el material de acuerdo a tus intereses estéticos y narrativos?*

Uno de mis grandes intereses ha sido el estudio de la imagen, de las imágenes que ya están producidas, no solo este archivo de noticias de los años ochenta y comienzos de los noventa, sino que siempre me interesó preguntarme qué había detrás de la fabricación de esas imágenes, porque creo personalmente que no hay imágenes inocentes o impunes, y que nuestro deber es cuestionarlas, manipularlas, macerarlas, casi que masacrarlas, para finalmente sacar otra cosa distinta de ahí, para entender cuál es el sustrato que tienen esas imágenes. En esa vía, el archivo de noticias me comprobó que sí, que yo efectivamente tenía un trauma, pues la primera imagen que recuerdo no era

precisamente *Bambi*, sino imágenes de los noticieros de esa época, porque nuestra generación nació viendo televisión nacional, en el que la vivencia política era constante, y por ese mismo motivo quise indagar en esas imágenes que habían cimentado mi interés por este universo, el por qué siempre estaban ahí, saber por qué me habían impresionado tanto.

Entonces, creo que hay un acto muy mágico en el acto de recordar, y como dijiste de *Memoria*, la peli de Api, pues en ese tema tan amplio resuenan muchas cosas, y al final en *Nuestra película* sucede lo mismo, y tiene que ver con cómo unos seres humanos resonamos unos en los otros, en la tierra, en el universo, y cómo deberíamos esforzarnos en entender esas cicatrices que tienen las otras personas,...

Los años ochenta fueron los años de mi niñez, pues yo nací precisamente en 1980, y con el tiempo caí en cuenta que un niño de siete u ocho años no tenía por qué estar viendo esas cosas tan horribles que nosotros veíamos, y que eso tiene que ver, esa es mi teoría, con una suerte de generación huérfana, desesperanzada, escéptica, apá-

tica y antiempática, porque lo que creo que nos pasó fue que dejamos de lado la capacidad de sentir al otro, lo que fue haciendo parte del caldo de cultivo para que una extrema derecha fuerte, como la que se consolidó en Colombia, y que hoy en día se fortalece más. Creo que todas estas obsesiones las podía expresar a través de los archivos, y justamente eso fue lo que me propuse, reutilizar unas imágenes que la mayoría habíamos visto muchas veces, pero trabajadas de una cierta manera, puestas en cuestión, llevadas al límite, muy colapsadas, porque la estética de la película es como un colapso de las imágenes; entonces sí creo que genera un entendimiento diferente y, sobre todo, unas preguntas diferentes, que es lo que más me interesa con *Nuestra película*: hacernos preguntas, no resolverlas.

*Me gustaría que hablaras del momento del visionado de estas imágenes espeluznantes, por llamarlas de alguna forma, con toda esta galería de escenas sangrientas, que pensando en el título de la película, que precisamente don Luis Ospina tenía un trabajo suyo llamado de la misma manera, entonces asociando, pensé que tu película se podría llamar perfectamente Pura sangre.*

Cierto.

*¿Cuáles fueron tus sensaciones mentales y físicas al acercarte a estas imágenes tan fuertes, y a qué técnicas o terapias apelaste para que no se te corriera la teja? ¿Aplicaste el método Ludovico de La naranja mecánica con los dos pabillos en los ojos? (Risas)*

Yo tengo un gran entrenamiento mirando materiales cruentos, por supuesto que este material presentaba otros retos, tanto por su extensión, unas seiscientas horas, y pese a ello ubicamos rápidamente lo que necesitaba, porque coincidí en, gracia de Dios, como dirían los cristianos, o a que los astros estaban alineados, como dirían los profanos, pues cuando llegué a la ANTV (Autoridad Nacional de Televisión), estaba ya por cerrarse, y ese material básicamente no le importaba a nadie en ese momento, y por lo mismo me dieron autorización para que utilizara lo quisiera, prácticamente me dijeron: “Coja un disco duro y grabe lo que necesite”, a tal punto, que si lo hubiera deseado, habría hecho una película de cien horas, obviamente eso hubiera sido insoportable para cualquier persona; pero, lo que quiero resaltar es que encontrar el material fue más o menos rápido, y lo realmente dificultoso fue verlo, porque, como te dije, yo pensé que estaba súper preparada para enfrentarme con ese material, que nada me iba a

perturbar, sin embargo me afectó demasiado, entré en tremenda depresión, y me comenzó un vértigo muy molesto, y me di cuenta que yo definitivamente no era capaz de hacer esta película de un solo tirón, que me tocaba ver un rato, parar, mirar otro rato de nuevo, meterme en otro proyecto, hacer otras cosas, porque yo comencé con *Nuestra película* en 2017, y en todo este tiempo me sentaba a ver esos materiales, y obvio me bajoniaba, pero reunía fuerzas y salía de ese pozo y seguía adelante. Entonces no es que me sentara una semana a ver el archivo, sino unas dos o tres horas semanales, lo que, a su vez, me permitió entender mejor el material, te confieso que fue muy doloroso, pero creo también, que cuando las terapias funcionan, después del momento del dolor también hay espacio para una luz.

...cuando llegué a la ANTV (Autoridad Nacional de Televisión), estaba ya por cerrarse, y ese material básicamente no le importaba a nadie en ese momento, y por lo mismo me dieron autorización para que utilizara lo quisiera, prácticamente me dijeron: “Coja un disco duro y grabe lo que necesite”

Y en cuanto a lo que mencionas de Luis Ospina y *Nuestra película*, pues él se murió cuando yo estaba en la etapa final del proyecto, y lo más extraño es que todavía no tenía nombre, y ya estábamos en la etapa final del montaje con Sebastián Hernández, que es el editor, porque yo estuve mucho tiempo editando sola, y llega un momento en el que se necesita una mirada fresca y, en mi caso, una cabeza más saludable (Risas). Ya estábamos cerrando, terminando de organizar los archivos para mandar para Francia, en donde se hizo una parte de la posproducción, y ahí fue el momento en que yo le dije a mi montajista: “¿Ay Sebas, y cómo es que le vamos a poner a nuestra película?”, y fue como que nos miramos y casi como si lo hubiéramos ensayado dijimos al unísono: “Pues *Nuestra película*”. En ese momento todo cobró mucho sentido, pues yo creo, seguro que sí, que Luis me estaba hablando, desde el lugar en el que estuviera, y yo me sentí siempre súper conectada con él, tanto en vida como después de muerto. Yo todavía hablo mucho con él. Me sigo imaginando esas cosas que uno se imagina con una persona a la que uno quiere mucho y esa persona se muere. Traté de resolver el duelo de esa manera, y también por algo que le brindaba mucho sentido a lo que había estado haciendo, y era que esta película

no era MI película, era NUESTRA PELÍCULA, por ese motivo es que tiene poca voz en *off*, y no es un trabajo en el que prevalezca lo que yo sentí, sino que aspira a algo más grande, que yo creo que es lo que nos une, entonces por eso su título, y que a la final, muy en el estilo de Luis Ospina, es otro reciclaje, porque Luis era un gran reciclador y un gran amante del collage. Lo que yo hice básicamente fue traer una película de Luis desde otro lugar y reciclar y resignificar un título que es icónico en el cine colombiano, pero con otra motivación.

Juana Suárez, una realizadora y teórica muy importante, hizo una lectura muy bonita del título, y decía que el documental de Luis Ospina es un documental sobre Lorenzo Jaramillo, que era un gran pintor que en ese momento está muriendo de sida, y dice Juana, que la película de Luis es la historia de un cuerpo que se está descomponiendo, y que *Nuestra película*, de Diana Bustamante, es la historia de otro cuerpo que se está descomponiendo, y que ese cuerpo es la sociedad colombiana, una comunidad entera yéndose de bruces a un lugar muy oscuro, muy desbaratado, muy cruel.

*Y en esa búsqueda de imágenes para tu documental, ¿hubo alguna que por costo o por acce-*

*so no pudiste tener en Nuestra película?*

Hubo por ahí una imagen que está en Patrimonio Fílmico, muy chistoso porque es uno de los pocos archivos que existen en Colombia, y muy paradójico también porque es uno de los más desorganizados. Te cuento que las señoras funcionarias de esta entidad, cuando fui a buscar lo que necesitaba, y cuando les dije listo, ya encontré los dos segundos que buscaba, me salieron con el cuento que Patrimonio Fílmico no tenía los derechos de esa pieza en particular, y para mí fue como ahh jueputa, pero bueno, fue un pequeño momento de crisis, pero después pensándolo mejor me dije: “Qué va, tengo casi seiscientos de material, con eso me defiendo”, que sí eso mismo hubiera ocurrido con el archivo de Luis Carlos Galán, o con los niños que cantan el himno nacional, hubiera sido muy depre, pero no, realmente todo lo que yo quería usar ésta en la película, aunque te cuento, que cuando comencé a armar la película la pensaba más desde las noticias que se emitieron, y resulta que en la desmemoria de esta país, por ley las programadoras tendrían que haber grabado todas las emisiones de los noticieros, pero no lo hacían, o grababan encima de los videotapes cualquier cosa. Como que no hemos tenido la cultura de la importan-

cia de la conservación de los archivos y de los documentos, y los videotapes son un gran documento.

...el documental de Luis Ospina es un documental sobre Lorenzo Jaramillo, que era un gran pintor que en ese momento está muriendo de sida, y dice Juana, que la película de Luis es la historia de un cuerpo que se está descomponiendo, y que *Nuestra película*, de Diana Bustamante, es la historia de otro cuerpo que se está descomponiendo, y que ese cuerpo es la sociedad colombiana...

Cuando me encontré con ese escenario, es cuando la peli va tomando otra estructura, que vendría a ser más o menos así: tomamos el pedacito que se emitió, pero vamos a desdoblar el archivo, y vamos a utilizar los *rushes*, vamos a mirar el material descartado. Por ese camino llegamos a otro punto que fue preguntarnos: ¿qué fue lo que se emitió y lo que nunca se mostró?, y pegada a esa pregunta se formulaba otra como: ¿por qué el señor del sindicato de los bananeros nunca salió al aire? Ahí caí en cuenta por qué ese descarte del noticiero era el reflejo directo de cómo se mostraban las per-

sonas, o mejor, cómo se trata en Colombia a cierta clase de personas: la mayoría son descartables, prescindibles, para una narrativa dominante, y por el otro lado, estaba lo que sí salía en las noticias. Entonces, en un momento la película cambia porque no pude conseguir el material que quería, pero fue un cambio para bien, que me permitió hacerme unas preguntas más sólidas sobre el papel de los medios de comunicación.

*Un elemento que aunque está entreverado entre los hechos referidos, pero no tiene un énfasis especial, es el referido a la violencia derivada del narcotráfico, y más bien te centraste en la violencia generada por el Estado, que es el gran generador de violencia. ¿Por qué no quisiste enfocarte en la violencia promovida por los narcotraficantes, y le apuntaste a otro tipo de violencia menos mediática y digamos rimbombante, pero más letal y duradera en el tiempo?*

Precisamente por lo que estás mencionando, porque creo que hay un exceso de narraciones sobre Pablo Escobar y sus secuaces, que ha sido muy dañina para el país porque ha invisibilizado otra serie de problemáticas que no tiene que ver con el tráfico de drogas, muchas de ellas muy complejas, que han atravesado de cabo a rabo al país, entre ellas la violencia política, que no

es una cosa de ahora, sino de mucho más atrás, de las guerras civiles del siglo XIX, pasando por la gran Violencia de mediados del siglo pasado, nosotros hemos sido un país hiperviolento a nivel político, intolerante, incapaz de dirimir sus diferencias de otro modo que no sea echando bala. Y creo que eso ha quedado un poco establecido en las formas y procedimientos del Estado, porque que suceda, que en la segunda mitad de los años ochenta, en plena campaña presidencial asesinan a cuatro candidatos presidenciales, eso deja a más de uno desubicado, pensando: ¿era eso una democracia?, y yo misma me pregunto: ¿alguien se planteó que las cosas podrían ser de otra manera?, que no todo era Pablo Escobar, que supuestamente él había matado a los cuatro candidatos, y que hoy en día, treinta o cuarenta años después sabemos que sí tuvo participación en uno, en el de Luis Carlos Galán, para que sus amigos políticos se beneficiaran igual que él con su muerte, pero los otros tres fueron paramilitares aliados con el Estado.

Entonces, así como los noticieros hacen sus propias omisiones, yo también hago mis omisiones en *Nuestra película* al omitir o soslayar la narrativa preponderante sobre el narcotráfico, porque desafortunadamen-

te el narcotráfico no fue lo único que nos pasó, y por eso traté poner de manifiesto la violencia del Estado desde esos tiempos hasta los de hoy.

...que en la segunda mitad de los años ochenta, en plena campaña presidencial asesinan a cuatro candidatos presidenciales, eso deja a más de uno desubicado, pensando: ¿era eso una democracia?

*Y que ese fenómeno del narcotráfico, digo yo, pudo arraigar, crecer y expandir sus tentáculos, gracias a esa podredumbre de la que hablaba Juana Suárez, que eso no fue una generación espontánea que salió del aire y echó a perder la maravilla de país en el que vivíamos.*

Absolutamente. Si uno no más piensa en las ciudades y en las regiones en las que más se desarrolló el narcotráfico: Antioquia, Valle del Cauca, mucho en el Eje Cafetero en los últimos años, ahí se pueden identificar razones de ser y qué tipo de sociedad somos o aspiramos a ser, cuáles son los valores imperantes, cuál ha sido la relación de sus habitantes con el dinero y el poder político, venga de donde venga el

dinero, es que prácticamente ya no importa si usted lo consigue con una marranera o con una cocina de cocaína, como diría un señor de Medellín que en la pasada campaña presidencial soltó la perla de: “Plata es plata” (Risas). Creo que estas cuestiones de fondo nos deberían interpelar más, y sinceramente te confieso que estoy hasta la coronilla de Pablo Escobar, pues para colmo de males mi segundo apellido es Escobar. Hubo un tiempo en el que pensé que ya no iba a oír hablar tanto sobre Pablo Escobar, y sale esa pinche serie de Narcos, parece, y diga otra vez a joder con ese tipo, hasta el punto que yo llego a un aeropuerto y la gente comienza a hablar de esa fucking serie. Y uno piensa, bueno, en serio, esto qué es, ¿Narcos para dummies? Entonces por eso tomé la decisión que en mi película no iban a aparecer, sobre todo, porque esa narrativa permitió que estas otras narrativas, y esa gran tragedia nacional se nos olvidara, y pasara un poco desapercibida, cuando son hechos de absoluta relevancia, como el papel de las Fuerzas Armadas en las masacres, en el exterminio de un partido político como la Unión Patriótica, que también fue el exterminio de la posibilidad de disentir, de ser diferentes. Son elementos muy complejos, que hay que analizar, y por eso digo que la sombra de Pablo Escobar no nos ha dejado

pensar con claridad en cuáles son verdaderamente los problemas de nuestro país.

*Ahora que recalcas lo del exterminio de la UP, Nuestra película tiene mucha sincronía con ese momento, pues basta mirar a diario en las noticias el asesinato de líderes sociales y de anti-gueros combatientes de las FARC que se acogieron al Proceso de Paz.*

Colombia tiene un nivel superlativo en Procesos de Paz, pero también en cómo hacer naufragar esos procesos. Hay cosas horribles en esos procesos de paz en todo el mundo, que es algo así como “el daño calculado”, que es un instrumento con el cual se calculan las víctimas que dejan como secuelas los acuerdos de paz, pero en Colombia siempre superamos los promedios porque el Estado ha sido incapaz de cumplir lo pactado, los compromisos básicos como brindarles seguridad.

*Nuestra película no sigue una estructura cronológica, sino que tiene una composición más bien de collage, muy en la línea de Luis Ospina, como lo mencionaste hace poco. ¿Por qué buscaste este tipo de armazón, y cómo fue tu trabajo con tu montajista Sebastián Hernández en la búsqueda de esta forma en particular?*

Desde el principio para mí fue muy importante romper la idea de una estructura histórica, secuencial, y buscaba más algo sensorial, no explicativo, sin entrar a identificar hechos, fechas, o consecuencias de esos hechos. Eso es imposible, por lo menos en una película, es más una labor de un tratado de cientos o miles de páginas. Justamente lo que me interesaba más era remover la empatía, volver a empatizar con lo que nos pasó como sociedad, con nosotros mismos, y con las víctimas que están en esas imágenes. Entonces la idea mía siempre fue más emotiva, buscando generar emociones y sensaciones, como ese vértigo que tiene la película, que está proponiéndole permanentemente al espectador que tiene algún tipo de información, como bueno, esto pasó en tal año, y a continuación la peli da un salto, y lo remueve hacia atrás o hacia adelante, nunca aparecen fechas y, por lo tanto, está exigiéndole al espectador estar atento y estar preguntándose cosas, porque es una película que requiere de una fuerte interlocución con el espectador.

*Y en el aspecto de la financiación ¿cómo fue esa experiencia de gestionar fondos para tu primera película, y de qué manera llega David Hurst de Dublin Films a Nuestra película, porque me parece muy importante su presencia*

*como productor, no solo de tu peli sino de otros directores colombianos?*

Desde el principio para mí fue muy importante romper la idea de una estructura histórica, secuencial, y buscaba más algo sensorial, no explicativo, sin entrar a identificar hechos, fechas, o consecuencias de esos hechos. Eso es imposible, por lo menos en una película, es más una labor de un tratado de cientos o miles de páginas.

Me considero la peor productora de mí misma, y esto también me sirve para hacerle una cuña a los directores y es decirles que hacer una película solos es muy difícil, y yo estuve muy sola durante mucho tiempo, y me hubiera encantado tener un productor, pues en ese momento no me sentía en capacidad de desdoblarme. Ahora, a nivel de la financiación la historia de la película es bien particular, porque arrancó siendo un cortico que yo hice, y después caí en cuenta que era una idea para un largo y, pues bueno, con la platica del corto terminé el largo, pero decir terminar, terminar, tampoco corresponde a la verdad. Al principio, como te conté, tuve la licencia de la

ANTV, que me costó muy poco, luego vino el acceso al archivo de Caracol Televisión, que es el archivo privado mejor organizado y conservado del país, y creo, personalmente, uno de los mejores del continente, que tiene mucha demanda porque entienden realmente para qué sirve un archivo. Este material en específico era muy costoso, pero Caracol entendió la clase de película que yo estaba proponiendo, que no era venderle archivos a Netflix para que los utilizara en *Narcos*, entonces su costo se redujo bastante. Ya cuando la película estuvo armada, había que pagarle un poquito al montajista Sebastián Hernández, en realidad muy poquito (Risas), porque él lo hizo básicamente porque le interesaba el proyecto, y decidió sumarse generosamente. Y ya.

Fue realmente pellizcando un poquito aquí y allá como conseguí llegar hasta cierto punto. Lo que pasó después, te lo confieso, es que yo no creía mucho en *Nuestra película* al principio, y ahí fue que apareció David Hurts de Dublin Films, que es un enamorado del cine colombiano. Yo a él lo había conocido algunos años atrás cuando estaba en el festival de Cartagena, cuando habíamos organizado un encuentro con productores de Aquitania, en Francia, lugar de donde es oriundo David, y ahí es cuando él queda

enamorado de Colombia, y ya después nos encontramos en Pitching Durrel, que fue una de las primeras oportunidades que tuve de presentar un pitch de la peli, el proyecto quedó y David estaba impresionado y desde el principio me decía: “Yo quiero participar en tu peli”, y yo lo que pensaba era: ¿Me estará hablando en serio o me estará vacilando?, y él insistía en que era verdad, que lo dejara ver el resto del material, y creo que fue la primera persona que vio la totalidad de lo que llevaba de la película, porque como te conté, yo había estado muy aislada y no la había compartido.

Él la vio, le encantó, y me recomendó que aplicáramos a un fondo francés de su región, y ahí fue, considero, que *Nuestra película* tomó la fuerza, yo misma retomé fuerzas, creí de veras en mi peli, y Sebas y yo pudimos trabajar con más tranquilidad en el montaje del material, pues para Sebas era un material difícil y con una estética diferente a lo que él estaba acostumbrado a trabajar, y creo, justamente, que era el equilibrio que yo necesitaba, de lo contrario, la peli hubiera sido mucho más abstracta, de pronto hasta no hubiera sido un documental sino una especie de instalación, que es algo que todavía tengo pendiente, pero lo que quería recalcar es lo diferentes que so-

mos mi montajista y yo en cuestiones estéticas. Por ejemplo, él es mucho más efectivo en el ritmo, más pulido en el acabado, más estructurado en la forma; en cambio, yo y esta película tenemos un principio estético que es el punk, la película no es sobre el punk, pero el punk es el beat con el que monté esta película, con el que viví esta película en mi vida personal; entonces es una película trash, loca, y muchas otras cosas, y ese balance funcionó muy bien con Sebastián finalmente, aunque al principio, durante la pandemia, cuando yo le mandaba material armado y él me respondía: “¿Pero por qué estás haciendo esas cosas?”, y yo le replicaba: por esto, por esto y por esto, y él me ripostaba: no, no, no, estás loca, pero luego me proponía otra cosa, pero normalmente terminaba incorporando mis ideas, las iba entendiendo, las pulía, y las transformaba en cosas increíbles. Por ejemplo, las secuencias del himno nacional del principio que son varios himnos nacionales, en la versión mía era mucho más sucinta, y él le agregó varias capas más, y eso, a mi parecer, le otorgó a la película, y a esa escena en particular, un volumen mucho más potente.

*Poniendo como referente algunas de tus películas como productora, y otras del cine co-*

*lombiano de los últimos años, en las que la violencia funciona como una especie de telón de fondo, como algo sugerido, sobre la que nunca se explaya totalmente ¿Por qué quisiste que en Nuestra película estuviera la violencia y la sangre en un primerísimo plano, de una manera muy cruda y visceral, que despierta algo parecido a lo que dice al final el personaje de El corazón de las tinieblas: el horror, el horror...?*

*...quería recalcar es lo diferentes que somos mi montajista y yo en cuestiones estéticas. Por ejemplo, él es mucho más efectivo en el ritmo, más pulido en el acabado, más estructurado en la forma; en cambio, yo y esta película tenemos un principio estético que es el punk, la película no es sobre el punk, pero el punk es el beat con el que monté esta película,...*

Yo no sé Óscar, yo creo que a cada uno le toca responderse cosas diferentes, dependiendo de los momentos y los lugares que le tocó habitar. Yo reconozco definitivamente que esa oscuridad habita en mí, ya sea como fantasmas o acontecimientos, y yo necesitaba pues desenguesarme de esas obsesiones, preguntarme por qué tanta sangre, que es algo muy fuerte en la película. Te confie-

so que tengo una fascinación por la sangre sin ser una persona violenta. Recuerdo que, siendo muy niña, estando todavía viviendo en Medellín, que la casa de mi abuelita tenía un solar inmenso, y cuando me metía a rastrojear no era capaz de matar un bicho de tantos que había, tenía que llamar a mi abuelita de noventa años a que los matara, porque yo no me sentía capaz. Entonces pienso que esta fascinación no tiene que ver con ser violento o con una predilección por ciertas estéticas que a mí me llaman la atención, o me parecen interesantes o necesarias. No soy masoquista para nada, pero creo que el dolor es una vía para entender muchas cosas; o sea, estoy segura que sin anestesia sería muy escaso el que se mandara a hacer esas cosas que se mandan a hacer con su cuerpo. Cuando usted ha vivido el dolor por situaciones médicas, porque inclusive con morfina hay dolores insostenibles, comienza a entender el dolor. Después de algo así, uno si lo piensa dos, o tres, o cinco veces para mandarse a poner cualquiera de esas guevonadas: que los implantes en las tetas, o la nariz de mentiras, o la nalga de caucho. El dolor verdadero te enseña un montón de cosas, y por eso creo que la aproximación a la guerra nuestra, que es horrible, no te permite romantizar, y si bien muchas de mis películas como pro-

ductora tienen esa relación más distante con la guerra, creo también que hay momentos en los que uno tiene la capacidad o las ganas de hablar de algo de lo que no había hablado antes.

Este es un pedazo de nuestra historia que ha sido silenciado, y para mí era importante mirarlo en toda su crueldad y visceralidad. Esta idea de lo crudo, como lo que está sin piel, sin ningún atavío ni maquillaje, me gusta mucho, y creo que justo funciona muy bien en una sociedad como la nuestra a la que le encanta el barniz, las apariencias, los colchoncitos para que nada le duela. Creo que nos tiene que doler. Nos tiene que doler el pasado, y nos tiene que doler lo que sigue pasando, porque, si no, no puede haber una construcción de sociedad si el otro no me duele.

*Lo último es que la película comienza y termina con el himno nacional, tal como las emisiones televisivas de ese entonces, y se me antoja, ahora que estás hablando de maquillajes, que esa puesta en escena durante el himno es un reflejo de una sociedad amante a los afeites, a las impostaciones, pues entre los niños que cantan no aparece ningún indígena, ni ningún negrito, como si nos dieran pena nuestros ancestros, que fue algo que incorporó algunos*

*años después la Constitución de 1991, que nos dio, por lo menos desde lo étnico, una imagen que se correspondía mejor con nuestra esencia. Planteando un paralelo entre la época de la película y la contemporánea, en la que siguen en pugna dos fuerzas similares, una que nos quiere mantener anclados a un pasado, a los privilegios de los señores de la guerra, y a los métodos feudales de dirimir las disputas, y otra que, con todos sus errores, busca apaciguar el país, darle cabida a todos sus ciudadanos, modernizarlo en el mejor de los sentidos. ¿Cuál sería entonces la labor de los artistas en este momento, que al igual que hace treinta años lo viejo no termina de morir y lo nuevo no termina por nacer, como diría Antonio Gramsci?”*

Yo creo por principio que el arte no debe tener ninguna razón militante, creo que eso le ha hecho mucho daño al arte, tanto como su comercialización, pues cuando la misión es hacer dinero es una mierda, y cuando el objetivo es la militancia, pues también. Creo que debe haber como un instinto, una pulsión de querer decir algo, narrar, construir algo formalmente, que sea interesante también desde el contenido, que traiga algo novedoso, ya sea una perspectiva inédita sobre un hecho conocido, yo creo que es muy importante ver un mismo hecho desde todos los puntos de vista posibles, porque

es la única manera de ir completando el retrato. Cuando más compleja sea la imagen, mejor. Es decir, cuantos más puntos de vista podamos tener sobre un hecho o una obra de arte, más rica va a ser nuestra perspectiva. Entonces pienso que ese es el llamado a los artistas: aportar una nueva perspectiva a una macronarrativa que se construye desde muchos lugares, y no precisamente desde la militancia o la búsqueda desafortunada de dinero.

*Creo que nos tiene que doler. Nos tiene que doler el pasado, y nos tiene que doler lo que sigue pasando, porque, si no, no puede haber una construcción de sociedad si el otro no me duele.*

Ahora, uno como artista tiene que entender en qué lugar nació, en qué tiempo histórico le tocó vivir, pues imagínate a estas alturas hablando y haciendo una vaina bien decimonónica, bien acartonada, una cosa sin sentido. Porque yo nací en 1980, en Medellín; es decir, yo soy una artista de mi tiempo, que nací en esa ciudad, mi abuelo era músico y mi abuelita modista, y bueno, esas son cosas que lo definen a uno, que lo definen y constituyen. Si fuéramos capaz

de reconocer la estupidez y el arribismo que ha atravesado este país, haríamos mejor las cosas en general, creo que reconocernos en lo que somos sería lo más adecuado.

También es cierto que, de lo que pasaba hace treinta años a lo que pasa ahora, aun siendo el 2022 y el 2023 los años en que han estado disparadas las cifras de asesinatos de líderes sociales, el país sí ha cambiado en ciertos aspectos. Te confieso que yo me debato constantemente entre la desazón suprema y los brotes de esperanza, todo es muy paradójico, porque bueno, todos somos seres humanos y estamos sometidos a ciclos en donde uno a veces piensa y dice que todo es una mierda, la justicia es una mierda, Colombia entera es una mierda, y de repente uno se entera que Rito Alejo del Río está en la cana pagando por sus crímenes; entonces ahí aplica el dicho ese que la justicia cojea pero llega, no siempre, no para todos, que es absolutamente desigual en el acceso, pero sí creo firmemente que algo ha cambiado en este país. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

## ENTREVISTA A PATRICIA AYALA RUIZ

---

### UN DIÁLOGO QUE NO TERMINA

---

César Alzate Vargas



Empezamos a hablar una noche de febrero de 1991 en la universidad Los Libertadores de Bogotá. Los dos éramos nuevos en el mundo, más ella que yo. Ella actuaba en un grupo de teatro comunitario y yo le decía en broma que iba a salvar el mundo, aunque, tanto como ahora, entonces sabía

que lo suyo no era tal pretensión, sino algo más modesto y a su alcance: transformarlo un poco y para bien, a la mínima escala de sus relaciones más próximas. Yo era un joven diplomático recién llegado de Medellín que odiaba las corbatas –aún hoy sospecho de todo encorbatado–. Los dos trabajába-

mos en el día y estudiábamos comunicación social y periodismo en la noche. Nos identificamos en cuanto nos oímos decir algo en alguna clase y ya nunca nos hemos alejado, aunque, por supuesto, nuestra relación ha conocido en algún que otro momento el deseo de la distancia. Hemos recorrido entero el territorio del afecto, cruzando a veces sus límites hacia otras comarcas del amor y la rabia, y aquí nos mantenemos en tanto las divinidades en las que vamos creyendo nos disponen para la vida.

Como esta entrevista es un acto público de comunicación, tendré que referirme a ella no por el nombre con el que somos amigos, Lida, sino por el que usa para firmar sus trabajos y relacionarse con el resto de la gente: Patricia. Solo yo sé que en la reconocida cineasta colombiana Patricia Ayala Ruiz habita una muchacha llamada Lida con la que estaré hablando cuando las demás personas del mundo se silencien. Claro, uno de nuestros temas predilectos es el cine. Muchas películas hemos visto juntos, de muchas otras hemos hablado, pero mientras yo no pasé nunca del papel de desprevenido espectador ella dio el paso firme hacia la realización y henos aquí ante el estreno de su tercer largometraje, el primero de ficción.

¿Qué ha permitido que una mujer proveniente de un barrio popular de Bogotá esté ahora estrenando su tercera película? Conozco de su fuerza, su determinación y su talento, pero ella menciona el instrumento que de alguna manera ha puesto la posibilidad de hacer cine al alcance de mucha más gente: la Ley 814 de 2003, la Ley del Cine, que establece un generoso sistema de estímulos para los realizadores y para los inversionistas.

### Historia de una película

Durante los años iniciales de su andadura como proyecto cinematográfico, *Puentes en el mar* iba a ser un documental. Porque ella es documentalista. Sus primeros largometrajes fueron *Don Ca* (2013) y *Un asunto de tierras* (2015). En el entretanto ha realizado varios trabajos por encargo, especialmente para televisión, amén de algunos propios, y se acercó a la ficción produciendo *Kairós*, de Nicolás Buenaventura, que se estrenó en 2021. Trabajando siempre, aprendiendo. En desarrollo de un seminario para el que la contrató la Universidad de Antioquia se encontró en 2010 con Tumaco y con los combonianos, unos misioneros que se insertan en el territorio y no desarrollan acciones que toquen a la comunidad antes de tres años de permanencia allí porque son cons-

cientes de que necesitan al menos ese lapso para conocer a dicha comunidad. Comenta:

–Bajo ese postulado, que a mí me parece muy sensato, la mayor parte del trabajo que hacen las oenegés... se raja.

–Claro –apoyo–, llegan a salvar el mundo desde afuera con sus recursos, a veces muy grandes, pero hacen cositas y ya.

–Umjú. La prueba es Tumaco, que concentra una cantidad absurda de organizaciones internacionales, gubernamentales y no gubernamentales, desde hace veinte años por lo menos, y eso no ha cambiado gran cosa las condiciones de la gente. Y la cantidad de inversión es alta.

La historia de los misioneros fue la que primero la atrajo.

–¿Qué pasó en el proceso para que los combonianos dejaran de ser, primero, el centro del documental, y finalmente no estuvieran en la película?

–Desde el principio –responde–, la película era muy ficcionada. Estaba en el campo de lo híbrido. Los combonianos eran el hilo conductor, pero yo tenía mucha prevención, la alerta muy activada, de que no podía ser la historia de unos europeos que vienen a salvar a las comunidades negras. Ese era el gran riesgo.

–Eso hubiera sido odioso.

–Claro, pero era muy fácil caer en eso. Y lo que empezó a pasar es que los personajes de la comunidad empezaron a ganar mucho más peso y mucho más protagonismo y prontamente me parecieron infinitamente más interesantes. Entendí que la historia tenía que ser contada a partir de los personajes de la comunidad.

La prueba es Tumaco, que concentra una cantidad absurda de organizaciones internacionales, gubernamentales y no gubernamentales, desde hace veinte años por lo menos, y eso no ha cambiado gran cosa las condiciones de la gente.

La historia giraba en torno a tres barrios que por las condiciones políticas y sociales de la ciudad se vuelven como cárceles al aire libre. Barrios con nombres bastante bonitos: Viento Libre, Nuevo Milenio y Buenos Aires. El documental iba a discurrir sobre tres personajes, uno por cada barrio, y como proyecto asistió con éxito a diversos talleres en Colombia y en el exterior, hasta que en Cuba, en el curso de desarrollo de Ibermedia, la realizadora tuvo un encuentro importante: le pusieron como asesor al

cineasta español Isaki Lacuesta, experto en formatos híbridos. Ahí acabó de aceptar que el documental funcionaba muy bien como proyecto, pero no encontraba apoyo en el país, y ella quería hacer la película. Una película.

–Además, me di cuenta de que el postulado bajo el cual estaba girando el proyecto era terrible. Estaba haciendo algo que me ponía en un terreno muy frágil de la ética: yo quería poner la cámara a lo largo de cuarenta días en este territorio, esperando que en uno de esos días a alguno de mis personajes le sucediera algo tan determinante que la vida le cambiara. Porque sé que eso no es difícil que pase en los territorios. Lo que acabo de decirte es lo más parecido a un gallinazo que está esperando que su víctima por fin se rinda, para caerle encima.

Replico:

–Me hacés pensar en *La Sierra*, el documental de Margarita Martínez y Scott Dalton, un trabajo muy interesante que precisamente se fundamenta en que les pasen esas cosas definitivas a sus personajes durante la permanencia de la cámara en el territorio.

–Yo cada vez siento más pudor, te lo digo con honestidad, de sentar a alguien y pedirle que me cuente su historia dolorosa,

o pedirle que reviva un momento de dolor, de abuso o de victimización.

–Hay que ser, además de respetuosos, cuidadosos con lo que se pide de los personajes –reflexiono.

–Decirlo y hacerlo es muy complejo: debe haber una relación de paridad entre quien está delante y quien está detrás de la cámara, pero ya el solo hecho de que exista la cámara te da ventaja a ti, porque, como sigue creyendo la cosmogonía de los pueblos primitivos, tú capturas al otro. Literalmente, lo estás capturando. Tienes un poder sobre el otro. Eso es muy complejo y es una gran responsabilidad.

–Las historias te van indicando cómo debés contarlas; te queda a vos ser sensible para atender sus indicaciones.

–Supe: esta historia tal como yo la quiero contar, no la debo contar en formato documental. Por estos dilemas éticos de los que te estoy hablando. Por todo lo que significa en términos de seguridad para la gente: uno coge sus cámaras y se va y ellos se quedan y se calan todos los problemas que pueda haber. Ahí dije: esto tiene que ser un guion de ficción. Y en ese momento decidí convertir esas tres historias en una, que era la que siempre generaba más emoción y más impacto, que es la historia de la madre con el hijo.

La premisa de *Puentes en el mar* puede enunciarse así: una madre cuida asfixiantemente a su hijo mientras este es asediado por las fuerzas oscuras, por “esa gente”, que se han apoderado de Tumaco; el hijo trata de rebelarse contra la opresión de la madre; y el espectador sabe, minuto a minuto, que todo está a punto de estallar, que el heroísmo y la desgracia pugnan por el destino de los personajes en un relato que se parece bastante al que haría un buen cronista.

...pero ya el solo hecho de que exista la cámara te da ventaja a ti, porque, como sigue creyendo la cosmogonía de los pueblos primitivos, tú capturas al otro.

—¿Habías encontrado ya al personaje cuando descubriste que debías cambiar el género?

—Lo había encontrado. Por eso Alicia se llama Alicia, porque la señora que yo conocí se llama Alicia. La conocí en la iglesia del Pindo. Una mujer divina, con una sonrisota, y con esa sonrisota me empezó a contar: “Tengo tres hijos, pero solo me queda uno en la casa y tiene quince años, y ya a todos los amigos los reclutaron”. Y hablaba

pasito: “Ya todos los amigos fueron reclutados por ellos”. Y no era capaz de decir ni siquiera el nombre porque eso no se puede decir, y ellos eran Los Rastrojos, casi nadie.

Los Rastrojos pueden ser “esa gente”, pero en las ciudades de Colombia “esa gente” toma muchos nombres y ataca incluso desde la oficialidad. En la película se los menciona una sola vez con un nombre similar, y no en boca de alguno de los personajes, que se abstienen siempre de nombrarlos, sino en un informe periodístico sobre el atentado en la discoteca.

—Ella —sigue la historia de la Alicia original— me contó en una charlita muy corta esa locura en la que estaba. Me empezó a decir: “Yo le cuido el celular, yo lo llevo al colegio, yo lo espero del colegio, yo le vigilo los amigos...”. Y yo decía: ¡jueputa, está loca! Seguramente yo haría lo mismo, pero está loca. Y con base en esa conversación, que no fue mucho más allá, pues yo no volví a ver a esa mujer, seguí haciendo la investigación del contexto y llenándome de insumos, de historias. Decidí quedarme con esa, y las otras dos quedaron supeditadas a esa gran historia. Y decidí recrear el día que estaba esperando (yo quería poner la cámara a lo largo de cuarenta días, esperando que en un día la vida les cambiara a los personajes), decidí recrear ese día desde

la ficción.

-¿Habías pensado antes en hacer ficción?

-No.

-Decisión difícil, sabiendo que después de *Don Ca* y *Un asunto de tierras* el documental era tu camino en el cine.

-Yo le tenía pereza a la ficción, porque es exactamente lo contrario del docu, ¿no? En el documental estás con un equipo de cuatro o cinco personas, a veces tres, que se inserta en la realidad y se acoge a las normas que la realidad le impone. Eso es lo que me interesa, lo que me parece bello, lo que me parece desafiante también. Lo otro es la situación controlada. Un equipo de cuarenta, cincuenta, sesenta personas llegando a un lugar a imponerse. Toda esa imposición me generaba problemas; toda esa parafernalia me causaba un poquito de escozor. Pero también, finalmente, es lo que necesitas para contar una historia. En el momento en que entendí que esa historia no la iba a poder contar desde la aproximación documental, asumí: ya, me voy p'al otro lado. Ya se me había quitado el miedo y también la prevención. Ya había entendido que también en la ficción se pueden lograr momentos de verdad.

Mientras se trató de un proyecto documental y se sucedieron los apoyos negados,

la película iba a ser sobre los combonianos. Sin embargo, cuenta la directora sobre la evolución del proyecto:

-Rápidamente la balanza se empezó a inclinar por la comunidad: si estos son heroicos, son infinitamente más heroicos los hombres y las mujeres que viven en esos barrios. Los combonianos, querámoslo o no, tienen a su alrededor el aura de su origen, de su orden religiosa, y esto les otorga cierta inmunidad. La gente no.

De manera, pues, que cuando las circunstancias le revelaron que la película podía hallar mejor fortuna en la ficción, el eje de la acción se trasladó a la madre y el hijo y el misionero se convirtió en un tercer personaje. Un personaje extranjero que a lo mejor habría podido interesar a algún coproductor internacional.

Un equipo de cuarenta, cincuenta, sesenta personas llegando a un lugar a imponerse. Toda esa imposición me generaba problemas; toda esa parafernalia me causaba un poquito de escozor.

Como argumental, *Puentes* no se aleja en absoluto de la verdad: entre la Alicia real

que le contó su historia y se perdió y la Alicia ficcional cuya historia acaba contando la película, media la inmersión de Ayala Ruiz en la vida tumaqueña. Para hacerse merecedora de contar una historia local, se fue a vivir un año allí. Durante ese año, la directora, guionista y productora descubrió, por ejemplo, que tenía más fuerza la historia de los tumaqueños que trabajan por sí mismos contra las rudezas de su realidad, y el misionero extranjero del proyecto original acabó transformándose en Uvaldina, la líder social que es determinante en el desenlace de la trama.

Escribió el guion. Literalmente, escribió el guion. Lo hizo en un puñado de días, guiada por el impulso único de haber tomado la decisión. Lo escribió con tal virtud, que las versiones posteriores fueron apenas correcciones, pero nunca una reescritura significativa. Cuando me permitió leerlo por primera vez, corroboré mi antigua impresión de que un guion cinematográfico es sobre todo una obra literaria.

### No hay fórmulas

Viniendo del documental, su debilidad más obvia era la dirección de actores. Para llenar este vacío se le pegó a su director de casting, Carlos Medina, más conocido en

el medio como Fagua, con quien durante el proceso de búsqueda del reparto compartió casa en Tumaco seis semanas. Además, leyó todo lo que pudo sobre el tema, vio entrevistas a directores y a directores de actores, y a actores.

–Es un poco como se aprendía el oficio del cine antes. Esa cosa de las academias está muy bien, está muy bien ir a una escuela de cine, alimentarse de lo que hay que alimentarse y atajar camino, pero también me parece que estamos perdiendo algo de la forma como se aprende un oficio. Porque el cine sigue siendo un oficio. Es lo más importante, que el cine siga siendo un oficio. Y los oficios se aprenden pegándosele al que está haciendo.

–Actores los tuyos, además, naturales –subrayo.

–No profesionales –aclara–. Prefiero el término “no profesional” a “actor natural”, porque los otros también pueden ser naturales. De lo que se trata es de que sean naturales, a menos que tu propuesta sea otra.

Al cabo de las seis semanas, Fagua regresó a Bogotá y ella se quedó en Tumaco trabajando con los actores.

–Tres veces a la semana, tres horas cada vez... Hasta que me enfermé.

Su inmersión en el mundo de sus perso-

najes fue tan intensa, que allí estuvo a punto de morir. Eran los tiempos del covid 19 y Patricia contrajo el virus. La pandemia fue severa con ella en más de un sentido. Mucho debió comprender sobre la vida y la muerte durante los días y las noches de la fiebre y la asfixia, mucho comprendió sobre la soledad, el temor y la solidaridad. Estas circunstancias le llegaron en el periodo definitivo de maduración de su obra.

Esa cosa de las academias está muy bien, está muy bien ir a una escuela de cine, alimentarse de lo que hay que alimentarse y atajar camino, pero también me parece que estamos perdiendo algo de la forma como se aprende un oficio.

—¿Cuando llegaste a rodaje ya te sentías segura?

—Sí. Sí, totalmente. Eso sí lo tenía claro: sé que hay directores que sueltan la dirección de actores. Yo no podría. A mí me parece que si algo tiene que hacer el director es dirigir a sus actores.

—Además de Fagua, ¿quiénes fueron tus referentes?

—Hay una mujer alemano-chilena, Susana Bloch, que tiene un rollo sobre manejar las emociones a partir del cuerpo. Eso lo manejan algunos actores, pero muchos no. Por ejemplo, mi actriz principal no sabía de esto.

Su protagonista mujer (también está el joven que interpreta al hijo de Alicia) es Catalina Mosquera, la única actriz profesional y además el único miembro del reparto que venía de afuera.

—Yo le enseñé; fue bonito. Es una herramienta muy poderosa, ser capaz de alejarse un poco del Stanislavski básico, de la memoria emocional, y hacerlo a partir de un gran conocimiento de tu cuerpo. A partir del manejo de tu cuerpo, tú puedes llorar, hacer que tu cuerpo pueda mandarle la orden a la mente de “estamos en modo tristeza” o al revés. Y eso lo que te permite es entrar y salir de la emoción con más tranquilidad. Rápidamente, según como necesites, porque tú sabes que no se rueda en orden cronológico.

—Recordame aquella anécdota de Héctor Babenco.

—Cuando Babenco estaba dirigiendo a William Hurt en *El beso de la mujer araña*, Hurt llegó con una cola de caballo, con rímel, y parecía un travesti, pero un travesti de quinta. Él se enojó mucho, lo regañó y le

dijo que fuera y se lavara la cara y se quitara esa mierda, que el personaje tenía que ir de adentro hacia afuera, no de afuera hacia adentro... Y cuenta que pensó que William Hurt iba a hacer un drama y lo iban a echar, porque primero echan al director que a William Hurt. No. Todo funcionó muy bien. El tipo le jugó a lo que el director le proponía y se terminó ganando un Óscar por esa actuación. Babenco termina la anécdota diciendo: “No hay métodos, no hay fórmulas y no hay escuelas. O sea, el método en algún momento se te queda corto. Si te ciñes a la escuela te jodiste, porque te quedas formateado. No hay fórmulas. Eso es el arte: no es que si sumas uno más uno te va a dar dos inequívocamente. No es así. Dice una cosa hermosa: es el encuentro entre personas, y cuando de ese encuentro surge una magia, hay una película. Si no, si es al revés, tú puedes seguir el método al pie de la letra y ser correcto, y todo está bien, pero sabes que falta algo. Tú dices: pero si la fotografía es divina, si están actuando bien, si el arte es maravilloso, ¿qué le falta? Falta la magia. Ese encuentro entre personas tiene que estar. Y eso está por encima de los métodos. Y es lo mismo que uno dice cuando hace documental: ¿qué es la película? Es el resultado del encuentro entre quien está detrás del aparato de registro y quien está delante de

ese aparato de registro.

–O sea, en últimas no son tan diferentes la ficción y el documental.

–No.

Todo esto de Babenco me hace pensar en esa película nacional que se estrenó hace poco en Prime Video y apenas tuvo un par de funciones en sala, en la Cinemateca de Bogotá, *Los iniciados*. Tal vez sea el largometraje colombiano con más recursos que se haya hecho en los últimos años. Tiene a los hermanos Orozco en la dirección y en la producción, al actor veterano y al actor nuevo más importantes del país, Andrés Parra y Juan Pablo Urrego, el guion basado en un combo de novelas de Mario Mendoza, lo tiene todo para ser una gran película. Juzgo:

–Es lo más desangelado, lo más falto de magia del cine colombiano este año. Ahí no se produjo el encuentro del que habla el antipático Babenco.

–Yo sé que no quieres a Babenco –sonríe.

–Mentiras –sonríó yo–. No es tanto el rencor.

Mi desencuentro con Héctor Babenco se produjo en Cartagena durante un festival de cine. Asistí a una charla suya con todo el respeto y la admiración que le tenía. Hablaba sobre su experiencia adaptando precisa-

mente *El beso de la mujer araña* y yo andaba escribiendo mi libro sobre las relaciones entre el cine y la literatura. En la sección de preguntas levanté la mano para indagar si seguía un método específico de adaptación. Me contestó con agriedad: “No espere que yo haga su trabajo. Investigue”. Como si eso no fuera precisamente lo que estaba haciendo al mamarme su conferencia.

Eso es el arte: no es que si sumas uno más uno te va a dar dos inequívocamente. No es así. Dice una cosa hermosa: es el encuentro entre personas, y cuando de ese encuentro surge una magia, hay una película.

Babenco se murió en 2016 sin reconciliarse conmigo, cosa que no creo que lo haya llevado al purgatorio ni nada por el estilo. Su arrogancia me hace pensar en la inteligente actitud de la directora con la que estoy hablando, que desde cuando hizo *Don Ca* ha ensayado con éxito un recurso, mismo que en últimas le sirvió bastante con los actores y con el resto de la gente con la que tuvo que ver durante la realización de *Puen-*

*tes en el mar*. La humildad, hacerles saber que esta era su primera película. Apunta:

–Esa honestidad me ha dado resultados bonitos. También es bajarse de ese pedestal en el que hemos subido a la figura del director. Cuando uno se baja solito, todo fluye más.

### El título

–El título me llegó estando en Tumaco, cuando fui por segunda vez con Ricardo Restrepo y una cámara.

Ricardo era su compañero de la vida y del cine. Junto a él hizo varias películas, firmadas unas por ella, otras por él, dirigidas por ella, fotografiadas por él, hasta que él murió en 2017. *Puentes* le está dedicada “con el amor de siempre”, y *Piso 19*, su próximo estreno, lo tiene como un miembro de esa familia a la que conocemos por sus voces y por las imágenes que los alcanzan desde afuera sin que lleguemos a verlos a ellos.

Sobre ese segundo viaje a Tumaco, sigue rememorando:

–Hicimos unas imágenes que fueron el *teaser* del proyecto documental. Y haciendo eso, un día desperté y ya sabía cuál era el título: *Puentes en el mar*. Y me acuerdo que se lo conté a José Luis, y él se quedó pensando y dijo: “Es bonito, pero te sugiero *La difícil vida de un puente*” –se ríe–. Yo le

dije: “Por favor, sigue dando misa”.

José Luis era uno de los misioneros combonianos. Finalmente, no quedó en la película, pero se convirtió en un buen amigo y le colaboró bastante en la producción.

–Hicimos unas imágenes que fueron el *teaser* del proyecto documental. Y haciendo eso, un día desperté y ya sabía cuál era el título: *Puentes en el mar*.

## Los premios vs La distribución

–Decís que sin la Ley de Cine no serías vos directora de cine. Y sin los premios no podrías haber hecho esta y tus otras películas.

Lo señalo precisamente para hacer hincapié en lo importante que es el apoyo estatal en una industria endeble como la nuestra.

–Claro.

En 2019, cuando el que ya era un sólido proyecto de argumental estaba a punto de naufragar por la falta de apoyo, obtuvo el premio a Segunda Película de Director del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. No siempre es así, pero un estímulo que llegue en el momento oportuno le salva la vida a un artista y convierte en realidad un

buen proyecto. En esa ocasión obtuvo novecientos millones de pesos. *Puentes* acabó costando 1.400 millones. El resto del dinero se lo levantó Pathos Audiovisual, su empresa, a punta de coproducciones. Ibermedia, Churubusco México, RTVC Play Colombia. Cuatro años y una pandemia después, da la impresión de que todo ha cambiado radicalmente.

–¿Siguen siendo los apoyos estatales igual de importantes en este país?

–La verdad es que ahora está más difícil porque somos muchos. Cada vez somos más, hay muchas escuelas y el cine está de moda. Y también hay mucho talento y el nivel está muy alto, lo cual es bueno. Estamos haciendo películas interesantes y diversas; creo que es un momento saludable del cine colombiano, con todo y que no hay una gran película en el 2023.

–Igual, sigue siendo una industria pequeña.

–Es un fondo de veintipico mil millones de pesos, y para un país como el nuestro, donde hay tanto ánimo de hacer, se sigue quedando chiquito. Por un ganador hay diez descabezados y eso es superfrustrante.

–Vos has ganado muchas veces, y también te han descabezado.

–La mayor parte de las veces. La gente cree que uno gana siempre y eso no es

cierto. Claro, uno solo cuenta cuando gana, pero uno no hace una publicación para decir: “Otra vez no gané en la categoría tal”.

–Y sigue siendo difícil hacer cine en Colombia.

–Los recursos son pocos. La Ley del Cine funciona en este lado, pero no en el otro lado, el de los inversionistas, conozco muy poca gente que haya conseguido inversionistas. Sigue siendo un fondo chiquito, y mientras dependa exclusivamente de la taquilla no va a crecer. Este es uno de los pocos países en el mundo donde la taquilla de cine crece, pero yo no sé hasta cuándo va a durar eso.

–Muy poquito.

–Tenemos los días contados. Hay que reaccionar rápido. Y yo creo que las entidades, los organismos, lo están haciendo, y por eso también este gobierno está hablando de la posibilidad de que las OTTs paguen un impuesto.

Así define Wikipedia a las OTTs: “Un servicio OTT (siglas en inglés de *over-the-top*) o servicio de transmisión libre consiste en la transmisión de audio, video y otros contenidos a través de internet sin la implicación de los operadores tradicionales en el control o la distribución del contenido”.

–Las plataformas –resume–. Por-

que las plataformas no pagan impuestos y por ahí circula todo. Con un uno por ciento, con un tres por ciento que paguen las OTTs, tenemos tres veces ese Fondo. Claro, el problema es que en este momento el lío no es la producción. Sigue siendo difícil, pero siempre habrá. ¿Cuántas películas se están haciendo al año en Colombia? Cincuenta. Cincuenta es un montón, y se están estrenando cuarenta. No es nada frente a la industria mexicana, no es nada frente a los argentinos, pero estamos en Colombia. Y si lo comparas con los tiempos de Focine, es infinitivamente superior.

Focine: años setenta a primeros noventa. Llegamos a tener picos de tres o cuatro estrenos por año, pero también hubo muchos años en que no se presentó ni un solo estreno nacional. Continúa la realizadora:

–El lío está en la distribución y en el encuentro con el público. El lío está en que faltan salas de cine. Tiene que haber salas en los municipios y en las regiones.

–Pero las ciudades están inundadas de salas de cine. ¿Por qué no hay espacio en ellas para las películas colombianas?

Le hablo, por ejemplo, del caso Cine Colombia, la empresa distribuidora y exhibidora más grande del país. Cuando surgió en los años veinte del siglo pasado, acabó

con la floreciente industria nacional. Un siglo después, Cine Colombia casi nada hace por la floreciente industria del presente. Es evidente que la Ley del Cine, tan efectiva y generosa en los estímulos para la realización, cojea notablemente en obligar a los exhibidores a preservar una cuota de pantallas, aunque sea mínima para la exhibición de esas películas que en cantidad interesante se realizan. El cine nacional está en auge, pero los exhibidores muestran cero generosidad con él.

Porque las plataformas no pagan impuestos y por ahí circula todo. Con un uno por ciento, con un tres por ciento que paguen las OTTs, tenemos tres veces ese Fondo.

Patricia identifica otro culpable:

-Disney. Es el dueño del noventa y ocho por ciento de las pantallas del mundo. Tiene cogidos de donde sabemos a los exhibidores del mundo entero. Todas las pantallas las ocupan ellos. Claro, y nos quedamos con el ripio. Nos quedamos con el ripio todos. Con ese diez por ciento de pantallas que quedan, estamos disputándonos el cine

documental, el cine de autor, el cine independiente, las otras cosas, todo lo demás que no es *mayors*. Incluso el cine independiente internacional se ve a gatas pa entrar ahí. Ese es el rollo.

### Año difícil

-A *Puentes en el mar* le tocó un momento difícil, porque hay un montón de películas represadas de pandemia. Cuando hay tanto [título pendiente], empiezan a pesar demasiado el lobby, los agentes de ventas, los distribuidores internacionales. Y uno está muy solito y está muy chiquito también. El cine colombiano está desaparecido de los festivales internacionales.

-Y de la cartelera comercial -insisto-. Ningún título pasa del circuito alternativo, Cine Colombia si acaso les da una salita y en horarios horribles, sin un tráiler previo, y con no más de una semana de permanencia. Nada. Procinal, más o menos lo mismo, y los demás nada. No le están ayudando al cine colombiano.

-Nada. Esta es la tercera película con la cual salgo a salas, y siento que me estoy enfrentando a lo mismo, y más complicado porque ahora hay más películas colombianas. El mercado sigue siendo el mismo y hay mucha más producción. Los exhibidores parecen ser los enemigos de las pelícu-

las colombianas.

–Sumémosle a eso que las películas están más bien modestas.

–Trato de ver todo lo que sale de cine colombiano. Es una cosa de gusto y también de rigor. Si uno hace cine en este país, tiene que saber qué están haciendo los otros. A mí me parece que este año hay una pluralidad, pero también hay un bajón en la fuerza de las películas. No sé si en la calidad. Como que haya películas memorables, yo creo que este año no ha salido.

El mercado sigue siendo el mismo y hay mucha más producción. Los exhibidores parecen ser los enemigos de las películas colombianas.

–Es como si se hubieran achicado todas.

–El año pasado hubo una explosión de películas más grandecitas, más apapachaditas, que les fue relativamente bien en escenarios internacionales y tuvieron visibilidad. Venimos de un año en que hubo mucho ruido con *Los reyes del mundo*, con *La jauría*, con *Un varón...* Este año está todo muy chiquito. Muchos documentales chiquitos y las pelis de ficción... no sé.

–¿De lo que ha llegado en 2023 te ha generado entusiasmo algo?

–A mí, *Toro* me gustó. Es una peli muy linda.

Se refiere al documental de Gina Bernal y Adriana Ortega sobre un fotógrafo colombiano que se hace en las cárceles de España. Tremenda película y tremendo personaje. Coincidimos, y destaco otro título, curiosamente otro documental: *El rojo más puro*, de Yira Plaza O’Byrne.

Sobre otras cosas que se han visto recientemente, reflexiono:

–A mí me está ocurriendo con algunos documentales colombianos, y hasta con algunos argumentales, que son producciones que bajan de chiquitas a pobres, que es como si alguien cogiera la cámara de betamax del abuelo y se pusiera a grabar cualquier cosa. No sé, yo creo que el cine por muy alternativo que sea sí exige un poquitico más de cuidado en la producción. Y con películas que están resultando de archivos, pareciera que más que recuperarlos de las empresas audiovisuales los bajaran de Youtube, y no les hacen un buen proceso técnico y le toca a uno tragarse una o dos horas de imágenes de pésima calidad y audios igual de malos, y a mí eso me pesa. Nos crío Hollywood y la primera exigencia es la calidad técnica. Al menos eso.

–Claro. Una buena factura.

## Si no analizas, no entiendes

Con todo y la desazón de la distribución, *Puentes en el mar* se está viendo y están pasando cosas. Le pregunto:

–Es muy difícil uno pensar en esto siendo la realizadora, la productora, la directora, la guionista, etcétera. Estás muy comprometida y te falta la distancia, pero ¿cómo percibís hasta ahora la respuesta a tu película?

–Yo siento que esta es una película que necesita la sala. Y la buena sala, con buen sonido, con buena luz en el proyector.

*Puentes en el mar* se estrenó en algunas salas comerciales y del circuito alternativo de las principales ciudades del país el 3 de agosto. Dos días después se hizo una función especial para la gente de Tumaco en la discoteca donde se rodó la secuencia del atentado terrorista, en plena zona rosa de la ciudad. Consecuencia: una proyección llena de feliz emotividad, pero aplastada por el ruido circundante.

–Los tumaqueños vieron la película. Ahora falta que la oigan –comenta.

Al final de esa proyección se le acercó el líder de una entidad cultural y resumió en estas palabras el entusiasmo que la película le produjo: “Me siento representado”.

Esa no será la única función en la ciu-

dad. Otra de las cosas buenas que *Puentes* ha hecho por el territorio fue el legarle una sala de cine. Teniendo Tumaco más de doscientos mil habitantes, no contaba con este espacio. Pathos se asoció con Marea Producciones, una organización local, para que esta adecuara una pequeña sala en el centro cultural Don Aky. Allí se proyectarán *Puentes en el mar* y, se espera, un sinfín de otras películas.

–Las nuevas generaciones de Tumaco no saben lo que es entrar a una sala oscura, con una pantalla grande y a una experiencia que te requiere dos horas plenas de atención –observa–. Para mí, eso es lo más importante de que se mantenga la experiencia de la sala. Porque en este momento la manera como la información está circulando apunta cada vez más a que nuestra atención sea corta y dispersa, a que haya una incapacidad para mantener la concentración. Y si no te concentras, no analizas; y si no analizas, no entiendes, no digieres. Es muy perverso: renuncias al pensamiento complejo y terminas todo viéndolo en blanco y negro. Eso son las redes sociales.

## El futuro inmediato

Para el rodaje de *Un asunto de tierras*, Pathos Audiovisual, la productora que montó con Ricardo, adquirió una cámara y Patricia

decidió aprender a manejarla. Vivía entonces en un apartamento del edificio Bosque Izquierdo desde cuyo ventanal se apreciaba una espectacular panorámica de Bogotá. Hizo su entrenamiento de camarógrafa filmando pedazos de tiempo a lo largo de varios meses y años, y de esta forma tomó cuerpo *Piso 19*, un trabajo inclasificable – algo de documental, algo de experimental, algo de manifiesto y hasta algo de argumental– en el que la cámara mira exclusivamente hacia afuera mientras las voces incidentales de una familia van narrando sin darse cuenta su propia historia y la del país. No vemos a sus integrantes, los oímos. A lo largo de las imágenes se reconocen las voces de una mujer, de un hombre, de un muchacho, y con menos frecuencia las de otras personas: una familia y unos amigos frente a cuyos ojos pasan la vida y el mundo, pasan los años y hasta pasa el Papa.

Teniendo Tumaco más de doscientos mil habitantes, no contaba con este espacio. Pathos se asoció con Marea Producciones, una organización local, para que esta adecuara una pequeña sala en el centro cultural Don Aky.

Como toda película colombiana, *Piso 19* se ha ido terminando a punta de premios. Acaba de ganar Musicalización y Creación de Sonidos para Largometraje del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) de Bogotá. Estará lista a finales de 2023 y se estrenará –se estrenará– en 2024.

–También lo presenté al FDC en la categoría de posproducción y si Dios me quiere mucho me voy a ganar ese también. Vamos a ver.

Risas.

–¿O sea que si los jurados no te premian Dios no te quiere tanto?

–Me la pone más difícil.

Más risas. Dios, en varias de sus diversas formas, está por ahí, con todo y mi escepticismo; el de ella es menor. El caso es que ya tiene con qué terminar el color y el sonido. Y siguen faltando detalles para completar esa película: derechos de canciones, musicalización, diseño sonoro, entregas, masterizaciones...

–Es caro. Es caro. Es caro.

Esta seguramente no es una película ni de televisión ni de plataformas ni de salas comerciales.

–Yo creo que es una peli chiquita, de amigos, que le habla también a un público grande. Puede no ser tan de nicho.

La ha visto gente que, contra la sos-

pecha inicial, se entretiene mucho con la historia o encuentra en ella asuntos que se conectan con su vida íntima, duelos, alegrías.

–¿Qué es Piso 19?

–Es un relato en primera persona sobre una familia que mira hacia afuera mientras la historia hacia adentro los va desintegrando, no por decisión propia de ellos, sino porque la vida es así y en cualquier momento te llega con eventos que hacen que desaparezcas y esa vida que tenías ya no sea la misma. Es un relato que va en dos vías: un mundo exterior que se cuenta a partir de la imagen y un mundo interior que se cuenta a partir de lo sonoro, y que te cuenta una historia.

## Dos lados de una historia

Piso 19 es el proyecto inmediato. Y ya están en marcha los dos siguientes: las aproximaciones desde la ficción y desde la no ficción a una misma historia.

–*Cuadro familiar/Historial* es una película en dos versiones –me cuenta–. *Cuadro familiar* podría ser el lado A e *Historial* podría ser el lado B, o al revés. Es la misma historia: de la familia en Colombia a lo largo de los últimos ochenta o cien años, cómo se va transformando.

–Tu familia.

–A partir de una familia específica, que es la mía. Van cambiando de alguna manera, pero el gesto endémico de la violencia está ahí. Yo creo que no le hemos metido el diente lo suficiente a eso desde el arte, desde el cine. Hemos visto el fenómeno de la violencia desde afuera, pero desde el interior de la familia, puedo estar diciendo algo muy atrevido, no ha sido tan evidente esa intención. Esa es la intención de *Cuadro Familiar/Historial*.

## ¿Qué es Piso 19?

–Es un relato en primera persona sobre una familia que mira hacia afuera mientras la historia hacia adentro los va desintegrando,...

–O sea: van a ser dos películas. ¿Vas a hacer el argumental y luego el documental para presentarlos en distintos momentos?

–Ya veremos cuál es el camino. A mí me gustaría que un festival las escogiera a las dos al mismo tiempo. Que entendiera que las dos películas se tienen que ver, al menos, en un día y el siguiente, o la misma semana. Pero cada película es independiente de la otra.

–¿Las vas a hacer juntas?

–Si el Santo FDC nos ilumina y nos favorece, sí. Las presenté a Largo Documental, *Historial*, y a Largo de Ficción, *Cuadro familiar*.

–Cuando revise la grabación de esta entrevista, me voy a acordar de la mirada que pusiste al decir esto.

Es una mirada en la que caben todas las ilusiones, toda la luz y toda la convicción de que puede hacerlo bien.

Leí la primera versión del guion de *Cuadro*. Es una obra literaria en la que bien se aprecia la película que puede llegar a ser. Me produjo inmensa emoción.

–Desde que nos conocimos –le digo, y en mis palabras hay implícita una promesa que ella sabe que cumpliremos los dos–, hemos ido mucho a cine. Toda la vida.

–Claro. El cine ha formado parte de nuestra vida. Yo creo que todas esas películas que uno ha visto, buenas, malas, regulares, no importa, todo eso ha sido parte de nuestra formación como personas. De alguna manera le debemos un poquito de lo que somos a todas esas películas. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# ENTREVISTA A LAURA GÓMEZ HINCAPIÉ

---

## MATERIALES PARA UN RETRATO

---

Óscar Iván Montoya



Afirmaba el Basil Hardwall, uno de los personajes del siempre maravilloso *Retrato de Dorian Gray*, que “cualquier retrato pintado con sentimiento es un retrato del artista, no del modelo. El modelo es solamente un accidente, la oportunidad, la ocasión. No es a él a quien el pintor revela, es

el propio pintor el que se revela sobre la tela coloreada”. De forma similar opera la realizadora Laura Gómez Hincapié, quien en su documental *Utopía* (2023), aparentemente traza el retrato de su padre Fernando Gómez, educador, sindicalista, militante político con varias décadas de luchas y perse-

cuciones a sus espaldas. Sin embargo, entre los repliegues de este retrato van tomando forma las figuras de Ruby Hincapié, esposa de Fernando y madre de la cineasta y, por supuesto, vemos la de Laura, quien va surgiendo entre los colores desleídos de la niñez, pasando por rápidas imágenes de su adolescencia siempre con una cámara en la mano, hasta tomar la consistencia y criterio de una mujer adulta.

Para darle forma y colorido a este retrato personal, de su propia familia, de su propia generación y la de su padre, Laura Gómez echó mano de todos los recursos que tuvo a mano: fragmentos de entrevistas, archivos familiares, viejas fotografías, recuerdos de viajes, iconografía comunista, imágenes del estallido social, conversaciones cotidianas con su padre y su madre en el patio de su casa. Es una película que se arma a partir de fragmentos, de momentos cotidianos, y de fondo, el registro histórico de lo que estaba sucediendo en esos agitados años de nuestra siempre convulsionada historia.

Del retrato de *Utopía* quedan la semblanza de Fernando, aguerrido, solidario y contradictorio, la de su esposa Ruby, supuestamente en un segundo plano, pero pilar de la familia, y contradictora política de Fer-

nando cuando amerita, y por último, el de la cineasta Laura Gómez, que al igual que el realizador José Alejandro González en su documental *Álvaro*, plasma el retrato de un ser humano en pleno conflicto, pero con el que termina identificándose tanto, que considera que más que un retrato de su personaje, es el de él mismo: “Tampoco creo que yo le haya hecho una película a él, los dos hicimos nuestra propia película, porque el que mire a *Álvaro* me va a ver a mí, porque creo que en este trabajo se vislumbra muy bien mi forma de estar en el mundo, la manera de mirar lo que me rodea, el modo de parchar con mis semejantes, pues, ante todo, somos nuestras relaciones humanas. Creo que en el fondo mis películas hablan mucho más de mí que de la persona a la que supuestamente estoy retratando”.

*Fernando Gómez es tu papá, un educador con una larga trayectoria, un sindicalista muy combativo en su época, pero, ¿cuál fue el momento de epifanía en el que caíste en cuenta de que él, aparte de ser esas cosas que enumeré atrás, también era la encarnación de toda una generación con sus sueños y frustraciones, y que, además, era la mejor muestra de una manera de ser muy colombiana con esa terquedad, esa obstinación, ese escepticismo tirando a pesimismo en lo que respecta a la capacidad de las*

*nuevas camadas en generar algún cambio, que ha sido, a mi entender, un elemento que no nos deja adaptarnos mejor a los nuevos tiempos, y dar un batallar más adecuado a las cosas que nos confrontan?*

Fue a mi regreso de Argentina, en 2016, que estaba muy candente el tema del Plebiscito, y fue como en ese momento que comencé a conversar de nuevo con mi papá sobre lo masiva que era la participación de los jóvenes de mi generación. Hay también un momento en el que uno comienza a tener más conciencia de cómo está conformada la propia familia, y en el caso mío, de una crianza casi que a la distancia en los últimos años, consideré que era necesario tener ese espacio después de casi siete años de estar en otro país, rodeada de otras realidades, que en cierta forma era como comenzar a construir una identidad como hija de estos dos personajes tan fuertes, tan contradictorios, que generan todavía un protagonismo social y colectivo. En ese universo todavía era la hija de alguien. Entonces estar por fuera me propició un proceso de establecer distancia con Colombia y también con mi familia. Cuando regreso, comienzo a notar que hay una participación mucho más activa de los jóvenes, en diferentes frentes, algo que no sucedía cuando me fui, que su

participación era muy tibia, estoy hablando de 2010, en el momento en que se estaba hablando de un eventual tercer periodo de Uribe, había un montón de cosas que para mí funcionaban muy mal y, por lo menos en 2016, ya se notaba un relevo generacional, en el que se heredaban las luchas colectivas de los antecesores, actualizándolas a los nuevos procesos contemporáneos: las redes sociales, los discursos desprovistos de militancia sectaria, la participación de sectores que habían sido apolíticos toda la vida.

Hay también un momento en el que uno comienza a tener más conciencia de cómo está conformada la propia familia, y en el caso mío, de una crianza casi que a la distancia en los últimos años, consideré que era necesario tener ese espacio después de casi siete años de estar en otro país, rodeada de otras realidades,...

A nivel familiar también comenzamos a percatarnos de un deterioro de la memoria de mi padre, que años más tarde iría incrementándose, y fue ahí, en ese momento, que se me hizo muy urgente poder conversar con él y rescatar esa memoria suya, que

era la de toda una generación, y ver cómo dialogaba esa memoria con lo que estaba pasando en la actualidad. Luego vinieron los dos estallidos sociales, la pandemia, el primer presidente de izquierda en la historia del país, fueron muchas cosas que sucedieron en muy poco tiempo mientras la peli se iba haciendo, encontrándose y enriqueciéndose.

*Cuando tu padre nació a finales de los años cuarenta el aire apestaba a pólvora y a muerte, y según calculo, tu fecha de nacimiento fue en 1989, un año fatídico para Medellín y Colombia en general, y posteriormente, a finales de los noventa, te tocó la embestida paramilitar en todo el país, y el encierro en las ciudades y pueblos por miedo a las pescas milagrosas de la guerrilla. Y luego pasaste de adolescente a mujer hecha y derecha durante el Uriato. ¿Cómo fue crecer en ese momento tan maluco para Colombia, y en especial para tu familia, sabiendo de sus filiaciones políticas, que despertaba un especial recelo de los criminales organismos de seguridad de la época, ¿cuáles son tus recuerdos de haber crecido en medio de un ambiente tan retrógrado, tan corrupto, tan policivo?*

Recuerdo mucho como entre los ocho y los once el activismo político de mis padres, pues como se ve en *Utopía*, estaba Fernando,

pero también estaba Ruby Hincapié, mi madre, que al igual que mi padre era docente, militante de izquierda y feminista, un caldo de cultivo muy grande. Recuerdo los viajes que emprendían desde Pereira a la zona del Caguán durante el proceso con Pastrana, en el que ellos dos estuvieron participando en las audiencias públicas. Gracias a que hubo participación de la sociedad civil, mi papá estuvo presente como representante del sindicalismo, y mi mamá como sindicalista y feminista. Por esos viajes, y también por sus referencias, por su misma iconografía, mi familia era muy diferente en una ciudad como Pereira, o en una región bien uribista como el Eje Cafetero, o entre el mismo entramado de tíos, primos y hermanos. Lo que también recuerdo muy bien después de que todo fracasó en el Caguán, es que mis padres entran en un momento de mucha incertidumbre, decepción, y hasta temor de haber sido refichados por los organismos de seguridad, como les sucedió a todos los que estuvieron por allá, más ellos por su participación pública.

Entonces, en consecuencia con sus temores, comenzaron a instruirnos a mí y a mis hermanas en ciertos cuidados y precauciones que debíamos tener. Yo nunca había pasado por una situación de esas, pero re-

sulta que para ellos era una vaina conocida, pues desde finales de los años setenta ellos venían siendo referenciados por sus actividades como militantes de izquierda. Era como repetir la historia.

Lo que también recuerdo muy bien después de que todo fracasó en el Caguán, es que mis padres entran en un momento de mucha incertidumbre, decepción, y hasta temor de haber sido refichados por los organismos de seguridad,...

A la vez, también soy esa adolescente que aparece en la peli, y que se va criando con una cámara en la mano, que está viendo constantemente MTV, que es remelomana, que quería dejar memoria con ese soporte audiovisual. Después vienen los años de búsqueda de identidad, de cierta rebeldía, de querer afiliarme a la Juventud Comunista (JUCO), de ir con mis padres a manifestaciones y algunos paros, de aprenderme discursos y ponerme camisetas del Che Guevara, y llegó también el momento de rechazar todos esos referentes juveniles, de comenzar a marcar una distancia con los padres, siempre hay un momento de pugna en el que una no quiere que le condicionen

su identidad. Después uno cae en cuenta de que eso es inevitable, que pasa y luego se acepta y se le quita importancia.

*Aparentemente el retrato que plantea Utopía es sobre tu padre Fernando Gómez, pero también hay una presencia muy constante tuya, y ni se diga de tu madre, Ruby Hernández, como esposa, como camarada, como apoyo en los momentos difíciles y compañía en los instantes de alegría. ¿Ese espacio que tiene tu mamá en la película, lo tenías planeado de esa forma o fue ella con su constancia, con su firmeza, con esa fuerza silenciosa que tienen ustedes las mujeres, que consiguió ocupar su lugar en Utopía?*

No, realmente no. De manera honesta te cuento que yo no había considerado esa presencia tan fuerte de mi madre, porque consideraba que con el que tenía casi que realizar un proceso de terapia era con mi papá, porque cuando yo nací él tenía ya cuarenta años, entonces existía una gran brecha generacional que nos separaba. Por supuesto, había un montón de asuntos que yo no comprendía respecto a él, como, por ejemplo, su terquedad en su militancia, en su radicalismo en muchos aspectos; en cambio, con mi mamá siempre existió como una relación más flexible,

por momentos compleja, pero siempre nos hemos entendido muy bien. Con mi papá sí sentía que necesitaba entender más cosas de él. Entonces, ya por dinámicas del rodaje que la película termina por realizarse en su mayor parte durante la época del confinamiento, la cosa cambió. Tenía planeadas algunas escenas con mi mamá, pero durante la pandemia, con el registro diario de lo que ocurría, fue casi imposible sustraerse a este personaje que siempre estaba presente, orbitando en este universo familiar, que se convirtió en una especie de pilar sobre el que se sostiene la vida de Fernando. Ahí caí en cuenta que ella también reclamaba espontáneamente una mayor presencia en la peli, con sus luchas y compromisos, aún más complejos que los de mi padre, contra estructuras patriarcales, contra jerarquías imperantes en los partidos de izquierda, contra formas sutiles o rudimentarias de ejercer violencia sobre las mujeres.

Ya en la etapa de montaje con Rodrigo Ramos, notamos que había un extenso y bien logrado material sobre mi madre, tanto, que llegamos a bromear sobre la posibilidad de hacer otra película exclusivamente sobre mi madre (Risas), pero también era evidente que nunca había hecho entrevistas con ella, que siempre era en presencia de mi

padre, pero sí tenía un buen registro de su vida cotidiana, de fotos y videos de sus viajes, lo que en el fondo nos abría una serie de interrogantes, como ¿bueno, esto es la peli de mi papá o de mi mamá? ¿quién es realmente el protagonista? Entonces en el proceso del montaje, que es también el lugar en donde la película se arma a partir de los residuos, de los elementos que uno va desechando, entonces fue para mí una sorpresa muy bonita, porque Ruby cobró mucha importancia, en un lugar en el que generaba muchas repulsas entre las mismas familias conformadas por miembros de la izquierda, que pese a sostener en el discurso una posición progresista, en los hechos cotidianos, en las costumbres, en las posiciones sobre la mujer, seguían adoptando las posiciones más machistas y conservadoras, sin que ello signifique tampoco que ella se sienta oprimida. Fue un momento muy interesante el del acabado de la película, porque se abrían un montón de posibilidades, de muchos matices, incluso la posibilidad de que ella contradiga a su esposo...

*Totalmente, a mi parecer, es ella la que mejor se ha adaptado a los nuevos tiempos, evolucionado acorde a las nuevas circunstancias. Ha sabido leer de mejor manera los enigmas que cada época le propone a cada ser humano,*

*y de una forma muy cariñosa pero muy firme, lo cuestiona, como cuando le recalca que las luchas del pasado continúan bajo otras motivaciones, que no todo tiene que estar bendecido por la cúpula del Partido, que para tu papá viene a ser algo muy parecido a lo que significaba la Iglesia para tu abuelita, la que decía que tu mamá no se podía casar con tu papá porque él era un puto comunista (Risas).*

*¿bueno, esto es la peli de mi papá o de mi mamá? ¿quién es realmente el protagonista? Entonces en el proceso del montaje, que es también el lugar en donde la película se arma a partir de los residuos, de los elementos que uno va desechando, entonces fue para mí una sorpresa muy bonita, porque Ruby cobró mucha importancia,...*

Total, para mí fue un descubrimiento muy bonito, más ahora que ella me ha estado acompañando en las presentaciones y conversatorios, se subrayaba mucho el papel que tiene dentro de la película y la familia, y mujeres bien radicales le agradecían esta firmeza y lucidez frente a las opiniones de Fernando respecto a las posibilidades de cambio encarnadas en las nuevas generaciones. Ruby aporta desde su perspectiva a

un cambio más real, y en eso creo que somos muy parecidas, también discursivamente, nos entendemos muy bien en la vida y en la película, aunque ella aparece relativamente poco en términos de metraje, de diálogos, de escenas en las que pudo cobrar más volumen, pero cuando aparece siempre es muy puntual.

*Y en vista de las circunstancias tan peculiares en que tuvo lugar el rodaje, ¿cómo se desarrollaron las jornadas de trabajo, planeabas o improvisabas? ¿hubo muchos momentos en que tu papá te dijo: “Mija, apague esa maricada y nos tomamos un café o un vinito, o nos vamos a dar un borondito a la casa”, porque en esa época no se podía salir ni a darle la vuelta a la cuadra?*

Ya desde la época que estaba escribiendo el proyecto tenía la costumbre de grabar a mi papá, sobre todo entrevistas, incluso hasta de viejos camaradas suyos, entonces ya había cierta relación sólida con mi papá intermediada por la cámara, él y mi mamá ya se habían acostumbrado a verme filmandolos, ya se había disipado cualquier sensación invasiva. Y luego, cuando arranca la pandemia, justamente el fin de semana que cerraron todo, me agarró en la casa de mis padres, en Pereira, pues yo ahora vivo en Cali, y estaba cerrado todo, incluidas las

carreteras. Entonces empezó a pasar muy lentamente el tiempo, con la sensación de frustración aumentando a cada momento, de pensar que el proyecto de la película se había ido al carajo, que nos íbamos a morir todos (Risas).

Ya luego me dije pues vamos a empezar a grabar, a mirar qué pasa, al principio con una camarita pequeñita, una handycam, y con ella comencé unos diarios, ni siquiera pensados para la peli, sino como un registro cotidiano de lo que estaba sucediendo con el encierro, un periodo que para los que lo vivimos va a ser inolvidable, y a partir de esas pequeñas grabaciones se fueron generando unas dinámicas apegadas a las rutinas de mi papá y de mi mamá, muy desde lo intuitivo, tratando de capturar momentos significativos, en lo posible siendo muy espontánea, captando fragmentos, no tanto de entrevistas sino de conversaciones, tardeando en la casa, jugando parqués, y cada vez iba incorporando la cámara con más firmeza. En realidad, el único momento en que me dijo que apagara la cámara fue al principio de la película, porque además había ahí un momento de tensión en el que mi mamá se enoja inclusive, y es ahí cuando mi papá me dice que no grabe más, pero en general había mucha apertura, y eso se lo

achaco a haber hecho el documental prácticamente sola, operando la cámara, pues estoy segura que si hubiera llegado un equipo más numeroso, las maneras de llegar a esos momentos de intimidad hubieran sido otros, o hubiera tenido que implementar otro dispositivo cinematográfico. Siempre me quedará esa duda. Lo que finalmente se logró con esta intimidad fue que posibilitó una atmósfera, una zona de seguridad para mi papá, porque el mismo Fernando fue durante mucho tiempo muy escéptico sobre el destino de *Utopía* en términos como: “¿A quién carajos le va interesar la vida de un maestro sindicalista, mi historia?”. Recordaba mucho en esos momentos el documental de Alan Berliner sobre su padre en *Nobody Business* (1996), en el que su padre lo increpaba cuando le decía que a nadie le importaba su historia, que nadie iba a ir a ver esa película.

Ya avanzado el tiempo me llegó una camarita más grande, una 5D con dos lentes, y un equipo de sonido más adecuado, una Tascam y dos micrófonos, y ahí sí me elaboré un plan de rodaje que fue básicamente estar todo el día detrás de mi papá registrándolo en todas las situaciones, incluidas sus confrontaciones ideológicas con mi mamá.

*Retomo lo que decía tu papá respecto a quién carajos le iba a importar tu película, ya no en términos de espectadores, sino de eventuales productores o financiadores, porque bueno, para una mayoría su papá es un referente, algo muy sagrado, pero a la hora de aplicar a una convocatoria, presentar un pitch, o convencer a unos eventuales jurados, es algo muy diferente. ¿De qué manera armaste tu proyecto para que rebasara lo estrictamente personal y se tornara en algo atractivo para gente que nunca hubiera conocido a tu papá?*

Fue difícil porque yo no conocía mucho el medio, y en ese sentido ha sido un aprendizaje la forma de participar en las convocatorias, en el FDC, en los mercados de producción. Nosotros nos ganamos un FDC de Relatos Regionales, un estímulo chiquitico para rodar un cortometraje en 2019. Yo venía trabajando con Harold Hincapié como productor, que además es mi primo, y que es director del festival Cine a la calle en Barranquilla, quien también volvía a Pereira después de muchos años por fuera, y ahí fue cuando comenzamos a confabular un poco, y lo primero que conseguimos fue ese FDC, pero como te dije era muy poquito, como para un corto bien modesto, un corto, que igual, nosotros siempre estuvimos convencidos de que iba a ser un largo. Ese

mismo año, 2019, estuvimos en Sapcine, en el marco del festival de cine de Cali, justamente donde hay encuentros con productores, empresas, y ahí fue donde hice un *training de pitch*, en preparar *teaser*, de establecer contactos para procesos de coproducción.

*...cuando arranca la pandemia, justamente el fin de semana que cerraron todo, me agarró en la casa de mis padres, en Pereira, pues yo ahora vivo en Cali, y estaba cerrado todo, incluidas las carreteras. Entonces empezó a pasar muy lentamente el tiempo, con la sensación de frustración aumentando a cada momento, de pensar que el proyecto de la película se había ido al carajo, que nos íbamos a morir todos.*

A partir de este recorrido, el camino se hizo más fácil, aunque durante 2020 y 2021 estuvimos aplicando a fondos nacionales e internacionales y no pasaba nada. En 2022 ya habíamos logrado un buen corte, y ahí se sumaron algunos personajes para la postproducción, y se abrió una vaki para pagar algunas deudas que teníamos. Realmente fue un proceso muy duro, de mucho aprendizaje sobre la movida cinematográfica, de

sumar gente, y eso es lo que más rescato de *Utopía*, que fue un proceso colaborativo muy bonito, en la forma en que la gente aportó desde su campo, incluida la gente de Medellín que lo hizo de la manera más abierta y generosa con el color y el sonido. Fue a partir de esas sumas y restas, a la vaki, y al aporte de las dos empresas de Medellín, que pudimos terminar la peli.

y ahí fue cuando comenzamos a confabular un poco, y lo primero que conseguimos fue ese FDC, pero como te dije era muy poquito, como para un corto bien modesto, un corto, que igual, nosotros siempre estuvimos convencidos de que iba a ser un largo.

*Hay un momento en Utopía que funciona como una especie de clímax, que es el estallido social de 2021, que coincide con la confrontación ideológica al interior de tu familia, que más que ideológica, era sobre los hechos que se daban día a día, que marcaban la pauta, y sobre todo, que respaldaban tu posición acerca de que los jóvenes sí estaban muy comprometidos con la realidad política del país, pues ya pasado un tiempo, no queda duda de que ellos fueron los grandes protagonistas de estas jornadas, ya*

*no bajo la sombrilla o las directrices del Partido y la militancia, sino desde algo, que en mi opinión, iba más allá del compromiso político, algo mucho más visceral, porque personalmente conozco gente que estuvo involucrada en el estallido social, en las marchas, en las refriegas, y que nunca habían tenido o tienen en el momento ninguna filiación política, y que en esa ocasión sintieron casi como un acto de dignidad ciudadana salir a las calles a protestar. ¿Por qué decidiste cargar las tintas en esas jornadas tan combativas y tan necesarias para la historia reciente del país?*

Como te decía al principio, la película fue incorporando momentos que ahora consideramos históricos, que rebasaron el planteamiento inicial de la película, que era un poco la relación padre e hija, obviamente en medio de un diálogo generacional, sobre lo que significaba la utopía para cada uno de los dos, entonces son estos momentos maravillosos que le permiten al documental irse encontrando con la vida misma, como sucedió con el primer estallido de 2019, y posteriormente el segundo de 2021, que quedaron registrados en parte por el deseo de ser testigos de un momento muy trascendental, repito, histórico, sin saber muy bien si eso iba a entrar en la película o no. Fue algo muy intuitivo, aunque tenía

el palpito que finalmente sí lo iba a usar. El estallido del 2021 me cogió en Cali, que fue el foco más combativo en Colombia, y ahí comencé a refrendar mi sensación de que realmente se estaba luchando contra la desigualdad y la injusticia de toda la vida; pero, ese momento, se podía escuchar por encima de todo este clamor, la de un discurso generacional, cuyos portavoces estaban arriesgando sus vidas todos los días en las calles por un descontento social muy grande, muy fuerte, y que en mi opinión, eran elementos que la relacionaban con la generación de mi padre, que también dio la lucha de manera muy aguerrida, que sufrió persecuciones, que tal vez encaraban las luchas de otras formas, con otras bases y otros matices ideológicos, pero que en el fondo era una misma lucha.

Me pareció muy interesante cómo se daba este encuentro, cómo la historia casi se repetía con otros protagonistas y matices, porque tampoco la generación del estallido era la primera que salía a protestar a las calles. La resistencia siempre ha estado ahí, y así esta generación no se identificara con la de las décadas pasadas, de alguna manera estaban en las calles porque los viejos de hace treinta o cuarenta años ya habían estado antes ahí. Pienso que ese momento es

la síntesis de ese diálogo intergeneracional que yo planteaba en la película, y que podía poner en situación ese choque o acercamiento.

El estallido del 2021 me cogió en Cali, que fue el foco más combativo en Colombia, y ahí comencé a refrendar mi sensación de que realmente se estaba luchando contra la desigualdad y la injusticia de toda la vida;...



CONTENIDO

SITIO WEB



SALA CORTOS

## LA PERRA, DE CARLA MELO

David Sánchez



Carla Melo presenta su cortometraje de animación *La perra* en todos los festivales prestigiosos a los que podía optar: Cannes y Annecy. La obra tiene dos visiones, dos posibles críticas, una sobre el guion y otra sobre la técnica usada. El guion trata, como ya

hizo en su primer corto, *Por ahora un cuento*, de unas garzas de cuello para arriba y cuerpo de humano de cuello para abajo. Madre e hija comparten casa con una perra. El tiempo pasa y le llega la madurez a la niña, ésta abandona su casa por no poder aguantar la

presión que la madre ejerce sobre ella.

Hasta este punto la narrativa nos muestra una madre que parece ejercer la prostitución, ella de cabeza morada, con un cuerpo que en ocasiones se transforma en una mutación con varios pechos, recorremos su cuerpo gracias a unos vertiginosos planos, mostrándonos sus glúteos, sus piernas, mostrándonos una especie de falsa satisfacción de lo que hace para ganarse la vida.

Este punto es recurrente, en toda la cinta vemos la figura de la mujer, representada por las dos garzas y la perra, maltratadas, marginadas, pisoteadas por la figura del “macho”. En unos casos son unos obreros que lanzan piropos, un perro que pretende copular con la perra, o el novio de la joven garza, que parece tener la cabeza de un gallo para demostrar la arrogancia de ese género del que no parece salvarse nadie.

Un *shock* en toda regla para la joven ave de cabeza amarilla y pechos firmes, que poco a poco irán cediendo a la gravedad como le pasó a su madre. El paso del tiempo, la nostalgia por volver a una casa en la que no se siente a gusto, pero se siente querida. Una perra que aparece dibujada en la memoria montañosa desde la ventana. Una vida con seres del sexo opuesto a evitar, un mensaje

en el que pareciera que una sociedad donde solo hubiera hembras sería la sociedad perfecta. La falta de margen, de oportunidad a la otra parte de la ecuación de poder comportarse de forma respetuosa, parece transmitir la idea de que no hay solución, la única es volver a casa, y abrazar a las hembras que hay, su perra y su madre.

La temática está muy en boga últimamente en los festivales de cine, podemos ver casos extremos como en la terrorífica (en todos los sentidos) *Lamento*, de Rubén Sánchez, en donde una adolescente parece pasar pruebas puestas por Takeshi Kitano para evitar ser abusada por todos los hombres que le hablan. Otro ejemplo es *Alegre y olé*, de Clara Santaolaya, en donde un hombre arruinó la vida de la mujer protagonista, y lo mismo hizo el chico con la joven que comparte el protagonismo en la cinta. Unos estereotipos que deben de existir a pesar de que quite credibilidad a la cinta, pero que aporta inevitablemente un debate, que si bien es necesario, en un mundo globalizado parecen fuera de escala para ojos de países en donde ser mujer es una verdadera pesadilla (ablación, matrimonios forzados...)

La técnica está bien conseguida, los siete meses de delineado y cinco de entintado,

han conseguido que las formas poco precisas de los personajes nos transmitan lo que quieren, una sensibilidad rara, sin poder definirse, unas vibraciones en los colores que hacen que el espectador se quede absorto en unos dibujos dinámicos, con ángulos imposibles desde el morro de la perra, hasta la icónica imagen del pico de la joven partido. Un pubis repleto de pelo aquí es visto con curiosidad, la misma que tiene la protagonista cuando ve esa mata asalvada crecer en ella. Los cambios de niña a mujer son la parte que Carla quiere mostrar en su obra, unos cambios que no solamente se ven con el paso del tiempo (pechos caídos, arrugas, flacidez, incluso muerte por vejez de la perra) sino que también vemos el cambio al instante, en esos colores vibrantes, que palpitan, que se mueven por la cabeza de las garzas, que nos hacen ver que lo que estamos viendo está vivo.

Unos estereotipos que deben de existir a pesar de que quite credibilidad a la cinta, pero que aporta inevitablemente un debate, que si bien es necesario, en un mundo globalizado parecen fuera de escala para ojos de países en donde ser mujer es una verdadera pesadilla...

La animación colombiana tiene su máxima expresión en Santiago Caicedo, quien con *Virus tropical*, allá por 2017, sorprendió al mundo y a Colombia con una maravilla que recorrió festivales como Berlín o Annecy. Él fue quien dio los primeros pasos a nivel internacional. Después llegaron, entre otros, Diego Felipe Guzmán, quien participó en competición oficial de Annecy 2022 con *La otra forma*. La animación colombiana es mucho más rica de lo que uno puede llegar a imaginarse, un ejemplo es el ruso de nacimiento pero colombiano de corazón Alex Budovsky, quien ganó en Sundance con *Bathtime in Clerkenwell*.

Carla pertenece a una nueva ola, la que viene, como ella misma lo describe, de la Universidad Pontificia Javeriana, en donde la profesora Cecilia Traslaviña consigue impregnar de imaginación la animación, haciendo que esta sea una variante más abstracta que la de los ejemplos anteriormente mencionados.

Estaremos pendientes a lo que hagan los estudiantes de la Javeriana, de Carla Melo, y del cine de animación colombiano, ya que parecen tener un futuro brillante. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

UNA ESCALOFRIANTE SOCIEDAD CON LA MUERTE!



DOCUMENTOS

Una película de JAIRO PINILLA TELLEZ

**27 HORAS CON LA MUERTE**

IVONNE MARITZA GOMEZ

JULIO DEL MAR - FRANCISCO VERGARA

ANA MARIA HURTADO - CESAR LUNNA SILVA  
EDUARDO E LOPEZ - CÁMARA: JAIME URIBE - MÚSICA: ARMANDO VELASQUEZ

Producido por GUSTAVO BELLO LAVERDE - Dirigida por JAIRO PINILLA TELLEZ - distribuida por **United Artists**  
Laboratorios CARIBE - Producción SANTOS MORENO

---

## ENTREVISTA CON JAIRO PINILLA TÉLLEZ

---

Entrevista realizada en 1982 por Alberto León y Hernando Salcedo Silva en un momento en que este director ya empezaba a ser reconocido por su cine de horror y hasta había tenido algunos éxitos.

---



Cinemateca. -Jairo, debemos empezar por el género. ¿Por qué le interesa tanto el terror?

Jairo Pinilla. -Bueno, porque me gusta dar determinadas motivaciones al públi-

co. Yo vivo intensamente un grito del público en el teatro. Me gusta más que recibir un millón de pesos por participaciones, me parece más chévere; lograr eso es muy bueno, porque hacer reír es muy fácil. Aquí en Colombia el 90 por ciento de los product-

res de cine están haciendo reír. Casi todo el mundo trabaja con cine cómico. En fin de cuentas, no sé qué sea más fácil si hacer reír o hacer gritar. No sé qué digan los que hacen reír, yo encuentro más fácil hacer gritar.

Cinemateca. -Todas sus películas llevan nombres como Funeral Siniestro, Minuto Fatal, Robo Macabro, Area Maldita, etc., todos tienen que ver con la fatalidad, con el terror. ¿Por qué esa predilección por lo nefasto y lo trágico?

Jairo Pinilla. -Lo que pasa es que yo era muy nervioso y le tenía miedo a los velorios; un ataúd con flores y las cuatro velas y las coronas y todo eso me parece muy dramático. He visto que nadie ha explotado esto, como lo hice en “Funeral Siniestro”, recordando esa situación en que uno entra a un velorio y se para al pie del cadáver y como que espera que el tipo se levante. Entrar a una funeraria para mí era un mito. Así, que me dije: tengo que romper con eso!

Cinemateca. -¿Entonces sus películas son una especie de terapia personal?

Jairo Pinilla. -La verdad es que yo quiero salirme de ese género cómico que se acostumbra en Colombia. Aquí no hay quién

haga terror.

C. -¿Pero, usted tenía cierta influencia del cine de terror? Algún personaje que le hubiera interesado, ¿un Frankenstein, por ejemplo?

J.P. -No, es completamente idóneo. Yo soy enemigo de los monstruos. Me gusta más trabajar con el factor psicológico.

C. -A usted en algún artículo periodístico lo llamaron el Hitchcock colombiano.

C. -¡Eso es mucho honor!

J.P. -Pero la gracia sería reemplazar a Hitchcock en el mundo.

C. -¿A usted realmente le gusta Hitchcock?

J.P. -Sí, a mí me gusta. Yo he visto la película de los “Pájaros”, que es la que más me gusta. Hacer que se le tenga miedo a un canario, o a un pájaro, es muy templado. El suspenso que se crea ante esa aparición de los pájaros es increíble; y fíjense que no es un monstruo, que no hay nada anormal. Esa es la forma de trabajar que más me gusta.

C. -¿Supongo que usted es un cinéfilo consagrado, y alguna predilección debe tener?

J.P. -Sí, me gusta ir al cine, pero ahora no tanto; prefiero las películas de hace tiempo. Soy amigo de ver en el cine las cosas que no se ven en la vida real; soy feliz viendo cosas imposibles. Por eso, a Supermán lo admiro a morir. Esas películas tienen trucos increíbles. Las veo varias veces cada una en plan de análisis y la verdad es que no les encuentro fallas. Por ejemplo, eso de que llega el tipo volando y se para, siga caminando y entre al set, todo con el mismo ángulo de la cámara, es increíble, ¿cómo lo hacen...? Ver a un tipo por el centro de la tierra entre todo ese mundo de llamas y toda esa vaina; y la pelea que tiene contra esos tipos que poseen los mismos poderes, ¡es extraordinario! Para mí es una obra maestra; un Bergman o cualquier tipo de esos, no le dan un brinco a Supermán. ¡Seguro!

C. -Es un cine muy diferente.

J.P. -Claro, lo entiendo, pero esa es mi manera de pensar.

C. - ¿Entiendo que también le gusta mucho el cine mexicano?

J.P. -He sido un gran admirador de Cantinflas. Cuando era pequeño me fascinaba ver películas mexicanas.

C. -¿Por qué? ¿Qué le interesa de este cine?

J.P. -¿Ustedes vieron esas películas de “Nosotros los Pobres y Ustedes los Ricos “ , con Pedro Infante? Me parecían tan dramáticas, tan humanas. En realidad hay humanidad ahí. El tipo aquel que la sociedad lo consume con el dinero, que es un pobre carpintero, que se ve consumido y que llegan y le matan al hijo. Esa actuación me pareció increíble. Por eso el cine mexicano es tan bueno, porque enfocan temáticas de vainas humanas, cosas reales.

C. -Por eso, quizás, su primera película “Cita con la Epoca”. Desarrolla un drama social y no se interesa todavía por el terror.

J.P. - Ahí se muestra más que todo por qué hay gamines. Que no podemos culpar a la clase media o a la clase baja, sino a la clase alta; porque el que tiene plata tiene oportunidad de engañar más fácilmente a una mujer, porque posee los medios; es dueño de un buen carro, va a sitios muy elegantes, cosas que una niña pobre no puede hacer jamás. Así, que ella se siente motivada con

el tipo. Y a la hora de la verdad, es un engaño que le va a costar caro. El, la seduce para dejarle un hijo; a una pobre mujer que a lo mejor es hija de una lavandera, como sucede con la película. De ahí sale un gamín, que le va a robar los parabrisas al papá.

-¿Ustedes vieron esas películas de “Nosotros los Pobres y Ustedes los Ricos” , con Pedro Infante? Me parecían tan dramáticas, tan humanas. En realidad hay humanidad ahí. El tipo aquel que la sociedad lo consume con el dinero, que es un pobre carpintero, que se ve consumido...

C. -¿Por qué su interés en lecturas de “Santo El Enmascarado de Plata”?

J.P. -Yo leí una obra, precisamente “ El Enmascarado de Plata”, y lo que pasa es que el tipo es muy católico, muy asiduo a la Virgen de Guadalupe. Él va y le pide que le ayude y sale a luchar y a pelear contra la mafia y entonces le va bien. A mí me gusta eso. Yo tengo un respeto extraordinario por las cosas de la iglesia y las hago respetar cuantas veces pueda. Cuando estoy embotellado escribiendo un guion, me voy para la igle-

sia de la Tercera y le pido a mi Dios que me ilumine, que me ayude intelectualmente. Después de esto salgo nuevo y por eso creo que me va muy bien, aunque no tenga plata. A mí no me gusta ni si quiera echar un chiste sobre Jesucristo o las monjas o los curas, ni nada de eso. Ojalá que yo pudiera hacer cine que estuviera en contra de todo lo que se está haciendo ahora, como la pornografía y cosas de esas. Incluso tengo un guión, el de “La Laguna Negra”, que precisamente trata de un milagro del “ Señor de Monserrate”, pero no es de fantasmas, de cosas que no podemos creer, sino más bien imaginarias. La película va a ser tenebrosa, pero sin fantasmas, ni monstruos sino una cuestión psicológica.

C. -¿De dónde surgió el tema de la película “Funeral Siniestro”, ¿cuál es el origen de esa historia?

J.P. -Simplemente a mí se me ocurren las historias. Tengo facilidad para crear.

C. -Sí, pero normalmente, todo creador consulta una fuente mu precisa.

C. -Una vivencia personal, la familia, ve-lación de un cadáver ...

J.P. -Tal vez leí en una ocasión algo en Bucaramanga sobre un muerto que se paró y todo el mundo salió corriendo por las puertas. Realmente no recuerdo más.

C. -Bueno, ¿pero cómo es ese paso de su imaginación al guión?

C. -¿Qué proceso sigue para trabajar sobre un guión?

J.P. -Yo comienzo por el final. Más o menos sé qué es lo que va a pasar y entonces empiezo a crear de atrás para adelante. Para mí el cine es como un embudo; una parte de un tema al que le va metiendo cosas, para que por la boca pequeña salgan las cosas buenas, las definitivas.

C. -¿Pero usted plasma esa idea primero en una forma literaria?

J.P. Sí, literaria; pero no como hacen los grandes escritores que llegan y buscan términos, digamos: “La belleza de las nubes adornadas con no se qué” y “Los rayos del sol que entraban por la ventana “ , y “ La naturaleza no se qué ... .. ¡NO! Yo escribo más o menos como voy a filmar.

C. -¿Escribe directamente el guión lite-

rario a dos columnas? ¿No hace antes una sinopsis y luego la amplía para seguir más o menos el proceso de desarrollo de un guión?

J.P. -No, hago todo de una sola vez. Hay una cosa que me pasa a mí; me siento a pensar, por ejemplo, y me da un agotamiento peor que subir diez bultos a Monserrate. Así, no acepto ninguna distracción porque me da rabia, no me sale nada. En cambio, me voy en el carro por ahí, y de pronto, ¡prum! Se me ocurre algo, y rápido me voy a escribirlo, a guardarlo...

C. -¿Su guión no vive el proceso de lo literario al tratamiento técnico, minucioso de la imagen y el sonido?

J.P. -Sí, cuando escribo el guión técnico yo estoy viendo la película plano por plano, voy marcando los ángulos, los planos, los movimientos de cámara, de acuerdo al lenguaje; porque la cámara también tiene un lenguaje. No se trata de poner la cámara donde primero caiga; hay que saber, por ejemplo, que el contrapicado está elevando al personaje, que el picado está consumiéndolo, el manejo de una sombra, el significado qué puede tener. Como el caso de “Minuto Fatal”, esa gran sombra que proyecta el personaje, representando lo que él

creía que era; que porque tenía plata podía hacer lo que le daba la gana. Pero, después la sombra va bajando, cuando el tipo ya no es nadie; entonces la cámara se coloca hacia abajo y se muestra al hombre chiquitico, consumido.

Hay una cosa que me pasa a mí; me siento a pensar, por ejemplo, y me da un agotamiento peor que subir diez bultos a Monserrate. Así, no acepto ninguna distracción porque me da rabia, no me sale nada. En cambio, me voy en el carro por ahí, y de pronto, ¡prum! Se me ocurre algo,...

C. -¿Hasta dónde cambia usted lo que ha previsto en el guión en el momento del rodaje si las cosas no le resultan como las ha pensado?

J.P. -Lo que importa es que siempre hay un objetivo. Claro que uno cambia muchas cosas; que porque no vino fulano de tal, o porque no se consiguió una ametralladora, en fin, uno cambia el guión y le dice al actor ya no haga eso, sino, pase por allí o muévase así; pero lo que importa es no perder

el objetivo y llegar a donde quiero. Eso me pasó en “ Area Maldita”, en la que el traficante se mataba encima de un tren, cuando en traba a un túnel. Pero cuando fuimos a los Ferrocarriles Nacionales a que nos prestaran un vagón, nos cobraban setecientos mil pesos; (¿cómo les parece la ayuda al cine nacional?) de modo que nos tocó cambiar todo y hacerlo todo en un avión con una maqueta pero, el objetivo era que el tipo se matara.

C. -Jairo, ¿cómo es el manejo de los diálogos? ¿Cómo sustituye con ellos imágenes o viceversa?

J.P. - Esa es una pregunta importantísima, porque lo que mucha gente hace en el cine es decir en los diálogos lo que uno está viendo en la imagen, y eso no debe ser. Un diálogo debe llegar a reemplazar una escena de cinco minutos. Pero hay que tenerle un cuidado bárbaro al diálogo porque puede dañar el enfoque literario de la película. A mí no me gusta, por ejemplo, usar palabras soeces. Otras veces es imposible suprimir el diálogo porque no se entiende la película; aunque yo en la mayoría de los casos trato de usarlos lo menos posible. En casi todas mis películas sólo hay diálogo al comienzo, al final los elimino; porque al comienzo el

diálogo narra la historia hasta que la cosa se prenda, después la película se va sola.

C. -¿Los diálogos los escribe sobre el guión literario?

J.P. -No, sobre el guión técnico. En el guión literario describo la situación en términos generales y en el técnico las desarrollo.

C. -Algunas personas afirman que sus diálogos responden a formas estereotipadas, similares a las de las tiras cómicas y a las de fotonovelas e incluso a las de telenovelas. ¿Piensa usted que sea esto la herencia de sus lecturas preferidas como las de “Santo El Enmascarado de Plata”?

J.P. Sí, puede ser.

C. -El diálogo de la tira cómica es esencial. No solamente en las gringas, sino, también, en las latinoamericanas. Fíjese, por ejemplo, las lecturas del “Enmascarado de Plata”, cómo son los diálogos de precisos. No podrán tener una bella literatura. No. Pero son muy precisos. Y al mismo tiempo son diálogos que tienen de por sí una imagen.

J.P. -A mí me pasa una cosa, que nunca he sido muy amigo de la literatura. Desde el colegio he sido muy malo para el castellano. No me gustaba ni siquiera leer una obra de Shakespeare, lo hacía únicamente cuando me obligaban para un examen. Yo tengo un defecto muy grande; agarro un libro y comienzo a leer los cinco primeros renglones y me pego unas elevadas grandísimas, cuando llegó al final de la página se me olvida lo que estoy leyendo.

C. -¿No le gustaría hacer una adaptación de una obra literaria?

J.P. -No, eso no me gustaría. Porque es un gran problema pasar al cine lo que se ha hecho en literatura. Para cada lector hay una película en su mente cuando lee una novela. Después viene el problema cuando van a ver la película: el uno dice, juemadre, qué verraquera de película!, quedó exactamente a como yo la leí; el otro dice, no hermano yo me la imaginaba mejor, en el libro sale del carajo esa vieja, aquí era muy fea, hay que ver cómo la ponen en el libro, yo me la imaginaba con otros ojos. Así que cuando todo el mundo ya conoce el libro van sólo a criticar y se puede ir al suelo la película. En cambio, cuando uno filma una historia que no la conoce nadie, no corre ese riesgo.

Por eso no soy amigo de hacer una obra muy conocida, es peligrosísimo. A mí me encantaría llegar a hacer “Cien Años de Soledad”, o algo así, pero imagínense la responsabilidad, el tratamiento. De pronto uno llega y la daña.

C. -En cuanto al tratamiento de la imagen, ¿tiene usted alguna preferencia por algún plano en especial, un ángulo o un movimiento de cámara?

J.P. -Sí, me gusta el contrapicado para engrandecer a los personajes.

A mí me encantaría llegar a hacer “Cien Años de Soledad”, o algo así, pero imagínense la responsabilidad, el tratamiento. De pronto uno llega y la daña.

C. -El contra picado es un ángulo bastante significativo, muy simbólico.

J.P. -Hay una cosa que aprendí cuando estaba trabajando en la Bourroghs: en cuestión de ventas, el vendedor tiene supremacía sobre el comprador cuando se para frente a su escritorio a ofrecerle su produc-

to; por tanto, es el vendedor el que domina la situación y apabulla al otro. Esto lo he utilizado en el cine.

C. -¿Cómo trabaja con los actores en el rodaje? ¿Los prepara antes, hace ensayos?

J.P. -Sí, hago ensayos pero no me gusta automatizarlos. Yo le digo a un actor, salga y piense que ha visto algo que le agrada mucho, hágalo simplemente.

C. -¿Pero sus actores conocen el guión perfectamente antes del rodaje?

J.P. -No, no, ojalá no lo conozcan, no me interesa.

C. -Entonces usted le da al actor motivaciones que le produzcan una determinada actitud o emoción, que es la que su personaje necesita en ese momento?

J.P. -Exactamente, por ejemplo un tipo da un grito y no sabe por qué. Yo le digo, grite porque usted está asustado, pero él no sabe la causa ni lo que va a suceder después. Así, uno puede trabajar más fácil, incluso con un niño.

C. -¿Sin embargo, pienso que usted les

hace pruebas antes de asignarles un papel?

J.P. -Pruebas sí, porque hay tipos que son demasiado duros. Por ejemplo, les hago hacer un cambio de expresión: el actor puede estar muerto de risa y uno le dice, ¡serio! como decir, ¡estatua! Lo importante es que pueda llegar a dominar la emoción, ese es un buen actor; con esas basesitas ya puede uno trabajar con él.

C. -¿Trabajar con actores que ignoran por completo su papel en la película, no le ocasiona problemas de tiempo y, por ende, de producción?

J.P. -Claro que sí, es un problema, pero es más satisfactorio lograr lo que uno quiere. A veces uno se demora bastante, pero esas demoras son muy chéveres, porque uno se siente mejor cuando logra cosas difíciles; siempre he criticado la ley del menor esfuerzo.

C. -¿Por eso en la película “Funeral Sinistro” usted insistía en que la protagonista debía ser una persona ajena a la actuación profesional de televisión o de cine?

J.P. -Al que hace una película con actores profesionales se le presentan situaciones

en que uno le dice al actor, haga esto, o lo otro, y supongamos que el tipo no pudo, o no dio lo que uno quería. Entonces viene el problema, de que el actor sabe más que uno. Sí puede saber más; casos en que uno tenga que inclinarse a un Franky Linero, a una Alcira Rodríguez o a una Judy Enríquez. Pero, de todas maneras, en el momento que tengan que hacer una expresión o una actuación determinada, pueden ser unos grandes actores, pero no dan lo que se quiere. Son demasiados profesionales y a veces quieren ellos hacer la película, y lo hacen en algunos casos, como sucede con el Gordo Benjumea, a quien no le dicen lo que tiene que hacer y comienza actuar y al final dicen, bueno la película está bien. Ahí no hay director.

C. -En un cambio de plano o de ángulo, sobre una misma acción, ¿cómo mantiene usted el record de actuación para que el actor sostenga la intensidad emocional o dramática de la acción?

J.P. -Hago un plano master desde dos ángulos distintos. Filmó la acción desde cada ángulo y después en montaje elijo y combino como quiero. Después se filman los planos de recurso o detalles que uno desea resaltar.

...y a veces quieren ellos hacer la película, y lo hacen en algunos casos, como sucede con el Gordo Benjumea, a quien no le dicen lo que tiene que hacer y comienza actuar y al final dicen, bueno la película está bien. Ahí no hay director.

C. -¿Le tiene miedo a un plano fijo, a un plano largo o a un plano de secuencia?

J.P. -Es muy importante que haya planos largos pero, mientras no se pierdan los detalles, porque el detalle lo da, precisamente, el cambio de ángulos. Un plano demasiado largo hace que la película se vuelva monótona. Yo no podría, por ejemplo, hacer un suspenso con planos largos, demasiado largos. Yo puedo estar quieto y oigo un ruido por allá, con esto yo puedo crear un suspenso tremendo, con sólo cambios de ángulo. Una toma aquí, otra por allá; la cara, los pies, etc. En un plano general no pasa esto.

C. -¿Utiliza mucho la cámara subjetiva?

J.p. - Es muy importante en el suspenso por que la subjetivamete al espectador en el

problema del personaje.

C. -¿Para cámara también suele hacer ensayos de acuerdo a lo que ha previsto en el guión o suele cambiar según las circunstancias del set?

J.P. - Sí, muchas veces uno no filma en el escenario que se imaginó; así que, uno tiene que adaptar el escenario a lo que se ha imaginado para que cumpla con los objetivos del guión.

C. - ¿También en función de suspenso, cree usted que es importante el tratamiento de la iluminación, es decir, de la fotografía en la creación de atmósferas?

J.P. -Desde luego. A mí me gusta trabajar, por ejemplo, con los cortes de luz. La penumbra se crea con golpes fuertísimos de luz; una luz directa, intensa, demarca mejor las áreas de penumbra; se crea un contraste mucho más motivante.

C. -Jairo, usted ha hecho el montaje de todas sus películas. ¿Cómo se siente en esa sala de montaje?

J.P. -Feliz. Me parece maravilloso montar una película. Es el paso que más me gusta

en el cine; es donde se le puede dar ritmo a la película. Lo mismo con la edición del sonido.

C. -¿Qué piensa del sonido, de la música, cómo la integra? ¿Cómo la emplea?

J.P. -El sonido es para mí la parte más fundamental en el cine. No los diálogos, sino el sonido en sí. Bien sea un silencio; el silencio es bastante elocuente. Bien utilizado en el cine, se logra emocionar a la gente. Una persona puede llegar a cambiar su estado de ánimo con un sonido, le motiva el sistema nervioso. Eso, quiero hacerlo debidamente, todavía no lo he logrado, pero voy a hacerlo. En “27 Horas con la Muerte” ustedes se dieron cuenta que había unos silencios tremendos y de pronto, ¡traaaaannn! Eso es motivante, yo ya estoy aplicando eso en ese sentido. Si uno lograra descubrir la influencia que tiene el sonido sobre el sistema nervioso, las películas serían un éxito increíble.

C. Entiendo que usted tiene conocimientos en los procesos de laboratorios por lo que estudió en México. ¿Cómo le ha ido con eso?

J.P. - He sufrido mucho. A mí me gusta

meterme al laboratorio para controlar, pero a veces tiene uno que limitarse al técnico de allá. Y por eso viene el problema, porque desde el guión o el rodaje ya sé que quiero hacer en el laboratorio: utilización de la truca, control de la luz, las tonalidades, en fin ... El que hace cine aquí se mata haciendo cálculos de luces para el laboratorio, y después le entregan todo al revés.

C. -Hablemos ahora del problema más dramático y más duro que es la producción.

J.P. -Esa es una historia larga. Yo inventé el Fondo Cinematográfico. Nosotros los de Acoprocine cada uno redactamos una ponencia para llevársela al presidente López Michelsen. Yo hice el boceto de la creación de una estampilla de veinte centavos, para que la vendieran con cada entrada al cine. Esa estampilla produciría un capital que serviría para financiar películas, para que le prestaran a uno o le ayudaran; y al mismo tiempo, para que se compraran equipos, (porque esa ha sido una gran lucha: aquí en Colombia nunca ha habido equipos, sería muy bueno que Focine los comprara para alquilarlos a los cinematografistas). Se creó el fondo, y lo que hicieron fue comprar máquinas de escribir. Entonces yo hice el reclamo: ¿para qué tantas máquinas de escribir y

tantos escritorios? ¿Cuál es el movimiento que hace Focine para prestarle plata a tres productores que hacen cine en Colombia? Ahí nació el problema que a mí no me han prestado para ninguna película.

C. -¿Usted ha pasado solicitud de préstamo para todas sus películas?

J.P. -Sí, claro. El guión de “Funeral Siniestro” fue el primero que se pasó en la historia del Fondo para solicitud de préstamo. El Ministerio de Comunicaciones lo rechazó por no cumplir con los requisitos de ser un cine colombiano, ya que no era costumbre en Colombia que una niña se quedara sola con un cadáver. (¿Cómo les parece el argumento?). Más rabia me dio, y por encima del Ministerio la filmé.

C. -¿Pero finalmente recuperó el dinero y obtuvo alguna ganancia?

J.P. -Sí, la película duró doce semanas en exhibición, como ninguna otra película colombiana y logró recuperar todo el dinero y dejar alguna ganancia. Pude entonces pagarle al laboratorio, a los actores y a todo el personal que trabajó conmigo que no habían recibido ningún peso.

...El que hace cine aquí se mata haciendo cálculos de luces para el laboratorio, y después le entregan todo al revés.

C. -¿Quién le distribuyó la película?

J.P. -Cine Colombia. Y por el éxito que tuvo Artistas Unidos se ofreció para distribuirme “Area Maldita” y “27 Horas con la Muerte”.

C. -¿Ellos mismos las han distribuido fuera de Colombia?

J.P. -No, solamente en el país. Sin embargo en el contrato hay una cláusula que dice: ... Opción para distribución mundial”. Pero eso tiene que ir hasta Nueva York para ser aceptado. Por lo tanto, yo he tenido que abrir mercado internacional por cuenta mía; ya he hecho contacto con Panamá, México y Estados Unidos. Mi última película “ La Isla Fantasma” me la va a distribuir Cinema International.

C. -¿Sus películas han participado en otro festival que no sea el de Cartagena?

J.P. -No, porque nunca me he enterado de cuándo hay festivales o concursos.

C. - ¿Qué piensa de otras películas y directores colombianos? Me refiero a la calidad cinematográfica y a los temas que se han tratado. ¿Qué le interesa más?

J.P. - Me gustó mucho “Esposos en Vacaciones” y “ El taxista millonario”, de Gustavo Nieto Roa. También otra muy buena, es “Semáforo en Rojo”.

C. - ¿Y “ Canaguar” que tuvo tanta acogida del público?

J.P. -Es un buen trabajo. Aunque no me gustó mucho porque Canaguar no es nadie dentro de la película, nada hace, no es un héroe; a la película le falta aventura, historia, acción.

C. - ¿En conclusión, el director que más le gusta es Nieto Roa?

J.P. - A Nieto Roa lo respeto por su lucha, por su tenacidad.

C. -Aparte de su temática sobre el terror y la aventura, ¿le interesa revelar la identidad del colombiano? ¿Cree que su cine puede reflejar la realidad de nuestro país? No me refiero al folclore o el paisaje en sentido comercial, sino al espíritu que refleja la idiosincrasia de nuestro pueblo.

J.P. -Recuerde el caso de “Cita con la Época”. Esta, muestra un problema auténticamente colombiano. Pero esa era mi manera de pensar antes. Ahora pienso que uno debe hacer las cosas más internacionales. Me da cuenta que en Colombia la gente no reconoce el esfuerzo que uno hace, y resulta peligroso ser demasiado colombiano porque las películas fracasan. La gente está acostumbrada a consumir las cosas extranjeras y por eso prefieren las películas habladas en inglés. Esa es una mentalidad que nos han metido desde pequeños; siempre hemos visto películas en inglés y cuando vemos una en español nos parece mala. Por eso, mi próxima película “La Laguna Negra”, que es una cuestión clásicamente bogotana, le haré los diálogos y trillers en inglés para atraer al público. y no solamente eso, sino que la Metro Golden Meyer la presentará como una película de Jairo Pinilla. Digamos que es un engaño al público, a Colombia; pero hay que ponerle la etiqueta ‘Made in USA’ a una artesanía hecha en Soacha para que la gente la compre.

*Cinmateca: Cuadernos de cine colombiano No. 8. Diciembre de 1982.* 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

# cinéfagos.net

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

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet