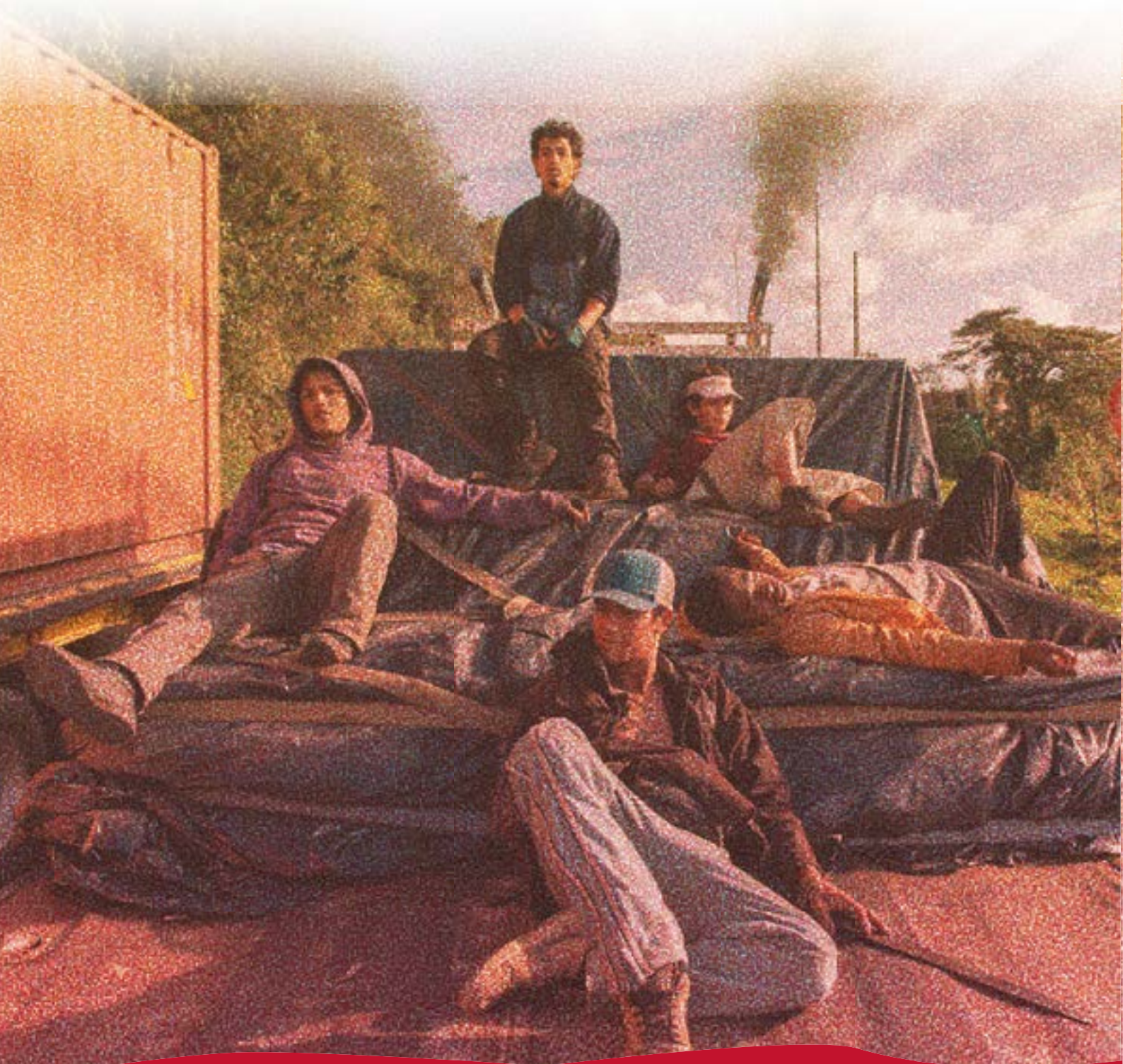


Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº7 - Diciembre 2022



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinéfagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Fósforos mojados, de Sebastián Duque
Jaír Villano

La Ciudad de las Fieras, de Henry Rincón
Andrés M. Murillo R.

El alma quiere volar, de Diana Montenegro
Lina María Rivera

El alma quiere volar, de Diana Montenegro
Laura Indira Guauque Socha

La jauría, de Andrés Ramírez Pulido
Ingrid Úsuga O.

La roya, de Juan Sebastián Mesa
Danny Arteaga Castrillón

Los reyes del mundo, de Laura Mora
Orlando Mora

Los reyes del mundo, de Laura Mora
Por Martha Ligia Parra

Nuestra película, de Diana Bustamante
Andrés Múnera

Salvador, de César Heredia
Liz Evelyn Echavarría Hoyos

Una tumba a cielo abierto, de Óscar Campo
Laura Indira Guauque Socha

Una madre, de Diógenes Cuevas
Oswaldo Osorio

Rebelión, de José Luis Rugeles
David Guzmán Quintero

Rebelión, de José Luis Rugeles
Oswaldo Osorio

¿A qué suenan tus ojos?, de Ana Cristina Monroy
Gonzalo Restrepo Sánchez

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

El cine colombiano de 2022
Oswaldo Osorio

La corrupción en el cine colombiano:
Oswaldo Osorio

Macondo de oro para Norden a los 93 años
Mauricio Laurens

Las medias blancas y el punk bien espeso
Jhon Cristian A. Ortega Erazo

Luis Alberto Álvarez, el otro, el incómodo.
Santiago Andrés Gómez Sánchez

ENTREVISTAS

Entrevista a Juan Sebastián Mesa
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Andrés Ramírez Pulido
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Laura Mora
Óscar Iván Montoya

Entrevista a César Heredia
Joan Suárez

BIBLIOTECA

Ustedes los pobres, nosotros los ricos, de Alberto Flórez-Malagón
Hugo Chaparro Valderrama

Directoras de cine colombianas: Cinco miradas sobre migración
y desplazamiento, de Natalia Campo Castro
Oswaldo Osorio

Memoria Popular: un reconocimiento a las culturas populares colombianas,
de Gloria Triana
Adriana González

FESTIVALES

Miradas Medellín
David Guzmán Quintero

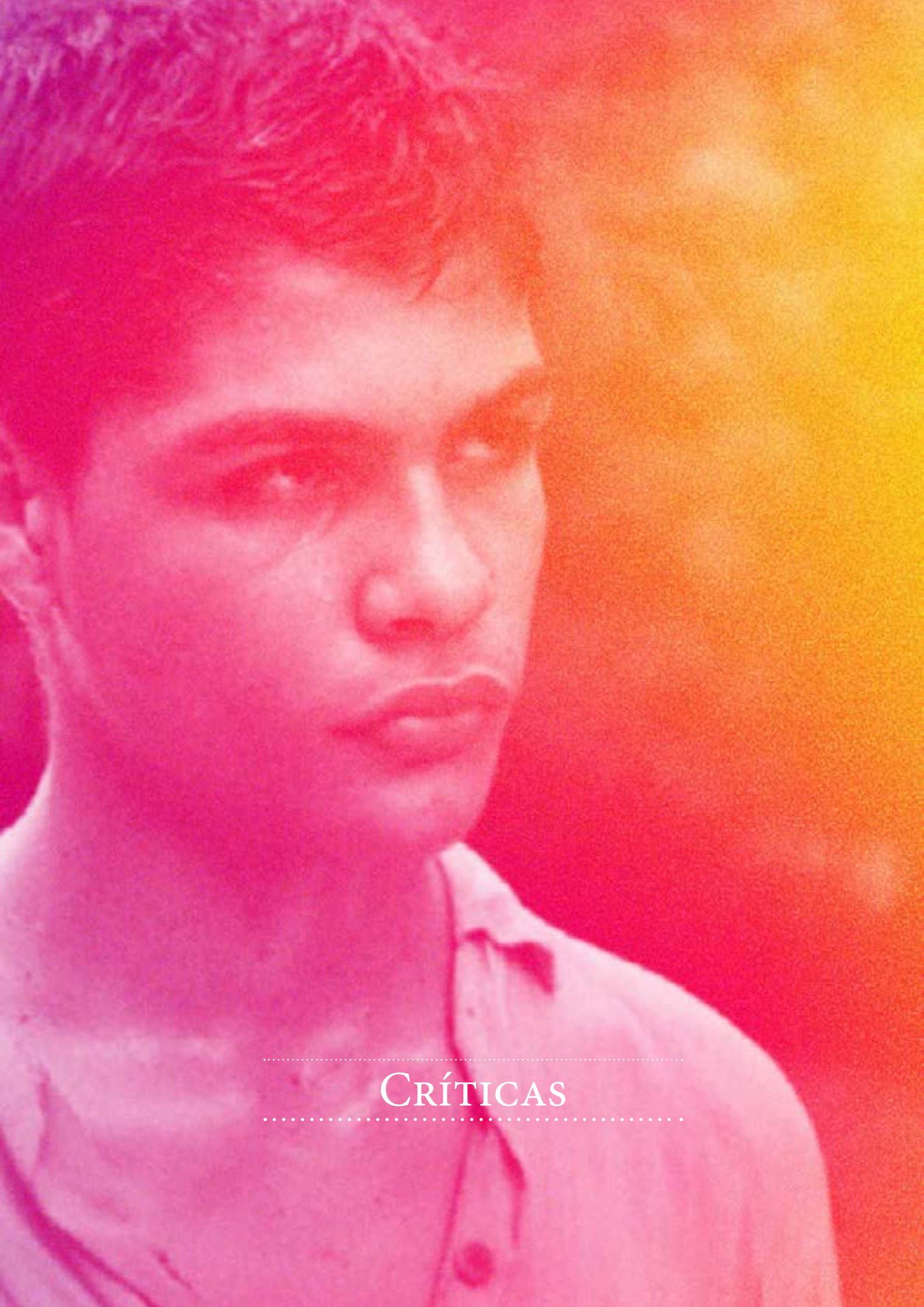
SALA CORTOS

El sonido de los grillos, de Juan David Cárdenas, Bibiana Rojas Gómez
y Julián David Gutiérrez
Daniel Tamayo

DOCUMENTOS

Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine:
Juan Gustavo Cobo Borda (1948 – 2022)

Modalidades de la crítica
Hernando Valencia Goelkel



.....
CRÍTICAS
.....

FÓSFOROS MOJADOS, DE SEBASTIÁN DUQUE

NIHILISMO EN EL TRÓPICO

Jaír Villano*



Hay generaciones que nacen sin futuro. Hay generaciones que habitan escenarios que no les pertenecen, que no las representan, que no las satisfacen. Hay generaciones a las que, dada la crudeza del devenir existencial –de la intensificación de su conciencia–, no les queda más opción que apelar al sinsentido.

El punk es nihilismo de la acción. Es desvalorización de los valores supremos sin necesidad de interrogar sus causas metafísicas (y sistemáticas); simplemente: viviendo en contra, porque se está en contra. La vida por oposición. O mejor: por el placer de estar en oposición. En suma: vivir en contra de todo.

En *Fósforos mojados* Cali es elocuente por estar en contra de las aspiraciones de sus protagonistas: la ciudad, más que significativa, es paisajística: no le propone nada promisorio a su juventud. O bueno: la desquicia, la aburre, la sofoca. Acaso por ello suscita la rebeldía, la desfachatez, la interpelación, la anarquía, la sensibilidad de quienes se resisten a su narrativa social, de quienes se revelan ante sus paradigmas culturales, de quienes desean otra configuración en su praxis.

En ese sentido, el espacio resulta axial, pues es en respuesta a sus dinámicas y sus conflictos que su población inconforme escupe notas de rebeldía.

Así, el largometraje de Sebastián Duque nos habla de anarquía y marginalidad. En breve: de aspiraciones que nacen para fracasar, pero justamente por eso son vitales: su vitalidad es su imposibilidad, su recurso es la marcha que acontece en la utopía, la expectativa se atrofia, pero no por ello hay resignación.

La amistad de Alimaña, Potro, Casta y Melissa es el símbolo de ello. Los cuatro prota-

gonistas, pese a estar en circunstancias desfavorables, no fenecen en sus motivaciones. Hay tropiezos y obstáculos, pero no vencimiento. Los une la amistad, el skateboarding, el sinsentido. Y sobre todo: la música.

Fósforos mojados es un homenaje al punk como estilo de vida. Este género, se sabe, necesita de la desesperanza y del ruido: su surgimiento solo es posible en la orfandad; el estado de confort de otras sociedades –de otra ciudad– aniquilaría su acontecer. Es un género que deviene refugio para seres angustiados, inconformes y agobiados. Su disonancia es adrede: es un escupitajo: una catarsis cuya estética privilegia su efecto (el hecho), más que su elaboración (su entramado).

En ese sentido, el espacio resulta axial, pues es en respuesta a sus dinámicas y sus conflictos que su población inconforme escupe notas de rebeldía. Quiero decir con esto que en una ciudad con mejores condiciones de ciudadanía la expresión del punk no sería válida. O al menos no interesante. Es por esto que en una escena Potro, el personaje más anárquico y revulsivo, reniega del pospunk y otros géneros musicales que nacen en sociedades con otras preocupaciones.

“Un man y una vieja con una puta consola ahí, y todos con cara de tristes. Imagínate a nosotros con cara de tristes, güevón. ¡Pero esa mierda no es ni punk, ni rock, ni mierda!” Alega él mientras come empanadas con sus amigos.

Digamos que la manera de situarse ante lo establecido difiere de acuerdo al individuo (y su grupo social; imprescindible, si se trata de jóvenes). De suerte que podríamos hablar de la misma insatisfacción y la misma sensación de vacío, pero con manifestaciones sonoras distintas. Piénsese, por ejemplo, que el shoegaze nace en un país completamente diferente que al que le tocó soportar a los Sex Pistols. My Bloody Valentine y Slowdive, dos bandas representativas de este género, hablan de otra clase de angustia, de otra depresión, ya no tanto hacia afuera (la sociedad), sino hacia dentro (el individuo).

En cualquier caso, para quienes hemos habitado la ciudad de las Tres cruces –y hemos huido de ella– esta película es un baluarte. Es una pieza que retrata varias generaciones cuya identificación no encajaba con el acervo cultural, que se inquieta implícitamente por la intrascendencia –o trascendencia como oposición– que ofrece la ciudad para su juventud. A diferencia de otros registros

(literarios y filmográficos), Cali aquí es insinuada, pero bien podría tratarse de cualquier otra urbe de lo que se conoce despectivamente como el tercer mundo.

No quiero decir con esto que la capital vallecaucana no sea relevante: la prosodia de sus personajes, su acento, los visajes con que profieren sus expresiones nos trasladan a la sucursal del firmamento. De hecho, hay un diálogo bastante elocuente entre el grupo de amigos: pasan por el antiguo río Cali, y hablan de los muertos: de los muertos lanzados a los ríos (actividad tradicional de los maleantes locales), y del fallecimiento de una fuente hídrica. Cali es una ciudad de muertos. Es una de las más violentas de Latinoamérica.

Y también dialogan con una figura imponente y de la que ningún caleño –por simpatizante o no del género– rechaza: Héctor Lavoe. La salsa, y eso nadie lo pone en duda, nos identifica, lo cual no quiere decir que sea nuestra predilección sonora, o de nuestro total agrado. Es una característica y un gesto que nos hace ciudadanos del mismo pueblo.

En definitiva, *Fósforos mojados* es un largometraje bien construido: limpio y certero en su mensaje, sin titubeos, ni ínfulas


distintas a su pretensión. Sin ruidos, diría, pero el punk, como dice Potro, es ruido. Es una ópera prima plausible.

Un espectador de cine colombiano que ignore las aristas de la cultura caleña podría apresurarse en el juicio de valor, pues ciertamente de unos años para acá las producciones sobre juventudes han crecido: piénsese en *Los Hongos* (2014), *Los nadie* (2016), *Los días de la ballena* (2019), y podríamos ir más atrás y hablar de la imprescindible *Rodrigo D. No Futuro*¹ (1990).

Pero no se trata de otra película sobre la juventud. (Y si así fuera, ¿qué tiene de negativo?). O no solamente sobre eso: el largometraje de Duque tiene otras virtudes que podrían ser consideradas. Pero el sinsentido busca el sinsentido, de manera que la nihilidad de sus actantes es lo que prevalece en esta dirección.

La amistad, la adversidad, el temple, la rebeldía, o en breve: el punk (la vida anárquica), hacen de *Fósforos mojados* una representación generacional significativa para el

cine colombiano.

*Crítico, tesis de maestría sobre el Dolor en la filosofía, la literatura y el cine. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

1 Esta la comenté en El Espectador (a propósito de sus 25 años de existencia): <https://www.elespectador.com/entretenimiento/cine-y-tv/la-importancia-de-rodrigo-d-no-futuro-article-649101/>

LA CIUDAD DE LAS FIERAS, DE HENRY RINCÓN

BÚSQUEDAS GENERACIONALES

Andrés M. Murillo R.



Sueños y contrastes. Deseos de un mundo diferente en opuestos con la realidad. Un vibrar y un *beat* urbano confrontado con la calma y silencio rural. Una película que navega entre las propuestas de un mundo juvenil que se reencuentra en el arraigo de lo

tradicional. *La Ciudad de las Fieras* se estrenó en cartelera como una de las propuestas de Medellín, haciendo una lectura más atemporal sobre conflictos de barrio, jóvenes con búsquedas y ese choque de realidad violenta que rodea la ciudad.


Henry Rincón se lanza con su segundo filme, después de ocho años de su ópera prima *Pasos de Héroe* (2016), distanciándose del tono familiar empático y acercándose a algo más rudo, toques autobiográficos y una mirada sobre la reconciliación generacional. Parte del riesgo que asume el director en su película es poner su vivencia personal: el arraigo por el terruño y la importancia de los lazos familiares; intentando equilibrar con lo áspero de los callejones, los problemas de bandas y un actuar inofensivo de los protagonistas. Un reto que sale adelante cuando viajamos entre las batallas de improvisación en esquinas y los silencios de los parajes rurales; entre diálogos alebrestados con silencios contemplativos; entre la impertinencia juvenil y las miradas cómplices cargadas de arrugas.

Una película que llega en el marco de una seguidilla de estrenos nacionales retrasados por la pandemia y algunas ganadoras en certámenes internacionales. Una competencia en salas interesante y cruel, de cara a un público que sigue distante del cine colombiano y que a la ligera etiqueta los títulos como “otra de...”, sin dar mayor oportunidad de generar la conversación obra-espectador. Un momento oportuno para consolidar las propuestas que surgen desde Medellín y el

enfoque de los jóvenes como exploradores de las dinámicas excluyentes, violentas y asfixiantes de la ciudad.

La Ciudad de las Fieras es la historia de Tato, que cuando el barrio lo acorralla, encuentra su escape en el campo, en el abuelo desconocido, en los cultivos y el trabajo con las manos. En su reconciliación con lo ancestral, el afán de la ciudad lo vuelve a llamar, tentar las balas de la muerte representadas fuera del plano, en el gorgoteo de un exhosto de una motocicleta que se acerca. Estructura de sonido cuidada, diseñada a la medida, en exploración de cada momento y cada sentimiento. Una fotografía que transita entre los neones y los naturales atardeceres, que destaca rostros de angustia y calma los ánimos. Un montaje narrativo que permite transitar las emociones del personaje y descubrir con sutileza que Tato es un chico más, un representante de tantos silencios ahogados en calles de la ciudad.

Un filme que logra encajar en el corazón del espectador ese sentimiento de lo necesario, del respeto por la tradición y la búsqueda de nuevos referentes en el presente. Siempre se desea mayor contundencia narrativa, pero son pasos de un director en la búsqueda de un lenguaje propio. Procesos

que, dentro de nuestra filmografía, tienen periodos de tiempos muy amplios y demandan demasiada perfección para cada obra. Acá hay una lectura de ciudad, una lectura de fieras al acecho, del encuentro generacional recordándonos la importancia de lo que somos y para entender lo que seremos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL ALMA QUIERE VOLAR, DE DIANA MONTENEGRO

LA MALDICIÓN HISTÓRICA DE LA MUJER

Lina María Rivera

—●—



La ópera prima de Diana Montenegro nos pone en contacto con un cine que destaca por la necesidad de su existencia. A pesar de que aborda una temática reiterada en nuestro cine como lo es la violencia de género y la familia, Diana logra representar con palpable autenticidad el mundo femenino con

sus –aún vigentes– contradicciones, restricciones y desencantos. En un universo que podría clasificarse como *mágico-costumbrista*, la película mezcla lo místico con lo real, referenciando el pensamiento latinoamericano, para narrar la condena generacional de una familia de mujeres caleñas

que aparentemente han sido maldecidas con la imposibilidad de ser bien amadas, ya que son abandonadas o maltratadas.

El epicentro de este relato es la única mujer que está casada y es agredida físicamente por su esposo. Pero es a través de Camila, su pequeña hija de diez años, que comenzamos el viaje generacional en el que iremos descubriendo que la maldición que acecha a las mujeres de esa familia es en realidad producto de una apropiación femenina e inconsciente del machismo colombiano. Camila, como representación del final o por lo menos del comienzo de la caducidad de la maldición, ya que es la primera mujer de su linaje en poner por encima del amor y la familia la integridad y felicidad de su madre, permite una reflexión *histórico-crítica* que utiliza la experiencia y sus relaciones conflictivas para reafirmar un horizonte en el que el amor no sea ni una maldición, ni una prioridad para las mujeres.

Sin caer en la obviedad y victimización de esta complejidad femenina, la película destaca los patrones que permiten la sororidad y complicidad cuando reconoce a la familia como corresponsables del abuso, al tiempo que resalta su papel como red de apoyo y poder. Estos paralelismos: presente/pasa-

do, tradición/modernidad, sagrado/profano, individuo/comunidad e infancia/adulthood inspiran un ritmo horizontal en el que los *travelings* laterales, a diestra y siniestra, nos permiten entender visualmente el ir y venir entre lo que las mujeres han sido, son y están construyendo ser. Destacando el hecho de que este proceso no es lineal ni necesariamente progresivo, sino usualmente intermitente y hasta espiral, ya que consigue avanzar por medio de la repetición y la simultaneidad. En tanto, como también lo demuestran las decisiones fotográficas, la familia es fragmentación, enfrentamiento y reflejo de uno mismo.


No es en vano que la casona de verano resplandezca por su falta de decoración y personalidad aun siendo la vivienda y útero del matriarcado caleño. Su vacío enfatiza cómo la mujer, durante generaciones, evadió la cultivación de una identidad interior para volcar el total de sus esfuerzos y afectos en el deseo desmedido e impuesto por ser amada; reduciendo sus producciones materiales e intelectuales a la casi nulidad. Para las mujeres que se acercan al filme, encontrarán en la gran pantalla, la oportunidad de acercarse con benevolencia a sus propias contradicciones y ver reflejadas sus posibilidades de transformación. Ya que, por

la eficacia y belleza de su forma, las experiencias personales de las espectadoras son parte fundamental de la película, en tanto es una recopilación tan amplia de vivencias femeninas que resumen los patrones relacionales de más de tres generaciones.

...como también lo demuestran las decisiones fotográficas, la familia es fragmentación, enfrentamiento y reflejo de uno mismo.

Esto permite trascender lo anecdótico para entrar en el mundo de lo sensible y vivencial dándole forma y lenguaje a lo que permanecía distante y estadístico. Elegir la contradicción como punto de partida es reconocer con sinceridad la paradoja a la que todavía se enfrentan las mujeres a la hora de amar, sin ignorar que esta herencia generacional está condenada a debilitarse hasta desaparecer desde el momento en que las mujeres se identifican como comunidad y no como competencia o entes de vigilancia para las demás.

En definitiva, está convivencia del pasado y del futuro; encarnada en la relación significativa entre madres e hijas, marcadas por el silencio y la permisividad tanto

como por la solidaridad y soporte, es una constante provocación para el espectador que ya no olvidará la imagen de una mujer mayor masturbándose, de su cuerpo alterado de deseo y pasión; la satisfacción por la muerte de quien elegimos y rogamos se adueñara de nuestro cuerpo, nuestra vida y nuestra libertad o el susurrado ruego de la juventud que teme ceder ante la maldición del amor. Imágenes memorables a través de las cuales los espectadores podrán construir un diálogo crítico con las tradiciones que se desmoronan para gritar en la pantalla que el alma *debe* volar. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL ALMA QUIERE VOLAR, DE DIANA MONTENEGRO

LAURA INDIRA GUAUQUE SOCHA

Laura Indira Guauque Socha

—●—
SeveraLÁMPARA Laboratorio



Desde hace algún tiempo he empezado a nombrar mi hogar como un país de mujeres. *El alma quiere volar* es una bella y bien lograda representación de esta expresión. El universo femenino de cinco mujeres que

son familia se proyecta atravesado por la intimidad, el dolor, las creencias, las risas, los silencios y las conversaciones que suceden entre ellas. Mujeres rodeadas de mujeres, mujeres maldecidas con historias de

amor y de horror que se entremezclan en un mismo instinto: tomar vuelo. En medio de una realidad lacerante que desmitifica el amor romántico dejando ver lo que pulula tras la puerta del matrimonio patriarcal, estas mujeres se unen, contienen y dan luz.

Una hija, una madre, la violencia de un hombre abusivo; otra madre que es una abuela, hermanas, tías, vecinas y amigas, aparecen entremezcladas en múltiples relaciones de complicidad, reproche, cariño, supersticiones, dolor y liberación. Los dramas de una mujer abusada por su compañero y padre de su hija, de una mujer que desea casarse, de una mujer que desea tiempo de calidad fuera de casa, de una mujer que sufre porque se asume maldita, y de una mujer que vuelve a la vida a partir de la pérdida, recaen sobre Camila, una niña de diez años que, al enterarse de que las mujeres de su familia cargan con una maldición, atraviesa distintos momentos entre la vida y la muerte.


En una atmósfera de intimidad absoluta entre los cuerpos de estas mujeres, en la obra son además protagonistas la música y el espacio. A partir de una sonoridad en la que las voces de las protagonistas no falsean los modos de relación latinoameri-

canos, la música que es emotividad detonante hace alusión a la idiosincrasia sonora de nuestro territorio. Esta carga simbólica y afectiva aparece también en la construcción espacial del universo familiar de estas mujeres. Las texturas de las materialidades escénicas, la colorimetría pastelosa y envejecida, la luz del sol sobre el patio y la luz de la intimidad, a veces sofocante a veces luminosa, generan sensaciones de un hogar entrañable colombiano: religioso, festivo, colectivo.

A partir de una sonoridad en la que las voces de las protagonistas no falsean los modos de relación latinoamericanos, la música que es emotividad detonante hace alusión a la idiosincrasia sonora de nuestro territorio.

Diana Montenegro pone su mirada sobre la construcción de miradas femeninas desde el punto de vista de una niña. Este horizonte posibilita explorar el universo personal y colectivo de las mujeres y sus modos de relación consigo mismas, con otras mujeres y hombres, y con su interpretación del mundo, el amor, el dolor y la familia. El respeto al marido y al padre, el silencio ante el maltrato, la creencia en el amor romántico

y en una maldición sobre este –que lleva a su negación–, la complicidad, los afectos, la toma de decisión y la liberación de las cargas impuestas, son desencadenantes en la afirmación del vuelo como estado de autonomía y amor propio.

La realización de obras audiovisuales dirigidas por mujeres cuya estética y narrativa aborda historias de mujeres y la representación artística de sus cuerpos, modos e imaginarios, se constituye en lugar obligatorio para la afirmación de un giro en las perspectivas patriarcales hasta ahora dominantes. Esta obra en particular encarna la realidad de las mujeres y el poder femenino que se anida en su juntanza. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

LA JAURÍA, DE ANDRÉS RAMÍREZ PULIDO

LA MEMORIA QUE NO OLVIDA

Ingrid Úsuga O.*



We don't need no education
We don't need no thought control
- Another Brick in the Wall, Pink Floyd -

Un dolor profundo se convierte en rabia y venganza para dos jóvenes drogados, de 14 o 15 años. Con un cuchillo en la mano escapan en una motocicleta después de matar a un hombre. Ese es el primer escenario con

el que nos vemos obligados a enfrentarnos en el primer instante. Unos segundos después, como si la moto en la que se movilizan los transportara a un futuro inminente, los encontramos en una selva colombiana, con varios adolescentes delincuentes, recluidos, alejados, desprotegidos. Este lugar, ahora es su único hogar. Eliú (Jhojan Estives Jiménez) y el “Mono” (Maicol Andrés Jiménez) son algunos de los jóvenes que están pagando su condena en este “reformatorio” selvático por haber asesinado a un hombre que confundieron con el padre de Eliú.

La jauría (2022) es la ópera prima de Andrés Ramírez Pulido; una película producida entre Colombia y Francia, ganadora del Premio de la Semana de la Crítica en el Festival Internacional de Cine de Cannes de este año. Antes de esta cinta, ya había realizado dos cortometrajes, *El Edén* (2016) y *Damiána* (2017), que sin duda fueron la semilla del desarrollo de lo que sería este largometraje. Ambos también con adolescentes delincuentes, también en la selva, también con miedo y también con falta de amor. Hay temáticas y locaciones recurrentes en los dos cortos y en *La jauría*, hay la misma sensación de asfixia.

El director Andrés Ramírez logra hacer una combinación perfecta de un realismo crudo ambientado en un espacio que no necesitaba ser alterado de ninguna manera para parecer a su vez un espacio onírico: Una casa en ruinas con una piscina en el centro de la selva tropical donde nadie más que ellos podrían llegar, el mismo sitio utilizado para rodar *El edén*. Además, el trabajo con actores naturales se logra de manera precisa. Eliú (Jhojan Estives Jiménez) a pesar de que no tiene muchos diálogos, posee una mirada que se vuelve imponente en pantalla, sobre todo por el dolor que está reflejando con ella.

¿Qué se puede hacer cuando el miedo y la desesperanza ya están impregnados en el alma de un joven? ¿Algún día se va a “curar”? “Confieso que soy: Ladrón, estafador, bandido...” Todos debían rellenar un formulario de papel aceptando o negando cualquier tipo de adjetivo descalificador. Ellos se encuentran allí con el único fin de ser “corregidos” por sus actos criminales, a través de dos métodos: a través de la violencia y la agresividad de un guardián; y el segundo, a través de oraciones y rituales casi que hipnóticos dirigidos por Álvaro (Miguel Viera), una especie de “líder espiritual”, quien era el único que creía que a

través de eso podría lograr una redención que él mismo buscaba en él. Este método casi que se ve como un acto que los impulsa más al desamparo y la sinrazón y que no se diferencia de cómo en *Damiana* quisieron “reformular” a las niñas, con más trabajo de campo, con más gritos hirientes por parte de los supervisores, con más maltrato, con más mano dura, cuando en esos momentos, lo único que necesita un ser humano de esa edad, es una mano comprensiva frente a unos chicos que también han sido víctimas, y que tienen una memoria que no olvida los abusos que sufrieron.

Ellos se encuentran allí con el único fin de ser “corregidos” por sus actos criminales, a través de dos métodos: a través de la violencia y la agresividad de un guardián; y el segundo, a través de oraciones y rituales casi que hipnóticos...

Cabe resaltar el hecho de que temáticas actuales del cine colombiano que tienen que ver con familias desintegradas o con abandono afectivo, se reflejan en la conducta cargada de violencia de los adolescentes, sobre todo en relación con la figura paterna. Esta situación, que la colombiana Laura Mora también exploró en *Los reyes del*

mundo (2022), con una secuencia casi surrealista de los adolescentes protagonistas bailando abrazados con prostitutas muy maduras, demostraba la necesidad y anhelo que tenían de un abrazo caluroso, materno, protector y bondadoso, que les faltaba desde sus cunas. Aunque en *La Jauría* nunca apareció una imagen femenina consolidada, en las pocas palabras en ese sentido que estos adolescentes pudieron expresar, respecto a poder creer que algún día le darían a su madre una vida mejor, se trasluce un sentimiento positivo que en ningún otro momento de la película se siente. El resto es dolor, pena y confusión interior.

Ahora bien, ¿cómo vamos a “reeducar” o a “recomponer” lo que se rompió desde la niñez?, ¿cómo vamos a ayudar a una sociedad que ha engendrado jóvenes ladrones y asesinos adolescentes? ¿Qué significado tiene la palabra “familia” para un chico que nunca ha tenido la oportunidad de tener una? La película es admirable porque no busca respuestas forzadas ni acciones pretenciosas para dar una única conclusión, simplemente es el espejo de una de tantas realidades violentas que el país está viviendo. *La jauría* muestra el fracaso del sistema penitenciario y de las supuestas resocializaciones que no parten de una comprensión

profunda de los motivos sociales y familiares que llevaron a los personajes al crimen y que los dejaron en este estado de brutal apatía existencial. Como lo cantó Pink Floyd, ellos son “solo otro ladrillo en la pared” de nuestro fracaso humano.

*Ingrid Úsuga O.

Crítica de cine, actriz y modelo colombiana, actualmente radicada en México. Ha escrito para las revistas Kinetoscopio, Cero en conducta y Canaguar.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA ROYA, DE JUAN SEBASTIÁN MESA

LA FORTALEZA DE PERMANECER

Danny Arteaga Castrillón

—●—



Los colombianos hemos tenido siempre la idea de la partida como el camino hacia la búsqueda de un mejor futuro. El habitante rural figura su porvenir en la urbe, y el de la urbe lo proyecta en el extranjero. Quien permanece “se estanca”, dicen. Pero a veces, muchas veces, para hallar nuestro des-

tino, nuestro lugar, no siempre es necesario trasladarnos. En la misma tierra que pisamos puede estar el devenir. Solo es necesario cambiar el sentido cuando el entorno parece paralizarnos en el tiempo. Diría que *La roya*, película de Juan Sebastián Mesa, nos siembra ese pensamiento, que para po-

cos será ajeno, sobre todo cuando contrastamos nuestra vida con las de quienes han migrado.

“Vengo a desenterrarlo”, le dice, en la película, un amigo del pasado a Jorge, joven caficultor del Suroeste Antioqueño, que vive en la finca que le dejó su padre fallecido para seguir cultivando café, donde además cuida a su abuelo enfermo e intenta erradicar una plaga de roya que invadió sus cultivos. Un reencuentro con sus antiguos compañeros de colegio, que se instalaron tiempo atrás en la ciudad y vienen ahora de visita al pueblo para sus festividades, despierta en él sentimientos dolorosos, como la paralizada nostalgia de un amor, la persistente añoranza de recuperarlo, de volver a ser quien se fue, y el vértigo de sentirse ajeno entre quienes ya no son como él.

La frase del amigo, detonante de la historia, da cuenta de esa concepción citadina de que quien habita el campo, las entrañas de las montañas y los valles, está aislado, enterrado; y esta imagen es aún más punzante cuando se refiere a alguien joven, con la alternativa siempre latente de dejar su tierra y perseguir el mismo devenir de sus semejantes. El personaje en este caso toma incluso para sus conocidos el aspecto del ana-

coreta, petrificado por el tiempo quieto del campo, que tal vez ama su aislamiento, y lo compadecen, lo ven como alguien a quien es necesario salvar. Recrean entonces para él su mundo de modernos excesos, de música ajena, de drogas sintéticas, de placeres desconocidos. Le revelan, en otras palabras, un desordenado entramado de tentaciones.

Pero Jorge parece inmune. No sabemos si se siente atraído por lo que observa y experimenta. Es, precisamente, en su complejidad donde reside el valor de la película. Sus dilemas, si los tiene, no son traslúcidos. Su proceder es silencioso, acorde con el rumor pacífico del campo, y lo es también frente al bullicio de sus amigos, como si llevara siempre consigo el mutismo de sus montañas. No estamos entonces frente a un personaje tentado por el estruendo de la ciudad que traen sus amigos, sino afectado por el encuentro; de hecho, enferma cuando le anuncian la visita, sobre todo al enterarse de que su amor de adolescencia estará también presente. En definitiva, no busca la trama sumergirnos en el parangón del personaje, sino en cómo se asienta en su espacio, porque Jorge es consciente de a qué lugar pertenece: su tierra. Él es como su cultivo de café, vulnerable ante un agente exógeno, invasor, como lo es la roya; así opera en él, en su cuerpo inclu-

so, el arribo de sus amigos de adolescencia, que pasan de ser coterráneos a ser foráneos. Cómo se libra de esa enfermedad es el móvil de la película.

Todo ello se cuenta a través de las imágenes y del protagonista, cuyos pensamientos permanecen ocultos, pero que adivinamos en su comportamiento taciturno, su entrega al cuidado de la finca y de su abuelo, incluso en el romance con su prima. A esto se suma una suerte de símbolos o anticipaciones: una jaula con un ave sobre la rama de un árbol nos remite a un encierro desde el cual se contempla la libertad; sus vecinos indígenas le cuelgan un amuleto en el cuello para protegerlo del mal que lo aqueja, pero luego se hace innecesario cuando en la fiesta del reencuentro vive una epifanía liberadora; el fuego con el que quema la fotografía del grupo de compañeros del colegio, antes de reunirse con ellos, es acaso el mismo fuego en el que arden los cultivos de café muertos por la roya para proteger el resto de la frondosa cosecha, y la roya misma, como ya se dejó entrever, funciona como metáfora del pasado agobiante, de la promesa incumplida de un amor y la presencia invasiva de sus amigos.

Él es como su cultivo de café, vulnerable ante un agente exógeno, invasor, como lo es la roya; así opera en él, en su cuerpo incluso, el arribo de sus amigos de adolescencia, que pasan de ser coterráneos a ser foráneos. Cómo se libra de esa enfermedad es el móvil de la película.

De esa manera la película evidencia un marcado contraste entre lo rural y urbano. A diferencia de su anterior largometraje, *Los nadie*, donde la ciudad es protagonista, Juan Sebastián Mesa pone como escenario el campo, lo resalta con sus encuadres paisajísticos, de esmerada fotografía, que evidencian el vínculo del joven caficultor con el horizonte montañoso que suele contemplar nostálgico. Sin embargo, en *Los nadie* los jóvenes buscan su lugar, su aventura, fuera de la urbe; del mismo talante es *Los reyes del mundo*, de Laura Mora, donde un grupo de adolescentes abandona también la ciudad para encontrar una tierra prometida en el campo. En *La roya*, el protagonista ya se encuentra allí, en ese paraíso que algunos ciudadanos añoran; su lucha consiste en permanecer. El cine colombiano actual tiene quizá la tendencia de estar abandonando el centro para sumergirse en las periferias. Es como si las películas mismas, en extra-

ña sincronía, estuvieran haciendo esa travesía y hubieran arribado ahora al estadio que ofrece *La roya*: los parajes del Suroeste Antioqueño.

La película devela además otra problemática, que se suma al de la distribución de la tierra en el país: quién se queda a trabajarla, cuando el campo se está envejeciendo y los jóvenes campesinos emigran por la falta de oportunidades. Jorge es el arquetipo de aquellos que deciden permanecer a seguir cultivando la tierra. En *La roya* atestigüamos esa persistencia. Vemos cómo su protagonista, luego de enfrentar las nostalgias de su pasado, las realidades de su presente y la algarabía informe de la urbe que traen prendida sus antiguos amigos, desata toda una poderosa revolución silenciosa, solitaria, amenizada apenas por su canto y por la imagen de sus dedos desgranando café, luego de que el fuego ha extinguido la plaga.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LOS REYES DEL MUNDO, DE LAURA MORA

LA VIDA ENTRE LAS MANOS

Orlando Mora



Esta película de Laura Mora, premiada con los máximos reconocimientos en festivales como San Sebastián y Biarritz, supone la confirmación de un talento que brillaba y sorprendía en *Matar a Jesús* (2018), su ope-

ra prima. Lo primero a desechar es la calificación de realista para el cine que realiza la directora, una impresión engañosa que propicia el hecho de partir sus guiones de supuestos con claros anclajes en la realidad.

En *Matar a Jesús* esa sensación era mayor, en parte porque la historia que se narra correspondía a la tragedia vivida por Laura, cuando su padre fue asesinado a las puertas de su casa por un sicario. Lentamente esa terrible experiencia de dolor, impotencia y frustración fue dando cuerpo al argumento de la obra, que centraba su atención en la relación del personaje de la hija con el autor de los disparos, a quien reconoce de casualidad en una discoteca. Con ocasión de ese acercamiento la protagonista realiza una inmersión en el ambiente de marginalidad social en que vive el sicario, completamente diferente al suyo como hija de un exitoso profesional del derecho.

Si bien la película propone una mirada realista sobre el medio en que se mueve el muchacho de nombre Jesús, es evidente que la directora parte de la realidad pero que no pretende simplemente ilustrarla o reconstruirla, colocando en adición elementos que la profundizan y remiten a zonas muy oscuras del alma humana, algo que se revela en la escena más importante de la obra, cuando en una celebración barrial la pareja de Paula y Jesús se juntan en un baile y de pronto se altera el tono del registro y se desplaza a un nivel de abstracción, dejándolos en solitario en el momento en que la

joven se roza con la humanidad del muchacho, en un descubrimiento que no se enfatiza ni manipula y que provoca una perturbación en la conciencia del espectador.

Al igual que sucedió con Víctor Gaviria, quien al momento de buscar locaciones para la realización de *Rodrigo D: No futuro*, descubrió la fuerza vital de los muchachos de esas barriadas en las escarpadas laderas de Medellín y allí enraizó definitivamente su cine, Laura Mora encontró en el contacto con esos jóvenes la simiente para su siguiente película, *Los reyes del mundo*, claramente inspirada en esos adolescentes que se toman la vida con una furia y una inmediatez que la conmovieron.

Ya se ha insistido muchas veces en la aconsejable distancia que se debe tomar frente a los buenos resultados de las primeras películas, dado que con frecuencia sus directores no consiguen superar el reto que las expectativas de los demás les imponen. Ese riesgo con Laura no se materializa y, bien por el contrario, su nuevo filme marca inocultables progresos en distintos frentes en relación con su opera prima. Se siente una mayor soltura, una mayor libertad en la realización formal de la película y un pulso admirable para dirigir al grupo de

sus cinco chicos, que parecen más viviendo que actuando.

Pero quizás lo que más entusiasmo en *Los reyes del mundo* es que el tratamiento se torna estéticamente menos realista que en *Matar a Jesús*, generalizando el tono subjetivo y casi lírico que esporádicamente aparecía en esta última. Alguien pudiera decir que *Los reyes del mundo* cuenta el viaje de un grupo de jóvenes de Medellín al Bajo Cauca a reclamar unas tierras que le van a restituir a uno de ellos como heredero de su abuela, pero esa síntesis sería solo la primera capa de la película, la de la superficie; las que siguen son imposibles de reducir a palabras, ya que tienen que ver con la fuerza visual de las escenas, en las que la descripción cede el paso a la imaginación, con planos de una inenarrable belleza que transforman la realidad, enriqueciéndola y llenándola de emoción y sentido.

Los protagonistas de la segunda película de Laura Mora viven de manera veloz, son chicos sin futuro que “odian el mundo, pero aman la vida”, como lo mencionara en una lúcida entrevista la directora. La realidad exterior nada les ofrece y en su viaje los vemos incurrir en estropicios que para ellos poco significan: cortan cercas, espantan

ganado, rompen lámparas del alumbrado público. Son marginales que intentan recuperar cosas de las que otros más poderosos se han apropiado y que desde luego no les van a devolver; las amenazas los acechan, sin que la realizadora se detenga en ellas, manteniéndolas al fondo, por instantes literalmente fuera de foco. El contexto social está claro, pero a la directora le interesa ir más allá y a través de la puesta en escena (los encuadres, la planificación, el uso del sonido) superar y trascender lo puramente narrativo.

...pero esa síntesis sería solo la primera capa de la película, la de la superficie; las que siguen son imposibles de reducir a palabras, ya que tienen que ver con la fuerza visual de las escenas, en las que la descripción cede el paso a la imaginación, con planos de una inenarrable belleza que transforman la realidad, enriqueciéndola y llenándola de emoción y sentido.

Cuando se acerca el desenlace uno teme que la directora vaya a incurrir en un final simbólico, con la insumisión de los chicos cuando se apoderan de una vía y la cierran con desechos y llantas encendidas, en una

solución que hubiera sido más emocional que real. Por fortuna ello no acontece y el cierre se cumple con una escena de una construcción soberbia, con la cámara colocada detrás del único muro que queda de la casa con la que los protagonistas han soñado y fuera de cuadro sucede lo que inevitable y fatalmente tenía que ocurrir.

Más allá de sus muchos atributos que merecerían el premio de dirección en cualquier festival de primera categoría, lo mejor de *Los reyes del mundo* es lo que anuncia sobre el futuro de una directora que no parece agotar en esta película sus posibilidades creativas, las que de seguir creciendo al ritmo que revela esta segunda obra la convertirán en una de las voces más sugestivas de la cinematografía latinoamericana. Lo de Laura Mora en esta película es simplemente cine, cine puro, cine por los cuatro costados.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LOS REYES DEL MUNDO, DE LAURA MORA

“ESTAS TIERRAS TIENEN PLANES DIFERENTES PARA
TODOS”

—●—
Por Martha Ligia Parra
En Twitter: @mliparra



“Encontramos nuestra humanidad más acá
de la muerte y de la desesperación,
él la encuentra más allá de los suplicios
y de la muerte”

—Jean-Paul Sartre—
El espíritu de *Los reyes del mundo* y la

búsqueda de sus protagonistas, evoca el
prefacio de *Los condenados de la tierra*, de
Frantz Fanon, escrito por Jean-Paul Sar-
tre: “Él lo sabe: ese hombre nuevo comien-
za su vida de hombre por el final; se sabe
muerto en potencia. Lo matarán: no sólo

acepta el riesgo, sino que tiene la certidumbre; ha visto tantas agonías que prefiere vencer a sobrevivir; nosotros hemos sembrado el viento, él es la tempestad”.

La película está contada por quienes han llevado la peor parte; aquellos empujados al desarraigo o a la muerte. Pero ellos no eligieron venir a inmolarse entre los condenados de la tierra, como dice el poema de José Emilio Pacheco. Rá, Culebro, Sere, Winny y Nano, son cinco jóvenes desposeídos que quieren intentar un nuevo comienzo. Están encarnados con gran espontaneidad y carisma por los actores naturales debutantes: Carlos Andrés Castañeda, Davinson Andrés Flórez, Brahian Stiven Acevedo, Cristian Camilo David y Cristian David Campaña. En la vida real, todos han vivido historias similares.

Los personajes de la cinta se aferran al presente como su única posesión y resisten gracias a la amistad. “Ellos no tienen a nadie. Yo tampoco. Estamos solos”, dice Ra. Viven al extremo los fugaces momentos de vértigo y alegría. Así como también, el sueño de intentar lo que parece imposible: tener un lugar en el mundo, “luchar por lo de nosotros”, en palabras del líder. Saben que nada ha sido fácil y que a cada acción teme-

raria, desobediente o de euforia le seguirá, casi siempre, la violencia y la represión.

La realizadora paisa Laura Mora, en su tercer largometraje, reconoce que trabajó de un modo distinto, pues implicó pasar de la certeza de *Matar a Jesús* a la incertidumbre. Emprendió una especie de viaje a lo desconocido, para hablar de los temas que le duelen: la injusticia, la vida de los excluidos, la violencia como especie de patrimonio de la masculinidad y la guerra que han vivido los jóvenes.

Los reyes del mundo es una cinta que aborda un aspecto clave de la violencia en el país y que es justamente el tema de la tierra. En el viaje de retorno al Bajo Cauca, un personaje le dice a Ra: “Estas tierras por aquí tienen planes diferentes para todos”. Como expresa Mora: “El punto neurálgico del conflicto en Colombia, es precisamente ése: el de un pueblo que ha sido despojado por terratenientes, grandes élites y grupos armados; lo cual ha constituido la base de una sociedad extremadamente desigual y adolorida. Al final, la guerra la han vivido un montón de muchachos jóvenes y humildes peleando y defendiendo los intereses de hombres poderosos”.

El aspecto onírico es parte integral de la

historia, con imágenes que hacen eco de los sueños, de lo metafórico, del delirio, del mundo de los vivos y de los muertos y de la conexión con aquello que no vemos: la casa campesina habitada por fantasmas o el caballo blanco que de pronto aparece en la ciudad o en el campo y cuya visión es tan real para el protagonista.

“El punto neurálgico del conflicto en Colombia, es precisamente ése: el de un pueblo que ha sido despojado por terratenientes, grandes élites y grupos armados; lo cual ha constituido la base de una sociedad extremadamente desigual y adolorida.

Al comienzo, la película habla de hombres que se quedan dormidos y al final, de quienes no lo hacen. Es una especie de alusión a la inacción, a lo intangible, a la muerte, pero también a que la lucha puede trascender el mundo real, otras dimensiones y niveles de conciencia. La memoria de otras generaciones, de los abuelos y ancestros, los de ellos y los nuestros.

El plano de los jóvenes de espalda a la cámara se repite y reafirma su soledad y aislamiento; los envuelve la niebla, el abis-

mo, el tiempo suspendido. En la ciudad, no pertenecen a ningún combo, en el campo a ningún grupo armado. El choque traumático con la realidad es la constante: ser ignorados en una tienda de carretera o ser el blanco de la acción violenta de una redada.

Rá, Culebro, Sere, Winny y Nano emprenden el viaje, confiados en la palabra y en la justicia del Estado. Esperan no seguir siendo condenados a vagar como invisibles, como fantasmas; ni en la vida ni en la muerte.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

NUESTRA PELÍCULA, DE DIANA BUSTAMANTE

DE IMPULSOS Y MUERTES LATENTES

Andrés Múnera



Cristo que, siendo polvo, al polvo ha vuelto;
Cristo que, pues que duerme, nada espera.

Del polvo prehumano con que luego
nuestro Padre del cielo a Adán hiciera
se nos formó este Cristo tras-humano,
sin más cruz que la tierra...

El Cristo yacente de Santa Clara de Palencia
-Miguel de Unamuno-

Jaramillo: ¡Otra víctima! primera plana en El Universal. En la fotografía el candidato presidencial de la Unión Patriótica no lleva la boca entreabierta ni de sus cabellos desprende cuajada sangre negra como diría Unamuno del Cristo yacente de Santa Clara pero ambos fluyen hacia una nada que nunca llega. Observar la imagen del político asesinado es un ejercicio de identificación, el cuerpo postrado por la muerte y la inutilidad de toda acción y de cualquier afán del que observa, un tránsito de energía continuo entre la vida y su contraplano. Hacer cine con archivos cinematográficos es acurrucarse con fantasmas, morar con ellos y con el limo que producen. El fotógrafo Joan Fontcuberta advierte en *El beso de Judas* la necesidad de desmontar la “verdad” como punto de vista impuesto desde una plataforma de poder, habitar estas hendiduras del archivo latente es también descender hacia los orígenes de nuestras heridas. El político asesinado con los párpados putrefactos nos observa también y nosotros con nuestro constante mirar provocamos movimientos internos en los materiales que tocamos con la vista vulnerada. El que trabaja con archivos reescribe la historia con la valentía para imaginar al mismo tiempo que tiene que sufrir con la fantasmagoría que dispara con su tacto, en su intento de lo-

grar desmontar las plataformas que señala Fontcuberta, también profundiza en la herida de ver, identificándose con los muertos que lo increpan, un desdoblamiento activo entre el observador y lo observado; la gramática prístina de un féretro abierto.

**


La productora y directora Diana Bustamante observa y disecciona nuestro féretro pantagruélico como país en *Nuestra película* (2022), un rito anamnésico donde los archivos televisivos del pasado con sus plataformas de poder advienen al presente (¿acaso alguna vez nos abandonaron?) con sus sombras y luces. Jean Louis Comolli oportunamente señala la desmesurada fetichización del documento en esta sociedad hipermediatizada donde el carácter de expediente se ha trazado como molde para manufacturar la verdad conveniente de turno. Bustamante maniobra con el volátil material de noticieros reportando masacres, homicidios y videos de infantes cantando el himno nacional pero alejándose de los vicios señalados por Comolli, fluctuando con la organicidad y la enfermedad (como textura del soporte del archivo) del material, originando suspensiones de reflexión. Estos materiales institucionales,

violentos en sus vaguedades y ejecutorias encuentran en *Nuestra película* la potencia oculta del borde y la aliteración, no dejan de murmurarnos su naturaleza: la del archivo como una mina excavada en la noche eterna. Frente al relato oficial, memorizado por el muñeco ventrílocuo de la historia, se filtra la sangre de líderes sindicales, madres de la espera incesante y niños, presencias del desgarró, *Nuestra película* nos encapsula sus ropajes y sus rostros apagados, de los féretros apilados en los andenes y las muchedumbres desasosegadas nos quedamos con las miradas de los niños, miradas que podrían ser las que filmaron Cecilia Mangini y Pier Paolo Pasolini en las barriadas marginales de la Roma de los años sesenta. La voz de la directora aparece fugazmente, estrategia acertada cuando uno se está desplazando, abriendo y desviando junto a tantos muertos en el ejercicio de recordar. Aparece Dabeiba y sus muertos, el magnicidio de Galán en un bucle cada vez más poroso con la retina o un boceto digital del avión donde fue asesinado Carlos Pizarro aquel 26 de abril de 1990. No dejo de pensar en *Nuestra película* como la escultura de Cristo, la que vio Unamuno en la Iglesia de la Cruz de Palencia, la que engendró en él esa súbita fuerza para escribir el célebre poema que tanto le atemorizaría tiempo después,

siento en las imágenes-fosa de *Nuestra película* una esencia silenciosa de la poesía del autor de *Niebla*. Después de habitar el féretro de nuestra memoria, de nuestra película, uno sale de la película de Bustamante experimentando la anagnórisis prometida, estamos en una pequeña porción de esos ojos partícipes del desgarró, contemplaremos con ellos y junto a ellos la barbarie, el punto fulminante hasta el vacío donde se interceptan los ojos cerrados del político baleado en la fotografía del recorte de periódico y los míos que, como una catatumba obstruida después de un volátil espejeo, han quedado en tinieblas.

Estos materiales institucionales, violentos en sus vaguedades y ejecutorias encuentran en *Nuestra película* la potencia oculta del borde y la aliteración, no dejan de murmurarnos su naturaleza: la del archivo como una mina excavada en la noche eterna.

Ruiz de Samaniego en su ensayo llamado: *Matar a Dios* habla de la escultura de *Cristo yacente* de Gaspar Becerra y de una particularidad, la escultura tiene un pequeño re-

ceptáculo abierto en la zona de la herida del pecho que sirve para colocar en él la hostia consagrada, convirtiendo la escultura en un sagrario, yo considero que *Nuestra película* de Diana Bustamante también se aloja en una pequeña cavidad del cadáver de la memoria de nuestro país, no puedo inferir la metamorfosis del símbolo pero sí señalar su relevancia para la posteridad. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SALVADOR, DE CÉSAR HEREDIA

ENTRE EL VALOR Y EL MIEDO

Liz Evelyn Echavarría Hoyos

—●—



La ópera prima del bogotano César Heredia, *Salvador*, es una película que vale la pena disfrutar y analizar, porque se compone de hilos que forman un tejido valioso, que nos toca hondamente y nos lleva a

mirarnos como colombianos y colombianas a nivel individual y social. Es una obra que retrata la historia desde muchas esferas de nuestra historia.

El director toma prestado el nombre y la profesión de su abuelo para dar vida a Salvador, un sastre modesto y callado. Es un hombre milimétrico que, como en su oficio, mide a las personas con cuidado. Presta atención a los detalles, se cuida de anotar la medida exacta antes de tomar la decisión de realizar un corte o trazar una puntada. Asimismo, en su vida cotidiana se relaciona con los demás con una distancia prudente. No comete “errores” al momento de involucrarse con alguien. Quizá es también por eso que, a pesar de estar entrado en años, no ha tenido una relación sentimental duradera. Es un lobo estepario sin motivaciones más allá de cumplir con su rutina diaria. ¿Es feliz así? Es difícil saberlo, pero algo es claro, el amor no tiene cabida en su vida. Porque amar es una decisión que implica valentía, que implica renunciar y ceder muchas veces, aceptar la diferencia, y él sabe que se aceptan “la cosas como son”, pero no ha aceptado aún que las personas también son como son.

No obstante, todo cambia con la llegada de la nueva ascensorista al edificio. Atraído por su espíritu alegre, Salvador comienza a ceder ante sus encantos, su amabilidad y su atención. Comienzan a urdir poco a poco una relación que va avivando un fuego in-

terior, quizá nunca experimentado por él. Aquel tipo desconfiado se desprende de su coraza, se deja atravesar por el inicio de una aventura amorosa que lo desarma y lo deja expuesto. Y esto porque amar implica quedar expuesto a entregar, implica incertidumbre, vulnerabilidad y, por tanto, valor.

Este no es un tejido de amor, ni de política. Tampoco es un tejido plano. Se trata de un tejido de punto que borda a Colombia desde una perspectiva sutil y profunda que viaja a la historia a través del bolero, la sastrería, la soledad y se enlaza con la pérdida y la derrota. Es también una invitación a dejarse tocar por la vulnerabilidad, desde donde es posible amar.

No se da puntada sin dedal


Las decisiones que se toman en las relaciones íntimas y personales inevitablemente son tocadas por el contexto social y político en el que se está inmerso, por ello es difícil pensar que son hechos aislados o que el criterio es completamente individual. En este sentido, Salvador de cierto modo es también un arquetipo del hombre colombiano, de aquel ser acomodaticio que huye de las circunstancias cuando le son desfavorables. Busca la trampa para salirle al paso a las dificultades. Es el arquetipo de

quien no tiene problema en negar o “echar al agua” a otros para beneficio propio o para salir bien librado. La relación entre la toma del Palacio de Justicia y las decisiones de Salvador es brillante: ambas son decisiones calculadas con consecuencias inesperadas. Ese es un mensaje potente del filme.

...Salvador de cierto modo es también un arquetipo del hombre colombiano, de aquel ser acomodaticio que huye de las circunstancias cuando le son desfavorables. Busca la trampa para salirle al paso a las dificultades.

A través de la música acompañamos una relación que se teje en lo circunstancial, en lo episódico del encuentro entre dos personas que se atraen. Y a través de las noticias en la radio acompañamos el desafío de un contexto social y político lacerante. Historia y evento se sitúan en un mismo plano: dos realidades que se anudan, se entrecruzan en el entramado de una Colombia desgarrada por la guerra, el conflicto, la delincuencia, la corrupción política y moral donde valores elementales como la vida, la paz, la ética y el amor han estado en entredicho. Cabe señalar que ver a Fabiana Medina y a Héctor García en escena es muy agradable, porque

además del talento actoral tienen química en la película. Ese es parte del acierto del filme. Un trabajo actoral impecable, resaltando a Héctor García, Fabiana Medina y Fabio Velasco.

El cine que se conmueve con las situaciones sociales y políticas es muy valioso porque siempre invita a la reflexión y al cambio. Heredia decide hacer una obra bella y completa, porque hay un respeto por los detalles de la historia, con la reconstrucción digital del Palacio de Justicia para ser lo más fiel posible a la historia y con la investigación y archivos documentales. Es una historia que se queda registrada en la pupila y en los sentidos. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

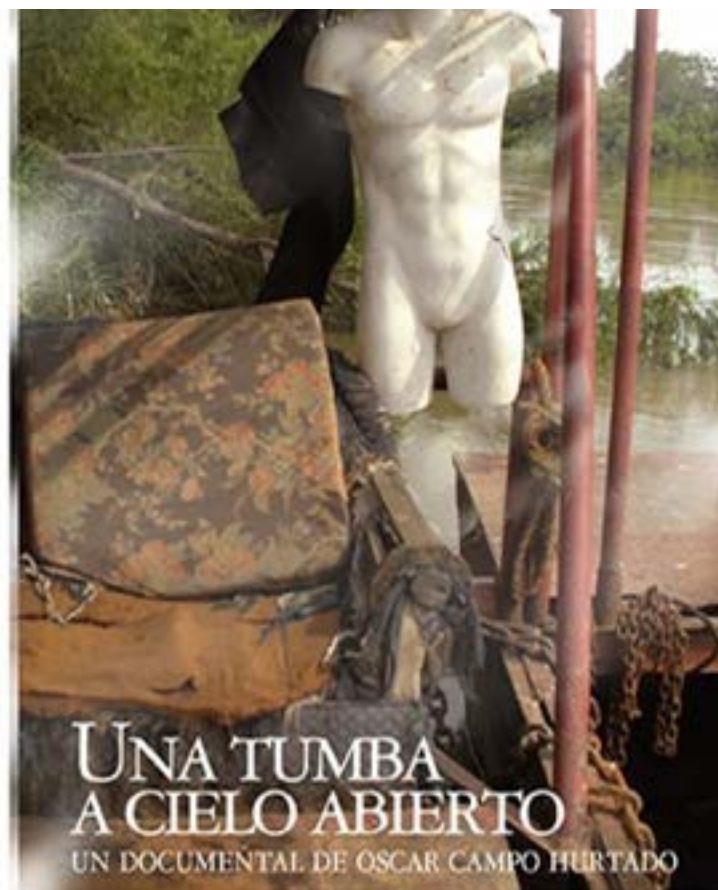
.....

UNA TUMBA A CIELO ABIERTO, DE ÓSCAR CAMPO

Laura Indira Guauque Socha



SeveraLÁMPARA Laboratorio



A lo largo de su obra Óscar Campo ha deseado documentar infiernos y esta no es la excepción. Esa inquietud recurrente nuevamente alude a Cali. Como un turista interesado en extraer la vileza y degradación de la condición humana, el autor se embarca

en su archivo: en su mirada. Quien aparece es la ciudad, su periferia, colores, ritmos y relatos. Es el universo del río Cauca en su paso por el Valle, imponente en su tamaño tanto como en lo que esconde, y que la obra busca desentrañar. Lo que se vela, se pu-

dre y está vivo, atraviesa *Una tumba a cielo abierto* dejando ver una verdad muda como el río, la de que los corredores hídricos en Colombia son fosas comunes.


La voz de Óscar aparece en primer plano, su textura es terrosa. Esta presencia parte de que la obra se reconoce en movimiento al igual que su autor. Óscar visibiliza las preguntas cambiantes y dubitativas, las expectativas que se tejen entre las imágenes y las ideas, a partir de un ejercicio etnográfico que no desdeña ni esconde el camino. Una treintena de años atraviesa el recorrido de esta película: su archivo se construye desde los años noventa y, aun así, una sola imagen se repite una y otra vez. Es la imagen del horror, el río como sepulcro, la paradoja entre la vida y el exterminio.

El documental transita entre los relatos que se acumulan en las orillas. En estas narrativas los cadáveres que habitan el río son más habituales que el pan de cada día. El convivio con la destrucción ha endurecido la palabra y la memoria, que se agrietan en medio de miradas que van desde lo espe-luznante hasta lo irrisorio y que, en cualquier caso, son abrumadoras y crudas. A los relatos se suma la imagen omnipotente de Cali y la imagen que se repite y que en este

movimiento termina por configurarse en un retrato de nuestra geografía cohabitada: política, poética y sanguinaria. El río Cauca en la obra de Óscar es la imagen rota de Colombia que, desdeñando la estética de la postal, cuestiona la visceralidad de nuestra historia que también se repite.

Con la mirada puesta en la fisura, el ejercicio documental que propone la obra parte de la experimentación. ¿Cómo documentar el acto monstruoso y lacerante de un río fértil y lleno de vida que engulle a la humanidad? La cámara se detiene a mirar, a oír, a ver la cíclica repetición de la enfermedad que habita la condición humana. Este movimiento lento contrasta con las pulsiones que se figuran en la quietud. El río calla, se traga los cuerpos, los recuerdos, las infamias. La obra misma es un ejercicio de desocultamiento permanente, Óscar escarba en la herida hasta sobre exponerla a los rayos del sol. Y si bien la memoria es efímera, esa imagen que se repite agonizante y poderosa se figura lugar para el reconocimiento de lo que nos habita y nos engulle. El infierno que atraviesa nuestro horizonte, nuestra historia y nuestras vísceras.

El río Cauca en la obra de Óscar es la imagen rota de Colombia que, desdeñando la estética de la postal, cuestiona la visceralidad de nuestra historia que también se repite.

A cielo abierto el universo que se documenta en la película se muestra desde su escabrosa realidad. Afirmando el movimiento de lo vivo Heráclito decía que somos ríos, Colombia y sus habitantes somos el río Cauca. Y en tiempos de “paz” la obra de Óscar nos recuerda la fragilidad e ignominia de nuestro territorio, y no de forma melancólica, no es el pasado el interlocutor del documental, la sombra nos persigue. 

CONTENIDO

SITIO WEB

UNA MADRE, DE DIÓGENES CUEVAS

LA LOCURA Y LA DESESPERACIÓN

Oswaldo Osorio



La búsqueda del padre o de la madre es una constante del cine latinoamericano. En una cultura en la que la familia es fundamental, pertenecer a una es un imperativo de cualquier sentido de identidad. Las razones de la ruptura del núcleo familiar sue-

len ser el abandono o la separación de los progenitores, pero en esta película el motivo tiene un componente adicional que le da una mayor fuerza dramática, así como una carga connotativa a esos temas de la búsqueda, la identidad y la familia.

Luego de morir su padre, un joven parte en busca de su madre que se encuentra recluida en una institución mental. El encuentro se torna en fuga y luego en otra búsqueda, pero ya entre madre e hijo y sin las certezas de una dirección escrita en un papel. Se trata, entonces, de una suerte de *road movie* de dos seres dañados, cada uno a su manera, a través de verdes campos y montañas. Y como en toda *road movie*, el recorrido, la compañía siempre sometida a tensiones o conflictos y los encuentros con extraños en esa travesía, inevitablemente nos están diciendo algo nuevo de los personajes y de la transformación de su relación, es decir, Diógenes Cuevas en su ópera prima sabe utilizar este recurso para desarrollar a esos personajes, emociones y sentimientos que pareciera sentir tan cerca.

Lo primero que se pone en evidencia es la situación adversa de ella: como mujer, como madre y como enferma mental. Los indicios de la historia, proporcionados con sutileza por el relato, dan a entender que la suya ha sido una vida arrinconada por la represión del machismo y del sistema, representados ya sea por el matrimonio, el patriarcado o las instituciones “médicas”. Históricamente las mujeres han sido tildadas de locas cuando son diferentes o por

querer ser libres. Y claro, a veces terminan volviéndose locas porque las tratan como tal, así como aquel personaje de García Márquez que entró a un manicomio y solo quería hacer una llamada.


El hijo, por su parte, también tiene sus angustias y pesares, aunque lo fundamental es recuperar a su madre, pero el rescate que ejecuta en aquel opresivo lugar regentado por monjas es apenas una recuperación a medias, esto es, de su integridad física, porque luego tendrá que lidiar con un improbable rescate de su cordura, su memoria y esos sentimientos que son la razón de ser de sus anhelos de hijo sin madre. En este proceso esas angustias y pesares se incrementan, dimensionando aún más el vacío y las carencias de este joven.

Así que se trata de un contrapunto entre los desvaríos mentales de ella y la angustia y desesperación de él, lo cual define la dinámica de una relación que tiene pocos momentos de sosiego. Incluso en el episodio en el que se topan con ese inverso espejo de ellos, aquel padre que tiene sometida a su hija, las premisas de su relación se enfatizan: la condición femenina oprimida y casi sin salida, el mundo de los hombres imponiendo sus reglas, el hijo defendien-

do a la madre y tratando de encausarla en una normalidad que parece inalcanzable y la madre sintiéndose siempre fuera de lugar. Todo esto contribuye con un creciente drama donde las emociones se intensifican para dar cuenta, de forma consecuente y sin artificios, de unos sentimientos capitales como el amor filial, la desesperanza y la impotencia.

...dan a entender que la suya ha sido una vida arrinconada por la represión del machismo y del sistema, representados ya sea por el matrimonio, el patriarcado o las instituciones “médicas”. Históricamente las mujeres han sido tildadas de locas cuando son diferentes o por querer ser libres.

El relato transcurre en medio de la permanente contradicción entre lo que se puede leer como un intimismo, por la relación de los personajes y el estado de adversidad que los vincula, pero desarrollado “a cielo abierto” y en medio de un constante sobresalto en las emociones y de esa desesperada huida. A ese vínculo e intimismo contribuye en mucho la conexión y desempeño entre la pareja de actores, Marcela Valencia y

José Restrepo, quienes sostienen la película hasta ese final arrebatador, que no podía ser otro y que termina definiendo con elocuencia y contundencia a ambos personajes y lo que ellos representan. 

CONTENIDO

SITIO WEB

REBELIÓN, DE JOSÉ LUIS RUGELES

RAPSODIA BOHEMIA

David Guzmán Quintero

—●—



Constantemente se omite el juicio ético en una obra artística. Esto es debido a la carencia de estas reflexiones en los entornos académicos, poniendo por encima una sed desesperada por una fotografía académicamente correcta —porque pocas veces

podemos decir que se abarca toda la estética de un filme, esto es: actuación, sonido, montaje—; por otro lado, está esa perspectiva autovictimizante de los privilegiados blancos cisheteronormados, quienes apelan a una suerte de conspiración paranoi-

ca por parte de los movimientos cuir, afro y feministas, por mencionar los más relevantes, al menos desde el punto de vista de este texto; esta última postura se sustenta en algunas malas representaciones de estos movimientos, las cuales son tomadas como chivos expiatorios. Lo anterior se ve acrecentado por lo taxativa y categórica que ha tendido a ser la crítica: o hablás de estética o hablás de ética —aunque difícilmente pueda trazarse una línea que divida estos dos campos—.

Cuando Estados Unidos pretendió, a principios del siglo pasado, propagar su modelo ecopolítico en los países “subdesarrollados”, les vendió esta idea con una palabra que es de las favoritas en los discursos imperialistas desde entonces: “Desarrollo”; o sea, el país “subdesarrollado” solo se “desarrolla” cuando se parezca a los yankees. Y parece ser que sucede lo mismo con el cine latinoamericano: hablamos de una “buena película” cuando se parezca a las gringas o europeas, pues *Rodrigo D* es muy poco sofisticada y *La vendedora de rosas* da una imagen vergonzosa de Medellín y no nos representa como colombianos. Y ha sido eso lo que ha determinado la evolución del cine colombiano: ya podemos grabar en 4k, tal y como los gringos y los europeos; ya los diálogos

son audibles, no como esa caja de chinchas metálicas que era la banda sonora no remasterizada de los filmes colombianos hasta los años noventa; ya contamos con sofisticados equipos de posproducción de sonido y tratamiento de color digital. (Quién sabe. Tal vez era más interesante cuando la falta de acceso a ciertos equipos obligaba a los autores a ingeniárselas por otros lados). Y si esa “calidad” viene precedida por un festival o una academia —de Europa o Estados Unidos—, mejor. Así que, si el filme gana o es mencionado en Cannes o en los Oscar, más que un aval, obtiene un blindaje. O, en el caso de *Rebelión* (2022), si se parece a *Bohemian Rhapsody*, filme de país “desarrollado”, es porque es buena, ¿no?

Por lo general, hemos optado por una posición condescendiente hacia los filmes colombianos desde hace décadas. Y no es una posición reprochable en un país donde podían pasar años sin hacerse un solo filme y, para que sucediera, se tenía que unir el cielo y la tierra —claro, aún más de lo que se requiere para hacer cualquier película—. Hoy, el mero hecho de hacerlo es un acto sinceramente plausible: es el esfuerzo aunado de cientos de personas durante meses o años para dar con unos cuantos minutos de metraje por razones que nadie tiene muy

claras aún. Sin embargo, creo que pasamos por unas vacas gordas. Por los años ochenta, era verdaderamente utópico llegar a sacar la cantidad de filmes colombianos que salieron el año pasado o el antepasado o el anterior a ese; y creo que prueba de ello es la existencia misma de esta revista: incluso hace veinte años creo que era impensable la existencia de una revista cuatrimestral enfocada únicamente en el cine colombiano. Por lo que creo que estamos justo en el momento en el que podemos —y debemos— empezar a exigirle a nuestros realizadores y realizadoras.

Así que, si el filme gana o es mencionado en Cannes o en los Oscar, más que un aval, obtiene un blindaje. O, en el caso de *Rebelión* (2022), si se parece a *Bohemian Rhapsody*, filme de país “desarrollado”, es porque es buena, ¿no?

Tomar la decisión de hacer un cine desligado de los estándares hegemónicos significa tomar el camino más difícil. Significa alejarse del sentimentalismo lastimero o el estupor fácil que busca el cine crispetero y acercarse a la empatía y la humanidad en los relatos. Significa renunciar a los elo-

gios y a los “tu peli me emocionó mucho” y aceptar el beneplácito —gratuito y meramente personal— de estar usando más de una neurona al tiempo. Significa enfrentarse a los comentarios de los intelectuales academicistas de quinta del tipo “tu guion es malo porque no tiene conflicto”, “la foto de tu peli es mala porque tiene ruido”, “la banda sonora es pésima porque no tiene música” y así...

Ahora, toda la carreta anterior es porque el filme en cuestión lo que hace es poner a una figura tan propia de Colombia como el “Joe” Arroyo para hacerlo el epicentro de un listado de acontecimientos que resultan reduciendo la figura del cantante a un periquero mujeriego —un genio musical también, parece—. Está bien, esto está planteado más como una suerte de antibiopic. Está bien, es una ficción, no tiene que ser fiel a la realidad. Pero es justamente eso lo que hace tan problemática la realización de un filme de ficción sobre la vida de un músico, pues resulta siendo una idea tan efectiva como delicada. Por un lado, tenemos filmes como *El cantante*, que no ofrece algo más allá de lo que podría darte una sala y un tocadiscos. Por el otro, tenemos filmes como *Bohemian Rhapsody*, que resultan siendo reductivos en su vida privada. Tal vez es esa la razón por

la cual la música ha encontrado sus mejores momentos del cine en el género documental. Para no extenderme demasiado en ejemplos, solo citaré el reciente *Moonage dream*, que hurga en los recovecos más íntimos de la vida de David Bowie, pero solamente aquellos que tengan que ver con su personalidad creativa. Y eso es justamente lo que le hace falta a *Rebelión*: prefiere tomar las partes más, digamos, controversiales de la vida del “Joe” y las hace el punto central del relato: el “Joe” mete coca, el “Joe” fuma, el “Joe” tiene sexo con cientos de mujeres... Ah, también hace Salsa. La parte creativa de la vida del “Joe” queda reducida a un par de momentos en pantalla: cuando saca una grabadora y empieza a componer sobre la marcha y cuando el “Joe” Mercury pelea con su banda por lo exigente que es trabajar con un genio de la música. Incluso, a pesar de lo contundente de la actuación de Jhon Narváez, en esta escena de la pelea en particular, esta se ve entorpecida por unos diálogos costños escritos por rolos y un bonaerense. Recuerdo uno muy especialmente, que dice algo como: “lo que a ti te hizo falta fue juguete, car’e verga”.

En cuanto a las mujeres, algunas solo aparecen en la cama del “Joe”, su madre es solo un accesorio narrativo durante cinco

minutos y, lo peor de todo, hicieron venir a Miss Cepeda desde Miami para ponerle una barriga de embarazada más o menos a la altura de los muslos y un par de escenas en las que es el delirio del “Joe” o una en la que tiene sexo con él, él le dice que se quede y ella “no, chao”.

...el filme en cuestión lo que hace es poner a una figura tan propia de Colombia como el “Joe” Arroyo para hacerlo el epicentro de un listado de acontecimientos que resultan reduciendo la figura del cantante a un periquero mujeriego...

Ahora, la parte visual es el mejor problema del relato. A excepción de los planos del principio, que parecían un cortometraje estudiantil, el trabajo de cámara es demasiado controlado. Los travelling que hurgan, inestables, por los espacios, nos sumergen en una atmósfera agobiante, casi de filme de horror, que al final, no es que trascienda mucho. El diseño de producción es verdaderamente plausible, bien cuidado y ejecutado punzada por punzada. Y el tratamiento de color, verdoso en su mayoría, la sofisticación técnica empleada en este campo, es


lo que más devela a un relato hecho para el deleite de la audiencia gringa. Es una propuesta medio efectista y demasiado rimbombante, sin embargo, reitero, bien ejecutada en la mayoría del relato.

Y no podemos quitarle méritos a la propuesta musical, que es verdaderamente sólida y el mayor acierto del relato. Digamos que el Jazz es el papá de los pollitos: del Jazz surgen géneros como el Bolero, la Ranchera, el Soul, el Rock, el Rock'n'Roll y, claro, la Salsa. Y toda la música extradiegética del filme está hecha con instrumentos de Jazz, tocados al estilo Jazz: redoblante, saxofón, piano; distorsionándolos a veces para realzar esa atmósfera creada a veces por la cámara.

Finalmente, los problemas de guion y fotografía mencionados más arriba, se ven acrecentados por un montaje que intenta ser trasgresor, empleando una estructura arbitrariamente fragmentaria, que es lo que resulta poniendo el énfasis en los lados del “Joe” que inciten más morbo, descuidando otros momentos del relato en los que se pudo profundizar más, como la infancia del “Joe” con su madre o cuando un infante “Joe” Arroyo canta un bello bolero en una cantina, incluso los momentos creativos

en ese pulguero de mala muerte que, aunque fascinantes, pasan rápidamente. Y las transiciones son definitivamente lo peor del montaje, haciendo constantemente una panorámica sin rumbo alguno para cortar a lo siguiente. Se sienten bruscas y sin sentido, justamente porque la desorganización del relato tampoco se solidifica como una propuesta clara.

A pesar de todo, *Rebelión*, juzgado con un poco de ese espejismo que llaman “imparcialidad”, puede salvarse de ser un mal filme. Tampoco mi reproche con el filme es parte de un sentimiento patriotero. De hecho, lo admito, *Rebelión* resultó siendo injustamente el objetivo de esta varilla, pues podemos mencionar otros ejemplos, incluso aquellos que pueden ser de mi agrado, que impostan determinadas decisiones en sus relatos para que sean aplaudidos en Francia, Alemania, Estados Unidos, etcétera. Como lo dije más arriba, es un relato hecho para la satisfacción extranjera, así que no es de sorprenderse que haya ganado a mejor película en un festival en Tallin o que ese público que dice que el cine colombiano es puro narcotráfico —es un ejercicio interesante, cuando uno se encuentra con esas afirmaciones, preguntarle al homosapiens en cuestión cuántos filmes colombianos

conoce— salga descregado, sin poder creer lo que se está haciendo en Colombia. Qué tan “malo” o “bueno” sea eso, depende de cada quien, y tampoco es que pretenda hegemonizar una “narrativa colombiana” — si es que existe tal cosa— como correcta y única fórmula para realizar. La invitación es otra. Hemos asistido desde mediados de los años cincuenta a narrativas que nos han representado como latinoamericanos y todas ellas parten de la honestidad, del acercamiento genuino a la realización de un relato cinematográfico y de unas propuestas estéticas con una reflexión ética como base. La invitación es a pensar un poco más el cine más allá del aplauso de un espectador gringo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

REBELIÓN, DE JOSÉ LUIS RUGELES

LA VIDA COMO UN CUARTO SUCIO Y DESORDENADO

Oswaldo Osorio

—●—



Siempre se ha dicho que la salsa es el rock de los latinos. Esto en cuanto su actitud, descarga y pasiones desbordadas. Entonces, guardadas las proporciones, los *rock stars* latinos son los salseros, con todos sus excesos, ímpetu y vocación autodestructiva. Lo pudimos ver, por ejemplo, con *El*

cantante (Leon Ichaso, 2006), el biopic sobre Héctor Lavoe, y ahora este tópico lo retoma esta historia sobre Joe Arroyo. Aunque decirle historia no es exacto, porque poco argumento hay en ella, pero esa es, justamente, su principal virtud, la de ser una película que va más allá de una historia de

vida, porque prefiere ahondar en el espíritu y personalidad de lo que nos propone como un atormentado genio de la música.

Rugeles ya le había dado dos buenas películas al cine colombiano, *García* (2010) y *Alias María* (2015), muy distintas entre sí, como lo es esta última comparada con ellas. Pero en las tres mantiene su compromiso con un cine personal y sin concesiones, y con *Rebelión* (2022) se arriesga aún más, pues toma a un ídolo musical tan querido y conocido en el país y lo aborda desde su faceta más oscura y menos popular. Aquí no está presente esa historia de éxito, fama y que fa cuenta del origen de canciones queridísimas por los colombianos y salsómanos del mundo. Para eso está la televisión nacional, diría su director y guionista. Una decisión narrativa que fue más para bien que para mal.

Lo que hace Rugeles es juntar a todas sus mujeres en una sola y su hábitat durante décadas lo sintetiza en unos cuantos cuartos de hotel. Entre la una y los otros, y con la música de por medio, el relato construye un universo sucio y sombrío, cargado de drama, energía creadora y desesperación. Los dos principales recursos que usa para esto es, por un lado, la presencia del actor

Jhon Narvárez en cada una de las escenas de la película, quien apela a una riqueza de rangos interpretativos que van desde la angustia existencial y el tormento emocional hasta el afloramiento del genio y el éxtasis creativo; de otro lado, está la dirección de arte, que envuelve esos comportamientos y estados de ánimo en unos ambientes caóticos y decadentes, incluso hasta niveles no realistas, o tal vez metafóricos, como aquel derruido lugar donde graban, precisamente, *La rebelión*.

...la presencia del actor Jhon Narvárez en cada una de las escenas de la película, quien apela a una riqueza de rangos interpretativos que van desde la angustia existencial y el tormento emocional hasta el afloramiento del genio y el éxtasis creativo;...

Solo hay un par de personajes que aparecen en medio de ese delirio y desasosiego: Mary, esa mujer que puede ser cualquiera de sus amores, y su manejador, una suerte de punto medio entre alcahuete y Pepe Grillo, cuya principal función es que el relato no sea un soliloquio, es decir, más que un

personaje real o convencional parece una estrategia del guion para propiciar ciertos diálogos y revelar sentimientos y actitudes del Joe, así como para hacer posible algunas situaciones. Entra y sale de escena para lograr su cometido dramático o el suministro de información necesaria, que no es mucha, porque no se trata de un biopic de trivias. Es un personaje que refuerza el carácter alegórico y conceptual del relato, que prefiere la experiencia sensorial y emotiva, así como la elaboración de ideas en torno al músico y su vida, antes que la trillada historia del cantante que transita, en clave de relato aristotélico y de viaje del héroe, esa conocida senda de amores, éxitos y demonios personales.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

¿A QUÉ SUENAN TUS OJOS?, DE ANA CRISTINA MONROY

EL SONIDO DETRÁS DE LA OSCURIDAD

Gonzalo Restrepo Sánchez

—●—



“¿Qué es un mundo sonoro naturalista? En el cine, esto, en cualquier caso, es algo inimaginable, pues en una toma tendrían que existir simultáneamente pasos, ruido, fragmentos de palabras, viento, ladridos, gallinas, etc. Todas estas imágenes fijadas en una toma tendrían que expresarse también de modo adecuado en el fonograma”.

—Andréi Tarkovski—

Si nosotros los seres humanos que podemos ver, nos formuláramos: ¿Si la *imagen-visual* no nos permite una cierta filosofía del sonido? ¿Qué se oye? ¿Qué se ve?

Vamos a ambicionar revelar estas incógnitas a través de la película hoy elegida. Primero, creemos alguna introducción sobre la teoría cinematográfica que funcione como un soporte emocional.

Arroyo (2021) certifica. «[...] el “ver” tiene primacía sobre el “escuchar”, y esto se vuelve especialmente vigente en nuestra época, cuando la actividad más cotidiana es estar detrás de una pantalla a través de la cual percibimos la realidad» (p.12). Si bien no hay nada que discutir al respecto, la película que hoy nos ocupa empieza con un fundido a negro y abre a la imagen de unas manos [del joven uruguayo Juan Pablo Cullasso] frente a un piano, tocando algunas notas y respondiendo en su misma sonoridad a la que incumbe a un pájaro que él escucha, ya que no lo puede ver (ni nosotros) por su ceguera.

En ese contacto entre el ave y el ciego; a partir de las imágenes rodadas, se abre todo un mundo de filiación por parte de él sobre los diferentes sonidos de aves del entorno – que no se ven, pero están ahí– para grabarlas. De manera que este documental ¿A qué suenan tus ojos?, dirigido y escrito por Ana Cristina Monroy [y con la cinematografía de Pablo Tobón Gallo], nos permite exteriori-

zar sin temor a equivocarnos que logra un retrato intimista de Juan Pablo, revelándolo como un artista que ha llenado de poética y plenitud su infranqueable virtud de identificar el ave de turno por su simple trisar o grajear. Además, es un filme en clave de *road movie* que franquea la selva amazónica, su agua, etc., a lo largo de varios días por nuestra profunda Colombia.

Y así transitamos esta película que, aparte de sus enseñanzas [como corresponde a todo documental que se precie de tal]; deja un debate en torno a los sonidos diegéticos. Si bien Bazin piensa que lo fundamental del arte cinematográfico radica en lo visual y deja en un papel secundario al sonido como un desnudo de complementariedad en el caso del sonido no diegético; no obstante, el propio Bazin deja en claro que el sonido diegético es de básica escala en tanto que beneficia al filme en el añadido de lo que él denomina “coeficiente de realidad”, entendido como una trascripción con la máxima fidelidad, no posible sino real.

...es un filme en clave de *road movie* que franquea la selva amazónica, su agua, etc., a lo largo de varios días por nuestra profunda Colombia.

Y es que la película de la cineasta Monroy, sin sonido extradiegético alguno, ni de la música como tal [ya que en los escasísimos fragmentos musicales se ve el órgano musical que lo produce], confiere en términos cinematográficos toda ausencia de retórica; y al personaje que es el motor de la historia: su talentoso semblante y sentir frente a las actuaciones del graznar musical de todas las aves posibles de un hábitat en paz, y que no renuncian ser testimonios líricos de la variedad musical-sonora por las que tienen que coexistir. En estos momentos de la cinta se llega siempre a esos puntos de empatía sonora.

Además, todo gira alrededor de un joven carismático, con discapacidad, quien, al mismo tiempo, no quiere visibilizar que lo es, y así lo expresa tácitamente en la película, y no precisamente a través de la búsqueda de las *imágenes* perdidas. Baudrillard (1990) sustenta: el secreto de la imagen [...] no debe indagarse en su diferencia con la realidad, y como resultado en su valor específico (estético, crítico o dialéctico), sino por el contrario; en su «mirada telescópica» a la realidad, su cortocircuito con ella, y finalmente, en la implosión de imagen y realidad.

Cuando hablamos de cine, lo más normal es hablar de imágenes en este siglo preferentemente visual. Mucho [o algo] hay de Byung-Chul Han y su *La salvación de lo bello* para el filme hoy analizado. Asimismo, está [y queda vigente] la asignatura de la *imagen-sonora* en este documental de América Latina para el resto del mundo. Además, ese sonido diegético [selvático, natural, puro que emana de nuestra selva amazónica] que no nos limita, y lo más probable es que sea un *arraisonement* [vocablo nacido en el siglo XIX], pero en el justo sentido alegórico de «abordar [un navío] para su reconocimiento».

Cuando hablamos de cine, lo más normal es hablar de imágenes en este siglo preferentemente visual.

Entonces, si consideramos *La salvación de lo bello*, todo dispone una distancia contemplativa. Hegel (1989) afirma. «[...] el arte tiene un sentido, restringe lo sensible del arte a “los sentidos teóricos, el de la vista y el del oído”» (p.40). Quizá en ¿*A qué suenan tus ojos?* se tenga mucho más que analizar sobre temas, además cotidianos no imaginarios. Pero durante toda su proyección, el tiempo y la imaginación, pero sobre todo

el sonido como tal; no aprueban descubrir un material condescendiente con el que dar forma a esa otra retórica expresiva y, por consiguiente, cercana del cliché [interacción manifiesta entre realizador y sujeto].

En esencia, las coordenadas contemplativas [e introvertidas] de Juan Pablo Culasso, sin esa búsqueda a veces extraña de espacios que se entrecortan en capas de montaje en posproducción, prosperan de un ensimismamiento que encapsula la obsesión de su protagonista, un tanto por el sonido de las aves. Conclusión de esta película que bien vale la pena ver. No se trata de tapar la narración con un dispositivo más o menos explícito [como el del sonido], sino en utilizar ese mecanismo como creador de formas y emociones narrativas. La imagen oscurece a negro y aparecen los créditos finales de la película.

* Escritor, periodista y crítico de cine

Bibliografía

- Arroyo, A. (2021). La expresión sonora en el cine [Tesis Maestría]. U. Autónoma de Puebla. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/bitstream/handle/20.500.12371/14536/20210519140023-4122-T.pdf?sequence=1>
- Baudrillard, J. (1990). La transparencia del mal. Editorial Anagrama.
- Hegel, G. (1989). Lecciones de estética, vol, I. Barcelona Edicions.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

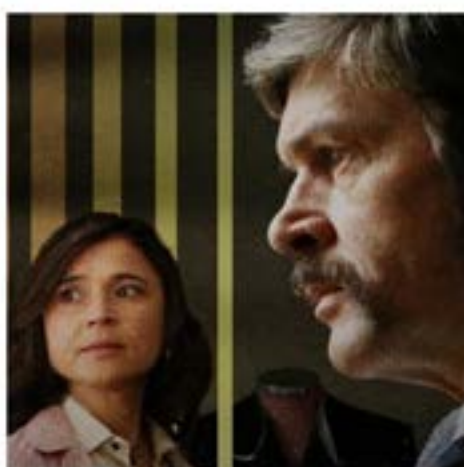


ARTÍCULOS Y ENSAYOS

EL CINE COLOMBIANO DE 2022

Oswaldo Osorio

—●—



El cine nacional este año retomó la progresión que traía antes de la pandemia. En términos cuantitativos, en lo que venía aumentando el número anual de estrenos en salas, para este año superó el medio centenar. Esa es una buena noticia, la cual, no obstante, también se traduce en otros aprietos más para nuestra cinematografía, representados

en el cuello de botella de la exhibición y en el no menos problemático factor de la lánguida cinefilia de los compatriotas para con el cine criollo.

Cualitativamente, es otra película, pues el buen nivel y la heterogeneidad siguen destacándose. Hay unas obras de una madurez sorprendente y con proyección internacio-

nal, también cine comercial al que le sonrío la taquilla, unas discretas joyas que –lamentablemente– siempre pasan desapercibidas, algunas rarezas y peculiaridades fílmicas, unas cuantas coproducciones, y mucho, mucho documental. El lejano fantasma de la precaria factura en imagen y sonido ha sido exorcizado hace mucho, el torpe imaginario de que el cine nacional solo habla de violencia se desvanece cada vez más, y el medio audiovisual –que no es tanto una industria como tal– sigue en un saludable dinamismo, alimentado por el cine, pero también por la realización de series asociadas con la producción internacional para la televisión y las plataformas.

Empezando por las películas que están en la marquesina del cine más propositivo, de autor y premiado en festivales internacionales, están *Entre la niebla* (Augusto Sandino), *La jauría* (Andrés Ramírez Pulido), *Los reyes del mundo* (Laura Mora) y *La roya* (Juan Sebastián Mesa). Todas –lo cual no puede ser casual– hablan de jóvenes y su manera de enfrentar un mundo adverso o complejo, y también las cuatro son obras tan individuales como el mejor cine que explora las posibilidades del lenguaje, la poética visual y las ideas complejas desarrolladas en universos únicos y cargados de sentido. Impre-

siona en ellas el contraste de la juventud de sus directores frente a la madurez y solidez de sus propuestas. Es cine estimulante, del que trasciende en el tiempo y que, sin duda, quedará como referente para un cine futuro.

De otro lado, llama la atención que haya disminuido la producción de un tipo de películas muy presente en la cartelera y que siempre jalona las cifras del cine nacional, y son las comedias populistas, generalmente asociadas a las fórmulas televisivas y a sus figuras y comediantes. Apenas se hicieron cinco (hay años en que se ha producido el doble) y destacan entre ellas, por supuesto, la de Dago, *El último hombre sobre la tierra*, dirigida por Juan Camilo Pinzón, y *Un parcerero en Nueva York*, la de Trompetero, quien suele hacer alguna diferencia en este cine casi siempre esquemático y olvidable.


...son películas estrenadas en la cartelera nacional, algo que hace una década era muy inusual y menos en tal cantidad, pues este año fueron veintiocho, es decir, un poco más que las ficciones. Aunque, claro, es menester decir que la mayoría ven ese estreno en el circuito alternativo y, algunos, apenas con unas cuantas funciones.

Ahora, las que he llamado discretas joyas, son un grupo de películas que tienen el mismo espíritu y vocación de las primeras, solo que, por distintas razones, especialmente presupuestales o de menor reconocimiento de sus autores, o incluso suerte, no alcanzaron a estar en los titulares, el voz a voz o los festivales de mayor prestigio. Algunas de ellas pueden adolecer de imperfecciones, o incluso se evidencia de alguna forma lo novel de sus directores, pero finalmente resultan siendo muestras de entereza y honestidad cinematográficas, películas con una fuerza o encanto particular, cada una a su manera. Y lo mejor, es que la lista no es corta: *Salvador* (César Heredia), *Una madre* (Diógenes Cuevas), *El árbol rojo* (Joan Gómez Endará), *La ciudad de las fieras* (Henry Rincón), *Rebelión* (José Luis Rugeles), *El alma quiere volar* (Diana Montenegro), *La frontera* (David David) y *Fósforos mojados* (Sebastián Duque).

Por último, está esa importante veta del documental, que aumenta en cantidad y riqueza cinematográfica cada año. La gran diferencia también la hace es que son películas estrenadas en la cartelera nacional, algo que hace una década era muy inusual y menos en tal cantidad, pues este año fueron veintiocho, es decir, un poco más que las ficciones. Aunque, claro, es menester decir que la

mayoría ven ese estreno en el circuito alternativo y, algunos, apenas con unas cuantas funciones. Los hay de todo tipo en cuanto a su calidad, pero es necesario destacar a *Clara* (Aseneth Suárez), *El film justifica los medios* (Juan Jacobo del Castillo), *En tránsito* (Liliana Hurtado y Mauricio Vergara), *Amor rebelde* (Alejandro Bernal), *Cicatrices en la tierra* (Gustavo Fernández), *Cantos que inundan el río* (Germán Arango), *Entre fuego y agua* (Viviana Gómez), *Nocaut* (José Varón) y *Si Dios fuera mujer* (Angélica Cervera).

Con toda esa cantidad de documentales y lo disímiles que pueden ser entre ellos, de todas formas, es posible identificar unos motivos o narrativas en las cuales fácilmente pueden agruparse. Identifico cuatro. Imperativamente, hay que empezar por aquellos que tienen que ver con el conflicto, porque resultan los más significativos por su tema y suelen ser tratados con un mayor compromiso cinematográfico y en su contenido; de otro lado, está esa –ya obligada en los últimos años– línea del documental autorreferencial; así mismo, el arte, empezando por el mismo cine, inspiró un buen puñado de historias; y por último, habría un gran grupo que se ocupa de personajes, anónimos todos ellos, pero cuyas circunstancias tienen un sentido universal. Comparada con

otras cinematografías, la colombiana puede parecer aún precaria y en formación, pero mirando en retrospectiva, podemos decir que hoy tenemos *cine colombiano*, y es tanto, que solo un cinéfilo interesado en él logra ver todo lo que se produce en un año, lo cual es una experiencia que, considerada en su conjunto, deja un buen sabor, la convicción de que hay autores de valía y con una gran futuro, algunos títulos memorables y la certeza de que el cine ahora es una de las mejores formas de reflexionar y entender a este país. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA CORRUPCIÓN EN EL CINE COLOMBIANO:

EN SUS JUSTAS PROPORCIONES

Oswaldo Osorio

—●—



El primer largometraje colombiano, *El drama del 15 de octubre* (1915), fue posible gracias a un acto de corrupción. La tristemente célebre anécdota del rodaje de esta película implica a sus directores, Vicente y Francesco Di Doménico, pagando una suma de dinero a los dos asesinos del General Rafael Uribe Uribe para que se interpretaran a sí mismos en el filme en cuestión. Los car-

celeros del Panóptico, obviamente, debieron recibir también su parte para que fuera posible este “trámite” que desató la indignación de la opinión pública y una polémica que, seguramente, fue la principal causa de la subsecuente desaparición de cada fotograma de la película.

En el centro de esta primera producción

está el acto de violencia contra el general, es decir, su asesinato con achuelas a pleno día en la Plaza de Bolívar. Esto es un indicio de la relación entre el cine y la corrupción en el país, la cual ha estado más vinculada a la violencia, ya sea por vía del conflicto, los militares, el narcotráfico y hasta la delincuencia, que a la política misma, la cual suele ser la que, por definición, es más propensa a la corrupción.

La primera alusión importante a esta falta moral está en una película fundacional de la relación entre el cine y la realidad nacional, *El Río de las Tumbas* (Julio Luzardo, 1964). En ese pueblo en el que se desarrolla, que podría ser cualquier pueblo de Colombia, ocurren diversos gestos de este mal que lo puede cruzar todo: un hombre inoperante y clientelista es nombrado como alcalde, su promesa al político capitalino de que “puede contar con los votos”, los muertos que bajan por el río pero que empujan con un palo para que sea problema del próximo alcalde, y hasta el cura, que le paga a niños para que arranquen la publicidad política de sus opositores y quien parece tener un hijo con una feligrés.

A pesar de que la corrupción ha sido una práctica naturalizada en Colombia, al punto

que hasta un presidente, Turbay Ayala, llegó a aceptar con cinismo que había que “reducirla a sus justas proporciones”, no son tantas las películas que la han abordado, al menos no directamente. Hacerlo es una preocupación más bien reciente de los cineastas nacionales. Hace unas décadas, solo se puede rastrear en filmes que tocan unos temas de fondo, pero que se pueden vincular con la corrupción, como el despojo de tierras por cuenta de los exterminios y desplazamientos forzados que sistemáticamente se realizaron durante la violencia bipartidista. Esto se puede ver en películas como *Aquileo Venganza* (Ciro Durán, 1967), *La agonía del difunto* (Dunav Kuzmanich, 1981), *La virgen y el fotógrafo* (Luis Alfredo Sánchez, 1981) o *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), filmes donde estos crímenes son posibles por la anuencia de los políticos, los alcaldes o las fuerzas policiales y militares, quienes se benefician de esta rapiña. La historia del conflicto en este país siempre ha empezado o terminado por el despojo de tierras.

Directamente, teniéndola como tema central para denunciarla o poner en evidencia sus dinámicas y mecanismos, tal vez solo hay cuatro películas nacionales sobre la corrupción: *El Candidato* (Mario Mitrotti,

1978), protagonizada por la clásica caricatura del político colombiano clientelista y corrupto, Clímaco Urrutia (interpretado por Jaime Santos, quien le dio continuidad al personaje durante años en *Sábados Felices*); *El carrusel* (Guillermo Iván Dueñas, 2012), una sátira política inspirada en el escándalo del carrusel de la contratación, en la que los hermanos Moreno y los Nule conspiraron para defalcarse a la ciudad de Bogotá; y dos películas escritas por Dago García, *Posición Viciada* (Ricardo Coral, 1998) y *El país más feliz del mundo* (Jaime Escallón, 2017), la primera, sobre el mundo del fútbol y que se circunscribe a un camerino donde todos se preguntan quién vendió el partido; y la segunda, contada en clave de humor negro, sobre un alcalde corrupto y su asistente que viajan a la ciudad a buscar un cadáver para inaugurar su cementerio, pero que en el camino van dando cuenta de la epidemia de la corrupción en entidades como la morgue, los hospitales, la policía, el ejército y hasta la misma guerrilla.

Directamente, teniéndola como tema central para denunciarla o poner en evidencia sus dinámicas y mecanismos, tal vez solo hay cuatro películas nacionales sobre la corrupción:...

Un capítulo importante de la corrupción está, por supuesto, en la forma como el narcotráfico penetró la sociedad colombiana, empezando por la médula de sus instituciones, en especial la policía y la política. El contestatario cineasta chileno Dunav Kuzmanich lo inició todo con *Ajuste de Cuentas*, en 1983, cuando en el país ni siquiera se veía mal la presencia de los narcos, pues aún eran “inofensivos” y, en cambio, lo que tocaban lo volvían oro. Eran los años de “feliz irresponsabilidad”, como los llama Víctor Gaviria. Pero luego, cuando se desata la debacle, pasaron muchos años sin que nadie pudiera tocar el tema, estaba vedado, de manera implícita y con acciones de hecho. Apenas a mediados de los años dos mil empiezan tímidamente a aparecer películas (y sobre todo telenovelas), pero que versan más sobre las figuras y el *modus operandi* de las mafias (incluso en clave apologética y glamurizada), pues solo algunas pocas hacen alusión directa a los mecanismos de la corrupción de los que se valieron los traquetos para comprar funcionarios, instituciones y casi al país entero. Esto apenas se puede ver de forma explícita en dos cintas: *El rey* (Antonio Dorado, 2004) y *El trato* (Francisco Norden, 2006).

Ahora, una constante que surgió de este

inventario, y que no es inesperada su presencia pero sí su preminencia ante las demás formas y actores de la corrupción, es el ejército y los militares como ejecutores o vehículos de este carcinoma. Su participación viene desde la violencia bipartidista (en la gran pantalla, no en la vida nacional), aunque es durante este siglo que el cine ha centrado más su atención en ellos y ha denunciado directamente su contribución, ya sea por acción, como cuando un pelotón se reparte la guaca de la guerrilla en *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana, 2006), o por omisión, como en *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), donde permiten la violencia de los paramilitares sobre la familia del protagonista (tal vez una de las prácticas más frecuentes y generalizadas de estos salvaguardas de la patria).

Otra de esas prácticas fue la de los falsos positivos, el más acabado y nefasto gesto de corrupción de esta milicia, no solo en Colombia sino en el mundo. Porque asesinaron a esas miles de personas, no como parte de la neutralización o el exterminio del enemigo, sino para obtener dádivas que iban desde ascensos y permisos, hasta cosas tan mundanas como dinero (lo que los convirtió también en sicarios) o platos de comida. Han dado cuenta de este crimen películas

como *Silencio en el paraíso* (Colbert García, 2011), *Violencia* (Jorge Forero, 2015), o *La semilla del silencio* (Felipe Cano Ibáñez, 2016), así como una decena de documentales que no hacen parte de este recorrido centrado en la ficción. Y claro, hay otras formas en que el ejército se ha mostrado corrupto, como en su accionar antes, durante y después de la toma del Palacio de Justicia, que lo evidencian cintas como *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015) y *Siempre viva* (Klych López, 2015), o con el reclutamiento forzado y los trámites de la libreta militar descritas en un filme como *Amparo* (Simón Mesa, 2021).


De otro lado, los políticos, por supuesto, suelen estar inmiscuidos en cualquiera de todas las mencionadas modalidades de corrupción, pero además, también están en el cine de género, como en dos de las pocas cintas de cine negro que tiene nuestra cinematografía: *Soplo de Vida* (Luis Ospina, 2000) y *Perder es cuestión de método* (Sergio Cabrera, 2005). Igual ocurre con la institucionalidad, representada por funcionarios y políticos, que no necesariamente son lo mismo. Está, por ejemplo, ese alcalde (y militar) que mete preso a casi medio pueblo en *El día de Las Mercedes* (Dunav Kuzmanich, 1985), o también en una película de este mismo director, *Mariposas S.A* (1986),

donde la necesidad de unas prostitutas por trabajar se traduce en sobornos a todas las instancias del pueblo, párroco incluido; o la inoperancia de todas las autoridades ante la pila de cadáveres que tiene en sus tierras el protagonista de *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011); y también se encuentra, como una variante de los falsos positivos y como alusión a las interceptaciones ilegales del extinto DAS, en toda la trama de *Postales colombianas* (Ricardo Coral-Dorado, 2011).

Y claro, hay otras formas en que el ejército se ha mostrado corrupto, como en su accionar antes, durante y después de la toma del Palacio de Justicia,...

Y así, también se puede identificar la corrupción en otras instancias menos obvias, como entre los jueces de un reinado de belleza de pueblo en *El cartel de la papa* (Jaime Escallón, 2011); en pequeñas empresas, como ocurre en *La muerte es un buen negocio* (Antonio Montaña, 1981) o en *El jefe* (Jaime Escallón, 2011); en el periodismo que se practica en *La historia del baúl rosado* (Libia Stella Gómez, 2005); incluso entre delincuentes, como se puede ver en *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008).

Pero, para terminar, mejor resaltar un par de películas que dan cuenta de la corrupción de dos formas muy significativas: *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1985) y *La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1993). En la primera, hay un tipo de corrupción subrepticia y casi normalizada, y es la de esa pareja de clase media que, cada cual a su manera, saca provecho de la joven pobre e ingenua que llega del campo a trabajar en su casa. Porque la corrupción también puede estar en el gestio nimio y en el ámbito doméstico. Y en la segunda, impacta la manera en que el mal en cuestión se encuentra a todo nivel: laboral, conyugal, entre colegas, presos, carceleros, porteros de edificios, actrices porno, funcionarios, traquetos, en fin. La radiografía que hace esta película de buena parte de la sociedad es tenebrosa, por más que se presente a manera de comedia negra.

Como se puede ver, entonces, el político robando o recibiendo comisiones por contratos no es la única corrupción, porque esta es una dolosa actitud ética y moral que se puede presentar de muchas formas, en distintos ámbitos y en diferentes medidas. Y el cine siempre ha estado ahí para dar cuenta de ello, denunciarlo, reprocharlo y satirizarlo. 

MACONDO DE ORO PARA NORDEN A LOS 93 AÑOS

Mauricio Laurens

—●—



Francisco Norden (Bruselas, 19/XI/1929). Autor de preciosos documentales de arte, responsable del reportaje sobre Camilo Torres visto por sus amigos e hito de la violencia partidista adaptada en pantalla. Sus trabajos de no ficción, bien editados y bellamente fotografiados, con textos de narración y música original que abren paso a una legendaria e impecable representación

de la violencia partidista del pasado. Con estudios profesionales en París y Londres, su formación artística se reflejará en el diseño de meticulosas y equilibradas imágenes de sentires de personalidades, expertos temáticos e invitados especiales.

Sus cortos hacen parte de la historia del cine colombiano por sus exploraciones tan-

to estéticas como narrativas (*Murallas de Cartagena – Balcones de Cartagena de Indias – Arte Tairona*), igualmente responsable del contundente reportaje que traza la semblanza de *Camilo, el cura guerrillero* y adaptador en imágenes de *Cóndores no entierran todos los días* –novela capital de Álvarez Gardeazábal–.

Hijo de austríaco y colombiana, inició sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Bogotá y viajó becado a París para ingresar a la Escuela Nacional de Bellas Artes y continuar su especialización arquitectónica en la Politécnica de Londres. Entre 1958 y 1960 frecuentó el IDHEC (Institute des Hautes Études Cinématographiques); allí mismo, se diplomó en dirección y montaje. Testigo presencial de los dos primeros años de la Nueva Ola, regresa a Bogotá para trabajar en cine publicitario y realizar documentales institucionales con Eternit, Nacional de Chocolates y Manueltita.

Las murallas de Cartagena (1963): descripción pétreca del “complejo urbanístico más importante de la América colonial y tropical”, un primer cortometraje de diez minutos, patrocinado por Daniel Lemaitre, en b./n. Textos de Marta Traba, leídos por Jorge

Zalamea; el paso del tiempo en fragmentos de piedra porosa y su estructura bruñida por el salitre. La bien delineada cámara de Ray Witlin recorre una ciudad desierta, descubre sus puertas y fachadas, se pasea por bóvedas y baluartes, captura armoniosos contrastes con el mar y le canta a su herencia fortificada.

Los balcones de Cartagena de Indias (1966): diez minutos a color, auspicio del Banco Cafetero y fotografía del maestro Guillermo Angulo; textos del humanista Hernando Téllez y música de Fabio González Zuleta. *La leyenda del Dorado* (1968): trece minutos, en instalaciones del Museo del Oro, textos inéditos de Germán Arciniegas y partitura del compositor danés radicado en Colombia, Olav Roots; sus dos fotógrafos, Guillermo Angulo y Héctor Acebes. *La ruta de Los Libertadores*: 17 minutos, financiada por Telecom, fotografía de Peter Creutzberg y textos de Arciniegas narrados por el actor Carlos Muñoz, con música del maestro Blas Emilio Atehortúa. *Se llamaría Colombia*: en 1970, largometraje sobre recursos físicos y entornos paisajísticos de la Guajira al Putumayo; textos de Prospero Morales Pradilla y montaje de Peter Creutzberg e Isadora Jaramillo de Norden.

Camilo, el cura guerrillero (1974, 96'): Productora Ltda. (Productora de Cine Norden), dirección de fotografía por Gustavo Nieto Roa y música electroacústica de Jacqueline Nova. Pertinente y polémico reportaje que recopila testimonios históricos, culturales y políticos; sucesión de entrevistas con personalidades políticas, religiosas, intelectuales y sociales de la vida colombiana años sesenta y comienzos de los setenta. Como espectadores nunca le veremos la cara al interlocutor –tampoco se oyen sus preguntas–; las tomas son casi fijas y los comentarios alrededor del controvertido personaje de clase alta bogotana se desenvuelven en ambientes confortables.

Pertinente y polémico reportaje que recopila testimonios históricos, culturales y políticos; sucesión de entrevistas con personalidades políticas, religiosas, intelectuales y sociales de la vida colombiana años sesenta y comienzos de los setenta.

El personaje: **Camilo Torres Restrepo**, hijo de un prestigioso médico bogotano, se graduó de bachiller en el Liceo Cervantes y después de haber estudiado sociología en la Universidad Nacional ingresó a una co-

munidad religiosa para terminar especializándose en Lovaina (Bélgica). De regreso al país, fue nombrado capellán del Alma Mater, su sensibilidad social lo fue acercando al Grupo Golconda y al Ejército de Liberación Nacional (ELN). Después de haber sido acusado de agitador estudiantil, la Curia lo expulsó y a finales de 1965 se internó en Santander y el Magdalena Medio donde sería asesinado en su primer combate armado con el ejército.

¿Quiénes participaron y qué dijeron? Amigos de infancia con anécdotas compartidas, parentela cercana y círculos de poder vinculados a heterogéneos partidos e ideologías: el candidato conservador Álvaro Gómez Hurtado, el presidente liberal Alfonso López Michelsen, Diego Montaña Cuéllar y Gilberto Vieira del Partido Comunista, el diplomático y confidente Luis Villar Borda, Gabriel García Márquez –entonces bastante joven– y su biógrafo, el exsacerdote irlandés-australiano-bogotano Joe Broderick –entre otros–.

Hablan también compañeros de lucha y algunos obispos prevenidos frente a sus ideas subversivas –los futuros cardenales López Trujillo y Castrillón–. Se refieren a contradicciones sociopolíticas y diversos

puntos de vista sobre la militancia revolucionaria, junto a su vocación religiosa y el carisma propio de un ‘mártir’ colombiano con características míticas. No se incluyen capítulos guerrilleros porque supuestamente aquellos fueron vividos en la clandestinidad del monte santandereano.

“Si la cámara es indiscreta es porque los personajes son exhibicionistas” –por el tono postizo que adoptan los entrevistados, según el fundamentado crítico Hernando Valencia Goelkel–. “Siempre me he preguntado si dentro del plano político existe alguna película que tenga una intromisión más importante dentro de la realidad nacional” (F.N.). Su ficha técnica: Norden director, guionista y editor; cámara de Nieto Roa, música electrónica de Jacqueline Nova y selección de fotos artísticas por Hernán Díaz y Abdú Eljaiek.

Hoy conocí a Bolívar (1981, 15’). Dirección, guion y montaje de Norden. Presentación de Bavaria S.A. y dirección fotográfica de Sergio Cabrera. Intervienen, con trajes de época, en el patio del claustro de San Pedro Claver: Sebastián Ospina, Alonso Restrepo, Alejandro Obregón, Daniel Lemaitre, Luis Mogollón y Norden.

Cóndores no entierran todos los días (1984, 90’). Guion de lujo coescrito con Antonio Montaña, Dunav Kuzmanich y Carlos José Reyes. Los dos partidos tradicionales del país entrelazados en una guerra civil no declarada, cruenta y sectaria, que comienza bien entrada la década de los cuarenta y se prolonga durante buena parte de los cincuenta. Al servicio de una incuestionable destreza narrativa y síntesis temática, esta gran película logra escenificar la lucha fratricida entre liberales y conservadores bajo el volcán de los acontecimientos suscitados por el ‘bogotazo’.

Aunque nunca se dan razones valederas para asumir posiciones claras por parte de sus protagonistas, paradoja política que los sociólogos tampoco han dilucidado pero que seguramente obedece a ‘cuestiones de principios’ o venganzas en cadena, las víctimas son aquí ‘rojas’ y el régimen del terror o del desalojo de las tierras es implantado por los ‘azules’. Entre todos ellos descuella la figura siniestra de un antihéroe, el ‘pájaro’ León María Lozano, extraído de la novela capital de Gustavo Álvarez Gardeazábal: ejemplar padre de familia y ferviente católico cuyo carácter taciturno y fidelidad incondicional al partido del Sagrado Corazón engendra pasiones sin límites e instintos

de sicópata solapado.

La concepción cinematográfica de Norden tiene un innegable atractivo visual, con elementos discretos y rasgos propios de los buenos ambientadores. Transferir el escenario original de la novela fue quizás uno de los tantos desafíos que debió vencer para su realización; en efecto, desde Tuluá (norte del Valle del Cauca) a las poblaciones de Tabio y Tenjo (Sabana de Bogotá). Pero en esta estrategia radicó, a mi parecer, uno de los principales méritos de la película premiada en Biarritz y Figueira da Foz.

Aunque nunca se dan razones valederas para asumir posiciones claras por parte de sus protagonistas, paradoja política que los sociólogos tampoco han dilucidado pero que seguramente obedece a 'cuestiones de principios' o venganzas en cadena...

Atmósfera rural acorde con rancias tradiciones de la altiplanicie cundinamarquesa y años dramáticos que se asoman a través del negro de las vestimentas o del blanco de sus paredes. Si no fuera por la gama de verdes que enmarca los paisajes sabaneros, esta cinta bien podría haber sido filmada en blanco y negro. Otro acierto formal tie-

ne que ver con la representación misma de la violencia, tan lejana del amarillismo comercial entonces en boga, alcanza niveles estéticos muy respetuosos como la puesta en escena de muertos que parecen borra-chos tirados en los andenes, o de ruanas ensartadas en una alambrada sin mostrar rastros de sangre.

Con Frank Ramírez, el estupendo actor establecido durante algún tiempo en California, aun sin tener la pinta de una estrella, su personificación logró robarse la inmediata atención del espectador con un acento dramático muy creíble –tímido en apariencia, asmático, con insuficiencia respiratoria y doble moral–. Todos los demás eran personajes secundarios, exceptuando el bien construido y soberbio talante de doña Gertrudis Potes –asumido por la dama mexicana Isabela Corona–.

Algunos profesionales, sin alcanzar a desarrollar sus respectivos roles, poseían en común altas notas interpretativas: Vicky Hernández era la esposa sumisa del Cóndor, Víctor Hugo Morant tan seguro como cura en su sermón dominguero y el dramaturgo Santiago García siendo un liberal íntegro sin tapujos para hablar. Al referirse a la violencia como eje argumental de nuestra no

muy lejana verdad histórica, antes de que aparecieran los fenómenos del narcotráfico y el paramilitarismo, se pasó por alto la pésima memoria que tenemos cuando llegó a afirmarse que ésta “era la primera vez que se enfocaba tal momento histórico”.

París es lindo (1987, 25'). Fotografía de Mario González, con edición y sonido de José María Tapias Ospina. Transcribo, a continuación, la sinopsis que preparé para el catálogo ‘Focine 10 años – Nuestra memoria visual’: “Centenares de colombianos se encuentran privados de la libertad en cárceles de París, Madrid y Roma. Ellos cometieron el error de transportar algunos gramos de droga en sus estómagos para obtener unos cuantos dólares y así evadir la pobreza”.


Varias entrevistas con detenidos connacionales en las prisiones de esas urbes, revelan el drama de hombres y mujeres que lejos de su patria cumplen sentencias de varios años. Le pregunté: ¿Este mediometraje documental de Focine sería la génesis de tu tercer largometraje? Respuesta: “Pienso que no. Había entrevistado a muchas ‘mulas’ colombianas en cárceles de capitales europeas para cerciorarme que ellas eran las primeras víctimas del narcotráfico”.

El trato (2006, 98'). Reparición del querido y respetado cineasta nacional con una tragicomedia de enredos originada por el narcotráfico, los informes ficticios sobre las ‘mulas’ y determinados arreglos con autoridades norteamericanas a cambio de “nombres, rutas y enlaces”. Partió del sonado caso de un falso documental inglés para volverse una comedia ligera sobre partícipes en negocios oscuros y alianzas siniestras.

Ellos cometieron el error de transportar algunos gramos de droga en sus estómagos para obtener unos cuantos dólares y así evadir la pobreza”.

Tras la malicia indígena, un tris de buena suerte o la picardía suficiente para eludir cualquier fechoría, ¿seremos los colombianos astutos, ingenuos y tramposos? Esta comedia de costumbres sobre aspectos curiosos y divertidos de nuestra mentalidad carece de autocríticas o reprimendas, habla de tráfico de estupefacientes y extradición sin violencia ni crueldad. En *El trato*, sus ingeniosos personajes entrecruzaron acciones en un salpicón de truculencias, aspiraciones rotas y salidas en falso.

En 2006, con motivo de su estreno comercial, lo entrevisté en su apartamento de la calle 85. ¿Qué te pasó en estos últimos veintidós años? Respondió: “La búsqueda de nuevos temas, entre otras cosas. *Cóndores* me dejó considerables dificultades económicas. Hice un par de documentales para la televisión europea, un episodio wayuu en el seriado *Los nómadas*, y la visión francesa del quinto Centenario de América”.

Después del tono trágico de *Cóndores* y del muy respetuoso de *Hoy conocí a Bolívar*, ¿por qué decidiste abordar en *El trato* un cierto tono humorístico? “El tratamiento de los personajes puede ser divertido, pero la historia es trágica desde cualquier punto que se le mire. Siendo la caída estrepitosa dentro del mundo desesperado del negocio de la droga, casi todos ellos terminan expiando sus culpas” –palabras de Norden–. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LAS MEDIAS BLANCAS Y EL PUNK BIEN ESPESO

Jhon Cristian A. Ortega Erazo

—●—



Rodrigo D: No futuro (Víctor Gaviria, 1990) y *Medias Blancas* (Andrés Isaza, 2017), dos relatos de juventudes diametralmente opuestas, pero bajo el mismo sentido, buscar suplir un vacío, familiar tal vez. La radiografía nacional de nuestro cine y nuestra historia

pareciera que nos tratara de susurrar algo aunque sea mínimamente, que nos parece contar que nuestra sociedad ha sido huérfana, desamparada y traída de otro lugar, que busca en algo o alguien, una figura parental, que no se nos separe y que nos sepa

guiar para que, así, podamos estar y más tranquilamente aparentar que no parecemos tan confundidos como en verdad constantemente lo estamos, a la deriva, a la espera de no caer, de no ceder ante la imagen de un estado fallido.

¿Qué consecuencias traería ese tipo de sociedad, además de aquello de ser una colectividad conflictiva por no sabernos o ponernos de acuerdo en cómo organizarnos entre tanta pluralidad? –de gente tan distinta de ser y ver las cosas– Posteriormente, ¿esto de qué manera influirá en la filmografía nacional? ¿Se habría podido dar entonces un cortometraje como *Medias Blancas* unas décadas atrás en este país? ¿en Bogotá o en otro lugar? en definitiva, ¿en otro tiempo diferente a este? Probablemente sí, pero seguramente ya no sería colombiano. Quizá sus elementos, como la puesta en escena realista de la simbólica intención de Ignacio por perderse en el tiempo y su hastío por la vida actual, habrían sido elementos y temas concebidos en otra latitud del planeta, pues la simpleza de su premisa encierra una condición universal que todo ser vivo experimenta, esa idea de que todos vamos a crecer, que todos nos hacemos mayores, que las cosas cambian, y que a veces, aquellas cuestiones, sumergirían a algunos cuerpos

de bilis negra, según Hipócrates, en una nostálgica y melancólica tristeza por ver y sentir un pasado que constantemente añoran; serían sucesos episódicos que, por su puesto, podría suceder a otro humano en otra región del planeta, el cual –hasta donde alcanzo a conocer– no fue captado en un cortometraje pero que, aun así, tendrían la posibilidad y las circunstancias de ser y hacerlo si nos referimos a casos como el europeo o estadounidense.

Esto no solo porque nuestra tradición cinematográfica en el siglo XX no tenía –y de por sí aún no tiene– un portento industrial cinematográfico fraguado con el tiempo o porque el argumento de un chico desplazándose a otra ciudad para estudiar en la universidad no fuera una realidad tan común como lo es ahora en el presente, sino porque además, nuestra concepción cinematográfica no tenía espacio en su cabeza como para representar la vida cotidiana con su reflexión sobre la vida más cercana a través de la conjunción expresiva de sus componentes, imagen y sonido. Habría que esperar hasta superar la época bambuquera del cine colombiano y llegar a entender el cine como un lenguaje más establecido. Dos acotaciones aquí nos evidencian nuestra particular relación nacional con el cine

respecto al desarrollo de otros países con este arte: Nuestra atrasada e intermitente continuidad cinematográfica y lo que ha sido nuestra inmediata realidad como país.

Al no tener cabeza y certeza de representar al colombiano estudiante joven común y su malestar más interno en décadas pasadas, cuando se comenzó a conocer mejor la técnica cinematográfica, era un asunto más de incidencias contextuales más no de querer no hacerlo. Es decir, ¿qué otra cosa más importante, urgente y preocupante era para los realizadores de esa época hablar sino de la violencia política y barrial entrometida en casi todos los asuntos sociales de esa época?

Dos acotaciones aquí nos evidencian nuestra particular relación nacional con el cine respecto al desarrollo de otros países con este arte: Nuestra atrasada e intermitente continuidad cinematográfica y lo que ha sido nuestra inmediata realidad como país.

Si el ejercicio de comprender la violencia estaba desamparado y mal saneado por la mayoría de los medios de comunicación,

era entonces una necesidad imperante del cine tratar de establecer un diálogo, en mejor de los casos reflexivo, donde se pudiera tratar la violencia desde lo argumental y con un tipo de suerte, dejarle un sabor distinto al espectador acostumbrado a la violencia de noticieros. *Cóndores no entierran todos los días* (1984) da cuenta de ese esfuerzo en el caso cinematográfico, tanto que el autor de la novela original, Gustavo Álvarez Gardeazabal, esperaba poder evitar nuevos conflictos al tratar de escribir su obra. Este esfuerzo sucede una vez se tenía dominio del oficio del cine, cuando entonces se pudieron escuchar los buenos ecos de otros tempranos denuados que hablarían sobre la realidad acuciante del país. Julio Luzardo y José María Arzuaga estarían dando voz a esa violencia miserabilista del abandono estatal de los años sesenta; siendo esta violencia semilla que, como sucedió con la historia política y social de Colombia, germinaría y terminaría siendo también parte de la trayectoria del cine colombiano, trayéndonos consigo una de las más grandes narrativas de nuestro país, la violencia.

No es gratuito, por tanto, tener en nuestra filmografía nacional películas como *Rodrigo D*, pues dan cuenta de una concatenación de violencias pasadas hasta ese momento,

es decir, como si aquella fuera la secuela de los anteriores episodios de la historia de la violencia en Colombia. Mostrándonos en esta ocasión las consecuencias de esa violencia más inmediata de aquel tiempo, la guerrillera, la cual venía tejiéndose años atrás fruto de otras violencias y que dejaría, junto a otras dinámicas relacionadas, un vacío de oportunidades que serían suplidas eventualmente por el narcotráfico y las bandas criminales. El filme de Gaviria nos daba pistas de lo que fue esa violencia bipartidista –engendrada quizá muchos años antes del bogotazo– y que, en sí, era la misma violencia de ese entonces pero ahora poseía una cara diferente, lo cual no nos indicaba necesariamente que el anterior rostro se había extinguido, o por lo menos no del todo, sino que varias facetas de la misma violencia pueden vivir contemporáneamente.

No es raro esperar, entonces, que una vez el lenguaje cinematográfico fuera dominado un poco más en Colombia, fuera la narrativa de la violencia uno de sus grandes temas, pues no había realidad más acuciante que la vivida en aquella época y que, así como la violencia fue propagándose, evolucionando, escalando y transformándose, así lo hizo –pero quizá no paralelamente y

no tan afortunadamente– el cine colombiano.

La violencia primigenia, y de forma distinta, presentada en la disputa entre liberales y conservadores – y el cine nacional aún tiene sus deudas con este periodo– en contraposición con la violencia evolucionada perteneciente a la vida pobre y urbana en *Rodrigo D*, daría cuenta de un proceso en la trayectoria del país, donde quizá el resultado de esa arrogancia de aquella cúpula plutocrática promulgante de la ineficiencia del estado, trajera consigo el abandono y la falta de oportunidades en buena parte de la población urbana y, sobre todo, rural colombiana, que, en consecuencia, forjaría a los civiles rebeldes padecientes de ese malestar inducido por la indiferencia estatal; naciendo así los decididos grupos guerrilleros, desatando una oleada de guerras internas parciales y luego completas dentro del país, la cual veríamos en sus consecuencias, como el desplazamiento y la falta de oportunidades y su profusa brecha. ¿Qué quedaba hasta ahora de todo eso? pues un entorno hostil y una realidad como la de Rodrigo, insatisfecho y sin futuro, en una Colombia urbana de los ochenta. Una cruda realidad pandillera palpitante que mostraba lo que era ser pobre y joven en la ciudad de Mede-

llín. He aquí una nueva cara de la violencia gestada por lo menos desde el conflicto estado-guerrilla y más antes, entre liberales y conservadores.

¿Qué quedaba hasta ahora de todo eso? pues un entorno hostil y una realidad como la de Rodrigo, insatisfecho y sin futuro, en una Colombia urbana de los ochenta.

¿Qué ha pasado, entonces, con la filmografía de nuestro país como para traernos ahora historias más íntimas como la presentada en *Medias Blancas*? De un tiempo para acá, aunque la violencia sigue aún viva, pues arde con la misma complejidad, ahora lo hace un poco menos, por lo que su menor intensidad ha dado aire y espacio para pensar y dar nuevos relatos alejados de la violencia asfixiante que significaba en otros años las turbulentas décadas pasadas. Esto sucede al tiempo que una mayor parte de la población ha tenido acceso a la educación y que eventualmente ha proliferado, a su vez, una nueva camada de realizadores que han sido formados en escuela de cine o afines y que, naturalmente, son pertenecientes a una generación más nativa al entorno audiovisual y digital, lo que posibi-

litaría las nuevas maneras de mirar, relatar y crear, desligándose del gran tema colombiano, y de la esquemática fórmula industrial de hacer cine.


Como vemos, en el transcurso de nuestra historia fue casi inevitable no haber llegado a tener en nuestra filmografía nacional una película como *Rodrigo D* para ir paulatinamente desplazándose a otros linderos, donde se consideran otros conceptos y cánones conjeturados, a fin de lograr contundencia desde la eficiente y correcta ejecución de una narración alternativa¹ para una realidad menos estridente pero igual de sincera, humana y plausible.

Por tanto, ser una sociedad que desde un comienzo invisibilizaba a sus otras contrapartes en consecución del ordenamiento territorial, nos traería una herencia y una cultura violenta, cuya prolongación azuzaría el caldo de malestar que se cocinaría aún más entrando en el siglo XX y que rebosaría la olla en 1948 con la muerte de Jorge Eliecer Gaitán. Sucesos que pidieron un tratamiento y un intento de explicación, la cual en-

¹ Ejemplos con estas narrativas alternativas la encontramos, claro, en el cortometraje referenciado de este texto, *Medias blancas*, pero también en otras películas como *La tierra y la sombra* (César Acevedo, 2015) *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz Navia, 2009); *El Colombian Dream* (Felipe Aljure, 2006), *Los extraños presagios de León Prozak* (Carlos Santa, 2010), *Violeta de mil colores* (Harold Trompetero, 2006), *La sirga* (William Vega, 2012), *Cazando luciérnagas* (Roberto Flores Prieto, 2013), entre otras.

contraría en el cine una forma de expresión. Es así como estos sucesos influirían en la filmografía nacional, y una muestra de ello es que una idea como *Medias Blancas* no se

habría podido dar en otras décadas, pues la realidad campesina de la época y su apremiante violencia no daba espacio para otros argumentos –el de un joven estudiando en una ciudad ajena– y, sumado a una precaria formación en la técnica cinematográfica, harían imposible una reflexión audiovisual del tema.

Por ello, este texto se escribió bajo la idea de que la violencia fuera una gran maraña, pero contenido dentro de un cuerpo firme de una serpiente –línea recta– en la cual se ha ido recorriendo su piel con cada película que se hizo en su historia, de esa manera se desplaza el cine nacional sobre los distintos centímetros de esa piel escamosa, enmarcando las evolucionadas facetas de la violencia a través de las varias distancias de ese cuerpo –su equivalencia es el tiempo– con la idea de que, quizá, llegaremos hasta al final de su cabeza. Una vez allí, apreciar su cuerpo, señal de no olvido, para la no repetición de este tipo de violencia. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LUIS ALBERTO ÁLVAREZ, EL OTRO, EL INCÓMODO. UN CONTRADICTOR DEL NEOLIBERALISMO EN LA ENTRAÑA DE LA INSTITUCIÓN CULTURAL ANTIOQUEÑA*

Santiago Andrés Gómez Sánchez



Ph.D. Universidad de Antioquia

santiago.gomez12@udea.edu.co



Buenos días. Ante todo, saludo a los amigos del Grupo de Estudios en Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana, GEL-CIL, especialmente a Selnich Vivas Hurtado, quien amablemente ha tenido en cuen-

ta esta sugestiva posibilidad de ampliar el conocimiento sobre un crítico de cine y crítico cultural, en general, tan importante y ciertamente banalizado como Luis Alberto Álvarez Córdoba. Vamos a lo nuestro, acla-

rando que la banalización de Álvarez opera en ocasiones por parte de verdaderos conocedores de su obra que detienen su mirada en virtudes muy discretas o restringidas del intelectual, las cuales asocian a un entorno gremial, casi siempre el entorno cinematográfico más obvio, y así las desprenden de unas contiendas políticas y sociales más amplias en las que su trabajo se dio con vehemencia. En verdad, tales contiendas eran visibles. Así, lo que ha habido es, más bien, un ocultamiento.

1. Algunos antecedentes

El 23 de mayo de 1996, tan pronto se supo que el influyente crítico de cine colombiano Luis Alberto Álvarez había muerto, se desplegó en Medellín una serie de acciones destinadas a preservar su memoria en un tono idílico que nada tenía que ver con las dificultades que tanto el Álvarez hombre como el intelectual habían debido afrontar en los últimos años. Estas eran producto de enfrentamientos directos del crítico con la institucionalidad desde el comienzo mismo de su labor en el periódico *El Colombiano*, a mediados de los años setenta. En acuerdo y compromiso con estos hechos acallados, aquí consideraré los antecedentes y algunas evidencias de aquellos enfrentamientos, fundado en parte en mi trato con Álvarez,

mi padrino confesional y en el oficio, y al final formularé conclusiones orientadas a estimular una investigación que, por su calibre, debe ser tarea institucional, no individual, ni solo grupal.

En la villa de Medellín, llegando a los años ochenta, los aires nuevos eran turbulentos entre sí. Hablamos de cambios que ha historiado Álvaro Tirado Mejía en el libro *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*, así como en diversos artículos y conferencias, y que aún se pueden rastrear y cotejar en los testimonios de personas del común que acompañaron a los nadaístas en su gesta irreverente, como la secretaria, administradora y escritora María Helena Restrepo, cómplice de los artistas de su generación en más de una aventura. Quienes, como ellos, vivieron aquellos años, advertían choques tan fuertes de las irrefrenables ondas libertarias con la cultura tradicional de Antioquia, que en los setenta solo podrían verse conciliados con el narcotráfico, y sobre todo, ya en los ochenta y los noventa, y en oscura mezcla, con las consignas mafiosas del naciente neoliberalismo. Expliquémosnos.

En 1971, el rockero Festival de Ancón re-frendó no solo al anarquismo de los nadaís-

tas en Medellín, sino a unos aires nuevos que ya se respiraban en la ciudad. La Conferencia Episcopal de 1968 y las primeras bienales de arte de Coltejer eran signo de una verdadera apertura mental. No obstante, esa emancipación sería pronto adormecida bajo la consigna del mercado por una cultura que la escritora Restrepo, en una entrevista, llama “sociedad pueblerina” (Gómez S., 2017), y que Tirado describe hablando de “una educación totalmente cerrada, clerical y autoritaria” (Tirado M., 2016). Dice mucho que el alcalde de entonces tuviera que justificar su autorización al Festival de Anicón aduciendo no solo cambios culturales incontenibles en el mundo (Zuluaga, 2020), sino el beneficio económico de que Medellín se pusiera a la vanguardia del turismo en Colombia (Moreno C., 2022).

La Conferencia Episcopal de 1968 y las primeras bienales de arte de Coltejer eran signo de una verdadera apertura mental. No obstante, esa emancipación sería pronto adormecida bajo la consigna del mercado por una cultura que la escritora Restrepo, en una entrevista, llama “sociedad pueblerina”...

Ciertamente, aquí como en todo el mundo la llamada industria cultural se consolidó gracias a la liberación de los discursos promovida no solo por el rock, sino también por el cine, en lo que muy particularmente el historiador Alexander Patiño llama un “enfrentamiento a la tradición en Medellín” (Patiño, 2015). Sin embargo, si esa liberación resulta cooptada por el mercado en todos los frentes, el hecho de que en Medellín fuésemos ya por esos días grandes comerciantes de las sustancias que exacerban ese cambio, las llamadas drogas, prohibidas además, lo cual tiene sensibles implicaciones económicas y sociales, acarrea trastornos muy puntuales en nuestra cultura. Dos ejemplos protuberantes: Pablo Escobar, o el filantrópico y arrasador ingenio paisa, captará la moneda suelta de las mayores ciudades norteamericanas, al tiempo que su socio Carlos Lehder proclama una revolución continental con la cocaína.

Esto da cierta idea de la fuerza del Cartel de Medellín y el poder de sus herederos. En últimas, las consignas antioqueñas de que “plata es plata”, y que en ello “todo vale”, se hacen ley inapelable. Entre tanto, en esta ciudad de negociantes sin tripas, un clérigo de mente liberal y sensible percepción estética, educado en filosofía y teología en

Italia y Alemania al calor de los cambios que Juan XXIII y Pablo VI le imponían a la Iglesia, trataba de evangelizar con una actitud frente al cine al margen del mercantilismo. Criado por una madre amante de la ópera, en un ambiente familiar que propició la lectura de los clásicos europeos, de Homero a Goethe, y en unos años que él mismo consideraba paradisíacos, los del Frente Nacional, en una ciudad que se mantenía a salvo de la violencia rural, Álvarez se parecía a los aristócratas que ensalza el *Wilhelm Meister* de Goethe, poseedor y guardián de una nobleza necesaria.

En los sesenta Álvarez estudia filosofía en esa Roma del Concilio Vaticano II y teología en Würzburg, Alemania, en el Estado Libre de Baviera, por los años en que el célebre Manifiesto de Oberhausen se rebela contra un cine folclorista alemán amnésico frente al nazismo. Acostumbrado a un medio sensible a los serios debates que por entonces propicia el cine, el sacerdote vuelve a su país con la decisión, muy propia del nuevo orden católico, de evangelizar por medio de la crítica cinematográfica. Un artículo suyo de noviembre de 1978 es buen ejemplo inicial de lo que serán sus reiteradas afirmaciones en contra de la especulación barata de lo que llama “un medio espiado y controlado

por mercaderes multinacionales” (2005, p. 200). Es un texto en el que un joven Luis Alberto Álvarez, de poco más de treinta años, hace un himno a las cinematecas y a las salas de cine arte y ensayo en tanto “ciudades de refugio”.

Significa allí el eclesiástico desde su púlpito civil, una página de cine, a tono con los nuevos tiempos pero, insistimos, en una onda misional, que la Cinemateca El Subterráneo y entidades como el Instituto Goethe o el departamento de cultura de la Cámara de Comercio de Medellín, abría los ojos de la comunidad, o bien, de algo más que un conjunto de consumidores, así fuese esa sociedad civil que, no sobra decirlo, el propio Álvarez se cuidaba mucho de no dejar caer en las seducciones radicales de la revolución. Así Álvarez no transigiera con el cine panfletario, como lo muestra su texto “Emotion Pictures” (pp. 55-58), o se mostrara incómodo con cineastas y películas grandes pero de postura extrema, como *Apocalipsis ahora* o la obra de Chaplin, había en él un interés claro en diferenciar al cine como discurso, no industria, sino caracterizado por criterios no especulativos en lo comercial.

En otras palabras, Álvarez estaba nítida-

mente en contra de la idea de manejar al cine solo como un negocio. O sea, se negaba a pensar el cine bajo una coordenada dominante de ganancias económicas, y eso suponía distanciarse, primero que todo, del cine espectáculo, y esto es, del cine en tanto evasión. En otros apartes de su obra podríamos apreciar que su proyecto se acercaba a una ética de la empatía, contraria al poder, pero aquí es menester hacer un énfasis y probar sus desacuerdos con la política comercial de distribuidoras y exhibidoras de cine en Colombia. Para ello es útil acudir a otras fuentes que las usuales. En su página de cine del diario *El Colombiano*, de donde se ha extraído su valoración de las salas de cine arte en oposición a un cine mercantilista, hay material clave al que hay que volver siempre, pero vale recuperar otras evidencias cuyo registro existe por hoy en lugares menos accesibles.

...el propio Álvarez se cuidaba mucho de no dejar caer en las seducciones radicales de la revolución.

2. Algunas evidencias

La primera de ellas es una grabación fonográfica de inicios de los años ochenta, más

exactamente del segundo semestre de 1981. La grabación me fue confiada por un médico influyente de Medellín que asistió a un curso de historia, teoría y técnica del cine, supongo en el Instituto Goethe, y grabó, a veces muy mal, algunas sesiones. La fecha es deducida por una referencia del profesor al estreno en nuestra ciudad, en octubre de aquel año, de la película *La puerta del cielo*, del polémico y malogrado niño terrible del llamado Nuevo Hollywood, Michael Cimino. En la clase inaugural, Álvarez se ocupa de su propia voz personal, de su fama, de su poder problemático. Él hace conciencia de ello al decir que el éxito de la convocatoria, el recinto atestado de gente, es la demostración de un interés popular por el cine como lenguaje, al menos, y como historia, como pensamiento o sensibilidad.

Es decir, Álvarez recalca en los altos ingresos por matrículas para una entidad cultural y, a continuación, los explica por una falencia o vacío social que no llenan las simples lógicas del mercado. Su saludo, oído cuarenta y un años después, resulta estremecedor, sobre todo si se piensa que, años luego de ese curso, en 1996, la contienda con las distribuidoras, y especialmente la contienda con Cine Colombia, fue el trasunto que subyace en el último artículo escrito y

publicado por el crítico, pocos meses antes de su muerte, cuando las llamadas salas Cinemark asomaban en unos proyectados centros comerciales por venir dominantes, y las cinematecas y centros culturales agonizaban y Álvarez veía su trabajo, su medio de subsistencia y su misión existencial no solo en riesgo sino ya literalmente extintos, o bien: subyugados por la lógica de la oferta y la demanda en los mercados internacionales.

Las palabras iniciales del clérigo en ese lejano año de 1981 son las siguientes:

Buenas tardes, muchas gracias por la asistencia y por el interés. El hecho de la cantidad de personas que anunciaron su venida o que anunciaron que querían participar en este curso creo que no tiene absolutamente nada que ver exactamente con mi persona sino con el clima de interés que el hecho cinematográfico ha encontrado en los últimos años en esta ciudad y que busca verdaderamente respuestas de diverso tipo, unas respuestas que, como ustedes saben, los que menos dan son precisamente los que tienen los instrumentos más fuertes y más poderosos en este campo, es decir: los distribuidores, los exhibidores cinematográficos. Es un hecho palpa-

ble que esta gente, los dueños del cine, todavía parecen estar ciegos acerca del hecho de que hay un público diferente. Ese público son ustedes y son muchísimas más personas, gente que quiere ver el cine de una forma diferente, gente que quiere penetrar en la naturaleza de este medio, que es popular pero al mismo tiempo complejo, que tiene una naturaleza intrincada por el mismo hecho de su conformación ecléctica, que responde a diversas expectativas, que habla a la intelectualidad, que habla a la emoción, que habla a la vista y que da respuestas, que trata problemas que a todos nos conciernen. Entonces este hecho tan complejo requiere un análisis, requiere un estudio, no digamos un estudio de doctores, un estudio de profesionales del cine, pero sí una especie de aproximación inteligente, una aproximación detallada a todos los aspectos que conforman este medio y este fenómeno. Y eso es lo que vamos a pretender hacer aquí, en todos estos días. (Álvarez, 1981)

Es un hecho palpable que esta gente, los dueños del cine, todavía parecen estar ciegos acerca del hecho de que hay un público diferente.

Repitámoslo: Álvarez sabía que ese clima de interés por el cine del que habla, del cual señala que es reciente, se debía en parte a su popularidad, aunque también entendía que obedecía a razones más profundas y que se daban en otras ciudades y en otros países. Esos asuntos “que a todos nos conciernen” de los que habla el cine y a los que da respuestas son una dimensión pública del conocimiento y de la realidad a la que los llamados “dueños del cine” parecían estar todavía ciegos. Así pues, constituían un público al que las entidades culturales podían dar respuesta, pero haciendo competencia. Por eso podemos leer a Álvarez competencia declarada a las políticas de las multinacionales del cine, que, como es sabido, no son solo del cine. Luis Alberto Álvarez hacía competencia a las políticas globales del mercado y de la anulación de lo público. Si no lo hemos visto es porque ha sido minimizado a conciencia.

Fue una amiga íntima de Álvarez quien me hizo percatar de esto hace poco cuando me dijo que él tenía casada una pelea con una distribuidora en especial, el gran emporio de Cine Colombia, casi la única distribuidora en su momento, pero eso no era algo oculto. El inicio de un artículo en especial podría demostrarnos que, en efecto,

la pelea era de frente. Se trata del artículo dedicado a *El matrimonio de María Braun*, de Rainer Werner Fassbinder. Allí el sablazo a Cine Colombia se establece en términos de confrontación pública y exigencia sin remilgos, incluso es una denuncia. Aquella película, bien polémica en su momento para Alemania, una obra que trata con el casi necesario o al menos inevitable olvido de la barbarie nazi por parte del pueblo alemán en necesidad luego de la guerra, entregado a los planes de Marshall y Adenauer, capta por un instante el interés de los distribuidores en Fassbinder.

Sin embargo, a ese Fassbinder llevaba años dedicándole Álvarez páginas enteras y ciclos de películas largos y acompañados de charlas y cursos como el que hemos considerado. La ironía con que el crítico expone el repentino valor que cobra para Cine Colombia un Fassbinder descafeinado y convertido de pronto en figura internacional, solo porque llega amparado no solo por premios sino por hacer parte al fin del portafolio de una cadena asociada a los intereses económicos globales, es más que ironía un sarcasmo burlesco desfachatado, adobado por intrínquilis que Álvarez relata sin recato alguno. Estas son sus palabras en el artículo del 2 de septiembre de 1981 de su

muy influyente página de cine del diario *El Colombiano*, o sea: por los días en que iba a dar o ya empezaba a dar su curso de historia, teoría y técnica del cine (los énfasis son míos, y apuntan a la retórica de Álvarez):

Cuando hace unos años le dije a un importante ejecutivo de Cine Colombia que si no habían pensado en la *eventualidad* de exhibir películas de países como Alemania, Australia o *cualquiera* de los que estaban produciendo un cine nuevo, original y con nuevas perspectivas, me respondió *literalmente*: “si no lo damos es porque no es bueno. Todas las cosas buenas que salen en el mundo se exhiben aquí. *Tiburón* se estrena casi contemporáneamente aquí y en Estados Unidos. Si esas cosas que usted menciona no se dan es porque son mediocres”. *Bueno que esas cosas hayan dejado de ser “mediocres” y que estén ahora en disposición de traspasar el finísimo filtro de calidad de los ejecutivos de Cineco. Ahora tenemos nuestro Tambor y nuestro Nosferatu y nuestra María Braun, porque Herzog y Schlöndorff y Fassbinder se han mostrado dispuestos a honrar las exigencias de sus distribuidores norteamericanos.* (Álvarez, 2005, pp. 214-215)

Álvarez está montado notoriamente en

un ímpetu narrativo social. En él habita y se expresa un relato que a veces coincide con lo que consideraba paranoia en los izquierdistas. Sin embargo, el párrafo que sigue a continuación es demoledor, y no solo por su franqueza, sino sobre todo por su convicción. Empieza con una aclaración que no justifica, sino que parece estar dándonos aviso de algo que al final calificará de modo taxativo (de nuevo, los énfasis son míos, y apuntan esta vez a la lógica de la argumentación):

No nos digamos mentiras. Si en Colombia se ven estas películas no es por su calidad, *ni por su comercialidad*, ni por el interés que puedan despertar. *La única razón es que en Nosferatu* (pero no en *Aguirre, la ira de dios*), en *El tambor de hojalata* (pero no en *Los pobres de Kom-bach*), en *María Braun* (pero no en *Effi Briest* o en *La tercera generación*), *hay invertido capital de empresas americanas. No es algo que se ofrece y se toma sino algo que se impone. Que al menos una vez esas imposiciones sean agradables no le quita al asunto su radical perversidad.* (Álvarez, 2005, p. 215)

Según lo sugiere el hilo argumentativo de Álvarez, lo peor de los monopolios que dirigían la exhibición de cine en Colombia,

era, entonces, la mentira. No solo la calidad de las películas era lo de menos, sino incluso su comercialidad. Esto, visto apenas un poco de cerca, es devastador. Pero el calificativo final, “radical perversidad”, tiene que ver con una falta de coherencia que, o bien el ejecutivo de Cineco no podía desconocer, o bien se negaba a reconocer por cualquier razón finalmente inescrutable, acaso ignorancia, acaso interés, acaso ambas. Más allá de todo, incluso de la programación, el asunto es radicalmente perverso. Es como cuando Sócrates, en *Gorgias* o *de la retórica*, llama la atención sobre la índole del juicio para evaluar su validez, y exige un razonamiento para que la fórmula sea correcta o no, pues de ser una simple repetición por tradición u obediencia sería un juicio espurio.

La ironía con que el crítico expone el repentino valor que cobra para Cine Colombia un Fassbinder descafeinado y convertido de pronto en figura internacional, solo porque llega amparado no solo por premios sino por hacer parte al fin del portafolio de una cadena asociada a los intereses económicos globales,...

De modo que hay un idealismo en Álvarez que obedece, tal como sucede en Platón, a la simple lógica en la demostración de los juicios, de la que carece el argumento del ejecutivo de Cineco. Y los intereses que motivan esa contradicción flagrante son expuestos como de carácter contrario no solo al argumento ofrecido, la calidad, sino incluso al argumento más probable, la comercialidad. Lo que está desentrañando Álvarez es un infundio de carácter, punto por punto, hay que decirlo, imperialista. Y es un imperialismo multinacional, el imperialismo de los monopolios del norte global. Álvarez, mediante una lógica que se remonta a los principios de la civilización occidental, desmontaba todos los argumentos que la escuela neoclásica de Viena aportaría al Consenso de Washington para desplazar al Estado.

El que fuera un sacerdote quien hacía ese movimiento perceptible para todo quien supiera leerlo, pues estaba a la vista de una nación, hacía más complicado el asunto para sus oponentes, pues no era fácil callarlo. Y así como la demostración de Álvarez se ocupaba y refería a un engaño práctico, sin salirse en ningún momento de la realidad concreta de los supuestos valores tanto del cine como del mercado, la impo-

sición comercial no daría marcha atrás. El peligro de Álvarez estaba en la semilla que podía dejar, en la inquietud que sembraba, pero más que nada en la altanería de su voz en contra de instituciones que siempre quieren hacerse ver como sacrosantas, por más de que sea también por ellas asumido su pragmatismo básico. La revista *Toma 7*, que durante los ochenta difundió el cine de Cineco, fue la suntuosa respuesta de la distribuidora contra Álvarez. Y ya habría otros desplantes provocados desde bien arriba.

El que fuera un sacerdote quien hacía ese movimiento perceptible para todo quien supiera leerlo, pues estaba a la vista de una nación, hacía más complicado el asunto para sus oponentes, pues no era fácil callarlo.

3. Algunas conclusiones

Sobre estas otras implicaciones en la vida y el pensamiento y la expresión del clérigo habría bastante más que decir. El camino es una historia que tuvo un final desesperado para él. Su último escrito vuelve a mencionar directamente a Cine Colombia, y el tono conciliatorio es digno, pero inaceptablemente digno para la autoridad, aun-

que muestra la conciencia de una derrota. Plantea alternativas que considera necesarias para una deshumanización que en algún otro artículo, tal vez sobre la película *El cartero*, también él presentía en el cierre de los cines de barrio y la construcción de salas en centros comerciales. Una investigación sobre esto debe apuntar también a los artículos y notas de toda clase que no están en las compilaciones tuyas que conocemos hoy gracias a la Editorial Universidad de Antioquia. En cualquier caso, sus críticas a los futuros Cinemark podrían haber marcado una discrepancia definitiva.

El abandono del centro de Medellín hace parte de un exterminio de lo público perfectamente constatable en el privilegio a esas salas de los centros comerciales, delatadas simple negocio de comida rápida por el propio Álvarez en muchos artículos suyos, ventas de perros calientes, gaseosa tóxica y crispetas gourmet con el adobo de un simple ruido de fondo que sale de la pantalla. Se ve bien: Álvarez no era cómodo para los planes del capital. Entretener a una masa con emociones básicas es clave para tenerlos en la cadena del parque comercial, a salvo de quienes queden por fuera, y con la seguridad de hacer parte del sistema y de la prosperidad, comprando, renovando unos

valores sin ningún reparo a los mismos y a sus consecuencias. ¿No es sospechoso que se disimule tanto el carácter contestatario de Álvarez a esas lógicas de mercado imperantes? Al fin, quien dé la respuesta debe ser no uno solo, sino la academia.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

Álvarez, L. A. (1981). Curso de historia, teoría y técnica del cine [clases magistrales]. Registro fonográfico inédito.

Álvarez, L. A. (2005). Páginas de cine, vol. 1. Universidad de Antioquia.

Fuentes secundarias

Gómez S., S. A. (2017). “Nunca me ha acobardado hablar”. Entrevista a María Helena Restrepo Múnera sobre ‘De palabras y palabreríos’. Recuperado el 6 de septiembre de 2022 de URL

<https://santiagoandresgomez.wordpress.com/2017/06/24/entrevista-a-maria-helena-restrepo-munera-sobre-de-palabras-y-palabrerios/>

Moreno C., H. A. (2022, 4 de septiembre). Álvaro Villegas, un alcalde “hippie”. Publicación. Facebook.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2194872150684777&set=p.2194872150684777&type=3>

Patiño M., A. (2015). El rock en Medellín. Identidad juvenil y enfrentamiento a la tradición, 1958-1971. [tesis de pregrado, Universidad de Antioquia]. Archivo digital

https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/14806/1/Pati%C3%B1oAlexander_2015_RockMedellinIdentidad.pdf

Tirado M., Á. (2016). Cambios económicos, sociales y culturales en los años sesenta del siglo xx. *Historia y Memoria*, 12, pp. 297-316.

Zuluaga, P. A. (2020). ¿Qué es ser antioqueño? Ediciones B.

* Este es el texto de la ponencia presentada en las Terceras Jornadas Colombianas de Historia Intelectuales, el 9 de noviembre de 2022, y es también el capítulo del libro *Hermanos*

en armas. Ensayos sobre escritores antioqueños contemporáneos, en proceso.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



.....
ENTREVISTAS
.....

ENTREVISTA A JUAN SEBASTIÁN MESA

PEQUEÑOS ACTOS REVOLUCIONARIOS

Óscar Iván Montoya



Las imponentes montañas del suroeste, la ferocidad que palpita debajo de esta belleza, y la resistencia de un campesino a

abandonar su finca cafetera, son los componentes más sugestivos de *La Roya* (2022), el segundo largometraje de Juan Sebastián

Mesa. Después de su ópera prima *Los Nadie* (2016), su director posa de nuevo la mirada en personajes que son prácticamente invisibles a los ojos de una sociedad acelerada, intoxicada por el deseo de escalar socialmente. La vida de su protagonista, Jorge, transcurre entre la cotidianidad de sus labores, los amores con su prima Rosa, y clarividentes sueños con su padre, hasta que el reencuentro con sus compañeros de colegio lo empuja a abandonar lo alto de la montaña, y emprender un viaje de descenso que lo llevará hasta lo más oscuro de su interior, en donde, paradójicamente, hallará la luz que no pudo encontrar ni en los rezos ni en los rituales chamánicos.

La Roya es un homenaje a los campesinos en plena lucha contra los elementos, contra un Estado que los tiene abandonados desde tiempos inmemoriales. Sin embargo, la resistencia de Jorge no está planteada en grandes frases, ni en desplantes al destino, o en un desafío a su entorno, es más bien una resistencia silenciosa pero no por ello menos eficaz. En palabras de su director: “Nos han enseñado que los héroes son los que viajan y regresan triunfantes. Pero hay mucha valentía en quien se queda porque es ir en contra de todo. Es un acto de dignidad, de permanecer, de nostalgia frente

a un momento en el que ciertas cosas eran rentables. No todo el mundo tiene la valentía para aguantar esas condiciones. Y de eso me interesaba hablar, de permanecer como un acto valiente más que como un acto de tibieza”.

Aparentemente tus dos películas, Los Nadie y La Roya, son bastante diferentes: una se desarrolla en la ciudad y la otra en el campo, una es sobre gente que se quiere ir y la otra sobre los que se quieren quedar, una es en blanco y negro y la otra en color; en fin, nos podríamos seguir extendiendo, pero yo noto que existe una cierta continuidad entre estos dos trabajos, y es que las dos películas están interesadas en aquellos personajes que han estado invisibilizados en nuestra sociedad, tanto en el campo como en la ciudad: los equilibristas y saltimbanquis de Los Nadie, y los campesinos anónimos que se quieren quedar a toda costa en su tierra, no los exitosos que salieron y regresaron triunfantes de La Roya. ¿Por qué te interesan tanto estos personajes que viven un poco al margen de la sociedad, ocupando esos resquicios en los que prácticamente nadie desea estar?

No tengo tan claro que sea un proceso consciente, pues considero que uno va por la vida transitando y se detiene en ciertos lugares y en personajes que te conmueven

de alguna manera. Creo que en ambos casos el punto de partida ha sido estar permanentemente indagando en mi propia historia, y en personajes y lugares que he podido conocer de cerca, y sentir que hay algo fuerte dentro de ellos, al contrario de lo que piensa mucha gente, que cree que no hay mucho que contar sobre ellos, pues no son necesariamente los que triunfan, pero yo siento que detrás de estos personajes invisibilizados existen una gran cantidad de pequeños actos revolucionarios y unas pequeñas victorias que a mí me ha parecido necesario rescatar, de detenerme ahí a tratar de entenderlos, no solo a ellos sino a nosotros mismos.

En *La Roya* está planteada la situación tanto del que sale de la tierra y regresa triunfante como la del que permanece. A mí me interesaba detenerme en los que nunca salieron del pueblo, y que, posiblemente, están enfrentando dilemas mucho más profundos y desafiantes en términos de quiénes son, qué quieren, cuáles son las cosas que confrontan al tomar este tipo de decisiones tan radicales que implican quedarse cuando la mayoría quiere irse.

Tu acercamiento al campo no es reciente, comenzó con tu primer corto Kalashnikov

(2013), y se prolongó en Tierra mojada (2017, el otro corto que hiciste entre tus dos largometrajes, y así como muchos de nosotros, también tienes raíces campesinas o pueblerinas, y, como la mayoría de las personas que habitamos las ciudades, se puede decir que eres “agrodendiente”. ¿Cuál es tu vínculo con el campo y las personas que lo habitan?

En *La Roya* está planteada la situación tanto del que sale de la tierra y regresa triunfante como la del que permanece. A mí me interesaba detenerme en los que nunca salieron del pueblo, y que, posiblemente, están enfrentando dilemas mucho más profundos y desafiantes en términos de quiénes son,...

Crecí en un pueblo cafetero los primeros años de mi vida pues mi familia es de Pueblo Rico, un municipio del suroeste antioqueño, entonces tengo una relación muy profunda con lo rural, con esas montañas tan majestuosas, que yo normalicé, porque mucha gente cuando conoce estos paisajes se queda como embelesada viendo la cordillera y los cafetales, pero para mí era mi vida cotidiana verme rodeado de este paisaje. Soy hijo de montañeros, y en *La Roya* me interesaba mucho indagar sobre esta

pregunta: ¿qué es ser montañero?, y plantear una serie de interrogantes sobre esta situación.

¿Y qué encontraste sobre el terreno cuando emprendiste la investigación que contextualizara la situación del campesinado en la actualidad? ¿Había mucho deterioro? ¿Ya no era Pueblo Rico sino Pueblo Pobre?

Es una verdadera confrontación cuando se ha pasado tanto tiempo por fuera. Uno sabe en el fondo que pertenece a ese lugar, pero tampoco se siente totalmente integrado. Creo que de esa dicotomía entre mis raíces y ese otro lugar en el que has hecho tu vida es que nace la pregunta que se convirtió en el germen de *La Roya*, conmigo de otro lado preguntándome constantemente “qué hubiera pasado si nunca me hubiera ido, o qué ha pasado con esas personas que se quedaron”.

Cuando volví fue una constatación que la gente con la que yo había crecido ya no estaba en el pueblo, que no había un relevo generacional, que su población estaba compuesta por niños y ancianos, y que el campesinado en estas condiciones está condenado a desaparecer, porque hay un abandono sistemático por parte del Estado,

y que son estilos de vida y comunidades que posiblemente no sobrevivan.

Muchas de estas personas que salen de los campos y los pueblos, en los casos más benignos, salen en busca de oportunidades de educación y de empleo, pero existe un componente que atraviesa la mayoría de nuestras historias y vivencias, y es el conflicto armado. ¿De qué manera ha afectado el conflicto armado al suroeste, específicamente en los pueblos en los que rodaste tu película?

Evidentemente es una presencia que siempre está cuando se comienza a mencionar el campo y la historia del campo, y si bien en algunas zonas se habla del conflicto como algo que ya pasó, se habla de cierto modo en pasado, creo que gran parte de lo que ocurre en el campo está determinado en por todo ese montón de violencia que hubo a lo largo de los noventa y comienzos del siglo.

Igual, a mí en *La Roya* me interesaba hablar de otro tipo de violencia, un tipo de violencia más bien psicológica, más desde las ruinas que quedan, no necesariamente desde la violencia como un acto explícito, sino lo que queda después de la violencia: las casas abandonadas, los cafetales en-

malezados, las cercas derrumbadas; queda como ese vacío, y me interesaba también hablar de ese aspecto, del tipo de violencia específica que enfrentaba Jorge.

Me enteré por tu amigo y productor José Manuel Duque que escribiste un guion robusto, con muchas escenas y locaciones que finalmente no quedaron en la película. ¿Cómo fue el trabajo de escritura, y una vez pasado el rodaje y el proceso de montaje, que sobrevivió de esa idea inicial?

Se trabajaron varias versiones, obviamente que cambiaron mucho en la confrontación con el terreno, con los actores, porque el guion por su misma naturaleza es muy maleable, al que uno no llega necesariamente a una versión final. Por ejemplo, durante el mismo rodaje, mientras organizaban las luces, el arte y demás elementos, lo primero que hacía cuando llegaba al set era reescribir muchas de las escenas, ya fuera los diálogos, porque caía en cuenta que lo que estaba escrito no funcionaba, o en un pequeño ensayo me percataba que el recorrido de los actores no era el correcto; entonces, casi que todos los días lo primero que hacía era reescribir.

Ya en el proceso de montaje se descartaron varias escenas por diferentes razones,

porque no quedaban como querías, o porque había que sintetizar; pero, básicamente, desde el hilo narrativo se mantuvo como estaba planeado. La primera sinopsis está en la película.

...me interesaba hablar de otro tipo de violencia, un tipo de violencia más bien psicológica, más desde las ruinas que quedan, no necesariamente desde la violencia como un acto explícito, sino lo que queda después de la violencia: las casas abandonadas, los cafetales enmalezados, las cercas derrumbadas;...

¿Y cómo se dio la coproducción con Francia, quién es David Hurst y por qué se interesó por la historia de La Roya cuando era solo un proyecto?

A David lo conocí en un Festival en Cartagena, y ya después que estuve en un proyecto de escritura con la Residencia de Cannes, en donde también conocí posibles coproductores franceses, estaba también David, con el que surgió algo muy interesante, porque él es oriundo de una zona rural de Francia, de Burdeos, y entendió desde el principio de qué iba la película, incluso sintió mucha afinidad con su protagonista, pues le suce-

dió algo muy parecido, y es que cuando todos sus paisanos viajaban a las ciudades él fue el que se quedó y, finalmente, también tuvo que irse.

Es alguien con mucha experiencia, de una región con su propio fondo cinematográfico. Es una de las personas que más está coproduciendo con América Latina en estos momentos, en Colombia acaba de estar en el primer documental de Diana Bustamante como directora, en la peli que viene de Santiago Lozano, y acaba de terminar la de Theo Montoya. Es una persona que se enamoró de Colombia, que ya lleva un montón de películas, y que es muy importante para que muchos proyectos cinematográficos puedan existir.

La fotografía y el paisaje tiene una gran fuerza en La Roya, muy inmersiva, pero, me parece, sin que se note que el director quiso embellecer cada plano. ¿Cómo te planteaste tu acercamiento al paisaje sin dejarte embriagar por su belleza?

En la región y los lugares en donde rodamos, en donde usted ponga la cámara saca un plano bonito, pero a mí lo que me interesaba, primordialmente, era el hombre inserto en ese paisaje, y que más allá de un

plano solitario de un lugar exuberante, era el personaje el que recorría ese espacio, que en ciertos momentos se puede volver muy agreste. Recuerdo que alguna vez tuve una conversación con un anciano en el parque de Ciudad Bolívar, que me pareció muy intrigante, y era, contaba el abuelo, sobre los altos índices de suicidios entre los campesinos del suroeste, y a mí me pareció muy extraño y me quedó sonando la pregunta del por qué. El señor me respondió, en parte, cuando mencionó la violencia de ese mismo paisaje tan bello, que se puede tornar en muchas ocasiones en claustrofóbico, con todas esas montañas rodeándote, en el que, en ciertos momentos, te puede embargar la sensación de que no hay nada más allá de esa cordillera infinita. Y a mí me quedó sonando esa idea en la cabeza.

Al principio no sentía que debía rodar planos generales, pero llegados a un punto, decidí que eran necesarios, y que debía hablar de la violencia de este territorio recorriéndolo con el personaje. Nosotros mismos fuimos testigos de esta agresividad, y nos tocó darnos cuenta de lo feroz que se tornaba en muchos momentos, y que moverse de un lado al otro durante el rodaje fue una cosa muy difícil.

Por eso, contar con una persona como Daniel como protagonista, que sabía moverse en el territorio, que conocía sus ritmos, fue primordial; además, que el paisaje está impreso en su rostro, en sus manos, en su forma de trajinar de un lado al otro, que es algo que le imprime a la película una veracidad indiscutible.

...ese mismo paisaje tan bello, que se puede tornar en muchas ocasiones en claustrofóbico, con todas esas montañas rodeándote, en el que, en ciertos momentos, te puede embargar la sensación de que no hay nada más allá de esa cordillera infinita.

Y ahora que te detuviste en Daniel Ortíz, su protagonista, muchas personas coinciden en que tiene un aire de parecido con Giovay Quiroz, el ya legendario Zarco, de La vendedora de rosas. (Risas) ¿Alguien te lo ha mencionado o es simple sugestión mía y de mis conocidos?

Claro, total, sobre todo en la escena en la que se motila y se afeita, que además se dejaba esas colas, porque el mismo Daniel no se las dejó cortar, comenzamos a joderlo los del equipo con lo del Zarco. Finalmente, uno también se pregunta quién era el Zar-

co y se da cuenta que es una encarnación de toda la periferia de Medellín, que son hijos de desplazados la gran mayoría, de campesinos que nunca pudieron ser y que eso era en el fondo el Zarco: un campesino extraviado en la ciudad. Jorge era nuestro Zarco del suroeste, aunque éste se queda y asume su destino.

Como lo has venido recalcando, el territorio del suroeste es muy exuberante pero también muy dificultoso. ¿Con qué tipo de obstáculos se enfrentaron durante las cinco semanas del rodaje, a qué reservas de paciencia e inventiva tuvieron que recurrir para sacar adelante la peli?

Fue un rodaje muy duro por múltiples circunstancias. Uno por ejemplo, como espectador, ve las escenas y nota que está en lo alto de una montaña, pero llegar hasta allá es bastante complejo, y más aún con un equipo de rodaje de cincuenta personas, en plena lucha con los elementos, en contra del terreno quebrado, de los aguaceros o los solazos, de los derrumbes, de los lodazales. Todos los días se nos atascaba un carro, y era entender que esa era la cotidianidad de un campesino, y sufrirla de alguna manera, pues era verificar que el hecho de sacar una carga de café era casi una tarea épica, y también comprender la gran contradic-

ción que implicaba hacer una película sobre un campesino y su cotidianidad, y que esa misma cotidianidad se convirtiera en tu peor enemigo, y lo digo porque, por ejemplo, estábamos rodando unos diálogos, y de repente prendían una motosierra en la montaña de enfrente, y tocaba aceptar que eso era lo normal en el campo, pero tampoco podíamos grabar unos diálogos con ese ruido a toda, entonces tocaba mandar a alguien en una moto hasta la otra montaña a encontrar al señor y pedirle el favor que parara un ratito su trabajo para nosotros sacar adelante el nuestro.

Era un inconveniente que en el momento de la escritura no contaba para nada, pero eso es lo bonito de hacer cine, que es encontrar soluciones para lo que vaya saliendo.

Y la escena del suicidio del papá de Jorge, ¿por qué la rodaste de esa manera tan particular, con ese gran colorido del guayacán florecido, con toda esa luz y esa exuberancia natural del paisaje?

Esa fue la única escena que se quedó fuera del rodaje, y nos tocó hacerla mucho después, esperando que el guayacán floreciera, y los guayacanes florecen una vez al año

por diez días, entonces estuvimos un buen tiempo en esa espera, recibiendo fotos de un campesino todas las semanas, mirando los avances del árbol. Para completar, floreció en pandemia (Risas) y nos tocó ponernos a buscar otro guayacán.

Para mí era muy importante que fuera esa escena dentro de la peli, porque tenía mucho que ver con uno de los subtemas, del que hablamos hace un rato: del suicidio entre los campesinos, que es algo de lo que poco se ha hablado. A mí me interesaba mostrarlo de una manera muy digna: yo me lo imaginaba como la muerte de un samurai, también con referencias muy directas a la muerte de San Sebastián, utilizando como ambiente un guayacán, que es desde luego un árbol muy hermoso, pero recalando cómo este árbol hermoso puede estar cargado de muerte y de dolor.

Esa fue la única escena que se quedó fuera del rodaje, y nos tocó hacerla mucho después, esperando que el guayacán floreciera, y los guayacanes florecen una vez al año por diez días,...

En la parte final de la película hay una escena que a mi modo de ver tiene mucho valor simbólico, que es la quema del cafetal, que viene a ser como un rompimiento definitivo con su pasado, literalmente en quemar las naves; y por otro lado, ya como un elemento de producción, ¿con quién se asesoraron para controlar las quemas y no se les convirtiera en un incendio forestal?

Desde lo simbólico está efectivamente el fuego como un elemento de reparación y de resurrección, y desde producción, desde luego éramos muy conscientes que no podíamos causar un incendio forestal, entonces todo fue controlado por un equipo de especialistas que viajaron desde Bogotá con pipetas y demás elementos para generar el ambiente que se requería. Te cuento que prendían el fuego y había que aprovechar el medio minuto que nos daban para apagar de nuevo el fuego, y luego prenderlo de nuevo. Lo prendían, rodábamos, lo apagaban de nuevo. Así funcionó, todo muy medido, hasta que logramos capturar lo que necesitábamos. Igual, estábamos muy sincronizados y la sacamos rápido y no causamos ningún desastre.

Me pareció curioso las múltiples variables de rituales que se dan a lo largo de la película, desde el nuestro, el cristiano, con todo su desfile

de santos y rituales de los que no queda sino el cascarón vacío, pasando por la chamánica, y finalizando con el viaje de ácido del final. De las tres te pregunto por la segunda, por la presencia de la comunidad emberá, que ya habían estado en Tierra mojada. ¿Cuál es tu vínculo con esta comunidad?

Ellos han estado siempre ahí, incluso antes que nosotros, y ahora, en todos los pueblos del suroeste hay mucha presencia indígena, aunque también han migrado, o les ha tocado irse a las ciudades. Sobre todo habitan en los resguardos, y algunos en los núcleos urbanos, y todavía quedan vestigios de esa diferenciación entre unos y otros, también hay que decirlo, la mayoría de las veces, desde la convivencia. Me interesaba hablar del hombre en lucha con los elementos, pero también de cómo conviven los que estaban antes y los que llegaron después a estos territorios, y ahí está esa frase del himno antioqueño: “el hacha que mis mayores me entregaron por herencia”, y toda la carga que existe detrás de esa frase.

Cuando uno se da cuenta de los múltiples vestigios de colonización antioqueña, en el que todavía perviven la presencia de los colonizadores y de las comunidades indígenas, parece que estuvieran congelados en

el tiempo, y por eso quise abordar en parte el asunto, pero buscando que no entrara forzado en la estructura, como algo exótico, sino como una relación de amistad entre Jorge y su amigo indígena, que pese a que vienen de mundos y de cosmogonías muy diferentes, pueden tener una verdadera amistad y comprensión.

Este acercamiento a la religión y a los rituales, la redondea la presencia de una especie de elemento mágico al final de la película, el viaje de ácido durante la fiesta campestre, que es el que consigue lo que no lograron los rezos a los santos ni el ritual chamánico: la revelación que había estado presintiendo en sus sueños, la de quedarse en su tierra. ¿Por qué quisiste introducir ese elemento extático, que le abre las puertas de percepción a su protagonista?

Siempre he intentado entender las diferentes formas de intervenir la realidad, porque la realidad está intervenida desde las diferentes miradas que se posan sobre ella. En el suroeste se recurre mucho al sincretismo para entender ciertos fenómenos naturales y humanos a los que no se tiene respuesta, y lo más curioso es que el sincretismo siempre tiene una fórmula mágica, y no solo en el campo se da ese fenómeno, en las ciudades también se da esa necesidad de

abstraerse, en distorsionar la realidad, ya sea desde la fiesta, desde las drogas, desde la búsqueda de otras percepciones, siempre está esa necesidad de intervenir la realidad, algo que se da mucho con la música, con el tecno en el caso de *La Roya*. Yo, por ejemplo, he asistido a algunas fiestas tecno y las he sentido como una especie de viaje tántrico muy espiritual, con sus *beats* y sus *bum, bum, bum*, muy rituales, y que emparentan, en mi modo de ver, la ritualidad del campo y la ciudad, y como las dos, en el caso de *La Roya*, atraviesan y afectan a un mismo personaje.

En el suroeste se recurre mucho al sincretismo para entender ciertos fenómenos naturales y humanos a los que no se tiene respuesta, y lo más curioso es que el sincretismo siempre tiene una fórmula mágica,...

Y precisamente ahora que mencionaste la música, ¿cómo fue la elección de la gama de géneros que suenan en la peli, porque hay desde guasquitas, pasando por el tecno, y finalizando con el reguetón que Jorge termina cantando en el cafetal?

La idea de la música venía atada al descenso del personaje, que comienza en lo más alto de una montaña. Yo siempre me imaginé el viaje de Jorge como un descenso a la oscuridad del personaje, que va bajando desde el pico de la montaña hasta lo más oscuro que es cuando está debajo del agua en la piscina, donde se confronta finalmente. Entonces, respecto a la música me interesaba mucho ir desde algo muy tranquilo, ir subiendo la intensidad hasta llegar a algo muy oscuro desde la música.

Qué pena en la semana del estreno de tu última película preguntarte por tu próximo proyecto, pero yo sé que la cosa funciona de esa manera, y que ustedes siempre que tienen la oportunidad están trabajando en diferentes frentes. ¿Cómo retomar con nuevos bríos después de estos años tan duros y continuar adelante, buscando cada día nuevas motivaciones?

Para todo el equipo es muy especial cerrar este ciclo tan duro con el estreno de *La Roya* en Colombia, y leer un poco cómo la gente la percibe, asimilar algo de toda esa diversidad de miradas frente a una misma película, me ha parecido súper interesante, desde el que se conmueve profundamente, hasta el que dice que qué pereza ver crecer el pasto, que qué es ese tueste (Risas). Sigo creyen-

do que esa es una de las cosas más bonitas del cine, que permite una multiplicidad de recepciones de un mismo fenómeno que es una película.

Ahora estoy escribiendo un nuevo proyecto que se llama *Lovers go home*, con su título en inglés y que transcurre entre Estados Unidos y Colombia, concretamente en Medellín. Te adelanto que es una historia de soledades distantes, con una pregunta existencial de fondo sobre en qué mundo es que estamos viviendo, y cómo aparentemente estos dos mundos tan distantes pueden tener muchas cosas en común.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A ANDRÉS RAMÍREZ PULIDO

ES UNA CARTA DE AMOR A UNA REALIDAD FUERTE,
DURA Y OSCURA

Óscar Iván Montoya



Desde la primera escena de *La Jauría* (2022) todo presagia una desgracia: en una noche de alcohol, drogas, y vaya dios a saber qué más, Eliú y el “Mono” han matado a

alguien, lo han cargado en una motocicleta, y lo han dejado tirado en medio de la jungla, en algún pozo perdido o un lugar que no recuerdan o prefieren no revelar. El “Invi-

sible”, le dicen al muerto, y parece que hay algo de cierto en el mote, porque el cadáver no aparece por ningún lado. Tampoco queda claro que los dos amigos hayan querido matarlo o, simplemente, en medio de la locura de la noche lo confundieron con otro y le tocó a él.

Con premisas muy semejantes a las que planteó en sus cortos *El Edén* (2015) y en *Damiana* (2017), su director Andrés Ramírez Pulido nos sumerge en *La Jauría* en un viaje hacia la oscuridad de unos personajes marcados por el odio al padre, por sus familias desintegradas y una violencia ciega y autodestructiva. “El título viene de la violencia heredada de padres a hijos”, afirma su director. “Tenemos en los genes, en nuestra naturaleza, ciertas pulsiones animales y violentas, aunque no todo lo animal es violento, es una metáfora”.

La película, con unas actuaciones muy convincentes, y con un uso maestro de las elipsis narrativas, teje una extraña red donde el mundo visible nos da cuenta a su vez de un posible universo invisible: “Cuando un hombre no se conoce a sí mismo, no puede conocer a los demás y está solo. Aparte de lo que nos une, ¿dónde podemos encontrar un espejo? Reunidos aquí, podemos existir

simplemente por nosotros mismos”, salmodian los jóvenes reclusos en lo profundo de la selva, en un extraño lugar, solo rodeados de ruinas y oscuridad.

La Jauría fue ganadora del Grand Prix de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes 2022, y está nominada como mejor película Iberoamericana a los premios Goya 2023.

Antes de La Jauría tenías dos cortos en tu haber: El Edén y Damiana, que vienen a conformar, a mi parecer, una especie de tríptico no sé si consciente o inconsciente, pero son innegables los vasos comunicantes que existen entre las tres piezas. ¿De qué forma se relacionan estos tres trabajos y de qué manera han ido encontrando su lugar en esta especie de universo en expansión?

Yo afirmo que mi realización, que es muy incipiente todavía, ha sido una búsqueda incansante, un viaje de descubrimiento que incluye develar mi propio camino como autor en el intento de abordar y plasmar ciertas inquietudes, no solo artísticas, sino también personales. Por eso creo que se siente esa especie de crescendo de nuevos elementos, de una evolución, pero, realmente, el germen auténtico viene de vivencias de mi infancia y adolescencia, que luego en-

contraron como un espejo unos lugares y unos cuerpos en los que se refleja esta adolescencia moderna en Ibagué, y digo Ibagué por el amor y la vida que encontré allí, pero también porque es el lugar en el que he podido cristalizar mis proyectos, y en donde siento la libertad de estar con la gente, verme en los ojos de los demás y comunicarme con los otros.

Entonces, creo, que estos primeros trabajos son el resultado de estas inquietudes; sin embargo, uno de los pilares de lo que finalmente he plasmado, y de lo que solo soy consciente ahora cuando terminé de hacerlo, es cómo esas inquietudes que he cargado conmigo a lo largo del tiempo, entre ellas, cómo nos influencia la figura paterna en nuestros primeros años de vida, lo he visto reflejado en esos chicos en los que encontré un común denominador que es el odio hacia su padre, o por lo menos una relación muy conflictiva. Caí en cuenta de este factor después de una investigación muy orgánica entre muchos adolescentes, en los que el uno, el otro, el de más allá, manifestaban un odio hacia la figura paterna, entonces me reafirmé en mi idea de que muchos todavía estamos transitando ese camino que nos marcó desde nuestra infancia. Ahí creo que está una de las semillas, no solo de *La*

Jauría, sino también de los dos cortos anteriores.

Por otro lado, tiene que ver con preguntas como: ¿Podemos cambiar de vida? ¿Se pueden romper los ciclos de violencia que hemos heredado? ¿El ADN que heredamos de nuestros ancestros nos va a perseguir hasta la muerte? Creo que *La Jauría* es una carta de amor hacia una realidad que es muy fuerte, ruda y oscura.

...cómo nos influencia la figura paterna en nuestros primeros años de vida, lo he visto reflejado en esos chicos en los que encontré un común denominador que es el odio hacia su padre, o por lo menos una relación muy conflictiva.

La búsqueda del padre es uno de los grandes temas narrativos de la literatura, por ejemplo, nosotros tenemos esa maravilla que es Pedro Páramo; sin embargo, en tu caso, esta pregunta está inserta en unos universos juveniles y no en un pueblo lleno de fantasmas que deambulan por sus calles. ¿Por qué te llaman tanto la atención las historias de adolescentes en pleno conflicto consigo mismos y con la sociedad, con un deseo irrefrenable de escapar, pero que muchas veces no saben cómo o hacia dónde?

Quizás es porque no he superado mi propia adolescencia (Risas), también porque debe haber elementos de una adolescencia tardía, y de seguro, porque siento una gran empatía con las personas que están transitando por esa edad. De igual manera, como mencioné atrás, el universo que he explorado es el de los jóvenes en Ibagué, de ambientes periféricos; pero puedo decir que no es mi gran pulsión cinematográfica, en el fondo no es la comunidad de adolescentes lo que me interesa, sino que es algo, diría, más amplio y abarcante: la humanidad que existe dentro de ellos.

Entonces, digo, que quizá mi próximo trabajo no tenga que ver con jóvenes marginales, o con ciertas condiciones sociales o económicas, sino que realmente la vida me puso ahí en ese contexto, en una ciudad en la que habita una juventud con una pulsión muy interesante pero también muy herida, y lo que siempre digo es que lo que intenté fue abrir los ojos, la mente y el corazón, no sé si para retratarlos a ellos, pero sí para vivir el momento y plasmarlo con el arte que conozco que es el cine.

Y este proyecto en particular, ¿cómo fue tomando forma, y en qué momento sentiste que ya estaba listo el guion y que era hora de co-

menzar a buscar la manera de financiarlo?

Recuerdo muy bien que estrené *El Edén* en Berlín en febrero de 2015, y obviamente ya conocía ciertos contextos que se plasmaron posteriormente en *Damiana* y *La Jauría*. Ya después, en el Festival de Cartagena, recuerdo estar caminando por la playa con mi compañera y productora Johana, comentando un poco cómo estaba recibiendo la gente *El Edén*, y ahí, en esa playa, cerca del mar, sentí un *click* dentro de mi cabeza, una semilla que fue creciendo con el tiempo con preguntas como: ¿y si es la historia de un chico que comente un error y le toca pagar una sentencia? y alrededor de ese pequeño germen, seguí planteándome interrogantes, para concluir que tenía entre manos una idea muy potente.

Por esa época ya estaba cerca de rodar *Damiana*, y al mismo tiempo surgió la primera versión de *La Jauría*, que fue, sin mentirte, cuestión de veinte días o un mes, y te diría que fue como vomitarlo, sacarlo de dentro de mí, una vaina muy visceral, sin pensar en una posible estructura, y te lo cuento porque tengo una maestría en escritura creativa, con énfasis en guion, pero siempre me sentí muy distante, desconectado de este ambiente, no sé por qué, quizás porque

nunca encontré mi lugar allí, debe ser precisamente por eso, porque coarta la libertad creativa.

Luego, hay una etapa de reflexión, y de saber manipular las herramientas para que la obra crezca y demás, que son muy útiles, pero, en la primera parte, la creativa, nuestra academia nos dicta cómo ir paso a paso, de A a B, de B a C, y de C a D, y eso viene desde la escuela primaria, y a ellos en cierta forma les funciona así, pero yo creo que el verdadero arte no funciona de esa manera tan acartonada, para mí sigue siendo un misterio la forma en la que opera.

Entonces, como te venía contando, vomité el guion, lo organicé para mandarlo a la convocatoria de escritura de guion del FDC y, para nuestra sorpresa, ganó. Ahora, te redondeo lo que te estaba contando, yo llevaba desde la maestría escribiendo un guion súper estructurado, siguiendo las instrucciones, y lo mandé como tres o cuatro veces a las convocatorias, y nunca ganó nada. Después que escribí desde lo pasional y lo visceral, fue que recibí el estímulo, y con ese impulso decidí seguir con el proyecto, animado para buscar la financiación y demás.

Y en cuanto a lo que preguntabas sobre cuándo me sentí listo, te respondo que nunca me he sentido listo para nada (Risas), el proyecto solo fue tomando fuerza y cobrando vida, y también en cierto momento tuvo que tomar una pausa obligada por la pandemia, y la verdad fue que nos ayudó bastante, la peli durante ese tiempo tomó otro carácter y otro aroma, sobre todo tomó mucha fuerza el personaje del Invisible. Entonces, el camino fue largo, de 2017 hasta acá, 2022, que estamos en la semana del estreno.

Luego, hay una etapa de reflexión, y de saber manipular las herramientas para que la obra crezca y demás, que son muy útiles, pero, en la primera parte, la creativa, nuestra academia nos dicta cómo ir paso a paso,...

La película la has planteado como un viaje de la oscuridad a la luz, pero eso no deja de ser una definición. ¿Cómo fue la caracterización de los personajes? ¿Cómo se crearon estas atmósferas decrépitas? ¿Cómo te planteaste la historia en términos dramáticos?

Desde el inicio tenía planteada una ecuación importante en términos dramáticos y narrativos, y era la historia de un chico que,

queriendo matar a su papá, asesina a otra persona por error. Para mí, eso era, traducíendose en términos matemáticos, una ecuación muy interesante, y me propuse, sobre todo, más allá de la acción que disparaba la historia, qué había dentro de Eliu, qué lo movía a acometer esta acción tan violenta, o quién era el padre y, por supuesto, quién era el que resultó muerto, y por qué tuvo que morir otro en vez del padre.

El proceso de la escritura fue desenredar esta ecuación, y amalgamar simultáneamente ese otro universo que venía explorando en los cortos, el de los adolescentes que habitaban bosques tropicales, y que ya con *Damiana* me había metido en esos centros de reclusión, donde grupos de chicos están sometidos a un encierro y unas reglas como consecuencia de alguna desafortunada acción de su pasado, que tampoco quería que fuera tan claro, y que tampoco que fuera la capa principal. Todo se conjugó en un universo que ya venía frecuentando, con la atracción de este chico y su viaje personal, y creo que la película cobró forma y se transformó a través de estas dos columnas.

¿Y cómo seleccionaste los actores y cuál fue tu criterio?

Desde que comencé a estudiar cine una de

mis grandes pulsiones ha sido la dirección de actores. Tuve la fortuna de estudiar un poco sobre el asunto en Argentina, y siempre se me ha hecho muy extraño cómo conseguir una buena actuación o, por lo menos, una convincente, y creo que el cine colombiano ha mostrado en pantalla, a veces con demasiada frecuencia, que una mala actuación te saca de la película; entonces, en los cortos fui de alguna manera muy visceral, improvisado e intuitivo en la forma de dirigir, y los hice casi solo o con un equipo muy reducido, y conmigo tirándome a la calle, yendo a los lugares en donde pensaba que se iban a desenvolver los muchachos, y luego crear empatía con ellos y, por último, utilizar estos elementos para generar un proceso de estimulación.

Para el largo quería mantener estas directrices, pero sabía que era un monstruo incontrolable; entonces, obviamente, decidí buscar apoyos como los de Carlos el “Fagua” Medina, que me gustó mucho desde el principio, y comenzamos a buscar con él la forma de trabajar en conjunto, no solo nosotros, sino todo el equipo que estaba alrededor. Así fue como comenzamos la búsqueda de los actores en las calles, saliendo a muchos lugares, y así se conformó un equipo grande de casting, con muchos ojos,

en donde obviamente, por cuestiones de la pandemia, se unieron unos y salieron otros, y te puedo decir que fue un viaje de descubrimiento y de cómo no buscar lo seguro, no buscar en los lugares esperados, no ir al casting presupuestado.

Por eso digo que fue un viaje complejo, una búsqueda inaudita también; entonces, había lugares y tipologías a las que no queríamos llegar, pero la meta, el lugar concreto al que queríamos arribar, estaba todavía por descubrir. De esta manera, cada vez que iba apareciendo algo de luz, lo que decíamos era guauu, aquí hay luz, aquí hay algo, este chico es genial, pero caíamos en cuenta que lo que nos podía entregar era un personaje ya visto, que estaba dentro de lo esperado; entonces, yo le decía al equipo: okey, está muy bien, pero sigamos buscando y persistamos con más ganas.

En ese aspecto puedo decir que tuve un equipo genial, y cuando aparecieron Johan y Maicol, el chico que interpretó al “Mono”, comenzaron a brillar solos. Ahora, con Jhojan, el chico que interpretó a Eliu, pasó algo en particular, al comienzo parte del equipo me decía cosas como: “estás un poco loco por irte por esa opción”, porque él tenía una forma muy particular de comunicar lo

que yo le pedía; entonces lo que hice fue que me dije, okey, lo que vamos a hacer es tratar de hablar ese lenguaje que él habla, de irnos hacia rumbos desconocidos, y creo que después de esta decisión se cuajaron unas actuaciones muy convincentes, porque los dejamos ser ellos mismos, pero también porque se lo planteamos como un juego y como una dinámica en las se estimularon muchas emociones, y que finalmente, la película se logró permear de esa aura que trajeron los chicos consigo.

...y así se conformó un equipo grande de casting, con muchos ojos, en donde obviamente, por cuestiones de la pandemia, se unieron unos y salieron otros, y te puedo decir que fue un viaje de descubrimiento y de cómo no buscar lo seguro, no buscar en los lugares esperados, no ir al casting presupuestado.

Y mencionaste algunas formas de juego y unas dinámicas a las que apelaban a la hora de dirigir a los actores. ¿En qué consistían esas prácticas y de qué manera los preparabas para algunas escenas bien fuertes que tiene la película, que uno como espectador queda bien zarandeado?

Como dices, hay varias escenas que desde

el guion y el rodaje manejaban un alto voltaje dramático, de exigencia actoral, pero también emocional y de vida, en donde había muchas cosas en juego. Obviamente siempre con una conciencia de respeto, de ética personal, casi que desde una posición política. Sin embargo, quería que esas escenas que mencionas respiraran una verdad que deseaba transmitir a la peli. Claro que el cine es una verdad llena de mentiras, como se lo escuché alguna vez a Franco Lolli, pero creo que algunas escenas fueron concebidas y rodadas desde una rigurosidad técnica que yo quería, y por esa circunstancia se nos tornaron difíciles de sacar, y llegó un momento en que algunas personas del equipo me sugirieron que las grabara de otra manera, que se podían rodar de otras formas.

Sin embargo, desde la dirección de fotografía, Baltazar Lab, pasando por Johana desde la producción, hasta Daniel Rincón, el director de arte, estábamos de acuerdo que estas escenas en especial debían poseer esa verdad y esa emoción para que la película tuviera peso, porque esas escenas en particular no tienen una violencia explícita, es otro tipo de violencia, pero en la que siempre se sentía el riesgo y la tensión, y obvio, nos la jugamos a fondo desde lo técnico, lo actoral, desde las ambientaciones, en don-

de todo tenía que funcionar muy bien, porque si no la película se caía, no solo desde la dramaturgia, sino desde muchos otros aspectos a los que habíamos apostado.

Sinceramente creo que esa adrenalina y tantas otras cosas en juego se sienten en la peli, y me confirmaron algo en lo que siempre he creído: para mostrar la luz hay que mostrar antes la oscuridad, aunque la luz sea muy pequeña.

En el fondo siento que un director de cine es una especie de estratega que debe saber estimular a los actores y saber sacar provecho de esas atmósferas densas, llenas de oscuridad, con situaciones arriesgadas, en donde se necesita un equipo que esté en esa misma sintonía, tratando, obviamente, de poner unos límites, y que tu labor no traspase otras esferas. Para redondear, te cuento que el riesgo se respiró durante todo el rodaje, y eso lo captó muy bien la cámara, que captura no solo los cuerpos y el paisaje, sino el espíritu y las emociones.

Mucho de lo que quisiste capturar en La Jauría quedó plasmado gracias a la autenticidad de las interpretaciones, pero también a la fotografía, la música, y a algo que me gustó mucho, y que tiene un gran peso en el regusto final, que

son las locaciones, con esa decrepitud en medio de la selva, que evoca atmósferas como las de *La vorágine*, o de películas como *Apocalypse Now* o las de *Juanita Onzaga*. ¿Qué tanto peso le concedes a las locaciones, y en el caso en particular de *La Jauría*, cómo las encontraste?

Mi gusto por este tipo de locaciones nace de mi encuentro con este territorio y de cómo me encontré inmerso en algunas atmósferas que nunca había conocido, que descubrí con el tiempo, que tampoco venía de alguna sensibilidad especial de parte mía, sino en conservar los lugares intactos, tal como los encontramos *in situ*, tanto, que algunas personas pensarán que es algo intencional, y es más bien lo contrario, la intención, si la hubo, era no intervenir los lugares, que se sintiera la respiración del territorio.

En el fondo siento que un director de cine es una especie de estratega que debe saber estimular a los actores y saber sacar provecho de esas atmósferas densas, llenas de oscuridad, con situaciones arriesgadas,...

Por otra parte, desde la escritura del guion existe una película muy sensorial, que es

algo que me interesa mucho, que el espectador se sumerja en una atmósfera, porque leer guiones es más bien algo aburridor, pero en mi caso me gusta que mis guiones vayan un poco más allá de lo concreto y que generen un poco de poesía; entonces me interesa mucho este asunto desde el principio: cómo expando mis sensaciones y mis sentimientos, no solo en el proceso de escritura, sino también en el hecho concreto de la película, que juega mucho con el óxido, con las texturas, con esos lugares decadentes.

¿Y cómo funcionó la mancuerna con el director de fotografía *Balthazar Lab*, y cómo fue el trabajo de elaborar la paleta visual en medio de estos lugares sombríos?

El director de fotografía de mis cortos es diferente al de mi largo, básicamente por aspectos de coproducción con Francia. Lo primero que nos planteamos fue la peculiaridad de la luz ecuatorial, y que fue lo que nos marcó la pauta, porque uno siempre piensa en la luz linda finalizando el día, la famoso “hora mágica”, y que en Colombia se resume a cinco minutos de hora mágica (Risas), y de luz entre comillas ideal. La tarea fue encontrar la manera en cómo integrar esa luz dura, con sombras marcadas y

demás y, sobre todo, en preparar un sólido plan de rodaje porque no podíamos rodar solo al amanecer o a la hora del crepúsculo, porque no se puede negar que *La Jauría* tiene muchos de estos elementos, pues me gusta ante todo que la luz sea expresiva, y por tanto, lo principal era saber cómo armar el rodaje para que la luz comunicara muchas cosas, para que jugara un papel importante, y en ese proceso de experimentación, la sombra y la oscuridad comenzaron a jugar un papel muy preponderante en la parte visual.

En una de las presentaciones de la película me preguntaron que de qué color era finalmente la película y yo respondí que era oscura, bastante oscura.

Al final de esa búsqueda, llegamos a esa premisa y, por supuesto, me imagino que inconscientemente comenzaron a salir mucho referentes, porque me parecen muy útiles, pues obviamente, para transmitirle algo a uno de tus colaboradores, en este caso a tu director de fotografía, siempre es más fácil decirle, “mira, es más o menos como este cuadro o esta peli”, que tratar de comunicar algo en el vacío, y me hizo mucha gracia cuando mencionaste hace un rato *Apocalypse Now*, porque me parece muy atinada

la asociación, o cuando la estrené en Francia que le encontraron otro montón de asociaciones, que obviamente las tiene.

Me llamó la atención cuando dijiste en el conversatorio que tu intención con la fotografía era “desdibujar la realidad”. ¿A qué te refieres cuando hablas de desdibujar la realidad?

Quizá el término desdibujar la realidad no es el que mejor se ciña a lo que quería expresar, y ahora me inclino más por “destilar la realidad”, porque si miras mis cortos y mi largo, con la distancia y también con la cercanía, puedo decir, ahora, porque tampoco soy el mismo de hace cuatro o cinco años, y he caído en cuenta que el cine que me interesaba era aquel que, aunque en la pantalla me daba una verdad, estaba muy lejos de cierto naturalismo e hiperrealismo muy esperado del cine latinoamericano. Siguiendo con esta reflexión, puedo decir que, desde *El Edén*, lo único que he hecho es tomar elementos de la realidad, y después destilarlos o sublimarlos, para, finalmente, ponerlos en función de unos universos cotidianos o que, por el contrario, evocan lo invisible.

...y me hizo mucha gracia cuando mencionaste hace un rato *Apocalypse Now*, porque me parece muy atinada la asociación, o cuando la estrené en Francia que le encontraron otro montón de asociaciones, que obviamente las tiene.

Y con respecto a la música incidental, hay una presencia muy fuerte, sobre todo al final, del cantante y hombre de cine Leonardo Favio. ¿Cuál es tu relación con Leonardo Favio cantante?

Es una relación muy especial desde mi infancia, pues a mi padre le encantaba su música. Es un universo un tanto lejano en el tiempo, pues yo nací en Bogotá, en el sur de la ciudad, en donde tuve mi formación, y es casi imposible no poner cosas mías en mis trabajos y, obviamente, Leonardo Favio es un músico, lo repito, que mi papá adora, porque está vivo y también aparece en la película. Ya cuando me enteré que también era director de cine mi reacción fue como uff, jueputa, qué vaina más potente.

En un principio, *La Jauría* no tenía tanta cercanía con Leonardo Favio, y fue algo que comenzó a tomar forma de una manera muy orgánica, de búsqueda a fondo, muy real, de encontrarlo dentro de mí y sacarlo vis-

ceralmente, como me saqué el guion, pero también hubo algo de azar, porque, si recuerdas, al final hay un remix, una guaracha que evoca la canción original, y eso apareció por azar, sin buscarlo, pues era uno de los temas que poníamos mucho en el lugar en el que estábamos rodando, buscando generar un ambiente de fiesta, y llegado un momento le dije a Jhojan que pusiera él mismo la música, textualmente: “traiga su *playlist* de la casa y aquí la sonamos”, y ya en la etapa de montaje, cuando encontré la canción de Leonardo Favio, pero en versión guaracha que le gustaba a Jhojan, y lo que yo traía adentro, fue una emoción muy profunda, y caí en cuenta que esa emoción tenía que estar en la película y que el público la sintiera también.

Y el cine en particular de Leonardo Favio, por ejemplo, La crónica de un niño solo; Gatica el Mono; El octavo infierno: cárcel de mujeres. ¿Cuál es tu relación con Leonardo Favio, cineasta?

Guauu, es un poco difícil, porque una de las cosas que traté de hacer muy conscientemente en *La Jauría* fue desprenderme de todas las referencias que traía conmigo, porque también en mi camino de reflexión me percaté que el sistema educativo que

cargamos con nosotros, incluso en las universidades, es implementar la enseñanza de manera muy metódica: paso uno, paso dos, paso tres, o cuando uno viene desde la cinefilia, aunque no es tampoco mi caso aunque creo que he visto bastante cine, empiezas a hacerte preguntas del tipo: “¿Cómo hizo este director en esta peli?” o “¿de qué forma puedo replicar esto en mi propuesta?”. Entonces en *La Jauría* me puse un límite, y me propuse cambiar mis preguntas con respecto a los directores que admiraba, y decidí preguntarme más bien: ¿Quién es Andrés?, ¿cómo lo haría Andrés?, y en ese momento decidí desprenderme de muchas referencias, que igual hay algunas muy puntuales, que los espectadores los pueden captar por su cuenta, y es el caso particular de Leonardo Favio y de otros cineastas que me han permitido viajar y alimentarme con sus películas.

Para finalizar, diría que las grandes obras son aquellas que nos permiten asomarnos al espíritu del artista.

Mencionaste de pasada que en la pandemia el personaje del Invisible se tornó cada vez más importante en el entreverado de capas que tiene la película. Lo particular del caso es que fuiste el encargado de interpretar ese perso-

naje. A mí me gustó por las cosas que evoca y, sobre todo, porque me quedó la duda de ¿quién carajos era el Invisible y por qué quisiste hacer ese papel?

Hablar del tema del Invisible es hablar de algo complejo de expresar en palabras, que yo siempre quise que estuviera en la película, pero que no estuviera en la portada, como poniéndolo en las narices, sino irlo descubriendo en medio de las capas, porque *La Jauría* tiene muchas capas, no solo narrativas sino sensoriales. Lo que representa este personaje para mí es como una base espiritual, yo soy un hombre de fe e intento vivir conforme a esa fe, aunque por momentos se me dificulta bastante por lo mismo (Risas). Creo, en el fondo, que el Invisible es un llamado a la conciencia, a la búsqueda espiritual, y creo que está expresado de una manera muy metafórica, no desde la enunciación del tipo: “El mundo es de esta manera y tienes que pensar como yo”, sino más bien proponiendo un retrato y un paisaje, y ya dejar que el espectador pueda encontrar en sí mismo el reflejo de una búsqueda humana por un nuevo hombre, por una nueva naturaleza.


El Invisible es una invocación a esa búsqueda.

Entonces en La Jauría me puse un límite, y me propuse cambiar mis preguntas con respecto a los directores que admiraba, y decidí preguntarme más bien: ¿Quién es Andrés?, ¿cómo lo haría Andrés?,...

Durante la entrevista has mencionado varias veces a Ibagué como la ciudad desde la cual operas y en la que has desarrollado tu carrera. ¿Cómo llegaste a Ibagué, que vínculos te unen con la ciudad y cuál es la movida cinematográfica en este momento?

Es algo muy bonito que se comenzó a dar desde los cortos, y que ahora se volvió casi una costumbre, y es que muchas veces en el exterior, algunos espectadores que vieron mis trabajos, y que conocían algunas ciudades colombianas, o que habían tenido contacto directo con la forma de hablar que se tiene en Bogotá, Cali o Medellín, se han acercado a preguntarme: “¿oye, en qué ciudad se desarrolla tu película, eso es Bogotá o Medellín?”, y me toca responderles que ninguna de las dos. Cuando oigo este tipo de comentarios, para mí es una constatación muy bella de lo que puede lograr el cine y el arte en general, que es visibilizar y darle cuerpo a un territorio y unos personajes en

particular, y luego expandirlos y vincularlos a un sentimiento más universal.

Entonces me toca explicar que Ibagué es una ciudad intermedia entre Cali y Bogotá, mucho más pequeña, que tiene su propia personalidad, y a la cual no he querido visibilizar conscientemente, y que ha sido más bien el resultado de esa energía y ese deseo de cuajar cosas, y que yo personalmente espero que sirva para que haya más realización, más diálogo y unión entre los realizadores y la movida cinematográfica de la ciudad, que podamos contar con espacios alternativos, no solo de realización sino de exhibición. Creo que se está creando una puerta muy bonita no solo para Ibagué sino para el Tolima, porque igual se ha rodado mucho cine colombiano en el departamento, pero casi siempre es la mirada desde afuera, y aunque yo soy hijo adoptivo, por lo menos siento que hace tiempo habito y disfruto estar aquí. Deseo que en los próximos años crezca la realización y que otras miradas fluyan. 

CONTENIDO

SITIO WEB

ENTREVISTA A LAURA MORA

UN REINO QUE NO ES DE ESTE MUNDO

Óscar Iván Montoya



“Ante este mundo de ganadores vulgares y deshonestos, de prevaricadores falsos y oportunistas, de gente importante, que ocupa el poder (...) Ante esta antropología del ganador de lejos prefiero al que pierde. Soy un hombre que prefiere perder más que ganar con maneras injustas y crueles”, afir-

maba el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, conocido por una obra dedicada a los desheredados, a los marginales, a los *humillados y ofendidos* de los que hablaba Dostoievski. En *Los reyes del mundo* (2022), Laura Mora, seguidora de la obra del cineasta italiano, retoma su credo y enfoca su mirada en los

bordes de una sociedad terriblemente injusta como la colombiana, que deja por fuera del banquete de la prosperidad a la mayoría de sus hijos, y en la que más vale ser alguien, destacar, aunque sea pasando por encima del amigo, del hermano, del colega, dejando de lado los escrúpulos más elementales o cualquier remilgo ético.

En *Los reyes del mundo* cinco chicos de la calle conforman una especie de pandilla salvaje que emprende un viaje físico y espiritual a través de un territorio tan bello como mortífero. A pesar de los golpes, los desprecios, los insultos, los chicos conservan su nobleza y permanecen fieles a su sueño de reclamar un pedazo de campo árido y casi inhabitable, que es una especie de tierra prometida en donde construir su reino, un reino que definitivamente no es de este mundo, como lo recalca su directora: “En *Los reyes del mundo* veo una posibilidad de hacer una película que celebre la vida, la de los excluidos, la de *los olvidados*, *los sin tierra*, mientras se condena al mundo”.

Estrenada mundialmente en el Festival de San Sebastián, en donde obtuvo el máximo premio de la Concha de Oro como mejor película, distinción que convirtió a Laura Mora en la primera cineasta colombiana en con-

seguir un premio de este nivel, con un trabajo preocupado por nuestra desigualdad social, pero que no se queda en la simple denuncia, sino que vuela muy alto, a donde solo llegan los espíritus más ligeros, aquellos que no están lastrados por el vulgar materialismo de los ganadores o por la cochina usura que todo lo empuerca, como lo anunció hace mucho tiempo el poeta Ezra Pound: “Con usura no tiene el hombre casa de buena piedra/ Con bien cortados bloques y dispuestos/ de modo que el diseño lo cobije/ Con usura no hay paraíso pintado para el hombre en los muros de su iglesia/ *harpes et lutz* (arpas y laúdes)/ o lugar donde la virgen reciba el mensaje/ y su halo se proyecte por la grieta”.

Te cuento que tu película me removió muchas cosas en mi interior, comenzando por la forma de viajar de sus protagonistas, que la practiqué mucho durante mis años mozos, hasta temas como la rebeldía, la amistad, el exilio interior, la rivalidad entre los mismos compañeros, pero existe un asunto que atraviesa toda la película, que es la posesión de la tierra en Colombia, un tema neurálgico en nuestra historia, que ha sido abordado por toda clase de académicos, científicos sociales y, por supuesto, algunos colegas tuyos cineastas. Y ahora, que personalmente decidiste meterle el diente a este tema, que

está en la raíz de nuestra conformación como sociedad y, sobre todo, en la desigualdad que se ha perpetuado desde hace siglos. ¿Qué te motivó a abordar este tema tan espinoso, con tantas aristas, de nuestra historia pasada y presente?

Después de realizar una película tan personal, con tanta carga autobiográfica como *Matar a Jesús* (2017), en ese momento comienzan a surgir nuevas preocupaciones, con todo ese dolor y ese amor por el mundo, que es finalmente lo que se pone de manifiesto en la obra, y en este caso a mí me ha llamado mucho la atención, desde hace mucho tiempo, el tema de la tenencia de las tierras en Colombia, porque creo firmemente que por ahí es por donde se comienza a formar un país tremendamente desigual, y me parecía muy paradójico cómo esos tesoros de la tierra se convierten en condena para sus habitantes, para sus mismos territorios.

Creo que una vez terminado el ciclo de *Matar a Jesús*, me sentí en libertad de adentrarme en estos otros asuntos que me causaban preocupación, como la posesión de la tierra, y que finalmente en *Los reyes del mundo* funciona como una especie de mandato, porque al principio de la película estos chicos no tienen nada, y un día cualquiera

llega una carta donde el Estado les reconoce un derecho que les brinda la posibilidad de soñar con una tierra prometida que, a su manera, es tener un lugar simbólico en el mundo.

Me parecía que con esa idea y este hilo argumentativo muy delgado, podía abordar preocupaciones políticas que tengo y ponerlas de manifiesto a través de la poesía, que creo que es el lugar del cine y del arte, y empezaron a consolidarse preguntas sobre muchos temas, porque no creo que tenga respuestas para nada, ni me interesan tampoco, lo que me interesa es generar preguntas del tipo que me asaltaban cuando estaba en alguna de mis travesías por el Bajo Cauca, o a través de muchas lecturas que realicé sobre el desplazamiento, que sigue siendo a mis ojos algo muy doloroso, pero que me parece a la vez que es muy bello cómo la gente lucha y quiere regresar a sus orígenes, ya que el origen también nos define como seres humanos.

Creo que una vez terminado el ciclo de *Matar a Jesús*, me sentí en libertad de adentrarme en estos otros asuntos que me causaban preocupación, como la posesión de la tierra, y que finalmente en *Los reyes del mundo* funciona como una especie de mandato, ...

Finalmente, me parecía que un asunto súper local como la restitución de tierras, que yo inclusive pensé que mucha gente fuera del país no fuera a comprender los principios de algo tan extraño, tan, cómo así que a uno le devuelven una tierra que es de mi propiedad. Pero, lo que la película intenta es hablar desde un lugar más universal, que es el de volver a un lugar que muchas veces solo existe en la imaginación.

Y siguiendo con el tema de la posesión de las tierras, ¿cómo se vincula tu película con la obra de otros cineastas que antes han abordado el tema, comenzando por Marta Rodríguez y Jorge Silva en Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1982), o el corto de Rubén Mendoza La Cerca (2004), o El vuelco del cangrejo (2010), de Oscar Ruiz Navia, o Un asunto de tierras (2015), de Patricia Ayala, que conecta muy bien con esa dimensión kafkiana que tiene reclamar tierras en nuestro país?

Te confieso que los trabajos de Marta Rodríguez son para mí fundamentales, yo misma he escrito sobre sus películas, he reflexionado mucho sobre su obra, y a manera de ejemplo, te digo que *Chircales* (1972), contiene uno de los momentos más hermosos y más poéticos, no solo del cine colombiano, sino que te diría, latinoamericano, cuando

esta niña engalanada para su primera comunión, que parece una novia con su vestido, flotando en medio de ese universo tan áspero y tan duro de los chircales. Creo que Marta Rodríguez nos ha enseñado a hacer poesía con las imágenes, nos ha mostrado que si miramos en la dirección correcta nos encontraremos con la poesía en la dureza de la cotidianidad, en la condición humana y en sus circunstancias.

Y ahora que lo sacas a flote, *La Cerca* fue para mí un trabajo súper importante, lo vi tantas veces y desde ese momento comencé a admirar mucho el trabajo de Rubén Mendoza, y de repente ahora que lo mencionas, de una caí en cuenta, claro que *La Cerca* está muy presente en *Los reyes del mundo*, lo mismo que *El vuelco del cangrejo* y, en especial, *La Sirga* (2012), la película de William Vega; de hecho, yo le hago al final un guiño cuando los chicos después de la escena en el juzgado llegan preguntando por la vereda La Sirga, que es una de mis películas favoritas.

Claro, al final nos unen unas preocupaciones y unos dolores, lo que me parece muy hermoso, donde cada uno tiene unas particularidades en la mirada, que se nutre curiosamente de esas otras miradas, y así,

finalmente, creamos nuestra propia visión de las cosas. Este año, por ejemplo, es muy particular, porque muchas de las películas colombianas están mirando hacia el mismo lado, y tiene que ver con la juventud, ya sea desde *Alis* (2022), de Clare Weiskopf y Nicolás van Hemelryck, que ganó en Berlín el Oso de Cristal, pasando por *La Jauría* (2022) de Andrés Ramírez Pulido, todos estamos mirando a los chicos, pero cada uno con una manera muy diferente, y eso me parece una belleza del cine y del arte, la forma en que puedes mirar con otros hacia el mismo lugar, y tener reflexiones tan distintas y formas tan diferentes de un mismo tema.

...muchas de las películas colombianas están mirando hacia el mismo lado, y tiene que ver con la juventud, ya sea desde *Alis* (2022), de Clare Weiskopf y Nicolás van Hemelryck, que ganó en Berlín el Oso de Cristal, pasando por *La Jauría* (2022) de Andrés Ramírez Pulido, todos estamos mirando a los chicos, pero cada uno con una manera muy diferente,...

Has manifestado en diferentes escenarios que no tienes ninguna creencia religiosa en particular, ni en tu casa te inculcaron la religión de

la manera tradicional, como nos la enseñaron a muchos de nosotros, pero he notado por tus trabajos, y por lo poco que te conozco, que eres una persona con una gran fuerza espiritual, algo que encarna muy bien en tu película el personaje de Sere, el místico, el que posee una conexión directa con lo sagrado que habita en cada uno de nosotros, con ese “fuego secreto” que diría nuestro novelista Fernando Vallejo. ¿De dónde sacaste esa gran fuerza espiritual que te permitió, fuera de escribir el guion y conseguir la financiación, guiar durante ocho semanas a un equipo de ochenta personas y no sé cuántos extras, en un territorio bravo, convocando a líderes sociales, autoridades gubernamentales, cruzar una especie de desierto, y llevarlos sanos y salvos a una tierra prometida, que fue la finalización y estreno de la película?

Voy a empezar abordando algo que dijiste y es que para mí lo religioso tiene muy poco que ver con lo espiritual y con el misticismo, y en ese sentido sí me considero una persona profundamente espiritual, y esta condición me la han regalado el cine, me la ha regalado la literatura, me la ha regalado las buenas conversaciones, mi curiosidad por el mundo, y en ese aspecto quería que *Los reyes del mundo* también se convirtiera en una experiencia espiritual o mística para quien vaya y la vea, y por eso aconsejo que

la vean en una sala de cine, para que tengan una conciencia del sonido y del tamaño de la imagen que solo el cine nos regala, y volver, de alguna manera, la sala de cine en un templo.

A mí esa experiencia profundamente espiritual del cine y de la experiencia estética, son cosas que me ayudan a soportar la vida, y con estos elementos en la cabeza, pudimos sacar adelante la película. Creo que saco la fuerza de una convicción absoluta de lo que quiero transmitir y de tener unos cómplices maravillosos que me acompañaron en este viaje. Ellos también me ayudan a sostenerme, y la película en el fondo es una oda a la amistad, porque para mí la amistad tiene un profundo valor espiritual que me ha ayudado a atravesar la vida, y saber que tengo unos colaboradores con los que tengo el privilegio de trabajar, que también están convencidos de estas locuras y esta especie de delirio, y me acompañan al mismo ritmo. Con esas cosas en mente fue que me apoyaron en esa travesía hasta la tierra prometida.

Y precisamente de estos colaboradores me gustaría que hablaras, pues hacía bastante tiempo no veía tanta gente talentosa en una producción, comenzando por Karel Solei en el

equipo de casting, pasando por Marcela Gómez como diseñadora de producción, David Gallego, “Chula”, como director de fotografía, Carlos “Kaos” García en el diseño sonoro; en fin, mucha gente talentosa en cada departamento, y ni hablar de los actores que revientan la pantalla. ¿Cómo armaste este tremendo combo y cómo fue el funcionamiento interno durante el rodaje?

Lo primero es que me siento privilegiada de tener tanta gente talentosa con quien trabajar, por ejemplo, con David Gallego en la fotografía, que fue una persona que me aproximó visualmente al paisaje, pues yo venía de una obra muy urbana, y Chula venía de filmar mucho la naturaleza y entendía muy bien las dimensiones del paisaje; entonces colaborar con él ha sido un aprendizaje muy bello. Marcela Gómez en el diseño de producción, junto con Daniel el “Oso” Rincón en el arte me ayudaron a aterrizar todos esos universos que yo traía en mi cabeza. Lo mismo en el departamento de producción con Cristina Gallego, Mirlanda Torres, Daniela Abad, Jenny David, que son una fuerza de la naturaleza, que me ayudaron a construir una mirada, que si bien no está determinada por el hecho de ser mujer, sí tiene mucho que ver.

El mundo que se refleja en la película es profundamente masculino y brutal, marcado por la desigualdad, con todo ese lastre que conlleva ser el más fuerte y el más impositivo. ¿Qué quisiste aportar desde tu mirada femenina, no solo a nuestra cinematografía, sino a esta sociedad machista y brutal en la que vivimos en Colombia?

Para mí es muy necesario este tipo de miradas, porque trae muchos interrogantes sobre cosas que me interesan, sobre todo, qué puede tener esa sensibilidad masculina que le aporte a mi comprensión de un mundo tan complejo, porque el mundo actual es mucho más complejo que lo que nos quieren vender ahora mismo con todo esto de las redes sociales, con ese crecimiento de las derechas políticas, que nos quieren hacer creer que el mundo es de bandos enfrentados, todo visto desde el blanco y negro moral. Están, en el fondo, tratando de descomplejizar el mundo, y yo si quisiera que esa mirada mía, atravesada por el hecho de ser mujer y de haber crecido en las circunstancias en las que he crecido, atravesada por los dolores por los que he sido atravesada, es, ojalá, decirle al mundo que el mundo es más complejo de lo que pensamos, que en todos hay una profunda luz y una profunda oscuridad, que el paisaje

tiene capas, que el paisaje cuenta historias, que el paisaje está cargado de unas tensiones históricas y de territorios que son muy ásperos. Me gustaría aportar a la complejización de nuestro diálogo en vez de descomplejizarlo.

... porque el mundo actual es mucho más complejo que lo que nos quieren vender ahora mismo con todo esto de las redes sociales, con ese crecimiento de las derechas políticas, que nos quieren hacer creer que el mundo es de bandos enfrentados,...

Los reyes del mundo *comienza en una esquina de Medellín con los chicos disputándose una esquina a punta de machete, y de ahí en adelante esa es la tónica general de la película, a excepción de unos pequeños remansos en el burdel y la casita del viejo loco. Desde el principio son expulsados, despreciados, humillados, echados de todas partes, inclusive entre ellos existen rivalidades; sin embargo, a pesar de ser chicos duros criados en las calles, nunca pierden su nobleza y humanidad. Esta forma de comportarse, me recordó la historia de Dove Linkhorn, el vagabundo protagonista de la novela Un paseo por el lado salvaje, de Nelson Algren, quien en algún momento se pregunta:*

“por qué a menudo los perdedores se convierten en mejores seres humanos que aquellos que nunca han estado perdidos en su vida. Por qué los hombres que han sufrido en manos de otros hombres son los que creen en la humanidad; mientras que aquellos cuya tarea ha sido simplemente adquirir y tomarlo todo sin dar nada son los que más la desprecian”. ¿Por qué quisiste, después de hacer pasar a los protagonistas por todas estas penalidades, de llevarlos literalmente hasta el fondo, que no perdieran su nobleza y su belleza espiritual?

Esa cita me resuena mucho con un texto bastante conocido de Pasolini, que dice que, en este mundo de ganadores inescrupulosos, él prefería estar con los perdedores, o como Theo Angelopoulos, cuando afirma que su interés era mirar a aquellos seres humanos a los que la historia ha dejado por fuera. A mí me interesan mucho este tipo de personajes, porque más allá de las disputas de las que hemos estado hablando, en el fondo estamos hablando es del capitalismo, porque el capitalismo nos ha puesto a competir entre nosotros de una manera muy feroz, pues en el sistema capitalista todo tiene dueño, todo está cogido, agarrado, desde la esquina en el centro de Medellín que ya tiene propietario, pasando por la pensión en la que duermen los chicos, que

tiene un dueño invisible, y por más que la mujer transexual quiera ser solidaria con ellos, no puede porque tiene que obedecerle a un dueño que desconocemos, lo mismo que la tierra que tiene unos propietarios invisibles. Entonces lo que estamos hablando es de capitalismo salvaje, y ante este mundo cruel, que ha dejado por fuera de la historia a mucha gente, que sigue buscando un lugar en el mundo en donde estar a salvo, y para tal fin cruzan mares en embarcaciones precarias, atraviesan fronteras a nado o a pata, o están devolviéndose por un pedazo de tierra.

Yo encuentro que ahí es donde existe mayor belleza, que incluso hay más ética, y que es el lugar en donde sale a flote lo mejor del ser humano; entonces me interesaba que estos chicos, a pesar de todas las pérdidas, incluso la vida misma, dejaran la sensación de que existe un mañana, y que existe la posibilidad, de que así perdamos la vida, van a permanecer insultantemente vivos en la memoria de los otros, y que al final, así la muerte triunfe aparentemente, lo que no van a poder combatir y acabar es con la fuerza extraordinaria del espíritu humano, que alguna vez fue capaz de enfrentarse al otro, crear un límite, alzar una barricada y luchar por un sueño más allá que le dijeran:

“Allá no se puede llegar, eso no te lo vamos a devolver”. Entonces, a mí me interesaba que ese espíritu sea lo que permanezca, así aparentemente la muerte triunfe.

...me interesaba que estos chicos, a pesar de todas las pérdidas, incluso la vida misma, dejaran la sensación de que existe un mañana, y que existe la posibilidad, de que así perdamos la vida, van a permanecer insultantemente vivos en la memoria de los otros,...

Es una agradable concordancia constatar que el momento del rodaje de tu película y las primeras presentaciones coincidieron con lo que se conoció como el “estallido social”, el YA NO MÁS que la gente salió a vociferar a las calles, porque así era que tocaba, porque no fue con buenos modales o pidiendo permiso que se consiguieron las reivindicaciones sociales...

En el mundo eso no ha pasado, porque una de las muchas tácticas de las élites económicas y políticas es satanizar la rabia, porque solo con la rabia se consiguen esos cambios, y satanizar los sentimientos se vuelve otra manera de control, y una forma de controlar las cosas es a través de lo que está mal visto socialmente. La rabia es pura vida, la rabia es puro deseo de una vida

digna.

Y claro, cuando empezó el estallido social, en 2019, la película ya había ganado FDC, y desde el 2018 ya había un guion muy trabajado, en donde ya estaban esta escena de la barricada, en la que no es que yo estuviera viendo el futuro (Risas), nada de eso, pero era un deseo en el fondo de que todos nos asumiéramos como un cuerpo político, y era algo que ya se venía dando en muchas partes del mundo, desde los mismos suburbios parisinos, en donde los jóvenes empezaron a bloquear las calles, con un único pensamiento en la cabeza, que era que solo les quedaba la vida, les quedaba el fuego y todo lo que pudieran tirar y prender para que el mundo viera que existían.

Para mí era muy importante que la película pusiera este sentimiento de manifiesto, porque es propio de las artes también imaginar lo que el mundo quita, entonces cuando el mundo te está quitando posibilidades políticas, pues por lo menos que el cine te las dé. A mí me pareció muy hermosa esta coincidencia, que mientras estaba escribiendo, lo que plasmaba en el papel comenzaba a interactuar con la realidad, y la verdad es que la escena de la barricada en la carretera se transformó mucho a medida que íbamos viendo lo que estaba sucedien-

do en el país, y en esta parte es que creo que ellos son realmente los reyes del mundo, incluso tiene una declaración de principios.

Como diría Johnny Rotten en sus memorias: “La ira es energía”.

Total.

Respecto a la música, el tema de Los Prisioneros para mí primero fue una moda, después se convirtió en un himno, y ahora es casi un símbolo, porque cada vez que lo escuche lo voy a asociar a tu película. ¿Por qué quisiste que estuviera Tren al sur en Los reyes del mundo, y cómo fue la negociación de los derechos, porque no es que a uno le guste un tema y lo meta olímpicamente en la película?

Claro, te cuento que fue bien complicado. Siempre quise meter esa canción en alguna parte, pues es una de mis canciones favoritas, y con los años me he ido dando cuenta de lo contestatarios que han sido Los Prisioneros, pensar que ese tipo de música la hicieron en plena dictadura de Pinochet, para mí es muy fuerte; entonces, cuando hice el *teaser* de la peli hice un viaje con un chico que iba a trabajar en *Los reyes*, pero el caso fue que puse el tema en el carro en el que íbamos viajando, y él se la sabía, y a mí

me pareció muy particular, porque mínimo yo les llevó veinte años a cada uno, y lo que él me respondió fue que a su mamá le gustaba mucho *Tren al sur*, y después inclusive la cantamos juntos.

Ahí, definitivamente, me di cuenta de que tenía que tener esa canción en mi película, pues era muy relevante, muy acorde con su viaje y con su espíritu. Casi que, simultáneamente, comenzaron las protestas en Chile, en las que *El baile de los que sobran* también se vuelve un himno, y me pareció muy bello que estos jóvenes chilenos tuvieran su propio himno, y que no necesariamente fuera una canción de su propia generación. Me parece muy importante cuando en una película aparece la voz del autor, y ahí aparece mi voz, y puede que ellos no crecieran en la generación de Los Prisioneros, pero yo sí.

En cuanto a la negociación de los derechos fue una cosa durísima, porque Los Prisioneros andan en tremenda disputa con la disquera por los derechos de las canciones; entonces, después de muchos intentos, básicamente nos respondieron que no se podía negociar los derechos originales de *Tren al sur*, pero nos dieron la opción de tener la primera versión que grabaron Los Prisioneros en un estudio de mierda en los años

ochenta, prácticamente con unos tarros. Al principio tenía sustico porque me decía juepucha, va a sonar remal, y con Kaos García, el diseñador sonoro, hicimos mucha fuerza, pero ya después nos dimos cuenta de que sonaba hermoso, que se escuchaba la voz de Jorge González muy joven, que inclusive la versión era más punkera, y caímos en cuenta que casaba muy bien con el espíritu de la película, que no importaba tanto la calidad de la grabación.

...simultáneamente, comenzaron las protestas en Chile, en las que El baile de los que sobran también se vuelve un himno, y me pareció muy bello que estos jóvenes chilenos tuvieran su propio himno, y que no necesariamente fuera una canción de su propia generación.

Leo Heiblum, un gran músico, que fue el encargado del score cinematográfico, nos creó unas capas adicionales para aumentar el tamaño para cuando sonara en una sala de cine, porque la versión que manejamos era súper punkera.

A lo largo de esta entrevista hemos hablado de Marta Rodríguez, de Pasolini, de Ange-

lopoulos, pero creo, personalmente, que en el fondo de tu corazón tienes un lugar para un cineasta y una película que yo admiro mucho, y que son don Luis Buñuel y Los Olvidados...


Pues claro, yo hice unos guiños muy conscientes a ciertas películas con ánimo también que los espectadores se la pillararan, por ejemplo, el árbol en mitad de la niebla es un homenaje a Theo Angelopoulos en *Paisaje en la niebla* (1988), está clarísimo cuando los chicos al final van hacia el árbol en medio de la niebla, y con *Los Olvidados* (1950), cuando ellos están en el parque de diversiones, como esta ciudad de hierro, que es una escena tremenda. Siquiera lo notaste, porque me hiciste recordar la primera vez que leyó el guion Eliseo Altunaga, el gran guionista cubano, que me molestaba mucho, y a cada rato me decía: (impostando acento cubano): “Tú lo quieres es hacel una versión pojmoderna de *Los Olvidados*, una versión del siglo XXI”.

Claro que *Los Olvidados* está muy presente, y Buñuel me gusta mucho porque no le teme al arquetipo, por ejemplo, en la película de Buñuel y en la mía hay un personaje que es súper negativo, que es un condenado y maldadoso, “Jaibo”, y en *Los reyes* está “Culebro”, con esa idéntica actitud. Para mí

Buñuel es un crack.

Lo último es que en la semana que estamos haciendo esta entrevista se estrenó La Jauría, el trabajo que mencionaste al principio de Andrés Ramírez Pulido, que ganó el Grand Prix de la Semaine de la Critique en Cannes 2022, y también nombraste Alis, de Clare Weskopf y Nicolás van Hemelryck, que ganó el Oso de Cristal en Berlín este mismo año y, por supuesto, La Concha de Oro que obtuviste en San Sebastián. ¿Qué significado tiene para nuestro cine colombiano, del que ustedes son sus representantes, que muchos de los más importantes festivales del mundo tengan siempre una o varias películas colombianas en sus muestras y competiciones, que van no solo a representarnos y a poner la cara por el país, sino que ahora van a disputar en serio y aspiran y ganan los mayores premios?

Primero que todo es un reconocimiento a que las políticas públicas, si están bien diseñadas y ejecutadas, funcionan, porque ninguna de las películas que mencionaste al principio, las de Rubén Mendoza, las de “Papeto”, las de William Vega, inclusive las últimas de Marta Rodríguez, hubieran sido posibles sin la Ley de Cine y sin los premios del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Imposible.

Entonces hay que destacar que habla muy bien de su funcionamiento, y que, si a eso se le une un grupo de artistas que ha querido abordar el cine desde un lugar muy profundo, de profunda reflexión, pero que también ha crecido haciendo, ha crecido con la posibilidad de hacer y de explorar sus diferentes miradas a partir de estos fondos para la escritura, desarrollo y producción de largos y cortometrajes. Los premios son, valga la redundancia, un premio a todo un equipo, un reconocimiento a un colectivo, lo que pasa casi siempre, es que el director encarna todo ese sentir, pero se debería hacer un reconocimiento individual a toda esa recua de talentos que hay detrás de cada producción cinematográfica. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A CÉSAR HEREDIA

PINTAR LOS RECUERDOS AL CAMINAR

Joan Suárez

—●—



—¿A usted le gusta el cine? —pregunta él.

—A quién no. —dice ella, con una sonrisa.

En un intento por ser un sastre de la palabra, agrego al papel y el lápiz sobre mi escritorio, una tela para apoyarme, unas tijeras y un metro de costura, para tejer una entrevista con el director y guionista bogotano

César Heredia. Imagino un taller en el que conversamos alrededor de su película *Salvador* (2020), y la aguja y el hilo para apuntar sus oraciones tras una colcha de preguntas.

Quiero hablar, en un principio, del cortometraje Elefante (2014). En el que está presente la

enfermedad y el amor entre un padre y un hijo, pero también la vejez. Un sobresaliente trabajo que ofrece un equilibrio esencial en cada uno de los elementos de este relato, tan emotivo y cautivador con los actores Gustavo Angarita y Juan Pablo Barragán.

Es una reflexión en torno a la vejez, pero también en torno a ser hijo. Nace de asuntos personales, pero también es sobre la memoria, a lo que se va, a por qué es tan importante la memoria en sí, tanto en mayúsculas, como la cosa social y colectiva, pero también en lo íntimo, y el corto es un ejercicio de reflexión en torno a eso.

Ahora en su ópera prima la historia entre Salvador e Isabel (Héctor García y Fabiana Medina) se sitúa en 1985 en el centro de Bogotá, un encuentro solitario entre dos seres en torno al amor, la intimidad y el secreto. Y de fondo, la cotidianidad previa a la toma del Palacio de Justicia por la guerrilla urbana del M-19. ¿De dónde surge la historia?

Surge de varias aristas, la primera, mi abuelo era sastre, mi mamá le siguió los pasos, era modista, y nace de esos recuerdos de infancia cuando me llevaban a mí al taller en el centro de Bogotá, muy muy cerca de la plaza de Bolívar; y también yo

soy de una generación que creció con violencia, viendo la violencia en la ciudad y en la vida cotidiana, entonces el primer evento violento que yo recuerdo haber visto es ese, la toma del Palacio de Justicia. Es como esa asociación, como qué hubiera pasado donde mi mamá hubiera estado en medio de ese hecho violento con el cual ella no tenía ningún tipo de vinculación. Y la otra arista va en torno al amor, cómo uno puede matar el amor, e indagar en torno al miedo y a las prevenciones y como que si uno no se acepta vulnerable, es muy difícil amar, porque siempre está poniendo barreras, entonces para amar siempre es importante abrirse y aceptarse vulnerable, aceptar que uno puede ser frágil. Y Salvador claramente no lo es y termina haciendo lo que hace.

La película también habla de varias cosas, a pesar de ser una historia del interior y muy bogotana, justamente habla de esas otras colombias: de esa Bogotá del interior que es muy cerrada, muy fría y hostil, tal vez, pero también de otras colombias, de otros territorios, como el de Isabel, con más luz y con otros problemas y cómo en esta película se encuentran, y se encuentran de la manera en que también lo hacen con el país. Y en la película también hay una reflexión en torno a los miedos de la otra Co-

lombia y cómo esos miedos nos dominan, esos miedos también hacen que evadamos la realidad, como Salvador, porque Salvador evade, y creo que la sociedad colombiana ha hecho eso por mucho tiempo, evade realidades quizás por normalizar la violencia, normalizamos la sangre, por miedo también seguramente, por eso creo que es valioso hablar de esta película hoy, estamos hablando de hace treinta y siete años, pero creo que también estamos hablando del hoy y ser conscientes de nuestra realidad y de lo que sentimos.

Y la otra arista va en torno al amor, cómo uno puede matar el amor, e indagar en torno al miedo y a las preven- ciones y como que si uno no se acepta vulnerable, es muy difícil amar, porque siempre está poniendo barreras,...

La historia íntima y genuina tiene un testi- go, que mide más o menos la tensión emocio- nal entre los dos personajes protagonistas y los demás, subir y bajar (y viceversa) en este caso, el ascensor como otro objeto que cobra vida. No solo por sus características clásicas de un tiem- po pasado en el interior de un edificio del centro de la ciudad, sino también por su viaje emocio- nal en esta historia de amor.

Seguro, seguro. Hay un constante bajar y subir, y lo más interesante de los ascenso- res, y más en esa época cuando había as- censoristas, es la intimidad, porque es un espacio colectivo, es un no lugar, pero a la vez es muy íntimo, es un espacio de dos por dos a lo sumo, y entonces guarda esa inti- midad y esa relación con lo colectivo. Y creo que en la película es constante ese juego de lo uno y lo otro. Se dio de manera natural la relación con el ascensor, se dio por el desa- rrollo de la historia en el centro en un edi- ficio de este tipo, pero también poco a poco fui dándome cuenta de que el ascensor era importante por lo que acabo de decir.

Hay un elemento significativo en la película y es la fotografía, un contraste de ciudad y sus diversas evocaciones, según las circunstancias. ¿Para ello buscó fotografías históricas? ¿Qué tanto caminó las calles de la ciudad para des- cubrir (lo que está y pocos ven) y pintarlo con la luz para brindar a la historia y el espectador un momento memorable y de situarlo en un tiem- po y espacio?

Sí, yo camino mucho y conozco bien el centro. Y sí, es una evocación a eso y a los archivos que encontramos. La intención era que el espectador pudiera sentir esa época,

así hubiera nacido después, así no la hubiera conocido, que pudiera percibir al menos una referencia visual de cómo experimentar ese momento.

En Salvador también tenemos una voz que acompaña los hechos históricos, a nivel político y económico del país, la radio. ¿Cómo fue el trabajo de arqueólogo para recuperar el material de archivo a nivel sonoro, y por supuesto, visual?

La radio fue también muy importante. Para mí porque yo todavía escucho radio y crecí con la radio y la televisión, entonces es, primero, la evocación normal de la época, investigué mucho, escuché mucho radio de la época, muchos archivos, tanto de televisión como radiales, pero no todas las radios son originales, es decir, no todo es archivo, porque algunos son reconstruidos, porque dramáticamente necesitaba unas cosas que no habría encontrado. Necesitaba que la radio dijera ciertas cosas puntuales, a veces importantes, a veces no.

Así mismo, la historia de amor atraviesa un momento difícil, y es la presencia omnipresente de la desaparición de un familiar, un estudiante universitario. Es algo desde el guion imprescindible para darle equilibrio y fuerza a la historia.

Incorporar los distintos episodios de esa cotidianidad urbana y violenta.

...no todas las radios son originales, es decir, no todo es archivo, porque algunos son reconstruidos, porque dramáticamente necesitaba unas cosas que no habría encontrado. Necesitaba que la radio dijera ciertas cosas puntuales, a veces importantes, a veces no.

Eso siempre fue muy importante, porque además, es cómo la violencia y la situación social comienza a afectar al protagonista, empieza a tocarlo de una manera más cercana con los pocos que él quiere. Así que esa situación lo afecta a él y afecta lo que él entiende que puede suceder y eso lleva a que él también tome unas decisiones, en la vida y en su relación con Isabel y con su sobrino, quien era estudiante de universidad pública, además, y que tiene un desarrollo en los barrios donde el M-19 tenía unos campamentos por la época. Incluso había unos procesos de paz con el M-19, pero a mitad de ese año se rompieron esos diálogos con el gobierno de turno. Y esos campamentos que había en varias ciudades tuvieron hostigamientos. Pero no eran campamentos

que tuvieran alguna relación como violenta, eran más organizaciones sociales, de participación comunitaria. Y el personaje que desaparece tiene ese tipo de relación con la comunidad.

De la misma manera que el sastre trabaja con sutileza, minuciosidad y suavidad, del mismo modo el ritmo del relato es cadente y va en tejido (trozos de tela), hasta los hechos de confrontación. ¿Cómo fue la puesta en escena y el reparto con Héctor y Fabiana?

Ya que mencionas los tejidos, yo siempre hablaba con la gente del equipo que era como un relato que se iba tejiendo poco a poco entre dos hilos muy grandes, entre lo íntimo y los acontecimientos públicos; entonces en esa medida, tanto con ellos como con los actores principales, yo les di una carpeta digital con mucha información de la época para que se fueran empapando, con información de publicidad, de cuánto costaba una lavadora, un teléfono, qué cosas había en la época. Desde lo cotidiano hasta asuntos de orden público o judiciales y demás. Fue una carpeta muy muy grande, que muchos la leyeron con juicio, otros no tanto, pero lo importante era que se empaparan y sintieran la época en lo más cotidiano, que se sintiera que conocían ese

tipo de cosas. Y luego fue establecer la relación ya entre los dos, pero muy minuciosa a partir de los detalles, de lo pequeño. Y además, como lo mencionas, fue a partir de un ritmo muy lento, como pausado, donde las miradas son muy importantes, los silencios son clave, un pequeño gesto dice mucho, un acercamiento de una mano también, y eso se construye con la relación entre los actores, con tiempo y con calma.

Hace treinta y siete años, el 6 y 7 de noviembre de 1985, Colombia vivió uno de los hechos más dolorosos de su historia reciente: la toma y retoma del Palacio de Justicia. En el que cerca de cien personas murieron y once más desaparecieron. El estreno de la película, en el mes de noviembre, tiene alguna intención simbólica para retomar el diálogo, la reflexión y la investigación de este episodio que sigue causando diversas reacciones.

Sí tiene que ver, bueno, y también con otras cosas, situaciones del mercado propio de la cinematografía local, pero justamente tiene que ver, no porque la película sea sobre el asalto del Palacio de Justicia, y en eso hemos sido muy reiterativos cada vez que nos invitan a eventos, diciendo que no es un documental, y procuro ser muy respetuoso con eso porque hay víctimas, hay

gente desaparecida, hay familiares que aún buscan personas que están en cementerios o en fosas comunes y no se sabe bien qué pasó. Pero sí, en el fondo la película es un ejercicio de memoria y así les digo a quienes están cerca a la fecha en que se conmemoran esos hechos, para que reflexionemos en torno a ellos, así sea desde otra mirada. No desde la mirada evidente y pública y social, sino desde lo personal y desde lo íntimo, es importante tener esa relación, pero entendiendo que la película no es sobre eso.

¿Cómo ha sido la participación en festivales y ha tenido alguna mención que haya posibilitado una mayor distribución y exhibición?

Sí, la película se estrenó en el Festival de Cartagena en el 2020, aunque no pudo tener todas las funciones, la principal no se tuvo porque ahí fue cuando se cerró la ciudad por el covid, así que fue un estreno truncado. Y el camino en festivales ha sido difícil por las razones que todo el mundo conoce de la pandemia, que se acumularon las películas, que muchos festivales no se realizaron, fueron dos años muy difíciles, aunque pudo estar en algunos festivales a pesar de ello, festivales no tan grandes, pero donde ganó unos estímulos... de mejor dirección en el Festival de Mérida y Yucatán, ganó me-

jor guion y mejor película en el Festival de Hurlingham, también en el BAM y, además, la película tuvo varios estímulos y reconocimientos desde muy temprano en sus distintas fases.


...en el fondo la película es un ejercicio de memoria y así les digo a quienes están cerca a la fecha en que se conmemoran esos hechos, para que reflexionemos en torno a ellos, así sea desde otra mirada.

Por su nivel de factura artística, rigor, precisión y filigrana es para ver en pantalla de cine, como los demás estrenos y los siguientes que nos están brindando directoras y cineastas con diversas lecturas interpretativas de la condición humana, y por supuesto, sobre Colombia. ¿Qué piensas de esta primavera o pirotecnia cinematográfica en Colombia?

Bueno, también tiene mucho que ver, en cuanto la cantidad, que tenemos muchas películas acumuladas desde hace dos años. Por otro lado, creo que es muy valioso las diversas miradas que existen en torno a temas distintos, y hay cada vez gente más joven, además. Y ahora que hablas de la sala de cine, la idea es que la película se vea ahí,

porque fue hecha para verse ahí, sus tiempos, su sonido, su composición visual, todo está hecho para el cine. Obviamente no negamos que se emita en plataformas, ya eso es una realidad, pero es importante que mucha más gente la vea en cine primero.

Finalmente, ¿en qué proyectos audiovisuales te encuentras?

Ahorita estoy escribiendo una serie, un corto y un largo que ya estoy como en el desarrollo, que se llama *Gloria del dragón*, que ha tenido un buen camino en cursos, en eventos cinematográficos, en laboratorios, pero es otra cosa diferente, porque me parece importante el riesgo de abordar otras cosas distintas a las que uno ya hizo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

Directoras de cine colombianas

*Cinco miradas sobre migración
y desplazamiento*

NATALIA CAMPO CASTRO



BIBLIOTECA

USTEDES LOS POBRES, NOSOTROS LOS RICOS, DE ALBERTO FLÓREZ-MALAGÓN

AUTOBIOGRAFÍA IMAGINARIA DE UNA CIUDAD

Hugo Chaparro Valderrama

—●—
Laboratorios Frankenstein



Adolph Zukor presenta a Tito Guizar y a un soberbio reparto que reúne por primera vez estrellas de Hollywood y de la América Latina en *El embrujo del trópico*.

Leyenda publicitaria de la película
Tropic Holiday (Theodore Reed, 1938)

Mientras las calles se incendiaban en Bogotá tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, el escritor João Guimarães Rosa, de visita en la ciudad como delegado de Brasil en la IX Conferencia Panamericana, se distraía leyendo a Proust y conversando con otros cuatro brasileños – aislados en la casa de un barrio, según Rosa, “aristocrático” –, sobre filosofía, literatura y paleontología.

Las órbitas paralelas entre el ciclón que hizo de Bogotá un campo de batalla y el refugio de Rosa en el tiempo perdido y recuperado por Proust a través de la escritura, es un ejemplo de las fronteras que trazaron el umbral con el que se definieron dos maneras de vivir según los privilegios que permitieran acceder a la *gran cultura* como un sello de distinción –de acuerdo con la perspectiva ante lo que fuera la cultura–, situado al otro lado de la luna en el que se vive la felicidad sin prejuicios de la *cultura popular*.

Un paisaje mental descrito por Alberto Flórez-Malagón en *Ustedes los pobres, nosotros los ricos* como explicación al misterio de los matices históricos que dieron origen a las presunciones y las diferencias definidas de otra manera en el trance de un bolero por Roberto Ledesma cuando cantó *Con mi co-*

razón te espero: “Tú tan alta, yo tan bajo, / que alcanzarte así no puedo... / Tú tan rica, yo tan pobre, / rico solo en sentimiento... / Todo un mundo nos separa / por dos distintos senderos...”.

Senderos que en la Bogotá de los años cuarenta al setenta del siglo XX fueron recorridos por Flórez-Malagón investigando los hechos que decidieron la vida a 2.600 metros lejos del mar, con su realidad fragmentada, cifrada en una frase citada al inicio del libro: [En Colombia] “los ricos quieren ser europeos, la clase media norteamericana y los pobres mexicanos”.

El contraste que descubre Flórez-Malagón entre la supuesta altura de la cultura de salón –como una estrategia para huir de la vida provinciana– y el jolgorio popular en Colombia –que no le rindió cuentas a nada distinto que al instinto pasional moldeado por la radio, la industria discográfica o las sorpresas cinematográficas en diálogo directo con el melodrama y su educación sentimental aprendida en radionovelas como *El derecho de nacer*, en las tonadas de amor según Los Panchos o en el cine que hicieron como emblema de virilidad ranchera dos tipos de cuidado, Jorge Negrete y Pedro Infante; con el humor y el desmadre, es-

cénicos y verbales, de Cantinflas, Tin Tan, Joaquín Pardavé, La Guayaba y La Tostada (borrachas eternamente humedecidas por el vapor del tequila), Resortes, Clavillazo o la gracia espigada de Vitola (por los tabacos delgados que así se llamaban en Cuba), convirtiéndose la pantalla en el escenario de un huracán sensual con la mujer que tenía los ojos más grandes que los pies, la Divina Garza, María Félix—, es una radiografía de la autobiografía imaginaria de una ciudad en la que cada personaje encontró su lugar en el mundo como le enseñó la forma de vivir que era la cultura según el gusto y a la medida de cada quien como pudo y como quiso —o como lo dejaron: en el libro se recuerda al Père Duval, un jesuita francés que, alarmado por la felicidad generacional vivida en los años cincuenta y sesenta alrededor de la música, quiso *domesticar* el rock'n'roll cantándole al Señor que le hizo el milagro de vender medio millón de discos a nombre de su santidad musical, promocionados en Colombia por las emisoras católicas—.

Manual de la discriminación y recuento de segregaciones, *Ustedes los pobres, nosotros los ricos* traza desde su título una distancia entre el *ustedes* y el *nosotros*, entre la casta que asumía el poder social y diagnosticaba qué era “correcto” en términos culturales

y miraba por encima del hombro a los bárbaros que danzaban con júbilo festejando el placer de llorar con sus radionovelas, con sus melodramas cinematográficos, aullando y animando en la lucha libre a sus héroes —“¡Sangre! ¡Sangre!”—, disfrutando de exotismos que acercaban un mundo lejano al universo andino con lo que Flórez-Malagón define como una versión del orientalismo en América Latina a través de los cómics y las series radiales protagonizadas por Kalimán o Chan Li Po —que seguro habría dicho, una vez más, “¡Paciencia, mucha paciencia!”—, si se hubiera enterado de lo que fueron los cómics para un pedagogo ilustremente bogotano, Agustín Nieto Caballero, fundador del Gimnasio Moderno, alarmado por la cosecha de cómics que invadieron en los años cincuenta a Colombia, citado en el libro por un artículo escrito en *El Tiempo*, donde Caballero enjuició a los que disfrutaban de “la vulgaridad, en su más baja calidad, la emboscada, el asalto y la exhibición, sin mayor disimulo, a veces con crudeza, de dramas de sangre y lodo. Estas publicaciones estafalarias de que venimos hablando [...] lastiman el espíritu de la niñez y la juventud y ponen fermentos malsanos en su corazón. Hay lecturas que no iluminan sino que queman el espíritu”. Pero, ¿cómo habría leído el pedagogo las historias de Memín Pingüín

o de Kalimán, descrito por Flórez-Malagón como un “héroe blanco, masculino, geográficamente híbrido, [que] fue quizás el más benévolo y menos agresivo de los superhéroes de las historietas que circularon en Latinoamérica al comenzar la segunda mitad del siglo XX”?

...Père Duval, un jesuita francés que, alarmado por la felicidad generacional vivida en los años cincuenta y sesenta alrededor de la música, quiso domesticar el rock'n'roll cantándole al Señor que le hizo el milagro de vender medio millón de discos a nombre de su santidad musical, promocionados en Colombia por las emisoras católicas—.

Y el cine, de nuevo el cine en este examen mental que nos revela los síntomas de un entorno aletargado por las suspicacias de lo que podría transformar las certezas de su comodidad parroquial —acentuada por una inmigración raquílica en comparación con países como Brasil, México o Argentina—; un entorno al borde del pánico ante todo lo que perturbara la norma, proclamada en el escudo nacional donde extiende simbólicamente sus alas un buitre rozando las palabras “libertad y orden”, privilegiándose el

orden sobre la libertad.

“Al igual que con las historietas”, escribe el autor, “al cine se lo acusó de estimular en los jóvenes dos peligrosas inclinaciones: la criminalidad y el sensualismo, pues se elevaba a la categoría de héroes populares al gánster y a la vampiresa. El acceso al cine norteamericano, dadas las pocas películas dobladas a esa lengua, era más intenso en los jóvenes letrados, que podían leer rápidamente el cine subtulado. Su influencia en el joven pudiente, bautizado por los medios como ‘cocacolo’ en esos años. Esto se evidenciaba cuando estos trataban de emular tales modelos de comportamiento en sus cerrados círculos sociales, por ejemplo, frecuentando heladerías que replicaban las de los Estados Unidos, utilizando automóviles modernos o adquiriendo la ropa de moda que sugerían los modelos de consumo juvenil del norte”.

La parodia cultural sirvió entonces como grito de independencia para buscar otro orden a nombre de la libertad, sobre todo cuando los mayores criticaban a la generación cocacola y envejecían haciendo de la censura una postura moral inquebrantable —viejo dilema: los que ya están instalados en el mundo miran con rencor o envidia a los

que buscan cómo instalarse en ese mundo que en realidad no es de nadie—.

Los apóstoles de Cristo en Colombia se encargaron de cuidar el orden a costa de aplastar la libertad. Flórez-Malagón hace un recuento de motivos que sustentan su afirmación: “La Iglesia católica fue sin duda el actor más importante en la cruzada moralista contra las industrias culturales, especialmente contra el cine que se presentaba en Colombia”.

Escribe entonces sobre la tutela de la Acción Católica como un frente de la censura; sobre el arzobispo Joaquín García —que atacó en 1944 al “cinematógrafo y sus películas inmorales” y puso en guardia a sus fieles frente a la amenaza que significaba “la relajación de las costumbres”—; sobre los vínculos entre el Estado y la Iglesia; recuerda a los obispos que en el mes de julio de 1948, durante la V Conferencia Episcopal realizada en Bogotá, alertaron como el arzobispo García sobre el peligro del cine; evoca la petición que hizo la Legión Colombiana de la Decencia en 1951 para que se retiraran de las vitrinas a los maniqués que anunciaban ropa interior.

Visión panorámica de las variables que

definieron la idea de cultura en Colombia, aparte de sus referencias geográficas o de altura —europeas, mexicanas o moldeadas en Estados Unidos—, el recorrido por el alma bogotana que hace en el libro Flórez-Malagón es útil para considerar cada historia como una parte esencial de lo que fue —¿y es?— la actitud creativa y recreativa en un rincón del mundo tan insólito como el país del Sa(n)grado Corazón de Jesús. A las descripciones de la evolución urbana en la ciudad, de la presencia del cine como detonante con el que explotaron los misterios de la sexualidad, a la fascinación por el orientalismo que enseñaba una versión exótica del mundo al otro lado del mar según Kalimán o Chan Li Po, los reúne un elemento común: la riqueza cercana del poder —estatal o eclesiástico—, la clase media y los estratos más populares consintieron ser colonizados para encontrar un punto de fuga a la mentalidad local y descubrir un terreno seguro con el que pudieran identificarse. A la consciencia del rezago ante el ritmo del mundo, la ficción y sus fantasmas como están descritos en *Ustedes los pobres, nosotros los ricos* sirvieron de terapia para escapar de alguna manera de la realidad inmediata y viajar hacia otras dimensiones de la experiencia humana como fue vivida en el tiempo que señala el subtítulo del libro

–Industrias culturales extranjeras y gusto social en Bogotá, 1940–1970–.

...recuerda a los obispos que en el mes de julio de 1948, durante la V Conferencia Episcopal realizada en Bogotá, alertaron como el arzobispo García sobre el peligro del cine...

Aprovechando nuestro profesor en la Universidad de Ottawa los delirios de la presunción para demoler sus mitos, inventados para consolarse ante los riesgos del parroquialismo:

“Todavía hoy es común escuchar a habitantes bogotanos, en diferentes contextos, referirse a su español como el más puro de Latinoamérica, en una clara incompreensión de cómo las lenguas evolucionan y se transforman permanentemente, sin que exista necesariamente una mejor o peor expresión, sino, en este caso, muchos españoles (o castellanos) en el complejo mundo hispanohablante”.

En el laberinto de su investigación el libro permite momentos de humor, melodrama o sorpresa, acordes con los registros emocionales del relato: nos enteramos de la

pasión desmedida que llevó al suicidio a la señorita Luz Alicia Yasnó Guevara, cortándose las venas cuando supo que era la viuda de Jorge Negrete el día que murió su ídolo; recordamos un parlamento del búfalo del western, John Wayne, diciéndole a Pedro Armendáriz en *Three Godfathers*, de John Ford: “No hables más esa jerga mexicana delante del niño. De ser así, será lo primero que aprenda. Tenemos que criarlo con un hablar elegante de estilo americano”; nos desconcertamos con lo que ya no debería causarnos sorpresa por el surrealismo tóxico de las dictaduras cuando leemos que durante la España franquista se llegó al esoterismo por la confusión que podían ocasionar Supermán y sus amigos voladores en las consciencias cristianas que no sabrían distinguirlos de los ángeles.

Colombia como un rompecabezas, que solo ha ensamblado las piezas de sus diferencias regionales en el mapa que dibuja sus fronteras, se descubre en este libro dividida entre la cultura orgullosa de sus privilegios –“la emisora de la inmensa minoría”, se definía la estación bogotana HJCK– y la cultura masiva de la inmensa mayoría. Un enfrentamiento que recuerda la rivalidad imaginaria que hizo escribir en 1936 a Daniel Zamudio, profesor del Conservatorio

Nacional, sobre la melodía de la cumbia, que era “terriblemente fastidiosa, pues se repite durante toda la noche mientras se baila”, preguntándose si el país debería “expedirle carta de naturaleza en nuestro folclore”, asegurando que se trataba de una regresión para volver al mono cuando le parecía “simiesca”, alertando ante el peligro de que “el primitivismo sentimental de los negros africanos” pudiera, con “la rumba y sus derivados, porros, sones, boleros”, reñir con “nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes de los salones sociales”.

Colombia como un rompecabezas, que solo ha ensamblado las piezas de sus diferencias regionales en el mapa que dibuja sus fronteras, se descubre en este libro dividida entre la cultura orgullosa de sus privilegios –“la emisora de la inmensa minoría”, se definía la estación bogotana HJCK– y la cultura masiva de la inmensa mayoría.

Una idea racista no del todo lejana al fenómeno que significó el cuerpo desmesurado de Saartjie Baartman, nacida en Karoo, entre Sudáfrica y Namibia, exhibida como una rareza en Londres y París a principios

del siglo XIX para satisfacer la curiosidad por un fenómeno exótico, de anatomía opulenta, concluyendo el científico napoleónico Georges Cuvier, cuando estudió su cráneo después de que Baartman falleciera a los 26 años en París, que su cabeza tenía una deformación por la que su raza estaba condenada a la “subordinación eterna”.

Flórez-Malagón, Alberto, *Ustedes los pobres, nosotros los ricos. Industrias culturales extranjeras y gusto social en Bogotá, 1940-1970* (Bogotá: Universidad Javeriana, Universidad Santo Tomás, Universidad del Rosario), 2021.

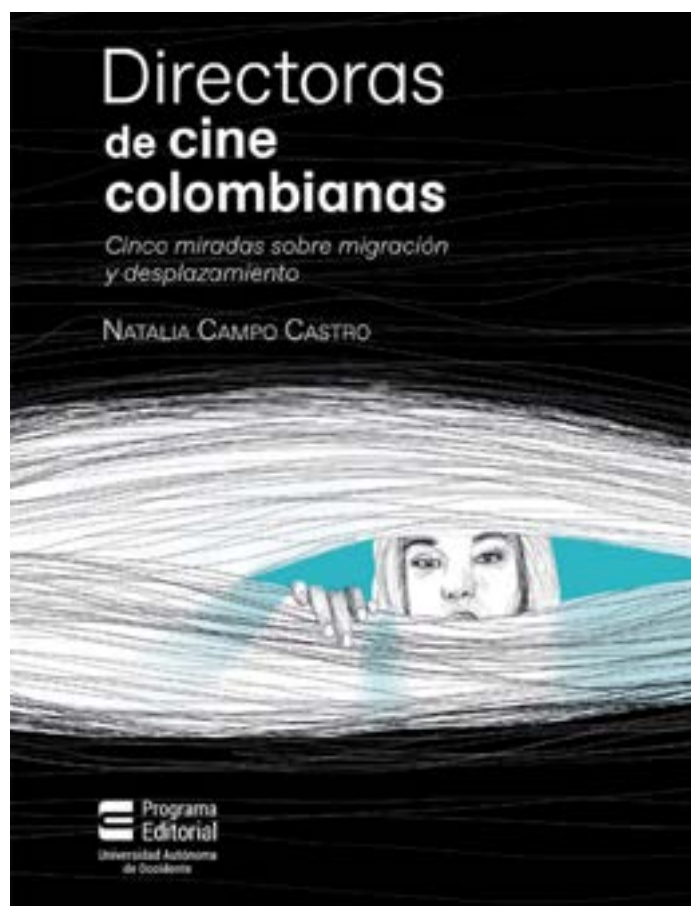


CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DIRECTORAS DE CINE COLOMBIANAS: CINCO MIRADAS SOBRE MIGRACIÓN Y DESPLAZAMIENTO, DE NATALIA CAMPO CASTRO

Oswaldo Osorio



Este texto propone “hacer visible lo invisible”, una expresión de Annette Kuhn para evidenciar lo que las teorías feministas y con enfoque de género, aplicadas al cine, pueden sacar a la luz en películas realiza-

das por mujeres, y preferiblemente, sobre mujeres. Para hacerlo, se embarca en una reflexión de largo aliento donde contextualiza, define, propone un modelo y lo aplica a cinco documentales de cineastas colom-

bianas: *Home, el país de la ilusión* (Josephine Landertinger Forero), *La mujer de los siete nombres* (Daniela Castro y Nicolás Ordóñez), *Mujeres en la resistencia* (Marcela Lizcano y Lavina Fiori), *Migración* (Marcela Gómez) y *Sueños en el desierto* (Angélica Valverde).

Los estudios de género cada vez son más frecuentes sobre el cine nacional, pero hacerlo desde la mirada y el trabajo de varias cineastas y enfocado en tópicos tan potentes en nuestra realidad como la migración y el desplazamiento, hacen de este un texto pertinente, novedoso y hasta revelador. Los dos primeros los capítulos son un necesario y concienzudo trabajo de contexto y conceptualización, mientras los tres siguientes marcan el camino conceptual y metodológico del texto dirigido hacia el modelo de análisis. De manera que la propuesta metodológica es la gran apuesta de esta investigación (derivada de la tesis doctoral en Humanidades de la autora) y realmente resulta apropiada y enriquece las obras y sus tópicos con esa serie de conceptos y variables que aplica con claridad y rigor a su análisis.


El capítulo seis está dedicado al análisis de los documentales, donde se impone el enfoque de género, no solo en su contenido sino también en sus componentes for-

males, a partir de los dos grandes temas de la migración y el desplazamiento, así como desde tres grandes categorías: roles, prácticas y relaciones. De esta forma, cada una de las películas, sus contenidos y la mirada de las directoras, por medio de un concienzudo análisis desde el modelo propuesto, logran construir una profunda reflexión sobre sus temas, la aproximación que el cine hace de ellos y la condición femenina en un país como Colombia, todo ello creando unas relaciones lúcidas y coherentes entre las películas, sus personajes y hasta las cineastas (en especial cuando los relatos se construyen sobre la autorreferencia).

El capítulo seis está dedicado al análisis de los documentales, donde se impone el enfoque de género, no solo en su contenido sino también en sus componentes formales,...

Tal vez por esta descripción y el origen de la investigación se pueda pensar que se trata de un texto denso y academicista, pero es todo lo contrario, es un escrito claro y legible con lo que quiere decir, lo cual contribuye a una de sus dos principales virtudes, la de presentar ese modelo de análisis para

los estudios de género y feministas que se puede aplicar a futuros temas e investigaciones. La segunda gran virtud, es su propósito ulterior de plantear y defender una reeducación de la mirada, hegemónicamente definida por una heteronormalidad patriarcal. Y es que actualmente, con tantas mujeres detrás de la cámara, es posible “elaborar (tanto en estas producciones como en su obra) sus propias miradas y a través de ellas irrigan el devenir de sus personajes y de ellas mismas, materializando la resignificación de su experiencia y cuestionando los actos de género que se emplazan tomando la forma de los roles de género tradicionales.”

CASTRO Campo, Natalia. Directoras de cine colombianas: Cinco miradas sobre migración y desplazamiento. Programa Editorial Universidad Autónoma de Occidente, Cali, 2020. 114 p. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MEMORIA POPULAR: UN RECONOCIMIENTO A LAS CULTURAS POPULARES COLOMBIANAS, DE GLORIA TRIANA

Adriana González



Este libro es una narración en primera persona que hace un recorrido por la vida académica y la filmografía de la autora, traza una línea de tiempo desde su infancia, pasando por la academia y las diferentes actividades y experiencias que aportaron para surcar el camino que la llevó a conver-

tirse en pionera de la antropología visual en Colombia.

Desde muy temprano, en su oficio como docente de antropología en la Universidad Nacional, se le presenta un hallazgo que cambiará su mirada y su método como pro-

fesora: conoce a Flaherty, quien es considerado el padre del documental, y a autores como Margaret Mead, pionera en la antropología cultural, y Jean Rouch, quien también es reconocido en la realización de películas etnográficas. Todo esto se convierte en su principal método de enseñanza, creando un seminario que dictaba paralelo a las clases teóricas en donde se debatieron e identificaron temas de gran importancia, siendo precursor en Colombia para el desarrollo de la metodología de esta disciplina.

Este libro, que está dividido en siete capítulos, da cuenta de su interés por el papel de la imagen en la investigación, tiene acercamientos a diferentes etnias indígenas en Colombia, que redundarán en investigaciones y documentos audiovisuales, siendo Yurupary uno de sus trabajos más representativos.

“La serie YURUPARY marca un período del cine documental en Colombia en el que Gloria Triana define un estilo de narración cinematográfica a través de elocuentes imágenes en las que se traduce el rigor científico, el armónico trabajo de equipo y sobre todo el contacto vital y rítmico de la directora con los protagonistas de antiguas tradiciones colombianas.” (María Elvira

Talero, 1987. Cuadernos de Cine Colombiano, número 24, primera época).

El último capítulo, llamado Anexos y que contiene además de su cronología y detallada filmografía, sorprende al lector con una serie de códigos QR que lo dirigen a la página de RTVCPlay en donde se encuentran algunos de sus documentales restaurados. Además, dedica las últimas páginas a una serie de fotografías de su archivo personal que ilustran muchos de los acontecimientos que narra en el libro.

TRIANA, Gloria. Memoria Popular: un reconocimiento a las culturas populares colombianas. Ariel, Bogotá. 2022.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MI

FESTIVAL
DE CINE
Y ARTES
AUDIOVISUALES

RA

DAS

FESTIVALES

MEDELLÍN 2022

MIRADAS MEDELLÍN

MIRARNOS POR SEGUNDA (¿Y ÚLTIMA?) VEZ

David Guzmán Quintero



El contexto —pre y post— que rodeó a la primera edición de Miradas: Festival de Cine y Artes Audiovisuales de Medellín en el marco de la gestión cultural del gabinete de Daniel Quintero —endeudamientos, incumplimiento en la entrega de becas, etcétera—, cosa que, además, se notó en el resultado de esa apresurada edición del año pasado —inauguración y clausura desor-

ganizadas a más no poder, mala programación de la selección oficial de largos y unos conversatorios postfunción que daban ganas de ir a pedirle perdón a los directores—, hicieron que algunos miráramos con escepticismo esta segunda edición, que se da en medio de este clima gótico tropical que nos ha venido azotando en Medellín este año. Aunque, a pesar de lo bien organizada que

estuvo esta edición y, como lo diré más abajo, ese escepticismo aún no desaparece respecto a próximas ediciones del festival, al menos por mi parte.

Opuesto a su primera edición, este año la selección oficial de largometrajes colombianos contó con ocho filmes de los cuáles solo dos no se habían estrenado ya en salas, estos son: *Toro*, de Adriana Bernal Mor y Ginna Ortega, que solo había contado con dos exhibiciones, ambas en el último FICCI, y otra después de Miradas, en la última edición del Festival de Santa Fe de Antioquia; y *Alis*, el último trabajo de Claire Weiskopf en codirección con Nicolas van Hemelryck, que sí ha tenido un paseo con más paradas a través de festivales a partir de su premier en la Berlinale: Buenos Aires Festival de Cine Independiente, el Sheffield DocFest, el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, entre otros. Por lo demás, fueron filmes ya exhibidos en salas que fueron seleccionados por ser considerados de los mejores del año y/o por mostrar acompañamiento a cierta porción de cine realizado en Antioquia: *Rebelión*, *Clara* —que tuvo una distribución en salas tan pobre, al menos en Medellín, donde tuvo contadas ocho funciones, que poca gente sabía que existía—, *La roya*, *El árbol rojo*, *Los reyes del mundo* y *La jauría*. Otros

filmes colombianos se exhibieron en la sección “Memoria y patrimonio”: *Camilo Torres Restrepo*, *el amor eficaz*, de doña Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, *El canto de las moscas*, *La niebla de la paz*, *Los Zuluagas* y *Mineland*. Sobre las nuevas secciones de esta edición volveremos más adelante.

La cuota al desarrollo técnico del cine colombiano, vino en la inauguración del festival en el Metropolitano con el largometraje animado *La otra forma* —premier en el Festival de ANNECY—, que contó con una musicalización en vivo asombrosa por parte de la Orquesta Sinfónica Intermedia de la Red de Músicas de Medellín, bajo la dirección del compositor del filme: Daniel Velasco. Claro, con toda la parafernalia protocolaria prefunción —aunque más corta que la del año pasado— y la animadora lúdica encargada de introducir los eventos más relevantes del festival, a la que solo le faltaba entrar diciendo cosas como: “¡Una bullita las mujeres solteras!” o “¡A ver la ola, la ola, la ola!”

Dejando de lado lo que opine respecto a la selección oficial —sobre todo respecto a los relatos de ficción—, es innegable que este año hubo una curaduría más cuidadosa, sobre todo por lo que se amplió el festival en sus eventos. La ya mencionada sección de

“Memoria y patrimonio”, el año pasado contó con solo tres eventos: Proyección de *Bajo el cielo antioqueño* (1925), un programa de Nickel Producciones y una proyección de *Muchachos a lo bien*; esta vez hubo una selección de cinco largometrajes. Perduró la selección de cortometrajes y de videoclips y hubo una maduración en los talleres de formación. Lo que el año pasado fue una retrospectiva de la obra de Fernando Trueba, este año fue un grato —por lo innovador— foco de cineastas latinoamericanas en el que fueron protagonistas la argentina Clarisa Navas, la chilena Dominga Sotomayor y la costarricense Paz Fábrega —es menester un estudio en torno a lo que está sucediendo en Costa Rica con el cine—; y lo que fue la proyección de *Rodrigo D.* con concierto de punk postfunción, este año fue *Apocalipsur* con concierto de Estados Alterados, con una magnífica telonera: “¡Una bullita, que nos escuchen hasta el camerino!” En cuanto a lo nuevo, estuvo una selección de largos y cortos latinoamericanos, *Miradas en Serie* —dedicado a formatos televisivos— y *Audiovisual expandido*, además, se implementaron tres jurados: uno joven —compuesto por veinte estudiantes de la ciudad— y dos profesionales, uno para los largos —compuesto por la actriz María Cecilia Sánchez, el director chileno Sergio Castro y el escri-

tor Gilmer Mesa— y otro para los cortos —Natalia Reyes, Orlando Mora y Diana Cadavid—.

Y hay algo que hay que anotar que es un gran punto a favor de *Miradas* y es “*Miradas en la cuadra*”, que lleva proyecciones por todo Medellín: *Alis* se exhibió en una cancha polideportiva de Castilla, *Los reyes* en un coliseo de Santa Cruz, *Rebelión* en una plazuela de La candelaria y *La roya* en el parque principal de San Antonio de Prado. Si a esto le sumamos el hecho de que todos los eventos son gratuitos, es verdaderamente una apuesta seria frente a otros festivales que hacen del cine un arte dirigido exclusivamente a la burguesía o a los amiguitos de los organizadores.

Lo que el año pasado fue una retrospectiva de la obra de Fernando Trueba, este año fue un grato —por lo innovador— foco de cineastas latinoamericanas en el que fueron protagonistas la argentina Clarisa Navas, la chilena Dominga Sotomayor y la costarricense Paz Fábrega —es menester un estudio en torno a lo que está sucediendo en Costa Rica con el cine—...

Ahora, después de leer los dos últimos

párrafos y teniendo en cuenta que todos los largos colombianos contaron con la presencia del director, directora o directores y que a todos ellos Miradas les pagó los viáticos, más los eventos de inauguración y clausura y las fiestas que cerraban cada día, probablemente usted se esté preguntando: ¿Cuánta plata se fue ahí? Y yo le responderé: “mil quinientos millones”. La edición del año pasado parece que también costó alrededor de mil millones. ¿Mucha plata? Sí, y es ahí donde radica el escepticismo esbozado más arriba.

Por mi parte, la preocupación en torno al festival ha sido la sobrevivencia del mismo a largo plazo. Desde el año pasado el gabinete de Quinterito ha sido insistente en decretar la existencia de Miradas. Pero sabemos que cada administración viene con sus propios intereses que se imponen sobre la necesidad común y, claro, sus propios favores a pagar, por lo que el decreto tampoco es garantía de nada. Falta ver que las ediciones de Miradas PostQuintero sean igual de importantes —presupuestalmente hablando— a estas dos primeras y que después no les suelten a los organizadores una bicoca de presupuesto para que hagan milagros con ella, causando así el hartazgo de los gestores hasta que paulatinamente

“apague y vámonos”.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



SALA CORTOS

El Sonido
DE LOS Grillos

DIRIGIDA POR: JUAN DAVID CÁRDENAS / BIBIANA ROJAS GÓMEZ /
JULIÁN DAVID GUTIÉRREZ /// SONIDO: CAROLINA LUCIO

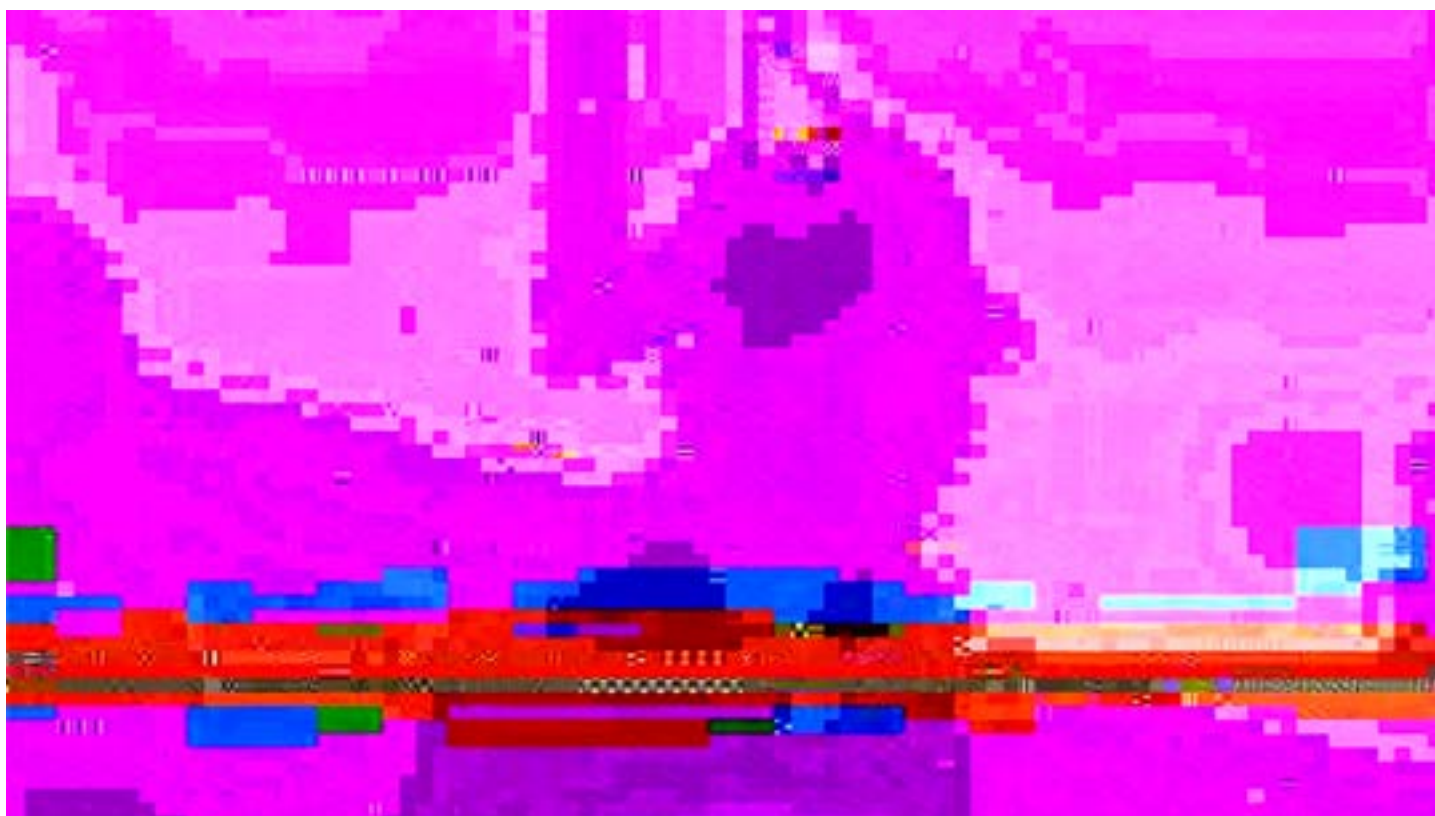
Proyección oficial MIDBO | 30 -10-22 | 5:00 pm | Cinemateca de Bogotá

EL SONIDO DE LOS GRILLOS, DE JUAN DAVID CÁRDENAS, BIBIANA ROJAS GÓMEZ Y JULIÁN DAVID GUTIÉRREZ

LAS IMÁGENES Y NOSOTROS: PELIGRO Y OPORTUNIDAD

Daniel Tamayo

—●—



En los últimos años, he encontrado ensayos audiovisuales colombianos como *La impresión de una guerra* (2015) de Camilo Restrepo, *Juntos lejos de casa* (2017) de Juan Páez y *Pirotecnia* (2019) de Federico Atehor-

túa Arteaga, en los que se expresa una suerte de consciencia de que las imágenes son tanto unos factores de los problemas que nos aquejan, como humanidad y como país, cuanto una parte de los medios para solu-

cionarlos. Recientemente me topé con *El sonido de los grillos* (2022), filme que explora la relación de las personas (en particular colombianas) con las imágenes de archivo en la dirección antes mencionada, pero empujándola hacia nuevos sentidos y hasta nuevos límites.

El también ensayo audiovisual de Juan David Cárdenas, Bibiana Rojas Gómez y Julián David Gutiérrez inicia con una potente pantalla blanca. Todas las cartas se ponen sobre la mesa y ello confronta y aturde como una potente luz que incomoda nuestra mirada. Rápidamente escuchamos a la mujer cuya voz guiará el resto del filme, no como una especie de narradora omnipresente y omnipotente sino a la manera de una persona cualquiera que se enfrenta a las imágenes y no puede evitar comentar la interpelación que le generan. Empero, no queda pasiva frente a lo que se proyecta, más bien –como buena ensayista con imágenes– se dispone a investigar, interrogar, rumiar y en momentos hasta jugar.

Así es la puesta en escena de la situación: alguien que ve la pantalla y dice en voz alta (para nosotros y para ella) sus pensamientos, reacciones e ideas en correspondencia con lo que tiene en frente. A partir de ahí se

explicita la interacción (más comúnmente tácita) que se tiene con las imágenes en el mundo actual. Se trata también de una “puesta en montaje”¹ que se nos enseña. El entorno en que escuchamos a alguien en quien como que empieza a nacer una película, un nuevo montaje, y va probando diferentes vías, combinaciones, a ver por cuál se va. Sueños, películas y parientes de la mujer vienen a su mente, a su boca; aparecen y se conectan con las imágenes. Surgen caminos, potenciales montajes. También cabe “cacharrearle” a herramientas digitales como lo es el reproductor de YouTube, Google Maps y la plataforma *El conflicto armado* en cifras para esas posibilidades que nacen.

Las decisiones no son fríamente calculadas ni totalmente transparentes, dependen de las imágenes y qué pasa con ellas al encontrárselas. Una vía puede ser la combinación que nos lleva a considerar una infidelidad, otra la viudez a partir de un censo, otra el viaje digital por carreteras del país en búsqueda de una desaparecida. Todas son alternativas de las imágenes que en-

1 Múnera, Sebastián. *Puesta en montaje, el universo que antecede el filme*. Cuadernos de cine colombiano – nueva época: montaje, No. 30 (2020). Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES.

contraron los realizadores del filme y que la mujer considera. Los directores se condensan en el personaje –todos podemos hacerlo– y reflejan su propia *labor* y partes de su vida en el comportamiento de ella que, como ellos, piensa y siente con imágenes de archivo encontrado al investigar y hurgar sin un destino *seguro*. Es también algo análogo a lo que pasa con quienes ven o vemos *ciertas* imágenes. Ninguno sabe con tanta claridad para dónde se dirige la interacción imaginativa.

Sueños, películas y parientes de la mujer vienen a su mente, a su boca; aparecen y se conectan con las imágenes. Surgen caminos, potenciales montajes.

Godard dijo que no importa de dónde tomamos las imágenes sino hasta dónde podemos llevarlas. Y he ahí la cuestión. Bien hace la mujer al interrogar y probar las imágenes, pero surgen sutiles actos obsesivos que son parte del proceso de ensamblaje: reproduce una y otra vez cortas escenas o meros momentos, los devuelve y adelanta en cámara lenta, hace tanto *zoom* que unos pocos píxeles ocupan todo el encuadre, repite insistentemente algo así como: “en-

vejecido y con sombrero, un caballo y una carreta”. No queda claro en qué momento pasamos de llevar las imágenes a ser llevados por ellas.


La imagen choca y nosotros la chocamos. Parece una dialéctica de fuerzas. Se le insiste y se le exige, pero ella también reclama a quien le pide respuestas, a quien la usa de objeto poético o terapéutico, a quien deposita esperanzas en ella o la maldice. Trastorna ver al fantasma de un ni muerto ni vivo desaparecido; entonces se presenta como alternativa consoladora ubicarlo abstractamente en impersonales números de color en una pantalla. Se carga de afectos lo que se proyecta y ello genera otros nuevos o exagera los que ya hay. El destino no se sabe pero el impulso por el que alguien se aferra a una imagen condiciona la dirección que toma. Se proyecta el deseo, mas al mismo tiempo puede tratarse de que él nace cuando se mira. El fantasma y la cifra no existían, o por lo menos no igualmente, antes de su imagen en un álbum familiar, en un viejo cortometraje o en una plataforma de internet. Pero no se trata de establecer si ello es verdadero o falso, es más una manera en que la vida es interpelada. Entre el deseo y la imagen algo pasa *en realidad*.

Pareciera entonces que solemos dotar «fetichistamente» a la imagen de poderes que detrás son nuestras acciones y relaciones ocultadas poéticamente. Puede ser correcto decir esto y sin embargo da la impresión de que estamos desconociendo algo. Ante la desaparición de un ser cercano o de uno mismo, el archivo audiovisual adquiera una utilidad que da rienda suelta a las capacidades humanas para elaborar preguntas, plantear respuestas y calmar o inquietar en medio de un tal fenómeno como el que han tenido que vivir muchas personas en Colombia –cualquiera sea la causa–. Entonces una consciencia de la relación con las imágenes sería sobre una parcial ausencia de control. De ahí es plausible inferir que no se trataría de dominar a las imágenes, sino de darse cuenta de que quizás no sabemos de lo que son capaces –al tomarlas–. El riesgo puede ser que, dada una ambigüedad entre la propia acción y los poderes de las imágenes, se termina por esperar de los archivos algo que no les corresponde dar y se pierde de vista lo que se buscaba en ellos.

El destino no se sabe pero el impulso por el que alguien se aferra a una imagen condiciona la dirección que toma.

A lo largo y ancho del filme somos movidos en un vaivén entre las imágenes y la voz, lo que termina por empujar hasta el límite las potencias del archivo. La mujer recuerda el sonido de los grillos y al enunciarlo cada quien que ve se imagina el sonido, pero al pretender escucharlo en lo que se proyecta allí no suena como esperaban la mujer y los espectadores. En este momento y de ahí en adelante la autoconsciencia de la relación con las imágenes se torna en una especie de opaca claridad. La voz se enturbia, los pixeles toman protagonismo y el sonido se llena de distorsión. Da la impresión de que se ha sobrecargado el archivo y uno con él, ¿pero de qué? De deseos y de expectativas, de preguntas y de respuestas, de desaparecidos y quienes les buscan. Así, del vaivén se puede terminar por colapsar aun encontrando una vía con sentido.

De forma semejante, quien se dispone a montar la película y quien “solo la ve” corren riesgos de acercarse al archivo. Sin embargo, es a lo mejor un riesgo de los que se debe tomar. Ante la desaparición quizás es recomendable aproximarse a la imagen, pues en ocasiones tampoco es que quede mucho más: es una oportunidad. Los tres realizadores en *El sonido de los grillos* se aventuraron, en un simulacro en serio,

a este peligro poético y vital parándose en los límites de un material audiovisual que se ubica entre la ficción, el documental y el ensayo. De esa manera nos muestran su carácter fronterizo y ambiguo. Ello produce fascinación, pero también “da cosa” darse cuenta de lo mucho que puede la imagen en uno. La mujer de la película “se pone poética” y eso exige cierta locura, pero pues es que trata con imágenes en Colombia. Aun así, no sobra decir “tenga cuidado”. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MITO

Revista Bimestral de Cultura

AÑO VII — Julio - Agosto y Sept. - Octubre de 1953 — Nos. 37 y 38

Alfred S. Wainwright

.....
DOCUMENTOS
.....

IR A CINE, VER CINE, ESCRIBIR SOBRE CINE:

LA CRÍTICA DE CINE EN COLOMBIA*

Juan Gustavo Cobo Borda (1948 – 2022)

—●—



Esa tercera realidad entre la vida real y la invención pura que es la realidad del cine.

-Gabriel García Márquez-

Los hermanos italianos Francisco y Vicente di Domenico llegan al país en 1911. Ya en 1919 temen en Barranquilla el Teatro Colombia con capacidad para 5.500 espectadores donde, además del cine, su escenario

podía adaptarse a compañías de danza, drama, opereta y zarzuela, y la platea transformarse “en amplio circo para toros y circos ecuestres”, además de contar con amplios salones para reuniones, bailes y soirées.

Así lo anunciaban orgullosos en su revista *Películas* cuyo número 122, fechada en mayo de 1919, era dirigido por Francisco Bruno. En ella se entrevista a Vicente di Domenico rodeado de fotos de actrices italianas como Francisca Bertini en pose trágica. Comprar una película de esta diva como *Cuatro pecados* le habría costado 20.886 liras. Las entradas por una noche en Bogotá ascienden desde 580 dólares a 1.036. Al salir de Italia, hace 12 años, este admirador de “los nobles reyes de Italia”, tenía un capital de 25.000 liras. Vendió telas y bisuterías y descubrió más tarde la veta del cinematógrafo. Veinticinco millones de espectadores en el mundo entero que en 100.000 teatros dejan en las cajas de los cines 50.000.000 de francos por día. Ahora esta sociedad familiar de seis socios, proveniente de Salerno, de un pueblecito llamado Castelnuovo di Conza, distribuye sus películas de Chiquinquirá a Cartago y de Tumaco a Pereira. Publica en su revista poemas de Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni y Nicolás Bayona Posada y prosas de Luis Tejada, Arman-

do Solano (“Maître Renard”) y Baldomero Sanín Cano. El presidente Pedro Nel Ospina les pedía ver nuevas películas y allí iban, a Palacio, de carrera, con los equipos para ofrecerlas a grandes y chicos.

Registraban en esa revista las disputas bélicas por el FIUME y sacaban avisos de página entero de su compatriota Tito Ricci, quien en mármol de carrara había realizado un monumento de 13 metros de altura colocado en la Plaza de los Mártires de Tunja.

Emprendedores, infatigables, Vicente di Domenico haría en 1923 *Aura o las violetas*, una de las primeras películas colombianas. Aquello que las casas Lumière o Pathé habían iniciado, desde París, enviando fotógrafos ambulantes por todo el mundo, daba frutos en la remota Colombia.

Vicente terminaría en Barcelona, España, pidiendo noticias sobre Colombia y Francisco como hotelero en Villeta. El trópico absorbió así su energía empresarial y su visión futurista de los negocios. La revista *Películas*, que aún seguía publicándose en 1922, por sus artículos, biografías de actores y actrices, y fotografías del “arte cinematográfico y teatral” es indudable pionera de lo que pudiera considerarse una crítica

cinematográfica traducida, aclimatándose poco a poco en Colombia. Pero lo relevante es volver a disfrutar la emoción de esos avisos promocionales al hablar de esa “monumental serie de Pathé” y suscitar la curiosidad con afirmaciones como: “Los episodios de mayor sensación. Puede decirse que en esta serie no hay un instante en que el público no esté intrigado por la notable trama y el misterioso desarrollo”. Como quien dice: cine en estado puro.

La revista Películas, que aún seguía publicándose en 1922, por sus artículos, biografías de actores y actrices, y fotografías del “arte cinematográfico y teatral” es indudable pionera de lo que pudiera considerarse una crítica cinematográfica traducida, aclimatándose poco a poco en Colombia.

Pero las cosas irían cambiando, poco a poco: Cuando Guillermo Cabrera Infante, el gran novelista cubano, ejercía de crítico cinematográfico en La Habana, en las hoy legendarias revistas Bohemia y Carteles, con el seudónimo de G. Caín, se despidió del oficio con un adiós en el libro *Un oficio del siglo XX* donde reunía su trabajo de 1954 a 1960, su irónica y melancólica página fi-

nal consignaba un agradecimiento: “A los desconocidos amigos de *Guión* de Bogotá, un apretón de manos y un murmullo ininteligible y agradecido por la apología, que parece un estirado pésame”.

¿Qué había pasado?

El mundo se ampliaba, el cine crecía, pero Colombia, al parecer, seguía alimentándose de productos extranjeros. En este caso, de los filmes norteamericanos y las películas mexicanas. Así lo atestigua un singular periódico-revista llamado *Cine noticias*, dirigido por Alberto Rojas Gaona, que en su año II aseguraba en la década de 1950 tirar 10.000 ejemplares. Publicaba fotos sugestivas de María Félix y Martin Carol y ofrecía información sobre el mundo del cine en el exterior (Judy Garland) o el latinoamericano, donde Jorge Negrete interpretaba a Marcos Vargas, personaje de Rómulo Gallegos en su novela *Canaima* llevada al cine, o Libertad Lamarque era la mujer X en la película del mismo nombre.

La llegada de Eastman Color y las semanas de homenaje al cine mexicano donde en 12 ciudades y 20 teatros se exhibirían en forma simultánea películas como *Escuela de vagabundos*, con Pedro Infante y Miroslava, o *Un extraño en la escalera*, con Silvia Pinal

y Arturo de Córdova, además del *Robinson Crusoe* de Luis Buñuel, realizado en México, su nueva tierra de adopción, comprueban que de las películas italianas de los Di Domenico habíamos pasado a las mexicanas, promovidas por distribuidores y embajadas. Y del invento del Pathé al Cinemascope, como se anuncia en esta ocasión: En el Teatro de la Comedia la primera producción en Cinemascope de la Universal filmada en Tecnicolor: *Atila frente a Roma*, con Charlton Helston y Lumille Sherina.

Paramount, por su parte, promovía Vista-visión con *Los diez mandamientos* de Cecil B. de Mille. Warner pagaba su aviso de *El cáliz de plata*, con Pier Angeli, Jack Palance y “su gran debut”: Paul Newmann.

El cine venía de Hollywood, lo comercializaban las transnacionales y estas publicaciones reproducían de forma literal sus comunicados de prensa, los desde siempre sabrosos chismes de romances y rupturas y las atractivas fotos de las estrellas, facilitadas por las casas distribuidoras. La farándula, en fin. Pero el cine colombiano no terminaba de aparecer. El editorial de agosto 27 de 1955, al hablar de la presentación de una nueva película nacional que no menciona, dirá: “Ninguna película, ya sea

bogotana, caleña o antioqueña, ha tenido el aplauso del público. Es cierto que los teatros se han colmado de bote en bote... pero al público colombiano no podemos seguirlo estafando con ‘cosas’ que dicen ser una película y no dejan de ser sino unas ‘mamarrachadas’ del peor gusto”.

La filmación en Cartagena y Barranquilla de escenas de *Llama al viento*, basada en la novela de Alfonso López Michelsen *Los elegidos*, en producción mexicana con la actriz Adriane Walter (en 1984 director y actores rusos la volverían a llevar a la pantalla con el aporte colombiano de Amparo Grisales). Los 350.000 dólares que ganara Cantinflas por *La vuelta al mundo en 80 días* cierran este recuento de Cine Noticias, donde el pelado del habla popular enrevesada de las clases bajas de Ciudad de México se convierte en el criado del flemático caballero inglés que honra una apuesta de club. Ahora se llamará *Passepartout*: un comodín.

...“Ninguna película, ya sea bogotana, caleña o antioqueña, ha tenido el aplauso del público. Es cierto que los teatros se han colmado de bote en bote... pero al público colombiano no podemos seguirlo estafando con ‘cosas’ que dicen ser una película y no dejan de ser sino unas ‘mamarrachadas’ del peor gusto”.

Los asistentes a los teatros Faenza, Imperio, Americano, Aladino, Coliseo, Comedia, El Cid, Mogador, San Carlos, San Jorge, Metro o Teusaquillo, los tradicionales de la época en Bogotá, aceptarán la versión comercial y edulcorada de un representante decisivo de la cultura popular latinoamericana, en su versión norteamericana para exportar.

El negocio del cine, hecho de arte y técnica, de innovación y comercialización, continuaba su marcha. Y a su lado, siempre, la tradición de la nota de prensa o la redacción del comentario hecho en Colombia.

De ahí que la verdadera aparición de la crítica de cine coincide con aquellos años cuando Jorge Gaitán Durán la inicia en *El Espectador* y al irse a Europa se la deja a Gabriel García Márquez, quien la ejerce de febrero de 1954 a julio de 1955 en dicho diario. Y cuando Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel fundan *Mito* (1955-1962), y Valencia Goelkel crítica y analiza películas en *Cromos*. Ése es el auténtico punto de partida de la crítica de cine en Colombia.

El mito del cine en *Mito*

Los cuarenta y dos números de *Mito*, publicados entre 1955 y 1962, fueron induda-

bles pioneros en la historia de la crítica de cine en Colombia. Fiel a su tradición cosmopolita, *Mito* miró al mundo y prestó atención inteligente a este nuevo arte. Destaco, en primer lugar, el homenaje a Chaplin en su número cuatro, donde Jorge Gaitán Durán escribe sobre *Tiempos modernos*, Hernando Salcedo sobre *Monsieur Verdoux* y *Candilejas*, y Antonio Montaña repasa toda su trayectoria. Luego, su interés por el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa, con su punto más alto en el valioso ensayo de Hernando Valencia Goelkel sobre *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais, con guion de Marguerite Duras. Pero no se trata sólo de eso: su director, Jorge Gaitán Durán, viajero por Europa, reseñaba *La strada* de Fellini; Francisco Norden, desde París, hablaba de René Clair; y Guillermo Angulo, después de estudiar en Cinecittà, se preocupaba por traer a Colombia lo que significaba *Los 400 golpes* de Truffaut, y el conocimiento del gran guionista del neorrealismo, Cesare Zavattini, de quien tradujo un delicioso cuento: «Cine». Gretel Wernher, por su parte, se internará en los *Secretos de mujeres* de Ingmar Bergman.

Es evidente que la inspiración de *Mito* se hallaba en *Temps Modernes*, la revista de Jean Paul Sartre cuyo título provenía de Chaplin,

pero en relación con el cine todo el grupo era lector entusiasta de *Cahiers du cinema*, la revista fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Daniel-Valcroze y Lo Duca y con un equipo de redacción integrado por Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette y Pierre Kast.

Luego de ver cine, escribir sobre cine, y exaltar al cine de autor, el grupo hace cine, como lo atestigua un solo ejemplo: *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut, en 1959.

Acompañándolos, en varias ocasiones «el padre» Hernando Salcedo Silva reseñará los libros más recomendables para el estudio del cine, como lo eran la historia de Georges Sadoul y el clásico de Kracauer, *De Caligari a Hitler*, en torno al expresionismo alemán. Sin olvidar en ningún momento su devoción por el musical, las películas del oeste y de gánster, en su inclinación por el cine norteamericano, como lo atestiguan sus notas sobre *El hombre del oeste* y *Horizontes de grandeza*, de Anthony Mann y William Wyler, con los legendarios Gary Cooper y Gregory Peck, respectivamente. Devoción en la cual lo acompañaría Hernando Valencia Goelkel, entusiasmado con *Shane*, de George Stevens. También vale la pena señalar que en 1955 Hernando Salce-

do Silva comenta el *Robinson Crusoe*, de Luis Buñuel. Tendremos así un panorama variado del cine de entonces, en una revista no dedicada específicamente al cine sino a la cultura en general. A esto se añade que el primer director del Cine Club Colombiano sería Luis Vicens, un catalán importador de libros muy unido a *Mito*, y luego promotor de cine en México.

Acompañándolos, en varias ocasiones «el padre» Hernando Salcedo Silva reseñará los libros más recomendables para el estudio del cine, como lo eran la historia de Georges Sadoul y el clásico de Kracauer, *De Caligari a Hitler*, en torno al expresionismo alemán.

Mito dio así su nombre a una generación que también iba, hablaba y escribía de cine, que también dio batallas contra la censura cinematográfica del momento, que prohibió, en 1958, la exhibición de *Rojo y Negro*, basada en la novela de Stendhal. El Siglo apoyó la censura al decir que la novela estaba en el Index y que la película había sido financiada por los comunistas. Gaitán Durán dijo al respecto: «Colombia es un país que ha escogido la inmovilidad». Y vio encarnar en ciertos ídolos personales sus sueños y

aspiraciones. Tal la hermosa nota que Jorge Gaitán Durán escribió en *El Espectador* sobre Gerard Philippe, a raíz de su muerte, el 20 de diciembre de 1959: «Fue de cierto modo todo lo que nosotros hemos querido ser; nuestro esfuerzo desesperado por superar la corrupción y el terror de la vida moderna [...]. Nos impresiona que esta pulcritud, esta fogosidad, esta ambición, este esplendor, hayan sido vertiginosamente aniquilados por la absoluta miseria humana que es el cáncer».

¿No estaría la verdadera modernidad de *Mito* en haber hablado al tiempo de Hollywood y Visconti, de Cesare Zavattini y de Brecht y el cine, en haber traducido los diarios de filmación de Fellini en *Las Romanas* y en señalar cómo la forma de hablar de Cantinflas era la imagen más fiel de la oratoria política colombiana? Tal el acierto de *Mito* al referirse al cine.

“La revista *Mito*, de Bogotá, una de las mejores que haya tenido América Latina”: así escribía el profesor francés Jacques Gilard en 1974, en el prólogo a *El coronel no tiene quien le escriba* en la edición colombiana del Círculo de Lectores (pág. VI).

Allí también mostraba el influjo en Gar-

cía Márquez como narrador del cine. Influjo que ya se podía fechar desde el 16 de octubre de 1950 cuando reseña en *El Heraldo* de Barranquilla *Ladrones de bicicletas* de Vittorio de Sica.

En febrero de 1954 inaugurará en Bogotá su columna de crítica cinematográfica con un marcado énfasis admirativo por el neorrealismo italiano. *Milagro en Milán*, *Indiscreción de una esposa*, *El abrigo*, *Alemania año cero* y *Umberto D* son algunas de las películas que comenta, y elogia. Historias de gente común y corriente, de gente pobre, realizadas con técnicas elementales y directas, que contribuyen a perfilar lo humano en sus personajes, tal como sucedería en *El Coronel*, terminado en París en enero de 1957.

Al grupo que “fue llamado, tal vez irónicamente, la generación de los maestros” (pag. 202) como lo estudia John King en su historia del cine latinoamericano, *El carrete mágico* (1994), podía adscribirse, sin problemas, García Márquez. Guillermo Angulo, Jorge Pinto, Álvaro González y Francisco Norden eran, en alguna forma sus compañeros generacionales. Habían viajado a Europa, estudiado en el IDHEC en París o en el Centro Spirimentale en Roma, como fue el caso de Angulo y García Márquez. Pero en

realidad el primer crítico cinematográfico colombiano, proveniente también de la revista *Mito*, fue Hernando Valencia Goelkel.

En febrero de 1954 inaugurará en Bogotá su columna de crítica cinematográfica con un marcado énfasis admirativo por el neorrealismo italiano. *Milagro en Milán*, *Indiscreción de una esposa*, *El abrigo*, *Alemania año cero* y *Umberto D* son algunas...

Lo dilatado de su cultura, atenta al ámbito anglosajón y a una revista como *The New Yorker* y Pauline Kael, lo punzante de su prosa y lo original de sus análisis, trátase de Bergman como de Antonioni, hacen de la lectura de su libro *Crónicas de cine* (1974) un primer hito ineludible.

Cualquiera interesado en ese ir y venir entre lo nacional y lo extranjero tendrá también otros volúmenes de calidad disponibles. Me refiero a *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950* (1981) de Hernando Salcedo Silva o la *Historia del cine colombiano* (1978) de Hernando Martínez Pardo. También son útiles los tres volúmenes de *Páginas de cine*, de Luis Alberto Álvarez, publicados en 1988, 1992 y 1998 y varias veces

reeditados. A ellos debe añadirse, sin lugar a dudas, la recopilación de Andrés Caicedo: *Ojo al cine* (2009), otros libros como *Notas de cine* (1979) de Jaime Manrique Ardila o los *Enfoques de película* (2008) de Mauricio Laurens o de Orlando Mora amplían las páginas sobre la crítica de cine en Colombia.

Esta antología, al reconocer la importancia precursora de dichos aportes, busca ahora rescatar del limbo de las hemerotecas, piezas pioneras del análisis cinematográfico, de Clímaco Soto Borda y el poeta Guillermo Valencia, de Tomas Carrasquilla y Luis Tejada, en una proseguida tradición de narradores atentos a la importancia del cine, trátase de Hernando Téllez o de poetas como Jorge Gaitán Durán y Gustavo Ibarra, para llegar en las últimas generaciones a los ya fallecidos R.H. Moreno Durán y Alberto Duque López.

Al rescatar con Ramiro Arbeláez, desde Cali, y Cobo Borda, desde Bogotá, muchas de estas piezas, se contribuye al mapa de la pasión por el cine en Colombia. La pesquisa, en frágiles revistas que en muchos casos no alcanzaron más de dos o tres números, mostraba la garra del escritor fascinado por el espectáculo cinematográfico. Ansiosos de comunicar sus hallazgos, de compartir pre-

guntas, dudas y evidencias, trátense de los clásicos, caso de Buñuel visto desde tan variadas ópticas, trátense del compañero obsesionado no sólo por escribir sobre cine sino también por hacerlo. Así sucedió en Cali, donde precisamente Ramiro Arbeláez, con Carlos Mayolo, Luis Ospina, Andrés Caicedo, Hernando Guerrero, Umberto Valverde y Sandro Romero Rey crearon una personal forma de enfocar el cine, con sus mitologías inconfundibles reflejadas en el Cine Club de Cali y la revista *Ojo al cine*. En el caso de Bogotá, debe hacerse obligatoria mención de los sucesivos grupos que animaron y dirigieron la Cinemateca Distrital y las revistas que desde allí se promovieron y los valiosos ciclos ofrecidos. Se destacan allí revistas como *Cinemateca* y *Cuadernos de Cine colombiano*. Igual sucedería en Antioquia con Víctor Gaviria y el Cine Club del Colombo Americano y la revista *Kinetoscopio*, la de más larga andadura en nuestro medio. Pero que tuvo su taller inicial en torno al cine en publicaciones como la *Revista de la Universidad de Antioquia*.

La revisión de la *Revista de la Universidad de Antioquia*, desde diciembre de 1985 a diciembre de 2008, y que abarca del número 202 at 294, da un saldo muy favorable en torno a la crítica de cine. Dirigida por escri-

tores y periodistas dedicados a la actividad literaria, como es el caso de Juan José Hoyos, Héctor Abad Faciolince y Elkin Restrepo, su interés por el arte cinematográfico combina bien la mirada sobre figuras claves ya de la historia del cine, de Harold Loyd a Kurosawa, de Humphrey Bogart a Fellini y Antonioni, con la atención a un cine que surgía allí mismo en Medellín, y que encarna un poeta amigo de los directores de la revista, como Víctor Gaviria, y su película *Rodrigo D: No futuro* (1990). En tal sentido las contribuciones de Juan Carlos González, a partir del año 2001, forman un breviario informado del cine contemporáneo y de los maestros consagrados, como lo atestigua también el libro que escribió sobre François Truffaut, *Una vida hecha cine* (Panamericana). Pedro Adrián Zuluaga, por su parte, ha recobrado el clima que se vivía, y sus antecedentes más conspicuos. Paul Bardwell como director del Colombo-Americano y la legendaria revista *Kinetoscopio*, aparecida en 1990 y que aun sigue activa, y el padre Luis Alberto Álvarez que, llegado de Europa, hacía proselitismo en el Goethe-Institut a favor de Herzog y Faasbinder, y publicaba en *El Colombiano* los muy perspicaces ensayos y notas que perduran en los tres volúmenes de *Páginas de cine* que editaría precisamente la Universidad de Antioquia, a partir de 1988 para concluir en

1998, son los otros puntos de referencia, en este proselitismo crítico e informativo sobre el cine, de innegable importancia.

En el caso de Bogotá, debe hacerse obligatoria mención de los sucesivos grupos que animaron y dirigieron la Cinemateca Distrital y las revistas que desde allí se promovieron y los valiosos ciclos ofrecidos. Se destacan allí revistas como Cinemateca y Cuadernos de Cine colombiano.

Pero al margen de la fugacidad de los recortes de periódico y la precariedad absoluta de las revistas, muchos colombianos han añadido a la visión singular del cineasta la suya propia, o han reconocido, así mismo, como los sucesivos inicios del cine colombiano, que despunta y agoniza cíclicamente, mucho nos dice sobre nosotros mismos, sobre el campo y la ciudad, sobre la historia y la política, sobre la gente, sus frustraciones, sueños y sentimientos. PROIMÁGENES COLOMBIA, que tanto ha contribuido a hacer cine, piensa en sus trece años de existencia que bien vale la pena adensar el horizonte de nuestra cultura, con el rescate de estas válidas y curiosas páginas sobre la crítica de cine en Colombia.(1)

Bogotá, abril de 2011.


Agradecimientos

Juan Gustavo Cobo Borda quiere expresar su reconocimiento al Banco de la República y a la Biblioteca Luis Ángel Arango por las facilidades dispuestas para la consulta de periódicos, libros y revistas. Y en especial a sus directivas Ángela María Pérez, Margarita Garrido y Magnolia Hernández, encargada de la sección de libros raros y manuscritos.

(1) Dos trabajos son de utilidad al respecto:

- OSORIO, Oswaldo. “Historiografía del cine colombiano. La saga atrasada de un cine que camina lento”, en *Cine colombiano. Investigación e historiografía*. Bogotá, Cuadernos de Cine Colombiano, 2008.

- *Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia, 1908-2007*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

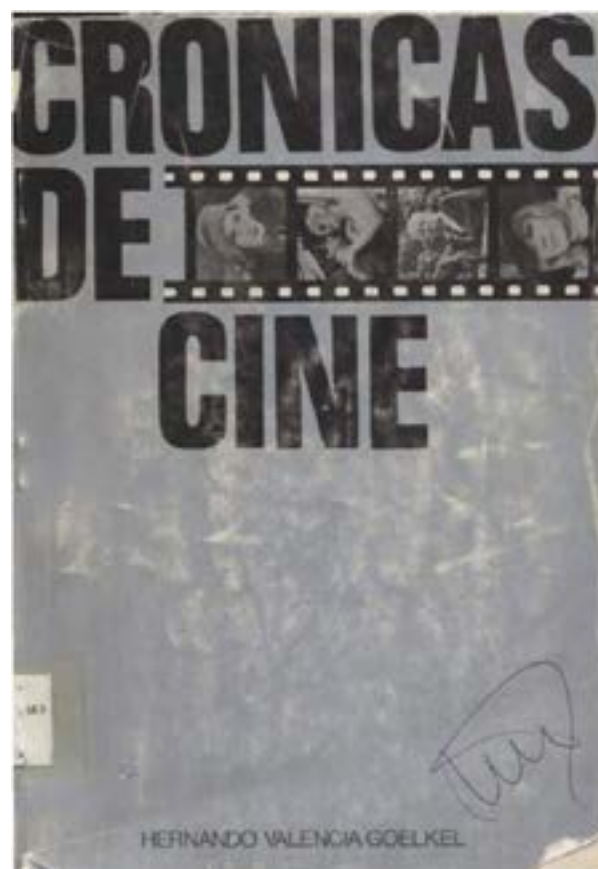
* Prólogo del libro *La crítica de cine en Colombia: Una historia en textos*. Publicada por Proimágenes Colombia y la Universidad Nacional de Colombia. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MODALIDADES DE LA CRÍTICA*

Hernando Valencia Goelkel



“Si la Bella Durmiente pudiera ver lo que le sucede en la película de Walt Disney, se despertaría dando alaridos”, anota “Time” en su entrega del 2 de marzo de este año [1959]. al comentar Sleeping Beauty (“La bella durmiente del bosque”), la última producción de Disney, dibujo animado de largo metraje que costó 6 millones de dóla-

res y que acaba de estrenarse en los Estados Unidos. “Hay sesenta actores, además de innumerables extras, en “El bucanero”, un film dirigido por Anthony Quinn. producido por Henry Wilcoxon y supervisado por Cecil B. de Mille, y que se relaciona con la carrera de Jean Laffite, un pirata que trabajaba en las cercanías de Nueva Orleans allá

por 1812. Si semejante derroche de mano de obra se hubiera producido en Rusia y no aquí, los responsables estarían ahora en Siberia”, dice John McCarten en *The New Yorker*, al comentar una película en la que, además, figura el actor de moda, Yul Brynner, acompañado de Charles Boyer, Charlton Heston, Claire Bloom, etc. Y, ¿qué decir de la nota publicada por “*Les Cahiers du Cinéma*” en agosto del año pasado? La revista tiene una sección en la que informa brevemente sobre las películas estrenadas en el mes. Al llegar a “*Films ingleses*” viene la susodicha nota: “Rev. cin. ch. j. h. ou. j. f. courag. pro vis. films angl”. Lo cual, en el estilo de los avisos limitados de los periódicos franceses, quiere decir: Revista de cine busca hombre o mujer jóvenes con coraje para ver los films ingleses.

Dentro de este estilo saludablemente corrosivo, habrá que mencionar los títulos de “*Lettres francaises*”: “El bárbaro y la geisha: cine bárbaro”; “Un gato sobre el tejado caliente: tibio”; “Las raíces del cielo: los elefantes vistos por un mamut”. (Esta película que, como la anterior, está próxima a estrenarse en Bogotá, trata de las luchas de un hombre por impedir el exterminio de los elefantes en África). Y, al lado de estas ingeniosas impertinencias, figuran

también los desatinos, las necedades aparentemente inexplicables. Por ejemplo: “*Films in review*” es una publicación del “Consejo Nacional de Críticos Cinematográficos de los Estados Unidos”; se distingue por un anticomunismo delirante, ya un poco pasado de moda, por su nacionalismo sentimental y por una vigilante e invariable tendencia moralizadora. Pero es una revista erudita y, pese a todo, sus colaboradores saben de cine, aprecian el cine y, en muchas ocasiones, son capaces también de comentarlo. Pero, ¿qué pensar de estos juicios: “No hay realismo, ni neo ni del otro, en estos incidentes inconexos sobre una prostituta romana a quien su chulo casi ahoga al comienzo del film y que, cuando este concluye, ve cómo un hombre, con quien creía iba a casarse, le roba los ahorros de toda su vida (...) Como película no tiene ningún significado, pero sociológicamente tiene cierto interés ya que muestra hasta qué punto se halla enferma Europa”. ¿Qué se puede opinar de semejante memez sobre un film tan hermoso y tan noble como “*Las noches de Cabiria*”?

...“Films in review” es una publicación del “Consejo Nacional de Críticos Cinematográficos de los Estados Unidos”; se distingue por un anticomunismo delirante, ya un poco pasado de moda, por su nacionalismo sentimental y por una vigilante e invariable tendencia moralizadora.

El Alcance de la Crítica

A nadie se le ocurrirá decir en Estados Unidos o en Francia que observaciones como las transcritas son, por ejemplo, anti-patrióticas porque perjudican una industria nacional, o que son una forma de terrorismo económico porque son muy grandes los intereses envueltos en la producción cinematográfica. El comentarista más influyente de los Estados Unidos es Bosley Crowther, del New York Times; sus reseñas afectan, no sólo a los lectores de su periódico, sino, en muchos casos, a la carrera comercial de un film. ya que los compradores extranjeros se guían frecuentemente por su opinión. Pero el caso de Crowther es excepcional; la crítica, más o menos libre, se ejerce en un número de publicaciones relativamente escaso, y su influjo sobre el público, sobre las perspectivas de una película recién es-

trenada, es quizás inferior a lo que pudiera sospecharse dado el tiraje o la influencia de determinado periódico o revista. Los ejemplos son abundantes y constantes: en el segundo lugar entre los éxitos de taquilla del año pasado en los Estados Unidos figura *No time for sergeants* (“No hay tiempo para sargentos”) un bodrio inenarrable que hace unas semanas se presentó con más pena que gloria en un cine de Chapinero, entre la resignación de un público escaso y desconfiado. Pero tampoco es rara la coincidencia entre el éxito popular y el éxito de crítica: “El puente sobre el río Kwai” es un ejemplo a la mano; casi en todas partes la crítica la ha elogiado como una gran película. Igual cosa, y con ciertas variantes. Podría decirse de “La vuelta al mundo en ochenta días”, el film que ha producido más dinero en la historia del cine.

Los productores y, cada vez más los distribuidores están al corriente de un hecho protuberante que estas páginas de Cromos han subrayado en varias oportunidades: el de que la crítica no ejerce una influencia inmediata contra las aficiones del público. A largo plazo, ciertas mentecateces se vuelven intolerables hasta para los aburridos asistentes al matiné dominical; pero hay que esperar años antes de que ciertos tópi-

cos críticos (verbigracia, la campaña, si así puede llamarse contra el final feliz traído de los cabellos) lleguen a influir en las masas de espectadores y, de rebote, en la preocupación de los productores. Porque si éstos se desentienden de los epigramas más impíos que puedan aparecer en la prensa de Nueva York o de París, en cambio no pueden adoptar la misma actitud frente a las reacciones de un público que, si llega a fallarles, es mucho más devastador que todas las ferocidades de todos los Bosley Crowther del mundo.

...pero hay que esperar años antes de que ciertos tópicos críticos (verbigracia, la campaña, si así puede llamarse contra el final feliz traído de los cabellos) lleguen a influir en las masas de espectadores y, de rebote, en la preocupación de los productores.

En el caso del cine –diversión, o vehículo cultural, o escape psicológico, o todo a la vez–, para centenares de millones de personas en todo el mundo, parecería que la crítica debiera ser particularmente necesaria. En efecto, el público se halla, literalmente, indefenso frente a la propaganda. Frente a una propaganda estrepitosa y petulante

pero que, en rigor, se abstiene siempre (y con razón) de decir nada, de informar sobre nada. Ahora bien; aunque la influencia del comentarista de cine de las grandes publicaciones sea cada vez más amplia, y aunque el lector haya establecido con él una invisible pero efectiva relación casi de tipo dialéctico, en la que suelen percibirse, palpase, se podría decir, las afirmaciones y las negaciones, la reacción más iracunda contra la crítica suele provenir del propio público.

La razón es sumamente simple. La crítica, favorable o desfavorable, es una de las circunstancias con que siempre tiene que contar el productor de una película. Es un dato más que hay que agregar a los cálculos sobre la popularidad de los actores, sobre la censura, sobre el público potencial (¿gustará a los niños? ¿a los adolescentes? ¿a las amas de casa?, etc.) El espectador es, en cambio, y a un mismo tiempo, más generoso y más egoísta. Suele ir a ver su film desprovisto de prejuicios desfavorables: dispuesto, por el contrario, a deleitarse con un show, o con un arte, que a él, como a todos nosotros, nos ha proporcionado emociones indelebles, intuiciones, revelaciones, pasiones (en el sentido aristotélico) inolvidables. Pero, al lado de esta magnanimidad, viene el egoís-

mo: ay de quién le empañe el placer anticipado de una “buena película”! o, peor aún, de quien le frustre el gozo retrospectivo de haberse complacido en un film que luego resulta ridiculizado por algún pedante! De ahí esas irritaciones, esas ‘Cartas al director’ que aparecen en todos los periódicos del mundo, y en las cuales se pide la cabeza del comentarista de cine. (El fenómeno inverso tampoco es desdeñable: la ola de vanidosa satisfacción que nos ahoga cuando vemos que determinado crítico coincide con nuestra apreciación de la película).

De los párrafos anteriores tal vez pudieran sacarse algunas conclusiones provisionales. La primera, que la labor negativa de un crítico es erosiva, no demoledora. La segunda, que un buen film tiene más eficacia positiva en la formación del gusto, en el ataque frontal contra los lugares comunes, en el estímulo de inquietudes inéditas, que todas las páginas que puedan escribirse a favor o en contra de determinado tipo de cine. Lo cual nos lleva a poner, una vez más, de presente la que, en el fondo, es la verdadera función del comentarista: la de anotar la mera presencia, la existencia de ese infrecuente fenómeno que es una buena película.

*Texto publicado a manera de epílogo en el libro Crónicas de cine, de Hernando Valencia Goelkel, en 1974, y originalmente en la Revista Cromos.



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