

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº2 - Abril 2021



EL RIO DE LAS TUMBAS
UNA PELICULA CINE TV FILMS DIRECCION JULIO LUZARDO CON SANTIAGO GARCIA JORGE ANDRADE MILENA FIERRO



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Los conductos, de Camilo Restrepo

Pedro Adrián Zuluaga

Tantas almas, de Nicolás Rincón Gille

Pablo Roldán

Dopamina, de Natalia Imery Almario

Liliana Zapata B.

Como el cielo después de llover, de Mercedes Gaviria

Andrés M. Murillo R.

La forma del presente, de Manuel Correa

Martha Ligia Parra Valencia

Lavaperros, de Carlos Moreno

Andrés M. Murillo R.

El segundo entierro de Alejandrino, de Raúl Soto

José Leonardo Cataño Sánchez

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Los cortometrajes de Lina Rodríguez

Karol Valderrama-Burgos

Tripleta con altibajos y delirios
de Felipe Aljure

Mauricio Laurens

Se va el caimán: Lo primero que se
escuchó en el celuloide

Gonzalo Restrepo Sánchez

El lugar de los sueños y la memoria

Hugo Chaparro Valderrama

ENTREVISTAS

Entrevista a Julio Luzardo

Oswaldo Osorio

Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga

Daniel Mesa de los Ríos

Entrevista a Natalia Imery Almario

Óscar Iván Montoya

Entrevista a Juan Pablo "Tuchi" Ortiz Tobón

Armando Russi

ZONA CORTOS

La Esperanza, de Edna Sierra y Wilson Arango
Joan Suárez

Estreno en Medellín del cortometraje 84, de Daniel Cortés
Gloria Isabel Gómez

El corazón es la cuarta pared, de Andrés Restrepo
Melissa Mira

El tamaño de las cosas, Carlos Felipe Montoya
Lina María Rivera Cevallos

ZONA RETRO

El río de las tumbas, de Julio Luzardo (1964)
Javier Pérez-Osorio

Al final del espectro, de Juan Felipe Orozco (2006)
María Fernanda González García

Diario de Medellín, de Catalina Villar (1998)
Joan Suárez

La langosta azul y San Andrés, isla de ensueño
Verónica Salazar

Milagro en Roma, de Lisandro Duque (1988)
Luisa M. Cárdenas

Soplo de vida, de Luis Ospina (1999)
Andrés Felipe Zuluaga

BIBLIOTECA

Los trabajadores internacionales del cine
colombiano, de Uribe Jongbloed, E; Mora Moreo, C; Corredor Aristizábal, M y Martínez
Moreno, R.
Jerónimo Rivera

Salas de cine y cineclubes en Medellín 1956-2020, de Oswaldo Osorio
Simón Puerta Domínguez

Experiencias del mal: Afectos morales en el cine colombiano contemporáneo, de
Daniel Jerónimo Tobón
Oswaldo Osorio

DOCUMENTOS

Las latas en el fondo del río
Luis Alberto Álvarez y Víctor Manuel Gaviria

Universo de provincia o provincia universal
Carlos Mayolo



LOS CONDUCTOS, DE CAMILO RESTREPO

PRODUCIR ALGO NUEVO CON LO VIEJO

Pedro Adrián Zuluaga

—●—



La aparición de los primeros cortos del artista plástico y director antioqueño Camilo Restrepo en la escena de ese territorio poroso que insistimos en llamar cine colombiano, fue una verdadera sorpresa. Y digo verdadera para hacer énfasis en una palabra que críticos y festivales tal vez hayamos contribuido a banalizar. Unos y

otros buscan —buscamos— afanosamente la obra que permita nombrar un espacio cinematográfico no reconocido. Nuestro trabajo, el de críticos y curadores, tiene algo que evoca esas viejas operaciones de descubrimiento y colonización de “nuevos mundos”.

En lo que seguiré tercamente llamando cine colombiano, ese campo estrecho que se rige también por rumores y expectativas, creo que nadie tenía ni una mínima intuición o pista acerca de un director que, tras largos años de intentar crear una obra plástica, había empezado a realizar cortos experimentales. Cuando vi esos dos cortos iniciales, por primera vez (eran *Tropic Pocket* —2012— y *Como crece la sombra cuando el sol declina* —2014—), me atrapó lo singular de su expresión estética. Tenían algo opaco que se oponía a los excesos de visibilidad y legibilidad que caracterizan al cine mainstream.

No era solo un mundo nuevo sino uno decididamente extrañado, como venido de atrás en el tiempo (no solo por la recurrencia del formato análogo sino por su trabajo con archivos) y a la vez disparado al porvenir (la creación de nuevos archivos y la reutilización de tecnologías consideradas desuetas). En el cine de Restrepo se logra crear algo nuevo con lo (aparentemente) viejo, y con ese gesto se impugnan el realismo capitalista, sus políticos de obsolescencia y la producción calculada de ruinas.

Vi los cortometrajes como parte de un comité de selección de la Muestra

Internacional Documental, que junto con el Festival de Cine de Cali, fueron los primeros dos eventos donde se exhibieron en Colombia. Luego, como curador del FICCI, vi el tercero, *La impresión de una guerra* (2015). Fui ahí donde ocurrió una revelación que tal vez no sea del todo de mi índole privada. La grave voz del narrador de este corto (voz que ya estaba presente en *Como crece la sombra cuando el sol declina*), con su extrañeza, me trajo del pasado el recuerdo del cuerpo que la emitía: un joven en la Medellín de los años noventa, que estudiaba artes plásticas, y que con un grupo de amigos buscaba que la ciudad de la muerte y el no futuro les perteneciera. No resignarse al cierre o a la cancelación de la historia, va a ser una constante en el trabajo de Restrepo, tanto en sus cortos como en el largo del que se hablará en este texto: *Los conductos* (2020).

Recuperé pues el recuerdo del Camilo Restrepo que conocí, gracias a una voz sin cuerpo, su propia voz, que en dos de sus tres primeros cortos se ofrece como una materialidad más de un cine obsesionado por los materiales, por el trabajo con ellos y el moldeamiento de una nueva materia, la película, construida a partir de fragmentos, deshechos y ruinas. En estos

trabajos Restrepo utiliza a veces materiales preexistentes y fragmentarios (como en *Tropic Pocket*); emplea, como yadije, formatos y tecnologías hasta cierto punto en desuso (para el rodaje y el montaje); acompaña a cuerpos empeñados en una lucha por la supervivencia y que el capitalismo quiere someter y precarizar; y excava dentro de las ruinas que este mismo capitalismo produce. Pero el cine del director no exhibe estas ruinas con nostalgia, sino que ve en ellas la posibilidad de emergencia de una revuelta política, o al menos de una alternativa de futuro.

No resignarse al cierre o a la cancelación de la historia, va a ser una constante en el trabajo de Restrepo, tanto en sus cortos como en el largo del que se hablará en este texto...

“Mis películas no producen una razón, sino un cuerpo, señalando así la producción y la destrucción de otros cuerpos: producción de imágenes en *Tropic Pocket*, producción de marcas de la guerra en *La impresión de la guerra*, duplicación pirata de camisetas de marca en *Los conductos*, destrucción de autos en la deshuesadora e improductividad aparente de la juventud de los semáforos en *Como crece la sombra cuando el sol declina*”, dijo Restrepo en una

correspondencia con imágenes que sostuvo con el crítico y programador mexicano Carlos Rgó: <http://correspondenciascine.com/2020/07/magma-correspondencia-entre-imagenes-y-lineas/>

Tropic Pocket, *Como crece la sombra cuando el sol declina* y *La impresión de una guerra* evocan, sin reproducirla, la violencia colombiana. Al afirmar que no reproducen el acontecimiento de la violencia quiero decir que es un cine que desconfía de que la realidad sea solo un índice o una referencia, a la manera en que la trabaja el arte realista. Pareciera que Restrepo concibe que la realidad, así nos envíe señales inciertas o confusas, puede ser restituida por el cine con cierta plenitud (volveremos algunas veces, en este texto, sobre esa idea de plenitud).

No sería una plenitud donde todo es visible —o explicable—, sino en la que cualquier cosa puede resonar con otra, como en el poema “Correspondances”, de Charles Baudelaire. Algo parecido sugiere el narrador de *La impresión de una guerra* como respuesta a la idea de que la historia colombiana es ilegible, que es una posición simétrica e igual de paralizante que la contraria, la de que todo se puede explicar: “Para quien quiera prestar atención, la

historia del país está sin embargo escrita... en otra parte, por una multitud de huellas. Marcas voluntarias o accidentales, ostensibles, fugaces o disimuladas. A menudo signos de lucha contra el olvido, la indiferencia o la impunidad". Y siguiendo esa fe, en las películas de Restrepo lo que vemos es, ante todo, series de asociaciones, libres pero al mismo tiempo inevitables. De ahí la proximidad de su cine con los estados del sueño y del delirio, una cualidad experiencial que se va a radicalizar en los dos cortos más recientes y en *Los conductos*.

El díptico conformado por *Cilaos* y *La Bouche* desplaza su foco de interés de Colombia hacia otros territorios y cuerpos que también han sido víctimas del despojo y la exclusión: inmigrantes africanos en Europa. En estos dos cortometrajes se sugiere y emplaza la revuelta e ingobernabilidad de ese cuerpo colonizado y violentado. Siempre se trata de aquello sumergido que regresa: una vieja deuda que la noción de justicia, con su aspiración de universalidad, no puede saldar.

En *Los conductos*, primer largo del director, estrenado en la Berlinale 2020 y ganador del premio a mejor opera prima de ese festival, nos volvemos a encontrar esos

estratos de tiempo, espacio y memoria que ya estaban en los cortos, pero en la forma amplificada que un largometraje permite. En las palabras de aceptación del premio, Restrepo lanzó un poderoso "To the future" como proclama de un cine que se resiste a repetir la narrativa melancólica, subsidiaria del realismo y el naturalismo, heredada de los años 90.

El díptico conformado por *Cilaos* y *La Bouche* desplaza su foco de interés de Colombia hacia otros territorios y cuerpos que también han sido víctimas del despojo y la exclusión: inmigrantes africanos en Europa.

¿Para que viva el hijo tiene que morir el padre?

Aunque *Los conductos* pueda ser analizada como una pieza individual, su alcance se enriquece si se establecen los muchos vínculos entre las distintas películas del director, que conforman una obra orgánicamente integrada en torno a gestos recurrentes. El personaje principal de *Los conductos* está encarnado por Luis Felipe Lozano, "Pinky", quien ya había aparecido en *Como crece la sombra cuando el sol declina*. Ese sobreviviente de las calles que vimos en el corto aporta materiales de su propia

vida para la narrativa alegórica del largo. “Pinky” hace parte de una banda/secta de elegidos que es guiada por un personaje al que solo conocemos como “El Padre”. Este líder organiza libidinalmente la relación de los miembros de la secta entre sí, y la de estos con el mundo de afuera. Si el mundo les dio odio, odio es lo que devolverán, al tiempo que construirán una ficción de comunidad entre ellos: la ilusión de un lazo que los mantiene atados.

El recorrido de “Pinky” se mueve desde la fe en ese Padre y en esa comunidad hacia un desencanto que lo conduce al asesinato del líder; pero casi que sería injusto llamar a este recorrido una narración, pues todas estas peripecias las llegamos a saber a cuenta gotas, gracias a la armadura de un rompecabezas del que como espectadores somos responsables. Más exacto sería decir que la película nos invita a una experiencia de inmersión: el descenso, el reconocimiento y la redención de “Pinky”, aunque haya que poner todos los términos anteriores entre comillas.

Al imponerse lo cinemático sobre lo narrativo, la película encuentra, ante todo, una mirada. Lo que ella nos ofrece es un mundo ampliado que sobrepasa el contexto

al que alude: Medellín, las personas reales que interpretan a unos personajes, las marcas históricas que se convocan y se mezclan. Roberto Calasso, en un inusual libro sobre el poeta de “Correspondances”, La Folie Baudelaire, habla de “momentos de la existencia en los que el tiempo y la extensión son profundos, y el sentimiento de la existencia queda inmensamente aumentado”. En sus mejores momentos, el cine de Restrepo logra esta plenitud, y a esta contribuyen, en el caso de Los conductos, la excepcional fotografía en 16 mm de Guillaume Mazloume, el sonido, la exacerbación del fuera de campo, la utilización extrema del fragmento que el espectador debe integrar en un orden mayor, la música de Arthur B. Gillette.


A medida que “Pinky” avanza en su trayecto dislocado (trayecto que es la vez venganza y redención), se intersecta con otras trayectorias. De lo sumergido vuelve la memoria superviviente de tres payasos que, en la televisión colombiana de las décadas de 1970 y 1980, medían huecos en las calles y se burlaban de la corrupción del poder político. Eran los hermanos Bebé y Tuerquita, hijos de Pernito. Cuando uno de los dos hermanos cayó en la adicción a las drogas, su padre sugirió que merecía morir.

También emerge el bandolero Desquite, a quien Gonzalo Arango le dedicó, a su muerte, la famosa “Elegía”. Desquite fue abaleado por el ejército en 1964. Se cumplía así el destino de tantos hijos de Colombia: ser asesinados a manos de un Estado que nunca les ofreció nada mejor que una tumba cavada en la montaña. Arango termina su elegía con estas palabras: “¿no habrá manera de que Colombia, en vez de matar a sus hijos, los haga dignos de vivir? Si Colombia no puede responder a esta pregunta, entonces profetizo una desgracia: Desquite resucitará, y la tierra se volverá a regar de sangre, dolor y lágrimas”. Los conductos toma la profecía al pie de la letra, pero en su literalidad la desplaza.

De lo sumergido vuelve la memoria superviviente de tres payasos que, en la televisión colombiana de las décadas de 1970 y 1980, medían huecos en las calles y se burlaban de la corrupción del poder político.

Las tres líneas se unen a través de inesperados conductos que operan en un sentido real —los túneles y espacios de una Medellín a la vez anacrónica y utópica— y metafórico. Los conductos es una película de portales delirantes y audaces capaces de crear un mito. Pero entendamos mito no

como mentira o mixtificación, sino como la verdad profunda del inconsciente político que gobierna el destino de Colombia, un país que es como un padre inicuo que decide cuál de sus hijos merece vivir y cuál no.

Al desnudar el mecanismo de la violencia, es posible que haya posibilidades de salir de su círculo de repeticiones. Si es así, la sangre derramada en la película fecundará algo distinto que las próximas violencias. Algo tan abierto e impredecible como el porvenir. Un futuro donde encuentre acogida —una nueva vida— todo aquello que ha sido sumergido y desechado: tecnologías, cuerpos, memorias culturales y sujetos sociales. Por ahora, Los conductos es ese futuro de hospitalidad. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TANTAS ALMAS, DE NICOLÁS RINCÓN GILLE

EL RÍO YA NO LLEVA PIEDRAS

Pablo Roldán



El debut de Nicolás Rincón Gille en la ficción inaugura con una oscuridad tenue que irá ganando densidad monstruosa. Una pareja de pescadores termina el turno de trabajo. En el suave recorrido al que se ven obligados por el melodioso cauce del río (al que se enfrentan con los medios apenas justos: una canoa mediana y unos remos de resistente madera) se encuentran con el

terror. Los paramilitares de la zona han tomado el pueblo (pensemos en lo bien que se propone hablar Rincón de esos métodos de la violencia con una sola mirada ligera, un vistazo de hondo aliento) y se llevan a los hombres: desde lejos los vemos apretados en un vehículo que, de cumplir su función natural, transportaría ganado o bultos de verduras. José, el protagonista de la película,

y su compañero adquieren así, de buenas a primeras, la condición de testigos.

José intuye lo que está por pasar. Como viejo –y sabio–, huele el peligro. Es esa la sabiduría que se instala acá: dónde, cuándo y cómo esconderse (José, más tarde en la película, deberá volverse un arbusto flotante). El compañero pescador debe ir a su casa y preguntar por su familia. Quizás por el terror o por otra cosa olvida el consejo de su colega y lo deja solo, emprende rumbo a su hogar. En el camino, todavía muy cerca de José (tan cerca que escucha toda la conversación-orden), lo capturan. Lo llevan con los demás hombres. Le espera la muerte. La oscuridad del ambiente, ya en un serio estado de negrura, lo avisa.

El mundo de la película enfrenta una ambigüedad inquietante: el paisaje, enorme, inabarcable hasta para la cámara, es de una belleza inusual. El río, tranquilo, en su rumbo permanente, es impermeable a los dilemas de las comunidades que bordea.

La noche se vuelve día. Como el río calmo, José no se ha movido de su lugar. Sobrevivió la noche. Sin embargo, la llegada a su casa lo recibe con lo inminente. También sus hijos han sido desaparecidos. ¿Cómo filmar

ese momento de violenta consciencia sobre la tragedia? Lo que Gille propone es la manera que, digamos, aprendió de su protagonista en la escena anterior: viendo de lejos, sin decir nada. La cámara no puede agregar capas de sentido abultadas. La cámara tiene que imitar la voz del ruido del río: es un acompañante que debe fundirse con el paisaje. La vida está ahí para ser vista, no modificada. Ese es precisamente el alcance y algo del logro que carga *Tantas almas*, la película-reverso de un trabajo anterior del propio Gille, *Los abrazos del río* (2010).

El mundo de la película enfrenta una ambigüedad inquietante: el paisaje, enorme, inabarcable hasta para la cámara, es de una belleza inusual. El río, tranquilo, en su rumbo permanente, es impermeable a los dilemas de las comunidades que bordea. Está ahí en su inmensidad para ser observado (y nadie se mete porque está prohibido). Es –y lo sabe– el centro de la vida. A pesar de eso, el relato de *Tantas almas*, escrito con la angustia paterna de José, es una procesión de dolor. Es un cuento, también, del fin de la vida. Aunque todos los muertos son una presencia que inunda los planos, nunca filma Gille una muerte, apenas los cadáveres –completos o en piezas–. El paisaje, pues, ha sido usurpado. El fino ecosistema del río

ha sido pervertido. Ya no solo cruzan peces, plantas, piedras. Los muertos han empezado a vivir allí. El río por dentro tiene sangre, no agua. Ecosistema erradicado de su vocación. Allí nadie disfruta del agua, que, impávida, persigue un rumbo. Una dirección opuesta a la de José y tantos otros.

El cansancio se va concentrando en el protagonista, aunque él trata de no sentir otra cosa que no sea ímpetu para seguir su viaje, para alimentar la obsesión de su objetivo. Tiene que encontrar los cuerpos sin vida de sus hijos arremolinados por el río. A José se le obliga a un rito de luto despararrado. Su tranquilidad está sometida a una expedición propensa a obtener resultados dudosos. Hay que resaltar el momento en el que José encuentra la camiseta de su hijo Rafael: la posición testigo de Gille se nos revela como la única posible para acompañar a este hombre por las estaciones de la cruz.

A pesar de la usurpación (el río ya no es fuente de vida, ahora transporta cadáveres), *Tantas almas* deja ver que se ha creado un modelo divergente de protección. El mundo de los muertos y de los vivos se ha puesto más cerca que nunca. Lo sobrenatural puede estar a la vuelta de la esquina (la película en dos momentos le pone imagen

y sonido a esa región nerviosa y antigua del más allá). Es un modo de recuperar lo robado. Por eso, la voz se usa estrictamente para lo funcional (“me da algo de tomar”, “gracias”, “¿han visto a mis hijos?”, “¿dónde queda eso?”), para hablarle a las velas encendidas y a los muertos. No hay acá palabra perdida, desgastada.

Hay, en todo caso, una pequeña sombra que puede molestar en la película. Podría uno creer que Gille ha caído en la trampa de la ficción y la película aparece por un momento convertida en carrera de obstáculos. Como si el impulso fuera no ya hacer una *road movie* sino una *river movie*. Esa duda me asalta. Pero pensemos en lo bueno: cada uno de estos elementos –miedo a las armas no a la naturaleza, los rezos y las amenazas para volver de la muerte, el rostro que aparece como líder de la tropa malvada y como candidato a cargos públicos, la empatía de las mujeres por el dolor ajeno, el ambiguo éxtasis de la tarea cumplida, el río como sistema de imágenes del cine colombiano– merecería un examen más detallado. Juntos, componen una matriz del compromiso de Gille y su equipo para encontrar una forma de relato que sea justa con el dolor de tantas almas extraviadas.

También existe en *Tantas almas* una corriente óptica que, en paralelo, recorre sus imágenes de austeridad y de sociabilidad interrumpida (los actos sociales en la película están también mutilados y desprovistos de cualquier atmósfera de regocijo. En cambio, son esporádicos, sucumben al miedo y deben ocurrir a escondidas. Dos momentos me parecen cruciales: la oportunidad de escape que ofrece la mujer que cocina las sopas y el abrazo entre José y su amigo). Esta nueva corriente en sí misma es un brote de movimiento bifurcado. Así, la película en su centro se plantea una discusión de herencias y nuevos caminos.


Es fácil pensar que *Tantas almas* parece una película de otro tiempo, que toda ella se establece, incluso, en contra de uno de los grandes propósitos del cine para ser arquitectura de la imaginación. Algo del cine nacional aparece allí estancado y estirado. Ese río, motor de la paradoja del conflicto, es en sí mismo una región autónoma del cine nacional. Es decir, *Tantas almas* todavía habita las mismas tensiones que tejía, por ejemplo, *El río de las tumbas* (1964), la película de Julio Luzardo. Y no parece hacer mucho para despegarse de ahí. La tradición, entonces, podemos pensar, funciona como materia estática.

Es fácil pensar que *Tantas almas* parece una película de otro tiempo, que toda ella se establece, incluso, en contra de uno de los grandes propósitos del cine para ser arquitectura de la imaginación. Algo del cine nacional aparece allí estancado y estirado.

Por otro lado, hay un desvío claro de ese estatismo en el que puede fácilmente convertirse la tradición. Me parece ver que Rincón Gille busca maneras de extender su película a otras regiones, a otras tradiciones y a otras maneras de pensar las imágenes. Lo que me resulta más digno de un análisis más hondo es el efecto armónico de la película, su deseo de también ser ella un musical (el murmullo de la corriente del río se escucha en todas partes pero también las voces que cantan, el ritual de la música, de la armonía). Fácilmente podemos pensar que el punto de partida simbólico de la película es la apasionada, densa y oscura leyenda de Orfeo. El nacimiento de la música está silenciosamente trenzado con la brutalidad, el asesinato y el fin de la vida (es una paradoja que tampoco Gille evade). Orfeo muere decapitado (mutilar los cuerpos, separar sus partes) pero mientras su cabeza fluye por el cauce de un río su voz

no se apaga. Incluso después de la muerte el canto continúa. Es imposible detener el canto. Como en Orfeo, en *Tantas almas* la música permite eludir la fijeza de la muerte (“Si nuestro mundo se terminara, la música continuaría”, dijo George Steiner).

Es así como estas dos maneras: la estrecha continuación de las imágenes de la tradición herrumbrosa y la apertura a las paradojas –milenarios, sí– que se desentienden de categorías nacionales construyen una película que, en la medida de sus relieves y ambiciones, fácilmente puede parecer-nos tan clara como el rumbo de un río en un mapa de papel. Sería un error catalogar con tanta premura. Todo ese centro de combate de la película merece ser estudiado con más atención.

El río engendra seres contemplativos. Ante el río, *Tantas almas* contempla y descubre que esa materia siempre viva, cristalina y de fondo oscuro y turbioso, de profundidades insondables, lleva consigo una medida justa para articular, comprender y experimentar una realidad, un archivo vivo de testimonios. En la película, el movimiento indestructible del agua tiene poder sobre los sentimientos más íntimos de los personajes. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DOPAMINA, DE NATALIA IMERY ALMARIO

LA DOPAMINA Y LA LEALTAD A UNO MISMO

Liliana Zapata B.

—●—



Un documental que revise las vivencias particulares de alguien sin una circunscripción a la realidad actual o que permita al espectador vislumbrar cierto contexto global en lo narrado, puede generar un poco de recelo e incluso cuestionamientos desde el inicio, pues tiene el doble reto de tejer una

historia lo suficientemente contundente, que además logre resonar en quien se acerca a él, o que por lo menos permita una identificación con lo que acontece. Pues bien, Dopamina (2019), ópera prima de la caleña Natalia Imery, hace parte de ese al que podríamos llamar: subgénero autorre-

ferencial del documental, que con la sinceridad y cercanía con la que están contados los hechos, hace que logremos conectar con lo allí expuesto e interesarnos. La directora sin grandilocuencias, sino en un tono sencillo y en una búsqueda quizás por sanar y exorcizar sus demonios -lo que será siempre la ventaja de un cineasta sobre los demás mortales-, nos ofrece en este largometraje información sobre los grandes hitos de su vida.

Esta particularidad, sin embargo, que dota a la película de cierta originalidad, no logra encajar completamente con el tono usado que es bastante directo, aun cuando no puede desconocerse que es un acierto estético.

La cinta más que conservar una premisa conceptual definida o desarrollar una idea central, es construida a través de fragmentos de diálogos sostenidos en la cotidianidad con quienes hacen y han hecho parte de la vida de Imery: como su pareja actual, sus padres, y una ex novia y actual amiga. En el entretejido de estas conversaciones, vamos conociendo que su padre fue diagnosticado con la enfermedad de Parkinson años atrás -quien además ejercita su cuerpo diaria e intensamente, para elevar la dopamina que su cuerpo por sí solo no produce y mejorar

su calidad de vida-; y que un tiempo después ella decidió comunicarles a sus padres sus preferencias homosexuales, que según entendemos -de acuerdo con conversaciones que nos son reveladas a lo largo del filme-, no fue fácil de asimilar por ellos, lo cual generó conflictos en sus relaciones.

Las ilustraciones usadas durante el desarrollo del argumento, buscan ser abstracciones que parecieran querer mostrar lo que ocurre en el inconsciente de un ser mientras entiende o trata de explicar hechos de su vida; ya sea la construcción como mujer en la sociedad y como parte de una familia, o los procesos que ocurrieron en la mente de un padre enfermo hasta llegar al momento presente de su condición. Esta particularidad, sin embargo, que dota a la película de cierta originalidad, no logra encajar completamente con el tono usado que es bastante directo, aun cuando no puede desconocerse que es un acierto estético.

Suponemos que para no dejar del todo de lado el contexto social del país, se nos remonta como espectadores a la época universitaria de los padres de Imery, y por momentos creemos que allí encontraremos el hilo narrativo de la película, pues se nos cuenta la complejidad de sus padres de consolidar una relación sentimental siendo militantes estudiantiles (en una época en la

que serlo, significaba ser tachado de estar al margen de la ley), además de la muerte del tío materno torturado y asesinado por la misma razón. Sin embargo, posteriormente entendemos, o mejor, creemos dilucidar que la protagonista buscaba hacernos partícipes de su nostalgia por un pasado con su familia, con un padre sano militante de izquierda, con gran sentido de la colectividad y de la igualdad, pero que prefirió junto con su esposa privilegiar a su familia sobre sus ideales y concepciones sociales, sin renunciar eso sí, a sus creencias y principios; mismos que sin ambages cuestiona en un diálogo en el que él dice que: “la juventud actual se centró más en sí misma y en su interior y no tanto en el exterior. En mi época era al contrario”, aludiendo a esto como una suerte de reproche ante lo que él interpreta como una actitud indolente de la sociedad moderna que piensa solo en sí misma sin preocuparse demasiado por la colectividad.


Aun cuando creemos entender las razones de lo expuesto por la autora, el film divaga sin decidirse si le da forma a un contenido sobre el contexto socio-político colombiano entre las décadas de los setenta y los ochenta, sobre lo que significa construir una familia como ella misma lo menciona, o sobre la aceptación familiar de la homosexualidad en tiempos de la liberación fe-

menina. Pese a esto, y a que el largometraje corre el riesgo de perderse en apartes que son lanzados sin un mayor desarrollo posterior y que parecieran más la sumatoria de escenas agregadas al azar -antojándose a ratos más como un trabajo universitario que como una pieza documental rigurosa-, este es rescatado de nuevo por las escenas cumbre en los que la propia directora y protagonista, desnuda sus temores con respecto a la enfermedad de su padre y conversa con él y con su propia madre, acerca de la reacción de ellos ante la noticia de su homosexualidad y el dolor que su falta de comprensión al respecto le produjeron. Son precisamente los momentos que giran en torno a esta temática, los que aportan mayor profundidad y sinceridad al relato y lo dotan de ese contexto al que me referí inicialmente, pues siendo Imery una mujer que pasa levemente de los 30 años, con padres jóvenes y de mente abierta -pareciera ser-, llama mucho la atención que la homosexualidad de su hija los haya llevado a cuestionarse su labor como padres o incluso creer que una crianza basada en la libertad, pudo haber sido el desencadenante de sus preferencias sexuales. Ante esto es difícil no hacer una doble reflexión: en primer lugar, acerca de la valentía de la protagonista de exponerse con toda su vulnerabilidad ante nosotros,

y por otra parte, que aún distamos mucho como sociedad en aceptación y en empatía por la diferencia, y que por más que nos jactemos de ser incluyentes y aceptar la diversidad, seguimos viendo al que no se asemeja a nosotros como una rareza que tenemos que explicar, o lo que es peor, a quien debemos sanar.

... una doble reflexión: en primer lugar, acerca de la valentía de la protagonista de exponerse con toda su vulnerabilidad ante nosotros, y por otra parte, que aún distamos mucho como sociedad en aceptación y en empatía por la diferencia.

En síntesis, aunque la narración no se decide en su temática central, es paradójico que tenga tanto fondo y que vayamos develando las motivaciones y sentimientos de Natalia Imery de una forma tan diáfana, pasando de la pesadumbre a la liviandad de los relatos, mientras ella misma pareciera irse liberando de cargas y desprendiéndose a medida que avanza el tiempo de un pasado que le ha dolido, pasando de la rabia a la emancipación y de la nostalgia al goce de su realidad actual, como queriéndonos decir que solo viviendo el momento presente sin mayores preocupaciones y sobretodo siendo fieles a nosotros mismos, podemos

potencializarnos como seres humanos, y lograr que la dopamina que da nombre al filme lo haga por la misma razón, pues como lo menciona Ángela la ex novia y amiga: “La mayor liberación es poder sentirse uno mismo”, y es precisamente eso de lo que somos testigos en este documental íntimo, y que se hace evidente al final de la cinta cuando la directora y sus padres terminan en el agua, la misma que a lo largo del metraje los exorciza y los sana, pues es allí donde ellos, al igual que nosotros regresaremos al final, a la esencia de la naturaleza donde podremos por fin ser lo que realmente somos: nosotros mismos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

COMO EL CIELO DESPUÉS DE LLOVER, DE MERCEDES GAVIRIA

SONIDOS DE REFLEXIÓN

Andrés M. Murillo R.

—●—



La figura del padre que marca un camino de vida. El desprendimiento del padre y cualquier sombra que pudiera cernirse. La evocación de una directora entre recuerdos, presente, retos, dilemas, silencios e infinita búsqueda. Cómo el cielo después de llover es la ópera prima de la directora Mercedes Gaviria, que resulta

un documental con una voz potente, una identidad que trasciende fronteras y una reflexión que suma al espectador en sus propias búsquedas.

Hablar de un filme íntimo, en primera persona y apoyado en un potente archivo audiovisual familiar, es una estructura

que resulta conocida y con unos referentes nacionales muy recientes, como lo son *Carta a una sombra* (2015) y *Smiling Lombana* (2019) de la directora Daniela Abad. Sin embargo, la maravilla del cine es que cada director tiene su visión y el “cómo” construye lo que quiere construir. La directora Mercedes Gaviria hace este viaje de preguntas y búsqueda de identidad a través de mirar a su padre, el también director de cine Víctor Gaviria, desde la lejanía de los recuerdos, desde el presente del quehacer artístico, desde las dinámicas de familia y desde el silencio contemplativo.


Un desarrollo en paralelo entre lo que nos dicen los archivos visuales, pero más aún lo que construye con los sonidos. Sonidos de ciudad, voz en off, fuera de campo, antiguos testimonios plasmados en viejos videos caseros; van conformando significados y transmitiendo sentimientos. Archivos que daban una primera impresión de esa familia típica pero también con unos vacíos, preguntas actuales de la directora, que abren la compuerta de la infinita búsqueda entre las esquivas respuestas. El diario de la madre que termina siendo un eje entre lo que hay y lo que no estaba claro, y comienza la construcción, en palabras de Mercedes, de este dispositi-

tivo de la memoria. Víctor cineasta, amigo, poeta, padre es una figura de peso en su desarrollo, pero no desde la mirada inicial de lo cinematográfico, sino en esos otros ámbitos del patriarca, y el peso de una sociedad sobre la familia.

El diario de la madre que termina siendo un eje entre lo que hay y lo que no estaba claro, y comienza la construcción, en palabras de Mercedes, de este dispositivo de la memoria.

Impecables silencios que llegan a potenciar el juego de diferentes sonidos. La definición de Mercedes Gaviria es haber creado una búsqueda en desequilibrio entre algunas capas sonoras y lo que nos muestran las imágenes. Esta es la principal búsqueda de la directora, y cómo encontrar esa nueva naturaleza de los significados. En conclusión, es un documental que implica para el espectador darse la libertad de sumergirse en emociones más allá de la narrativa canónica, y que las diferentes impresiones conecten con el pasado y orígenes de cada uno. La picardía que surge en quien observa la intimidad de una figura pública, pero más allá de eso es entender la construcción-búsqueda de la directora, un filme que nos deja ver la reflexión e invita a evolucionar hacia nue-

vas conversaciones en esa mirada individual de dónde surgen las estructuras.

El remate de la película es una canción que deja esa extraña sensación de cierre y apertura, de terminar un capítulo, la película, para comenzar otro, la búsqueda personal. La calma después de la tormenta, como el cielo después de la lluvia, con claridades y todo despejado, preparándose para la siguiente tormenta. En sus palabras (ver entrevista <https://tinyurl.com/yh6hq8w2>) es una conversación que se continúa, nuevos enfrentamientos con los paradigmas y encuentros de crecimiento. La película es una pausa, un momento de vida con sus conclusiones parciales, porque el viaje continúa. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA FORMA DEL PRESENTE, DE MANUEL CORREA

LA VERDAD COMO DIÁLOGO

Martha Ligia Parra Valencia



Twitter: @mliparra



“Para cineastas y periodistas, muchas veces, lo que estás haciendo parece lo más importante del mundo. Vale recordar que en realidad no lo es, que la vida misma es a veces más interesante y que las relaciones

que construyes te enseñarán más que cualquier periodismo o cine”. Esta afirmación de Manuel Correa es ya una declaración de principios que ubica su trabajo en una orilla distinta y sin afanes protagónicos. Su de-

but con *La forma del presente*, es potente y arriesgado, tanto en la apuesta visual como discursiva. Y se mueve en un terreno donde no hay víctimas pasivas, ni saberes que pesen más que otros.

Este documental de creación es el resultado de un trabajo juicioso que se desliga de la postura habitual frente a las víctimas del conflicto. Casi siempre utilizadas para extraer información. Por el contrario, resulta significativo el acercamiento que Correa hace al grupo de Las Madres de la Candelaria (asociación Caminos de esperanza) y que él describe así: “fui un día como cualquier visitante. Estuve con ellas mucho tiempo pero no llevaba la cámara, no me interesaba, realmente la llevé muy pocas veces, solo quería estar ahí, ser parte” y más adelante dice: “reflexionaba sobre los muchos cineastas y documentalistas que iban a donde ellas, que sacaban su dolor y se iban y no volvían”.

El abordaje del joven realizador paisa marca una gran diferencia. Prioriza a las personas, las relaciones, el respeto y el interés genuino de escucha. Ese es el espíritu que atraviesa la película. Al comienzo, en una panadería de barrio, la puesta en escena da la pauta: un grupo de hombres mayores (la mesa ocho) expresan básicamente dos posiciones contrarias frente al acuer-

do de paz en Colombia. Uno de ellos dice: “nosotros estamos en una zona de confort. Para nosotros era muy fácil votar NO, porque no hemos vivido la guerra en carne propia (...) Volver a la guerra es un retroceso”. Otro hombre, a quien no le vemos el rostro mientras defiende sus ideas en forma categórica, representa a la población que votó por el NO: “Usted está en su casa, su casa se llena de ratas, hay una plaga de cucarachas (...). Lo que hay que hacer en este país es acabar con todas estas plagas”.

“nosotros estamos en una zona de confort. Para nosotros era muy fácil votar NO, porque no hemos vivido la guerra en carne propia (...) Volver a la guerra es un retroceso”.

La forma del presente nace de una necesidad de diálogo amplio. Correa, consciente de una sociedad cada vez más antagónica, quiere mediar entre formas de pensamiento diversas. Le preocupa la visión unilateral sobre la guerra en Colombia, las mentiras que circulan por las redes, la no verificación de la información y la usual visión extractivista y agresiva del lente periodístico o cineasta.

Influenciado por la arquitectura de la investigación y forense, el director experimenta una mirada abierta e incluyen-

te sobre el conflicto colombiano. Se trata de una perspectiva multifocal para hacer una aproximación a un tema tan complejo. Prueba una especie de arqueología del presente. Y para ello les da espacio a diversas voces, algunas de las cuales son nuevas, por ejemplo, el grupo de neurocientíficos, las reservas militares y un filósofo matemático, junto a un fotógrafo, un historiador, un negociador de paz y, por supuesto, las Madres de la Candelaria. Estas últimas, que buscan a sus familiares desde hace 22 años, entienden claramente la importancia del trabajo colectivo. Se agradece la decisión de no incluir políticos ni altos rangos militares, pues son siempre los visibilizados por los medios y como explica el director, sólo siguen el mismo guion.

Las Madres de la Candelaria utilizan el teatro como herramienta de acercamiento con quienes pueden obtener información sobre sus desaparecidos. Estas madres y abuelas han vivido la tragedia de la desaparición, que es un duelo que no acaba. Sin embargo, tienden puentes de comprensión, de diálogo. Piden que no se hable más de víctimas y victimarios sino de sobrevivientes. En la obra de teatro *Las acacias*, creada por ellas y que presentan en las cárceles, interpretan su propio papel y el de sus victimarios. Las mueve la esperanza y la búsqueda de la ver-

dad. Después de la función, una de ellas les dice a los reclusos: “Es mejor la paz a medias que no la guerra todos los días”.

Entre las entrevistas más emotivas del documental está la de Fabiola Lalinde, “insistente, persistente e incómoda”, como ella se autodenomina. Mujer mayor paisa que es un ícono de los desaparecidos en Colombia. Cuyo hijo Luis Fernando fue torturado, desaparecido y asesinado por el ejército en 1984. Para ella, “las guerras no las ganan las armas sino las estrategias”. Y la suya fue la operación Cirirí que sirvió para que se diera la primera condena al Estado por desaparición en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA. Fabiola manifiesta: “al desaparecido le violan todos los derechos, y en el caso de mi hijo “agotaron cuanto mecanismo de impunidad pudieron”.

Después de la función, una de ellas les dice a los reclusos: “Es mejor la paz a medias que no la guerra todos los días”.

Su lucha tardó 4.428 días. “Me acuerdo de mi mamá cuando decía: el que tiene la razón no grita (...) Me entregaron 69 huesos en una caja de cartón (...). El juez decía, señora, pero entienda que eso está 100 metros más arriba y no podemos subir allá. Te-

nemos que buscar hacia abajo, por la ley de la gravedad, por los animales. Yo le dije que los mecanismos de impunidad trabajaban en sentido contrario a la ley de la gravedad y que los desaparecidos en Colombia había que buscarlos río arriba y monte arriba. Yo me meto en todas estas cosas de persistir para que la gente aprenda a no dejarse manipular de nadie”. Tremenda tarea la que se han echado a costas mujeres como Fabiola. También como ella, Teresita Gaviria de Las madres de La Candelaria dice: “lo de nosotros es una cosa muy delicada, es buscar los desaparecidos en este país”.

En La forma del presente, Correa entrevista a Fernando Zalamea, filósofo de las matemáticas, incluido en el libro “100 mentes globales, los pensadores transdisciplinarios más atrevidos en el mundo”. El autor habla de la necesidad de estudiar las cosas desde distintos puntos de vista para poder entenderlas. “Gracias a las perspectivas diferentes se obtiene una buena representación del objeto”. Zalamea se refiere a “un proceso de diferenciación y reintegración para obtener algo relativamente correcto. No hay una verdad única, pero si múltiples verdades. No quiere decir que todo sea verdad. En la superficie está la posverdad y el manejo sistemático de decir mentiras, sistemática y ordenadamente para que, al final, se crea

que eso es la verdad. Mientras que la verdad está en lo profundo. La verdad se construye como diálogo, como mediación y es algo que no sucede demasiado en la política colombiana”.

Por su parte, el fotógrafo de guerra Federico Ríos, mientras observa imágenes de una comunidad, revela la situación que se repite en muchas regiones apartadas del país: “Para esta población el estado es un intangible, ninguna de esas personas entiende lo que es el Estado (...) Sacar a hombre a un enfermo a un pueblo cercano donde haya un centro de salud es una situación bien dramática. Son personas que viven en un infortunio constante, en un olvido. Ellos no reconocen un Estado o un poder porque eso no llega hasta allí, porque nunca lo han visto, nunca lo han vivido. Si tienen problemas con un vecino no tienen ningún estamento del Estado para ofrecerles ningún tipo de alivio. Yo creo que es importante que empecemos a ser un país que incluya a sus nacionales y no solo a los habitantes de las grandes ciudades”.

El historiador Javier Ortiz otro de las voces señala: “Nada se hace más desde el presente que la historia (...) Hay que preguntarse por qué se privilegia una información sobre otra. Para él, la memoria tiene carne y hueso. Lo que le interesa a la memoria es

convertir la historia en carne, en sujetos, en gente viva”.

En el documental, Juan Esteban Ugarriza, académico y negociador de paz está convencido de que es un grave error construir una visión única y oficial sobre lo que ocurrió en el país con el conflicto. La idea es que se dé el encuentro de distintas maneras de entender y legitimar memorias diferentes.


Para él, la memoria tiene carne y hueso. Lo que le interesa a la memoria es convertir la historia en carne, en sujetos, en gente viva”.

Las reservas militares también tienen espacio en esta película. Recuerdan que les hacían cantar estribillos como “sube, sube guerrillero que en la cima yo te espero” o “A la guerra iré y guerrilleros mataré”. Entre sus distintas afirmaciones, llaman la atención las siguientes: “Los políticos nos están utilizando para seguir en el poder y nos tienen de carne de cañón. El gobierno colombiano no ha ganado la guerra por falta de decisión política. Si uno mira, tampoco existió la voluntad por parte del ejército de ganar la guerra porque la guerra es un negocio, es lo que garantiza los ascensos y aumentar el pie fuerza. La base social es la corrupción que tenemos a todos los niveles. Yo siempre he pensado que la guerra es un

negocio, uno de los más grandes y rentables”.

Al director Manuel Correa le preocupa el modo en el que nos estamos narrando y que lo estemos haciendo desde la falacia. De ahí la importancia de la verificación. Además, a partir de la lectura del libro *Filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas* de Fernando Zalamea, sintoniza con la visión del autor y se interesa por una reflexión de las matemáticas contemporáneas: “La idea muy compleja y de múltiples capas de lo que es la verdad”. Ese ejercicio de múltiples capas resuena en *La forma del presente* al acercarse al conflicto colombiano.

La película es un esfuerzo austero y sereno que reconoce las distintas aristas en un tema como la guerra. Al mismo tiempo, evita una postura que invalide, al contrario. Hoy, las cifras de falsos positivos por parte de fuerzas del Estado en Colombia triplican los datos iniciales, al pasar de 2.249 muertes extrajudiciales registradas por la Fiscalía a las 6.402 que acaban de ser reveladas por la JEP. Esta dinámica perversa persiste en la estructura militar, a la par que continúa el desplazamiento, las desapariciones y las guerras de clanes, mafias y poderes paramilitares. Resulta, por tanto, particularmente actual y necesario este documental. Es un llamado urgente al diálogo, a un es-

cenario más propicio para la construcción de la memoria. Y como lo dice el fotógrafo Federico Ríos, hace parte de los “pequeños pasos en ese avance de construir un país con una mirada diferente”. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LAVAPERROS, DE CARLOS MORENO

REALIDAD DE MANDOS MEDIOS

Andrés M. Murillo R.

—●—



Esos mandos medios del mundo del narcotráfico, que se disputan pequeños territorios y cifras de poca monta, contrastado con los grandes capos y sus astronómicos números, son un cosmos por sí mismo. Y ahí el director caleño Carlos Moreno ha hecho títulos impactantes y claves para esa continua exploración, necesaria, de este conflicto en nuestra

realidad. Lavaperros es su última película y nos da un repaso por esa moral fracturada por la ambición y el poder, un filme con una mirada madura de un álgido tema.

Después de un fallido estreno en el FICCI 2020 y múltiples retrasos por la pandemia, se arroja el incierto mundo del

streaming y su impacto en el espectador. Contra viento y marea, llega este título colombiano para hablar de esas secuelas sociales-culturales de un fenómeno que no se puede ocultar, y que, sobre todo, es necesario reflexionarlo. El cine es solo un canal más de la discusión. Una trama sencilla: el “duro” de un pueblo cae en desgracia, surge un nuevo pretendiente por el trono y en este mundo es a sangre y fuego. Quién respalda y quién traiciona, todas las vilezas y esos demonios que lejos de la ficción, han plagado las dinámicas de barrios y “plazas” menores.


Un conflicto simple, pero lleno de matices gracias a la actuación de Christian Tappán y a su capacidad para transmitir esa paranoia, ese apuro del exceso y la desconfianza de su círculo cercano: esposa, guardaespaldas, amante y contactos. Un vibrante inicio que atrapa, ese interrogatorio con tensión alta y sin el contexto de qué está sucediendo, logra dar el tono de lo que vamos a ver y su constante incertidumbre. Sin embargo, en el desarrollo del filme cae un poco esa tensa línea, llegando a sentirse en un alargue de ciertas secuencias o situaciones que no respaldan ese inicio. Hacia el final vuelve y toma esa crecien-

te dramática: música, montaje paralelo, actuación y una resolución que da en esa herida de realidad.

Un vibrante inicio que atrapa, ese interrogatorio con tensión alta y sin el contexto de qué está sucediendo, logra dar el tono de lo que vamos a ver y su constante incertidumbre.

Carlos Moreno ha sido crudo en lo visual, desde *Perro come Perro* (2008) y *Todos tus Muertos* (2011), luego navegando con otras intenciones, acá retoma sus pasos de origen. Más auténtico, descarnado y asertivo en su mirada. Una burla sin reírse de ellos, pues son estereotipos tan deplorables, que ellos mismos terminan siendo la burla. El mafioso y su poder fundamentado en el miedo, en un negocio ilícito que genera unos recursos “fáciles” y en asociarse con toda la desconfianza en el día a día. Una historia que pareciera repetirse en cada pueblo, en cada barrio de grandes ciudades. Personajes ficticios estrechamente cercanos a la realidad, dentro de una historia tristemente cotidiana.

Una película al alcance de la mayoría a través de una plataforma que se encargó de promocionar muy bien el título, se

caen las disculpas de acceso a cine nacional. Una temática que debemos dejar de evitar para enfrentarla con argumentos, Lavaperros es uno que enriquece aún más la discusión, no la discusión de fondo. Interesante y con tono cómico, logra ese buen sabor de estar viendo una buena película, pero el trago amargo de la cercanía con la realidad. Nunca habrá un buen momento para un estreno de estas características, pero siempre será bienvenido a crear matices y emociones alrededor de este mundo, sus personajes y sus ambigüedades. Uno de los tantos caminos de reflexión. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL SEGUNDO ENTIERRO DE ALEJANDRINO, DE RAÚL SOTO

REALIDAD DE MANDOS MEDIOS

José Leonardo Cataño Sánchez

—●—



En los libros de las expediciones de Alexander Von Humboldt y en Geografía pintoresca de Colombia del siglo XIX, los grabados ilustran escenas que ocurrieron en los caminos fragosos y escarpados; re-cuas de mulas al borde de los precipicios in-finitos de la cordillera, un ilustre colono de barba siendo cargado bajo la lluvia en una silleta a la espalda de un indio trepando una cuesta, el paisaje nublado de palmas en el

valle estrecho del Cocora, un barco de vapor navegando por las estrechuras selváticas del río Magdalena. En esas serigrafías del ilustrador naturalista, de cuando no cono-cíamos la magia del fotograma, está la seña del esfuerzo y la colonización de las selvas en la historia continental. Antes de tener el privilegio del cine, quienes ojeamos los grabados antiguos y leímos los relatos de Alfredo Molano o las crónicas de indias en

la narrativa de William Ospina, nos imaginamos a la Colombia indígena a través de unas semblanzas donde las trochas, el esfuerzo sobre humano y los acontecimientos paranormales son inseparables.

El segundo viaje de Alejandrino es un documental de trocha en sentido espiritual, geográfico y alegórico en cuanto a género se refiere. Son tres instancias del viaje. Alejandrino Carupia, jaibaná del pueblo embera eyábida de las montañas de Antioquia, transita desde su muerte corporal hacia la muerte espiritual en la que el alma finalmente parte hacia Carigabi, el cielo embera. El viaje de Teresa, esposa de Alejandrino, acompañada por algunos familiares y los realizadores, entre el resguardo indígena Andabú y el cementerio de la cabecera municipal de Urrao, en una procesión con muerto transportado en camilla rústica por el monte bajo la lluvia, el pantano, los pasos infranqueables y el sonido hondo de la selva. Es alegórico al estilo narrativo de las películas de carretera (*road movies*), ya que se da una secuencia de transformaciones definitivas en el giro de los acontecimientos y el semblante de los personajes principales mientras se anda: el alma de alejandrino transmutando de su cuerpo momificado hacia la energía y el cumplimiento; para Teresa, de un destino ineludible que le llega

a través de los sueños en la voz de Alejandrino y que ella sigue a pies juntillas. Esta transformación en el segundo entierro de Alejandrino es finalmente la historia de lo que deseamos a nuestros muertos cuando recién se van: que descansen en paz para que nosotros también lo podamos hacer. La pregunta tras ver el documental es, y cómo es que esta familia embera logra el descanso en paz del alma de un jaibaná.

Para no caer en folclorismo al comentar *El segundo entierro de Alejandrino*, es necesario dar unas señas etnográficas del pueblo embera eyábida. Los pueblos embera manejan una tradición de sabiduría medicinal que se reúne en la persona del jaibaná, en el subtítulo del documental el término usado es chamán. Esta persona entre los embera, que bien puede ser ejercido por una mujer o un hombre, es quien media entre los jai y el mundo material y, a su vez, es un mediador del liderazgo político en las comunidades embera, un referente de autoridad para las demás personas del pueblo, lo cual es paradójico. Los jai, son el espíritu que habita como esencia en cada animal, en cada objeto en cada planta. Cuando la enfermedad llega, se da a través de la incrustación de jais en el cuerpo de las personas. Esto normalmente sucede porque un jaibaná o una jaibaná le envía el maleficio a otra persona,

ya que aprenden durante su vida a negociar con los distintos jai para que entren o salgan de los cuerpos y afecten el alma de las personas. De esa manera, entre las distintas comunidades embera, se da una continua guerra a muerte de jais, por lo tanto, de jaibanás, así que, la agudización o pacificación de los conflictos interfamiliares e interétnicos entre los clanes embera, suscita una permanente tensión, rechazo y marginalización para las familias en las que hay un jaibaná.

Se podrían perfectamente traer a colación los episodios de la narrativa latinoamericana o la adaptación de relatos etnográficos al cine como el Abrazo de la serpiente en los que la línea divisoria entre la materia y el espíritu desaparece del todo para desafiar nuestros paradigmas de raciocinio. Sin embargo, no se compara con los referentes de estas narraciones para mantener la mirada entre las líneas del género cine documental y la etnografía: allí lo que vemos no es una recreación de acontecimientos a través de puestas en escena, no es una metáfora o una representación de la espiritualidad indígena a través de un arte moderno y tampoco es una cámara en modo *rec* a la espera del momento mágico, a la espera del por si de pronto; por ello no se puede desconocer el magistral trabajo artístico y técnico en la

fotografía, el sonido y montaje del documental en los que hay bastante autoría.

Se podrían perfectamente traer a colación los episodios de la narrativa latinoamericana o la adaptación de relatos etnográficos al cine como el Abrazo de la serpiente en los que la línea divisoria entre la materia y el espíritu desaparece ...

Me arriesgo a afirmar que *El segundo entierro de Alejandrino* es un relato de hiperrealismo metafísico, siguiendo a Salvador Dalí cuando corregía a los intérpretes de su obra plástica como surrealista. Es decir, es un texto etnográfico bellamente formalizado, como pocas veces tienen el privilegio de encontrarlo así de sincronizado en terreno los antropólogos y como escasas veces se posee el talento de retratarlo. Para expresarlo de otro modo, quienes se pusieron a disposición y en escena para capturar los momentos únicos de la transformación metafísica de Alejandrino y la faena que debió llevar a cabo su esposa Teresa, fueron Raúl Soto con su equipo de realización.


El poder performativo que ejerció el encargo de Alejandrino a través de Teresa en sueños y la integridad con la que Raúl Soto recibe la tarea de inmortalizar este evento es tal, que su dirección, la presencia de

la cámara y el *boom* se desvanecen casi por completo, salvo por algunos guiños y sonrisas que no rompen para nada el embrujo de su imperceptibilidad. Primeros planos de los rostros, la disposición de los objetos en el tambo, la luz de las veladoras, y los desplazamientos por trocha capturando ese transitar en planos subjetivos, cenitales y otros de mucha cercanía con la gestualidad. El guion, si es que le fue dictado por Alejandrino a través de los sueños a Teresa, es el relato que se escucha en la voz narrativa a medida que avanza la historia.

Los momentos clave de vida y la muerte en una familia embera eyábida escogieron esta vez al realizador y su equipo, por alguna razón que también ha de ser metafísica, para inmortalizar en cine documental la cosmovisión de una familia embera que vive en las entrañas del monte y le comunica al mundo el dramatismo de su soledad, de precarización, confinamiento, abandono y de conflictos interétnicos. Esto, con el trasfondo de la dignidad y la entonación nasal del rezo, el canto, la pintura facial, la alegría de la danza, la vitalidad del ritual que no es otra cosa que el respeto para con sus muertos, incluso, a contracorriente de los demás miembros y autoridades de una comunidad como en las tragedias clásicas. Teresa, la heroína de esta gesta, defendi-

endo los derechos y exigencias del muerto a contracorriente de quienes se oponían a los efectos de un eventual maleficio.

Como antropólogo antojado, puede uno morirse esperando a encontrarse lo que está descrito en los libros clásicos de las religiones primitivas y a tener el don de comunicar, de esa manera, la solemnidad de la muerte y la ritualidad indígena. En los años ochenta, el profesor Luis Guillermo Vasco documentó a la familia del jaibaná Clemente Nengarebe en el departamento de Risaralda y fue mucho lo que tuvo argumentarle a la editorial para poder nombrar su libro *Jaibanás: los verdaderos hombres* y a seleccionar una fotografía del jaibaná a todo color para la solapa de un texto científico. Hoy, somos un público más maduro para recibir estas historias y para que realizadores como Raúl encuentren en personas como Yira Plaza O'Birne, las aliadas indispensables para soñar y sacar adelante en términos económicos un proyecto tan disruptivo y necesario para el país.

Después de ver el segundo entierro de Alejandrino podemos morir todos en paz. Tremenda lección para Colombia que se resiste a reconocerle a tantos de sus muertos, el nombre la sepultura y la verdad. 

artex

MUESTRA DE VIDEO & EXPERIMENTAL

23 AL 26 DE JUNIO

EXPERIMENTAL NACIONAL
VIDEO ARTE DE MEDELLÍN
CONFERENCIAS, TALLERES
MUESTRA Y SEMINARIO DE CINE ENSAYO

v a r t e x m e d e l l i n . c o

Organiza

cinéfagos.net

Apoya

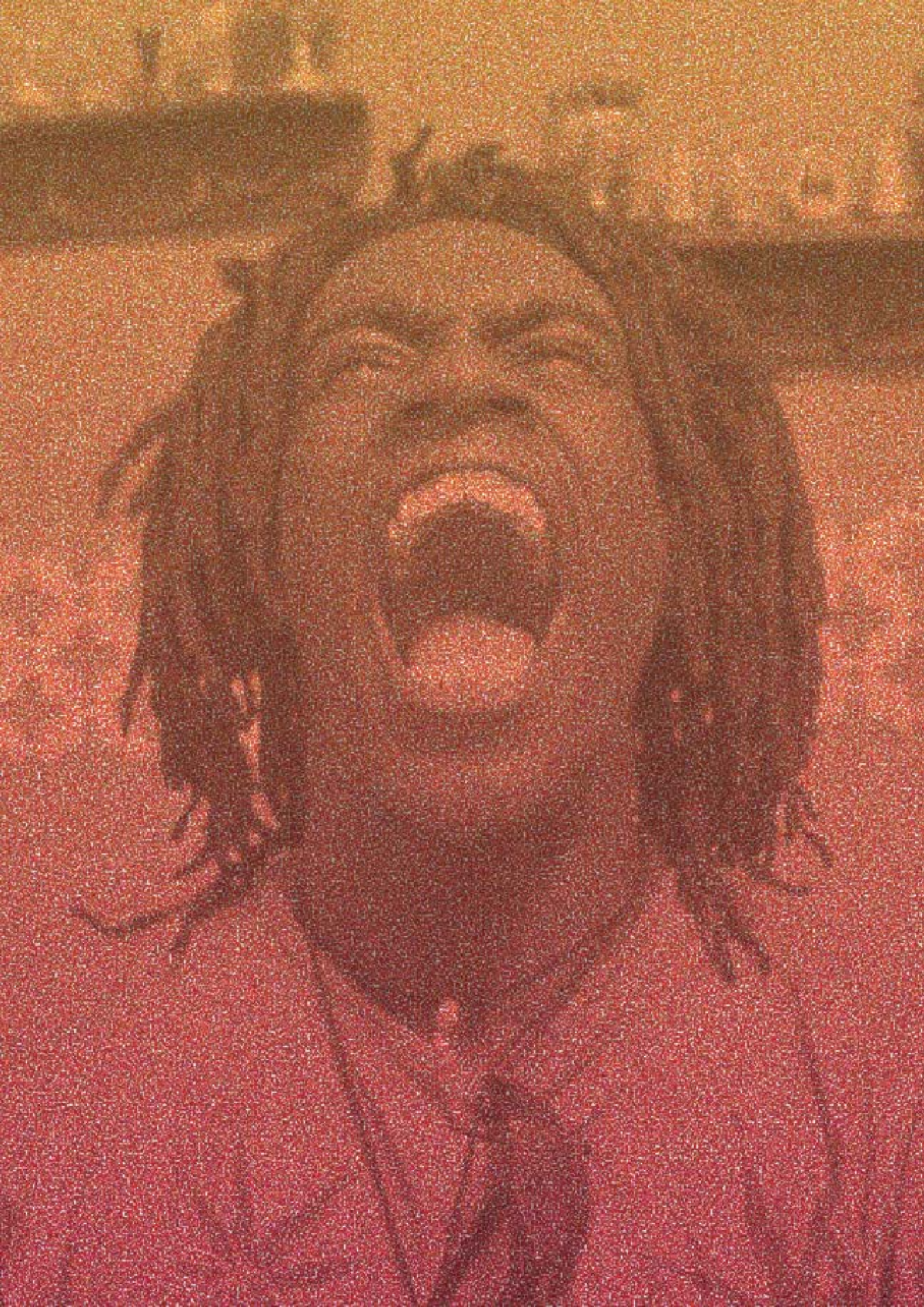


Proyecto Apoyado por el Ministerio de Cultura
Programa Nacional de Concertación Cultural



La cultura
es de todos

Mincultura



LOS CORTOMETRAJES DE LINA RODRÍGUEZ

AUTOPERCEPCIÓN, HISTORIA Y VISIBILIDAD

Karol Valderrama-Burgos

—●—
Investigadora en cine latinoamericano y estudios de género



Aquí y allá

Desde hace varios años he tenido un interés específico en el cine de Lina Rodríguez. Por un lado, es una de las cineastas que hace parte de esa sublevación de mujeres en el cine que viene alterando gradualmente el orden “lógico” de las cosas en una industria y sociedad tan patriarcal como la nuestra – tanto por los temas y representaciones que

dicha nueva ola femenina ofrece, como por el simple hecho de que sean mujeres las que lo hacen. Por otro lado, es una de las pocas realizadoras en la historia del cine colombiano que, hasta ahora, ha logrado exhibir al menos dos largometrajes de ficción oficialmente en carteleras colombianas. A pesar de que esto es un hecho fuerte

y desequilibrado en relación con el número de películas hechas por hombres, y que han resultado exhibidas y distribuidas comercialmente en el país hasta la fecha, las películas de Rodríguez logran marcar una diferencia.

Para quienes han podido apreciar la propuesta creativa y política de Lina Rodríguez, su trabajo es diferente. Este ofrece un corte “independiente”, experimental y propio. Entiendo que para algunas personas puede resultar incomprensible, convulso, lento o hasta difícil de digerir. Sin embargo, justamente subvirtiendo las expectativas de una industria y contextos definidos por lo convencional y masculino, Rodríguez elabora una propuesta que habla de la mirada femenina desde una habitación propia e híbrida –haciéndole eco a puntos clave de las obras de Virginia Woolf (1929) y de Néstor García Canclini (1990). Tal y como lo explica ella, sus producciones son la ruta –y el gusto personal– para ‘contemplar la minucia del día a día, lo que parece inútil o poco importante para reflexionar sobre cómo negociamos nuestros espacios e identidades; sobre cómo y desde dónde observamos, pues ver no es tan fácil como parece’.

Es justo a través de esta mirada vanguardista e inédita de mujer, sobre lo que parece

trivial para muchxs, que nos acercaremos a sus cortometrajes y perspectivas multiculturales –en particular a sus últimos cuatro. Aunque se diferencian en formatos, temáticas y estéticas específicas, todos coinciden en tres grandes aspectos: la mirada reflexiva y cercana que ella construye sobre las múltiples realidades que captura y de las cuales también se siente parte, el interés de abordar el espacio como protagonista y personaje que redefine lo histórico, y el discurso de fluidez y movilidad constante que revela la pluralidad de lo que ha sido tradicionalmente concebido.

Lo autobiográfico

Para empezar, *Aquí y allá* (2019) y *Self Portrait No 1* (2017) son dos producciones que evidencian el claro interés por retratar el espacio como sujeto narrador de los recuerdos y cómo estos se construyen en el tiempo y en la distancia para desarrollar un proceso de autopercepción. Ambos cortometrajes se exhibieron en la I Muestra de cine autobiográfico 2020: “Toronto en primera persona”, realizado por el [Museo Online de Cine Autobiográfico \(MOCA\)](#), enfatizando su compromiso con el cine independiente e invitando a diferentes artistas, como Rodríguez, para promover la agencia en primera persona de cineastas que resi-

den en Canadá (Rodríguez es colombiana, pero produce y hace cine en ambos países).

... son dos producciones que evidencian el claro interés por retratar el espacio como sujeto narrador de los recuerdos y cómo estos se construyen en el tiempo y en la distancia para desarrollar un proceso de autopercepción.

Aquí y allá (2019) – 22'

Este corto propone un retrato familiar, presentándonos a los hermanos Rodríguez –José Almeiro, Jairo Humberto, Ana Yolanda, Silvia Judith y Nohora Cecilia– padre, tío y tías de la realizadora, respectivamente. A través de sus interacciones, en ocasiones a modo de entrevista y diálogo con la realizadora en tiempo presente y en Chipaque (el pueblo en donde crecieron), podemos apreciar un ejercicio creativo y de memoria colectiva. Esta dinámica acepta el desafío que manifiesta María Silvana Sciortino sobre los encuentros nacionales de mujeres indígenas en Argentina, ya que, a pesar de ser contextos y situaciones diferentes, coincide en ser una propuesta que le apuesta a ‘comprender a los otros/as a partir de la historia que los constituye y no en tanto entidades dadas ontológicamente’ (Sciortino, 2011: 311). Es así como dicha dinámica está claramente cifrada en el afecto, el humor, la

nostalgia y la calma, pero entendida desde la experiencia particular y compartida, y en lo que para ellos y ellas se define la idea de “familia”. Siendo un viaje continuo entre el pasado y el presente, esta película le da oportunidad a la audiencia de conectarse con lo que un mismo espacio parece conservar sobre dicha cultura y vida familiar, pero que a su vez se deconstruye en el tiempo y con un mismo grupo de personas, y cómo eso finalmente se articula con lo que Rodríguez identifica en sí misma a través de su rol simultáneo de familiar, creadora y cronista. Un cortometraje que no solo representa a una familia, sino que la convoca para tomar la batuta y recrear su propia historia desde lo público y lo privado, delante y detrás de cámara, y sin etiquetas específicas.

Self Portrait No 1 (2017) – 2'27''

La clave de este corto está en reconocer la voz que nos guía. Su realizadora es agente activo y narrativo que desarrolla una experiencia que, aparentemente, está colonizada por el idioma “universal” (el inglés), pero que finalmente refleja un mestizaje, algo opuesto o simplemente diverso. Es Lina Rodríguez quien de cierto modo coloniza dicho espacio, apropiándose de él a través del dominio de un segundo idioma sin renunciar al propio, y llevándonos en

un proceso bilingüe e intercultural. En sintonía con lo que Betty Ruth Lozano Lerma (2014:338) afirma sobre los trazos del feminismo en América Latina y en mundos colonizados, podría decirse que el corto revela un lenguaje, tanto hablado como audiovisual, que se desprende de un discurso eurocéntrico sobre el ser femenino, pensando y enunciando su historia, con categorías, tonos y ritmos propios. Rodríguez nos conduce desde la puerta de su casa hasta llegar a sí misma, explícitamente a verla a ella en tan solo cinco segundos. Su hogar y objetos específicos la definen, lo temporal y lo espacial le hacen hincapié a su subjetividad. Una mezcla de blanco y negro, y tomas cortas, nos permiten apreciarla con detalle. Ante todo, este corto nos permite navegar sobre lo que implica aceptar las leyes de la vida en un nuevo lugar, pero cómo eso finalmente contribuye a la mirada transnacional sobre su experiencia como migrante y como ciudadana de un mundo renovado.

Lo histórico y el sentido de pertenencia

En segundo lugar, uno de sus más recientes cortometrajes, *Ante mis ojos* (2018), y uno hecho desde hace diez años, *Protocol* (2011) proponen narrar eventos a través de una técnica experimental y con un mismo propósito: examinar lugares concebidos como

turísticos y emblemáticos que, por ende, suelen estar definidos desde miradas hegemónicas. No obstante, el planteamiento de Rodríguez es una serie de cortometrajes que, partiendo de esta idea, transgreden esta capa ‘indagando a la vez sobre qué se puede relevar respecto a sus respectivas historias a través de la textura, luz, movimiento y contraste de las imágenes [registradas]’ –como ella lo describe.

En este marco, es posible afirmar que estos dos cortometrajes de Lina Rodríguez van muy de la mano con dos aspectos que Juana Suárez observa acerca de las producciones de la realizadora colombiana, Laura Huertas Millán –quien también trabaja de forma transnacional, entre Colombia y otros países. En primer lugar, Suárez explica que el trabajo de Huertas no solo desafía la forma tradicional en que la historia ha sido concebida, sino que al tiempo propone nuevos discursos de descolonización. En segundo lugar, Suárez enuncia cómo el trabajo de varios cineastas de Colombia revelan una especie de narrativa háptica, posibilitando un sentido cultural y de pertenencia para cineastas en la diáspora (Suárez, 2014: 322). Y es así como podría interpretarse este bloque de producción cultural de Rodríguez, pues reflejado en sus palabras, pone en

evidencia cómo el espacio redefinido facilita nuevas enunciaciones del territorio colombiano, de la historia y del ser, y de cómo lo que se ha dado por sentado –incluso en el discurso narratológico colombiano– viene en proceso firme y continuo de cambio.

... Suárez enuncia cómo el trabajo de varios cineastas de Colombia revelan una especie de narrativa háptica, posibilitando un sentido cultural y de pertenencia para cineastas en la diáspora...

Ante mis ojos (2018) – 7'18''

Este corto registra algunas imágenes en la Laguna de Guatavita, las que, como expresa Rodríguez, fueron un regalo de la laguna y su encuentro con el Super-8 (formato en el que fue realizado). Más allá de acercarse a un lugar como éste para contribuir a la representación cliché de lo exótico y de la otredad como legado colonial en América Latina (Shaw, 2013:2), Rodríguez se aventura a reinterpretar este lugar capturando “botines de oro” en la laguna de una forma alternativa. Desde una micro perspectiva, el corto invita a su audiencia a sentirse parte activa y cercana de la mirada que construye, abriendo la bitácora de viaje dentro de la maloca. La edición de Rodríguez pareciera sugerir una extensión directa de la

mirada humana, parpadeando lentamente al contemplar la grandeza vista desde el interior de la maloca, y sin que esto se defina a través de puntos de vista convencionales u occidentalizados de ese espacio. La voz masculina de su sonidista y amigo Camilo Martínez nos habla ocasional e intencionalmente –pues Rodríguez eligió conservarla para inscribir su presencia y una mirada específica de percibir y compartir el espacio– guiándonos a través de movimientos lentos de cámara. El recorrido continúa poco a poco mientras se aprecia con minucia el estado natural de las cosas: los árboles, el viento, el movimiento de las hojas, el sonido de quienes están allí de paso. Nos invita a reconocer desde muy cerca la grandeza de la laguna con una perspectiva desde la cima de Guatavita. Y no se necesitan palabras de más o guías para entenderla. Es “ante nuestros ojos” que la historia se opone a discursos occidentalizados y se materializa de forma móvil y fluida, tal y como el agua que vemos en el cierre del cortometraje. De acuerdo con Rodríguez, en resumen, su corto nos lleva a reflexionar sobre esa noción de la historia y a plantearnos cuestionamientos de cómo vemos los espacios a los que pertenecemos.

Protocol (2011) – 1'

En este corto, el enfoque inicial está en el Castillo de San Felipe en Cartagena, uno de los varios atractivos turísticos de Colombia. De todos modos, de forma más precisa, este cortometraje está alineado con lo que Rosalva Aída Hernández Castillo y Liliana Suárez Navaz proponen en su libro *Descolonizando el feminismo*, pues de manera similar marcan un giro al 'cuestionar las herencias de la dominación [y al] imaginar otras cartografías de resistencia posibles' (2008: 6). Retratando la bandera de Colombia mientras permanece izada en el castillo y en constante movimiento, Rodríguez explora la condición de fluidez y liberación del momento a través de su sombra y reflejo. Zygmunt Bauman dice que lo fluido, al no conservar una sola forma, está con la clara disposición de cambiar el orden predeterminado, y que es el flujo del tiempo lo que cuenta y no propiamente el espacio que ocupan las cosas (2000: 2). Esto hace hincapié en el cuestionamiento al modelo tradicional de "patria" –desde esa perspectiva lingüística y masculina de la nación– buscando formular otro punto de vista. Por ende, el nuevo protocolo que nos ofrece Rodríguez es revertir la mirada: observar ese espacio, ese símbolo y esa especie de ritual, desde un lente antiimperialista que tan solo

hace énfasis en una nueva y propia experiencia de construcción histórica desde el lente de una mujer.

Lo elemental: detectar lo invisible, visibilizar las diferencias

Por último, pero no menos importante, vale la pena mencionar brevemente que los primeros tres cortometrajes de Lina Rodríguez –*Einschnitte (2010)*, 2'22"; *Pont du Carrousel (2009)*, 6'; y *Convergences et rencontres (2007)*, 6'– revelan lo que parece elemental y fundamental para ella: detectar y problematizar tanto lo visible como lo invisible desde diferentes perspectivas. Concentrada en estatuas famosas de Viena en el primero, en el Puente de Carrusel en el Segundo, y en el cementerio de Montparnasse en el tercero, Rodríguez demuestra desde sus inicios esa necesidad genuina que tiene de retratar momentos y elementos que, según ella, no se resumían en la intención clara de "hacer" una película. 'Lo que más me interesaba cuando estaba filmando era buscar formas de estar presente, reaccionar al momento y documentar ese tiempo y espacio. Las películas tomaron forma después [cuando] empecé a ver el material y buscar posibilidades de esculpirlo.'

Si bien sus cortometrajes exploran grosso

modo lo histórico, evidentemente reflejan espacios y contextos entendidos desde lo eurocéntrico pero que en sus manos y a través de su lenguaje audiovisual experimental, hablan de lo que Florence Thomas propuso hace algunos años en su texto *¿Y entonces qué quieren las mujeres?* (2002). Los cortometrajes de Lina Rodríguez (y sus largometrajes también) reflejan la importancia de proyectar la esencia femenina en los entornos en los que se vive, partiendo de entenderse y de creer en sí misma, para luego construir una autoridad femenina, cifrada en la autonomía y la soberanía, y que posibilite lo que Thomas nombra como ‘el devenir femenino’ (Thomas, 2002: 118). En otras palabras, Rodríguez comparte una mirada que con el tiempo se ha perfeccionado y que ha sido altamente contemplativa, curiosa e inquieta para nombrar de forma inusual las realidades que la rodean y los cambios que éstas tienen en el tiempo.

‘Lo que más me interesaba cuando estaba filmando era buscar formas de estar presente, reaccionar al momento y documentar ese tiempo y espacio. Las películas tomaron forma después [cuando] empecé a ver el material y buscar posibilidades de esculpirlo.’

Aunque su propuesta y narrativa han sido tildadas como lentas e incluso “aburridoras” –como la misma realizadora cuenta cuando se habla de la recepción de algunas de sus películas, aunque no es algo preocupante para ella– justamente quiero enfatizar cómo esto demuestra la fuerza que sus producciones tienen para cambiar el curso predeterminado del lenguaje patriarcal de nuestras sociedades. En ese mismo orden de ideas, Rodríguez afirma que sus películas son una invitación para quienes desean aventurarse y mirar con atención, pero ante todo, a estar presentes en sus producciones y experiencias; ‘son una invitación a un encuentro... a que le presten atención a lo que es supuestamente pequeño e insignificante. Como decía [Chantal] Akerman, qué bonito cuando uno siente en el cuerpo que el tiempo pasa.’ Su trabajo es una forma de reconocer el carácter simple, intuitivo y trascendente de su obra y, en sintonía con su mirada –sin que sea igual a la de ella– nos invita a ser curiosxs cuando creemos que ya todo nos lo han contado a través del cine. Sin duda, su mirada busca detectar lo invisible y visibilizar las diferencias con pausa; es una propuesta de deconstrucción de nociones socioculturales que se han establecido a través de discursos hegemónicos, y que nos invita a interiorizar su hibri-

dación desde diferentes perspectivas, como la feminista y la de ella.

Referencias

Entrevistas y diálogos con Lina Rodríguez realizadas entre julio 2020 y abril 2021 (Reino Unido – Canadá).

Bauman, Zygmunt. *Liquid modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000).

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México City: Grijalbo, 1989).

Lozano Lerma, Betty Ruth. 'El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano', *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, eds. Yuderky Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz (Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014), pp. 335-352.

Sciortino, María Silvana. 'La cultura como espacio de enunciación y agencia: una lectura de la participación de las mujeres indígenas en los Encuentros Nacionales de Mujeres', *Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, eds. Karina Bidaseca y Vanesa Vasquez Laba (Buenos Aires: Ediciones Godot,


2011), pp. 301-324.

Shaw, Lisa. *Carmen Miranda* (London: BFI, Palgrave Macmillan, 2013).

Suárez Navaz, Liliana; Hernández Castillo, Rosalva Aída. *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes* (Madrid: Cátedra Ediciones, 2008).

Suárez, Juana. 'The Reinvention of Colombian Cinema', *A Companion to Latin American Cinema*, eds. Stephen Hart, María M. Delgado, Randal Johnson (London: Wiley, 2017), pp. 307-324.

Thomas, Florence. '¿Y entonces qué quieren las mujeres?', *Psicología desde el Caribe*, 10 (2002), pp. 106-117.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own* (Glasgow: Grafton, 1929). 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TRIPLETA CON ALTIBAJOS Y DELIRIOS DE FELIPE ALJURE

Mauricio Laurens



Tres escapularios

Su divertida, icónica e inteligente ópera prima: *La gente de la Universal*, coproducción colombo-vasco-búlgara filmada en 1992 y estrenada en febrero de 1995. Parodia y comedia negra urbana con alocados protagonistas de la fauna social del centro capitalino que se las ingenian para sobrevivir en medio de situaciones peliagudas, matices pintorescos y óptica medio lumpen. Una película experimental criolla, cuyo guion coescrito con Manuel Arias y Guillermo

Calle desplegó artificios realmente ingeniosos. Alguien llegó a decir que... “Bogotá se sumía en el caos de la posmodernidad”.

Desempleo informal y rebusques cotidianos se constituyen en los temas capitales de un agraciado ejercicio de esquizofrenia colectiva que incluye sabuesos locales, carruseles amorosos, guiños populares y deslices de grotesco erotismo. Sin galanes ni heroínas, las astucias vivenciales perfec-

cionan un desatinado cuadro de costumbres con ‘mordidas’ e infidelidades como pan de cada día. La Universal, un apartamento-oficina en plena Avenida Jiménez, que atiende las veinticuatro horas, muestra simpática del detectivismo autóctono y de los excesos o desbarajustes afines a la marginalidad de sus excéntricos protagonistas.

Mirones o interceptores de las vidas privadas obstinados en sorprender *in fraganti* a sus víctimas y amantes, con la íntima convicción de ser engañados por causa del mismo morbo que les asiste como victimarios. Del hampa que frecuenta las rejas a vigilantes aliados con los ‘sapos’, en alcantarillas destapadas y amplios ventanales para mirar o ser mirados desde afuera, siendo una recreación de la “dura y cruda realidad”. Con perseguidores y perseguidos, celosos e igualmente infieles, atrapados y tramposos, todos sus personajes están sujetos a parámetros y contradicciones similares en donde los enredos se bifurcan y las rutinas naufragan entre trampas y marrullerías.

Agencia de “investigadores”, especializada en rastrear a presuntos infieles y sin mirar la viga dentro del propio ojo, la Universal suele reunir “muchas pruebas, pero ninguna evidencia”. Felipe Aljure Salame,

tras las complicidades visuales con el fotógrafo español Gonzalo Fernández Berridi y del camarógrafo bogotano Carlos Sánchez, asumió su condición de cineasta primerizo con suficientes dosis de creatividad e innegable afán de capturar tomas diversas en picados y contrapicados, planos generales o estructurales, teleobjetivos y sucesión de primeros primerísimos planos con detalles faciales e instantáneas.

... sus personajes están sujetos a parámetros y contradicciones similares en donde los enredos se bifurcan y las rutinas naufragan entre trampas y marrullerías.

Su guion, premiado con anterioridad en La Habana, fue el último proyecto emprendido y posteriormente abandonado por Focine, pos-producido desde Londres y Sofía con las participaciones delegadas de un canal vasco de televisión y de otro inglés. Si *Los últimos días de la víctima*, del argentino Aristaraín, y *La ventana indiscreta*, de Hitchcock, confluyen de alguna manera, hay ‘toques’ del viejo cine bogotano de Arzuaga y elementos actorales que podríamos llamar *almodovarescos* por sus excentricidades o desmesuras.

El sargento Diógenes Hernández, due-

ño de la Universal, se distingue por estar siempre al lado de la ley con malicia indígena y olfato de sabueso a toda prueba – que resultará fatal cuando descubre quién conquista a su media naranja–. El sobrino Clemente (Pepito) tiene aspecto de no matar una mosca y seguirá al pie de la letra los consejos del ingenuo patrón provisional. La señora Fabiola ejerce como secretaria privada y recepcionista del abusivo dueño de casa, así que no vacilará un solo instante en dejarse acariciar por Pepito. Y... el viejo bandido madrileño Gastón, quien ordena una y otra vez ultimar a los mozos de su favorita actriz porno.

Hubo caras nuevas, que dieron el salto hacia la pantalla grande; en particular, Álvaro Rodríguez y Robinson Díaz. Todos, en torno al crimen desorganizado, con ciertos líos de faldas que vuelven cornudos a sus maridos picaflores por cuanto termina engañados ya que... “nadie sabe la sed que tienen los otros”. Un productor familiarizado con el follón a la española, quien por momentos se sobrepasa y origina simpáticas confusiones entre la esposa y una mujer –la amante–, o por la revancha de quien burlado decide no quedarse atrás y probar la mercancía de su cliente. Porque... “para nosotros no hay secreto que permanezca

oculto”.

Un segundo largometraje abierto a la estética visual del nuevo siglo: *El Colombian Dream* (2004–2006). Desde su nativa Girardot y otros alrededores calientes, una narrativa liberada de lastres habituales configura un entretenimiento alucinante de imágenes disparatadas correspondientes a las locuras de jóvenes adictos tanto al éxtasis como a los dineros fáciles del narcotráfico. Espinosa historia difícil de resumir, que dispone de elementos dramáticos o autodestructivos en torno a un botín desaparecido de píldoras adictivas que circulan de mano en mano y acrecientan visiblemente sus energías para irradiar el ‘acelere’ de cada minuto transcurrido. Factura digital de video clip musical y efectos animados con viñetas incorporadas; además, una pantalla fragmentada con incesantes movimientos de cámara y distorsionadas perspectivas.

Sin darle tregua al espectador, un carrusel desbordante de imágenes y sonidos se apropia de la pantalla. Dos horas continuas de cuadros intermitentes y sensaciones extremas, en formato publicitario del consabido video clip y farsa montada sobre todo aquello que constituye una llaga para los colombianos. Su narrador, a quien nunca

le vemos la cara, se presenta como un feto abortado catorce años atrás que regresa a este mundo... loco, agresivo y emparentado con una muerte que “todo lo ve, aunque ningún vivo detecte su presencia”. Rome-rías de jóvenes clientes asiduos a un bar de tierra caliente, trepan la cuesta y ascienden por las escalas de un caserón a medio construir cuya terraza alberga observadores galácticos que, en trance, contemplan la noche y exhiben los dedos de sus pies.

Sin darle tregua al espectador, un carrusel desbordante de imágenes y sonidos se apropia de la pantalla.

“La gran ironía de la película es que todos están en búsqueda de plata para comprar sus sueños, pero en la tarea de conseguirla y por las acciones que hacen matan los sueños”, lo dijo Aljure, su guionista y director. Por cuanto más allá del tema obsesivo de la narcoviolenencia colombiana, esta cinta de categoría experimental se complace en recurrir a los recursos digitales de una concepción intimista, o quizás personal, del maremágnun imperante con vigoroso y a veces desenfadado sentido del humor.

De frente a una perspectiva bastante caprichosa, que combina guiños surrealistas

como aquel del inocente narrador abortado, o del episodio de un rehén que sobrevuela una carretera, emergen notas oníricas de pesadillas producidas por la droga y escenas circunstanciales libremente encadenadas con forajidos inexpertos que venden su peligrosa mercancía a bandas de extranjeros. También, visiones coreográficas en residencias veraniegas y parodias incontrolables que arremeten lanza en ristre contra el poco cimentado ‘estilo de vida colombiano’ –del cual ni se salva el himno nacional–.

El título, en espanglish, correspondiente al nombre del trajinado establecimiento, funciona como parábola cruda del país en que nacimos y vivimos. Nos brinda con cierta sorna no exenta de provocación aquella ansiedad monetaria desproporcionada que bien podríamos llamar “adicción compulsiva a dineros ilegales”, pero sin respetar edades ni estratos socioeconómicos. En ese rifirrafe de insólitos negocios multimillonarios, la oportunidad de volverse ricos hace que sus personajes traicionen algunos principios mínimos para embarcarse en aventuras temerarias que ponen a prueba los propios pellejos de sus involucrados. Para tales efectos, nuestro arriesgado cineasta contó a su haber con una impresionante iconografía de grandes

angulares, enfoques borrosos más por caprichos que deficiencias técnicas, paleta de colores hasta rayar en el sicodelismo tropical y gama de sonidos electrónicos de forma decididamente bulliciosa.

Irrumpe, pues, un blues electrónico propuesto por Gonzalo de Sagarmínaga –productor– y la agrupación bogotana De Lux Club. En su banda sonora original, la banda paisa Coffee Makers trae uno de los temas principales que identifica este film. También hay música tropical electrónica, compuesta por Camilo Montilla y Matías Lorusso, intitulada *El Colombian Dub*; al igual que la controvertida melodía de Carlos Posada tildada *Así quedamos* cuando pregona... “voy a regalarle mi país a un extranjero para que se encargue de arreglar semejante mierdero”.


“Esta es una película que mete al cine colombiano en el siglo XXI porque es una manera distinta de verlo y me incrusto allá en otra manera narrativa, otra lógica en la forma de verse”. En conclusión, y por encima de quienes creían que no se justificaba mostrar tal caos con una secuencia deshilvanada de imágenes, valió la pena sobrepasar ese viaje delirante para evocar secuencias que echaron mano de novedosos recursos

tecnológicos: cámaras de celulares, recuadros explicativos a manera de capítulos, inter-textos y comentarios en off del imposible narrador.

“Esta es una película que mete al cine colombiano en el siglo XXI porque es una manera distinta de verlo y me incrusto allá en otra manera narrativa, otra lógica en la forma de verse”.

Remata la triplete: *Tres escapularios* (2015-2018). Amarga comedia del incierto y violento itinerario de dos sicarios, con antecedentes ignorados o prontuarios distintos, quienes deben ultimar a una desertora embarazada. Presuntos victimarios: el primerizo desempleado que viene de prestar el servicio militar, en una zona de conflicto y perturbación del orden público, y una guerrillera experta en matar policías y amigos de paramilitares. Aunque ellos dos no se conocían, la timidez o torpeza de él y la crueldad o sangre fría de ella, constituyen de por sí los únicos perfiles humanos a tener en cuenta. Lo dramático de sus vidas, evidentemente delictivas, alterna con pinceladas de humor negro y cierto desparpajo al abrazar un destino peligroso e insufrible.

Una situación insólita, en medio de la re-

quiza policiva al descender de un bus intermunicipal, evidenciará lo áspero del camino para culminar en una encerrona con sevicia. En esta guerra... “aquí solo morimos los soldados y... los que matan los soldados” –palabras del lerdo individuo entrenándose para matar–. Si después de la tempestad suele llegar la calma, en locaciones de una cabaña playera de Tierrabomba –frente a Cartagena–, los días transcurrirán sin mayores novedades antes del golpe encomendado con tres escapularios que sirven de... “protección para los malos sicarios”. Con el recurso de la pantalla dividida, una “cámara de fotos” –así llamada por el mismo realizador– y luces tímidas en sus escenas nocturnas, tan cuestionado tercer largometraje naufragó comercialmente hace tres agostos por desenfoques permanentes e intencionalidades no muy claras. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SE VA EL CAIMÁN: LO PRIMERO QUE SE ESCUCHÓ EN EL CELULOIDE

Gonzalo Restrepo Sánchez



Pasiones tormentosas

Con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en la década de los años cuarenta hay que repetir un criterio inicial: un enorme vacío a la hora de buscar la primera experiencia de filmación sonora en el Caribe colombiano, por cineastas caribeños y, sobre todo, esa primera partitura regional escuchada en el cine. Restrepo (2003) afirma: “Al no hallar dato alguno en este sentido, se debe aceptar el noticiero de los Acevedo. En el año de 1941 filman

la visita a Colombia del presidente peruano Manuel Prado Ugarteche. El canciller colombiano de entonces, Luis López de Mesa, lo recibe en Barranquilla” (p. 57).

En esa búsqueda, Restrepo (2003) continúa:

Las melodías más bailables en el Caribe colombiano por aquella época eran *Qué vivan los novios*, de Emilio Sierra, *Se va el caimán* (1943), de José María Peñalosa. En los años posteriores fueron éxi-

to: *Micaela*, de Luis Carlos Meyer, *El gallo tuerto*, de José Barros. En el año de 1947, todos los colombianos bailaron el porro *Carmen de Bolívar*, de “Lucho” Bermúdez. (p. 63).

De todas formas, el Caribe colombiano ha dado [y seguirá dando] la música que usted quiera. Y es que escribiendo acerca de orígenes, pioneros, etc., el compositor y musicólogo costeño Alfonso de la Espriella, afirma que se podría pensar en conceder a Ciénaga el justo título de la *Cuna de la Música de Colombia*. Desde sus orígenes, Ciénaga fue musicalmente privilegiada y, como sostienen algunos expertos, fue sede del primer Conservatorio de música. Correa Díaz-Granados (2001) insinúa: “aquí funcionaba también la *Academia de Músicos Alemanes*, La escuela del profesor Benjamín Ezpeleta (curazaleño), la Escuela de Guillermo Cuat Sille (riohachero) en 1913 y el *Centro Artístico Musical de Ciénaga*, dirigido por Rafael Vélez Gómez” (p. 4).

De todas formas, en los años diez, ya Ciénaga se consolidaba como una ciudad cinéfila, pues existían las salas de cine. Incluso, fue en esa locación del Caribe colombiano donde se estrena el famoso filme colombiano *Aura o las violetas* (Vincenzo di Doménico, Pedro Moreno Garzón, 1924). Pero volviendo a la idea madre de este artículo, si bien hubo

grandes compositores que extendieron por el mundo sus partituras y letras, no deja de ser menos interesante la investigación sobre el primer tema caribeño llevado al cine [nacional o internacional].

De todas formas, en los años diez, ya Ciénaga se consolidaba como una ciudad cinéfila, pues existían las salas de cine.

Ese primer tema del Caribe colombiano llevado al cine y que fue más allá de nuestras fronteras se titula: *Se va el caimán* y se puede escuchar en la película mexicana *Pasiones tormentosas* (Juan Orol, 1945) [otros investigadores señalan 1946], canción interpretada por el cantante cubano Kiko Mendive, que también cantó *Me voy pa' Cataca** — más tarde grabado por *La Sonora Matancera* como *Me voy pa' La Habana*—, todo compuesto por el barranquillero José María Peñaranda. La película es estelarizada por la bellísima bailarina y actriz cubana María Antonieta Pons

Otra composición, y lo digo por las fechas establecidas, se puede verificar en la película rodada en blanco y negro *Pueblo, canto y esperanza* (Alfredo B. Crevenna, Rogelio A. González, 1956), otro filme mexicano donde se escucha otra canción caribeña colombiana y que un jueves 21 de octubre de 1982 con


la noticia que Gabriel García Márquez había ganado el Premio Nobel de Literatura; Emiliano Zuleta interpretó la más grande obra musical de nuestro folclor: *La cumbia sampuesana* de la autoría del maestro José Joaquín Bettín Martínez. Película que consta de tres anécdotas. En el episodio mexicano, Pedro Infante habla del amor y el honor, siendo un simple hombre rural. El resto lo complementan un episodio cubano dirigido por Julián Soler y el episodio colombiano dirigido por Alfredo B. Crevenna.

En *Mares de pasión* (*Manuel de la Pedrosa*, 1961) al barranquillero Mario Gareña se le escucha cantar a bordo del vapor *David Arango* por el río Magdalena, y de igual forma en la película *Cumbia* (*Zacarías Gómez Urquiza*, 1971 [o 1973]). Todavía la tarea es inmensa por seguir descubriendo esa relación del cine con nuestra música [y caribeña], por lo pronto ya lo dijo Federico Nietzsche: “La vida sin la música es un error”.

(*) Corregimiento de Pueblo Viejo (Magdalena), el cual está a 45 minutos cruzando en lancha el espejo lagunar. En Trojas de Cataca, como también se le conoce, la mayoría de sus casas están montadas sobre estacas de mangle y el resto a orillas del río, entre el mangle.

Restrepo Sánchez, G. (2003). *Breve histo-*

ria de los cineastas del caribe colombiano. Barranquilla (Colombia). GRS Editores.

Correa Díaz-Granados, I. (11 de octubre de 2001). *Ciénaga, capital musical de Colombia*. El Heraldo Dominical, El Heraldo, p.4 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL LUGAR DE LOS SUEÑOS Y LA MEMORIA

Hugo Chaparro Valderrama

—●—
Laboratorios Frankenstein ©



I. Fueron invisibles durante años

Un cable de la agencia EFE anunció a finales de agosto de 2018 que un largometraje de animación, *El libro de Lila*, de la directora colombiana Marcela Rincón, había sido doblado a la lengua matsigenka, hablada por las comunidades nativas de un distrito amazónico de la región peruana de Cusco.

“La Dirección Desconcentrada de Cultura

de Cusco señaló que el trabajo se hizo como parte del proyecto de doblaje de películas a lenguas originarias, como la matsigenka, que hablan comunidades nativas del distrito de Megantoni, en la provincia cusqueña de La Convención”.

El propósito de la traducción fue “vigorizar las lenguas indígenas y la diversidad de identidades culturales”.

* * *

Patricio Guzmán, el documentalista chileno que desde los años 70 ha hecho del cine una máquina de la memoria, aseguraba en *El botón de nácar* (2015) que los sobrevivientes de La Patagonia, los fueguinos, “fueron invisibles durante años”, y que lenguas como el kawéskar están amenazadas.

“Hoy quedan veinte descendientes directos”, dice Guzmán. “Adentro de ellos, el idioma resistió cientos o, tal vez, miles de años (...) Se dice que el agua tiene memoria. Yo creo que también tiene voz. Si nos acercamos mucho, podríamos oír las voces de cada uno de los indígenas y los desaparecidos [por la dictadura de Pinochet que arrojó al mar a cientos de presos políticos]”.

* * *

La directora paraguaya Paz Encina, refiriéndose a *La hamaca paraguaya* (2006) –el largometraje que la situó en el panorama del cine filmado con visión zen, apacible y contemplativo, prolongado en el tiempo con los planos que explican la soledad de Ramón y Cándida, padres de un soldado que combatió en la Guerra del Chaco–, declaraba que el aparente exotismo lingüístico de su película, que intercalaba entre sus silencios parlamentos hablados en guaraní, no era cierto.

“El guaraní es para nosotros cotidiano. Nunca pensé en reafirmar una lengua ni en salvarla. Nada de eso. Quería que Ramón y Cándida fueran dos personas que viven en el fin de Paraguay. Lejos, lejos de todos. Y esas personas que en Paraguay viven como si estuvieran en el fin del mundo solamente podrían hablar guaraní. Igualmente, aquí en Paraguay el 80% de la población habla guaraní, es nuestra lengua oficial, y no es extraña para nada”. (Éric Courthès, *Hamaca paraguaya*, Entrevista con Paz Encina, 8/XII/2007, <http://www.ericcourthes.com/>).

* * *

En 2011, María Stella González de Pérez, investigadora de Lingüística Indígena, editó con el Instituto Caro y Cuervo el *Manual de divulgación de las lenguas indígenas de Colombia*, en el que se registran las 65 lenguas indígenas que se hablan en Colombia. El epígrafe de Luis Fernando Lara Ramos advierte: “Una lengua vive gracias a que tienen vida sus hablantes; desaparecidos éstos, la lengua muere”.

II. Portadores de mensajes

Pájaros de verano (2018), de Cristina Gallego y Ciro Guerra, es un registro de la vida, la

memoria y el mundo según la comprensión y la sabiduría de una “lengua originaria”: el wayuunaiki.

Una película que narra su tragedia entre los parlamentos simbólicos que dice un *palabrero* al inicio y al final de la historia, en medio de los que transcurren los rituales míticos de los wayúu y el deterioro que destroza las relaciones entre la comunidad por la ansiedad de poder.

Una trama que comienza cuando se cumple el año en el que una muchacha saldrá del encierro tras el cual se convertirá en mujer y su madre le enseña el significado de las palabras que describen el valor de la familia, representada en los dedos de la mano. Después de que hemos asistido a los hechos que contradicen la unidad descrita por la mano, el último plano descubre al narrador que ha relatado la historia y nos explica por qué las palabras son “el lugar de los sueños y la memoria”.

Una memoria preservada por el respeto al lenguaje y por la traducción visual que hace de su testimonio la película; por la importancia que tienen la presencia del palabrero y el diálogo entre los wayúu cuando quieren resolver sus conflictos y vivir en armonía.

“Los palabrerros no son jueces, árbitros o conciliadores; son intermediarios que pueden ser mediadores”, dice el antropólogo

Weidler Guerra Curvelo sobre el papel que tienen en su comunidad los palabrerros. “Ellos son portadores de mensajes y no actúan de oficio. El palabrero evalúa la ascendencia real o potencial sobre la familia a la cual llevará el mensaje. También considera si los conoce o si tiene alguna afinidad [con ellos], porque el palabrero tiene que ser neutral”. (Hermes Francisco Daza, *Palabrerros Wayúu: garantes de vida, libertad y paz*, El Pílon, 29/X/2014).

III. La ficción es la mejor de las realidades posibles

Basada en hechos reales, que sucedieron durante la primera ola del narcotráfico doméstico, cuando se exportaron toneladas de *Colombian Gold* –la marihuana que sería una versión del Dorado en clave sicodélica–, la película transcurre desde finales de los años sesenta hasta el caos de los años ochenta, relatando con el orden de la ficción el desquiciamiento de la realidad que dejó un rastro de tragedia en el territorio donde el exterminio se asumió como una profesión.

* * *

El guión de la realidad:

“Los actores de este conflicto entre familias guajiras (Valdeblánquez, Cárdenas, Gómez Ducatd, “Monche” Barros), desarrollado la mayor parte en la ciudad de Santa Marta, tuvo como combustible la Bonanza Marimbera en la Sierra Nevada.

La guerra empezó el 17 de agosto de 1970 en Dibuya, Guajira, cuando José Antonio “Toño” Cárdenas Ducatd (1941-1981), asesina de un disparo a Hilario Valdeblánquez Mena (1942-1970). El hecho lo ocasionó Rebeca Brito, pretendida por los dos primos conservadores.

De esta manera el primer muerto fue Hilario Valdeblánquez Mena y el segundo Emiro Cárdenas. La primera venganza de los Valdeblánquez recayó sobre Emiro Cárdenas Ducatd, el mayor de los Cárdenas. Emiro se encontraba escondido en una finca de la Sierra Nevada. Allí llegaron los Valdeblánquez, disparándole cuando se encontraba descansando en una hamaca. Murió a los siete días en el Hospital San Juan de Dios de Santa Marta.

El conflicto termina el 11 de abril de 1989, en Santa Marta, cuando los Valdeblánquez asesinaron al último varón Cárdenas, un joven de 13 años que esperaba el bus para ir al colegio, llamado Hugo Nelson Cárdenas Cárdenas, hijo del matrimonio de José Antonio “Toño” Cárdenas Ducatd, con su

prima Libertad Cárdenas”. (Raúl Ospino Rangel, Historias del Magdalena, 15 de septiembre de 2016, <http://historiasdelmagdalena.blogspot.com>).

* * *

El guion de la ficción:

Pájaros de verano es un reportaje a la realidad, magnificado por las imágenes de la ficción. La geografía es aprovechada como un espacio dramático. El exotismo tropical, que descubría la plenitud del Caribe colombiano en *Los viajes del viento* (2009), como una secuela cinematográfica de la potencia narrativa de Gabriel García Márquez; los desvaríos selváticos en *El abrazo de la serpiente* (2015), que hicieron del Amazonas un escenario de esplendores y miserias según la sabiduría de un indígena llamado Karamakate, las investigaciones del biólogo Richard Evans Schultes y los riesgos del explorador Theodor Koch-Grünberg, con matices que permiten relacionar su guion con los testimonios literarios de *La vorágine* o *El libro rojo del Putumayo*, sobre el terror impuesto por la Casa Arana en la región; el hallazgo de un estilo que destaca la riqueza fotográfica del entorno natural en el que transcurren los dilemas y aventuras de los personajes, se prolonga en *Pájaros de verano* con la estrategia formal que hizo de *Los via-*

jes... y *El abrazo...* expediciones a través de la pantalla, solventadas por el criterio de producción de Cristina Gallego.

* * *

Con un giro en la presencia radicalmente masculina de los personajes que protagonizan los tres primeros largometrajes de Guerra: aparte de *Los viajes...* y *El abrazo...*, su ópera prima, *La sombra del caminante* (2004), coproducida por Gallego y Diana Bustamante.

La paciencia femenina ante los despropósitos de los hombres en *Pájaros de verano*; la esperanza de Úrsula (Carriña Martínez) por apaciguar el odio que enfrenta a las familias; el aprendizaje de la joven Zaida (Natalia Reyes) a la sombra y el cuidado de Úrsula; las tensiones entre los cazadores de fortuna en los que se convierten los hombres y la sabiduría de las mujeres que aguardan un rasgo de sensatez para que no sigan asesinándose por los delirios que amenazan el equilibrio del clan, enriquecen la perspectiva sobre el mundo gracias a la codirección de Gallego, cuando en el relato se atraen y se contradicen los dos lados de la luna que componen la experiencia humana.

IV. Cualquier coincidencia con la fantasía es totalmente premeditada

Se trata de la realidad y su permanencia en la memoria cuando el vigor de una metáfora la recrea con el poder de lo simbólico: en las escenas de duelo donde se llora a los muertos con el rostro cubierto; en las aves que caminan por la noche como presagios funestos; en la soledad de una mujer que contrasta su presencia vertical con el horizonte interminable de un desierto devorado por el cielo.

Una excepción a la tradición y sus normas cuando en la historia del cine colombiano es posible suponer que el horror ha desplazado a las evocaciones de la poesía –aunque los descabros de la tragedia no tendrían por qué invalidar la forma de comprender el mundo a través de la poesía. Sumarle al horror más horror, sin las alegorías de la ficción, es empobrecer la capacidad simbólica que trata de entenderlo o conjurarlo. Sucedió en Rusia cuando Anna Ajmátova enfrentó con su inteligencia la furia de Stalin escribiendo durante largos años *Réquiem* (1935-1940) y *Poemas in héroe* (1940-1962)–.

En *Pájaros de verano* la puesta en escena alterna los hechos basados en la realidad – que explican la genética de la violencia modelo colombiano y su espiral de asesinatos como una prolongación del cine de gangsters en formato tropical– con imágenes que admiten las sorpresas de la fantasía en medio de la truculencia noticiosa del rela-

to. Además de narrar una crónica delictiva en el paisaje de la Guajira como tentación estética para un despliegue de exuberancia visual, en el guión y en su puesta en escena se reúnen lo mítico y la barbarie como dos dimensiones que enriquecen mutuamente el relato y su recuerdo en la conciencia del espectador.

V. “Nada es más pobre que un rico muerto”

El proverbio wayúu sirve de moraleja en *Pájaros de verano*. La forma del cine está a su servicio. Como un grupo de pupilos atentos a las enseñanzas que dejaron en la pantalla los cielos y los espacios abiertos del director de fotografía mexicano Gabriel Figueroa; Thelma Schoonmaker, la editora que ha dotado con un carácter frenético el ritmo de la violencia en las películas de Martin Scorsese; los guionistas que desde los años cuarenta hicieron del crimen un tema recurrente en la pantalla; los sonidistas que le dan su voz al cine –recuerdo a Herbert Prasch y Dagoberto Juárez trabajando con Werner Herzog en películas tan arriesgadas como *Aguirre, la ira de Dios* y *Fitzcarraldo*–, el equipo de producción de *Pájaros de verano* enseña el legado de las influencias y su apropiación en la búsqueda de un estilo que renueva el pasado y ofrece una respuesta a la pregunta que cruza la historia del cine


doméstico: ¿cómo filmar la historia que nos tocó en suerte y exhibir en la pantalla un relato con la ilusión de lo perdurable?

Los fantasmas de los ricos muertos, que sufren una pobreza de ultratumba con sus rostros cubiertos, pueden ser imágenes de referencia para nuestra memoria hecha cine según *Pájaros de verano*.

VI. Serán visibles durante muchos años

En diciembre de 2018 el Festival Internacional de Cine de Toronto y el Festival Internacional de Cine de Vancouver seleccionaron, como una de las diez mejores películas realizadas en Canadá durante ese año, la primera historia hablada en lengua haida por los indígenas que habitan en las islas al frente de Alaska y la Columbia Británica. Antes de que el apocalipsis lingüístico hiciera de sus palabras otra especie en extinción, los directores Helen Haig-Brown y Gwaai Edenshaw realizaron *Sgaawaay K'uuna* (*Edge of the Knife*).

“Apenas con el 1% de haidas que hablan fluidamente su lengua ancestral”, informa el boletín de prensa de Isuma, la compañía canadiense especializada en lenguas indígenas que distribuye internacionalmente el film, *Edge of the Knife* situó en la pantalla la memoria verbal y mítica de los haida con un relato donde la adversidad transforma

a uno de los miembros de la etnia en una criatura sobrenatural del bosque. La región del mar Pacífico, al noroeste de Canadá, está filmada por el director de fotografía Jonathan Frantz con una belleza insólita. Comprendible cuando la película sugiere que los dilemas humanos no tienen exclusividad geográfica y pueden ser aún más desconcertantes en un entorno natural donde su belleza, supuestamente, podría garantizar la armonía del hombre consigo mismo. Un criterio que relaciona cinematografías diversas con tonos dramáticos diferentes pero una misma intención: evitar que el olvido haga invisible el mundo que alguna vez existió. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

6º Festival de cine de Jardín

Agosto 19 al 22 de 2021



CAMPESINOS

EL CORAZÓN DE LA PAZ



ENTREVISTA A JULIO LUZARDO

NUESTRO CLÁSICO NACIONAL

Oswaldo Osorio

—●—



El verdadero cine clásico colombiano comenzó en los años sesenta con los filmes de Julio Luzardo y José María Arzuaga. Antes de ellos, solo hay películas viejas. Y son clásicos por la gran influencia que ejercieron en los futuros cineastas del país y porque aún hasta ahora, con sus limitaciones técnicas y todo, mantienen su fuerza y su vigencia.

Siendo Arzuaga español, Luzardo se erige, entonces, como nuestro clásico nacional. Y lo es solo con dos películas (o tres títulos, para ser más exactos, porque de 3 *cuentos colombianos* dirigió solo dos).

En el breve recorrido que este diálogo hace por su carrera, Julio Luzardo mira con nostalgia y sentido crítico, pero también con

un poco de amargura, su paso por un medio por el que le tocó trasegar en una época nada favorable para el cine y el oficio que quería ejercer.

¿Cómo fue ese salto de haberse formado en la UCLA (Universidad de California en Los Angeles) y en el ambiente de Hollywood para venir a Colombia a hacer cine con todas las limitaciones que tenía este país en su cinematografía?

El cine en general, si a uno le gusta, es muy fácil, el cine no es un gran misterio. Casi cualquier persona puede hacer cine, pero es que, en esa época, en los años sesenta, no existía nada. Solo había unos laboratorios muy precarios. Yo llegué en una época cuando el sonido no es como ahora lo conocemos, que empezó con la Nagra, que fue lo que permitió que hiciéramos sonido directo sin problemas. Hasta ese momento, el sonido había sido un desastre y estábamos en Colombia muy atrasados, empezamos doce años después de Hollywood, y eso hasta cierto punto se mantuvo para los años sesenta.

Cuando yo llegué se trabajaba con la Arri 2c, era una cámara muy fuerte y el sonido era inmundito, y por eso, hasta el año 1973, tuvimos que trabajar con doblaje, porque estábamos tecnológicamente muy atrasados. En *El río de las tumbas* (1964) no había

script, porque yo me pelié con la script, que era Dina Moscovici, porque me estaba medio boicoteando la película. Y como no había sonido magnético, no había nada, solo había lo que yo iba anotando y después los actores tenían que sincronizarlo todo en el doblaje.

Estábamos en un país donde el cine básicamente no existía, apenas había una cosa que se llamaba Cinematográfica Colombiana, que era casi como un edificio abandonado por ahí, con un poco de cuartos y unos salones donde se podía hacer doblajes y otras cositas, y tenía una copiadora óptica, era el único sitio donde se podía hacer eso. Todo era muy primario, éramos absolutamente trabajando con las uñas por la falta de tecnología, además de que no había apoyo del gobierno y no había plata.

¿Qué es lo que más destaca de esas primeras películas?

Una de las cosas que más destaco de *El río de las tumbas* y de *3 cuentos colombianos* (1962) es que lo hicimos casi como si estuviéramos haciendo un trabajo en la universidad, porque tuve el lujo de tener unos buenos actores, aunque entre comillas, porque todos eran improvisados, o sea, ninguno había trabajado en una película, ni Santiago García, ni Carlos Duplat, ni Carlos José Perrozo, ni Carlos José Reyes. Había otros que

no eran actores y todos éramos muy jóvenes, el papá de todos era Santiago García, que ya se había establecido un poco en el teatro con el Búho, pero no había empezado todavía con La Candelaria, ni nada de eso.

¿Para hacer estas películas la dinámica de rodaje la aprendió en la universidad?

No diría eso, porque en los dos primeros años no nos dejaban ver nada de cine, pero antes de entrar a la UCLA, sí estábamos muy involucrados en el medio del teatro y del cine. Como yo tenía esa sed de hacer algo, antes de haber tomado el primer curso en la universidad hice mi primera película. Es lo que te digo, que el cine es muy fácil, es casi intuitivo, es algo como que le nace a uno y eso fue lo que me pasó a mí, sobre todo por lo de mi papá metido con un teatro como el Aladino. Yo me entusiasmé porque lo que más me gustaba en la vida era ver y hacer cine, entonces dije que iba a ser un director y empecé a hacer cosas y terminé en la universidad, pero la universidad no me enseñó a hacer cine.

¿Y el teatro, qué tanto aportó al oficio?

Por eso el teatro me gusta mucho, porque el teatro te permitía no tener ese misticismo que le habían creado al cine. Todos los pioneros del cine en Hollywood le metían mucho misterio, eso era como si fueran unos magos, entonces hacer cine para ellos

era ser un mago. ¡Qué mago ni qué carajos! Lo que pasa es que ellos se quedaban callados y cuando sabían algo no se lo decían a nadie más. Era un medio muy cerrado, lleno de sindicatos que no dejaban hacer nada. Si no tenías un estudio que te arreglara todo, no podías hacer cine. En esa época no había casi cine independiente, porque los sindicatos absorbían absolutamente todo, y encima es que, si tú no eras judío, entonces no entrabas a la industria, mucho menos si eras mexicano o latinoamericano.

...el cine es muy fácil, es casi intuitivo, es algo como que le nace a uno y eso fue lo que me pasó a mí, sobre todo por lo de mi papá metido con un teatro como el Aladino.

¿Cómo es que si su formación y el medio en que se dio era el cine de Hollywood, cuando vino a Colombia hizo este tipo de cine, es decir, realista y de crítica social y política?

Porque de cierta forma era el más fácil de hacer. Porque la fórmula de Hollywood es el espectáculo, que es costoso. No podíamos imitar esa vaina. Entonces lo más fácil era trabajar en el campo, con historias sencillas. A mí me llamó mucho la atención *Raíces*, de Benito Alazraki (1954), que era muy sencilla y tuvo mucho éxito. Y eso lo podíamos hacer con campesinos colombianos y

no nos costaba mucha plata, porque plata no había. Yo intenté conseguir financiación y nada, era un callejón sin salida. Hoy en día llega el FDC y te regala 2500 millones y qué hace con eso, una mierda, básicamente. Yo nunca tuve ni cinco centavos del gobierno en toda mi vida profesional.

¿Por qué hacer una película sobre la Violencia (El río de las tumbas), aunque la mostrara entre líneas, justo en ese tiempo? ¿No tuvo alguna presión o problemas de censura?

A mí me interesaba mucho esa violencia, yo leía todo lo que podía sobre las guerrillas del Llano y el problema entre conservadores y liberales. Cuando nosotros arrancamos la película, ese mismo año se fundaron las FARC al otro lado del río, en Marquetalia, estábamos pegados. Aunque históricamente nosotros no sabíamos nada de eso. Pero no, yo nunca tuve ningún problema de censura.

Trabajó también en otros proyectos como guionista y fotógrafo...

Tengo dos casos solamente, *Un ángel de la calle* (Zacarías Gómez Urquiza, 1967) y *Bajo la tierra* (Santiago García, 1968). La primera fue un experimento que se hizo para formar una sociedad que pudiera tener proyección, entonces llamaron a Rómulo Lara, que era de los millonarios de esa época y le interesaba el cine. La sociedad la reunió Lizardo

Díaz, que era Felipe de Los Tolimenses, y consiguió también a Películas Mexicanas – que eso fue un gran error– y otros que eran entusiastas de esto. Éramos como siete u ocho. Y se hizo esa película sacada de una obra de radio teatro de Efraín Arce Aragón, que era un melodramonón tenaz, y a seis manos tratamos de rebajar ese mamotreto a algo que se pudiera ver, porque en la radio metían de todo. Y en la radio era muy popular. Efraín Arce era muy famoso en esa época.

Y bajo la tierra fue un intento del hermano de Santiago García, quien lo metió a lo del cine, porque le gustaba un poco el teatro también. Él trabajaba en la IBM, tenía un puesto muy bueno, tenía su carrozo y su casa, y Santiago le dijo “deje todas esas vainas absurdas y métase a hacer películas”. Y cogieron un tema que nunca ha sido buena taquilla, el de los mineros, eso siempre ha sido, como dicen los gringos, veneno para la taquilla. Fue una película muy interesante desde el punto de vista social, porque estábamos en unos pueblos mineros tenaces, en Remedios, Antioquia, sitios donde todos los días estaban matando gente, pero no por asuntos políticos, sino simplemente “porque no me gusta su cara”. Y como nosotros trabajábamos en esa época como si estuviéramos haciendo teatro... Es que uno

tiene que saber cómo es que viven los del teatro, que viven de la nada, y por eso no es problema cuando uno necesita reunir gente que quiera colaborar: va y reúne un poco de teatreros y todos colaboran y todos hacen de todo, están entrenados en todo, hacen tramoya, saben actuar, saben hacer vestuario, maquillaje, son muy útiles para un proyecto. Pero esta película fue un desastre, el pobre Arturo García perdió todo, el BMW, la casa, el trabajo, perdió todo, eso era tenaz, ahí se jugaba casi a perder.

... y por eso no es problema cuando uno necesita reunir gente que quiera colaborar: va y reúne un poco de teatreros y todos colaboran y todos hacen de todo, están entrenados en todo, hacen tramoya, saben actuar, saben hacer vestuario, maquillaje, son muy útiles para un proyecto.

Luego buscó por el lado de la comedia con Fin de semana, uno de los capítulos de Una tarde... un lunes... (1972), ¿cómo asumió ese giro y, sobre todo, para ponerla entre los dos capítulos de Alberto Giraldo que, prácticamente, eran cine de vanguardia?

Sí, eso era un ensayo hacia a la comedia que luego hice que fue *Préstame tu marido* (1973), para ver si con esa podíamos hacer algo de plata, pero yo quedé muy desilusionado,

porque en Colombia, fuera de lo que ha hecho Dago García, quien ha hecho una combinación muy buena con Caracol, es muy difícil ganar con el cine.

Pero *Una tarde, un lunes* fue más que todo impulso de mi socio de aquella época, que era Alberto Giraldo Castro, que me convenció de que hiciera un corto. Y yo quería ensayar algo con alguien como Franky Linero, y me inventé una cosa muy sencilla, eso no tiene ninguna trascendencia ni nada. Cuando la película la pasaron a segundo turno, en esos teatros en que daban dos películas en rotativo, teatros de segunda, casi que desbaratan el teatro. Le tuvieron que quitar la primera historia, la que está en blanco y negro, porque por lo menos la otra tenía los desnudos de Dora Franco, entonces eso aguantaba; y la mía, como era tan inocua, pues qué carajo. Porque la gente que iba a películas de segundo turno no era el público intelectual ni el cinéfilo, era la gente del pueblo y, si no les gustaba una película, pues lo dejaban saber.

¿Pero fue un buen ejercicio para hacer Préstame tu marido?

Sí, me ayudó muchísimo, me dio más confianza para hacer esta otra, pero fue otra vez sin un centavo, sin apoyo de nadie y haciendo cooperativa con los actores, pues siempre estábamos trabajando sin presu-

puesto.

¿No tuvo inconvenientes en el paso del realismo social de sus primeras películas al código de la comedia de consumo que tienen estas otras?

Es que la cosa fue al revés, siempre me ha gustado la comedia, pero la comedia fina, porque hay unas comedias que están haciendo en Colombia que dan vergüenza, es una combinación del mal gusto revuelto con el mal gusto.

Se extraña su ausencia en los cortos del sobrepago en los años setenta y en FOCINE en los años ochenta. ¿Por qué pasó esto?

Solo trabajé en una película de Antonio Montaña sobre el grabador Antonio Roda. Y fue porque era un trabajo artístico, bonito, y yo le colaboré haciendo la cámara y con el montaje. Pero el resto de las cosas eran muy malas, verdaderamente fue de lo peor que le haya pasado al cine colombiano. No participé en el sobrepago porque me pareció que eso era prostituirse; y tampoco participé en películas de FOCINE porque le exigían a uno que tenía que hipotecar la casa y hubo muchos problemas con eso. La única que sé que trató de devolver la plata de alguna forma, con trabajo y todo eso, fue Camila Loboguerrero. Pero el resto, todos se hicieron los pendejos y no pagaron, igual que los distribuidores y exhibidores, y por eso FOCINE fue un desastre. Y otro proble-

ma de FOCINE fue creer que ganarse premios en festivales era tan importante como ganarse el público, y eso es algo que yo no creo, para mí el público es muy importante, porque es el que paga y el que permite que el cine tenga fondos para poder seguir.

Prácticamente dejó el cine y se dedicó a la publicidad, pero en algún momento intentó con la televisión, ¿Cómo le fue en ese medio?

La televisión fue el peor ejercicio que yo hice. Hacer televisión es complicado, ayuda mucho desde el punto de vista técnico, uno tiene que pensar muy rápido, tiene que tomar decisiones inmediatas, pero también hacer escenas que a uno no le gustan y, definitivamente, hacer una telenovela es un martirio absoluto, porque es repetir las mismas escenas con diferentes actores o repetir los mismos actores con diferentes escenas. Creo que es que es un sistema inflado que para mí nunca ha tenido cabida. Hoy en día las miniseries, que no son muy largas, han cubierto ese espacio de ese tipo de relatos más largos, porque han permitido que una historia que tiene buenos personajes y tiene un buen desarrollo se pueda hacer bien, se pueda hacer con decoro, pero ya cuando le alargas a cincuenta, cien o ciento veinte capítulos, eso es un martirio.

Mucho después retomó su contacto con el cine a partir de unos documentales sobre

la historia del cine nacional. ¿Cómo fue esa experiencia?

Eso es algo que nunca había tomado en consideración, pero desde que empecé con Patrimonio Fílmico Colombiano, pude ver la importancia de los materiales de lo que se va perdiendo, de lo que debe quedar para futuras generaciones, entonces me entró una nueva vida para ver el cine, eso de Patrimonio fue increíble. Era la época en que estaba Jorge Nieto, que había hecho una serie de entrevistas, como a la actriz de *María* o al cuñado de Máximo Calvo, y yo utilicé ese material. Para mí fue un gran aprendizaje, además, con muy poco material fílmico, porque ya no existía, de algunas películas había un fotograma o ninguno. Quiero terminar esos *70 años de sueños*, que es el documental donde resumo la historia del cine colombiano hasta 1970, como un largometraje, con una segunda parte, que serían los siguientes cincuenta años, con el sobreprecio, FOCINE, Colcultura y la Ley de cine.

Es de público conocimiento que usted es muy crítico con de la Ley de cine y el FDC. ¿Qué es lo que más les cuestiona?

Desde que empezó la Ley de cine se han hecho unas 160 óperas primas y ponte a ver cuántos han seguido a una segunda película, casi nada. ¿Qué pasa? Esto fue hecho fue

para fomentar el cine y lo que más vale en cualquier cinematografía es la continuidad de los directores, en otros países los directores pueden tener una filmografía, y estos aquí: primera y última película.

... hacer una telenovela es un martirio absoluto, porque es repetir las mismas escenas con diferentes actores o repetir los mismos actores con diferentes escenas.

De su relación con el cine le queda la cinéfila ¿Cierto?

Es que siempre me ha fascinado el cine, pero todo tipo de cine, aunque lo que sí no soy es esnobista, al contrario, cuando me llega una película diciendo que es “la ganadora en Cannes”, yo digo: otro ladrillo (risas). A mí me gusta el buen cine, los que son casi mis ídolos son los hermanos Cohen. No me gusta tanto la parte de la exageración de la violencia, la parte cruda y con demasiada sangre, eso me molesta, no es lo mío, porque yo sé que eso se puede mostrar de otra forma, pero son unos maestros en hacer personajes, en plantear situaciones, en verdaderamente meterte en un mundo muy especial de ellos, no hay nadie más igual a ellos.

Yo visito mucho los sitios piratas, tengo una colección y todas las noches me veo una

película, religiosamente, sea la que sea, es una rutina. Tengo como 740 películas esperando. Entonces siempre tengo las últimas películas, porque todo se consigue en internet. Aunque a veces prefiero repetirme una película clásica que ver algo de ahora. Pero desde que empezó la pandemia se han multiplicado las películas en internet, y a veces me bajo seis o siete películas al día.

¿Cómo sería una mirada en retrospectiva a su carrera?

Yo, básicamente, ejercí como director de cine y cinematografista unos trece años, los años sesenta y los primeros años de los setenta. Y ahí tomé la decisión de abandonarlo. Fue con la mala situación de *Préstame tu marido*, que no pudo hacer plata siendo algo que debía hacer mucha plata, porque el medio no da y en esa época había un monopolio del cine mexicano que nunca se menciona en ningún lado, pero era un monopolio tenaz. Luego vinieron mis años de trabajos en comerciales, que eran para sobrevivir, y algo de teatro y un poquito de televisión. Y después fue ya como un observador, porque también entré a la junta de clasificación, que, además, también era muy jarto, porque a veces te tocaban tres o cuatro películas seguidas y, al final, ya uno ni se acordaba de cuál era la primera película que te habías visto. Entonces después entró la

parte nostálgica, con los documentales sobre la historia del cine de Colombia, porque me parece muy importante dejar para futuras generaciones todo lo que se ha podido hacer y, claro, todo lo que puede hacer uno ahora en su máquina... si yo hubiera tenido esto (señala su computador y la pantalla a la que le habla) habría sido otro cuento. 🐎

CONTENIDO
.....

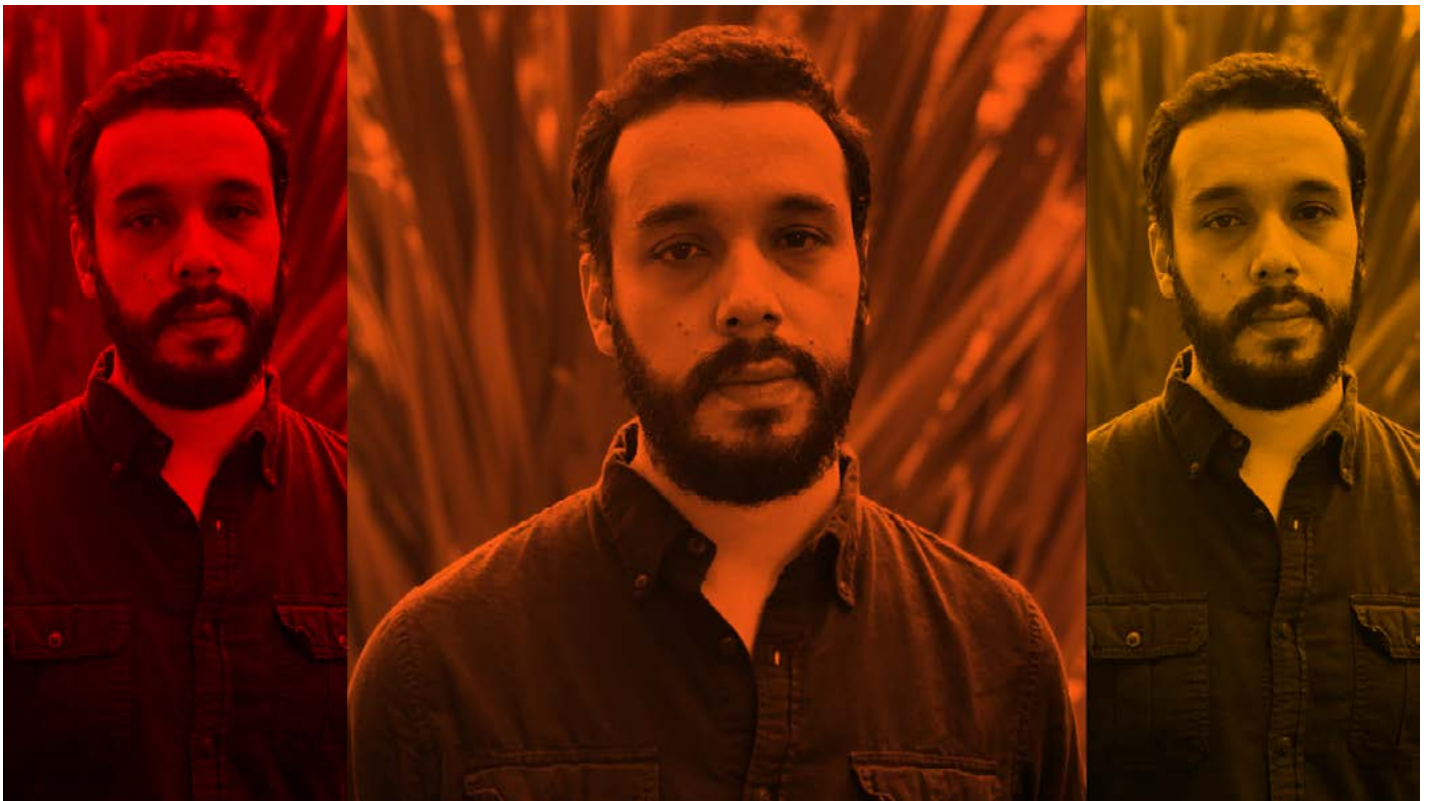
SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A JERÓNIMO ATEHORTÚA ARTEAGA

UN FIN EN SÍ MISMO

Daniel Mesa de los Ríos

—●—



“Hacer del cine un modo de vida lo entiendo de dos formas: Primero, (...) el cine como trabajo, como proveedor de medios de subsistencia. Pero también en el sentido de habitar el cine, hacer de él, más que un medio, un fin en sí mismo.” Jerónimo Atehortúa en el prólogo de *Los cines por venir*.

En este a veces diálogo, a veces monólogo guiado, busco dejar fragmentos escritos de los arrolladores flujos de pensamiento del entrevistado. También, su libro me motivó a ser un lector activo y encontrar un fin propio desde la entrevista en primera persona.

Jerónimo Atehortúa Arteaga es un ci-

neasta, crítico y autor. Fue introducido al cine en el bachillerato, donde realizó un cortometraje con sus compañeros editado directamente desde la cámara. A pesar de su creciente interés por el cine y debido a la imposibilidad de profesionalizarse, estudió derecho a principios de los 2000: una de las peores décadas para el cine colombiano recién había pasado y las películas que se hacían se podían contar con los dedos de la mano, parecía imposible llegar a hacer una. Tras aprobar la parte teórica y filosófica del derecho, Atehortúa abandona la esperanza de ser una especie de abogado que se iba a dedicar a cosas del cine para darle rienda suelta a su cinefilia; se la pasaba en el centro de Bogotá viendo películas en el cineclub El Muro o iba mucho a un cine que se llama Cinemanía o a Avenida Chile a buscar lo que no era mainstream, así fue que descubrió los lugares del centro que venden las películas piratas y así encontró cosas más audaces como Cassavetes, Fassbinder y demás. De ahí en adelante todo aceleró.

Si querés te mando un borrador y lo lees o si querés publico

No fresco, usted publique. A mí solo hubo un director que me la controló, que fue Víctor Erice, pero después cuando se la mandé ni contestó el mail.

Erice ya debe ser un viejo amargado.
No un viejo amargado...

Pero yo digo como con su estilo de vida, ya no produce películas ni nada.

No tengo idea de por qué no ha hecho más películas. Por algunas cosas que le he leído tengo la impresión de que ve su obra como un proceso interrumpido, lo cual es extraño porque tiene tres películas y cada una de ella marca un mojón en la historia del cine. Después tiene unos buenos cortos, sobre todo uno que se llama Vidrios Rotos u otro que se llama la Mort Rouge...

Ese fue el que presentó en museos; en Los cines por venir lo describe como una experiencia muy fuerte que lo hacía sentir obsoleto, anticuado.

Sin duda tiene rasgos melancólicos. Pero es una melancolía iluminadora. Y me parecía importante comenzar allí, desde la melancolía, y terminar en algo más modélico que invite a hacer cine.

Tal vez eso final sea la fe.

Una amiga que estudió conmigo derecho leyó el libro y le interesó mucho la diferenciación que hago entre una postura religiosa vs. una postura filosófica, sin embargo, decía, tanto el libro como las charlas sobre éste, están plagados de lenguaje que sólo

ha visto en la iglesia, entonces según ella lo que hay en Los cines por venir es una visión filosófica de la religión del cine. Y es verdad, hay una especie de acto de fe. Lo que dice Mariano Llinás, “el futuro del cine no está garantizado”; uno lo puede dar por hecho, pero no lo está, entonces me parecía importante salirme del tropo de la muerte del cine y pensar un poco más cuales son los futuros que están inmanentes al estado actual del cine. Por eso, decidí empezar por el fin con los dos directores más experimentados y para dar una especie de soplo de vida concluir con un director joven; Luis Ospina.

... tanto el libro como las charlas sobre éste, están plagados de lenguaje que sólo ha visto en la iglesia, entonces según ella lo que hay en Los cines por venir es una visión filosófica de la religión del cine.

¿Cómo se ha relacionado con Luis Ospina?

A Luis lo conocí como cineasta en Colombia pero nunca me fanatizó mucho. Empecé a encontrar el verdadero valor de su cine estudiando en Argentina; uno tomaba todo un año muy intenso de historia del cine y el único autor colombiano que se veía era Luis Ospina, incluso se veían muy pocas películas latinoamericanas...muy pocas. Esta-

ban los típicos: Rocha, El indio Fernández, Torres-Nilson, Favio, Deluc, Gutiérrez Alea y ahí aparecieron Mayolo, Ospina y también *Un tigre de papel*. Lo primero que hice en la universidad y con lo primero que fui a un festival fue un falso documental que se llamaba *Alfred Rocha, el hombre que amaba el cine*.

Era sobre un tipo que era el cinéfilo más grande de la historia del cine. Éste muere y deja como una especie de libro de notas absurdas que la hermana publica y termina convirtiéndose en un libro de culto al estilo de *Notas sobre el Cinematógrafo*. Pero lo que pasa es que el tipo cuando estaba en vida había batido el récord de mayor cantidad de películas vistas porque guardaba un registro de todas las películas y todas las boletas, entonces llama a Guinness y estos le hacen un test como random pero Alfred Rocha se acuerda de todas las películas, los directores; todo lo que le preguntan, así que lo certifican como el mayor espectador de la historia del cine. Godard dice en una entrevista que “Alfred Rocha c’est la cinephile” y los fans de Truffaut se recontra enojaban porque se supone que el récord es de Truffaut. Por ahí está, por ahí lo tengo...Está hecho a las patadas, filmado con handy-cam y había una escena que me encantaba, el otro día la vi y me cagué de la risa: Hay un man que supuestamente es el mayor fa-

nático de Truffaut en Argentina, como el presidente del club de fans y cuando lo entrevistan está furioso, saca una guitarra y le canta una canción que le compuso a Truffaut. Recuerdo que alguien lo vio y decía “Yo no sabía que ese señor existía” y yo les decía que no existía, que era falso. Eso fue en el 2009 con un compañero de la universidad, unos productores lo vieron, nos propusieron sacar un largo, yo escribí un guion y con eso nos invitaron al Festival de Cine de la Habana. En el proceso de escritura del guion investigué sobre documentales apócrifos y ahí encontré *Un tigre de papel*. Sentía muchas conexiones con el sentido del humor, con lo absurdo que pasa como real. A los dos años Luis fue jurado del BAFICI, vi *Pura Sangre*, para mí la mejor película del cine Colombiano, y me interesé mucho más. Las mejores películas del cine colombiano son ésa, *Nuestra Película*, *Agarrando Pueblo*, *Rodrigo D*, *El Vuelco del Cangrejo* y una de los hermanos Acevedo que es como un engendro, se llama *Colombia Victoriosa*.

... el director que nunca se detuvo porque no hay dinero, el que exploró el video, el que siempre fue el más fresco, el que siempre cuestionó el extractivismo y el vampirismo cinematográfico, el que jugó con los géneros cinematográficos, fascinado por Fassbinder y el material de archivo...

Posteriormente, justo cuando estaba obsesionado con Fernando Vallejo, vi *La desazón suprema* en una lejana sala con parque de diversiones en Bogotá y así de a poco fui viendo su cine. Cuando sale *Todo comenzó por el fin*, Luis termina de cerrar las creaciones de sus mitos y redondea toda su obra. Había como un padre cinematográfico: el director que nunca se detuvo porque no hay dinero, el que exploró el video, el que siempre fue el más fresco, el que siempre cuestionó el extractivismo y el vampirismo cinematográfico, el que jugó con los géneros cinematográficos, fascinado por Fassbinder y el material de archivo, una figura con la que me identificaba, a diferencia de Víctor Gaviria, que me encanta pero no he logrado identificarme igual. Luego fui al festival de cine de Las Palmas, Luis estaba de Jurado junto a Radu Jude y yo me le acerqué una mañana; nos unió conversar sobre los mismos directores que no nos gustaban y empezamos a hacernos cercanos, sobre todo cuando vio *Pirotecnia*. Un día nos encontramos en Buenos Aires y surgió la idea de hacer *Mudos testigos*, el proyecto de Luis que ahora estoy produciendo y terminando.

No imagino cuanto habrá dejado por terminar. Se murió más joven que nunca.

Era como una especie de vampiro que se

nutre de la energía vital para rejuvenecer. El caso de Luis es paradigmático: empieza a recoger reconocimiento mundial a partir de sus sesenta años y es uno de los pocos cineastas que nunca estrenaron una película en un festival de renombre pues no le preocupaba, un gesto notable.

¿Cómo se publicó Los cines por venir?

Salió una entrevista en *El Mundo* que hice a Pedro Costa con el título *Contra el guion cinematográfico*, su concepción de la imaginación levantó ampolla entre varios guionistas que hacían lo que Truffaut denomina “cine de papá” o “cine de qualité”: cine que se presenta como gran arte pero en realidad es una chapuza. Me pregunto cómo sería el *qualité* de hoy en Colombia...

Creo que hay allí una relación con el concepto de “cine nacional”, ¿cómo ve eso en Colombia y cómo lo cuestiona su libro?

Hay cine que le cabe el mote de nacional porque produce imágenes positivas del cine colombiano que al gobierno le interesaría mostrar. Por otro lado, un cine como el de Víctor Gaviria no puede ser asimilado bajo la imagen país, no podrían ser mostradas sus imágenes con orgullo, algo de su cine se mantiene irreductiblemente negativo en el buen sentido de la palabra.

No me interesa la idea de nación ni de identidad, en cambio sí me interesa la categoría de la tradición, que, como dice Piglia, siempre es en el fondo la de su país. La noción de tradición supone la noción de conversación, de diálogo, de historicidad, tiene que ver con lo que a uno le tocó en suerte y que uno no construye en la nada; es un signo de inteligencia y de respeto construir sobre lo que ya está hecho.

La tradición más conocida de Colombia es la de García Márquez, lo que otros llaman de manera deleznable el “Realismo mágico”. La serie *Narcos* empieza con una especie de advertencia, dice: lo que sucedió aquí durante esos años no tiene explicación, solo se puede entender si se sabe que es el país del realismo mágico”. Eso nos sume en una especie de maldición en la que somos sujetos ajenos al mundo de la racionalidad, al mundo de la metafísica, del conocimiento: a nosotros nos corresponde es un saber premoderno.

No obstante, urge ubicarse en el mundo, entender que uno viene de un país pobre, que no tiene sentido tratar de competir contra un cine de Hollywood y que está bien filmar contra este cine dominante por tradición que es un lugar con una vocación ecuménica, hegemónica, colonial y todas las palabras que le quepan de ese tama-

ño. Dicho lugar naturaliza la forma como se tiene que hacer el cine, que es artificial como cualquier forma de construcción humana pero que al naturalizarse nos pone en un lugar de precariedad porque se supone que el cine se hace de una manera, con unos medios y unas circunstancias a las que nosotros no podemos acceder plenamente y en las que siempre seremos cineastas precarios. Si derribamos esa idea, algo nuevo puede emerger. Por eso me gusta tanto Godard.

“Si tienes un dólar, haz una película de un dólar”

Su gran empresa siempre ha sido desnaturalizar como se piensa, se ve, se financia y se hace el cine. Una de sus grandes operaciones, a la manera del feminismo, es no solamente hacer de lo privado político sino hacer de la producción algo político.

Eso me hace pensar en la financiación del cine en Colombia, como se siguen persiguiendo fondos gubernamentales o no se hacen las películas.

Hay algo innegable y es que el cine se hace con plata. Muchos dicen que la materia prima del cine es la realidad, pero en la mayoría de veces es el dinero, por suerte cada vez menos. Sin embargo, hay un nivel en el que se necesita plata, por lo menos para tener tiempo libre y eso nos hace un poco depen-

dientes de los fondos. En Argentina, cuando estudié allá, noté que la gente de todas clases siempre se las arreglaba para hacer cine. Había algo en el ambiente que solo puedo explicar como el orden de la amistad, donde la gente termina creando películas sin la necesidad de pagarse, armando su vida por otro lado diferente al cine. Hacían equipos o cooperativas trabajando los fines de semana y salían películas admirables, algo que no termina de funcionar acá. No lo comprendo bien.

En Bosnia viví un momento revelador: Vi a Fred Kelemen, reputado cineasta y fotógrafo. Su actitud al rodar fue sorprendente porque era un tipo que se permitía dudar, permitía apoyarse en su equipo y se interrogaba constantemente. Esa mitología de la tiranía que tanto ha fascinado al mundo es vetusta y deudora de un patriarcado decadente. Es ésta la que me interesa cuestionar. Me sorprende que en algunos directores jóvenes aún se conserve esa fantasía de llegar a ser tirano, es más interesante el gesto más punk, sin tantas tomas, sin ese perfeccionismo del detalle, sin someter a nadie a condiciones de inferioridad moral o intelectual.

A veces el peor enemigo del cine es su profesionalización. La profesionalización es un largo proceso de naturalizar artificios

y supuestas formas correctas de hacer cine, eso lo dice Reygadas en el libro: por suerte no estudió cine porque justamente lo que enseñan en la academia es a desconfiar de sus propias intuiciones, de sus procesos que son diferentes, de sus posibilidades de pensar el cine y generar otros significantes.

Hay un desafío en Pirotecnia del modelo de las tres P (Preproducción, Producción y Posproducción), las hace ver como modelos maleables, como variables libres.

Claro, es que al fin y al cabo esa división en compartimientos estancos es la que termina diciéndote “vos no podés hacer cine, vos a lo sumo podés hacer videos de reggaetón” pero el cine no tiene porqué responder a eso. La producción de *Pirotecnia* no tuvo nada que ver con esa división, la investigación coincidía con la escritura y el montaje, no había algo así como una etapa de pre porque a la misma vez estábamos montando, era como una mutación donde se solapaba cada etapa, se iba armando un pequeño organismo con necesidades propias. Junto a mi hermano encontramos un método que es básicamente haga la película *a la maldita sea*, o sea como pueda; tenemos una pequeña cámara, a la que mucha gente puede tener acceso y tratamos de filmar con esa cámara, en algunos fondos hemos teni-

do la oportunidad de conseguir algún dinero pero la mayoría de las veces no, entonces las películas se van filmando con otros modelos de producción más reducidos según las necesidades del tiempo.

A veces el peor enemigo del cine es su profesionalización. La profesionalización es un largo proceso de naturalizar artificios y supuestas formas correctas de hacer cine, eso lo dice Reygadas...

Surge una pregunta inevitable ¿Cine en serie o cine en serio?

En general el lenguaje de las series es supremamente conservador, no me puedo involucrar con estas por cuestiones filosóficas y biográficas. Como dice Lucrecia Martel, *The Wire* o *Twin Peaks* parecen ser la excepción que confirma la regla; las series han subido en sus presupuestos y mejorado en su factura pero no hay mucha diferencia entre las series de hace veinte años con las de ahora, salvo que se ha hecho una inversión muy grande en propaganda para facilitar su ascenso cultural, especialmente desde las plataformas de streaming y sus algoritmos.

Glauber Rocha decía que “Todas las discusiones sobre cine terminan en Hollywood” y yo me doy cuenta de que hoy todas las

discusiones sobre cine terminan en Netflix. Eso es sintomático de un triunfo cultural. Lo que me parece que cambia como valor es que la noción de *producto* está muy apegada a lo que producen, cuando en el cine de Hollywood no era tan poderosa. No quisiera caer en un pesimismo endémico. La historia del cine nos demuestra que nada es en términos tan absolutos, la clave está en encontrar los pliegues de ello. Aún así, creo que Netflix en su interior contiene fuerzas muy malignas que también hay que identificar y combatir. Éstas tienen que ver con hacer que todas las películas devengan en contenidos, en simplemente cosas pensadas para mantener el tiempo de visualización. Es hacer que el *espectador*, categoría estética, se vuelva en el *usuario*, categoría económica. Lo importante al pensar en el usuario es que no se le caiga la plataforma, que esté más horas delante de la pantalla, que esté más o menos tranquilo, cuando en la categoría de espectador hay otras consideraciones: una simple idea de comunicar, una forma expresiva, una búsqueda de la belleza o hasta ideas de cambiar el mundo, que cualquier artista más o menos bueno quiere o ha querido hacerlo. Saben que el arte no lo puede hacer por si solo y tal vez callan modestamente, pero hay algo de esa empresa desmesurada que va más allá del

buen romanticismo.

Siento que las series satisfacen una necesidad narrativa, una necesidad de distracción que todos tenemos, pero yo no tengo esa necesidad todo el tiempo. Incluso últimamente pongo otras cosas y prefiero quedarme dormido y dormir un par de horas o repetir películas más que ver otras películas o productos audiovisuales. Igual sigo creyendo que hay una necesidad de distracción, lo malo es cuando es siempre y eso cubre todos tus gustos cinematográficos...

Volvamos a la publicación del libro.

Ah sí...Conocí a Pedro Costa cuando fue mi profesor en Bosnia. En esa época mi trabajo como crítico estaba suspendido porque estaba cansado de reseñar películas de Hollywood; lo que decía de una película era perfectamente adaptable a otra, todas las películas hablaban de un mismo lugar y entrar a la particularidad de la trama en una crítica de mil palabras máximo no me alcanzaba, por otro lado, sentía que las películas sufrían de los mismos males en un diálogo que en sus formas de producción, entonces en un momento Pedro Costa dijo en clase, como citando a McLuhan, que si el medio es el mensaje y uno no es el dueño de sus medios de producción, uno no estaría haciendo el mensaje, el mensaje sería

de los medios de producción, tal pensamiento se ajustaba mucho a lo que cuestionaba sobre la crítica y decidí entrevistarlo para *El Mundo* en contestación a esas preguntas. El trabajo de edición de veinte páginas transcritas a mil palabras de artículo fue complejo pero terminó generando impacto, sobre todo en Facebook, y la versión extendida sirvió como punto de partida para la seguidilla de entrevistas a Carlos Reygadas y Apichatpong Weerasethakul, publicadas en *La Pajarera del Medio* mientras todavía estudiaba en Film Factory. Luego, me hicieron notar lo atípico de mis entrevistas, como se alejaban de las convenciones de los estrenos o festivales y como tenían un grado de espontaneidad, de alumno que quiere aprender del maestro pero también confrontarlo, así que decidí hacer un proyecto más ambicioso y entrevistar más cineastas que admiraba. Por esa época ya había terminado la carrera entonces fui encontrándome y coincidiendo con cada cineasta teniendo como objetivo descubrir a través del libro cual es el secreto de hacer cine, que como digo en la introducción, no lo hay pero al mismo tiempo sí: es como la concepción de *lo real* de Lacan: una especie de vacío sobre el que se sostiene toda la significación.

... Pedro Costa dijo en clase, como citando a McLuhan, que si el medio es el mensaje y uno no es el dueño de sus medios de producción, uno no estaría haciendo el mensaje, el mensaje sería de los medios de producción...

Previo a escribir el libro ya había gente interesada sin nada concreto, pero cuando tenía unas siete u ocho entrevistas, un amigo escritor me contactó con un editor colombiano, ahí le puse índice y título y el libro salió publicado. Yo antes ya había publicado un libro que fue mi tesis de grado en derecho, se llama *Aproximación a los estudios de derecho y cine* el cual pasó por un editor de estilo y listo, pero había visto varios escritores amigos lidiando con el feedback y los comentarios y no sé qué en esos procesos editoriales entonces asumí que me iba a tocar lo mismo, en un punto llegué a pensar que me iban a obligar a poner en la carátula los nombres de la gente que entrevisté. Yo no quería que fuera así, yo quería que fuera mi libro, porque es un libro de conversaciones, pero es mi libro, donde yo trato de guiarlas hacia un lugar particular de la reflexión cinematográfica que también me permita pensarme a mí mismo. Sin embargo, nada de eso pasó y salió el libro tal cual es, tal cual lo mandé, ni siquiera me propusieron nada de ese estilo, más allá de unos necesarios comentarios fue libertad absoluta en

la publicación.

¿Por qué publicar un libro de entrevistas y no de pensamientos propios?

Los cines por venir es un proceso de desmitificación pero al mismo tiempo uno la tira por la puerta y se mete por la ventana bajo otra forma que refunda las figuras. El libro tiene algo de ardid, de estrategia buscando carraspear la esencia de la gente entrevistada; yo tengo muchas ideas sobre el cine que no son comprobadas, parten de intuiciones, son contradictorias, si yo las escribiera en un libro por mí mismo, que uno lo hace para que se lea y la gente discuta con uno, no generarían el mismo impacto que si yo hago esta estrategia de poder deslizar dichas ideas, exponerlas en mis preguntas para cuestionarlas, testearlas y modificarlas en conjunto con los directores que llevo a mi terreno para hacerlos pensar conmigo a través del diálogo, que es una forma tan antigua como el pensamiento.

¿Cómo han logrado vos y los cineastas del libro sobrevivir del y con el cine?

Yo al principio no estudié cine porque me preocupaba no poder hacer de esto un modo de vida, entonces la crítica fue una de las primeras formas que encontré para vivir del cine, porque así te paguen o no, la crítica

te activa, te hace pensar, te hace confrontar las películas, hay un ejercicio constante de interrogación. También es una forma de hacer cine porque el cine no solo es la imagen sino también es la elaboración que uno hace sobre esa imagen y cuando la crítica está bien hecha, no se trata exclusivamente de caer en la fantasía que te propone la película sino también de entablar de qué está hecha esta fantasía, de qué material.

Alice Rohrwacher dice que los cineastas son los que proveen sueños y los críticos son como el analista que los interpreta, entonces la terapia será más fluida entre mejor y más capaz sea el analista: si la película es mala, el analista por más bueno que sea no podrá hacer una buena lectura ni hacer elaboraciones de segundo o tercer grado y lo mismo al revés: si la película es muy buena pero el que la lee no es capaz de entender cuáles son los hilos, los deseos, el inconsciente y la libido que la mueve y recorre ese sueño, allí no hay nada.

Desde hace años tengo arruinada mi experiencia de ver películas; voy a cualquier película hollywoodense y veo que hacen un plano que dura dos segundos al amanecer como con el rocío, las nubes sobre las copas de los árboles, filmada desde arriba y yo veo el plano y digo: bueno, en este plano tuvieron que contactar a todo el equipo, armar

unos andamios o tal vez pusieron una grúa y esa foto solo pudo ser generada con unos lentes tremendos: con la plata con la que se hace ese plano, que nadie recuerda, yo he filmado todas las películas que he hecho en mi vida.

Ezra Pound decía que en realidad todos los poemas de amor son de dinero y al final toda esta historia de amor del libro es una pregunta también por el dinero. El dinero es un asunto incómodo, quema, siempre lo quería preguntar pero nunca encontré la forma, nos han enseñado que eso es algo que no se habla. Yo hoy ya he producido dos películas, estoy terminando mi primer largometraje, ya he hecho no sé cuántos cortos y sigue siendo un misterio uno de donde carajos saca la plata.

... con la plata con la que se hace ese plano, que nadie recuerda, yo he filmado todas las películas que he hecho en mi vida.

Ese sí es el gran misterio del cine y sobre todo por las películas que uno ve. Radu Jude me dice que sus películas son muy pequeñas pero, por ejemplo, en *I don't care if we go down in history as barbarians* es notorio que se le confía una gran cantidad de dinero.

Siendo también dinero estatal.

Yo creo que los cines periféricos necesitan de la ayuda del estado, de un estado que conciba el cine como una inversión cultural y no como una inversión económica. Que no está sujeta a las reglas del mercado ni del retorno porque, como siempre decimos, un país sin producción simbólica es un pedazo de tierra con gente, o es más bien una empresa. Hay alguien, o no sé, que decía que la existencia del arte es paradójica: uno podría perfectamente vivir sin arte pero una vez lo conoce no puede vivir sin él, o sea que te genera necesidades. Y era algo noble esa invención del arte. Pero esa es la escuela del capitalismo: generar productos sin los que ya no puedes vivir. El arte siempre ha sido como el laboratorio del capitalismo y algo que el arte concibe como algo noble después se transforma en algo innoble.

Necesidad como en la publicidad...

Exacto, pero es otro tipo de necesidad existencial, es algo que parecería no tener utilidad alguna pero cuando uno está en un momento difícil o de repente se topa por accidente con una obra, comprende algo que de otra forma no podía haber comprendido. Yo creo que justamente es eso: crear necesidades, pero a diferencia de las necesidades del consumo inventado, que no nos


hacen más ricos, las que inventa el arte sí.

¿Ricos espiritualmente?

¡En todo sentido! Lo que pasa es que la forma como se mide la economía, como se mide el PIB, es absolutamente arbitraria. Pero uno de los temas más misteriosos hasta en teoría económica es cuanto le importa la cultura al Producto Interno Bruto. O sea, el valor de cambio de los objetos es todavía un misterio. No por algo Marx habla del fetichismo de la mercancía como el ocultamiento de relaciones que hay en los objetos, y uno de los objetos que utiliza de manera más siniestra la economía de mercado es el de la cultura, porque ésta todo el tiempo provee valor para los objetos y todo el tiempo se usa así: para incentivar el turismo porque aquí se filmó tal película, para darle prestigio a los objetos, para que te parezcas a tal otro; pero esa parte simbólica que provee en el diálogo que es la cultura y que le transmite a los objetos es absolutamente invisibilizada por la teoría de economía de mercado. Entonces yo no creo que nos haga ricos solo espiritualmente, nos hace ricos, sobre todo, materialmente.

DM: Godard dice que ni el cine ni el arte tienen que ver con la cultura, que eso le pertenece a la televisión.

JAA: Sí, sí, sí. Él lo dice claramente: la

cultura es la regla, el arte es la excepción. Tal vez utilizo los términos indistintamente pero Godard tiene razón; en la mayoría de los casos el arte es lo contrario de la cultura en un sentido productivo, en un sentido dialéctico, en un sentido de tensión y de expansión del mundo de lo sensible. El arte, por lo menos el que nos interesa, lo que tiene que hacer es perturbar las reglas de percepción que son las que están dadas por la cultura. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A NATALIA IMERY ALMARIO

UNA CINEASTA EN TRANSICIÓN

Óscar Iván Montoya



El choque de generaciones, cómo los revolucionarios de antaño se convierten en los conservadores del presente, y de qué manera lo privado se convierte en público, son algunos de los temas que aborda *Dopamina*, (2020), la ópera prima de Natalia Imery Almario. Lo más destacable de su propuesta, es que logra transitar por estos difíciles tó-

picos con calidez y naturalidad, aunque el tono sea de permanente confrontación. En el documental *Dopamina*, la familia de Natalia está dividida, los padres, en el pasado militantes de la izquierda progresista, no aceptan la orientación sexual de su hija y, al mismo tiempo, el padre, Ricardo, es diagnosticado con Parkinson. El núcleo fami-

liar se tambalea, y las convicciones ideológicas y culturales saltan por los aires. Diez años después la hija regresa, para igual que la dopamina, generar conexiones, tender puentes, crear puntos de encuentro.

Ya desde el cortometraje *Alén*, (2014), Natalia Imery había abordado algunos de los temas que después se desplegarán con más profundidad en *Dopamina*: ambigüedad sexual, emancipación femenina, libertad de los cuerpos, todo en medio de la fiesta, la música electrónica y una ciudad vibrante. En *Dopamina* se retoman estas situaciones, pero en un ambiente íntimo y desde la quietud de su estilo visual, con una cámara que registra desde posiciones y movimientos muy controlados, cómo las palabras surgen, chocan, por momentos sacan chispas, pero siempre en una atmósfera de respeto y fluidez que pocas veces se ve en los debates públicos, y ni se diga en la esfera privada, en donde muchas veces las diferencias se resuelven con gritos y amenazas.

Dopamina tuvo su estreno mundial en el Festival de Ji.hlava, en República Checa, en 2019; además, participó en festivales nacionales e internacionales como el de Cali, Lima, La Habana, Torino. Recientemente, en el BAFICI 2021, obtuvo el premio a la mejor dirección de fotografía para Laura Imery. Natalia Imery prepara su primer lar-

gometraje de ficción, por el momento titulado *Malakianta*.

En la información de la película aparece que Dopamina fue tu trabajo de tesis, y que con un primer corte te lograste graduar. ¿Cómo fue la evolución de un proyecto universitario, en un primer corte, a un largometraje documental, con una factura muy personal, con un recorrido por festivales nacionales e internacionales, y con un estreno en salas comerciales?

Exactamente. Este es mi proyecto de tesis para graduarme como Comunicadora Social- Periodista de la Universidad del Valle, en donde se me aceptó adelantar una investigación escrita y realizar un primer corte con el material de archivo que yo llevaba rodando hacía algún tiempo. Era un material que yo había grabado con una cámara casera, tipo home movies, con mi padre, mi madre, a los que filmaba en casa o cuando íbamos de paseo. Luego, yo ya vivía con unos amigos, y entonces también los filmaba a ellos en fiestas, en situaciones cotidianas, y de ahí junté un buen material que finalmente constituyó el primer corte que yo armé para graduarme de la universidad. En ese primer momento, pensé que ahí estaba la película, que simplemente había que continuar con el trabajo de edición para terminar de redondearla. Pero fue a través de asesorías, de encuentros con otras per-

sonas, y que además participé en el diplomado de Documental de Creación de la Universidad del Valle, en donde me asesoraron Marta Andreu y Catalina Villar; y bueno, lo primero que me dijo Marta fue que “esa no era la película”, aunque ese material nos podía servir para continuar la investigación. A partir de ese momento fue como un nuevo punto de partida, porque llegó Oscar Ruiz Navia como productor y la película tomó otro aire.

Era un material que yo había grabado con una cámara casera, tipo home movies, con mi padre, mi madre, a los que filmaba en casa o cuando íbamos de paseo.

¿Y qué estrategias desplegaste para convencer a Oscar Ruiz Navia de que más allá de un drama familiar, comenzando por la enfermedad de tu padre y siguiendo con tus conflictos con tu entorno, Dopamina era una propuesta que podía llegar a muchas personas, que tenía unos personajes a su modo entrañables, y unos valores de producción que se podían hacer más evidentes en un documental terminado?

Cuando llegó “Papeto” al proyecto, yo estaba trabajando con Gina Hernández, que era la productora de la peli; además, antes ya había tenido la ocasión de trabajar con Oscar Ruiz Navia, pues él había sido direc-

tor de fotografía y camarógrafo en mi primer corto *Alén*, entonces ya teníamos una relación personal y profesional. No recuerdo el momento exacto, pero en algún punto nos encontramos y dijimos: bacano si podemos seguir colaborando, y ya después a él le gustó el proyecto de *Dopamina* y dijo listo, y se incorporó de lleno en la producción. Para nosotros fue muy importante, porque claro, Papeto ya tiene una trayectoria muy sólida en el campo cinematográfico como director y productor; además, posee una mirada muy aguda, entonces para la película fue muy determinante su participación y, en el fondo, fue lo que hizo posible que *Dopamina* se pudiera proyectar en otra forma porque él creyó en la propuesta nuestra. Finalmente, él fue el que hizo el primer desembolso de un dinero grande para poder rodar el proyecto en su totalidad y con todas las condiciones. Ya después él recuperó ese adelanto con el premio del FDC.

¿Y de qué manera manejaste el asunto familiar a sabiendas de que se iban a ventilar asuntos de índole muy íntima, incluida la enfermedad de tu padre, a lo que había que agregarle el tono de confrontación que recorre gran parte del documental, y el tema de la afirmación de identidad? ¿Cómo fue el proceso de persuasión y convencimiento para que participaran de manera asertiva en el rodaje? ¿Cuál fue su reacción

cuando vieron la proyección de la peli?

Fue una de las cosas más difíciles de *Dopamina*, porque ya de por sí realizar una película autobiográfica supone una responsabilidad enorme, ya que uno se ve empujado a abordar las problemáticas de su propia familia, que va a involucrar a las personas que se tiene alrededor, en mi caso, mis padres, mi pareja y mis amigos. A mí me gusta pensar que son las películas las que lo escogen a uno para que las filme, y aunque yo sentí la necesidad de hablar de aspectos de mi vida personal y familiar, fue gracias al cine y a lo que él permite, que pude expresar muchas de las cosas que estaba sintiendo en ese momento; o sea, el cine como una especie de catarsis, el cine como camino, el cine como proceso de sanación, el cine como un elemento que trasciende la esfera cotidiana, y que le brinda a ciertas cosas y elementos del día a día, una importancia inédita. Entonces, de esa manera, con el cine como mediador, estos asuntos íntimos se pueden abordar, conversar, confrontar. Ese fue obviamente mi primer planteamiento. Ya más tarde con mis padres fue un trabajo más prolongado y complejo, pues al principio, sobre todo mi madre, estaba un poco distante del proyecto, como con un poco más de resistencia, pero a medida que fuimos avanzando y nuestra relación también

fue mejorando, porque una de las cosas más importantes es que *Dopamina* solo fue posible cuando nuestras relaciones como madre-hija y padre-hija, estuvieron bien o estaban en un lugar en donde fuera posible hablar de asuntos que nos afectaban.

A mí me gusta pensar que son las películas las que lo escogen a uno para que las filme, y aunque yo sentí la necesidad de hablar de aspectos de mi vida personal y familiar, fue gracias al cine y a lo que él permite, que pude expresar muchas de las cosas que estaba sintiendo en ese momento;

En los créditos de la película apareces como directora, guionista, productora e intérprete. ¿No sentiste en algún momento que eran demasiadas funciones, y específicamente en el momento del rodaje, no se te cruzaban los cables entre la directora y la intérprete?

Estuve en muchas facetas de la producción, en distintos cargos, y siempre lo encaré de la mejor manera; pero, definitivamente, lo más difícil siempre fue dirigir y estar al frente de la cámara. Siempre lo asumí de la mejor manera, y más o menos ya tenía un método que era “setear” la cámara con mi directora de fotografía, mi hermana Laura Imery, que para el rodaje fue muy importante que ella estuviera al frente de este de-

partamento, porque era la garantía de que iba a conseguir el grado de intimidad que pedía la película. Entonces configurábamos la cámara, realizábamos la composición del cuadro, y cuando la parte técnica ya estaba resuelta, yo pasaba al otro lado e intentaba desprenderme de esa lógica de dirigir, y ponía toda mi atención en intentar establecer el mejor contacto con mis padres, así fuera en plan de confrontación.

Igual con mi pareja, con mi amiga, buscamos la forma más natural, aunque no sé si natural sea la palabra, más bien diría que dejándome permear por lo que ellos me proponían, y también, claro, por mis propias reacciones. Eso yo creo que se logró en la mayor parte de las secuencias, en unas más que en otras como es obvio. Finalmente, eso me aportó dos cosas, una de ellas era que estando yo frente a la cámara, tenía la posibilidad de ser la persona que dirigía la conversación; es decir, que ese elemento me brindaba un plus y era que podía estar dirigiendo desde adentro las escenas, porque yo era la que llevaba la batuta, la que estaba guiando las reacciones. Lo segundo, fue que ese descubrimiento me pareció muy interesante, que nunca había explorado en otros proyectos, porque siempre que estas detrás de la cámara piensas en que deberían suceder ciertas cosas, o se debían pronun-

ciar algunas palabras, o que los personajes deberían reaccionar de tal forma, pero no puedes hacer nada; en cambio, si eres un personaje puedes incidir directamente sobre lo que está sucediendo.

Subrayaste el hecho de que tu hermana, Laura Imery, fuera necesariamente la directora de fotografía, y que gracias a su participación lograste el recogimiento y una atmósfera muy armónica para el rodaje; pero, por el otro lado, en el sonido estaba César Salazar, un cineasta con toda la experiencia del mundo, con un trabajo de mucha calidad, en diferentes tipos de producciones. ¿Cómo funcionó ese tándem de juventud y experiencia?

Cuando yo empecé a armar el *crew*, y al pensar cómo se iba a rodar *Dopamina*, lo primero que pensé fue que la única persona que podía estar al frente de la cámara era mi hermana Laura Imery, primero, porque es mi hermana y la confianza que eso generaba en el set no lo conseguiría con ninguna otra persona, y segundo, yo quería que fuera una mujer la que estuviera dirigiendo la fotografía, porque a mí me parece que esa era la manera más adecuada que ella pudiera entrar en el mundo audiovisual, porque es muy difícil que una mujer sea la directora de fotografía, o participar de los oficios técnicos más importantes es muy dificultoso para las mujeres, porque la mayoría

de las veces, con una o dos excepciones, la fotografía la hacen los hombres, e independientemente de su condición de género, es porque tienen más experiencia. Lo que yo siempre me preguntaba es cómo le vas a pedir a una persona que tenga experiencia si no le das la oportunidad de ponerse al frente de un departamento de fotografía en un trabajo de largo aliento; entonces, en parte, esas fueron dos razones de peso para escoger a mi hermana en la dirección de fotografía, y fuera de todo, porque es una gran fotógrafa.

... es muy difícil que una mujer sea la directora de fotografía, o participar de los oficios técnicos más importantes es muy difícil para las mujeres...

Por otro lado, para mí era muy importante que la persona que estuviera en el sonido fuera alguien con mucha experiencia, porque finalmente una buena parte de la película son las atmósferas sonoras y las conversaciones, entonces necesitaba que estuvieran perfectamente registradas, porque *Dopamina* es una película en la que tienen especial preponderancia los diálogos, y necesitaba que esa parte quedara muy bien cubierta. Entonces comenzamos a pensar en varias opciones, hasta que manifesté

que me gustaría mucho trabajar con César Salazar, pero nunca imaginé que él fuera a aceptar, cosa que fue maravillosa para el proyecto, porque César es una gran persona, tiene mucha experiencia, sabe demasiado, y como si fuera poco, es súper humilde, muy humano, que nunca se sintió que fuera diferente o mejor que nadie, aspecto que yo personalmente había en parte padecido, porque al menos a mí no me gusta esa lógica de algunos rodajes donde tengo que reverenciar a yo no sé quién porque hizo yo no sé qué películas, o porque fue el director de tal proyecto. A mí me parece que independiente del rol de cada uno, que todas las personas merecen respeto por el mero hecho de existir, y luego ya la trayectoria es otra cosa. Finalmente, todos somos seres humanos que valemos y sentimos las mismas cosas.

En el encuentro en el MAMM mencionaste que para dirigir a los actores-personajes, te guías por el método de la entrenadora de actores Fátima Toledo, la brasilera que trabajó en La tierra y la sombra, y cuyo principal divulgador en Colombia de su método es Carlos el "Fagua" Medina. ¿Cómo es el asunto de preparar y dirigir actores-personajes para un documental? ¿Quedaste satisfecha o le hubieras podido sacar más provecho?

Con el Fagua ha sido un proceso increíble,

de mucho aprendizaje, que comenzó cuando él me llamó a trabajar en *Niña errante*, la película de Rubén Mendoza, y fue a través de él que conocí el método para entrenar y dirigir actores implementado por Fátima Toledo, que fue muy conveniente para *Dopamina*, porque pude en poco tiempo absorber lo máximo, y después aplicarlo directamente al documental. Reconozco que fue una adaptación sobre la marcha y también muy intuitiva. Lo que yo siento es que el método de Fátima Toledo logra reconectar a los actores, y en el fondo a los seres humanos, porque siento que muchas veces las personas estamos viviendo a la loca, como sin sentir nada, como sin sentido, como okey mañana trabajo y pasado lo mismo, y pasan los días y las semanas sin hacer una pausa para reconectarnos con nuestro cuerpo físico, con nuestro cuerpo emotivo, con las memorias sensoriales, con las historias pasadas. Entonces lo que hicimos fue adaptar el método a nuestras necesidades, que consistían básicamente en traer al presente cosas olvidadas, aspectos personales que estaban silenciados en tu interior, en tu cuerpo físico y sensorial, sacarlos a flote, recobrar esos momentos en el documental, porque a mí me interesaba mucho rescatar esas sensaciones que siempre están en el ambiente, pero que en este caso se trata-

ba de encauzarlos de la mejor manera, casi como algo terapéutico, que podría estar en la órbita de lo medicinal, pero de pronto de una manera muy distinta a lo más clásico. Pienso que se lograron liberar muchas tensiones, muchos miedos, que se volcaron en el momento del rodaje, y que, de alguna manera, por medio del cine, se dejaron ahí expuestas para que se puedan transformar en algo más sobre llevable, más ligero.

Desde el mismo afiche, pasando por el trailer y la primera imagen de Dopamina, siempre está muy presente el agua en sus diferentes manifestaciones: en la piscina, en las nubes, en el río, en el Lavapatas. Una de las cualidades fundamentales del agua es la capacidad de curación, inclusive mencionaste al principio de esta entrevista que uno de los puntos más valiosos de este proyecto fue que te permitió recomponer tus relaciones con tu familia, y que en ese aspecto te había ayudado a sanar esa herida. ¿Por qué esa presencia constante del agua en los momentos más importantes de Dopamina, como en las constantes sesiones con tu padre en la piscina, la ecografía, o en el ritual del Lavapatas?


Fue algo muy consciente de mi parte, porque la película empieza con la ecografía de mi madre donde estoy yo dentro de su panza, y eso, por supuesto, es agua. La primera imagen es pues acuosa, y luego están las

imágenes de archivo en VHS en donde mi madre está saliendo del parto, y al mismo tiempo yo cuento la historia del Lavapatás, porque mi mamá nada que quedaba en embarazo, y por eso decidieron ir al Huila, a la fuente ceremonial donde a través de un ritual mi madre pudo quedar por fin en embarazo. Esa primera sensación que se genera es de vida, en ese caso yo, pero también en el caso de mi padre, porque el agua es el medio que le permite moverse mejor, y porque dentro de ella recupera la sensación de bienestar, de tranquilidad. Este elemento me permitió impulsar los recuerdos, trascender las situaciones familiares, avanzar en el proyecto, realizar un proceso de purificación y armonizar las diferencias. De igual forma, está el momento medio performático donde todos los personajes están como una especie de río, de selva, en donde mi mamá se está echando agua en la cara. Siempre el agua fue el aglutinante de todo.

pero también en el caso de mi padre, porque el agua es el medio que le permite moverse mejor, y porque dentro de ella recupera la sensación de bienestar, de tranquilidad. Este elemento me permitió impulsar los recuerdos, trascender las situaciones familiares, avanzar en el proyecto,

El año 2020 fue un año catastrófico para la industria del cine en general, que se vio fuertemente golpeada desde antes del inicio de la pandemia, y todavía en este momento no se sabe a ciencia cierta qué va a pasar con las salas y con las películas que están represadas esperando un estreno. Solamente algunas salas como las del Colombo y la del MAMM han abierto sus puertas, con miles de precauciones y con aforos muy limitados. ¿Por qué decidiste estrenar tu película en salas comerciales en plena pandemia? ¿Cuáles fueron las circunstancias que te abocaron a esta decisión? ¿Cómo te ha ido con el estreno de la película en estas condiciones poco habituales?

Lo de hacer el lanzamiento en estas fechas, 3 de diciembre 2020, lo meditamos mucho con Papeto y con Consuelo Castillo, la directora de la agencia DOCCO, que es la encargada de la distribución de la película. Finalmente decidimos que este era el momento justo por varias razones; primero, porque *Dopamina* ya había tenido su estreno mundial en el festival de Ji.hlava, en República Checa, y después tuvimos un recorrido por varios festivales nacionales e internacionales: Cali, Torino, La Habana, y en marzo vamos para el BACFICI 2021. Segundo, porque yo estuve muy de acuerdo con Consuelo Castillo cuando planteaba que todas

las películas tienen su tiempo, que las películas no son eternas, y llegamos a la conclusión de que este era el tiempo para *Dopamina*, y sentimos que era necesario mostrarla y poderla compartir. Lo que me parece muy loco es que justo el tiempo de la pandemia y todo lo que ha removido en el interior de las personas, ha sido como el mejor escenario para una película con estas características. Me parece muy loco, y no lo digo porque me parezca brutal que haya una pandemia, sino que me parece muy significativo lo que la pandemia ha permitido aflorar en las personas. Entonces, siento que *Dopamina* en este contexto ha llegado de una manera más certera al público, y no sé qué hubiera pasado en circunstancias normales con esta película, pues la recepción de los espectadores me ha dejado muy satisfecha, lo mismo que los conversatorios, las preguntas que te plantean, las cosas que te dicen espontáneamente las personas que la vieron, que me aseguran que se engancharon con la historia a pesar de ser un asunto tan familiar, que me agradecen haberles permitido ingresar en ese espacio de intimidad, y haberse ellos también confrontado de diferentes formas. 

ENTREVISTA A JUAN PABLO “TUCHI” ORTIZ TOBÓN

TUCHI: ¡UN GALLO PARA LA PAZ!

Armando Russi

—●—



Realicé esta entrevista al cineasta Juan Pablo “Tuchi” Ortiz Tobón el 13 de julio de 2020 vía telefónica, como una manera de ahondar en su mente y en su película *Desobediencia: o cómo entrenar gallos de pelea* (2020), película que encuentro necesaria y urgente para los colombianos y para el cine nacional contemporáneo.

¿Quién es Tuchi?

Yo me encuentro, sobre todo, en la cuestión de la dualidad del ser humano, ¿sí? Veo que en los lugares remotos a donde voy, son asolados por la violencia, en la zona andina donde trabajo, en la zona de la costa, en la selva Awá, son víctimas de una violencia muy fuerte, pero cada vez que voy, que

llego y que visito y que además estoy durante muchísimos años en esta zona, yo lo que veo es un lado también opuesto a esta violencia. Es una cuestión de amor, de encuentro, de alegría, ¿sí? Y por las noches, por general siempre llegan estas historias fuertes, tristes, pero también me empiezo a cuestionar a mí mismo sobre si yo fuera aquel ser malvado y oscuro que ataca y violenta y roba y asalta y asesina y viola a esta gente, ¿no? Que ya no llego con este amor y con esta alegría a estas poblaciones, sino que yo fuera el otro bando. Si yo fuera la maldad. Esa cuestión me confronta y me empiezo a preguntar: bueno, ¿Quiénes son estos victimarios? ¿Por qué a veces son personas de la misma zona?, que nacieron ahí, que crecieron ahí, que después por una acción hacen estos actos de barbarie. Entonces empiezo a cuestionarme también esa capacidad del ser humano de tener inmerso estas dos cosas. Entonces, ¿por qué no narrar una película desde el victimario, pero que busca una redención? Una redención que no va a poder lograr, porque digamos que el perdón también es muy difícil de aceptar, además, que busca el perdón en el suicidio, o sea, realmente el perdón en un acto de violencia. Entonces es esto lo que me lleva a preguntarme en esta película sobre la imposibilidad de remediar al pasado,

¿sí? O sea, como si el pasado se volviera una enfermedad que no tiene cura y que no hay la posibilidad de que otro te perdone si cometiste un acto de tal barbarie. Eso es más o menos por donde yo empiezo a connotar. Es una búsqueda mía con la comunidad, sin decirle a la comunidad que estoy pensando eso, ¿sí? sino que solo a través de la escucha y después de yo empezarme a cuestionar filosóficamente. Es una cuestión filosófica que yo hago en mi interior de lo que veo en estos años.

¿Por qué y cómo se entrenan gallos para pelear?

Bueno, la analogía de cómo se entrenan gallos para pelear se basa en los ejércitos y en los comandantes de estos ejércitos. Los seres humanos son alimentados, o los soldados como tal son alimentados, entrenados para atacar a otro como si fuera un gallo de pelea. Entonces los gallos se matan, solo para que sus dueños obtengan un beneficio. Lo mismo pasa con los ejércitos. Son hombres que luchan contra otros, otros hermanos y a la final el único que obtiene un beneficio y que está en su casa es el gobernante, ¿verdad? Me parece que el Manifiesto que le da vida a la película representa muy bien esto.

Bueno, la analogía de cómo se entrenan gallos para pelear se basa en los ejércitos y en los comandantes de estos ejércitos.

Hablemos del Manifiesto del Ciempiés que da base a la película.

El manifiesto del Ciempiés es esta carta que escribe el Comandante Segundo en donde le pide al ciempiés (cualquier sistema, no solo de gobierno, militar, sino de la salud, todos los sistemas forman las patas de este ciempiés) salvar a un alma, poder entrenar a esa alma para el perdón. Porque ni siquiera le pide un alma pura, le pide un alma ya destrozada por la sevicia de la guerra, le pide un niño de la guerra realmente, y si salva esa alma, el ciempiés podrá tragarse a todos, pero ya por lo menos habrá un alma reivindicada, ¿sí? y un alma que podrá entrenar a otras almas para entender que lo único que están haciendo los poderosos es entrenar gallos para la guerra.

¿Por qué ser desobediente en la propuesta estética y narrativa de la película? ¿De qué va DESOBEDIENCIA?

La película está grabada a nivel estético con dos particularidades:

1. Utilizar el formato que se usaba, digamos, en la época en la que transcurre la historia, que son los años noventa. Ese for-

mato de VHS de cinta magnética, que da una particularidad narrativa, y aparte de la cuestión contextual que se buscaba, la película está grabada como si solo fuera un casete, como si estuviera sin editar, realmente. Los cortes son bruscos para que se sienta que lo que los personajes hacen es prender y apagar la cámara, y con un solo casete ahí puesto. Además de eso, la película es un hallazgo, porque al final vemos unos créditos que dicen 1990 - 2017. Por eso es que, digamos, se hace un tratamiento igual de color en postproducción, para todavía ensuciar más la película, como si fuera el VHS encontrado veintisiete años después, lo que obviamente iba a causar un deterioro en esta cinta magnética. Por eso el título del inicio, a nivel conceptual, es muy importante. Pasa un poco desapercibido, pero es muy importante donde se dice: “En el año 1990 un grupo anarquista llamado Cómo entrenar gallos de pelea”. Realmente el que le da el título de anarquistas es la persona que se encuentra la cinta, mas el grupo no se define como anarquista, además porque no siguen los parámetros anarquistas, pero digamos que el que encuentra la cinta, en su ignorancia, los define como un grupo anarquista. Eso es en la parte visual.

2. En la parte sonora lo que intentamos hacer es que no sea música incidental, sino

que la música provenga de los medios que están en escena. Entonces cuando Mula-to pone un casete, efectivamente en escena está sonando ese casete. Cuando suben al carro y él canta el rap, lo que hacemos es que él, efectivamente, pone la pista en los altoparlantes del carro y empieza a rapear, y todo, el sonido de la iglesia, todos estos sonidos son directos ¿para qué? para que haya, digamos, un mugre, realmente. Un sonido no limpio que además sea ruido con la misma narrativa y con la misma estética. Sí hay un tratamiento después en ciertas ocasiones para que las voces salgan atrás o adelante, digamos ya en la sala de cine, pero que estaban pensadas a partir de lo que estaba sucediendo en el momento de la grabación. Por ejemplo, cuando están en el carro, si lo viéramos en cine, cada voz sale como si uno estuviera sentado a partir de la cámara, o sea, el sonido sí está diseñado a partir de la cámara como personaje y el sonido proviene de ahí. Incluido el rap, el *death metal*, el trap y la música eclesiástica, que es una decisión para tomar como la violencia que conduce, y la manera eclesiástica o clerical que ha tenido la iglesia a partir de su música, también ha sido tenebrosa, así como la música detrás que suena en la película, que también es una música supremamente agresiva, supremamente violenta.

... el sonido de la iglesia, todos estos sonidos son directos ¿para qué? para que haya, digamos, un mugre, realmente. Un sonido no limpio que además sea ruido con la misma narrativa y con la misma estética.

¿Quién debe ver la película, para quién va dirigida?

Pues realmente yo en su momento pensaba que era una película, digamos, en búsqueda de un cambio social fuerte. Que lo tiene, lo conduce, pero poco a poco he visto que la película me ha hablado un poco más allá y siento que realmente el fin, sí está claro, es que no podemos tener ningún tipo de cambio social si no tenemos un cambio espiritual, realmente. Y ese cambio espiritual no se basa en la religión o contra la misma, sino en entendernos más allá de esta corporalidad. Si entendemos que tenemos un espíritu común que puede relacionarse con los otros, podemos entender la película. ¿A quién va dirigida la película? Tanto al ateo, como al evangélico, realmente el que confronte un poco su espiritualidad, creo que allí hay un fuerte vínculo con la película.

Yo quería agradecerte enormemente por tu película, por tu arte, agradecer a todo el equipo de trabajo, por la estética, por una película ne-

cesaria, por una película que nos golpea y nos confronta como colombianos. De verdad muchas gracias, y muchas gracias por permitirme darle otro aire, otro espacio a tu película.

Muchas gracias Armando y gracias por lo que has escrito que le da más fuerza y más longevidad a la película.

Muchas gracias y saludos a Mulato. Un abrazo.

Risas. Hasta pronto. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



LA ESPERANZA, DE EDNA SIERRA Y WILSON ARANGO

MALDAD Y DULZURA

Joan Suárez

—●—



*“Aún lo recuerdo, tal vez con nostalgia.
Pero con la certeza de que no era el indicado”.*

Una muchacha en un bus.

La vida en sí ya es una deriva, a veces es una pieza móvil que permite desafiar la tempestad, enfrentar el viento. En otras, es un desvío de la nave sin rumbo, un instante de desasosiego y abatimiento, desafiar el

mar. Entre el aire y el agua crece una ola que agobia la existencia, justo cuando la ciudad al fin de cuentas ya no es un lago de sangre en los barrios, como lo era antes, ahora crece un desaliento sin futuro con pequeñas dosis de maldad, otra forma silenciosa de matar los sueños desde la periferia del valle o la cima de las escaleras al cielo.

Así, incisivo y potente, es el trabajo de

ficción de Edna Sierra y Wilson Arango con su cortometraje *La Esperanza* (2020), un relato que tiene como punto de referencia documental la ruptura con su primer amor de Wilson Alejandro, uno de tantos de la urbe, que se nos muestra al principio en un encuadre vertical, hecho con algún dispositivo móvil, y que expresa la angustia y desencanto al dejar caer su cabeza desconsolado. Luego, el sonido mecánico y otro joven de espaldas en un plano medio recibe el susurro de otro hombre, acá se inserta la historia de ficción de Julián, una pequeña sonrisa se asoma y apaga el ruido del motor, sin pensar que su vida sería una deriva cuando recibe la visita de Maryoli, la madre de su hija.

Una canción, tal vez, que podría ambientar los momentos siguientes que se arrojan sobre Julián como una avalancha es *Decisiones* (Rubén Blades, 1984), [...] “Y aunque él, otra solución prefiere, no llega a esa decisión. Porque esperar es mejor. A ver si la regla viene [...] Alguien pierde, alguien gana, Ave María” [...]. A un ritmo e intenso pulso de tensión, la cámara al hombro sigue durante el día, un instante a la vez, la sensación gris que abrumba a Julián y el despertar del deseo teñido de rojo que emprenderá Maryoli. Un contrapunteo de reclamos y sin sabores cuando llega el apaciguamiento del


amor y la confrontación.

El mundo de los jóvenes en Medellín desde las últimas décadas se mide con la variable del embarazo en adolescentes, ignorando la proporción de tantos hombres como mujeres a la vez que ven en el camino una senda hecha de espinas. Pareciera una maldad instalada, ante la ausencia estatal y de estrategias sociales en las comunidades con mayor índice, en la que una población, tantos los jóvenes y sus familias, cambian de rostro ante la neblina de sus sueños. Es una maldad líquida donde la vida crece sin alternativas, como bien lo expresa Zygmunt Bauman y Leonidas Donskis, “El mal se ha vuelto más penetrante, menos visible, se oculta en el tejido mismo de la convivencia humana y en el curso de su rutina y reproducción cotidiana”. Tal cual la expresión existencial de Wilson, Julián, Maryoli... y Leidy (Simón Mesa, 2014) quien sale a buscar a Alexis, el padre de su hijo.

El mundo de los jóvenes en Medellín desde las últimas décadas se mide con la variable del embarazo en adolescentes, ignorando la proporción de tantos hombres como mujeres a la vez que ven en el camino una senda hecha de espinas.

Sí, con un margen de casi siete años, estos dos cortometrajes tienen un tratamiento diverso, sublime y poético con los códigos del realismo social y un tópico predecible, con caminos distintos y vías contrarias (padre/Julián y madre/Leidy: contrastes) de expresiones artísticas y toques variables. Ambos tienen la atmósfera de los personajes, el ambiente familiar, la problemática social, la caracterización de los protagonistas, jóvenes al abismo con sus vidas y el horizonte opaco desde las calles empinadas y a ambos lados de la ciudad. Historias sencillas y reveladoras desde las colinas empobrecidas que fluyen en su propuesta ante el círculo vicioso y de atraso social, el nivel de responsabilidad de los jóvenes involucrados y un aparente abanico que se cierra ante sus pies.

La Esperanza sin alternativa recorre cuesta arriba, en un zaguán estrecho y en un plano general, como si el mundo cayera sobre Julián y su hija, a paso lento, sube uno a uno el escalón de la incertidumbre y el dolor, el desencanto y la ilusión. Lo alcanza la noche, está derrotado de cara a la ciudad, el campo luminiscente del afuera está oscuro en su interior. Las linternas humanas sin líneas de fuga lo reciben en su hogar. Luego de la dulzura e intención que expresa Julián hacia su hija, más el silencio, el sueño y el

llanto de la madrugada volvemos a Wilson y su parlamento sin aliento. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

ESTRENO EN MEDELLÍN DEL CORTOMETRAJE 84, DE DANIEL CORTÉS

Y LA IMPORTANCIA DE HABLAR SOBRE CINE EN LAS SALAS

Gloria Isabel Gómez

—●—



En Medellín, la Cinemateca Municipal, el Centro Colombo Americano (sede centro) y el Museo de Arte Moderno son los principales referentes de formación y difusión del cine colombiano y el cine independiente. Este texto oscila entre la apreciación crítica de una obra presentada en uno de estos espacios y la oportunidad de resaltar la

gestión cultural de estas instituciones, las cuales generosamente ponen a disposición todos sus recursos para apoyar el cine local en las salas, proyectando estas obras y propiciando conversaciones en torno al audiovisual que impactan positivamente a la ciudad.

En los últimos once años, el Museo de

Arte Moderno ha hecho una intensa labor de formación audiovisual y de consolidación de audiencias por medio de una programación académica y cinematográfica consistente, que defiende la importancia del cine latinoamericano y da voz a cineastas, académicos, críticos y gestores culturales de diferentes latitudes.

En este contexto, el pasado 11 de marzo se estrenó el cortometraje *84*, dirigido por el antioqueño Daniel Cortés, seguido de un conversatorio con la cineasta y docente Marta Hincapié Uribe, el artista Pablo Mora y la docente e investigadora Ana María López Carmona.

A simple vista, este evento podría considerarse un espacio sin ninguna novedad para las personas cinéfilas de la ciudad acostumbradas a los conversatorios después de las proyecciones. Pero ¿Qué significa volver a las salas después de un año de incertidumbre? ¿Qué valor tiene recuperar ese espacio físico con los demás para darle un lugar al cortometraje, que a diferencia del largometraje no cuenta con las mismas ventanas de financiación y exhibición? Las respuestas a estas preguntas pueden ser muy personales pero quiero plantearlas porque están relacionadas con el mérito de este encuentro, el cual considero un ejemplo de buenas decisiones a nivel de progra-

mación, que consiste en una conjunción adecuada entre contenidos, condiciones técnicas, invitados, fechas y eventos que permitan reflexionar y construir sentidos alrededor del cine en el momento justo.

¿Qué valor tiene recuperar ese espacio físico con los demás para darle un lugar al cortometraje, que a diferencia del largometraje no cuenta con las mismas ventanas de financiación y exhibición?

Este cortometraje fue producido por Monociclo Cine, un colectivo de Medellín conformado por hombres y con una mirada masculina, pero no por ello menos sensible y crítica con el contexto que ha narrado en diferentes oportunidades. En esta ocasión, se retoman dos de sus antecedentes: el interés por los problemas de la población indígena (*Tierra Mojada*, 2017 y *84*, 2019) y una gestión independiente de recursos financieros estatales, que los diferencia de las demás productoras del departamento (rodar un largometraje con un estímulo para cortometraje con *Los Nadie* y producir un cortometraje experimental con fondos para realizar un documental con *84*).

A pesar de la emergencia sanitaria producida por la pandemia, la sala de cine llenó su aforo, lo que es sobresaliente en un país

que no se ha interesado lo suficiente por su propia cinematografía y mucho menos por el cortometraje. Ahora, respecto a *Elan* (2014), en 84 se aprecia una evolución estética y conceptual del director, quien presenta este cortometraje como resultado de su posgrado en Cine documental de la UPB. Y este dato es relevante porque el cine que se está haciendo en el contexto académico ha comenzado a diferenciarse de otras producciones, porque estas películas son el resultado de procesos colectivos que se discuten largamente y que, además, tienen una investigación de corte intelectual. No sería preciso decir que estas producciones son mejores o peores que las que fueron creadas antes del surgimiento de programas específicos en cine y estudios audiovisuales, pero también sería necio negar que el espacio en el que surgen estos trabajos no marca unos rasgos que empiezan a ser distintivos y notorios.

Con los fragmentos de dos películas encontradas y jamás estrenadas del año 1984, Cortés construye una pieza experimental uniendo las imágenes documentales de una de las obras con las imágenes ficticias de la otra. Gracias al diseño sonoro, el montaje se percibe con fluidez y fascinación, pero el vínculo conceptual de ambas películas no es fácil de asimilar, a pesar de que las dos cin-

tas aparecieron en una misma caja, como si invitaran al director a fusionar estos materiales en una sola obra.

Una de las razones por las que el diseño sonoro tiene más méritos que el montaje, es que todo fue construido a partir del vacío y la ausencia de sonidos que tenían estas dos películas. A diferencia de la imagen que brindaba algunas pistas visuales y narrativas (o una especie de punto de partida), nunca hubo información auditiva que amplificara el sentido de estos metrajes. Por eso, la voz del director adquiere más fuerza en las decisiones que tuvo que tomar frente a lo que suena y cómo suena: las transiciones sonoras, los efectos, la música y en general, la cuidadosa artesanía que hay en cada uno de sus planos.

Debido a que nuestra educación ha sido más visual que auditiva, tendemos a pensar que ir a cine solo vale la pena por el tamaño de la pantalla, pero lo cierto es que la disposición de altavoces y bafles que tienen estos espacios convierte la experiencia sonora en un gran argumento para defender las proyecciones en las salas. No olvidemos que todo producto cinematográfico pasa por un proceso de diseño, edición y mezcla cuyo objetivo es intensificar dramáticamente la experiencia del espectador a partir de la banda sonora.

Esto quiere decir que cuando vemos una película en nuestra casa o en nuestro computador inevitablemente nos estamos perdiendo de muchos matices y capas de sonido que fueron creadas para nuestros oídos.

De ahí que la secuencia más importante de este trabajo consista en una escena sobre la violencia, en donde el director quiere transmitir sus intenciones expresivas a través de la triada imagen-efecto-silencio. Inmediatamente después, vemos el enfoque de varios planos que parecieran decirnos que sobre estas imágenes acuosas han caído las lágrimas de las personas que lloran a Álvaro Ulcué, el primer sacerdote indígena de Colombia. Y este es el punto en donde la experimentación sobre la imagen o el deterioro de las mismas cobra su mayor potencial emotivo.

... cuando vemos una película en nuestra casa o en nuestro computador inevitablemente nos estamos perdiendo de muchos matices y capas de sonido que fueron creadas para nuestros oídos.

Tal vez, esa escena es el presagio que promete este trabajo y que fue revelado gracias a la conversación que tuvo lugar en el Museo. Los líderes asesinados hace tres décadas son los mismos de hoy, porque aunque

parece que todo ha cambiado -en palabras de Pablo Mora- Colombia padece “*ciclos históricos que no terminan*”. Esta frase sintetiza todo el evento y surge de la combinación de dos roles: por un lado, la visión de las personas que conversaron con el director, quienes tienen una mirada distinta sobre su trabajo, que ofrece más perspectivas y expone sus fortalezas y limitaciones; y por otro lado, la mirada auto-reflexiva de Cortés, quien es consciente de ubicarse “*en relación a esas imágenes que no me pertenecen*” y también de que su posición como cineasta es privilegiada, porque mientras una de estas dos películas retrata la realidad de un país “*que se cae a pedazos*” en las otras imágenes “*un grupo de amigos está jugando a hacer una película*”.

Una cara padece la realidad de un país
y la otra cara la pone en escena,
y la convierte en ficción.(1)

No es gratuito que en la década de los ochenta también hayan asesinado a Héctor Abad Gómez y que retomemos la conversación sobre su legado a raíz del asesinato sistemático de líderes sociales y los reconocimientos que ha recibido la película *El Olvido que seremos* (2020). Si bien esta obra es un largometraje dirigido por Fernando

Trueba (ciudadano español) la producción es colombiana y es muy relevante que en este momento tanto en el cine comercial como en el cine experimental tengamos (y financemos) cineastas con un alto sentido de responsabilidad social y política, pues el cine -a diferencia de otras artes- tiene un gran potencial de divulgación y movilización.

Aún después de una investigación de varios años realizada por el director, las dos películas que conforman *84* permanecen anónimas y esta es otra razón por la que proyectar en las salas es fundamental para reivindicar la última fase de todo proceso cinematográfico: el encuentro con espectadores. Como el cine es un medio masivo y popular, tal vez *84* podría obtener un nuevo rastro para entender los sentidos originales de estas imágenes o la intención de sus creadores(as). Y no es que esta información modifique al cortometraje pero sí es valiosa para comprender cómo se han construido y transformado los imaginarios o las auto-representaciones de la violencia en la ciudad y en el país a través de la imagen en movimiento.

Un contra-argumento a esta opinión podría ser el hecho de que la pandemia modificó nuestros actos de consumo audiovisual, obligándonos a ver mucho más cine

desde nuestros espacios domésticos, lo cual ha incrementado las discusiones frente al tamaño de las pantallas y los méritos del cine que se proyecta por fuera de las salas. Pero en realidad, lo que interesa no es si se *puede* o no ver en un celular películas que fueron grabadas con altos estándares profesionales, sino cómo esa decisión afecta enormemente la experiencia colectiva que ofrece la sala de cine: la oscuridad, la proyección sincrónica (un grupo de personas ve al tiempo el inicio y el final) y el sonido envolvente, tan necesario para afianzar el pacto ficcional con las obras. Por eso es que *84* es una demostración de la necesidad de volver a conversar en las salas sobre el cine: en casa no hubiera sido posible escuchar la conversación que tuvo lugar después de la proyección ni apreciar las dos características esenciales de esta pieza: un diseño sonoro elaborado y un metraje análogo grabado hace más de 30 años.


... es valiosa para comprender cómo se han construido y transformado los imaginarios o las auto-representaciones de la violencia en la ciudad y en el país a través de la imagen en movimiento.

Y no sobra aclarar que, aunque el lenguaje audiovisual no depende de los circuitos de

exhibición a los que se somete, el cine nació como una experiencia colectiva y por eso las películas de las grandes plataformas de video en demanda no tienen una clasificación artística diferente (porque el lenguaje con el que están hechas es el audiovisual) pero es innegable que se distancian de la experiencia cinematográfica original.

Al finalizar la conversación, se presentó el teaser de *Avalancha*, la segunda parte de la trilogía del desasosiego que inicia con el cortometraje 84. En estos fragmentos se anticipa una continuación de los intereses políticos y experimentales de Daniel Cortés, quien retoma las imágenes de archivo del país de las llagas abiertas y “*las latas en el fondo del río*”. (2)

1. Se parafrasea esta cita sin su autor(a) (es) porque fue una conclusión en tres versos que retoma fragmentos que dijeron los cuatro participantes del conversatorio.

2. Inevitable incluir otra referencia a la deuda que tenemos con nuestras imágenes y a la década de los ochenta, concretamente al texto escrito por Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria en 1982 que está disponible en internet pero fue publicado originalmente en la Revista Cine de Focine #8. 

EL CORAZÓN ES LA CUARTA PARED, DE ANDRÉS RESTREPO

NARRAR DESDE LA AUSENCIA

Melissa Mira

—●—



Hay una suerte de placer en la nostalgia, un deleite en la recreación mental de eso que en algún momento fue, y que, aunque ahora pueda resultar doloroso por vía de la ausencia o la inconstancia, permanece idealizado en la memoria. Allá se mantiene intocable y puede sentirse como propio; poseemos el

recuerdo y la evocación, es la única vía para volver a él, ya nada puede dañarlo, se enmarcó indefinidamente, aunque ahora sea apenas una ficcionalización de lo vivido.

Ella, desnuda. Él, la observa. Ambos en la cama, vistos en un plano cenital, construyendo en simultáneo la línea de tiempo

de una película. La intimidad, la vida doméstica, la asociación libre, los juegos inventados. *El corazón es la cuarta pared* que se rompe ante el espectador, en un devenir hilado entre las proyecciones del pasado y el presente incierto en el que los personajes confluyen.

El cortometraje, dirigido por Andrés Restrepo, se estructura bajo la misma lógica que le da nombre para hablar del desamor, la ruptura y el olvido. El mecanismo que utiliza como herramienta discursiva rompe la ilusión de continuidad al dejar ver la manipulación de la imagen, poniendo de manifiesto el material de representación en pantalla. Así, se presenta como una serie de recuerdos cotidianos, que se corresponden directamente con los diálogos de los protagonistas y que se ven entremezclados con fragmentos de grandes autores del cine.

Las pistas para entender el subtexto se van sembrando a lo largo de la pieza. Pequeñas contradicciones, esbozadas a lo largo de la narración, crean una atmósfera temporal incierta; los personajes habitan el presente, evocan el pasado y proyectan, en una especie de *flashforward*, una película futura. Ella, reincide en la incapacidad de encontrarse en los recuerdos que él plantea, y él, se mueve entre la pregunta constante por la “negación a la existencia del otro” que pre-

cede la ruptura. De esta forma, la dinámica misma de la memoria se materializa. ¿Qué recuerdos omite? ¿Cuáles admite? Contaminada y deformada por el paso del tiempo, la memoria obliga a la relectura de lo que una vez supimos como real, pero que ahora se desdibuja y se transforma en una secuencia repetitiva de anhelos que se posan sobre lo intangible del tiempo pasado.

El corazón es la cuarta pared funciona como una representación de la ausencia a través de una presencia que se pone en duda; el director se vale de una narrativa fragmentada, aparentemente en construcción, para ilustrar unos recuerdos con los que resulta fácil identificarse, y que, si bien podrían caer en lugares comunes, se desmarcan del estereotipo a través de una puesta en escena realista que no busca el preciosismo idealizado del amor romántico.

La esencia del cortometraje y el universo temático del realizador se ven también reflejados en varios apartes de su recién publicada antología poética:

Museo de vos

Cuán distinto es el mecanismo del olvido
aun siendo el mismo amor
desamándose.

[...]

Y me aterra saber de mí

un gigantesco museo de vos
y pensar
apenas intermitente
mi fantasma tuyo.

[...]

A mí me basta para evocarte
la mantequilla.

Lady Macbeth, los Renault blancos
y los vestidos floridos.

Sybil Vane

las medias tobilleras, los cheesecake
la barbacoa y una clavícula.

Hasta ese maldito polvo
que desprenden los telones al caer.

Tomado del libro *La bohemia que pagaron
mis padres*, de Andrés Restrepo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL TAMAÑO DE LAS COSAS, CARLOS FELIPE MONTOYA

UNA FÁBULA SOBRE CRECER

Lina María Rivera Cevallos

—●—



Su condición poco a poco se volvía precaria y nació en su espíritu un leve presentimiento sobre el tamaño de las cosas (...) luego pensó que si las cosas se reducían en igual proporción lo mismo debía ocurrir con el metro y todo aquello resultaba inútil (...) entonces se sintió como Tales de Mileto contemplado una sustancia infinita”

Aníbal Barillas

Pocos son los relatos cortos que logran simplificar la complejidad de crecer, y poco menos los que a partir de algo tan concreto como una silla de madera consiguen, como el producto audiovisual de Carlos Montoya, abarcar el rol del padre en el proceso de su hijo de dar forma al mundo mientras se ciñe a la realidad, con sus reglas aparentemente innecesarias y externas, -como una de las tareas más importantes de ser padre y de ser niño- sino que logra, además, hacer de este “objeto” el núcleo del relato y el motor de una narración que termina necesariamente en la interpretación personal del espectador.

Todo comienza cuando Diego, un pequeño niño que vive en una humilde casa despojada por completo de pertenencias junto a su padre, encuentra una silla en medio del bosque y decide llevarla a casa. Desde ese momento todo cambia, incluso el carácter realista del relato, dado que comienza a dar paso a la fantasía. Con la llegada del “objeto”, el padre de Diego se muestra reacio, puesto que supone que ese bien tiene dueño y, por tanto, es imposible apropiarse de este, sin embargo, la insistencia silenciosa de su hijo lo conmueve y le permite traerlo, no obstante, la silla jamás alcanzará un tamaño ideal para poder serles útil y Diego terminará por abando-

narla.

En un contexto donde las pertenencias son inexistentes, toda la importancia recae en quiénes son los personajes en vez de qué tienen, mucho más cuando se trata de una relación entre padre e hijo, donde los valores se tornan como herencia fundamental de la relación filial. Es por ello que la llegada del objeto por azar y de procedencia desconocida se torna como el pretexto del padre para enseñarle a su hijo que las cosas se “apropian” a través del esfuerzo y no la casualidad, de esta manera, la inocencia del niño comienza a ser trastocada dado que para él no existe ningún motivo aparente que le impida satisfacer su deseo de pertenencia, sin embargo, a medida que el relato avanza, Diego comienza a comprender que crecer es aceptar que hay cosas que se escapan a nuestros deseos y a nuestro entendimiento.


Este cambio en su perspectiva precisamente se refleja en el tamaño variable y subjetivo de la silla, la cual parece ser el único elemento en que recae el tiempo, dado que es en ella donde se diversifica y se muestra con marcas notorias como el musgo, esto permite que poco a poco deje de ser “objeto” para convertirse en metáfora de las diferentes perspectivas que el pequeño Diego comienza a percibir. Con el pretexto

de la fantasía, para adentrarse en la mirada de la niñez desde la cual el mundo es esencialmente plural y carente de formas inalterables, la silla deja de ser silla y la inmensidad inicial de esta le permite comenzar a concebir otras perspectivas superiores, inéditas y desconocidas. Esta mirada se refuerza en el hecho de que desde que el “objeto” ha cobrado el rol de punto de vista, se convierte en *inútil* debido a que siempre es demasiado pequeño o demasiado grande para ser “usado”, por ello, lo único que puede hacerse con este es observarlo.

... esto permite que poco a poco deje de ser “objeto” para convertirse en metáfora de las diferentes perspectivas que el pequeño Diego comienza a percibir.

Por otra parte, hay dos ambientes que se contrastan y se complementan; la naturaleza y la obra del hombre, es decir, la casa. Estos dos universos se contraponen constantemente a manera de escenarios opuestos, dado que el bosque y el lago se muestran como infinitos, inabarcables e incomprensibles en oposición con el hogar limitado, aprehensible y hasta carente de todo. Estos dos escenarios resumen con suficiencia el enfrentamiento del hombre con el conocimiento, puesto que la vida suele

mostrarse incapaz de comprenderse en su totalidad, pese a que cada día salimos a ella en busca de un poco más de entendimiento, el cual llevamos a nuestra pequeña casa, que es nuestra conciencia para luego darnos cuenta de que cada cosa en el mundo es completamente inagotable y más que guardarla para nosotros, le pertenece al misterio mismo de la vida. ¿O acaso no es Diego y su padre un mismo personaje que insistentemente, a través del tiempo, han intentado dar forma y/o tamaño a las cosas mientras se enfrentan al paisaje infinito que es la vida misma?

El cortometraje no sigue como referente ni modelo inspirativo el cuento del escritor, investigador y artista visual guatemalteco Aníbal Barillas, texto ganador del XXV Premio Unicaja de Relatos en el año 2015, bajo el título “El Tamaño de las cosas”. 

CONTENIDO

SITIO WEB



EL RÍO DE LAS TUMBAS, DE JULIO LUZARDO (1964)

Javier Pérez-Osorio

—●—



“Cuando los ríos eran sangre” podría llamarse otro de los episodios de este pogrom colombiano. Se ha observado que entre el hombre y el río existe un nexo de secular emoción. La humanidad va sobre el río en progresivas jornadas de cultura. Siempre fue el río, cuyas aguas sirvieron para la civilización, líquido que se cantó y se amó. Pero en Colombia los ríos fueron sangre.

Por ellos bajaron miles de cadáveres mutilados, maniatados, vestidos, desnudos, confundidos víctimas y victimarios. Meta, Casanare, Guatiquía, Magdalena, Cauca, Saldaña, Amoyá, Cañasgordas, Barroso, Bache, San Juan, Cambrín, Ambeima, Coello, los del Llano, Guinde. . . la lista es interminable. [...] ¿Cuántos fueron? ¡Pregunta absurda!

Germán Guzmán Campos, La violencia en Colombia, 1962

La desgarradora descripción de Guzmán Campos en el clásico libro sobre La Violencia desafortunadamente no es un asunto del siglo pasado. De acuerdo con el [Centro de Memoria Histórica](#), durante las últimas décadas más de mil cuerpos arrojados por alguno de los actores del conflicto han sido recuperados en los ríos de Colombia. Esta cifra es revisada al detalle por el proyecto [Ríos de vida y muerte](#) del portal Rutas del Conflicto, en donde se pone en evidencia cómo los cauces de los ríos se han convertido en un espacio donde no sólo circulan los cuerpos de víctimas y victimarios anónimos. El río también es un lugar en el que los habitantes de las riberas se enfrentan a los duelos propios y ajenos causados por la guerra en Colombia.

El impacto de esta situación ha dejado su marca en las diferentes expresiones artís-

ticas y culturales producidas en el país. La 'literatura de la violencia', como la llamó García Márquez a finales de los cincuenta, está plagada de relatos sobre los muertos que circulaban por los afluentes de Colombia. Obras más recientes como *En el brazo del río*, de Marbel Sandoval Ordoñez (2019), o *Río muerto*, de Ricardo Silva Romero (2019), construyen historias de ficción en torno a esta misma realidad. Asimismo ha sucedido en las artes plásticas: la serie *Ahogados*, de [Beatriz González](#) (1992), o la instalación (posteriormente también presentada como documental) [Réquiem NN](#) (2006-2013), de Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisález, son ejemplo de ello. Por su parte, el cine también se ha aproximado a este tema con películas como [Los abrazos del río](#), de Nicolás Rincón Gille (2010), y [El silencio del río](#), de Carlos Tribiño (2019).

Ahora bien, a mediados de los 1960, una película que se atrevió a tratar este tema fue *El río de las tumbas*, ópera prima de Julio Luzardo. Realizada durante el Frente Nacional, cuando apenas comenzaba la revisión histórica de La Violencia y se gestaban nuevas fuerzas guerrilleras, esta obra transformó la manera de representar el campo en las pantallas y tuvo la valentía de señalar, no solo la tragedia, sino la negligencia de un estado centralista ante el sufrimiento de sus ciudadanos.

Esta lectura de la obra de Luzardo implica ir más allá de la impresión inicial que puede causar. Si bien podría parecer que se trata sólo de un relato costumbrista que recurre a los arquetipos asociados a las poblaciones rurales de Colombia (el bobo, el alcalde, el cura, la policía, los reinados populares), una mirada más atenta permite ver que más bien es una revisión de la violencia en Colombia. En realidad, *El río de las tumbas* se acerca a un asunto trascendental de la historia del país: la amenaza constante de morir violentamente en medio del conflicto y la dificultad para procesar dicha muerte en una sociedad que normalmente prefiere estar de espaldas a la tragedia.

La película abre cuando un grupo de per-

sonas armadas arroja al río a un hombre amordazado y atado de manos y pies. El cuerpo sin vida de este personaje anónimo es llevado por la corriente hasta las orillas de una población cuyo nombre desconocemos, pero que podría ser cualquiera a la ribera de uno de los grandes ríos que atraviesa el país. El bobo de este pueblo, Chocho, encuentra el cadáver y alarmado se apresura a alertar sobre el hallazgo. Con un habla intrincada da aviso sobre el muerto, pero nadie parece prestarle atención: el recién llegado alcalde lo ignora desde su cama, donde está agobiado por la indigestión y el calor, el cabo de la policía permanece dormido plácidamente en una banca de la plaza central y el cura simplemente quiere que Chocho entre a la capilla a misa. Solo con la ayuda de su hermana Rosa María, una joven que administra la cantina local y cuyos padres han sido asesinados, logra que se haga el levantamiento del cadáver.

Para resolver la situación, el alcalde decide avisar a la capital, de donde envían a un investigador que, si bien al principio parece resuelto a resolver el crimen, termina resignado a la indiferencia ante la muerte que domina al pueblo. Más adelante, Chocho encuentra un nuevo cadáver en el mismo sitio y el cabo lo devuelve a la corriente di-

ciendo: “para el alcalde del otro pueblo”. La película cierra con el asesinato del pretendiente de Rosa María, un antiguo guerrillero de los Llanos Orientales, abaleado por los mismos hombres armados del principio.

Esta historia narrada en *El río de las tumbas*, en primer lugar, es una crítica a la ineficacia y la indiferencia de las autoridades locales ante las manifestaciones violentas del conflicto, uno que si bien nunca es explícito en la película, es palpable de principio a fin. Si bien la secuencia inicial, la aparición del personaje del investigador y la pregunta sobre la identidad de los asesinos parecieran indicar que estamos ante una película de género policíaco, nunca se resuelve la pregunta sobre quiénes son las víctimas y los victimarios. Por el contrario, la película presenta las autoridades civiles y eclesiásticas más preocupadas por sus pequeñas luchas personales, casi todas ellas egoístas, que por comprender el origen de los cadáveres: el alcalde perezoso solo busca aliviar el calor asfixiante y agradar al candidato político de turno para conseguir un puesto; el cura se opone al alcalde hablando mal de él en sus homilías y les paga a niños para que quiten los carteles políticos que hay en el pueblo; el policía está más preocupado por la burla de uno de sus pai-

sanos que por los muertos que trae el río. Esto mismo sucede con el investigador enviado desde Bogotá, quien, sin dar una explicación sobre el cadáver, decide quedarse a las fiestas locales con la anuencia del alcalde. Pareciera que de la misma manera en que no logran descifrar lo que dice Chocho, estos hombres son incapaces de explicar lo que sucede en el pueblo.


En segundo lugar, creo que la película de Luzardo permite una lectura sobre la negación de la violencia en la sociedad colombiana. El silencio sobre la identidad de los responsables de los asesinatos en *El río de las tumbas* no es una falta de análisis sobre las causas de la violencia, sino una alegoría sobre una nación que no termina de asimilar la presencia siempre acechante de la muerte violenta. La película representa esto a través del silencio y la quietud, pero también del ruido y el movimiento.

... la película de Luzardo permite una lectura sobre la negación de la violencia en la sociedad colombiana.

Por una parte, los personajes constantemente hacen referencia a la tranquilidad del pueblo y a la imposibilidad del asesinato en un lugar tan tranquilo como ese, “pro-

bablemente sea suicidio”, le dicen al investigador, pues pareciera más fácil aceptar esto que la idea de un asesino cerca. El silencio y la quietud de los que se quieren convencer los personajes de la película son, al final, la negación de la tragedia. Una negación que silencia la voz de los muertos, de los testigos y del mismo río: ‘¡si los puentes hablaran!’, dice también Guzmán Campos en su libro. Esta idea es reafirmada en la estética de la película a través de la ausencia de música incidental y de secuencias con una cámara estática que muestra cómo los personajes se desplazan de un lado al otro del plano. Por otra parte, el ruido y el movimiento, principalmente representados en las fiestas del pueblo, son la otra cara de la negación de la violencia. En la música festiva de la verbena todos parecen olvidar lo que les ha traído el río, como si por un instante fuera posible omitir la muerte. Así lo confirma el final de la película, cuando los disparos que terminan con la vida del pretendiente de Rosa María se pierden entre el alboroto festivo.

Es verdad que El río de las tumbas no es una obra maestra. Su extraña combinación de comedia y drama resulta en algunos momentos desconcertante y a veces parece no

ir a fondo en el desarrollo de algunos puntos narrativos. No obstante, esta obra de Luzardo guarda un valor histórico importante: no sólo tuvo la audacia de pensar sobre el conflicto armado en un momento en el que era un tema casi prohibido sino que controvirtió la imagen bucólica del paisaje rural que existía en el cine colombiano. Más importante aún, la ópera prima de Luzardo sigue teniendo escalofriante relevancia. De la misma manera que en este pequeño pueblo de ficción, en la realidad seguimos luchando con instancias oficiales que niegan el conflicto armado y que insisten en silenciar a las víctimas a pesar de los rastros innegables de la guerra en el país. Estoy convencido de que volver en 2021 a El río de las tumbas nos permite luchar contra la negación del conflicto y contra el silenciamiento de las víctimas, y sobre todo pensar nuevas formas de resistencia para que algún día nuestros ríos dejen de ser de sangre. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

AL FINAL DEL ESPECTRO, DE JUAN FELIPE OROZCO (2006)

CUANDO LAS PAREDES ATRAPAN

María Fernanda González García

—●—



Al final del espectro es el primer largometraje del director, guionista y productor Juan Felipe Orozco. Es necesario mencionar que, en algunas críticas, esta obra es considerada como la primera película de terror hecha en Colombia, cuando esto en realidad es una imprecisión, ya que deja a un lado la

trayectoria del director Jairo José Pinilla.

En lo que sí podemos estar de acuerdo es en afirmar que es la primera película colombiana la cual ha vendido sus derechos a Hollywood (aunque nunca se culminó el proyecto audiovisual), e inclusive tiene un *remake* de origen mexicano que dista mu-

cho de su predecesora. A pesar de todo, *Al final del espectro* es una obra que pocos recordamos y que vale la pena rescatar para comprender su importancia en la historia del cine colombiano.

Esta película clasifica en el género de terror psicológico, por las dificultades que atraviesa su protagonista Vega (Noelle Schonwald), una mujer que padece de agorafobia después de sufrir un incidente dentro de la elaboración de un proyecto audiovisual. Como una posible solución, su padre (Kepa Amuchastegui) la lleva al apartamento de su amigo Javier con el pretexto de que unas vacaciones (obligadas) le servirán para despejar su mente.

Es posible observar la influencia de las películas de cine de terror japonés, como por ejemplo, la presencia de personajes con cabello oscuro y largo, el color ocre y sanguinolento de los pasillos, el aspecto deprimente de las instalaciones, las fotos antiguas que remiten un pasado misterioso y algunos elementos distractores que permiten la elaboración de conjeturas erróneas.

No abusa de los efectos especiales, al contrario, los pocos efectos que tiene permiten que la historia mantenga su misterio, donde el espectador debe preguntarse cuál es el elemento que distorsiona la realidad. Podemos inferir que Vega es la intrusa que por

sus premoniciones genera un caos dentro de la residencia.


Otro aspecto es la evidente necesidad del contacto, como si mediante este se confirmara la existencia de quien lo requiere. Por ejemplo, a la llegada de la protagonista al apartamento, una de sus vecinas trata de entablar una conversación, la cual es negada y, por ende, genera una reacción de rechazo, murmurando un reclamo. Vega prefiere seguir siendo presa del aislamiento y esto permite que su obsesión crezca por desmascarar un suceso que jamás ha ocurrido.

De hecho, vemos cómo su agorafobia se expande con el uso de las cámaras de seguridad, como si la pantalla pequeña le permitiera el control de cada espacio. Se evidencia la paranoia y la urgencia por detallar cada movimiento. Es de esta manera que su salud mental recae en la inminente locura, alejándola de suplir sus necesidades básicas como lo son el dormir y el comer.

... su agorafobia se expande con el uso de las cámaras de seguridad, como si la pantalla pequeña le permitiera el control de cada espacio. Se evidencia la paranoia y la urgencia por detallar cada movimiento.

Vega es un ser contradictorio, porque le gusta espiar detrás de la puerta y las pare-

des, pero se ve amenazada cuando recibe una cucharada de su propia medicina por parte de Tulipán, quien es la antagonista (una vecina extraña e impulsiva); este personaje se encarga de aumentar la tensión porque, al observar la vulnerabilidad de Vega, considera que tiene la capacidad para resolver sus penas. Con esta determinación se confirma la premoción y las imágenes fantasmagóricas que acechaban a la protagonista.

Con este giro de la película confirmamos las visiones de Vega y se establece una nueva preocupación por saber en qué concluirá el problema, pero la manera como se resuelve es el declive de esa tensión. No tenemos más detalles acerca de si la protagonista sobrevive o la condición de su salud mental empeora. Tan solo nos queda la imagen de Vega abordando un taxi y de nuevo la pantalla con la imagen siniestra de lo que podría ser una mujer. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DIARIO DE MEDELLÍN, DE CATALINA VILLAR (1998)

POESÍA Y MEMORIA (1) UN INSTANTE CON LA PRESENCIA DE LOS OTROS

Joan Suárez

—●—



“Una gota de pura valentía vale más que un océano cobarde”.

Miguel Hernández

El agua se abre con su corriente entre

grietas, fisuras y el relieve de árboles. Marca una línea sin ningún tipo de patrón, solo el alcance natural de caer desde lo alto de la montaña nutriendo, en pequeños manantiales de pozos y chorros, la pequeña comunidad de habitantes que iban llegando de

distintos lugares de Colombia a la periferia nororiental de Medellín. En la década del cincuenta solo un mapa ubica como punto espacial la antigua carretera a Guarne y la quebrada La Herrera, una de las fuentes hídricas más importantes de los barrios emergentes. Y así, a orillas de un lado y del otro, en la bifurcación de la pendiente y la tierra, se van conformando pequeñas linternas humanas en el Cerro Santo Domingo Savio y otros sitios en medio de la protesta y el apoyo de algunos sacerdotes (Díaz, Mejía y Carrasquilla) contra las presiones de las élites locales ante la presencia de los primeros asentamientos urbanos.

Todavía está el cauce de la quebrada, es la década del noventa y la miseria, la pobreza y la marginalidad reciben a la cineasta colombiana francesa Catalina Villar, quien después de regresar a Colombia para un proyecto institucional se enrola en una travesía personal con el faro (herederos de las linternas citadas) que representa la sensibilidad e inteligencia de algunos estudiantes del Liceo Santo Domingo Savio, un instante luminiscente en el año 1998, en el que se conocería su película documental, *Diario de Medellín*, un registro en video sobre la condición de vida de ellos, sus familias y sus sueños.

El recuerdo y las añoranzas de cada uno de los protagonistas tejen un relato humano, y

desgarrador, que a modo de costura, se van enhebrando y sacando su puntada en cada página que van escribiendo en su cuaderno, justamente, a modo de diario; un inventario que deja asomar la palabra como una linterna en la penumbra del camino, que guía y logra referenciar, a través del profesor, la esencia y singularidad de los seis protagonistas con sus historias y los demás cruces cotidianos entre la casa, la calle y el colegio.

El recuerdo y las añoranzas de cada uno de los protagonistas tejen un relato humano, y desgarrador, que a modo de costura, se van enhebrando y sacando su puntada en cada página...

Cuando llueve y el agua viene desde lo alto de la cima, la quebrada crece y penetra los rincones de las casas y sus inclinadas escalas, esparciendo su fuerza, de la misma manera se amplía en la pantalla, en un montaje alterno, la tensión, violencia y opresión que rodea el espíritu libre de cada uno de sus protagonistas que están en un laberinto indescifrable y de incertidumbre ante su vida. Especial atención merece, Juan Carlos Loaiza, con su vitalidad, fuerza y sensibilidad por su vida familiar y el contexto histórico, une con el sonido de las palabras el universo incomprensible entre la realidad

y la fantasía, como bien hace mención durante el relato. Los mismos textos que escribió en su momento son hoy música que alumbra la oscuridad del barrio, aún habla entre murmullos y susurros su energía poética, latente y presente en el trabajo documental, también de Villar, *La nueva Medellín*, 2016.

Las corrientes se cruzan, posterior a este documental, el francés Jean-Stéphane Sauvaire realizó *Carlitos Medellín* (2004), en el mismo barrio Santo Domingo Savio, destacando su marginalidad y el índice de homicidios, es decir, a otro tono e interés, mientras su protagonista, de nombre Carlitos, recorre las calles y esquinas de su barrio con una virgen al hombro y escuchando a sus trece años los horrores de la guerra entre paramilitares y guerrilleros.

Por el contrario, Catalina Villar, formada en Ateliers Varan del cineasta y antropólogo francés Jean Rouch, donde se sugiere una pedagogía de formación para el cine documental basada en la enseñanza por la práctica y el intercambio entre alumnos. De este modo, algunos estudiantes de la película *Diario de Medellín*, incursionaron (y aún todavía, Hémel Atehortúa Villegas, por citar un ejemplo y su cortometraje *Katty*, 1997) en la realización y producción de video, luego de recibir formación en com-


pañía no solo de Catalina, sino también del emblemático cineasta colombiano Luis Ospina, entre senderos y callejones del barrio. De la misma manera, la ciudad recibía por aquel entonces *La vendedora de rosas* (1998), del director Víctor Gaviria y su universo de familia, violencia y pandillas.

... Catalina Villar, formada en Ateliers Varan del cineasta y antropólogo francés Jean Rouch, donde se sugiere una pedagogía de formación para el cine documental basada en la enseñanza por la práctica y el intercambio entre alumnos.

En este intento por ir señalando una serie de producciones cuyo foco ha sido el sector nororiental de la ciudad, de los barrios y sus alrededores, años atrás, la realizadora Ana Victoria Ochoa Bohórquez y José Miguel Restrepo ya nos habían hecho una potente y visceral radiografía con su documental *A la rueda rueda de paz y candela* (1995), sobre el posicionamiento, legitimización y legalización de las milicias populares del pueblo y para el pueblo en los barrios vecinos, Santa Cruz y Granizal y Popular 1 y 2, a Santo Domingo Savio.

Frente a la pantalla el espectador de *Diario de Medellín* es testigo en una narración intercalada de los diferentes factores de

violencia, los ratos de oratoria del profesor Rubén Darío en el salón de clase con su agudeza y postura crítica, la complicidad amistosa entre los chicos, sus orígenes campesinos y de desplazamiento, sus circunstancias azarosas por entender un pasado y labrar un presente, la ambigüedad y la ambivalencia del futuro. Una gota lumínica por asumir el mañana.

Tenemos así, una diversidad de miradas y percepción ante el abandono, la inequidad y la violencia que ha ultrajado la posibilidad de varios jóvenes por encarar distintas opciones para la realización de sus proyectos de vida y sus familias al margen de los combos o los grupos armados que tuvieron presencia allí. Ahora, la linterna está más lumínica y el agua con menos corriente (los pozos del barrio se secaron como algunos sueños), siguen y están, como dos fantasmas, con otras dinámicas que han reconfigurado nuevas maneras de ejercer el control y el poder, no solo en el sector, sino en la ciudad. 

CONTENIDO
.....

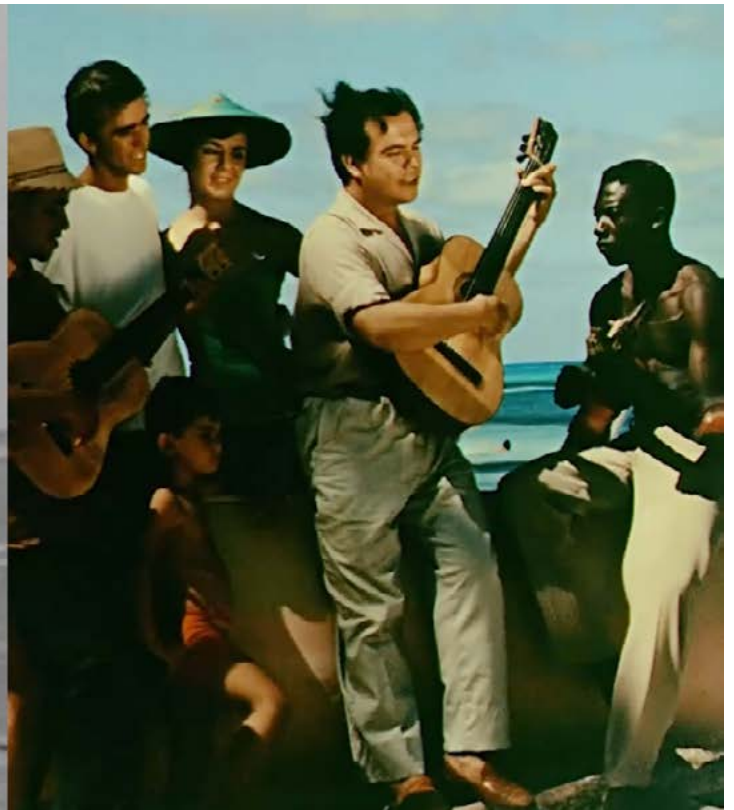
SITIO WEB
.....

LA LANGOSTA AZUL Y SAN ANDRÉS, ISLA DE ENSUEÑO

DOS JOYAS DEL CINE COLOMBIANO PARA VER GRATIS

Verónica Salazar

—●—



La langosta azul - San Andrés, isla de ensueño

Para celebrar su quinto aniversario, Retina Latina incluyó en su parrilla las versiones restauradas por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; dos películas fundamentales para la historia del cine en Colombia y pioneras en su respectivo contexto: *La langosta azul* y *San Andrés, isla de*

ensueño. Dos piezas que fueron las primeras en algunas categorías, y que, sin estar directamente relacionadas entre sí, podríamos presentar en un mismo ciclo de cine: cine insular colombiano, películas que definieron la industria en Colombia, cine que al mismo tiempo es argumental y experi-

mental, cine para ver tomándose unos roles en la playa.

San Andrés, isla de ensueño (1962), fue el primer largometraje filmado a color en el país. Dirigida por el alemán Alejandro Kerk, esta pieza hizo parte del repertorio producido por la compañía Colombian National Films, cuyo interés principal se evidenció en contemplar lo paradisíaco de Colombia.

La langosta azul (1954) narra también una historia fragmentada. También trata situaciones absurdas, y también tiene ese tratamiento poético de la vida insular, que se ve toda onírica y plagada de elementos difíciles de relacionar con la vida cotidiana en la ciudad. Narra la historia de un hombre extranjero que llega a un pueblo del Caribe a investigar la aparición de langostas radioactivas. Una de ellas le es robada, y, en su periplo para recuperarla, se encuentra con personajes y hábitos autóctonos del pueblo. También tiene un tratamiento surrealista y, por sus condiciones de producción y exhibición, logró más impacto fuera de Colombia que en su propio territorio.

Dice un amigo, sobre el largometraje, que “Isla de ensueño es como *Mad Men* cuando Don parcha con los europeos, pero musical”, y creería que la frase condensa bien la esencia de la película. Durante 86 minutos gozamos junto a un montón de extranjeros

que recorren un territorio paradisíaco en los años sesenta; buscan el amor, diversión y nuevas experiencias para llevar consigo a sus ciudades de origen.

“Isla de ensueño es como *Mad Men* cuando Don parcha con los europeos, pero musical”

La langosta azul, realizada en un principio como esos experimentos entre amigos, por Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens (también llamado el Grupo de Barranquilla), y hoy es considerada como una obra pionera, legendaria e icónica para la industria cinematográfica en el país. Lo surreal en el filme es marcado por el carácter artístico del equipo de producción, la hipertextualidad de la pieza, su línea narrativa mixta y su perspectiva eurocentrista, pues su protagonista es un turista blanco, que bien puede pasar por el europeo promedio para el que se realizaban estas películas en su época.

Sin mostrar un solo plano urbano, ambas producciones son evidentemente citadinas, porque a pesar de ilustrar recorridos isleños y líneas dramáticas que ocurren en el marco turístico de San Andrés y el Caribe, todo es narrado desde la perspectiva del turista.

En el caso de *La langosta azul*, por “El Gringo”, aquel protagonista que llega en

búsqueda de respuestas a un fenómeno insular; y en el caso de *Isla de ensueño*, principalmente por las dos mujeres que vemos en el avión y hablan acerca de sus preocupaciones; estas no van más allá de comprar, conocer, y “encontrar” marido en esta exótica zona. Tal vez fue esta misma perspectiva la que tuvo el jurado del Festival de Cine Latinoamericano de Nueva York, pues eligió *Isla de ensueño* como la mejor producción en su año de lanzamiento. Básicamente, cine insular hecho para el público ciudadano.

Tanto *San Andrés* como *La langosta azul* exploran, con sus propias limitaciones como el color (o la falta de este) y la focalización, las posibilidades que ofrece el paisaje de colores que caracteriza la vida frente al mar. Construyen la ilusión de que allí todo se puede solucionar. Los personajes se revelan en busca del amor, del cierre de sus ciclos personales, con la idea de que todo es perfecto dentro de la isla y así van a solucionar los conflictos que cada uno trae de su ciudad y cada contexto. Todos están dispuestos a querer, a confiar, a explorar, a recibir.

Isla de ensueño es comparable a su contemporánea *Soy Cuba* (1964), de Mijail Kalatózov, que también ilustra una oda a una isla paradisíaca del caribe. En este caso, Cuba. Como *Isla de ensueño*, es una pieza construida a partir de retazos medio experimenta-

les; dramáticos (casi teatrales) y desde una perspectiva extranjera. La primera, la una Cuba vista por los soviéticos. La segunda, la ínsula colombiana escrita por Efraín Arce Aragón. Ambas logran imágenes medio absurdas en cuanto a las condiciones sociales de cada isla en contraste con el paraíso que es cada territorio para el turista extranjero. Un idilio visto desde fuera. *Soy Cuba* es tal vez más propagandística frente a *Isla de ensueño*, en la cual el alemán Alejandro Kerk y el equipo de *Colombia National Film* se interesan más por el tropicalismo que Glauber Rocha desarrolló por la misma época.

Ambas logran imágenes medio absurdas en cuanto a las condiciones sociales de cada isla en contraste con el paraíso que es cada territorio para el turista extranjero. Un idilio visto desde fuera.

Por esto, por su calidad y por el tratamiento con que recorre las playas de San Andrés, es una obra icónica de la historia del cine en el país. Además, su cómico guion lleno de microdramas absurdos y que hoy nos parecen ridículos, nos permite acercarnos con cierta distancia circunstancial y disfrutar otros de sus aspectos, como la música, que establece el leitmotiv que une las situaciones aleatorias, las cuales se presentan en

esos encuadres 4:3 con colores vibrantes, junto a peinados que no se mueven y trajes de baño que ya no se ven en la playa.

Por su parte, *La langosta azul*, es un cortometraje de 29 minutos fue grabado en película de 16mm, a blanco y negro, sin negativo, sin sonido y en un país cuya industria fílmica aún no despegaba. Estos fueron algunos de los factores que dificultaron la producción y divulgación del corto, por lo que hoy tenemos grandes deudas con esta alianza entre la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y la plataforma Retina Latina. Hoy podemos ver ese proyecto al que Gabriel García Márquez y otros artistas le dedicaron tanto tiempo y energía de manera interrumpida, y que, finalmente, llevó su creación y el nombre colombiano a festivales europeos.

No sólo se encuentran en lo complejo de sus respectivas producciones, ni en lo experimentales y narrativas al mismo tiempo, sino que son también piezas hechas para el extranjero que debemos mirar con detalle al construir la historia del cine colombiano. Hay que tomarlas, recuperarlas, repensarlas y dotarlas de significado para Colombia, no para el público de los festivales europeos. Tal vez allí haya nuevos mensajes.

Ambas películas ofrecen experiencias únicas a su manera. Para quienes prefieren

la comedia y el absurdo, está *Isla de ensueño*; y para quienes quieren ver algo de suspenso caribeño, podrán ver *La langosta azul* hasta el 4 de marzo de 2023. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MILAGRO EN ROMA, DE LISANDRO DUQUE (1988)

LA FE Y EL PICANTE

Luisa M. Cárdenas

—●—



No recuerdo con exactitud lo que sentí la primera vez que vi *Milagro en Roma*, solo recuerdo que la vi en televisión sentada en la cama en mi casa de pueblo sin cinemas. Tengo la sensación de quedar con un nudo en el pecho al mismo tiempo de una sensación profunda de extrañeza y maravilla por lo que estaba viendo. Fue luego, cuando

la pude ver en un cinema de la ciudad, que confirmé todas las razones de mi múltiple sensación. La película tiene varias capas de fondo en lo que cuenta.

“El amor hace breve la muerte” es el epígrafe con el cual nos inician en la película y nos sobrellevan hasta el final, pero es en

este momento cuando se reafirma, puesto que durante toda la película se queda entrelíneas y permanece disimulado por un surrealismo untado de sátira. Todo desde momentos orgánicos que nos hablan de aspectos sociopolíticos de fondo.

Milagro en Roma, dirigida por Lisandro Duque, nos trae la historia de Margarito Duarte, un hombre de Filandia, Quindío, que después de encontrar el cadáver intacto de su hija, muerta desde hace doce años, en medio de un cambio del cementerio del pueblo; intenta la santificación de la niña en Roma, donde la burocracia será su mayor obstáculo para lograrlo. La historia sueña mucho a temas e intereses de Lisandro Duque (si nos remitimos a la mayor parte de su filmografía) y, por supuesto, tiene un estilo permeado del realismo mágico de Gabriel García Márquez. Con toda la razón, pues la película es una adaptación del cuento *La Santa* y hace parte de la serie *Amores Difíciles*, la cual se compone de seis películas adaptadas de cuentos del escritor colombiano, quien además intervino en la escritura de los guiones.

De esta manera, a pesar de tener la participación del mismo García Márquez en el guion, se evidencia una forma sutil y mili-

tante de Duque de decir y hacer crítica de las cosas, que no son cualquier cosa: son asuntos religiosos y sociopolíticos relacionados con algunas idiosincrasias de la zona andina de Colombia. Pero también se trata de absurdos que provienen del Vaticano, la religión católica y su influencia en el poder y en el pueblo; absurdos como operar bajo la lógica de las etiquetas “primer mundo y tercer mundo”. O si no, ¿qué podemos decir de todo el monólogo que nos regala el embajador de Colombia en Roma? Mientras habla por teléfono con el vaticano y tiene a Margarito Duarte en su despacho escuchando:

“Que los países de alto desarrollo rara vez necesitan de un santo, mientras que las zonas pobres del planeta [...] como Colombia, necesitan de esos estímulos, aunque sea para relajar las tensiones sociales. Pero ustedes tienen que comprender que lo hacemos pensando no sólo en los méritos de la niña, que sin duda son muchos, sino en el prestigio político y social de Colombia”.

... una forma sutil y militante de Duque de decir y hacer crítica de las cosas, que no son cualquier cosa: son asuntos religiosos y sociopolíticos relacionados con algunas idiosincrasias de la zona andina de Colombia.

Podríamos concentrarnos solamente en la anécdota de Margarito Duarte en ese peregrinaje con su hija, donde el amor se hace fuerte contra la muerte y de alguna manera sobrevive en lo sombrío y lúgubre de la situación. Pero, perderíamos ese picante que nos ofrece Duque en sus películas respecto a estos temas sociopolíticos, que suelen aparecer entramados dentro de los diálogos de los personajes y los sucesos a los que están sometidos.

Aquí, Margarito, más allá de su propia historia, representa en analogía un montón de historias de personas y situaciones que buscan una “oportunidad” con la creencia de que ese “primer mundo” es quien la puede brindar o solventar, cuando realmente por sí solas pueden ser suficientes, existen y se resuelven. Aunque, tal vez Margarito Duarte tuvo que pasar tantas cosas para entenderlo, para darse cuenta de que en sus propias manos tercermundistas estaba la solución. La metáfora se cuenta sola, ¿no creen?

Esto se ajusta con un diálogo de un figurante: “si esto hubiera sucedido en Armenia sería un milagro, pero como sucedió en Filandia es una coincidencia, ¡jum, qué tal!”. Este diálogo se da cuando afuera de


la casa de Margarito Duarte está congregado el pueblo esperando noticias del obispo, quién ha ido a verificar el caso de la niña como posible santa y en medio de todo ocurre un eclipse que pone a todo el pueblo de rodillas a rezar. Pero el obispo se digna a detener la religiosidad y fanatismo de sus feligreses diciendo que el eclipse ya estaba avisado. Pero, pensemos por qué un santo le vendría bien a un país “tercermundista” si no es para enceguecer y generar fanatismos... (En fin, la hipocresía).

“si esto hubiera sucedido en Armenia sería un milagro, pero como sucedió en Filandia es una coincidencia, ¡jum, qué tal!”.

La película es muy sencilla en cuanto al lenguaje cinematográfico sin subestimar el mismo. Eso se acepta: es un filme de 1988 y creado para televisión, por tanto, su lenguaje que podría estar pensado para cine está un poco limitado a la lógica televisiva. Aun así, hay un ejercicio de dirección de arte y de propuesta fotográfica que va en la misma vía de la historia: se muestra un halo de misterio y un ambiente sombrío a pesar de normalizar y volver cotidiano el andar por Roma con una niña muerta en un baúl. Igualmente, a pesar de la baja calidad del sonido de la época, hay un enriquecimiento

de la historia a través de acompañamiento musical, que en cierto punto es clave para el desarrollo de la premisa de la historia que tiene que ver con ¿quién es el santo realmente? La cual proviene del cuento directamente.

Pero quisiera retomar ese epígrafe inicial para recalcar el amor como acto de fe, no desde un ámbito religioso. De hecho, toda la película rehúye a enmarcar el amor de Margarito Duarte por su hija dentro de lo religioso. Podríamos decir que la religión es muy distinta de la fe o del simple creer. Eso que logra el protagonista se sustenta en su perseverancia y en el sencillo y puro sentimiento de que su hija es más allá que una muerta y más allá que una ficha política y religiosa; es una niña que simplemente está dormida. La fe de Margarito se sustenta en que Evelia es su hija, a quién ama profundamente.

(Curiosamente, siempre me he preguntado si no se trató de un caso de catalepsia. Pero, sigue siendo un realismo mágico que continúe perfecta doce años después de ser enterrada.) 

SOPLO DE VIDA, DE LUIS OSPINA (1999)

DETECTIVES, SEXO Y SAXOFÓN

Andrés Felipe Zuluaga

—●—



Enigma policial, saxofón suave y una polifásica mujer como vórtice de la transformación del Todo. *Soplo de vida* es una narración muy rica, con más de siete personajes (todas “estrellas” de un cine nacional evasivo), idas y venidas en el tiempo constantes, banda sonora original, y un personaje

principal de “buen corazón”, perfecto para finales miserables.

Considerado un film de maduración de Luis Ospina, es una de las películas que, al estilo de los autorreflexivos franceses, el caleño apropia en su *Todo comenzó por el fin* (2015): Un sufriente de cáncer al que vivir


“se ha convertido en una costumbre necia”, pero que, como alguien que sostuvo potentemente una voluntad de querer hacer cine en Colombia, saca de sí, de sus tiempos amargos, de sus bajas idas, una razón más para seguir de pie.

En el centro, como pilar de la constelación, como enigma, vemos a una bella mujer (femme fatale), de varios nombres en varios contextos que será el elemento medio y culminante de esta tripleta catastrófica (muy a la real-colombiana).

Como buena película colombiana que excede su precaria autoapreciación nacional (lindos paisajes, buena música, el mejor café y unos grandes deportistas), *Soplo de vida* (1999) comienza, continúa y termina en catástrofe. Empieza con la tragedia natural de Armero y termina con un brutal asesinato, sin eufemismos, sin metáforas, mordaz. El film despliega su complejidad narrativa con un fino y contemporáneo dominio de la imagen-recuerdo, rodeado de personajes exóticos como El mago, un ciego, chancero y acordeonista; Jacinto, un espía homosexual que atiende un hotel; Estupiñán, un detective torcido incapaz de confesar su homosexualidad. En el centro, como pilar de la constelación, como enig-

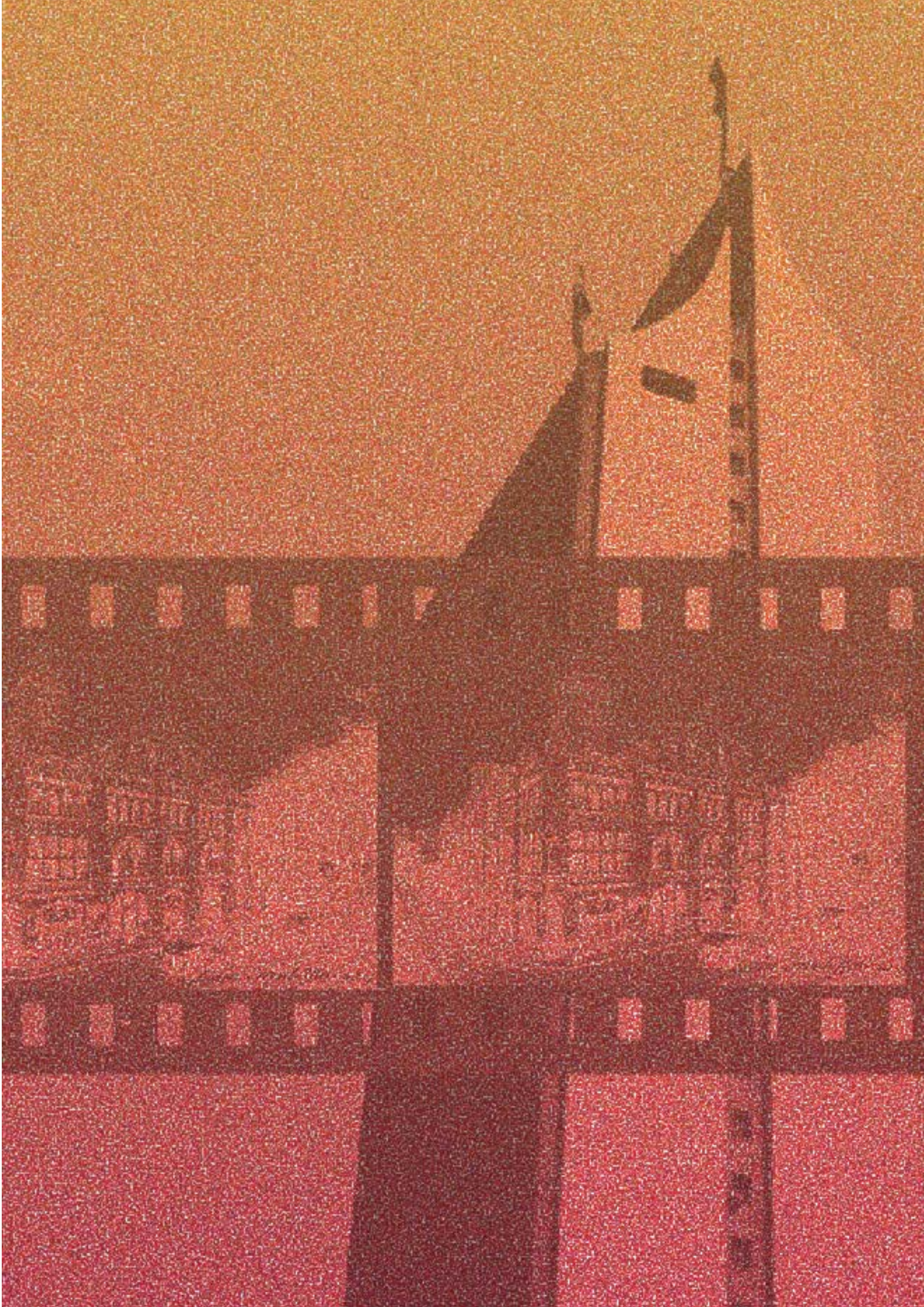
ma, vemos a una bella mujer (femme fatale), de varios nombres en varios contextos que será el elemento medio y culminante de esta tripleta catastrófica (muy a la real-colombiana).

Haciendo honor a la estructura de personaje clásico de cine negro: ultra-racional, individualista, determinista, rudo, que antepone su razón a su pasión, Emerson Roque Fierro, nombre de pila de nuestro personaje principal, tomará aquel centro como determinante de su propio devenir-miseria. Alto, reflexivo, fumador, detectivesco, “con corazón de mamita” como él mismo se define (y quizá este sea uno de los componentes que absorbe la estructura para formar un auténtico film de cine negro colombiano), habitante de un hotel al lado de un parque en una ciudad de putas, ladrones y casinos. Emerson Roque Fierro atraviesa quizá el caso más determinante de su vida, en los azares de una burguesía imprecisa, sucia y erótica. Confuso entre las voluntades de su buen corazón, una paraco-burguesía con intención política -otro componente colombianizante: lo corrupto huele a paramilitarismo- en autofagia por dramas de infidelidad romántica y auto-robos multimillonarios a casinos; Roque Fierro no sabrá hasta el final que él mismo está construyendo su herida, una herida habita-

ble quizá, oxigenante de sus más profundas
anclas/desgracias existenciales. 

CONTENIDO
.....

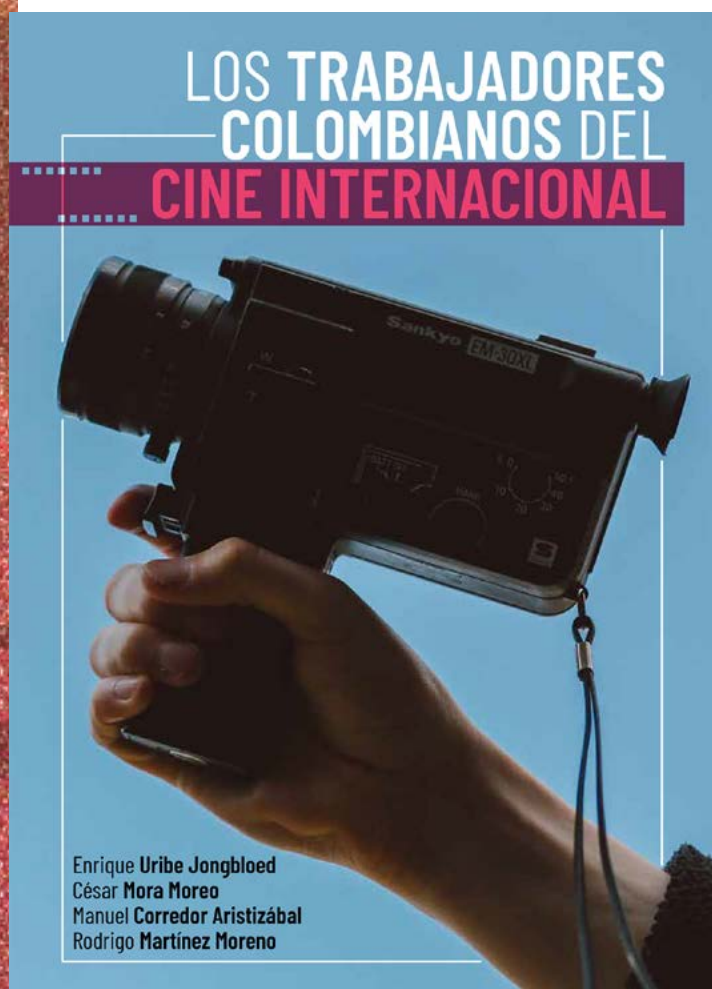
SITIO WEB
.....



LOS TRABAJADORES INTERNACIONALES DEL CINE COLOMBIANO, DE URIBE JONGBLOED, E; MORA MOREO, C; CORREDOR ARISTIZÁBAL, M Y MARTÍNEZ MORENO, R.

Jerónimo Rivera

—●—



En Colombia, los libros sobre temas relacionados con el cine son realmente pocos y la aparición de un nuevo título es siempre bien recibida. Pocos de estos textos, además, se refieren a temas relacionados con la industria y esto hace que este nuevo libro adquiera un valor adicional como objeto de estudio, tanto para académicos como para profesionales del sector.

El texto presenta un interesante análisis de la ley 1556 de 2012 y sus efectos en las condiciones laborales de los trabajadores audiovisuales colombianos frente a sus homólogos extranjeros que han desarrollado proyectos en el país. Con un lenguaje sencillo pero riguroso, aborda distintos asuntos relacionados con la ley 1556 y explora los

éxitos y dificultades en su aplicación para el desarrollo de los proyectos internacionales realizados en el país al amparo de esta legislación.

Se trata de un importante aporte al conocimiento de la industria cinematográfica nacional, necesario para entender las dinámicas del mercado local y para hacer un seguimiento al cumplimiento, desarrollo y dificultades de las políticas públicas en su ámbito más importante: el de los trabajadores del sector. La inclusión en el último capítulo sobre el impacto y las condiciones resultantes de la pandemia del COVID 19 en el sector audiovisual colombiano, da a la publicación, además, un significativo matiz de actualidad que será importante no solo en el presente si no también en el futuro, cuando se hagan análisis sobre esta trascendental coyuntura histórica.

Uribe Jongbloed, E; Mora Moreo, C; Corredor Aristizábal, M y Martínez Moreno, R (2020). Los trabajadores internacionales del cine colombiano. Bogotá: Universidad Externado de Colombia*.

*Libro resultado del proyecto “Condiciones y expectativas de los trabajadores del audiovisual a partir de la ley 1556”, ganador

del estímulo de investigación en cinematografía del Fondo para el desarrollo cinematográfico 2019. 167 páginas.

Descarga gratuita del libro en:

<https://tinyurl.com/mkbmpbey> 

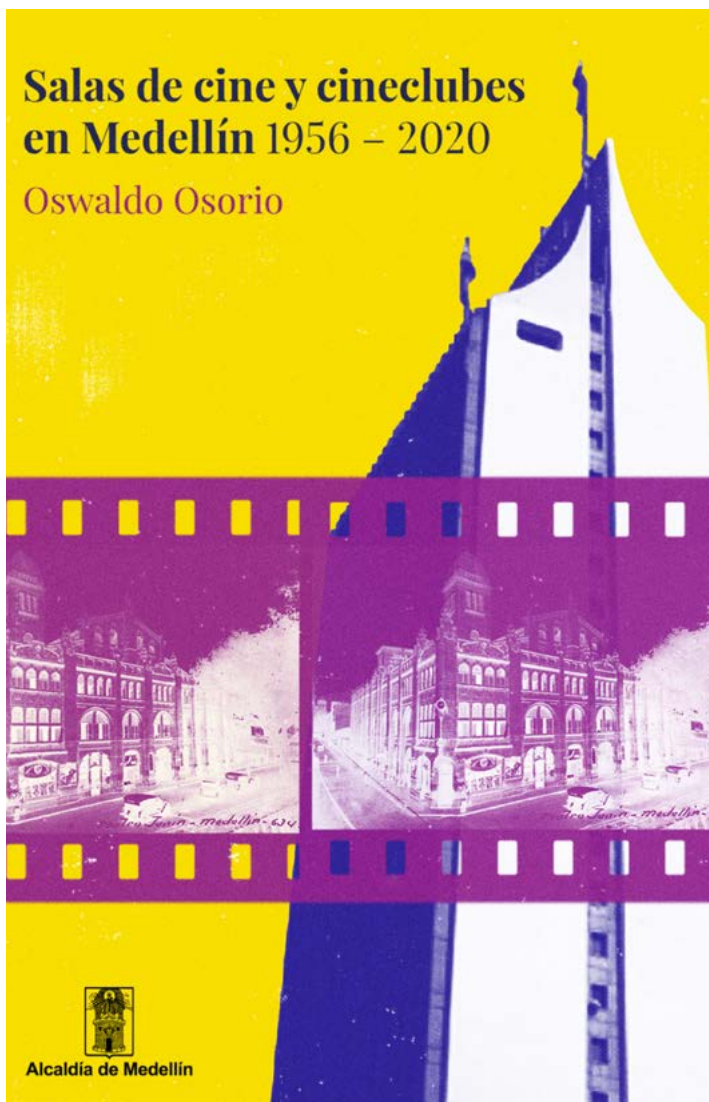
CONTENIDO

SITIO WEB

SALAS DE CINE Y CINECLUBES EN MEDELLÍN 1956-2020, DE OSWALDO OSORIO

Simón Puerta Domínguez

—●—



Los procesos de transformación urbana en Medellín encuentran, en su vida cultural, una dimensión muy profunda para su reflexión. Es el caso de las dinámicas asociadas al arte cinematográfico, que ha participado de la producción de la ciudad como tal a lo largo del siglo xx: espacios de congregación de distintos tipos, alturas y arquitecturas, teatros prestigiosos, edificios acondicionados con salas de proyección, negocios discretos, fachadas con luces, anuncios y programaciones, referentes para la reunión de los curiosos y los enterados. También, en la proliferación de centros para ver y pensar el cine se cuelan, incluso a veces sin pudor, llamados políticos, coincidencia de intereses temáticos, de disidencia y afecto. Todo esto sin olvidar las películas mismas, cuyas propuestas estéticas sobrecargan la imaginación y resuenan con la percepción

saturada propia de la ciudad. Este íntimo vínculo entre el cine y la ciudad es lo que reflexiona el libro *Salas de cine y cineclubes en Medellín 1956-2020*, desde un ejercicio de conversación con quienes han participado, de primera mano, de este proyecto cultural, así como desde un análisis de archivos de diversa índole, todo formando una narración muy generosa, conocedora de Medellín, sus barrios y su dinámica cinéfila.

En su autor, Oswaldo Osorio, encontramos una fuente autorizada y un investigador experto: Oswaldo hace parte del circuito de exhibición de cine sobre el que reflexiona, lo que le permite una comprensión profunda del tema (una especie de autoridad etnográfica, un “yo estuve ahí” asertivo); además de esta experiencia biográfica básica, se trata también de la investigación de un historiador, metódicamente desplegada en entrevistas, trabajo con archivo, ejercicio de inventario y construcción de categorías. El resultado es una exploración rigurosa, que equilibra la valoración subjetiva desde la mirada del actor con la exposición analítica del estudioso del cine y su vínculo fecundo con los procesos culturales de la ciudad de Medellín. El libro se va desarrollando de lo general a lo particular. Avanza de una presentación amplia de la exhibición

del cine en la ciudad desde 1898 (la primera proyección en el Coliseo, Teatro de Medellín o Teatro la Gallera) hasta la actualidad, para centrarse luego en el marco temporal elegido (1956-2020), proponiendo una exploración y profundización en temas específicos (las salas de cine, los cineclubes y los circuitos de cine especializado), que iluminan sobre procesos, personas y alianzas que han constituido la dinámica local; desde los espacios y acontecimientos del cine se evidencian las transformaciones de la ciudad, sus edificios y sus ideas.

... se entrecruzan las historias de exhibición alternativa en la ciudad, la agrupación en cineclubes, la diferenciación en temas, perfiles políticos, pretensiones intelectuales y el mercado, que directa o indirectamente afecta estas iniciativas y limita sus dinámicas socio-culturales hasta el presente.

El recorrido que propone el libro avanza desde la llegada de las primeras presentaciones de uno de los aparatos patentados de Thomas Alva Edison en la ciudad, y se despliega a partir de la interacción del arte cinematográfico con sus barrios y su ciudadanía por todo el siglo xx. Tiene como punto de quiebre un acontecimiento, la fundación del Cine Club de Medellín en 1956, a partir


del cual se entrecruzan las historias de exhibición alternativa en la ciudad, la agrupación en cineclubes, la diferenciación en temas, perfiles políticos, pretensiones intelectuales y el mercado, que directa o indirectamente afecta estas iniciativas y limita sus dinámicas socio-culturales hasta el presente. Los inventarios de cineclubes, teatros y salas de la ciudad y la región, el amplio registro de personajes clave de estas dinámicas de exhibición y agrupación cinéfila y el diálogo que con ellos y ellas se construye, la sucesión de acontecimientos y detalles bien documentados, y las fotografías de archivo que sostienen un contrapunteo entre el pasado y el presente de los espacios urbanos y las propuestas de divulgación y programación de salas y cineclubes, todo esto suma para tener como resultado un trabajo rico en información, y narrativamente amable, lúdico y entretenido.

Vale la pena insistir en algunos de los elementos relevantes del estudio. Destacar, en primer lugar, el importante trabajo de sistematización de información de diversas fuentes, algunas nuevas, algunas antes dispersas en archivos diversos, desde medios impresos, la memoria oral y el registro audiovisual, que acá son ahora reunidas. Sistematizar es recoger, organizar y asegurar,

participar de esta memoria cultural de la ciudad. Mirar hacia atrás, valorar los procesos de organización y agrupación en torno al cine en Medellín, los lugares, las prácticas, las películas y las tendencias. Llegar, luego del recorrido histórico, al presente de esta dinámica socio-cultural, dimensionar su importancia e identificar sus desafíos actuales. En segundo lugar, mencionar el registro de imágenes de archivo que acompañan la narración, que cargan de referencias espaciales, históricas y contemporáneas, y que refuerzan y amplían desde su capacidad de testimonio; se presentan fotografías de los espacios de ciudad donde hubo y hay teatros, de las salas y de los volantes de los cineclubes y salas alternativas, sus programaciones y apuestas de diseño. Las imágenes que el autor elige, distribuye en el texto y referencia aportan a una gráfica diversa, coherente con la complejidad del fenómeno que estudia. En tercer lugar, volver sobre la temporalidad elegida y señalar su pertinencia. El estudio de la historia reciente es un desafío que agobia. La información rehúye; se trata de un río revuelto, todavía no pacificado por el paso mismo del tiempo, que aporta lentamente a aclarar tendencias y consensos de aproximación entre quienes investigan. Esta es una de las mayores contribuciones del libro: su aporte a pensar

nuestro presente, a reconocer procesos que en muchos casos continúan, o que fueron abandonados hace no tanto tiempo. Esto sugiere e invita, sirve como llamado a conocer y participar de una dinámica que está ahí, que podemos identificar y a la que nos podemos integrar; es una reflexión sobre el valor social del cine, su vínculo afectivo con la ciudad. La exhibición de cine alternativo, sus salas y cineclubes están ahí, han hecho y siguen haciendo parte de la ciudad, y conocer sus ires y venires es un paso básico para conservarlos, valorarlos y participar de ellos.

Osorio, O. (2021) Salas de cine y cineclubes en Medellín 1956-2020. Medellín: Alcaldía de Medellín.*

* Proyecto ganador de la Convocatoria de Estímulos PDL Y PP Cultura 2020, Secretaria de Cultura Ciudadana de Medellín. 

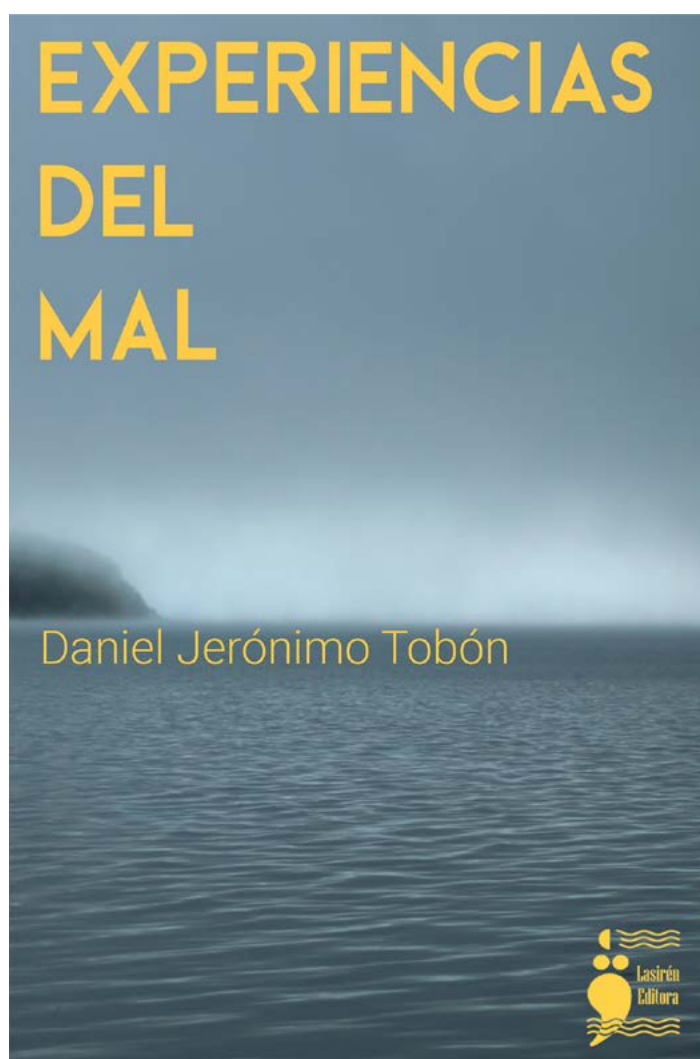
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EXPERIENCIAS DEL MAL: AFECTOS MORALES EN EL CINE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO, DE DANIEL JERÓNIMO TOBÓN

Oswaldo Osorio

—●—



El cine en general y el colombiano en particular es mirado y analizado en este libro desde los afectos morales. Aunque el texto parte de conceptos y teorías más cercanos a la filosofía que a los estudios sobre cine, la forma como son presentados y luego aplicados a las películas resulta por completo inteligible y hasta reveladora.

Este escrito desde el inicio define los postulados teóricos a partir de los cuales aborda su exposición conceptual y análisis temático y cinematográfico. Desde los estudios cognitivos de la imagen en movimiento, la filosofía de la mente y la sicología cognitiva, plantea con claridad y rigor conceptos centrales como empatía, simpatía, compasión y repulsión, desarrollándolos en el marco de los afectos morales en el cine, para luego aplicarlos de manera sistemática y argu-

mentada a grupos de películas que abordan complejos temas presentes en el cine colombiano, en especial los relacionados con el conflicto armado, la violencia y el narcotráfico. Complementariamente, apela a distintos estudios sobre el cine nacional para apoyar sus tesis sobre los afectos y efectos buscados por los cineastas con estas obras.

La metodología que utiliza sobresale por la claridad y eficacia con que son aplicados los mencionados conceptos a una lectura sobre las películas que trasciende la mera representación de la realidad y sus implicaciones políticas y sociales. La crítica ética y cultural, así como la psicología de los afectos abren un panorama de análisis del cine nacional en relación con estas grandes narrativas que sobresalen en nuestro cine. Así mismo, las fuentes, tanto de talante filosófico como social y cinematográfico, están en cada página apoyando o propiciando este proceder metodológico y los análisis del autor.

Los cuatro capítulos que componen la investigación hacen de esta un texto claro y orgánico, en el que los tres centrales toman, cada uno, un gran tema con películas representativas y desarrollan concienzuda y estructuralmente las premisas y conceptos propuestos en el primer capítulo, explicando, argumentando e ilustrando, no solo con

los filmes sino también con secuencias de las obras y series de imágenes. Esos temas y películas son: Simpatía por el narco: *El cartel de los sapos*, *El Rey* y *Sumas y restas*; Estilo compasivo y estilo empático: *Los colores de la montaña* y *La Sirga*; Políticas y estéticas de la repulsión: *La mujer del Animal*, *El proyecto del diablo* y *Yo soy otro*.

Además, es un texto que sobresale por su accesibilidad, sin llegar a ser simple. El primer capítulo, que puede ser el más denso, resulta didáctico y clarificador, en preparación a los siguientes donde, para quien conozca todas las películas, su lectura es incluso agradable, y para quien no, el escrito tiene la capacidad de exponerlas con precisión sin caer en el exceso de descripción.

Pero la mayor virtud de este libro son las variables que introduce para su estudio, eso a pesar de que el cine colombiano cuenta ya con una considerable bibliografía, y más aún sobre estas grandes narrativas e incluso sobre esas películas en específico. Leer el cine nacional, no solo sobre estos temas sino sobre cualquiera, desde una teoría de los afectos es una nueva perspectiva que le da otra dimensión a la interpretación de estas películas y al contexto al que hacen referencia, así como también llega a abrir todo un campo de análisis para otros temas y películas.

Aplicar estos conceptos y metodología al cine colombiano resulta revelador, en tanto descubre significaciones apenas vislumbradas por otros estudios y por la crítica, pero que aquí se presentan como premisas sólidas, fundamentadas teóricamente y argumentadas convincentemente. Más importante todavía, es que esta lectura y análisis no solo se queda en el plano temático, social y filosófico, sino que lo propone también desde lo cinematográfico, pues su metodología consigue identificar los procedimientos propios del lenguaje del cine que intervienen en propiciar estos afectos y esto lo hace aplicando un significativo giro: hablar del espectador sin recurrir a él, sino a las intenciones que sobre él tienen los autores con sus películas.

En síntesis, se trata de un texto estructurado en su elaboración, que además de accesible, incluso resulta didáctico, y el cual introduce unos conceptos y metodología inéditos en el estudio del cine colombiano, por lo que sus resultados abren toda una nueva perspectiva, no solo de análisis, sino también de significación en las películas que abordan estas grandes narrativas del cine nacional.

Tobón, D. (2020) Experiencias del mal. Medellín: Lasirén Editora.*

* Este libro recibió la Beca del Ministerio de Cultura para la publicación de investigaciones y producción editorial en cine y audiovisual colombiano en el 2019.

Descarga gratuita del libro en: <https://tinyurl.com/eb7635pa>



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



LAS LATAS EN EL FONDO DEL RÍO

Luis Alberto Álvarez y Víctor Manuel Gaviria



Rañices de piedra

Uno que sabía de qué se trataba llegó a tiempo para evitar que las latas oxidadas y polvorientas terminaran en el fondo del río Medellín. La moviola se había vendido por veinticinco pesos, pero los montones de celuloide grisáceo se habían vuelto un estorbo intolerable para el ejecutor del tribunal. El hombre que arribó a tiempo

comprendió que lo que allí estaba dejando de existir era importante. Sabía que salvando las latas rescataría el espíritu que en ellas habitaba. Al llevárselas a su casa no las abrió, para que el genio no se fuera a escapar. Más bien les destinó para reposo un espacio sacado del suyo propio. Copiones, negativos de imagen, negativos de sonido,

fragmentos de hechos, noticias, publicidades, trozos de historias, pedazos de películas olvidadas o nunca concluidas, rostros de personas: unos que todos recuerdan y otros que casi todos han olvidado. Registro de un pasado fijado por alguien que tuvo una vez la pretensión de “ser” el cine colombiano.

Las latas siguen reposando en el zarzo de una antigua casa, sobre la vieja carretera de Itagüí a La Estrella, cerca a Medellín. La casa y el laboratorio de Guillermo Isaza, el gabinete de un Caligari que soñó con el cine y que en servicio de éste puso su único, su genial talento práctico, para terminar como todos los que osan emprender estas cosas en la oscura provincia: como pioneros de libro, seres lejanos y nostálgicos que reciben homenajes desabridos pero nunca la oportunidad de intervenir, de tomar parte en lo que aman y conocen.

En una de esas latas que Guillermo ha guardado celosamente desde los años cincuenta (y que son lo que resta de la empresa productora de cine nacional -Procinal-) puede apreciarse la medida de los alcances y ambiciones de sus promotores. Un cortometraje de difusión nos introduce en las instalaciones, los estudios, los laboratorios, las oficinas, los equipos, los planes para el futuro. Imágenes que no mienten. Asombrosas porque revelan algo mucho

más grande y serio de lo que uno podría figurarse. Y algo todavía más increíble, en la forma más inesperada: antes de la televisión, en una época en que las cuñas radiales o cinematográficas no eran regla, Procinal y el cine colombiano acuden a las fuerzas vivas de Medellín; un desfile... mejor dicho, una procesión... Los colegios de uniforme de gala. A su lado el clero, los hermanos cristianos y las monjas de la Presentación con sus legendarias cornetas blancas y almidonadas. Bandas de guerra y reinas de belleza en rosa y crinolinas sobre carrozas floridas. Máquinas de bomberos en gran parada. ¿Semana Santa o carnaval? ¿Fiesta popular o manifestación política? Todos con pancartas que proclaman que debe existir el cine colombiano, que se debe apoyar a Procinal. Una idea que hubiera hecho morir de envidia a Fellini. Lo que fue de todo esto nos lo cuenta la historia, ya consignada a la imprenta, de lo que con un poco de condescendencia podemos llamar el cine colombiano. Las personas que asistieron a la procesión y otras muchas ayudaron en verdad a Procinal. Cientos de personas del pueblo, de escasos recursos, empleadas de servicio doméstico, obreros, invirtieron sus pocos ahorros en las acciones de la compañía. ¿Qué cosa más hermosa que poder invertir en los propios sueños, que

ser accionista de una fábrica de sueños? Se hizo *Colombia linda* y después vino la quiebra. La sincronización de imagen y sonido en la película la describe Guillermo Isaza del modo siguiente: “Se seguía oyendo la música cuando los integrantes del trío habían ya colgado las guitarras”. Bueno, para este tipo de cosas puede haber comprensión, pero no para estruendosos fracasos económicos. Lo de Procinal fue un escándalo mayúsculo de los años cincuenta. La gente todavía se acuerda.

La sincronización de imagen y sonido en la película la describe Guillermo Isaza del modo siguiente: “Se seguía oyendo la música cuando los integrantes del trío habían ya colgado las guitarras”.

Hoy somos más profesionales, mejores ejecutivos, buenos economistas de escuela, menos soñadores. Sabemos lo que es una buena inversión y conocemos las leyes de la rentabilidad. Pero hay algo que no deja de ser cierto: en el año 1981 hubo en Medellín (y en Cali y Barranquilla) muchos menos medios para realizar una película que los que existían en 1954, antes de que, siguiendo órdenes de un tribunal, un ejecutor ofreciera en venta una estupenda moviola por veinticinco pesos, veinticinco pesos de

entonces pero siempre veinticinco pesos. Lo que hoy se puede hacer en Medellín no ofrece más garantías que lo que se prometía entonces, en 1954, antes de que los rollos del archivo de Procinal estuvieran a punto de hundirse, como el tesoro de los Nibelungos, en las entonces limpias aguas del río Medellín.

Camilo Correa, alma de la empresa Procinal... Guillermo Isaza, artesano del cine e inventor de instrumentos, con su laboratorio de imagen y sonido montado pieza por pieza con sus propias manos... Enoc Roldán, biógrafo o bioscópico del presidente Suárez en una película que tuvo más espectadores y rindió más económicamente que todos nuestros productos “industriales” juntos... Ivo Romani, formado en medio del inventivo empuje del neorrealismo italiano y conocedor a fondo de cualquier instrumento técnico cinematográfico... Con todos ellos hace ya tiempo que podría existir un cine en Medellín, en la provincia. Un cine, sin lugar a dudas, más vívido que todos los modelos en circulación. Ellos no lo lograron. Su esfuerzo, mucho mayor que el de cualquier cuñero de televisión bogotana, ha rendido inconmensurablemente menos. El enigma tiene un nombre: provincia. El fracaso de estas gentes dotadas e inteligentes posee un fundamento: la maldición

de haberse quedado en Medellín, el castigo de no haberse instalado en Bogotá. Porque, ¿habrá que repetirlo una vez más?, Bogotá ha sido constituida por designio, no de la divina providencia sino de claros y precisos intereses políticos y burocráticos, en lugar único e inamovible para todo el que en este país desee emprender algo. David Wark Griffith y, tras él, los demás pioneros del cine americano, decidieron marchar al Oeste huyendo de los gánsters de la Compañía de Patentes. Además lo hicieron huyendo del mal tiempo, del gris ambiental neoyorquino, buscando horas de sol prolongadas, estabilidad climática. El suburbio de Los Ángeles llamado Hollywood era la más profunda provincia, lejos de la cultura, de la finanza y de los políticos. El sistema colombiano funciona a la inversa. En un principio todavía era común que se filmase *Bajo el cielo antioqueño*. Luego se designó a Bogotá como capital indiscutible de la actividad cinematográfica y, posteriormente a esta designación, hay que tomar decisiones estéticas que se plieguen a las exigencias del clima y el ambiente capitalino. Ello significa aceptar sin chistar un cine perpetuamente azuloso, lleno de cielos grises y de personajes de suéter. No importa que la temperatura no sea muy adecuada para los laboratorios y que el clima sea el más imprevisible de toda

la nación. Añadiendo una pizca de Girardot, Melgar o Villa de Leiva, los privilegios bogotanos no tienen por qué temer. No faltaría más, si es el sitio donde reside la única televisión del país, donde están el ministro de Comunicaciones y la junta de calidad, donde impera (y actúa con casi completa exclusividad) Colcultura y donde Focine decide, donde queda la única cinemateca y donde tienen su sede las embajadas, el rincón del Grupo Grancolombiano y de su hija fiel Cine Colombia, el asiento de los invencibles monopolios de distribución, el lugar de donde salen los aviones para los Estados Unidos y Europa, el lugar a donde llegan los aviones de Estados Unidos y Europa, el sitio donde es más fácil solucionar las cosas con una invitación a comer, donde tiene menos complicaciones extender un sobre, donde se puede saludar de mano y ser presentados a la gente encargada de decidir nuestros destinos, con la evidente ventaja de poder simpatizar. Por eso en Colombia, gústenos o no, decir cine es decir Bogotá. Por eso los del oeste tenemos que emprender el camino opuesto al que siguieron los pioneros americanos en el siglo pasado y los pioneros del cine a comienzos de éste. En nuestro caso la invitación a seguir debería rezar: *Go east, young man!*

Metido en lo más hondo de la selva amazónica, acompañado de alemanes vestidos de armadura, el director Werner Herzog compartía con nosotros el destino de la subtecnificación. Nada de copiones de *Aguirre, la ira de Dios* hasta varias semanas después de los rodajes, cuando la película expuesta tuviera tiempo de ir a Alemania y volver revelada. No sólo los cineastas de provincia experimentan en Colombia el riesgo talarante que consiste en no saber qué ha sido del trabajo de horas, días y semanas enteras; el no poder adivinar si en miles de metros de costoso material han quedado registradas imágenes que sean susceptibles de utilización, o si acaso una eventualidad técnica o artística lo ha reducido todo a la nada; el no poder saber si ese plano único e irrepetible, el plano que el más hábil de los montadores es incapaz de rescatar, ha salido como se esperaba o ha sucumbido a una de las múltiples variantes que lo hacen falible. En este campo reina igualdad de condiciones en Bogotá o en Medellín. Si un laboratorio colombiano llegara algún día a garantizar un trabajo aceptable, la cosa volvería a cambiar. Porque ese laboratorio quedaría, naturalmente, en Bogotá. Ahora estamos todos en el suelo. En un eventual cambio de circunstancias, sólo Bogotá podría estar en la cama.

Pero no exageremos. En este caso la queja es sólo retórica, porque no se puede pretender que cada ciudad de Colombia tenga un laboratorio bien montado. Ya es casi exagerado pedir que lo tenga Colombia. Para ver copión, el estar en Bogotá o en Medellín es lo mismo que estar en el Amazonas. Pero no podríamos decir otro tanto de lo que recalca las profundas diferencias entre la metrópoli y sus colonias ultrafluviales. Atravesar el Magdalena es para una cámara, para un trípode o un juego de luces una aventura comparable a la de Aníbal sobre los Apeninos, empujando elefantes en la nieve. Una vez que alguien en la provincia logra establecer la posibilidad de realizar una película, uno de los dolores de cabeza más notorio desde el principio será preguntarse con qué se va a hacer. La concentración de equipos cinematográficos en Bogotá no es, necesariamente, una casualidad insalvable. Hay una estructura fundamental que podría estar construida de otro modo: la televisión centralizada. A medida que la televisión va adquiriendo más importancia en todos los niveles de actividad, desde la educación hasta el consumo, desde la información hasta la conformación del tiempo libre, llega a ser irrefutable que ni el deporte, ni la Iglesia, ni la publicidad, ni la política pueden prescindir de ella... ni el

cine, naturalmente. En toda Colombia hay deporte, Iglesia, publicidad, política... pero sólo en Bogotá hay televisión. Y en Bogotá no hay una televisión colombiana que tenga allí su sede sino una televisión bogotana. Este hecho hace que todo el interés medial, todo el talento cinematográfico, todo el conocimiento técnico del país tenga que elegir entre irse a Bogotá o cambiar de profesión. De ahí que la utilización de equipos que tienen su asiento en la capital sólo puede ser posible como una especie de gentil condescendencia, con todas las limitaciones que ésta tiene. Si en Bogotá se necesitan unas luces para una escena que dura unos segundos y que se filma en una o dos horas, hay dónde alquilarlas o pueden pedirse prestadas a un amigo, por la hora o dos de su utilización. Por la noche estarán de vuelta. A Medellín no las mandan por correo. Las tiene que traer el técnico que viene de Bogotá, que viene a trabajar aquí con nosotros y que por ser bogotano es de la confianza del dueño de las luces. El técnico viene para tres o cuatro días que dura el rodaje de la película y las luces están por ahí, en sus cajas, mientras llega el momento muy breve de usarlas. Mientras tanto se está pagando por ellas, por horas o por un precio global estipulado. Pero esto sería lo menos grave. El problema es que se trata de que las luces

son las más pequeñas y más manuales posibles y también las menos potentes. Posiblemente no son las adecuadas para lo que el director de provincia desea. Con ellas no habrá oportunidad de crear espacios porque no se puede iluminar en profundidad. Sirven para lo que servía la iluminación antes de que los italianos de *Cabiria* comenzaran a utilizarlas creativamente, para que haya luz suficiente, para que se vea lo que está pasando. Pero estas luces son las únicas que pueden traerse sin problemas desde Bogotá. En momentos como éste, cuando el director muestra sordos e inútiles signos de rebeldía, la respuesta es siempre la misma: “Pero, ¿por qué no hacen sus películas en Bogotá? Allí es más fácil todo”.

Atravesar el Magdalena es para una cámara, para un trípode o un juego de luces una aventura comparable a la de Aníbal sobre los Apeninos, empujando elefantes en la nieve.

Las consecuencias de esta respuesta y el hecho de que sea aceptada con alarmante frecuencia, son de un orden más profundo que el puramente técnico. La tentación surge a cada paso y detrás de cada dificultad. Cuando se escoge el sitio de rodaje, cuando se seleccionan los técnicos y los actores, cuando se monta, cuando se dobla. Todo

error recibe siempre el comentario, de otros o de uno mismo: “¿Por qué no se hizo en Bogotá?”. Y entonces uno entra a esa gran corriente que permanece a la raíz del permanente fracaso estético del cine colombiano y que consiste en creer que las cosas son intercambiables, que es lo mismo un lugar que otro, un objeto que otro, una persona que otra. Esa tendencia que cree posible, por facilidad técnica, transformar un guión o una historia impunemente, cambiarle de lugar, de atmósfera, de ambiente. El modo de pensar que defiende que no hay diferencia si el protagonista es arquitecto, músico o médico. Ese estilo, que deja su clarísima impronta de mediocridad en nuestro cine y televisión nacionales, no fue el que empleó José María Arzuaga en los dos largometrajes que realizara en los años sesenta. Por ello están ahí, monolíticos, como caídos de otro planeta, en el polo opuesto de películas que tienen la misma gente, los mismos lugares, las mismas historias.

El deseo de hacer cine a cualquier precio conduce a muchas servidumbres y a muchos olvidos, más o menos conscientes. De esos olvidos, el más fundamental y pernicioso es el de lo real como hecho físico. El cine colombiano olvida que la opción cinematográfica básica debe partir de una atracción (o un odio) por las cosas abandonadas a su

propia realidad. El método que se usa entre nosotros es el de imaginar una historia primero y luego, como si se tratara de algo que puede construirse como un escenario de estudio, imaginar el sitio donde esa historia va a ocurrir. Alentados por la estructura cinematográfica dominante lo que hacemos es adaptar la historia al sitio donde la filmación sea técnicamente más factible o más cómoda. Pensamos, en cambio, que el procedimiento tendría que ser a la inversa: un río, una carretera polvorienta, una casa, el cielo mismo, tendrían que bastarse a sí mismos. Sólo de esta manera la mirada del director podrá pasar sobre cosas vivas, que destellan, que poseen intención. Sólo entonces se tendrán personajes que harán algo más que simplemente representar. El cine es un arte inevitablemente moderno: nace en el momento en que los poetas introducen en su poesía sin dificultad las listas de la lavandería, los horarios y los nombres de estaciones de tren. Es decir, un momento en que la materia bruta quiere aparecer como tal, sin transformaciones.

En *Las cuatro edades del amor*, para situar a una mujer “reprimida” se recurre a un taller de imágenes religiosas. Y en contraste, para situar a la amiga que lleva una vida abierta, de ciudad, se recurre a un lugar igualmente tipificado: las taquillas atestadas de una ofi-

cina de impuestos. Para el cine colombiano la realidad ilustra, como los telones pintados de un teatro, el concepto de director. Para este cine la realidad es siempre pública, los directores ceden a la fascinación de los lugares públicos que producen el inmediato reconocimiento del espectador: una casa en la Candelaria, la carrera séptima, Unicentro, las discotecas de moda, los espectáculos de travestis... sitios que tienen sólo un valor representativo. El ojo del director no los investiga, no los ironiza, no se enamora de ellos.

El cine es un arte inevitablemente moderno: nace en el momento en que los poetas introducen en su poesía sin dificultad las listas de la lavandería, los horarios y los nombres de estaciones de tren.

La realidad que no obedece de inmediato a ninguna idea, que no representa un valor social, parece no existir. La simple escalera, la calle anónima, la acera, el parque que no remite a ningún parque “conocido”, el apartamento real, el cafetín... el lugar que no posee una representación anterior y que, por tanto, obliga al director a construirla con base en un conocimiento profundo, en cada gesto de los personajes. De suyo no debería existir “la” avenida, “la” discoteca,

“el” parque, “el” cafetín, sino siempre lugares concretos hacia los cuales el director “inicia un encuentro”.

* * *

El primer encuentro con el cine lleva con frecuencia a un doloroso y gradual desmonte de los criterios estrictamente cinematográficos. En provincia todavía más dolorosos. La posibilidad de un productor local es muy exigua y únicamente muy pocos la obtienen. Esta suerte proviene de mecenazgos o entusiasmos espontáneos, nunca de una producción organizada y profesional. El primer criterio cinematográfico cesa en sus funciones muy pronto: ¿Cuánto tiempo puedo emplear para contar esta historia con los requerimientos debidos a su estructura? Y luego... ¿Cuánto tiempo necesito para realizarla con el aliento y la concentración necesarios? El desengaño número uno de la cadena es enterarse de que ni el guionista, ni el director, ni siquiera el productor de la película son los encargados de dar esta respuesta. Para cortometraje hay un legislador supremo, un criterio estético inapelable: Cine Colombia. Su ley dice que un cortometraje colombiano no puede durar más de 13 minutos y que el mejor caso es cuando dura ocho o nueve. Es el espacio destinado para cumplir la ley onerosa del sobreprecio (no tan onerosa cuando son

ellos los que lo han producido y reciben los dineros de vuelta) y situarlo en medio de la rentabilísima publicidad. El resultado práctico de esta limitación estética es que uno tiene que emprender un terrible proceso de purga y mutilación. En este proceso mueren imágenes y lugares que te habían entusiasmado, desaparecen personajes que te parecían importantes o útiles, se le da la espalda a cosas hermosas convenciéndonos a regañadientes de que, en el fondo, eran superfluas o sin peso. Y llega uno a inventarse una ideología: que es un trabajo de disciplina, que es la ascesis del cine, que es la forma de aprender a hacer cine como los americanos... todo lo que sobra, ¡fuera! ¿Lo que sobra?

Todo es intercambiable. En favor de una mayor efectividad se pueden cambiar muchas cosas. ¿Sonido directo? No hay quien lo haga bien aquí. Se necesita la cámara con blimp, ya que la cámara Arri común no sirve...; y además ¿para qué? ¡En el doblaje se pueden hacer las cosas mucho mejor! A más de esto no hay sino tres días de rodaje. El sonido directo entorpecería todo y habría que repetir muchos planos. ¿Alargar el rodaje? Ni pensarlo. Los técnicos bogotanos reciben un precio fijo por su trabajo y son ellos los que fijan cuánto duran los rodajes. Al fin y al cabo lo de aquí es una concesión,

un apoyo al cine de provincia. Al fin y al cabo son tres días pero ni uno más... hay jugosos contratos de cuñas, etc., etc. Pero... es que... además... en Medellín no podemos hacer el doblaje... aquí no hay dónde... En Bogotá, naturalmente. ¿Y cómo vamos a llevar a Bogotá toda esta gente a doblar? ¿Llevarlos? ¡Cómo se te ocurre! ¡En Bogotá hay gente que dobla, profesionales, actores de televisión, gente con cancha! Para las voces de los niños pueden emplear actorcitos infantiles de la Radio Nacional, ¡son buenísimos! Pero... ¿qué?... son bogotanos... ¿Y qué importa?... bueno ¿se imaginan una historia que pasa en Medellín hablada por voces bogotanas?... ¡No importa!, eso es lo de menos, esta gente es muy profesional..., además la gente está acostumbrada... y el acento paisa es tan feo que el doblaje le conviene a la película. Si hubieran hecho la película en Bogotá la hubieran podido hacer con sonido directo si tanto les gusta. Y todo más rápido y fácil. Allá hay profesionales... actores de verdad. ¿Por qué no le ofrecen un papel al gordo Benjumea?, ¡Eso le da mucho prestigio a la película!

Los actores “profesionales” del cine colombiano son, por regla general, los de la televisión. Actores profesionales de cine no hay. ¿Quiénes si no los de televisión deberían tener este título? Los actores de teatro,

está comprobado, aportan al cine una deformación todavía mayor. Los de televisión poseen ya un nivel aceptado de actuación, que evita riesgos y cuestionamientos, y de paso, que los directores tengan un trabajo minucioso de elaboración guionística. Así como hay una tendencia a representar el espacio público y reconocible, podemos decir que, como consecuencia de lo mismo, se tiende a la utilización de la imagen pública de los actores televisivos. Aunque estos conserven en sus rostros, en sus gestos, en su dicción, la clase de la que provienen -casi siempre una ávida clase media en la que la simulación es segunda naturaleza-, para el espectador su reiterada presencia va puliendo la imagen hasta hacer desaparecer de ella cualquier aspereza que amenace con el reconocimiento vivo y contradictorio de sí mismo. La imagen del actor de televisión está limpia de contradicciones. No es un espejo para nadie, pues ellos se han desencarnado. Ningún espectador puede decir: “yo soy como él”, sino, simplemente, “yo quiero ser como él”. Ellos han logrado, entre muchos que lo desean y lo luchan, ser los representantes de lo anónimo con rostro fijo y celebrado. Ellos son, para el espíritu general, los hermanos mayores con rostro e identidad, sólo que su identidad de alguien no pasa por la carne. Poco im-

porta que estén gordos o calvos, o cubiertos de acné, o que envejecan. Ellos son, ante todo, nombres y cuerpos lisos que han traspasado el umbral de lo cotidiano, de la deteriorada vida diaria. Ellos son, siguiendo una antigua tradición, “los que representan el deseo de simulación de todos”, o sea nadie. Cuando el gordo Benjumea aparece como inmigrante en los Estados Unidos, su identidad no es la del inmigrante, lo que implicaría una presencia conflictiva, sino la de aquel a quien hemos asignado “la virtud de representar todos los papeles”, también el de inmigrante.

La imagen del actor de televisión está limpia de contradicciones. No es un espejo para nadie, pues ellos se han desencarnado. Ningún espectador puede decir: “yo soy como él”, sino, simplemente, “yo quiero ser como él”.

Los actores de televisión han representado en el cine a las gentes de Bogotá. Pero ellos no son Bogotá, son sólo su imagen pública. Son la imagen inmovilizada y antiséptica, la imagen ilusoria de las gentes de la ciudad. Y el cine, como cualquier arte, debería desconfiar y romper esta ilusión. Así como con frecuencia sentimos la cámara incontaminada, los actores de televisión son una franja flotante de máscaras públi-

cas, de imágenes depuradas y sin conflicto que muy poco tienen que ver con la ambigüedad, la riqueza y el desgaste de la realidad.

Viendo filmar una escena con el gordo Benjumea uno se da cuenta de repente que el sitio, el campo abierto y las construcciones, la atmósfera, son idénticos a los de *Pasado el meridiano* de Arzuaga. Lo terrible es que los que están haciendo la película ni se enteran. Están como locos tratando de iluminar un automóvil y de hacer creer que están en otra parte, en una calle del centro de la capital. Están haciendo una película falsa en medio de una verdadera, o de la realidad para una verdadera. Y gente, rostros bogotanos, se agolpan para mirar cómo se hace la película. Parecen salidos de la película de Arzuaga. Están viendo hacer una película en la que no saldrán... y sin embargo se dirá que es sobre ellos. El día en que haya un cine bogotano de verdad podrá haber un cine de provincia.

* * *

Cuando se hace cine en provincia es difícil tener tiempo suficiente para concebir una película en términos de espacio. Muy a la Einstein, tiempo y espacio son la misma cosa, en el sentido de que la prisa le quita lo suyo a la puesta en escena. Tal vez esto sea lo que hace de nuestra televisión una de las

más estrechas del mundo, hasta el punto de que uno piensa que todos los programas están realizados en un estudio que no tiene más profundidad que nuestro televisor. Un paso hacia adelante y los actores se achatan la nariz contra el vidrio de la pantalla. Y hacia atrás están ya las paredes de cartón de Pizano, son sombras pintadas como en tiempo del expresionismo alemán, porque las sombras de verdad necesitan tiempo y los Estudios Gravi tienen a muchas programadoras en turno. Esa estética colombiana que consiste en que una actriz se pasee con una vela en la mano por una casa iluminada por muchos vatios de luz, que se introducen por encima sin obstáculos como si no hubiera techo, ha sido heredada por el hijo bastardo de Inravisión, el cine colombiano standard. La solución para una película es, entonces, hacer siempre la iluminación más fácil posible, y para ello distribuir actores y objetos de acuerdo con esa iluminación y no viceversa. Si es preciso hay que cambiar la concepción de la toma, el sitio, el guión, la historia. No es que no haya quién pueda hacer las cosas de otro modo. El problema es que si los días de trabajo son tres, otro tipo de expresión sería un lujo imposible. En Bogotá no habría problema. Allí pueden demorarse las cosas un poco más y el director de fotografía puede regresar la semana

próxima por la noche para repetir las cosas con calma. Pero en provincia lo que no se decidió en los tres días de rodaje quedó muerto y sepultado para siempre. Hay que saber lo tremendo que es pensar que no hay un plano final para la película, porque éste se hizo el último día hábil, y eran las cuatro de la tarde y el actor infantil no respondía a las indicaciones; y eran las cuatro y cuarto y la cámara, con una batería de motocicleta, no daba los veinticuatro cuadros por segundo, sino veinte, dieciocho y dieciséis; y eran las cuatro y media y la luz estaba comenzando a cambiar; y eran las cuatro y cuarenta y cinco y había que esperar a que reemplazaran el único magazín, porque el otro se estaba mascando la película; y eran las cinco y el actor infantil, acosado por los nervios de todos, no acababa de dar la expresión requerida para el primer plano; y eran las cinco y cuarto y el director de fotografía anuncia solemnemente que es la última oportunidad: si el plano no se hace ya, salga como salga, no se hará nunca más. Es el último día y no hay más tiempo de merecer. Bogotá no puede esperar, y son las cinco y media y uno piensa que si no se hace no habrá plano final, ni ahora ni nunca.

Experimentos, búsquedas, expresión, pueden darse sólo si uno tiene un sentido de improvisación y una velocidad de ejecución más allá de todo lo normal.

Semanas después, viendo el copión, uno se da cuenta que el plano no es, ¡cómo iba a serlo!, lo que uno deseaba. Si esto ocurre en Bogotá, es posible volver a recoger equipo y citar a la gente para, en un fin de semana, dedicar dos horas a rehacerlo. En provincia eso es imposible. Si no hay en el material rodado un plano que pueda reemplazarlo, hay que apañarse con el que quedó, con todas sus insuficiencias, agradeciendo que, por lo menos, existe. En principio se podría volver a alquilar el equipo y hacerlo pasar el Magdalena por segunda vez, y volver a captar dos o tres horas libres del director de fotografía para que venga a salvar la patria. El problema es, que ni el productor más rico o generoso haría una cosa así, porque este tipo de producciones, aun las hechas tres a uno o dos y medio a uno, salen costando más de trescientos mil pesos, y Cine Colombia al que merece su máximo aprecio le da cuatrocientos mil, y ni un centavo más.

Experimentos, búsquedas, expresión, pueden darse sólo si uno tiene un sentido de improvisación y una velocidad de ejecución más allá de todo lo normal. Queda la nostalgia de que se soñaba un ventanal

abierto en contraluz, echando borbotones de luz sobre unas figuras de bordes marcados; una cámara que debía circunscribir el espacio, dejar salir al personaje para recogerlo un poco más tarde por el otro, ya en sentido contrario; queda el deseo de mover la cámara acompañando una acción; el deseo de un plano general, desde arriba, contemplando a las dos figuras dándose golpes mientras el tráfico sigue indiferente; quedan como imaginaciones de guionista, como sueños de un poema que al final, obligado por las circunstancias, uno tiene que escribir en prosa de abogado. No hay manera de discutir un encuadre, de sentarse juntos a mirar, a dejarse embeber por los lugares y las cosas.

En el cine de José María Arzuaga, por lo menos *Raíces de piedra* y en *Pasado el meridiano*, hay una concepción del espacio que no existe en ninguna otra película del cine colombiano. Los personajes se mueven y se integran a un espacio real, hay una concertación del movimiento de esos personajes con el de la cámara y con las relaciones de los mismos con los objetos. Uno siente que el aire se cuela entre los intersticios. En los años sesenta, Arzuaga responde a los rompimientos y las búsquedas del nuevo cine y con su sensibilidad, y no por pedantería, integra esos rompimientos y esas búsquedas

a su cine. El problema es que no encuentra una respuesta técnica adecuada. Sus dolly, su cámara en mano, sus angulaciones, no están realizadas por operadores de cámara confiables y en sus directores de fotografía no encuentra quién sepa crear una belleza en la realización que corresponda a la perceptible belleza en la concepción. En las películas de Arzuaga se perciben fácilmente las intuiciones, se imagina lo que se está queriendo decir y luego termina por no ser dicho. La valentía de Arzuaga consiste en no renunciar a sus ideas, pese a la deficiencia de las realizaciones. Algo que consiste en el hecho de que nuestras películas aparezcan con menos defectos que las suyas, porque nos hemos quedado de este lado sin dar el salto sobre el vacío y en ese sitio conservador nos vemos compuestos y dignos. Arzuaga, en cambio, no puede quedarse sin saltar, aunque el salto pueda no parecer ornamental y produzca quebraduras. Para muestra ese complejo movimiento de cámara en el banco en *Pasado el meridiano*, que en su torpeza actual deja entrever uno de los momentos más maravillosos del cine colombiano.

El modo como se mueven los personajes en las películas de Arzuaga, la manera en que están integrados a su mundo, un hombre bañándose en una terraza, un loco y su

hija en un despenadero de barriada, los empleados y los “guachimanes en una oficina, son un fenómeno, una apariencia única y hasta ahora no repetida. Es posible que en su condición de extranjero, Arzuaga haya adquirido una mirada no corrompida, digna, distanciada sobre personas y cosas (un fenómeno que parece repetirse con el chileno Dunav Kusmanich). No hay seres más dignos, más tridimensionales, más reales en toda la historia del registro cinematográfico del país. El cine colombiano contemporáneo, el cine de la intercambiabilidad, del olvido de la realidad física, el cine de la realidad ilustradora y pública, el cine de la simulación y del no-espacio es un cine que ha emprendido un camino alejado radicalmente del de Arzuaga. Preguntándose desde la provincia si no valdría la pena propiciar un “retorno a Arzuaga”, estaríamos promoviendo no una repetición ni un culto a algo que, en fin de cuentas, no es suficientemente elaborado como para constituirse en modelo, sino un modo de ver, una aproximación, una sensibilidad de la que necesitamos urgentemente.

El polo más radicalmente opuesto al de Arzuaga es el de nuestra estética televisiva, con su estilo omnipresente miope. La televisión es un enemigo tan obvio de lo que consideramos el lenguaje digno del cine co-

lombiano, que uno se distrae y pasa por alto sus manías y pasa frente a ella escuchando sólo bla-bla, sin acordarse que detrás hay una elocuencia estúpida, torpe, maliciosa, pero al fin y al cabo elocuencia... una elocuencia que influye.

Cuando alguien entre nosotros se propone hacer cine, descubre que ha recibido ya infinitas clases, que ha recibido ya unos ojos y una mirada distante y siniestra. Hay que partir de una evidencia: en más de un cuarto de siglo de existencia, ese ojo que es la televisión colombiana no ha visto nunca nada. Alguien que quiera hacer cine debe esforzarse en hacer un inventario, una lista de estrabismos de esta mirada triste y ambiciosa. Por ejemplo, en la televisión no existen los objetos reales. Enigmáticamente, seres humanos llevan en ella a cabo una actividad complicada sin servirse de esos objetos, como espontáneos platónicos que se mueven entre sombras y objetos que sólo son reflejos, representantes de otros. En televisión ninguna cosa puede ser mirada, ninguna se ha ganado el respeto de ser contemplada fijamente unos instantes. La mesa es el reflejo de una mesa distante e imposible, la idea de mesa. El cenicero (si lo hay) representa a otro cenicero que está afuera al que nadie ha conseguido hacer entrar. La lámpara está allí, como un signo,

pero nadie le ha dado la vuelta para cerciorarse de que es real.

Es inútil (aunque interesante), tratar de definir que es un objeto real y cuál es sólo un simulacro. En las grandes películas de estudio los objetos han venido (han sido traídos) de fuera, de lugares en donde servían para lo que eran. Al entrar al estudio han perdido su utilidad primera y “humana”, pero no por ello han dejado de ser reales. En el cine un objeto real es el que pide que se le mire, el que hace guiños, el que emana alguna fuerza. Uno inicia un encuentro hacia él o se aleja. Se le puede dar la vuelta como a un cuerpo cualquiera.

En la televisión colombiana estos cuerpos no existen. Sus objetos no dan voces, no humean, no se transforman en otros. ¿Es posible hacer cine cuando se ven únicamente señales abstractas? Esta es la razón del no-espacio en el cine y en la televisión de este país. Antes que la ausencia de guiones, de actores, de obras literarias para adaptar, antes que la falta de ese ambiguo “talento” y “compromiso” que se les exige a los cineastas, antes que todo eso, en el comienzo mismo, está la inexistencia del espacio. El espacio es lo único que permite que el espectador se relacione conflictivamente con la imagen. La imagen ya no es sólo mensaje reflejado sino la presencia de cuerpos que

se relacionan entre sí, obstaculizándose, separándose, acercándose. De la televisión hemos recibido una siniestra educación en este campo. A la inexistencia de los objetos reales corresponde un desprecio por la realidad única de los lugares y, sobre todo, un desprecio por el espacio que son estos lugares. Si la lámpara no tiene ningún valor en sí misma, como objeto que se puede mirar, y tampoco la ventana y menos aquello que se insinúa detrás de la persiana, si ninguna de estas tres cosas es real, es imposible que entre ellas exista el espacio y que los personajes que se mueven entre estos objetos lean reales. El espacio en el cine es, simplemente, la conciencia de estar mirando, desde un punto preciso, una constelación de cuerpos reales, cada cual con su extraño derecho a no ser arrasado, a poner resistencia, y frente a los cuales no se tiene la olímpica superioridad de actuar o moverse como si no estuvieran allí. Desechar el espacio en el cine es tan absurdo como atravesar un salón de conferencias atestado de sillas sin esquivarlas, caminar tropezando con ellas como si no estuvieran allí.

La limitación de travellings y la abundancia de zoom en el cine colombiano no se debe únicamente a razones de economía. Hay algo más: a casi nadie le interesan los espacios en los que se filma, el aire, los ar-

bustos, las barandas, las puertas o los innumerables cuerpos que rodean a un actor. ¿Para qué mover la cámara a través de un espacio que no interesa si el mágico zoom es capaz de sobrevolarlo y acortarlo sin que tengamos que movernos del sitio? El cine puede ser nómada o sedentario. Ninguna de estas dos formas es, en sí misma, mejor que la otra. En el cine colombiano *Tiempo de sequía*, de Julio Luzardo, fue una película nómada. Travellings interminables a través de hierbas y malezas acompañando la carrera de un campesino tras su perro. Pero esto puede ser, simplemente, algo que se aprende en una escuela. La presencia de los arbustos y malezas, la silueta del hombre contra cielos de una luz limpia y brillante, filtrados a la Figueroa, si son sólo eso, si permanecen sin transformarse, no escapan a la retórica de un plano aprendido. Con cámaras inmóviles o cámaras que corren, nómada o sedentario, lo esencial es el espacio que crean.

La limitación de travellings y la abundancia de zoom en el cine colombiano no se debe únicamente a razones de economía. Hay algo más: a casi nadie le interesan los espacios en los que se filma, el aire, los arbustos, las barandas, las puertas o los innumerables cuerpos que rodean a un actor.

La televisión y el cine colombianos han sido sedentarios en el peor sentido. No el sedentario que mira desde un sitio preciso, hasta donde alcanza su mirada y puede aceptar que hay puertas que se interponen, marcos de ventanas, el torso de alguien que se atraviesa, la hilera de botellas que apenas deja ver el brillo de la hilera segunda, el cristal del vaso a través del cual se ve el patio, el espaldar de la silla que oculta el cabello de alguien, las voces que resuenan en la calle sin poder ver quién las pronuncia. El trozo vacío y largo de pared que hay que recorrer con la cámara para unir un personaje con otro, en nuestro cine no existe. Ni la cámara inquieta e imprevista que acompaña al personaje hasta la mesa de noche y luego de regreso hasta la puerta... y de nuevo hasta la misma mesa de noche porque ha olvidado algo. Esta confusión e imprevisibilidad tan propias de la vida son, simplemente, la presencia del espacio.

Nuestro cine y nuestra televisión han sido sedentarios en el sentido de creer que entre el que mira y lo mirado no debe oponerse ningún obstáculo, que lo filmado debe estar lisa y obedientemente ante la cámara, sin asperezas, sin perfiles, sin espaldas, dando educadamente la cara. Más que sedentarios, es la negación de que hay lugares que atravesar, espacios que se diferencian y se interponen. Es simplemente la creencia y el

mito del espacio liso, sin obstáculos, siempre de frente, de cara al espectador, como los actores frontales y sobreiluminados de una telenovela o la cara inexpresivo de un locutor de noticiero. Nunca la paciencia de una cámara que desde dentro ve al personaje atravesar la ventana y espera, sin moverse, hasta que franquea la puerta que no se ve y de nuevo aparece, ya dentro, avanzando en sentido contrario hasta alcanzar el teléfono público. Nunca esta lección de respetuosa espera que tan frecuentemente nos da José María Arzuaga. Tampoco la mirada distante, dignamente incisiva, de asistir al primer ataque de locura del personaje de *Raíces de piedra*, temblando en la acera como un epiléptico, a través de la vitrina de un almacén en donde se destaca, sin inmuntarse, perfecto y elegante, un avión publicitario de juguete.

Los espacios físicos son también, y sobre todo, dramáticos. El personaje de *Pasado el meridiano* corre dejando a su espalda a su novia reciente, en manos de una barra de muchachos que ha comenzado a violarla. A partir de allí, por donde se mueva, vaya al trabajo o visite el pueblo de su madre, el espectador siente que, secretamente, el personaje se acerca o se distancia desde ese lugar con montículos de hierba y fantasmales construcciones, de donde huyó ridícula y trágicamente.

Nuestra televisión y nuestro cine son una imagen sin espaldas. ¿Quién es allí tan vulnerable y tan monótono que da la espalda simplemente? ¿Quién es allí, fuera de ser rostro obediente y estúpido, rostro cortés o sentimental, también espalda insignificante, idéntica a todas las espaldas? ¿Ha dado algún director colombiano la vuelta en redondo a sus personajes, para mostrarlos simplemente como cuerpos limitados y humanos en todos sus múltiples ángulos? ¿Ha habido cámaras que giren en redondo y muestren rostro, brazos y espalda... y de nuevo brazos y rostro? Tal vez una o dos, privilegiadas. El último plano de *Pasado el meridiano* por ejemplo: después de abandonar el pueblo de su madre, ya muerta, de caminar en sentido contrario a una caravana de ciclistas de la Vuelta a Colombia, de empujar un carro de muchacho burgueses, la cámara comienza a dar vueltas lentamente alrededor del personaje, a fijarle los límites de cuerpo solo y digno, que soporta un destino particular, extraordinariamente humano.

El cine colombiano se ha preocupado muy pocas veces por mirar a alguien en particular. Los pocos que lo han hecho lo han mirado discreta o intensamente, pero siempre minuciosos, rondándolo, como si se miraran a sí mismos. Esto les ha permitido también, como en Arzuaga, levantar la cabeza

para mirar una bandada de niños que emerge de los muros y gritan, se ríen y corren de un lugar a otro, furtivamente, fastidiando a los graves visitantes del cementerio.

Hay principios que ceden fácilmente ante las dificultades, pero hay otros que, aún en las circunstancias más complicadas, no se deberían sacrificar. Es posible que en la provincia la necesidad cree el órgano y que las carencias terminen por despertar creativi-
dades que la abundancia no estimula. ¿Doblaje con actores bogotanos? Jamás. ¿Viaje a Bogotá con todo el elenco? Imposible. Entonces vienen muchas noches de insomnio pensando en una posible solución que satisfaga la moral y el presupuesto. ¡El Beta-max! ¿Por qué no llevar a los actores a una sala de sonido normal y grabar lo que dicen mientras contemplan su propia imagen en una pantalla de video? No es la sincronización perfecta, ni el motor del magnetoscopio corre a la misma velocidad del magnetófono... pero en todo caso se obtiene una vista muy aproximada que luego la magia de las moviolas y la consola de mezclas podrán hacer coincidir lo más posible con la imagen. El resultado es, técnicamente, más deficiente que el del doblaje convencional, pero los personajes hablan con sus propias voces y con el acento de provincia, sin esquizofrenias. La realidad bien vale un poco de

mala ortografía.

Entonces vienen muchas noches de insomnio pensando en una posible solución que satisfaga la moral y el presupuesto. ¡El Beta-max! ¿Por qué no llevar a los actores a una sala de sonido normal y grabar lo que dicen mientras contemplan su propia imagen en una pantalla de video?

Hacer mezclas de sonido para una película es un procedimiento que funciona todavía de un modo extrañamente artesanal, pese a lo refinado de los aparatos. Montar una banda sonora es hacer una colcha de retazos, unir los trozos de cinta magnética perforada con trozos de otra cinta, para que las longitudes de las diversas pistas sean siempre exactamente las mismas y funcionen en perfecta coordinación. Puede que al director de provincia no le hayan explicado que para obtener el sonido de un pájaro que canta cuatro veces tiene que copiar el sonido del pájaro en cuatro trozos distintos. Por no saberlo puede que haga cantar a un pájaro y deje a los otros tres mudos. En una sala de mezclas pueden morir muchas cosas, puede quedar una banda sonora extrañamente vacía, porque en Bogotá la gente no se preocupa demasiado en explicar ciertas cosas, porque se supone que cada uno debe saber lo que hay que hacer con los aparatos.

El ratón campesino no pregunta demasiado, porque el ratón de la ciudad puede encontrarlo pesado e ignorante. Una noche entera de montaje sonoro y mezclas puede hacer llegar a perder ciertas perspectivas, el cansancio puede hacer que se dejen de percibir cosas. Pero una película por la que se va a recibir, en el mejor de los casos, cuatrocientos mil pesos, no puede tener en su presupuesto una estadía prolongada en Bogotá para dos o tres personas, las dos o tres que la concibieron juntas y que quisieran concluir juntas a todos los niveles. Por esa misma razón no se vino a Bogotá a hacer el montaje visual, a esa ciudad donde las moviolas tienen contraste y luminosidad. En la única que hay en Medellín las imágenes y su complejidad pueden apenas intuirse, parte por recuerdo, parte por concentración. Esta moviola es, realmente, el medio más “frío” que McLuhan pudo haber imaginado: nunca espectador alguno tuvo que completar tanto con su imaginación. Pero lo que hay en realidad en cada imagen sale a relucir cuando la copia montada se proyecta. El rostro en plano general tenía una expresión completamente inadecuada que en la moviola ni se sospechaba. En la parte superior de un plano quedaron objetos indeseados... En provincia sólo el *rough cut* es posible. Nadie se escapa de dos o tres horas de montaje en moviola bogotana.

Negarse a los standards comerciales del cine es negarse a la neutralidad, a la imagen neutra y al lenguaje neutro. El cine es una de las actividades más tabuizadas que existen. La distribución y la exhibición nos tienen acostumbrados a ciertas normas fijas, a cosas que se deben y cosas que no se pueden hacer, codificadas en forma de mandamientos y aprendidas por toda gama de empleados del ramo. Todo dueño de teatro cree saber el gusto del público y en esa fe permanece aun en los peores fracasos debidos a la falta de elasticidad y de sentido evolutivo. La producción de cine en Colombia está naciendo con tabús inveterados, con manías, con códigos pretendidamente infalibles, como si no se aprendiera de la historia y de la experiencia. Gente incluso muy seria y aparentemente sensible habla ya con propiedad de los gustos de los colombianos, de las cosas que a la gente le gustan y las que no le gustan. Se citan tres o cuatro temas y se dice que fuera de los mismos no hay salvación. Se da una lista de ingredientes de receta sin los cuales todas las tortas se desploman; estos temas y estos ingredientes son siempre, como decíamos, de orden público, siempre unos números más gruesos que lo normal. Gruesos pero tipificados, y lo mejor es que sean mediatisados por esos rostros de lo “anónimo célebre” que la televisión ofrece.

En la televisión el lenguaje es, en ocasiones, el de Bogotá y casi siempre un dialecto propio, un esperanto, una forma de hablar artificial adquirida en diversas etapas, con las licencias de locución del Ministerio de Comunicaciones, actuando en radionovelas, transmitiendo eventos deportivos, impostando la voz, cantando goles...

En estas condiciones es imposible que la realidad pueda ser aceptada como tal, sin ningún tipo de filtro. Es imposible que se acepte el mundo exterior sin ser neutralizado a nivel de experiencia y de lenguaje. El lenguaje regional y su modo de ser tienen una entrada pero en la forma estilizado o fijada de los artistas televisivos oficiales. Hugo Patiño puede hacer chistes en dialecto paisa artificial o Clímaco Urrutia puede hablar bogotano en programas especiales de comedia grotesca. Pero en una novela "seria" o en una película con pretensiones realistas es tabú que la gente hable como hablaría normalmente. Ni Bolívar puede hablar venezolano ni Manuelita quiteño, a Córdova le está prohibido el paisa rionegreño como a todos los personajes irreales de ese espacio real e indiferente que dan nuestro cine y nuestra televisión. Si en ellos la gente se mueve entre objetos y paisajes sin entidad alguna, es más lógico que sus mo-

vimientos, sus actuaciones, su ser todo, sea el de marionetas grotescas, el de invitados de una grande y tediosa mascarada.


El director de provincia espera con impaciencia que el público se enfrente a su película. Pocos segundos después de que la cinta ha comenzado a correr por los piñones y la lámpara de arco a lanzar las primeras señales de vida sobre la pantalla, los primeros personajes comienzan a hablar, a hablar como la gente que está viendo la película. La primera reacción es una risa... ¿Divertida?, ¿burlona?... ¿o cómplice? La gente se mira. Ciertamente que no es algo usual oír que desde la pantalla se hable así. En la televisión el lenguaje es, en ocasiones, el de Bogotá y casi siempre un dialecto propio, un esperanto, una forma de hablar artificial adquirida en diversas etapas, con las licencias de locución del Ministerio de Comunicaciones, actuando en radionovelas, transmitiendo eventos deportivos, impostando la voz, cantando goles, dialogando ficticiamente con seres irreales, una voz muy seria que no puede tomarse en serio, como la de los anunciadores de los circos. Y entonces se rompe un tabú y el director de provincia tiembla. Piensa que alguien tenía que haberlo hecho pero no sabe si el público lo va a entender. Son diez minutos contra los cientos de miles de horas pasadas frente

al televisor. Una cosa es la certeza moral y otra es lo que la gente quiere o está acostumbrada a ver. El director de provincia decide que la risa del público es, definitivamente, de complicidad, o por lo menos así quiere que sea. ¿Y por qué no? ¿Por qué la gente, después de unos momentos de sorpresa, no va a querer sentirse en terreno familiar, dentro de los gestos y las expresiones que le son habituales? No siempre las risas son negativas... aun en cosas muy serias. El director de provincia sabe que algún día alguien lo sabrá hacer mejor que él, que la gente aprenderá a no avergonzarse de sí misma.

Un día cualquiera, alguien solicita un proyector de 16 milímetros, con el fin de poder ver una película que le interesa. Llega una familia entera. Ocho o diez personas. De todas las edades. Niños con entretenedor y ancianos de rostro fuerte... muchachos... muchachas. La película les toca más personalmente de lo que se podría imaginar. Un pariente suyo ha muerto hace muy poco, de modo violento. Y en esta película hay muchas imágenes de ese pariente. La familia se sienta en las sillas y en el suelo, se coloca el pequeño rollo y el proyector lanza sus rayos contra la pared verdosa. Silencio completo. La película es un ensayo, el trozo de un proyecto no realizado. Se ve a un

hombre en sudadera roja corriendo al lado de un hombrecito gordo y gracioso. En motocicleta, en bicicleta, al trote, en barras. El hombre de la sudadera roja es el fuerte, el deportista, el otro parece querer comenzar un tratamiento para su figura. El hombre de la sudadera roja es el hombre que ha muerto, el pariente de la familia sentada en las sillas y en el suelo. Una figura corpulenta, juvenil, llena de soplo vital. Los rostros lo contemplan, lo ven moverse, sonreír, acostarse Y levantarse de nuevo, creen soñar. Se pasan una botella de aguardiente como un rito de libación, en profundo silencio ante el traqueteo de cremallera del proyector. Una mujer joven, de largos cabellos, mira y no puede apartar los ojos. Torna un sorbo de aguardiente y las lágrimas le corren sin parar. Es como la Juana de Dreyer... o como la Nana de Godard contemplando a la Juana de Dreyer. Su marido era el hombre en sudadera roja. Antes, todas estas personas pensaban que el hombre estaba muerto. Aquí, sobre la pared verdosa, lo ven de nuevo vivo. Ahora no saben si la muerte existe o no. Y el director de provincia sabe que ese trozo de película muda, sin montaje ni idea, es el cine colombiano... o lo que debería ser el cine colombiano. En ese trozo de película, como en las latas de Procinal sumergidas en el río, está vivo un espíritu... el genio de

la botella. Lo que esas latas y esa cinta encierran puede hacer vibrar, aterrar, amar, conmover, llorar. Es la vida que se desplaza en su espacio propio.

Cine No 8. 1981 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

UNIVERSO DE PROVINCIA O PROVINCIA UNIVERSAL

Carlos Mayolo

—●—



Carne de tu carne

Ahora que la industria cinematográfica se empieza a consolidar, los cineastas de provincia deciden regresar, como vaqueros viejos, a sus distintos pequeños hollywoods que cada uno se ha hecho en la cabeza.

Luis Alfredo Sánchez filma en Cerrito, a pocos minutos de su Palmira natal, *Sacrilegio*.

Luis Ospina regresa a Cali a desenterrar el mito del “monstruo de los mangones” en *Pura Sangre*.

Lisandro Duque a sus recuerdos y efectos pasajeros de la vuelta a Colombia por su Sevilla en *El Escarabajo*.

Carlos Mayolo, si Dios quiere, hará una

película sobre la explosión de Cali y los no muy tranquilos muertos de esta.

Carlos Palau se “interna” en Tuluá para hacer *A la salida nos vemos* sobre un inter-nado.

¿Por qué este atavismo de regresar al origen de las historias, a la nostalgia, a los mitos, a los lugares donde aún los recuerdos están adheridos?

¿Qué fuerza extraña nos lanza como los elefantes a buscar el sitio, no para morir sino para empezar? ¿Por qué esa fuerza antropológica y etnográfica nos remite casi visceralmente a nuestra cultura y a nuestras raíces, como la única certeza y razón de saber que en nuestros lugares y con nuestra gente vamos a encontrar una estética novedosa? Así, al acercarnos a terrenos distintos de los estereotipos de la televisión que es la fórmula de comunicación más asimilada por todos los colombianos— como casi un arquetipo de lo que puede ser una “cultura de lo nacional” o a la deformación cinematográfica hija de la televisión como es el “benjumeísmo” o la comedia de *Sábados Felices* transcrita a la pantalla grande, o hasta el remake de un programa directa y mercenariamente convertido en película como *La abuela*.

No es coincidental, pues, que los gringos se fueran a buscar nuevos horizontes

a California, como una segunda migración, ya en búsqueda del oro, sino del sol, del mar, de las montañas rocosas, donde se dieran las condiciones para poder generar su épica nacional que es el western.

No es coincidencia que haya existido la escuela de Cuzco, en el Perú, y que el Cine-ma Novo vaya hacia el desierto del Sertao y que la escuela de Santa Fe y la escuela del Litoral, en Argentina sean en Provincia. Ese es el repliegue de hoy en busca de los valores ancestrales, tan adheridos a una cultura y el cuerpo de un pueblo, en donde la comunicación se hace por reconocimiento de estos valores a veces vejados a veces olvidados o aplastados, relegados a un falso provincialismo, por una deforme realidad cultural social y hasta cinematográfica, que mantiene alejado al espectador de sus propios valores vitales.

El cine de Sanjinés, no solo se filma en las montañas distantes y dificultosas de Bolivia, sino que los valores que recoge se oponen diametralmente y suplanta a esa cultura de masas cosmopolita, generada por la televisión americana y por los programas de imitación lacaya y populista, donde la visión del indio, del “provinciano” se hará caricaturizando las expresiones culturales, convirtiéndolas en pintoresquismo folclórico, por ende provinciano, pero desde el

punto de vista del cosmopolita.

Qué verde era mi valle

¿Qué será para nosotros, entonces, ser provinciano? Ser provinciano es recuperar estéticamente los valores colombianos, llegar a lo recóndito, a la cultura desconocida, pero partiendo de la base que el afán que nos mueve no es el abuso pornográfico de llegar a una región apartada e interpretarla como algo exótico, superficialmente vendible en el exterior como la etapa anterior que el cine colombiano tuvo que vivir donde el mundo se volcó por un folclor tropicalista, indigenista y populista, haciéndose unas doscientas películas de supuesta recuperación popular pero que y fueron catalogadas a su debido tiempo como el género de la pornomiseria.

¿Qué será para nosotros, entonces, ser provinciano? Ser provinciano es recuperar estéticamente los valores colombianos, llegar a lo recóndito, a la cultura desconocida, pero partiendo de la base que el afán que nos mueve no es el abuso pornográfico de llegar a una región apartada e interpretarla como algo exótico,

El volver a casa es un repliegue estético que se hace sin sospechar en la serie de dificultades y avatares que pueda tener el

“cineasta en su casa”, actitud que acarreará innumerables dificultades, con problemas absolutamente opuestos a los derrotos de esa fuerza estética que nos hizo regresar como elefantes viejos.

Aló, Bogotá

Como primera medida, nuestro dedo índice parece haber estado metido en un sacapuntas del disco telefónico, haciendo llamadas a Bogotá para dejar razones a Zutano de que consiga a Perencejo a ver si quiere trabajar en una película que estamos haciendo, que llame, que lo necesitamos. La razón nunca llega, nuestro hombre no llama y cuando los azares han sido tan grandes y la cuenta del teléfono va cercana al precio de un tiquete de avión a Bogotá, decidimos tomar este para reemplazar la llamada telefónica y llegamos a Bogotá húmedo, solo para firmar un papel o llenar un requisito, a traer las benditas luces que nos hacían falta y cuyo alquiler quizás sea menor que el precio del tiquete. Todo esto nos pone a pensar, casi irónicamente, que hacia dónde va el arte y a búsqueda estética, en sentido opuesto se aumentan las dificultades casi como una regla de oro de la libertad.

Pioneros de la vieja guardia

Los pioneros de provincia, Camilo Correa,

Guillermo Isaza, Enoch Roldán, Gonzalo Acevedo, Máximo Calvo y Hernando Domínguez. Todos estos nombres hacen parte de nuestra primera generación de cineastas de provincia, que en los años veinte y treinta creyeron en esta industria y en sus posibilidades, con métodos de producción que oscilaban entre lo hollywoodense, con ejemplos como aquel estudio que hizo la *Ducrane* en Sasaima, el cual tenía hasta la consabida piscina, bodega para escenografía, y hasta los avatares de Enoch Roldán, que con su compañía *Error Films* recorría con su jeep los arrugados campos de Antioquía con su biografía en 16 mm. de Marco Fidel Suárez, *El Hijo de la choza*. O compañías elegantes y pomposas como las de Máximo Calvo, que produjo *María*, y cuyos negativos fueron bañados en el agua de rosas donde Efraín mandaba estas a *María*. O *Bajo el cielo Antioqueño*, para muchos *Lo que el Viento se llevó colombiano*. Fueron los mayores éxitos de taquilla de nuestro período mudo y los orígenes de otras compañías que quisieron seguir sus pasos, como la *Colombian Film Company* de Cali, o *Hernando Domínguez*, quienes trajeron todo desde Europa: los besos, las actrices y hasta las porcelanas.

Así, en esta época se hicieron once películas colombianas, de las cuales seis se hicieron en provincia:

Suerte, Azar y Crimen, en Cali.

Tuya es la Culpa, en Cali.

Madre, en Manizales y hasta *Nido de Cóndores*, en Pereira.

Se llegaron a tener en Cali (dicho sea de paso, en Cali se dio la primera vuelta de manivela en 1899) proyectos épicos como *El Alférez Real* o *Tierra Nativa* de Isaías Gamboa, proyectos de la *Colombia film Company*, luego de las puertas que había abierto *María* la cual en esa época dejó 7 millones de los de hoy a sus cuatro socios, quienes la distribuyeron exitosamente en toda Latinoamérica. Se le vio en México, en Argentina, nuestros abuelos se enamoraron en su estreno, pero todo no iba a ser luna de miel...

“A palabras necias oídos sordos”. Llegó el sonido al cine en 1929 y en Colombia nos quedamos sordos por treinta años hasta que otra vez el ingenio nacional lentamente construye un aparato tan raro como el “cronofonotono” de Shoeder, pero veinte años después, con una cálida técnica deplorable e incompetitiva, ¿Qué pasó? Perdimos los mercados potenciales y eso sí, el apoyo estatal fue un diálogo de sordos y ahí sí que podemos hablar de provincialismo bogotano, que nos dejó por veinte años sin voz en el cine.

La quebrazon fue total, hoy, hay nietos de nuestros pioneros, que no quieren oír nom-

brar la palabra cine y que se les para el pelo, pues si hoy viven en la miseria, fue por las ideas locas de sus abuelos, que de herencia no les dejaron ni siquiera un fotograma de sus películas. A duras penas, una piscina vacía en Sasaima, llena de maleza.

Llegó el sonido al cine en 1929 y en Colombia nos quedamos sordos por treinta años hasta que otra vez el ingenio nacional lentamente construye un aparato tan raro como el “cronofonotono” de Shoeder, pero veinte años después, con una cálida técnica deplorable e incompetitiva,

Pioneros vs. Mercenarios

Hoy la piscina está llena y las dificultades y las infraestructuras son mejores, ya con la creación de FOCINE como oficina estatal de cine, hay un pilar organizado en Bogotá. Sin embargo los cineastas de provincia hemos regresado como nuestros pioneros, quizás por las mismas razones que eran el paisaje, la cultura distinta, y después de haberse hecho la exploración y explotación como de *boy scout* mercenario a todos los quiebres y rincones del país y después de haber viajado durante diez años desde la capital a agarrar pueblo a diestra y a siniestra, la proposición de nosotros, cineastas de provincia se va dibujando como los aciertos de hoy en

día, como los son *Canaguaro* que es volver no ya a la provincia como punto geográfico, sino a la historia y a la provincia de la memoria, o *Nuestra voz de Tierra*, *Memoria y Futuro*, de Jorge Silva y Marta Rodríguez, donde se llega ya a la provincia de los mitos y la interrelación de estos con la ideología indígena que, de lo cosmopolita, quizá solo tenga el indígena el recuerdo de aquel señor rubio que los filmó mientras bailaba algún ritual. Basados en estos, la fuerzas que nos mueven hoy son distintas y es una búsqueda estética la que nos saca de Bogotá a buscar nuestras historias, nuestros recuerdos, nuestras nostalgias, nuestras leyendas y hasta las investigaciones de tipo socio-antropológico, donde la poesía y lo mítico, en combinación con la memoria y la estética del paisaje, serán cuestionadoras de esa caricatura que es la ideología cosmopolita, benjumeista, que es la que ha caracterizado la supuesta primera etapa industrial del cine colombiano.

En el Valle hemos regresado a la hacienda feudal, hacia los vampiros con ingenio azucarero, hacia los pájaros conservadores de los años 50.

La arriería paisa, la épica de las industrias, la geografía del paisaje antioqueño o el calor y la lentitud de la costa, que, como dice Álvaro Mutis “El calor es el origen de toda

una estética”.

Todas estas cosas nos hacen pensar que quizás el inconsciente colectivo nuestro está en la provincia, así como la provincia hizo el neorrealismo o al Cinema novo, o el cine de Birri, en Argentina o esa escuela del Cuzco perdida entre las montañas y hasta el mismo western es hijo de ese inconsciente provinciano que todo gringo de hoy ha reemplazado por una hamburguesa. Aunque en provincia nos toque trabajar el doble para todo: para encontrar un camarógrafo, para encontrar una actriz, para una llamada por teléfono. Pero este trabajo duplicado es con lo único con lo que hay que contar, como la pica del pionero o el hacha del descuajador de montañas paisas, para poder descubrir o mostrar algo realmente distinto y con un peso cultural y con un universo que ni siquiera nosotros sabemos hacia dónde va.

“El calor es el origen de toda una estética”

El cineasta de provincia sabe, que si tercamente volvió a su terruño, todo se le dificultará más, y su vida llegará a niveles de riesgo, pero al encuentro de su propio lenguaje, con su propio paisaje, sus amigos y sus recuerdos. Al descubrir nuestros mitos, nuestras historias, nuestros comportamientos, sus géneros -a veces- que nos van

mostrando ante el mundo como un cuerpo fílmico con sonido e imagen propias y revelarnos como una nueva puerta (los que -si quieren- pueden seguir llamando valores provincianos) serán los que nos harán representativos. Esto no quiere ser una teoría chauvinista ni folclórica, sino que está basada en el rigor de una revolución estética con su revolución económica en su interior. Como lo decía Glauber: “la pelea no es solamente estética sino económica y así este supuesto provincialismo será o resultará siendo más universal, como ya es universal La Mancha, Macondo o Cómala”.

Esto de narrar al terruño en cine, es más cierto todavía, pues lo acomodaticio, lo abusivo de nuestra cultura, la caricatura de nuestros personajes irán hundiendo al cine colombiano en una estética de sainete desastrosa como hasta ahora han sido la mayoría de las películas colombianas.

Esta intención estética debe estar ligada a una intención organizativa y corporativa que nos ayude a fortalecer en la provincia, para que eximan de los fracasos a nuestros pioneros. Las condiciones ahora son distintas y realmente casi optimistas, pero habrá quizás que volver a las audacias de producción de un cine sin tanta deformación cosmopolita, con grupos de filmación más

pequeños, integrados a la provincia, ser precavidos al producir y organizar nuestras películas; estéticamente insobornables, estrategias de la distribución y lo que es irreversible, la comunicación directa con un público a quien no le vamos a devolver alineación y la payasada de un benjumea, sino todos estos nuevos y distintos caminos que a la larga tomaran un cuerpo universal y así haya correspondencia y coincida la geografía, la etnografía, la historia, los mitos, con un pueblo y que esta coincidencia sea lo que nos haga universales.

Revista Caligari No.1. Junio de 1982, Cali, Colombia. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

cinéfagos.net | *15 años*

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

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet