

Edición PDF

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº3 - Agosto 2021



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinéfagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Relatos de reconciliación, de Rubén Monroy, Carlos Santa
Verónica Salazar

La Casa de Mamá Icha, de Óscar Molina
Andrés M. Murillo R.

Suspensión, de Simón Uribe
Manuel Zuluaga

Memoria, de Apichatpong Weerasethakul
Hugo Chaparro Valderrama

Ángel de mi vida, de Yúldor Gutiérrez
Jerónimo Rivera-Betancur

Los conductos, de Camilo Restrepo
Danny Arteaga Castrillón

El olvido que seremos, de Fernando Trueba
Martha Ligia Parra Valencia

Los conductos, de Camilo Restrepo
Liliana Zapata B.

Llanto maldito, de Andrés Beltrán
Mario Fernando Castaño Díaz

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Momentos “queer” en el cine colombiano
Karol Valderrama-Burgos, Javier Pérez-Osorio

Nietorroísmo y benjumeísmo
Oswaldo Osorio

De la cinefilia al centro de cultura audiovisual
Rito Alberto Torres Moya

Por una crítica sin dogmatismo
Pedro Adrián Zuluaga

La sombra del héroe
Hugo Chaparro Valderrama

Lisandro Duque: revisión de cortos, medios y seis largos
Mauricio Laurens

ENTREVISTAS

Entrevista a Camilo Restrepo y a Pinky
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Gustavo Nieto Roa

Óscar Iván Montoya

Entrevista a Patricia Restrepo

Armando Russi

SALA CORTOS

La memoria de los peces, Christian Mejía

Lina María Rivera Cevallos (Sunnyside)

SOS, de Ángela Tobón

Verónica Salazar

La cama, de Daniela Abad

Ingrid Úsuga O.

Tres cortometrajes: Ausencia, Se venden conejos y Corteza

Joan Suárez

SALA RETRO

Las latas fuera del río

Adriana González

El embajador de la India, de Mario Ribero

Gonzalo Restrepo Sánchez

La virgen y el fotógrafo, de Luis Alfredo Sánchez

Íñigo Montoya

La primera noche, de Luis Alberto Restrepo

Andrés Felipe Zuluaga

BIBLIOTECA

Impacto de la pandemia de la covid-19 en el sector audiovisual y del espectáculo en vivo en las Américas

David Yepes Vivas

Lecturas sobre la luz: Ensayos críticos sobre cine colombiano*

Escuela de crítica de cine de Medellín

Historia social del cine en Colombia Tomo 2 (1930 – 1959), de Álvaro Concha Henao

Oswaldo Osorio

DOCUMENTOS

El tercer cine colombiano

Carlos Álvarez

MANIFIESTO por un (nuevo) cine CUIR en Colombia



RELATOS DE RECONCILIACIÓN, DE RUBÉN MONROY, CARLOS SANTA

EL DRAMA Y EL TERROR TOCANDO REALIDADES JUNTOS
DESDE LA FANTASÍA

Verónica Salazar

—●—



Una película documental, animada, segmentada en cortos, narrada por cada protagonista. Rara vez vemos piezas tan particulares y diversas en el cine colombiano. Esto es Relatos de reconciliación, una pieza que nació como resultado de

una investigación social en pleno pos-conflicto en el Putumayo, territorio que muchos conocen porque se menciona superficialmente en los noticieros para contar alguna tragedia y luego olvidar. Es precisamente esta dinámica la que el

largometraje busca evitar, y ojalá transformar.

Con un montaje estratégico que atrapa, personajes reales que abren su intimidad al micrófono y las imágenes que acompañan cada narración, se va armando un rompecabezas de violencias que son bastante comunes en Colombia. Esta factura, más el significado que carga, resulta en toda una experiencia que nos comprueba que sí pasan esas cosas que los medios nos dicen que no pasan. Se nota la sincronía y el detalle de las ciento cincuenta personas que trabajaron en este proyecto transmedia, dándole voz a esa población que los medios tradicionales y el Estado han buscado callar, muchas veces a la fuerza.


“Cuando estoy solita lloro de ver la injusticia de la vida”. Aventurarse a construir un producto como este es un salto al vacío en el contexto de nuestra industria; toca fibras delicadísimas y relata lo que pocos se han atrevido a retratar de manera tan detallada. Probablemente a esto se debió su muy discreto paso por unas cuantas salas de cine. Este largometraje reúne 16 historias, ilustradas con siete técnicas diferentes, y contadas por sus

respectivos protagonistas: las víctimas del conflicto armado colombiano.

Hay de todo: narrativa, temática y, cinematográficamente hablando, masacres, narcotráfico, maltrato infantil, violaciones, desaparición, reclutamiento y desplazamiento forzados... Toda la crueldad que alguien se pueda imaginar quedó plasmada en las animaciones, dirigidas por Rubén Monroy y Carlos Santa, que llevan los relatos de los actores sociales, en audios directamente tomados de entrevistas. También hay diversidad en las perspectivas desde las cuales se cuentan los acontecimientos; todas las víctimas han participado en procesos de reparación, algunas han sido apoyo para las demás, unas apenas logran reconocerse como víctimas, muchas hablan desde la esperanza y la aceptación, otras aún no se atreven a perdonar, mientras algunas se dan entre sí el apoyo que al mismo tiempo necesitan.

A pesar de ser una serie de relatos llenos de dolor, la violencia que caracteriza a Colombia y el terror que muchas veces fingimos no ver, el largometraje evidencia que su intención es crear, reconstruir, tejer la memoria y, en la misma medida,

la sociedad. Tanto por el ambiente que logran adecuar Santa y Monroy como por los testimonios literales de las víctimas. Son voces que reflejan un profundo dolor, pero también esperanza.

“Contarlo es una cosa y vivirlo es otra”, dice una de las protagonistas narradoras. Sin embargo, Retratos de reconciliación es un producto que logra acercarnos al posconflicto y lo que este revela. Esta película construye memoria, es una clara muestra de resistencia no solo desde lo audiovisual, sino también desde la investigación, el arte, y el trabajo social, y un proceso de tejido, de unión, de perdón y reparación. Un proceso que la población menos vulnerable del país eligió ralentizar –e incluso impedir–, pero que es fundamental para algún día darle cierre a este larguísimo episodio de violencia en el campo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA CASA DE MAMÁ ICHA, DE ÓSCAR MOLINA

LA MELANCOLÍA DEL ARRAIGO

Andrés M. Murillo R.

—●—



Despedirse de familiares, amigos y todo un entorno. Salir del país en búsqueda de un mejor futuro, de oportunidades que no se encuentran en el propio territorio. Construir una nueva realidad, pero nunca perder el anhelo por volver a lo conocido. Regresar y encontrar las raíces ancestrales y los vientos del cambio. La historia invisible de muchos durante generaciones que nos lleva a

reflexiones sobre política, economía y propósitos de vida. El documental colombiano *La Casa de Mamá Icha* (2020) nos lleva por una historia de amor y dolor, del verdadero valor del arraigo y la claridad de tener un lugar en el mundo.

El director Óscar Molina encontró este común denominador hace más de veinte años,

en uno de sus múltiples viajes. Migrantes que están buscando oportunidades, pero que entre sus principales objetivos es enviar dinero a su lugar de origen y construir una casa, para tener donde retornar. Dentro de esos caminares, encontró en Philadelphia, Estados Unidos, a María Dionisia Navarro, Mamá Icha. Una mujer que había migrado hace más de 30 años y ahora con sus 93 años, quiere retornar a su Mompo del alma, regresar a la casa que había construido con el dinero enviado pacientemente durante tantos años. Una aventura que muchos migrantes no tienen la oportunidad de vivir.

Más allá del interés audiovisual y documental, fue comprometerse para tratar de protegerla, pero también recordando los límites como documentalista.

Las evocaciones de un pasado, los atardeceres, los hijos que se quedaron, las comadres y un especial orden de las cosas en su casa, son el motor para abandonar a su hija, su nieta y la comodidad que ofrece un país como Estados Unidos. Al llegar encontrarse con un panorama no tan idílico, tener la confrontación con sus hijos, el abandono en el que se encuentra la casa y la bofetada de realidad para encajar y resolver los apuros

del ahora.


La Casa de Mamá Icha es un documental que demoró siete años de realización. Desde su investigación inicial, rodaje de dos años de seguimiento a la historia, otros años de montaje para depurar 180 horas de grabación, hacer primeros cortes, buscar financiación para finalizar posproducción y llegar a cartelera. Una historia universal de arraigo con los matices de la familiaridad, de la cercanía y complicidad de un director, con la mirada en la alegría, el drama y el resquebrajamiento del sueño. Muchos migrantes no logran regresar a la casa construida, muchos no disfrutaban ese sueño hecho de sacrificio y melancolía. En este filme podemos vivir de manera muy íntima ese periplo, los encuentros y desencuentros de lo que se puede encontrar.

En palabras de Óscar Molina, acercarse a un personaje como mamá Icha es sentir muy cerca esa necesidad del retorno. Entender las dificultades y decisiones que estaba tomando su personaje, las implicaciones de lo que dejaba y lo que encontraba. Más allá del interés audiovisual y documental, fue comprometerse para tratar de protegerla, pero también recordando los límites como documentalista. Una delgada línea con toda

la carga ética y emocional en el desarrollo de los acontecimientos.

Y como sucede para todo director que llega a ese punto de complicidad y compromiso con un personaje, se crea un vínculo que va más allá de la cámara y queda reflejado en la gran pantalla. Crear una relación profunda con mamá Icha para hacer parte de sus sueños, y hasta ella convertirse en parte de la realidad de él. Comenta el director que, cuando salía a grabar, “mi mamá era celosa por pasar tanto tiempo con ella, que parecía el patico detrás de la pata... Le contaba a mamá Icha, y ella se reía y le contaba a las amigas”. Una complicidad que logra recogerse en las miradas de los personajes, en una cámara revelando la intimidad, en las pausas de la cotidianidad anhelada por mamá Icha, los animales que ambientan la casa y los malestares que se desatan por paredes, techo y ambición.

Un documental que narra con delicadeza los hechos que suceden en largas semanas, nos lleva a la profundidad de las decisiones y las tensiones que se levantan en la historia, y nos invita al límite de la indignación. Una película con la presencia del director, con esa firma entre planos, preguntas y punto de vista; que no pasa desapercibido y, por el

contrario, horma y canaliza las emociones. Una historia criolla que refleja el peregrinaje de generaciones. Una casa que se arma con aromas de hogar, corredores por los que todos caminamos e identificamos como propios, despedidas con matices y la convicción de pertenecer a un lugar en el mundo. 

CONTENIDO

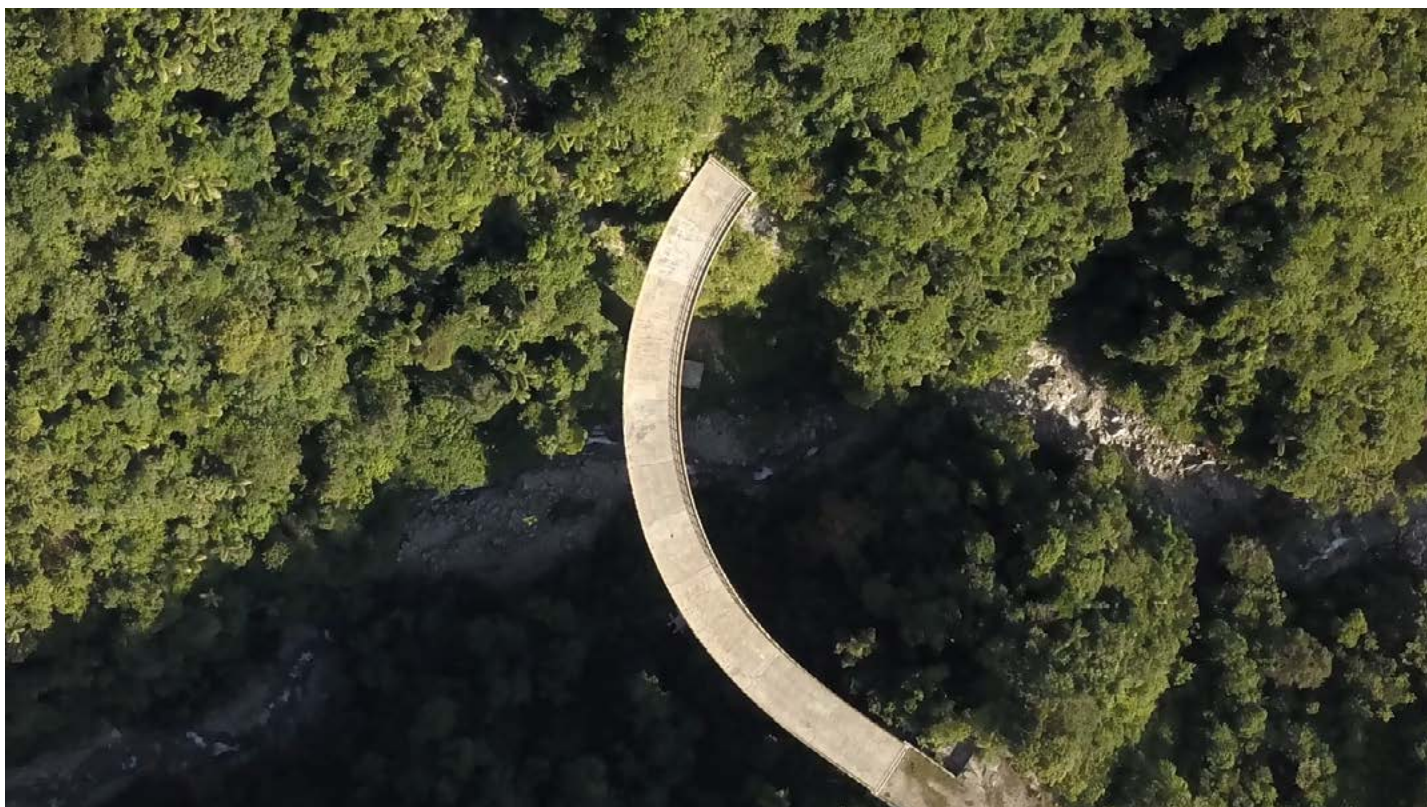
SITIO WEB

SUSPENSIÓN, DE SIMÓN URIBE, 2021

LA NATURALEZA NOS SIGUE DANDO LECCIONES

Manuel Zuluaga

—●—



Sobre el piedemonte andino amazónico, zona biogeográfica espesa e ingobernable, se busca desde los años ochenta la creación de un corredor vial que conecte la ciudad de Mocoa con Pasto a través del municipio de San Francisco, Putumayo, una apuesta por tejer caminos entre el interior y el sur del

país que se ve interrumpida una y otra vez por una serie de razones nimias en comparación a los retos de la naturaleza, que no son más que manifestaciones del poderío geográfico.

Con voces de la comunidad y registros vi-


suales diversos (fotográfico, video, simulación 3D), *Suspensión* es un largo de no ficción que en sus primeros minutos se acerca al panfleto y la denuncia, y en la medida que avanza pasa por el diario de viaje, el film institución de Frederick Wiseman e, incluso, la abstracción del cine de Lois Patiño, con tiempo para la sátira y el drama, para recordar de forma novedosa y oportuna que la naturaleza nos sigue dando lecciones.

Simón Uribe, investigador colombiano, llega desde la etnografía al cine tras recibir financiación extranjera para desarrollar un primer proyecto en esta región del país, y termina descubriendo con ello la posibilidad de construir un relato novedoso y oportuno en forma de sinécdoque, el cual relata desde una comunidad los dramas y tragedias que experimentan los territorios más aislados del país para acceder a sus derechos. En esta parte por el todo se reconstruye la historia de la variante vial antes mencionada, con punto de partida en el camino de herradura creado por los monjes capuchinos con ansias de colonizar las comunidades indígenas del Putumayo; luego, con la aparición de una garrucha artesanal para el cruce humano sobre profundos valles, o la creación de puentes elevados que se interrumpen de frente a una escarpada geografía, línea de tiempo

que dibuja las esperanzas de una comunidad que a través de sus testimonios deja ver las diferentes posiciones que existen frente a la construcción de esta mega obra.

En este orden de ideas, la película pretende mantener un punto de vista imparcial frente a la edificación y la pregunta de ¿construir o no?, una apuesta que juega doble ante la inminente fuerza de la naturaleza que se manifiesta incluso de formas metafísicas, y que inclinan la respuesta hacia una dirección; pues como lo reconoce uno de los testigos principales: “desde el punto de vista técnico no hay barreras, pero algo viene funcionando mal, y ese algo se está volviendo ancestral”; situación a la que, entonces, el film se gira y expone acciones propias de la construcción con composiciones visuales que convierten un registro sin gracia en formas performativas y abstractas de crear ritmos que se acoplan y dan paso al protagonista total de la película: la infraestructura de concreto y su inminente derrota ante las condiciones geoclimáticas del entorno.

En 2021, año en que el gobierno saliente promete retomar la obra de mega ingeniería con la creación de más de sesenta puentes y viaductos y hasta once túneles, *Suspensión* se estrena en cines tras su paso en 2019 por

el Festival de Cine de Rotterdam, probablemente el certamen más vanguardista del viejo continente, que apuesta a jóvenes realizadores (en este caso Simón como director, y en la escritura con su hermano Joaquín Uribe) de cara a nuevos caminos y formas para el cine, una promesa que se cumple con el significativo aporte de la película al cine nacional a través de su doble reflexión decolonial: el manifiesto poético de resistencia de la naturaleza hacia el ser humano e intervención/extracción; y, en estrecha relación con lo anterior, la posibilidad de un cine por fuera del paradigma occidental, un cine que se cuestiona un lenguaje desde el tercer mundo y que desde su relación con la geografía y los escenarios propone algo nuevo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MEMORIA, DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

SOBRE EL TIEMPO Y SU MEMORIA

Hugo Chaparro Valderrama

Laboratorios Frankenstein©



Para aliviarse de las rutinas audiovisuales y narrativas del cine industrial tómese tres Weerasethakules al día.

* * * * *

Notará el alivio cuando lo desconcierten sus películas –*Blissfully Yours* (2002); *Tropi-*

cal Malady (2004); *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010)– y se pregunte, antes que por las anécdotas de sus historias –¿dramas pasionales, relatos de fantasmas, enigmas mitológicos?–, por la forma como están narradas y por el interés de Apichatpong Weerasethakul para hacer del cine una experiencia sensorial; por los motivos

de un director que se sitúa al margen de lo explícito, optando por lo metafórico y sus misterios.

* * * * *

Nada nuevo y siempre excepcional cuando la historia del cine recuerda vanguardias que desconcertaron al público. *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí, a finales de los años veinte, hizo que el cine ladrara con sus acertijos surrealistas. “Esta película iba dirigida a los sentimientos del inconsciente humano”, dijo Buñuel, “por lo tanto, su valor es universal, aunque resulte desagradable a cierto grupo de la sociedad aferrada a los principios puritanos de la moral”. Juan Ramón Jiménez presentó el delirio en el Cineclub de Madrid advirtiéndolo: “Lo que quiero es que el film no os guste, que se proteste. Sentiría que os agradase”.

* * * * *

A la estirpe del perro –que interesa tanto en el Festival de Cannes– la prolongaron directores arqueológicos: George Hugnet (*La perle*); Michel Gorel (*Bateaux parisiens*); Robert Flaherty (*Twenty-four Dollar Island*); Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*) y una legión extranjera de realizadores que se

aventuraron a explorar territorios desconocidos del cine.

* * * * *

No es imposible relacionar la idea de Flaherty para filmar *Twenty-four Dollar Island* con la perspectiva metafórica de Weerasethakul. Flaherty quería que su película de veinticuatro dólares sobre Nueva York fuera “un poema cinematográfico, una especie de poesía arquitectónica en la que la gente tan solo se emplea con carácter accesorio, como paisaje de fondo”.

* * * * *

Un *carácter accesorio* que sirve para expresar las ideas que deciden la suerte de los personajes en *Memoria*. La presencia de Jessica (Tilda Swinton) –y de todos los que giran a su alrededor, algunos de ellos como fantasmas de su memoria creativa–, es el hilo conductor que ata los nudos del misterio en el paisaje de fondo de sus emociones.

* * * * *

El primer plano de la película retarda el vértigo del mundo y nos sitúa en el ritmo de un rompecabezas, que cada espectador

armará según su intuición, cuando vemos una cortina en la penumbra donde se despierta Jessica una noche, saltando del sueño a la vigilia por un estallido que aturde su equilibrio. Lo invisible del sonido influye así en las visiones reveladas por la cámara y en las escenas que moldean las preguntas de la historia.

* * * * *

Escuchamos la banda sonora del silencio, quebrantada de repente por el estruendo de unos automóviles que parecen aullar con sus alarmas y resaltar, con su ruido de monotonía vulgar, el aire tenue en el que se sostendrá la voz de Jessica, cercana a los susurros.

* * * * *

Tan enfático en llamar la atención del espectador sobre el sonido como Ida Lupino en *Outrage* (1950) –cuando Lupino hizo de los pasos en la noche por calles solitarias y del pito de una camioneta los elementos dramáticos que sugieren el drama de la violación que sufre Mala Powers por uno de tantos miembros del sexo trípode–, Weerasethakul y su equipo de sonido nos obligan a escuchar con atención tanto su banda sonora como a recorrer los planos en los que se

descompone cada escena del rompecabezas.

* * * * *

Una banda sonora que decide el vaivén de la memoria según los recuerdos fantásticos que permiten unos restos humanos de 6.000 años de antigüedad; los sueños con perros fantasmales que tiene la hermana de Jessica (Agnes Brekke) y que invaden fortuitamente, con la libertad de la ficción, la ciudad por la que se pasea Jessica iluminando las calles con su piel y su abrigo blancos; la recreación que un ingeniero de sonido llamado Hernán Bedoya (Juan Pablo Urrego) hace en un estudio de la explosión metálica que persigue a Jessica, honrando con su talento el nombre de la banda en la que toca Bedoya: *The Depth of Delusion Ensemble* (el ensamble *La profundidad de la ilusión*); el *déjà vu* por el que Jessica toma prestados, sin saberlo, los recuerdos del otro Hernán Bedoya de *Memoria* (Elkin Díaz, quizás el mismo ingeniero de sonido, pero envejecido y con una memoria inagotable, solitario en un rincón del mundo), narrándole Jessica a Hernán un fragmento de su historia como si fuera una vidente que vislumbra sus recuerdos cuando recorre la habitación del hombre al que acaba de conocer: al fin y al cabo el pasado y sus muertos continúan existiendo en el re-

cuerdo que los demás tengan de ellos y pueden ser parte de una memoria compartida; los sonidos del mundo que Jessica descifra en la línea de un poema sobre el insomnio, una línea que podría definir su búsqueda intangible del misterio cuando percibe que “el aire jadea”.

* * * * *

¿Cuál es el sonido que se escucha en el centro de la Tierra según *Memoria*? ¿En ese túnel donde se descubrieron unos restos milenarios hasta que los descompuso el caos? ¿Cómo podríamos escuchar –o imaginar– los sonidos que se desvanecieron para siempre? ¿Qué dicen los monos aulladores cuyo lenguaje interpreta el Hernán Bedoya que vive solitario en el campo, con una certeza inversamente proporcional a las sugerencias de esta película y sus fragmentos que dejan en suspenso a la razón y recurren a las emociones?

* * * * *

Todo es posible en *Memoria* como todo es posible en un sueño surrealista. Tras la aparente sencillez de la puesta en escena y las pausas de la contemplación que impone el tiempo narrativo de la historia –aunque

no sobra preguntarse: ¿es en realidad una historia o una serie de acontecimientos que se entrelazan alrededor de un sonido?–, se agazapan las variaciones alrededor de la memoria según Weerasethakul, cambiantes como el significado de una trama que no es lineal y no obedece a las costumbres del inicio, el nudo y el desenlace de la tradición, tanto como a la poesía si consideramos cada escena como un fragmento independiente de lo que se construye alrededor de algo tan veleidoso como los recuerdos y sus evocaciones; como la luz que ilumina la biblioteca y la galería en las que Jessica se sumerge de repente en la penumbra.

* * * * *

Hernán Bedoya, no el que tuvo la ilusión de conocer Jessica en el estudio de sonido, me refiero al Hernán Bedoya real –una palabra dudosa en *Memoria*–, tiene poderes extraterrestres para descubrir la historia que atestiguó en el pasado una piedra, para dormir con los ojos abiertos observando el cielo, para considerar que los sueños son un invento del hombre.

* * * * *

¿En qué dimensión habrá transcurrido su

existencia? ¿Por qué enfatiza en “los humanos” cuando habla de que inventaron los sueños? ¿Acaso pertenece a una especie sideral? Los diálogos insinúan, sin revelarnos del todo, la perspectiva que tiene del mundo –Bedoya y todos los personajes de esta película, que también parece un sueño que observamos con los ojos abiertos–. Algo semejante a lo que sucede cuando Jessica, en un restaurante donde almuerza con su hermana y con su cuñado (Daniel Giménez Cacho), evoca a un odontólogo que supone muerto. ¿Es acaso la memoria tan frágil como las flores con las que trabaja Jessica? ¿Sus vestigios pueden desaparecer cuando explota un volcán y sepulta una vez más la arqueología de lo que antes fue amnesia?

* * * * *

En el mundo paralelo de Apichatpong Weerasethakul todo es posible: que pasemos de un mundo cotidiano como el de las ciudades que filma la cámara, a recreaciones tan fabulosas como las que inventó en los años cincuenta y sesenta Ray Harryhausen; que se invente, con los artificios de la ciencia ficción, una jungla donde sea posible sospechar que nos ha sido revelado parte del misterio por el que Jessica se obsesiona con un sonido quizás proveniente del espacio

exterior.

* * * * *


El lugar común nos dice: *el cielo es el límite*. Ya ni siquiera es así cuando no hay límites para viajar al espacio. Mucho menos cuando para un director como Weerasethakul el cielo es una frontera que observa con planos que parecen extasiados por la arquitectura flotante de las nubes, por el territorio que minimiza la Tierra, donde podemos imaginar al personaje de memoria implacable que es Bedoya dirigiéndose a otros recuerdos, en otros planetas.

* * * * *

Termino recordando la historia con la que se narra cómo fue inventado el arte de la memoria. Sucedió en el siglo V a.c. Invitado a un banquete, el poeta Simónides de Ceos se retiró un instante para atender a dos mensajeros que hablaron con él en la puerta. En ese momento, el salón donde transcurría el banquete fue aplastado por el techo que se desplomó sobre los invitados. Se dice que Simónides recordaba dónde y con quién estaba sentado cada uno de ellos y así fue como los familiares supieron quién había muerto y en dónde. El arte de la memoria fue así otra

invención humana.

* * * * *

Un arte que recurre a nuestra capacidad de observación y a nuestras emociones como puede suceder cuando vemos por primera vez *Memoria* y, luego, si regresamos a ella, descubramos, como Simónides, otros matices que no habíamos registrado en el salón donde transcurrió su banquete cinematográfico. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ÁNGEL DE MI VIDA, DE YÚLDOR GUTIÉRREZ

LOS NIÑOS INVISIBLES

Jerónimo Rivera-Betancur

—●—



Aunque la sociedad colombiana ha recorrido un largo camino hacia la inclusión y hoy pueden verse avances significativos, sigue siendo un tema pendiente en muchos ámbitos y, sobre todo, en la inserción de quienes presentan algún tipo de discapacidad (física o cognitiva) en algunas esferas de la sociedad en condiciones de respeto y equi-

dad. El cine colombiano ha subrepresentado también a estas personas en sus narrativas y son pocos los personajes secundarios que representan algún tipo de discapacidad y mucho menos los que las protagonizan.

En el ámbito de las producciones cinematográficas de los últimos tiempos, podría-

mos recordar al personaje semi-autobiográfico de Giovanni Patiño en *La vendedora de rosas*, a Mañe, protagonista de *La sombra del caminante* (con alusiones a los personajes del “ciego” y el “tullido” de en *Los Olvidados* de Buñuel) o a las películas *Pasos de héroe* (Henry Rincón, 2016) o *Talento millonario* (Edison Vanegas, 2017) protagonizadas por niños y jóvenes con discapacidad motora o cognitiva.

Son pocas también las películas colombianas dirigidas específicamente a un público infantil o familiar; lo que se agrava con una televisión privada que abandonó a este público desde su entrada en funcionamiento en 1998 y que, veintitrés años después, no tiene una propuesta concreta. De todas formas, el público infantil y juvenil colombiano migró hace décadas a los contenidos extranjeros y esto significa, en términos prácticos, que el cine y los canales de televisión nacional tienen muy pocos espectadores por debajo de los treinta años.

La televisión pública, por su parte, ha liderado los contenidos de calidad hacia esta franja poblacional y algunos pocos realizadores han apostado a los espectadores más jóvenes. Justamente, una de las películas mejor logradas de animación para el pú-

blico infantil en Colombia es *El libro de Lila* (Marcela Rincón, 2017). La televisión infantil y juvenil fue relegada a un segundo plano desde la llegada de los canales privados de televisión nacional y son pocos los proyectos que en más de dos décadas han presentado una propuesta sólida y de buen recibo por parte del público. Uno de los más exitosos fue *Francisco el matemático*, que, entre 1999 y 2004 presentó las historias de jóvenes de un colegio público del sur de Bogotá con un gran éxito entre el público y buenos comentarios por parte de la crítica. En 2017, RCN impulsó una secuela de la serie con un éxito bastante más moderado. Al frente de la serie original estuvo Yúldor Gutiérrez, con amplia experiencia también como director en la televisión colombiana.

A pesar de su trayectoria ampliamente conocida en televisión, Gutiérrez no había dirigido un largometraje y la pandemia lo obligó a aplazar el lanzamiento de su ópera prima cinematográfica, *Ángel de mi vida*, para 2021, luego de un debut prometedor ante el público infantil y juvenil del *Cine bajo las estrellas* del interrumpido FICCI 2020.

La película tiene dos argumentos poderosos para resaltarse entre el conjunto de películas de la filmografía nacional: estar dirigida al público infantil y juvenil y la re-

presentación que hace de la discapacidad en la gran pantalla. Si bien se trata de una propuesta que bebe de las aguas del melodrama y cuyos giros argumentales pueden antojarse un poco sensibleros, se trata de una propuesta rigurosa de puesta en escena que puede tener muy buen recibo en el público familiar. Esta condición, por supuesto, no es gratuita, pues se trata de la ópera prima cinematográfica de un director ya consagrado en la televisión como director, escritor y actor, un director con oficio.

La película tiene dos argumentos poderosos para resaltarse entre el conjunto de películas de la filmografía nacional: estar dirigida al público infantil y juvenil y la representación que hace de la discapacidad en la gran pantalla.


Ángel de mi vida es la historia de un joven discapacitado que quiere ser atleta para ganar el corazón de su padre, quien a su vez tiene problemas de corazón (metáfora un poco obvia de su disfuncionalidad emocional). Con una premisa tan sencilla, y en ocasiones un poco repetitiva y obvia, la película consigue lo que espera sin demasiados rodeos ni giros de la trama, haciendo que sea una historia fácil y digerible para toda la familia y que apunte con claridad a ese público, buscando conmover y mover al especta-

dor hacia una empatía por la diferencia y un clamor por la inclusión. Aunque parezca tarea sencilla, no es fácil contar historias que logren encantar y conmover al gran público y allí está uno de sus principales méritos.

El director muestra su oficio al presentar una historia meticulosa en donde se privilegian las escenas emocionales sobre las racionales, buscando hablar más del amor que la discapacidad. En ese orden de ideas, la película se enfoca más en la aceptación de la discapacidad en el entorno familiar que en la compasión y en la condescendencia, enfoque que se agradece al abordar un tema tan delicado y que suele abordarse desde una mirada lastimera o caritativa. Enmarcada en hermosos paisajes caribeños, la película presenta una propuesta fotográfica sólida y una muy acertada dirección de actores en un elenco protagonizado por Junior Polo, quien cumple bastante bien con el reto de encarnar a un joven con discapacidad cognitiva, y Viña Machado, quien logra una actuación con altos toques sentimentales que, no obstante, no cae en la melosería.

En la película participan también varios niños con distintos tipos de discapacidad motora y cognitiva que, aunque no son los protagonistas, logran dar verosimilitud y potencia a la historia. Aunque no es la fun-

ción de las películas, este proyecto contó con el apoyo de la Fundación Fides y ha destinado parte de sus ganancias al sostenimiento de la fundación. Más allá del apoyo financiero efectivo, es importante visibilizar las obras de una entidad que ha hecho tanto por las personas en situación de discapacidad en Colombia.

Estamos lejos del día en que las películas presenten con naturalidad actores con discapacidad encarnando cualquier tipo de personajes y que no sean exaltadas solo por esto. Mientras tanto, es importante aplaudir cualquier esfuerzo encaminado a visibilizar a muchos hombres y mujeres que deben luchar por subsistir en un mundo que no ha sido pensado para ellos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

6º Festival de cine de Jardín

Septiembre 16 al 19 de 2021



Apoyan



Organiza



www.festicinejardin.com

[festicinejardin](https://www.facebook.com/festicinejardin) [festicinejardin](https://www.instagram.com/festicinejardin) [Festicinejardin](https://twitter.com/Festicinejardin)

LOS CONDUCTOS, DE CAMILO RESTREPO

LA CREACIÓN DE UN ORÁCULO

Danny Arteaga Castrillón

—●—



Cuando se agudiza la distancia entre la cómoda realidad de algunos y la realidad de los olvidados, los desechados, los abandonados, surgen nuevos mundos, ajenos al flujo cotidiano de la ciudad, que brotan de la necesidad de ser o de pertenecer o de ese impulso natural de sobrevivir. Mundos que se entrelazan y colisionan, y que se unen por sus grietas, por allá en los lugares ocultos de

las urbes, adonde no alcanzan los ojos del ciudadano de bien. Algo de esto, y mucho, mucho más, se adivina en *Los conductos*, de Camilo Restrepo, película que, a modo de *El Aleph*, de Borges, parece reunir en un solo espacio las múltiples facetas de nuestra realidad social.

Hay mucho de distópico en esta película,

pero no es una de esas distopías que especulan sobre el futuro, sino las que acaecen en el presente, allí donde el apocalipsis ya ha dejado estragos, en los márgenes de la ciudad, en sus recovecos, por donde hay que pasar agachado, arrastrándose. Con ese material se teje la historia de Pinky, un hombre que huye de una secta religiosa delictiva, a la cual había ingresado por ese impulso de pertenecer a algún grupo cuando se está solo y se es relegado. Se enfrenta, entonces, durante su huida, a un universo delirante, de reflexiones profundas y esotéricas sobre sí mismo y su entorno.

Este relato, sin embargo, no se expone de manera evidente; es él, más bien, un entramado inextricable, en el que se sobrepone diferentes capas narrativas, a lo largo de distintos estadios y canales (conductos), que permiten un diálogo entre la imagen y la palabra, en tiempos y espacios amalgamados o sobrepuestos, como opera acaso la cosmología alucinante de esos lugares que ya se han difuminado y desdibujado en la línea temporal de la Historia que a diario tejemos como país.

Está en primer lugar la capa narrativa de la voz, la del narrador, Pinky, que desde su presente, y en un sentido muy literario

y hasta poético, cuenta la historia, mientras se exhiben las imágenes que el hombre contempla o los lugares donde se encuentra cuando fluye su pensamiento. Estas imágenes componen la otra capa narrativa, las que como espectadores buscamos asociar con las palabras, con el tiempo pasado del narrador; atestiguamos así el presente del personaje, y las imágenes en torno nos ayudan a configurar su pasado, el que nosotros mismos nos vemos obligados a diseñar, colorear, ordenar; una forma extraña, pero fascinante, de viajar en el tiempo.

Pero ese material, esas imágenes concretas que convertimos en un pasado ajeno, tienen un valor anexo: su contacto estrecho con la realidad, no solo la del relato, sino la nuestra, la de Colombia. Y es aquí donde es posible saborear el espíritu del director, su impronta, su poética, que se encuentra en su habilidad y sensibilidad de resignificar el sentido de la imagen, sobre todo la que se aferra a la realidad, la que se empecina en quedarse ahí, en un solo significado, o relegada a la condena del olvido, tal como lo hizo en *La impresión de una guerra* (2015), esa película que supo mostrarnos cómo precisamente la imagen, en sus diferentes formas y formatos, puede extender profusas ramas hacia las distintas maneras de leer el conflicto.

Y es aquí donde es posible saborear el espíritu del director, su impronta, su poética, que se encuentra en su habilidad y sensibilidad de resignificar el sentido de la imagen...

Así, en *Los conductos*, el director captura imágenes de la realidad, como aquellas calles en las que se refugian los abandonados, los mendigos y bandidos, junto con sus despojos y sus ruinas; el taller de estampado de camisetas o el taller de llamas; una chatarería; un centro comercial, donde un payaso vende globos; las entrañas de un parqueadero; las noticias en un televisor..., y las moldea según las formas de su discurso narrativo y estético, cumpliendo con ello el objetivo de darle un contexto a la historia y hacer una denuncia sobre las problemáticas sociales que aquejan a la sociedad colombiana: la indiferencia hacia los desposeídos, la azarosa supervivencia, la invisibilidad de un Estado, la corrupción, la informalidad laboral y, en general, la Colombia fragmentada y dividida, y envuelve todo ello en una atmósfera gris, del color de la sombra, soportado además en una banda sonora con eco de túnel, de crepitar de ruina y de lento resquebrajamiento.

Esta denuncia se delimita con el poema de

Gonzalo Arango “Elegía a Desquite”, cuyos fragmentos últimos se exponen al final de la película, antes de los créditos, y más puntualmente con la pregunta que se formula el poeta antioqueño en su texto: “¿No habrá manera de que Colombia, en vez de matar a sus hijos, los haga dignos de vivir?”. El poema es una reflexión sensible y profética sobre las razones de la maldad implícita en un bandolero, con el alias de “Desquite”, que asoló el campo colombiano durante la época de la violencia y que fue ultimado por el Ejército; un hombre que es a la vez víctima y victimario en una sociedad donde el asesinato parece formar parte del paisaje político y social.

Es por eso apropiada, además, la inclusión de Desquite como personaje en la película. Opera él como un “sabio” que acoge a Pinky en uno de sus estadios, en las montañas, durante su huida. Es una especie de anacoreta, experimentado en los vericuetos de la maldad humana, que le habla del crimen y de su verdadero peso en contraste con el actuar oculto de la sociedad. Así lo deja entrever cuando narra la historia del diablo cojo: “(...) Quiso entonces recompensarlo, y en agradecimiento lo elevó sobre la ciudad para que viera el mundo tal y como es, tal y como solo Dios y el diablo pueden verlo. Estando

allá arriba, el diablo levantó los techos de las construcciones, para mostrarle al joven la manera como las personas se comportan de verdad. Toda la hipocresía y la suciedad del mundo se desveló frente a sus ojos. Las casas sin techos aparecían como un teatro miniatura, representando crímenes, pecados, bajezas y mezquindades. De manera que el crimen del joven, visto ahora en perspectiva, perdía importancia dentro del conjunto de horrores que admiraba”.


El mundo sería más simple si se quedara en ese estado informe, sin colores, sin sonidos, sin que las cosas sean el signo de otra cosa, el recuerdo de otra vida. Nada más que un fuego blanco” ...

Tras esta experiencia con *Desquite*, que lo conduce también a otros submundos y otros estadios, Pinky siente el llamado de la liberación, una esperanza acaso, un tímido impulso vital que le traza el regreso hacia la realidad de su mundo, pero llevando consigo, sin embargo, un deseo reprimido de regeneración, individual y colectiva. “En el fondo existe quizás un magma, en el que todo pierde su forma para regenerarse, una estrella en la que los materiales que la componen se funden para mezclarse, pro-

duciendo algo nuevo con lo viejo, una resurrección constante de las cosas, que nos hacen olvidar lo que fueron. El mundo sería más simple si se quedara en ese estado informe, sin colores, sin sonidos, sin que las cosas sean el signo de otra cosa, el recuerdo de otra vida. Nada más que un fuego blanco”, dice con resignación, con un dejo panteísta, mientras contempla la ebullición de metal fundido ardiendo en una fundidora.

No podríamos decir que el retorno es el final del protagonista, pues hay quizás un estadio adicional: la película misma, cuya alquimia logra desdibujar la línea que separa la realidad de la ficción. Nos recuerda la inutilidad de tal diferenciación cuando de transmitir un mensaje se trata, cuando es el arte el mandado a develar lo oculto. Camilo Restrepo extrae la historia de Pinky de la realidad de la ciudad de Medellín y lo ubica a él como personaje, le dispone el espacio para que reviva y represente su propia experiencia, y ejercite de ese modo su catarsis; habrá sido acaso la película para Pinky, primero como personaje y luego como espectador, un canal a través del cual se encuentra consigo mismo y descubre nuevas verdades en su historia o nuevas posibilidades de entenderla y de entenderse.

El cine se convierte, entonces, en otro de los conductos que atraviesa Pinky en su huida y en su búsqueda: las grietas de las paredes, una herida de bala, los huecos de las calles, que lo llevan a esos submundos en los que se reconfiguran el tiempo y el espacio y en los que encuentra sus salidas, hasta alcanzar finalmente la pantalla, donde contempla el retrato ejecutado por él mismo. Se presenta así una suerte de bucle, un eterno retorno, en el cual el personaje recrea su propia vida y la atestigua, una y otra vez, ad infinitum.

Al contemplar la historia en su conjunto, sus estadios, sus conductos, la desfiguración del tiempo, la poesía de las palabras..., no podemos evitar sentir un hálito profético en la rigurosa atmósfera, como el de esta sentencia de Desquite: “Pronto la noche será tan oscura que nadie verá nada. Solo ellos, los mendigos y los bandidos, solo ellos serán los únicos que verán en esa oscuridad, porque son ellos los que dejarán ciegos a todos, escupiendo a los ojos de los buenos ciudadanos”, que es imposible no asociar con el estallido social actual. Todo ese laberinto arcano, construido con el material de la realidad, le otorga a la película el aspecto del oráculo, al que bien valdría la pena consultar de vez en cuando. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL OLVIDO QUE SEREMOS, DE FERNANDO TRUEBA

SONIDOS DE REFLEXIÓN

Martha Ligia Parra Valencia

En twitter: @mliparra



Héctor Abad Gómez, protagonista de la película *El olvido que seremos*, decía que, para enseñar a otros, son necesarios el conocimiento, la sabiduría y la bondad, y que el mero conocimiento no es suficiente. Su pretensión como profesor era alentar a pensar con libertad. Esta producción de Fernando Trueba nos acerca de modo amable a un hombre carismático y de múltiples facetas;

y dialoga con su dimensión íntima, familiar, política, médica y docente. Dibuja el retrato vivo de un padre poco convencional y de un ser humano esencialmente protector. Alguien que no solo estuvo a la altura de su tiempo, sino varios pasos por delante.

La película establece un diálogo inteligente entre el pasado y el presente, lo privado y lo público, la razón y el corazón, la vida y

la muerte. Esta última, nos acompaña desde un inicio con la cruda escena de *El precio del poder*, de Brian de Palma, la cual enfrenta al espectador con lo que vendrá, la violencia naturalizada: “Tanto latino dando bala”, dice el personaje de Héctor hijo. Y en adelante las referencias a la muerte seguirán: el niño Quiquín pide: “Yo lo que quiero es ver un muerto”; Marta, la hermana artista y estrella de la familia, baila la canción *A la memoria del muerto*; el protagonista mira su película favorita *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti, y lee a sus hijos el hermoso cuento de Wilde, *El ruiseñor y la rosa*. Este último, una alegoría de su historia y del sacrificio que hizo por amor a otros, en una sociedad ingrata.

Su película apuesta por un hombre bueno que tuvo el valor de ser valiente. Alguien con un corazón bondadoso en un contexto hostil, y que fue fiel a sus convicciones hasta el final.

Wilde, Machado, Neruda y Borges acompañan la memoria y los pasos de este hombre sensible y su legado, y nos recuerdan que la poesía sirve para apaciguar la angustia y “sobrevivir a las tristezas de la tierra”, como dice el poema *Resurrecciones*, de Neruda. El mismo que se escucha en la voz del protagonista: “Si alguna vez vivo otra vez,

será de la misma manera... no quiero ser un elefante, ni un camello desvencijado, sino un modesto langostino, una gota roja del mar”.

Héctor Abad fue un filántropo, un rebelde con diversas y loables causas a las que dedicó la existencia y las incansables luchas; las mismas que hoy siguen siendo urgentes: la libertad de pensamiento, la búsqueda de una sociedad más justa y equitativa y la defensa de la vida.

“Ser bueno no solo no es fácil, sino que puede ser el mayor de los riesgos. Más aún en una época en la que la fotogenia de la maldad y la fascinación por la violencia ocupan de modo continuo, insistente, nuestras pantallas cinematográficas y televisivas, nuestra literatura y, lo que es peor, nuestra vida cotidiana”, declara un inspirado y siempre profundo Trueba a propósito de su protagonista. Su película apuesta por un hombre bueno que tuvo el valor de ser valiente. Alguien con un corazón bondadoso en un contexto hostil, y que fue fiel a sus convicciones hasta el final.

Javier Cámara está a la altura de su personaje y lo encarna a cabalidad. Su carisma y talento llenan la pantalla y sostienen la historia. Físicamente adopta la apariencia característica de Abad Gómez descrita así en la novela: “Siempre pulcro, siempre impecable”.

blemente vestido, de saco y corbata, siempre ingenuo y abierto y sonriente”.

La cinta capta en color la atmósfera del pasado para transmitir, con todos los matices, la dinámica cotidiana, las reuniones y paseos. Esta parte luminosa abarca lo que sería “un paréntesis de felicidad casi perfecto”. El presente, por su parte, está fotografiado en blanco y negro y recuerda la dura realidad, la zozobra, el clima enrarecido y la muerte que ronda.


Dentro del reparto, sobresalen las actrices Patricia Tamayo (Cecilia) y Aida Morales (Gilma), precisas y expresivas en cada gesto. Teniendo la película una gran figura central, logra al mismo tiempo el encanto de una obra coral, donde las escenas familiares están maravillosamente construidas, con espontaneidad y a través de planos secuencia. Trueba logra una película tan íntima como familiar, tan política como universal.

Solo un equilibrista como el director pudo asumir tantos riesgos: alguien como él con una filmografía diversa que reúne ficción, documental, drama, comedia, animación. El primero de los retos fue la adaptación, pues siempre se carga con la inevitable comparación. En este caso con la novela que, además de ser un *bestseller*, es una obra fundamental para entender la historia reciente del país. Sumado al hecho de tener un protagonista tan cercano en el tiempo como Abad Gómez,

quien también había sido objeto del documental conmovedor *Carta a una sombra*, de Daniela Abad y Miguel Salazar.

Igualmente riesgoso era tener como protagonista a un actor español en el papel protagónico, y el hecho de abordar una producción de época para recrear la Medellín de los años setenta y ochenta. Excelente el cuidadoso diseño de producción de Diego López.

Como en la época que describe la película, continúan hoy las persecuciones y estigmatizaciones de líderes estudiantiles y sociales, y de quienes alzan su voz en contra de las injusticias. Abad Gómez fue víctima de la mezquindad de los privilegiados y de lo que en la novela de Abad Faciolince se describe como “epidemia cíclica de la violencia y violencia política hacia los opositores”. También ahora, los orígenes de la desigualdad, de la violencia y de la pobreza, permanecen sin cuestionarse.

Tomo el libro en el que se basa película, me detengo en algunos pasajes y releo algunas páginas con los subrayados propios. Revivo las emociones y encuentro lo que podría resumir el sentimiento final de la historia: “aunque la herida está ahí, en el sitio por el que pasan los recuerdos... pero más que una herida es ya una cicatriz”. El amor por la vida y el dolor más profundo, inspiraron la novela que logró arrebatarse al padre del olvido. El cine hace ahora lo propio. 

LOS CONDUCTOS, DE CAMILO RESTREPO

LOS CONDUCTOS HACIA LA REALIDAD

Liliana Zapata B.

—●—



¿Qué son los conductos? Quizás unos ajenos como las tuberías por donde corre toda la podredumbre de la ciudad o aquellos por donde circula la electricidad, u otros más intrínsecos, como aquellos por donde circu-

la la sangre, el odio, la rabia, el bien, el mal, el perdón, y hasta el exorcismo de los propios demonios. O será también la sucesión de tropiezos en los que se adentra un personaje, una suerte de “túnel”, como lo expre-

sara el director de cine colombiano Camilo Restrepo en una entrevista para la edición de 2020 del programa anual “*New directors new films 2020*”, del *Film at Lincoln Center* y el MOMA de la ciudad de Nueva York.

Sea cual fuere la interpretación, es tan propia como lo es la adaptación hecha por el mencionado director en *Los conductos* (2020), de la historia de su amigo Pinky, quien perteneció por años a una secta liderada por un hombre que se hacía llamar el Padre. Pinky –quien se interpreta a sí mismo en la película– al liberarse finalmente de esta secta, se obsesionó con el único deseo de matar al líder para evitar que les hiciera a otros lo sufrido por él mismo. El filme, con una estética y un estilo muy propios de Restrepo, y con una clara intención por comprender las dinámicas sociales como ya lo hiciera previamente en *La impresión de una guerra* (2015), nos permite entrever las vicisitudes de este hombre marginado a través más de sus pensamientos que de sus hechos, mientras mezcla esta historia con la de otros, también en los bordes de la sociedad; como lo aclara el director: “...yo podía construir un filme comenzando en la experiencia de Pinky, pero desarrollar esta experiencia hacia una meditación del país como un todo..., por eso decidí incluir otros aspec-

tos de Colombia incluyendo un personaje histórico llamado Desquite... y los payasos de un programa de televisión...”.

Sin caer en sobre-explicaciones innecesarias y trayéndonos los hechos en su mayoría a través de imágenes sin diálogos, vamos involucrándonos en esa especie de ensoñación y anomalía de la que pareciera buscar Restrepo que hagamos parte. Nos vamos encontrando ante una representación de la realidad, más que ante la realidad misma. Si no nos dejáramos envolver por esto desde el principio, los diálogos podrían parecerse imposturas; sin embargo, al identificar que el realizador busca reflejar “un estado de la mente” de los personajes que va introduciendo, más que un entorno convencional, las piezas encajan en total armonía. Después de ver la cinta y de escuchar al director, comprendemos que estamos más cerca de las alucinaciones o sensaciones de una mente que ha sido manipulada y doblegada, más parecido al material de un sueño, que ante una realidad lineal y convencional.


Enfatizando en esto, frases como: “El grupo era un cuerpo en el que cada órgano se conectaba a los otros por la fe que teníamos en el grupo, en el padre y en Dios. Una fe que permitía a cada uno tener fe en sí mismo y

sentirse extraído por el milagro de un mundo que nos había tomado siempre por menos que nada”, y “la suma de todos nuestros odios el padre lograba convertirla en amor entre nosotros diciéndonos exactamente lo que queríamos escuchar”, además de que nos permiten dilucidar el adoctrinamiento del que eran víctimas el protagonista y sus “amigos”. Nos queda clara la presteza del autor, adentrándonos en ese universo de la mente y sus elucubraciones más profundas, pues nos creemos cada frase a pesar de que no se compadece con el contexto del individuo que las menciona.

Una fe que permitía a cada uno tener fe en sí mismo y sentirse extraído por el milagro de un mundo que nos había tomado siempre por menos que nada” ...

En términos más estéticos, la película es original en el uso de la luz, de la cámara y de la puesta en escena, de la que podríamos decir que es una a la que no nos tiene muy habituados nuestro cine. Allí, y en el hecho de contar una historia de relegación social sin caer en la ya tan común narrativa colombiana e incluso latinoamericana, radica en gran parte su mérito –y lo que la ha llevado probablemente a sobresalir entre otras de género y contenido similares–, pues entendemos el

dolor, la rabia de Pinky y el repudio por su pasado, sin ser partícipes de nada particularmente fuerte o agresivo, ofreciéndonos una mirada frontal pero creativa de un tema tan ampliamente manoseado. La violencia, excepto quizás por una escena de asesinato que no es del todo directa, Restrepo la convierte hábilmente más en un telón de fondo que en el fin último del largometraje: una violencia rampante que hace entender que la elección de los tres relatos no sea quizás arbitraria; pues con Pinky entendemos sin demasiados detalles que el Padre coaccionaba a sus “elegidos” a matar, a robar y a un sinnúmero de actividades ilícitas y delictivas a través del típico lavado de cerebro de las sectas; y con las tres historias, que hay unos conductos que las unen, por los que corren la indiferencia de una sociedad que desecha y desprotege, en lugar de cumplir su rol de cuidar y dar a cada uno un lugar digno.

Con todos los elementos que nos traen para profundizar cintas como esta, entendemos la necesidad apremiante que tenemos de encontrar propuestas disruptivas en nuestro cine, y se exagera nuestra capacidad de ser críticos y exigentes con los detalles estéticos y con la verosimilitud de las historias que queremos que nos cuenten. 

LLANTO MALDITO, DE ANDRÉS BELTRÁN

EL DRAMA Y EL TERROR TOCANDO REALIDADES JUNTOS DESDE LA FANTASÍA

Mario Fernando Castaño Díaz



El cine de terror es un género que ha ido evolucionando constantemente y a pesar de haberse convertido en algo justo para el mero entretenimiento, se ha acercado cada vez más a lo que siempre ha sido, arte y este, al estar ligado a la fantasía también lo hace con la realidad que es el lugar en donde verdaderamente moran nuestros miedos.

Esto es algo que ha sabido entender y plasmar en su primera película de este tipo el director Andrés Beltrán, quien es el responsable de dirigir la segunda temporada de la aclamada serie de Netflix, *Distrito Salvaje*. Desde hace tiempo le atraía la idea de dirigir una cinta del género del terror y se embarcó en la tarea de escribir el guion, pero luego de varios intentos decidió contar con el apo-

yo del guionista español Anton Goenechea, esto porque el considera que las películas de miedo durante algún tiempo se han centrado en lo efectista y no en el contenido, algo que afortunadamente ha ido cambiando.

La historia en la que se inspiró Beltrán luego de una ardua investigación viene de las profundidades del bosque nariñense con una entidad fantástica llamada Tarumama y según cuenta la tradición es un ser femenino que queda embarazada por el arcoíris, pero pierde a su bebé en las aguas del río, como respuesta este ser llora a su hijo mientras roba a los que se pierden en el bosque. Su apariencia es una anciana con patas de cabra y su historia nos lleva inevitablemente a la leyenda de la Llorona, que es un mito muy popular no solo en México sino en varias regiones de Latinoamérica.

La cinta obtuvo diferentes galardones y ha sido seleccionada para estar en SITGES, el Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña, y en el Blood Window Showcase de Cannes 2021.

Óscar (Andrés Londoño) y Sara (Paula Castaño) son una pareja que quiere salvar su matrimonio luego de una crisis familiar y decide alejarse de la ciudad con sus dos hijos

internándose en una cabaña (que, por cierto, fue construida cerca al Parque Nacional Natural Chingaza, Colombia, por el equipo de producción), en medio de la profundidad de un bosque que casi es otro personaje, evocando todo su frío y húmedo misterio, allí habita Tarumama y ella no necesita alterar una paz desde su plano paranormal, ésta de hecho ya estaba viciada desde lo real, a pesar de las buenas intenciones.

La cinta obtuvo diferentes galardones y ha sido seleccionada para estar en SITGES, el Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña, y en el Blood Window Showcase de Cannes 2021. La productora colombiana Dynamo ha sido la responsable de este logro y ya tiene en su haber diferentes producciones de éxito reconocido con series como Distrito Salvaje, Narcos o Frontera Verde.

¿Pero qué hace que Tarumama, como es llamada la cinta a nivel internacional, esté llamando la atención hacia nuestro país? Una de las razones es la impecable producción, en la que su fotografía logra que lugares comunes, cotidianos y hasta agradables cobren un sentido contrario y amenazante, apoyado por su inquietante sonido en medio de la música compuesta por el músico Felipe Linares, quien imprime una atmós-

fera que nos recuerdan al compositor Alan Korven en *El Faro* o *La Bruja*, de Robert Eggers, en donde lo que prima no es la melodía propiamente sino sonidos que en conjunto transmiten una atmósfera inquietante, una efectiva fórmula que impusieron películas como *Jaws* (1978) o *Alien* (1979) en la que menos es más al no mostrar la criatura, pero sí sugiriendo su constante presencia, incluso a plena luz. Otro punto a tener en cuenta es la cuota actoral, que logra algo que muy pocas cintas de este género consiguen, la empatía con el espectador. *Llanto Maldito* juega con los diferentes clichés del género, pero los procesa y los expone con resultados inesperados y todo esto con el uso mínimo de *jumpscars* y sangre excesiva.

Quizás el pronto reconocimiento que ha obtenido *Llanto maldito* en la crítica internacional se deba a la esencia de la historia, en donde el equilibrio que existe entre el terror y el drama se va decantando en cuidadosas dosis, logrando que se erice la piel y conmueva el corazón al mismo tiempo. De alguna manera, y a pesar de estar fuera de la ciudad, los personajes se encuentran encerrados en medio de sus temores, algo que puede ser muy cotidiano para diferentes familias por estos días, y no es el temor al monstruo que está tras la puerta o deba-

jo de la cama, es uno más real que se materializa en los terrores que pueden tener las personas al no considerarse buenos padres, al fracasar su matrimonio y, en sus hijos, al afrontar la realidad de que estas parejas se separen. De alguna manera, *Tarumama* con sus actos da un mensaje intrínseco a no descuidar a los hijos en medio de las crisis familiares y, si esto pasa, ella se los llevaría.

Llanto Maldito ha demostrado que las películas de terror pueden cumplir con su cometido de colocar sus fríos dedos en la espalda, pero también de entrar en la mente del espectador cuando toca problemáticas sociales que lleven a la reflexión y al cuestionamiento. Invita también a que producciones como esta alejen al espectador de la percepción errada de que “están tan bien logradas que no parecen de este país” y los acerque, por el contrario, a sentir orgullo por la realización de un trabajo autóctono de calidad. Una película documental, animada, segmentada en cortos, narrada por cada protagonista. Rara vez vemos piezas tan particulares y diversas en el cine colombiano. Esto es *Relatos de reconciliación*, una pieza que nació como resultado de una investigación social en pleno posconflicto en el Putumayo, territorio que muchos conocen porque se menciona superficialmente

en los noticieros para contar alguna tragedia y luego olvidar. Es precisamente esta dinámica la que el largometraje busca evitar, y ojalá transformar.

Con un montaje estratégico que atrapa, personajes reales que abren su intimidad al micrófono y las imágenes que acompañan cada narración, se va armando un rompecabezas de violencias que son bastante comunes en Colombia. Esta factura, más el significado que carga, resulta en toda una experiencia que nos comprueba que sí pasan esas cosas que los medios nos dicen que no pasan. Se nota la sincronía y el detalle de las ciento cincuenta personas que trabajaron en este proyecto transmedia, dándole voz a esa población que los medios tradicionales y el Estado han buscado callar, muchas veces a la fuerza.

“Cuando estoy solita lloro de ver la injusticia de la vida”. Aventurarse a construir un producto como este es un salto al vacío en el contexto de nuestra industria; toca fibras delicadísimas y relata lo que pocos se han atrevido a retratar de manera tan detallada. Probablemente a esto se debió su muy discreto paso por unas cuantas salas de cine. Este largometraje reúne 16 historias, ilustradas con siete técnicas

diferentes, y contadas por sus respectivos protagonistas: las víctimas del conflicto armado colombiano.

Hay de todo: narrativa, temática y, cinematográficamente hablando, masacres, narcotráfico, maltrato infantil, violaciones, desaparición, reclutamiento y desplazamiento forzados... Toda la crueldad que alguien se pueda imaginar quedó plasmada en las animaciones, dirigidas por Rubén Monroy y Carlos Santa, que llevan los relatos de los actores sociales, en audios directamente tomados de entrevistas. También hay diversidad en las perspectivas desde las cuales se cuentan los acontecimientos; todas las víctimas han participado en procesos de reparación, algunas han sido apoyo para las demás, unas apenas logran reconocerse como víctimas, muchas hablan desde la esperanza y la aceptación, otras aún no se atreven a perdonar, mientras algunas se dan entre sí el apoyo que al mismo tiempo necesitan.

A pesar de ser una serie de relatos llenos de dolor, la violencia que caracteriza a Colombia y el terror que muchas veces fingimos no ver, el largometraje evidencia que su intención es crear, reconstruir, tejer la memoria y, en la misma medida, la socie-

dad. Tanto por el ambiente que logran adecuar Santa y Monroy como por los testimonios literales de las víctimas. Son voces que reflejan un profundo dolor, pero también esperanza.

“Contarlo es una cosa y vivirlo es otra”, dice una de las protagonistas narradoras. Sin embargo, Retratos de reconciliación es un producto que logra acercarnos al posconflicto y lo que este revela. Esta película construye memoria, es una clara muestra de resistencia no solo desde lo audiovisual, sino también desde la investigación, el arte, y el trabajo social, y un proceso de tejido, de unión, de perdón y reparación. Un proceso

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....



MOMENTOS “QUEER” EN EL CINE COLOMBIANO

Karol Valderrama-Burgos

Investigadora en cine latinoamericano y estudios de género
(Queen’s University Belfast)



Javier Pérez-Osorio

Candidato a PhD
(Centre for Film and Screen, University of Cambridge)



En su provocadora obra *Queer Cinema in the World* (2016), Karl Schoonover y Rosalind Galt señalan ampliamente la complejidad de definir a qué se refiere la expresión

“cine queer”. ¿Se trata acaso de aquellas películas que representan historias y personajes definidos primordialmente por sus sexualidades diversas? ¿Se refiere, más

bien, al trabajo de directores abiertamente “queer” sin importar si tratan o no temas LGBTIQ+? ¿Acaso es posible pensar que el cine deviene “queer” por ser esta la identidad de su audiencia mas no necesariamente por su contenido? Aún más, siguiendo algunas reflexiones recientes sobre el tema, ¿se podría considerar el cine como “queer” en virtud de su capacidad de utilizar la forma cinematográfica no solo para cuestionar la normalización de la heterosexualidad y el patriarcado en la pantalla, sino también para proponer nuevas formas de historicidad, temporalidad y representación en el cine?

Estas preguntas planteadas en el ámbito global resultan aún más provocadoras si las pensamos en el contexto colombiano. En comparación con algunas industrias cinematográficas de la región similares a la colombiana –las de Chile, Perú o Venezuela, por ejemplo–, en años recientes se han producido pocas películas con personajes o temáticas LGBTIQ+ como centro. Esta misma ausencia se puede constatar si revisamos la historia del cine en Colombia durante el siglo XX, en donde los ejemplos son exigüos y limitados. De la misma manera, si ya es difícil encontrar la presencia de mujeres en el grupo de cineastas que en-

tretejen esta historia, resulta aún más desafiante identificar realizadores “queer”. Y para seguir con lo planteado en el párrafo anterior, la pregunta sobre qué películas colombianas han sido asumidas como propias por el colectivo LGBTIQ+ sigue sin responderse satisfactoriamente y está a la espera de un estudio sobre las audiencias “queer” en el país.

A primera vista, entonces, es posible constatar en general una ausencia de lo “queer” en el cine colombiano. ¿Cómo es posible explicar ese espacio vacío? ¿Por qué se ha normalizado durante tantos años? ¿Se debe acaso a una invisibilización sistemática, a procesos de control y censura, a la marginalización antigua y reciente de las personas LGBTIQ+ en Colombia? Ante este desafío –desde junio de 2020 y de forma colaborativa– nuestra propuesta es iniciar una revisión sobre la presencia de lo “queer” en las producciones de ficción hechas en el país a lo largo de su historia. Desde entonces hemos emprendido el proyecto de establecer una red de investigación enfocada en revisar y analizar la presencia de lo “queer” en la cultura visual colombiana y que hoy informa lo que compartimos con ímpetu a través de lo que leen aquí. Nuestro objetivo principal es

crear una plataforma que permita problematizar y repensar de forma continua lo que significa “queer” en lo audiovisual y en el contexto colombianos.

En sintonía con el propósito de este texto, la fase preliminar de nuestra red busca, por un lado, reconocer representaciones en la cultura audiovisual colombiana que estén asociadas a temas LGBTIQ+ y, por otro, analizar las razones por las cuales se han construido en la forma en que hoy accedemos a ellas, es decir, como parte de un discurso, si no ausente, debatible e inconsistente. Buscamos que nuestra red proponga un sistema de trazabilidad para comprender cómo se han estructurado los momentos “queer” en el cine colombiano –tal y como lo sugiere la primera ruta de exploración que desarrollamos a través de este texto. Esto significa entender de qué maneras se han visto afectados dichos momentos por las diferentes formas de censura a lo largo de los años y cómo aún no existe una narrativa “queer” de forma definida dentro del cine colombiano. Si bien la historia nos ha demostrado que ha habido estamentos colombianos encargados de regular –y eventualmente invisibilizar toda cosa que signifique diversidad humana en la pantalla sin que esto sea

interpretado de forma maniquea– también percibimos métodos informales de (auto) censura que deben ser nombrados, y que han surgido seguramente como respuesta a los contextos sociales, políticos o culturales del momento en que dichas producciones han sido realizadas o exhibidas.

Nuestro objetivo principal es crear una plataforma que permita problematizar y repensar de forma continua lo que significa “queer” en lo audiovisual y en el contexto colombianos.

¿“Queer”?

Antes de comenzar con la breve revisión histórica que nos proponemos, quisiéramos aclarar que el uso del término “queer” en nuestras indagaciones se alimenta en parte de las reflexiones recientes desde la perspectiva decolonial en Latinoamérica. En primer lugar, entendemos la dificultad de traducir el término al español y las implicaciones geopolíticas de utilizar una palabra en inglés –y que a muchas personas les puede resultar foránea– para hablar de las experiencias vividas en el contexto latinoamericano. No obstante, también estamos convencidos de que las palabras y las categorías se ven transformadas –resignificadas, reinterpretadas– cuando viajan de un contexto cultural a otro, y el caso de

“queer” no es la excepción. Conscientes de nuestro posicionamiento en el mapa global, creemos que cuando lo “queer” se traslada a Latinoamérica presenta una nueva oportunidad: “pensar como un *sudaca*, como una *bicha*, pensar la ‘teoría del culo’ desde ‘el culo del mundo’ –tomando prestada la provocación de Pelúcio– cambia la textura y la forma del pensamiento, altera las preguntas, las investigaciones y los problemas” (Gomes-Pereira 2019, 421).

En segundo lugar, aunque reconocemos que “queer” es una categoría en continuo proceso de (re)formulación por su inherente indeterminación y elasticidad (Jagossa 1996, 1), asumimos como punto de partida una comprensión básica. Por una parte, “queer” denota las identidades y prácticas sexuales y de género que no encajan dentro de la rígida estructura de la heterosexualidad. Por esta razón, lo “queer” no acepta la categorización simplista y conlleva comprender la fluidez de las identidades, a reconocerlas como una “ficción” históricamente contingente y socialmente construida (Giffney & Rourke 2009, 2). Por otra parte, cuando hablamos de lo “queer” también pensamos en un punto de vista político y metodológico que

desafía las hegemonías, las normas y los supuestos del pensamiento occidental, predominantemente masculino, heterosexual y judeocristiano.

Algunos vestigios “queer” en el siglo XX

Ahora bien, sin pretender hacer una revisión exhaustiva sino más bien trazar una hoja de ruta, quisiéramos apuntar algunos elementos importantes de la historia del cine colombiano en relación a nuestra búsqueda de lo “queer”. Las primeras décadas del siglo veinte del cine colombiano no solo revelan una sociedad sumergida en los nacientes ideales de modernización del país, a través de una industria cinematográfica que se afanaba por impactar a sus audiencias, sino que, a su vez, enfatizan cómo dicho cine nacional logró causar escozor con lo que se proyectaba desde su etapa más temprana. Fuese drama o romance, los primeros años del cine en Colombia resultaron escandalosos e inmorales a los ojos de los exhibidores y de las audiencias. Como bien lo plantea Hugo Chaparro Valderrama, el cine colombiano fue visto como ‘escuela del crimen, templo de dudosa sensualidad y causa de perversión para almas candorosas que podían sufrir trastornos irreparables en el abismo de sus instintos’ (2006, 33).

Películas como *El drama del 15 de octubre* (Di Doménico, 1915) o *Garras de Oro* (Jambrina, 1928) son producciones emblemáticas no solo porque la primera se aventuró a recrear el asesinato de Rafael Uribe Uribe –siendo además el primer largometraje colombiano– o porque la segunda fue considerada objeto anti-imperialista debido a la pérdida del canal de Panamá. De forma igualmente impactante, estas dos películas hacen parte de una serie de producciones que sirvieron de detonantes para implementar métodos rigurosos de censura en diferentes ámbitos y durante varios años, los cuales, en particular, podrían leerse como una anticipación de la ausencia de narrativas diversas o “queer”. Estas características de los albores del cine en Colombia sentaron una mirada reprimida sobre el placer y la diversidad dentro del cine industrial, tendencia que duraría sesenta años aproximadamente.

El interés de velar para que nada dentro del cine colombiano quebrantara los proyectos de modernización, mejora y de carácter moral o ejemplar en Colombia, se hizo más contundente con la llegada de las Juntas de Censura bajo el régimen de Rojas Pinilla (1953–1957) y, posteriormente, con los Comités de Clasificación y Revi-

sión durante el mandato de Lleras Camargo (1958–1962) durante el Frente Nacional. Los propósitos eran claros: retratar y exhibir problemáticas sociales, pero “con lenguaje apropiado” y que, como ocurrió con producciones internacionales en la década de los sesenta, se pudiese censurar cualquier manifestación de libertad de pensamiento, sexualidad, religión o género, que desafiara el *statu quo* dentro del contexto colombiano (Pineda, 2015, 64–65). Fue así como el Nuevo Cine Latinoamericano y el cine militante en Colombia lograron marcar nuevas pautas de representación y, aunque priorizando otro tipo de temáticas y técnicas, también sirvieron de antesala para que cineastas de la época sintieran la posibilidad de llevar a la pantalla grande historias y personajes transgresores dentro del discurso dominante y heteropatriarcal del cine nacional.

...producciones que sirvieron de detonantes para implementar métodos rigurosos de censura en diferentes ámbitos y durante varios años, los cuales, en particular, podrían leerse como una anticipación de la ausencia de narrativas diversas o “queer”.

Películas como *Pura sangre* (Ospina, 1982), *Erotikón* (Meléndez, 1984) y *La mansión de Araucaíma* (Mayolo, 1986) fueron pioneras

al poner sobre la mesa categorías asociadas a lo que hoy en día concebimos como sexualidades diversas, expresamente a través de imágenes femeninas o masculinas de aparente homosexualidad, y en relación con personajes centrales dentro de cada argumento. Los momentos “queer” comenzaron a tomar forma y dejar rastro incipiente en el cine colombiano de ficción. Sin embargo, aunque haciéndole eco (lento) a la revolución sexual, el hilo conductor de estas producciones resultó ser una mirada rápida o secundaria, presentando secuencias cortas o poco relevantes en el desarrollo de las historias. Estas representaciones coincidieron en responder a deseos o juicios patriarcales, sugiriendo asumir la diversidad sexual como incesto, crimen, fantasía o estrategia para resaltar la diferencia (no como diversidad sino como factor excluyente) de clase, etnia o género y, por ende, desde perspectivas esencialistas.

Unos años más tarde, las aclamadas producciones de Sergio Cabrera avivaron la curiosidad detrás de cámara para acercarse por primera vez a una aproximación de transexualidad en el cine –cuestionable desde diferentes frentes, pero de carácter fundacional– a través de *La estrategia del caracol* (1993). Igualmente, en *Ilona llega*

con la lluvia (1996) se manifiesta un interés por los personajes lésbicos –o posiblemente bisexuales– y por las relaciones poliamorosas. Estas categorías, que no se discuten ni se nombran como tal en cada película, sin duda abrieron un gran debate (que continúa en espacios como este) ya que su discurso precursor y disruptivo se contrarrestó casi que de forma inmediata. Ambas películas eligieron la diversidad sexual como experiencias escondidas o implícitas, “resolviendo” este tipo de giros sin alterar el orden patriarcal de las cosas a través de la negación, el castigo o la heteronormatividad.

El nuevo siglo y un nuevo ímpetu en el cine “queer”

Solo hasta inicios del siglo XXI empieza a verse un cambio paradigmático en la cinematografía colombiana enfocada en temas LGBTIQ+. Particularmente, la película *La virgen de los sicarios* (Schroeder, 2000) activa una nueva ruta en la que un personaje masculino y homosexual es retratado como agente y centro narrativo de la historia. Con gran éxito mediático, la película no logra escapar de etiquetas o relaciones de género y poder justificadas en estructuras patriarcales y violencias dentro de la narcocultura. De todos modos, es la primera

producción de ficción del nuevo milenio en explorar de forma central la relación sentimental e intimidad entre el protagonista, Fernando, y su pareja, el joven sicario. La adaptación de la novela de Fernando Vallejo se convierte así en un antecedente clave para lo que parece ser un canon “queer” contemporáneo a través de producciones hechas luego de la Ley del Cine (814), aunque de forma usualmente heteronormada, interrumpida o temerosa al visibilizar la diversidad.

Si bien se ha mencionado que al premiar y financiar proyectos no se manejan agendas determinadas, el cine de ficción que ha surgido hasta la fecha y que se ha visto beneficiado por la Ley aún se caracteriza por ofrecer pocas representaciones o narrativas LGBTIQ+.

Es claro que, desde 2003, la Ley de Cine ha posibilitado un mayor número de producciones y ha facilitado las oportunidades de realización, exhibición y comercialización de películas que van más allá del conflicto y las violencias que han caracterizado social y políticamente al país. De todos modos, como ya varias voces expertas del cine colombiano lo han afirmado, parece que ya es hora de repensar cómo opera la Ley después de casi veinte años de haber sido sanciona-

da. Si bien se ha mencionado que al premiar y financiar proyectos no se manejan agendas determinadas, el cine de ficción que ha surgido hasta la fecha y que se ha visto beneficiado por la Ley aún se caracteriza por ofrecer pocas representaciones o narrativas LGBTIQ+.

Posterior a la Ley, y hasta la fecha de publicación de este texto, hemos identificado 18 largometrajes que se acercan a temáticas “queer”, sea de forma focal o tangencial. Algunas de estas producciones coinciden en acudir a la comedia o incluso a la ridiculización para representar personas drags, trans o gays de forma efímera y superficial, sin que sean centro narrativo de la historia –como sucede en *El Colombian dream* (Aljure, 2006), *Te amo, Ana Elisa* (Díaz & Dorado, 2008), *El coco* (Pinzón, 2016) o *El paseo 5* (Riberro, 2018)– y haciéndole eco al fugaz pero primer estereotipo de este estilo dentro del cine de ficción en Colombia en *Pasado el meridiano* (Arzuaga, 1966). Otras permanecen en el discurso sutil y secundario, pero explícito, de sexualidades diversas –como sucede en *Hábitos sucios* (Palau, 2003), *La vida “era” en serio* (Borda, 2011) o *Una mujer* (Paeres & Medina, 2017). Algunas más se aproximan a retratar momentos y personajes “queer” con tonos melodramáticos y re-

flexivos dentro de la narrativa central de las historias, aunque conservando un vínculo claro con contextos, estructuras y roles de género patriarcales –como sucede en *Contracorriente* (Fuentes-León, 2010), *La luciérnaga* (Hermida, 2016) y *Mariposas verdes* (Nieto Roa, 2017).

Cabe destacar, entonces, que desde la segunda mitad de 2010 se construyen nuevas miradas dentro del cine de ficción en Colombia, de formas orgánicas y necesarias, las cuales van de la mano de asuntos que han redefinido las dinámicas sociales y de género en Latinoamérica, tal y como son los movimientos de #NiUnaMenos, La Ola Verde o el reciente performance “queer” realizado en medio de las protestas contra el gobierno de Iván Duque. A pesar de que son pocas las producciones que van en sintonía con estas manifestaciones incluyentes y diversas, es a partir de la obra de Ruth Caudeli que se genera un giro importante en esta revisión histórica. Su ópera prima, *¿Cómo te llamas?* (2018), es el primer peldaño de varios en su propuesta, en el que, más allá de enunciar (o no) categorías de género que han sido definidas por el orden patriarcal, se presenta una narrativa definida e interesada por representar la existencia lésbica, bisexual y diversa de sus personajes, de principio a fin. Luego, con *Segunda estrella a la derecha*

(2020) y *Leading Ladies* (2021), Caudeli demuestra ser pionera en una ola que apunta claramente a la libertad de pensamiento y a desafiar los discursos dominantes dentro del cine colombiano.

Otrxs cineastas se suman a este movimiento –si le podemos llamar así– en el que la existencia de personajes LGBTIQ+ son cruciales para el desarrollo de cada narrativa. Películas como *Monos* (Landes, 2019) y *Nowhere* (Salazar & Salazar, 2020) demuestran cómo el cuerpo se desplaza a diferentes tipos de márgenes, convirtiéndose en elemento clave de identificación, enunciación y de emancipación en torno a la diversidad sexual. Por un lado, el primer largometraje propone un efecto desestabilizador en las audiencias tradicionales y heteronormadas, al tomar lugar en un espacio rural indeterminado, y jugando de manera consciente con la “ambigüedad” física que posee Rambo o con las acciones de la Sueca o de Lady al besar a otra mujer sin emitir juicios morales. Por otro, el segundo retoma tensiones arquetípicas que se generan entre las identidades y experiencias “queer”, y el mundo patriarcal que las rodea, pero se aleja completamente de su espacio geopolítico para encontrar nuevas respuestas a partir de la realidad de ser migrante.

Un camino por recorrer

Reconocemos que es posible hablar más ampliamente sobre estas películas que enunciamos. Parte de lo que proponemos como red es profundizar en ellas a través de diferentes espacios de reflexión y de diversas aproximaciones metodológicas. No obstante, quisiéramos resaltar dos puntos cruciales para concluir este texto y que se convertirán en hoja de ruta para nuestra red. En primer lugar, surge la necesidad –y urgencia– de generar espacios en los que el cine colombiano se proponga explícitamente financiar y crear discursos “queer” visibles, en movimiento y perdurables. En ese sentido reconocemos los espacios de diálogo y de producción impulsados por la Cinemateca de Bogotá en el marco del cada vez más sólido Ciclo Rosa, en concreto el proyecto de los “Laboratorios de escrituras *queer*”. En dicho espacio se habló acerca de las posibilidades existentes para llevar a cabo proyectos independientes “queer”. Esto habla de la importancia de repensar las estrategias para ejecutar estos proyectos, pero también señala la invisibilización de ciertas producciones independientes que, aparentemente, la industria no contempla de forma específica. Llama la atención, por ejemplo, cómo el primer largometraje de Caudeli fue financiado a través de *crowdfunding*, y cómo –al

parecer– ninguno de los largometrajes con temáticas LGBTIQ+ hechos después de 2003 recibió financiación a través de la Ley.

En segundo lugar, también es importante continuar con el desarrollo de espacios académicos que piensen no sólo las condiciones de realización, exhibición y comercialización, sino también los matices e implicaciones de las representaciones “queer” en la pantalla. La apuesta de nuestra red es contribuir para que esta reflexión –de carácter interdisciplinar– sea proporcional al número de películas realizadas en el país. Consideramos necesario pensar desde una perspectiva crítica la forma en que el colectivo LGBTIQ+ está siendo presentado a las diversas audiencias de Colombia. En un país en el cual se presentan continuamente crímenes de odio contra personas con identidades sexuales y de género diversas, parece indispensable mirar con cuidado qué ideas, imágenes e historias están siendo transmitidas sobre las personas “queer”. Al final, por más invisibilizados que hayan estado en la pantalla grande, debemos seguir reconociendo que las personas LGBTIQ+ han sido, son y serán parte de la sociedad colombiana.

Bibliografía

Ardila Ardila, A.F., Isaza, A., Suárez, A., Hoyos, A., Cruz Cabrera, A., Villamizar Plasas, C., Vallejo Gutiérrez, D.M., Melo, H., Segovia, J., Gómez Giovanetti, J., Radžiūnas, J., Huertas Millán, L., Esguerra, L., Jiménez, M.P., Imery, N., Roldán, P., Henao Vélez, S. & Fernández, S. (2018). MANIFIESTO por un (nuevo) cine CUIR en Colombia.

Chaparro Valderrama, H. (2006). Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su historia. *Revista de estudios sociales*, 25. 33-37.

Giffney, N. & Rourke, M. (2009). *The Asghate Research Companion to Queer Theory*. Abingdon: Routledge.

Gomes-Pereira, P. P. (2019). Reflecting on Decolonial Queer. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 25. 402-421.

Jagose, A. (1996). *Queer Theory*. Melbourne: Melbourne University Press.

Pineda Moncada, G. (2015). *Cine político marginal colombiano: las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*. Bogotá: Idartes.

Schoonover, K. & Galt, R. (2016). *Queer Cinema in the World*. Durham: Duke University Press.

Filmografía

Aljure, F. (2006). *El Colombian dream*.

Borda, M. (2011). *La vida "era" en serio*.

Cabrera, S. (1993). *La estrategia del caracol*.

---. (1996). *Ilona llega con la lluvia*.

Caudeli, R. (2018). *¿Cómo te llamas?*

---. (2020). *Segunda estrella a la derecha*.

---. (2021). *Leading Ladies*.

Díaz, R. & Dorado A. (2008). *Te amo, Ana Elisa*.

Di Doménico, V. (1915). *El drama del 15 de octubre*.

Fuentes-León, J. (2009). *Contracorriente*.

Hermida, A.M. (2016). *La luciérnaga*.

Jambrina, P.P. (1928). *Garras de oro*.

Landes, A. (2019). *Monos*.

Mayolo, C. (1986). *La mansión de Araucaíma*.

Meléndez, R. (1984). *Erotikón*.

Nieto Roa, G. (2017). *Mariposas verdes*.

Ospina, L. (1982). *Pura sangre*.


Paeres, D. & Medina, C. (2017). *Una mujer*.

Palau, C. (2003). *Hábitos sucios*.

Pinzón, J.C. (2016). *El coco*.

Ribero, M. (2018). *El paseo 5*.

Salazar, D. & Salazar, F. (2020). *Nowhere*.

Schroeder, B. (2000). *La virgen de los sicarios*. 

NIETORROÍSMO Y BENJUMEÍSMO

LA INEVITABLE COMEDIA DE UNA ÉPOCA

Oswaldo Osorio

—●—



El nietorroísmo y el benjumeísmo apenas coinciden en cuatro oportunidades, y aun así, son la misma propuesta cinematográfica, aunque el primero desde la dirección y el segundo desde la actuación. Gustavo Nieto Roa y Carlos “el gordo” Benjumea hicieron juntos *Esposos en vacaciones* (1977), *Colom-*

bia Connection (1978), *El taxista millonario* (1979) y *El inmigrante latino* (1980). El nietorroísmo terminó ahí, porque este director se empezó a probar en otros tipos de cine, como los dramas románticos (*Amor ciego*, 1980) o sociales (*Caín*, 1984); mientras que el benjumeísmo se extendió a una película

más (*Bonaparte investigador*, 1985) y solo con algunos guiños en la serie de televisión *Don Camilo* (1987 – 1988).

Todo empieza con la idea de Nieto Roa de hacer una comedia que conecte masivamente con el público, para lo cual tenía como primera estrategia conseguir “figuras reconocidas y amadas por la audiencia”.¹¹ El Gordo tenía un popular espectáculo de Café Concierto y de inmediato aceptó la invitación del director, quien complementaría el elenco para *Esposos en vacaciones* con Franky Linero y Otto Greiffestein, muy conocidos en la televisión, y quienes también los acompañarían en algunas de las demás películas.

En este caso se trata de un gordito bonachón, a veces con espíritu infantil, con una torpeza proverbial (más cercana al vodevil) y muy ingenuo la mayoría de las veces...

En esta primera cinta ya se define esa propuesta cinematográfica de ambos, la cual está caracterizada por un humor muy básico, más de situaciones, apuntalado en la improvisación de los actores y en el histrionismo jocosos del Gordo. Las premisas argu-

mentales son muy simples, esto para poder dar libertad al encadenamiento de una serie de momentos cómicos que no necesariamente pueden tener coherencia con el tono de los demás o, incluso, con la trama misma. Muchos ejemplos hay de esto, pero tal vez el más vistoso es esa extraña y forzada confrontación entre mafiosos y vaqueros en medio de esa película de carretera que es *Colombia Connection* en su segunda mitad.

El Gordo, por su parte, es prácticamente el mismo personaje en todas las películas, lo cual es habitual en muchos comediantes cuya personalidad trasciende en distintos filmes, es decir, esa suerte de marca de estilo y comportamiento usada desde Max Linder y Chaplin. En este caso se trata de un gordito bonachón, a veces con espíritu infantil, con una torpeza proverbial (más cercana al vodevil) y muy ingenuo la mayoría de las veces, algo que no le impide que sea “el primer personaje que de manera directa y clara se presenta como oportunista en el cine colombiano”, como diría Simón Puerta², refiriéndose al taxista millonario y a una clasificación de arquetipos que propone en el cine colombiano.

1 Nieto Roa, Gustavo. (1997). *El cine de Gustavo Nieto Roa: Una vida de película*. Bogotá: Prosperar.

2 Puerta, Simón. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: FCSH.

Y es que, aunque nietorrismo y benjumeísmo fueron epítetos peyorativos, utilizados por algunos críticos y parte de la cinefilia, que reprochaban su humor fácil, populista y su carácter de cine de consumo, lo cierto es que fueron verdaderos hitos del cine colombiano, tanto por la gran popularidad que tuvieron (representada en el éxito de taquilla), como por lo que podían decir de la idiosincrasia colombiana. Esa contradicción entre el gordo bonachón e ingenuo, pero al mismo tiempo oportunista, seguramente está en el centro del atractivo que tenían las historias de Nieto Roa y los personajes e interpretaciones del Gordo, así como la clave para entenderlos como reflejo de una colombianidad donde los asuntos de clase y el poder adquisitivo son determinantes:

El *Benjumeismo* lideró la nueva construcción de la cultura popular desde el cine, y su paradójica relación con el entorno laboral y económico colombiano, caracterizado por esa brecha quebrantable únicamente en situaciones aisladas y extraordinarias, permanecería hasta hoy en las narrativas cinematográficas, entrando a jugar entre los códigos simbólicos de la identidad nacional y en lo propio y ajeno del grupo como un todo, como colombianos, y como clases diferenciadas, como ricos y pobres.³

Salvo por *Esposos en vacaciones*, en la que los protagonistas se van a Cali a “echar una cana al aire”, en las otras tres cintas están esas situaciones extraordinarias. La más clara es la de *El taxista millonario*, en la que el Gordo se gana el gordo de la lotería, que llegaría a ajustar su repentina riqueza producto de una herencia; en *El inmigrante latino* hereda es la gran oportunidad de convertirse en un exitoso compositor; y en *Colombia Connection*, si bien no es él quien accede al dinero fácil, este sí hace presencia por vía del narcotráfico. Desde entonces, este tema ha sido una constante en el cine colombiano, especialmente por la línea del entramado narco, pero también de diversas formas, como puede verse en películas como *Mamagay*, *El niño y el papa* (1986), *La boda del gringo* (2006), *Soñar no cuesta nada* (2006), *La ministra inmoral* (2007) o *El carrusel* (2012).

Pero a despecho de lo peyorativo de estos dos términos, fueron muchos los que, sin dejar de notar los errores y ligerezas de esta propuesta, reconocieron también virtudes como la capacidad técnica de las películas, su intuición para conectarse con el público y esa mencionada condición de reflejo idiosincrático de una sociedad que se encontraba en pleno tránsito de cambio.

3 Ibid.

En cuanto al primer asunto, decía María Isabel Rueda: “La parte técnica del ‘Inmigrante Latino’ sugiere, acaso por primera vez en el cine nacional, que sus productores quisieron cumplir con el respeto que merecen los espectadores colombianos, ofendidos tan cotidianamente por la industria del cortometraje nacional.”⁴ Así mismo, Diego León Hoyos reconocía su categoría de cine profesional muy distante de la factura de otro cine colombiano que “no solo se parecía al cine mudo sino también al cine sordo y al cine ciego.”⁵ Entonces, vistas en perspectiva, con las falencias que podían tener, las películas de Nieto Roa eran tuertas en país de ciegos, una comparación que dice mucho del nivel general de nuestro cine por aquel entonces.

Pero a despecho de lo peyorativo de estos dos términos, fueron muchos los que, sin dejar de notar los errores y ligerezas de esta propuesta, reconocieron también virtudes...

La intuición para agradar al gusto popular y el reflejo de esta misma cultura popular van de la mano. Tanto Nieto Roa como el Gordo supieron leer qué era lo que tocaba las fibras del público en un sentido muy primario, sin sofisticaciones ni intelectualismos. Se trataba de la risa elemental de la caída, el

4 El Tiempo. 1 de marzo de 1981.

5 Revista Cine # 3. 1981.

golpe, la teta al aire y el hijueputazo. Esto no había ocurrido antes en el cine colombiano, incluso Jorge Nieto –no hay relación– aclaraba, a propósito de *Maridos en vacaciones*, que tenía un aspecto atractivo y coherente, sin duda mejor que las sexi-comedias italianas que el país consume.”⁶

No obstante, son unas películas que, a pesar de estos plausibles reconocimientos, no resisten un análisis más detenido y extenso. Prueba de ello es la larga y empeñada crítica que hace Diego León Hoyos citada ya en este texto. Se ven, se oyen y se entienden muy bien, pero como relatos cinematográficos tienden a ser episódicos o hasta desarticulados, y como puesta en escena terminan siendo simplistas y televisivas.

El público también lleva su parte en este fenómeno, claro, pues respondió llenando masivamente las salas, sobre todo en *El taxista millonario* y *El inmigrante latino*. Tal vez no fueron los más de dos millones de espectadores por cada película como afirma su director, pero para los estándares de la época fueron los filmes más exitosos que se habían hecho hasta el momento y lo siguieron siendo muchos años más. El público de la época parecía que no era muy exigente, más tratándose de un cine nacional

6 El Tiempo. 17 de abril de 1978.


con unas características que no había visto antes, empezando por su legibilidad técnica, por el carisma de un comediante como el Gordo Benjumea, por el picante propio de un momento histórico que empezaba a abrazar el destape y por abordar temas de interés popular inteligentemente seleccionados: la infidelidad, la riqueza repentina, la lucha contra la todavía exótica producción de las drogas y la búsqueda de fortuna en el país de las oportunidades.

El público de la época parecía que no era muy exigente, más tratándose de un cine nacional con unas características que no había visto antes...

Después del primer éxito, Nieto Roa entendió que había encontrado su compañero de fórmula ideal: “Sabía que quería seguir trabajando con el Gordo Benjumea, con quien había establecido una gran amistad. Él se había vuelto una obsesión para mí. Quería no solo hacer una película con él sino convertirlo en un personaje internacional, estilo Cantinflas.”⁷ Sin embargo, después de la cuarta, el Gordo creyó que merecía más, abandonó al director que lo llevó al estrellato y se fue a fracasar en una gran producción, hecha en Colombia, pero dirigida por

un gringo: *Bonaparte investigador privado* (James Pasternak).

Guardadas las proporciones, Dago García hizo algo similar con sus comedias casi veinte años después. La reacción de muchos críticos, cinéfilos y del público fue la misma, los unos denostarlo y los otros acogerlo. Pero muchas cosas habían cambiado que facilitaban la creación cinematográfica, incluso ya nadie se sorprendía porque una película colombiana se viera y se escuchaba bien, así como no había temas inéditos ni hacía desternillar de la risa una deletreada palabra soez.

En todo caso, Gustavo Nieto Roa, acolitado por Carlos El Gordo Benjumea, hicieron un cine necesario para la época, un cine que respondía a la tan anhelada creación de una industria y que se destacó de tal manera que sus nombres se convirtieron en un tipo de cine que, para bien o para mal, todos en Colombia llegaron a reconocer. 

CONTENIDO

SITIO WEB

7 Nieto Roa, Gustavo. (1997).

DE LA CINEFILIA AL CENTRO DE CULTURA AUDIOVISUAL

Rito Alberto Torres Moya

—●—



Los incrédulos hermanos Lumière solo vieron en su cinematógrafo un invento para la investigación científica del fenómeno físico del movimiento. A pesar de pertenecer a una familia de industriales dedicados al comercio a través de su taller fotográfico, no percibieron en su momento el impacto

cultural y social que tendría el cine en su desarrollo posterior. Se ha venido a saber que sus primeros cortometrajes o “capturas de la realidad” como *La salida de la fábrica* y *La llegada del tren*, ambos de 1895, fueron filmaciones previamente planeadas y puestas en escena al momento del regis-

tro. Podemos deducir, entonces, que estos pioneros entendían claramente que el cine es una construcción de una representación de la realidad.

Después de un viaje a Estados Unidos, Antoine Lumière volvió a su casa en Lyon con un Kinetoscopio, aparato que para 1894 ya comercializaba la fábrica de Tomas Alva Edison. Su hijo Auguste, convirtió este aparato de visionado individual en uno que permitía la observación colectiva de las imágenes en movimiento sobre un telón. Hoy en la era digital, la pantalla individual ha regresado y se ha impuesto en la cotidianidad, permitiendo la visión no solo de películas, sino de todo tipo de contenidos audiovisuales en un dispositivo móvil. A través de los más de ciento veinticinco años que han transcurrido desde aquellas primeras proyecciones del cinematógrafo en París en 1895, la evolución del conocimiento artístico y técnico del cine ha generado importantes procesos sociales y culturales, algunos de los cuales en América Latina y en Colombia revelan la forma en que las imágenes en movimiento convirtieron al cine y a la imagen como tal, en parte esencial de una cultura y una memoria audiovisual, que en el contexto de nuestro subcontinente ha marcado hitos que es importante destacar.

Del periódico y la radio al cineclub

En algunos países de Suramérica las revistas y periódicos, así como la radio, fueron los primeros medios de comunicación donde los críticos y estudiosos del cine encontraron eco para divulgar sus reflexiones, opiniones y hasta sus obsesiones. Desde un comienzo el cine con sus actores, directores y las mismas películas, produjeron en el público en general y en algunos espectadores en particular, verdaderas pasiones que dieron origen a hábitos como los de los coleccionistas, y prácticas recurrentes que permitieron el surgimiento de un público cinéfilo que creó un culto cinematográfico, que mistificó determinadas películas que han logrado superar el tiempo y permanecer como hitos. En algunos casos las trayectorias individuales son ejemplos y paradigmas no solo en los ámbitos de la creación y representación sino también en los de la interpretación, análisis y difusión.

Un caso muy ilustrativo, de los tantos que provinieron de los medios escritos y radiales y que se convirtieron en la gestación de los primeros cineclubes en Suramérica, es el del profesor argentino Rolando Fustiñana, conocido como *Roland* (1915 - 1999), quien fue seleccionado mediante concurso público en 1935 para ocupar el cargo de crítico de

cine en la página de espectáculos del diario *Crítica*. Este periódico, que para entonces circulaba con más de un millón de ejemplares diarios en la Argentina, publicó durante algunas semanas diversas críticas cinematográficas firmadas con seudónimo, y les delegó a los lectores la potestad de elegir al ganador, después del conteo, resultado ganador el que firmaba como *Roland*.

Roland permaneció en *Crítica* hasta 1963, dando ejemplo de independencia, rigor historiográfico e información detallada. Adicionalmente, en el decenio de los treinta, también fungió como comentarista cinematográfico de un programa que llamó *Bar Gente de Cine* en Radio Rivadavia. Después de conformar un grupo de interesados que seguía su actividad en el periódico y la radio, su siguiente paso fue constituir en Buenos Aires, en 1942, un cine club al que llamó *Club Gente de Cine*. Su objetivo, establecer un espacio de encuentro para estudiar el cine como un fenómeno artístico independiente de las otras artes, a través de proyecciones regulares, conferencias, debates, publicaciones y mediante la consecución de filmes de Europa y Estados Unidos, de los considerados como pilares de la cinematografía universal.

Para ese entonces ya estaban lejos los días

en que, en Europa, Ricciotto Canudo postuló al cine en el *Manifiesto de las Siete Artes* (1923) como un arte que compendia específicamente una forma de expresión. El espectáculo cinematográfico comenzó a ser considerado como objeto de análisis y estudio, propiciando la recopilación de materiales complementarios a las mismas películas como carteles, reseñas biográficas y de producción, fotografías de los rodajes y publicaciones con comentarios y críticas, además de un universo de equipos, elementos y objetos que se fueron convirtiendo en uno de los fundamentos materiales que coleccionistas y cineclubistas comenzaron a atesorar y que se constituyeron en el cimiento de lo que hoy se conoce como centros de documentación, bibliotecas especializadas y museos en el designado como séptimo arte.

...un cine club al que llamó Club Gente de Cine. Su objetivo, establecer un espacio de encuentro para estudiar el cine como un fenómeno artístico independiente de las otras artes, a través de proyecciones regulares, conferencias, debates, publicaciones...

Otro caso es el del comentarista, crítico e historiador colombiano Hernando Salcedo Silva (1916-1987), quien se desempeñó en el ámbito de la cultura de su país durante más

de tres décadas. Se inició en el Cine Club de Colombia, fundado en 1949, en las tertulias que se sucedían después de las proyecciones. El enorme entusiasmo que provocó en Salcedo Silva la visión del clásico *Nanook, el esquimal* (1922) de Robert Flaherty, hizo que el escritor García Márquez lo motivara para que se iniciara como crítico. Su primer escrito apareció el 23 de julio de 1951 en el diario *El Espectador*. El Cine Club de Colombia tenía entre sus miembros, además del que se convertiría en el Nobel colombiano, a otros escritores como Hernando Téllez, pintores como Enrique Grau, y dramaturgos como Bernardo Romero Lozano. Esta entidad pionera en Colombia en la valoración del cine como arte y en la formación de públicos para su apreciación, fue definida por el mismo Salcedo Silva como un espacio para “enseñar el cine a través de sus mejores ejemplos”.

Simultáneamente y muy a semejanza de Roland, este comentarista desarrolló una importante actividad en la radio con programas como *La música en el cine* y *Hablemos de cine*, en estaciones como *Radio Sutanzenza*, la *HJCK* y la *Radio Nacional*, frecuencia del Estado que, en el momento de su deceso, 1987, le dedicó la caratula de su boletín de programación destacándolo como uno de

sus colaboradores más sobresalientes. Salcedo publicó en 1981 el libro *Crónicas de cine colombiano*, un texto imprescindible por los testimonios que contiene sobre los orígenes de la producción cinematográfica en el país.

Del cineclub a la cinemateca

La búsqueda, adquisición y circulación de filmes destacados de la historia del cine como arte universal se convirtió en la primera de las gestiones que todo cineclub tenía que emprender. Con ellos se podría asegurar la formación de un fondo propio que sirviera como insumo básico para la programación, y la posibilidad de establecer intercambios o préstamos de las copias de películas con otros cineclubes o entidades similares. Es en este momento cuando en nuestro ámbito aparecen las cinematecas como lógica consecuencia de la actividad cineclubística. En el caso de Colombia, la primera fue la *Filmoteca Colombiana*, inaugurada en 1954, la cual en 1957 cambió su nombre por el de *Cinemateca Colombiana*.

Una anécdota contada por Guillermo Martínez Jurado (1923- 2013), quien fuera cofundador con Roland de la Cinemateca Argentina en 1949, enriquece de manera singular la historia de lo que fue esta épo-

ca de búsqueda y adquisición de materiales fílmicos. Ante el excesivo celo, que aún hoy se mantiene por parte de la aduana argentina para no permitir el paso por las fronteras de elementos cinematográficos, se organizó un tráfico clandestino de rollos de copias de películas en formato de 16 milímetros entre Montevideo y Buenos Aires: “entonces era más fácil enrollarse la película en el cuerpo y pasar la aduana, porque no revisaban físicamente; el control era solamente en la visión del guarda, no había rayos x o cosas por el estilo”.

En 1952 se funda la Cinemateca Uruguaya como asociación civil sin ánimo de lucro, la cual vendría a constituirse en una de las más importantes de Latinoamérica. Ante la necesidad de duplicar las cintas cinematográficas en nuevos soportes fílmicos para preservar la integridad de los contenidos por el desgaste provocado por las continuas proyecciones y para incrementar los títulos disponibles, a mediados del decenio de los cincuenta la Cinemateca Uruguaya implementó un laboratorio para duplicación de películas. En el libro *24 ilusiones por segundo - La historia de Cinemateca Uruguaya*, se cita textualmente: “se resuelve obtener copia (negativa) y dos positivos (uno para la Cinemateca de Colombia y otro para la

Cinemateca de Holanda) del film *Siete años de mala suerte*. La Cinemateca de Colombia se hará cargo del costo de la copia y la Cinemateca de Holanda enviará en intercambio *El hombre de la cámara cinematográfica* y *El viaje a través de lo imposible*. Se resuelve, además, vender a la Cinemateca de Colombia una copia del film *Time in the sun*, una versión de las filmaciones de Sergei M. Eisenstein en México.”

En 1952 se funda la Cinemateca Uruguaya como asociación civil sin ánimo de lucro, la cual vendría a constituirse en una de las más importantes de Latinoamérica.

La formación de públicos mediante la proyección de ciclos y muestras organizadas de manera didáctica, clasificadas por directores, épocas, temáticas y escuelas, se convirtió en el objetivo de los cineclubes. El cine comenzó a entenderse como el epítome del arte contemporáneo y, por lo tanto, la preservación y conservación del patrimonio fílmico universal, una tarea inaplazable. Los cineclubes se constituyeron en instituciones clave para la formación de los cineastas locales que no tenían acceso a otra instrucción, dado que no podían viajar a las escuelas en Europa y Estados Unidos. La programación cineclubística y el acopio de material escrito

en libros y revistas especializadas, fueron la escuela con la que contaban los nuevos realizadores.

Pero los cineclubes no se limitaron a la obtención de películas para sus programaciones y muestras y a la consecución de material escrito especializado, prontamente comenzaron a producir publicaciones propias. Estas asociaciones de aficionados al cine fueron calificando cada vez más a sus integrantes. Los cinéfilos que acudían de manera religiosa a las sesiones se constituyeron en los continuadores de los primeros coleccionistas, provocando el nacimiento de una “memorabilia” y de los centros de documentación cinematográfica, como ya se anotó. Otra consecuencia de su gestión fue entender la necesidad de acopiar e inventariar los soportes fílmicos de las producciones locales.

Langlois combinó los dos aspectos importantes del preservador fílmico, el acopio y la difusión.

Es importante señalar la presencia de Henri Langlois (1914-1977), uno de los creadores de la Cinemateca Francesa, fundada en 1936, y quién dos años después participaría con esa entidad en la formación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos

FIAF en 1938. Langlois combinó los dos aspectos importantes del preservador fílmico, el acopio y la difusión. Recopiló de manera exhaustiva los rollos de película, que por el alto riesgo de inflamabilidad de la base de nitrato en que en esos momentos se fabricaban, depositaba transitoriamente en la bañera de su casa. Fomentó decididamente la difusión del cine arte universal y estaba convencido que las cinematecas debían también ser centros difusores de cultura, no solo la estrictamente cinematográfica. Apoyó significativamente a las nacientes cinematecas suramericanas, a la argentina (1949), la uruguaya (1952) y la brasileña (1956), con el aporte, venta e intercambio de copias de películas significativas. Entendió de manera precursora que el objeto de la preservación no es solo la conservación de los soportes en donde se fijan las obras y registros, sino el ponerlos a disposición mediante la divulgación para ahondar en su conocimiento, interpretación y aprecio, lo que hoy, cuando los intercambios comerciales parecen dominar, llamamos “puesta en valor”. Su espíritu inspirador se extendió por varias décadas, en 1966 a través de figuras como la cineasta Margot Benacerraf (1928), influyó en la creación de la cinemateca venezolana.

Del cine arte universal al patrimonio fílmico nacional

El interés inicial de las cinematecas y filmotecas fue el de conformar fondos de copias de los títulos más representativos del cine. La importancia de las obras de los grandes maestros D.W Griffith, Pudovkin, Eisenstein, Murnau, Gance, entre otros, no permitía estimar debidamente la producción propia y dar comienzo a su rescate preservación y conservación. La alianza natural entre cineclubes y cinematecas tenía como objetivo primordial la formación de públicos con la proyección de ciclos y muestras ordenados de manera conceptual e histórica, usando como metodología la charla previa de presentación y el debate posterior con el público, además de la presentación del programa en una publicación escrita. Por lo tanto, fue posterior al interés que suscitaban en los cineclubistas los clásicos del cine universal que se comenzó a estimar y a ver como complemento de las labores de una cinemateca el inventario de la producción nacional, la recuperación de los rollos, casi todos en nitrato realizados antes de 1950, y la conformación de un archivo fílmico de las obras y registros de producción local. Esto explica en parte la pérdida de un porcentaje de las producciones propias sobre todo las correspondientes al cine silente, porque fue

tardío el interés y la valoración que suscitó el cine propio, desprovisto del aura de cine arte que los grandes clásicos europeos, soviéticos y estadounidenses ya tenían.

En 1955 Gabriel García Márquez (1927-2014), en ese momento director técnico del Cine Club de Colombia, asistió al IX Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF en Varsovia, como delegado de la Filmoteca Colombiana. En sus informes y cartas a Luis Vicens (1904 - 1983) fundador y líder organizador, tanto del Cine Club como de la Filmoteca, el escritor enfatiza la urgencia, acorde con la filosofía y propósitos de la FIAF, de conformar una colección no solo de las magnas obras de los grandes maestros del cine, sino también la necesidad de emprender la búsqueda y acopio de los ejemplares de la producción cinematográfica nacional. Por eso, para la década de los años sesenta, y ya bajo la cada vez más asertiva tutela de Hernando Salcedo Silva (1916-1987), ahora como líder de la Cinemateca Colombiana, se da comienzo al inventario de la producción cinematográfica propia y se consiguen los vestigios materiales, porque solo se rescataron algunos rollos, de fragmentos de largometrajes como *Madre* (1924), *Manizales City* (1925) y la casi totalidad de *Bajo el cielo antioqueño* (1925),

película que tendría que esperar hasta 1997 para ser preservada mediante duplicación fotoquímica a acetato desde los rollos en nitrato de celulosa originales, y ya bajo gestión de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

... con la necesidad y curiosidad de conocer los contenidos de los rollos, todos en nitrato y algunos afectados por serios deterioros que impedían su proyección, para no dañarlos al paso por los engranajes de los equipos, visionaba los fotogramas a contraluz frente a una ventana.

Para esta época Salcedo Silva, personaje protagónico, a pesar de su proverbial modestia, en el desarrollo del cineclubismo y de las cinematecas en Colombia, ante la imposibilidad de contar con equipos como moviolas, para visionar los rollos que iba rescatando, y con la necesidad y curiosidad de conocer los contenidos de los rollos, todos en nitrato y algunos afectados por serios deterioros que impedían su proyección, para no dañarlos al paso por los engranajes de los equipos, visionaba los fotogramas a contraluz frente a una ventana. De esta manera lograba identificar el encuadre, el tipo de vestuario, la iluminación y otros detalles con los cuales escribía unos primeros acer-

camientos y discernimientos sobre estas obras.

De lo fílmico a lo audiovisual

Los cineclubes y cinematecas permitían estudiar el cine como arte y en algunos casos tener noticias sobre la producción nacional y un limitado acceso a copias del cine propio, pero el poder exhibir retrospectivas más o menos completas y significativas de la historia del cine, le estaba reservado a instituciones más antiguas, respetadas y con recursos como las de Europa y Estados Unidos. Producir una historia del cine en soporte fílmico era un evento muy costoso, debido a que además de negociar los derechos con diferentes productores alrededor del mundo, era necesario duplicar desde negativos los fragmentos de las películas y realizar un montaje que se debía positivar en nuevas copias. Toda una superproducción desde el punto de vista técnico que solo los grandes estudios podían darse el lujo de realizar. Sin embargo, la llegada de la imagen electrónica, es decir, el video y su masificación en los años ochenta, hizo posible mostrar recopilaciones de los momentos estelares del cine de todos los tiempos. Fue gracias al telecinado, es decir, a la captura de la imagen fílmica desde los fotogramas y su transferencia a video, que el cine pudo contar su

historia. Una historia que mostrará por lo menos los momentos más representativos, una historia con presencia de cinematografías y países que estaban hasta ese momento solamente mencionadas en libros, una historia que daba cuenta de lo trascendido, una historia con pretensión universal y total.

La llegada del video fue la puerta que se abrió para cineclubes y cinematecas a través de la cual se obtuvo el acceso a la historia del cine que hasta ese entonces estaba restringida a los momentos destacados de lo fílmico, solo proyectables desde soporte fotoquímico. Los puristas vieron en ese medio y en la imagen electrónica una degradación de la calidad porque la nitidez y definición de la imagen fotoquímica del cine nunca se alcanzó con la imagen electrónica analógica en video.

El sentido patrimonial del cine se había comenzado a evaluar, comparar y consolidar, y un público nuevo pudo conocer los grandes hitos de su desarrollo. En las regiones apartadas de los centros urbanos y en las mismas periferias de las grandes ciudades florecieron los video clubes. Las copias en casetes de cinta magnética de video doméstico permitían disfrutar y estudiar el cine. No es extraño entonces que la Unesco hicie-

ra pública en 1980 la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*, documento base para la creación de nuevas cinematecas y archivos fílmicos, y para formular las políticas de Estado que le han dado carta de ciudadanía al patrimonio audiovisual.

Las películas pudieron conversar entre ellas, esto quiere decir que surgió la posibilidad de contextualizar, relacionar y comparar producciones de diferentes épocas, procedencias y autores. Se amplió la reflexión sobre el cine y en general sobre la imagen en movimiento. Es por esta década de los años ochenta que se comienza, por lo menos en español, a utilizar el término audiovisual, porque ni al comienzo del cine sonoro, ni siquiera a los inicios de la televisión se les designó como acontecimientos audiovisuales. La nueva cultura audiovisual se fue masificando de manera lenta pero sostenida, ya que además resultó más económica. Los costos de soportes y aparatos reproductores permitieron llegar a un público más amplio.

Cuando no se contaba en las cinematecas con negativos de imagen y sonido de un título determinado, se restringía el acceso a las copias únicas en cine hasta lograr duplicarlas para no poner en peligro la in-

tegridad de los contenidos, pero una vez telecinadas, se hizo posible acceder a las colecciones audiovisuales del cine, ahora en video, haciéndolas fácilmente reproducibles en nuevas copias sin los costos del fotoquímico o fílmico. El soporte magnético de la imagen electrónica que venía transferido de cine permitió también, a través de los formatos domésticos de video (Beta y VHS) acercar a un público nuevo que interesado por la motivación y el sitio en que las cinematecas habían encumbrado las grandes obras del cinematógrafo y algunas otras, se sentía forzado a visionar esos hitos de la historia del cine ahora disponibles con menor calidad de imagen, pero asequibles, visibles y consultables. Se da entonces el inicio de la desmitificación del “cine arte”, una categoría destinada al disfrute de especialistas como parte de una cultura de elite que durante mucho tiempo se constituyó en paradigma, pero que hoy “saltó en pedazos” con la irrupción de la disponibilidad de contenidos de todo tipo en internet.

El soporte magnético de la imagen electrónica que venía transferido de cine permitió también, a través de los formatos domésticos de video (Beta y VHS) acercar a un público nuevo...

El acceso a los mitos e hitos del cine como arte, a través de su divulgación en video analógico posibilitó el acercamiento de las obras cinematográficas a otros públicos, como ya lo anotamos, entre ellos el académico. Se descubrió que el cine no solo servía para aprender de él en sí mismo, sino para educar en diversas disciplinas o materias aprovechando la multiplicidad de contenidos que el relato cinematográfico presenta. Esto permitió convertirlo en una herramienta pedagógica para la educación a todos los niveles. Las películas entraron a hacer parte de las reflexiones de los discursos de las ciencias humanas y sociales, posibilitando enfoques de género, políticos, históricos y un sin número de interpretaciones tanto desde el punto de vista técnico, como estético e ideológico. La imagen electrónica analógica devolvió nuevamente el cine, gracias a la televisión, a la experiencia individual, al mundo de Edison, el cual se potenciará en el siglo veintiuno de manera exponencial.

Las “imágenes de archivo” disponibles en video fueron ampliamente apreciadas y aprovechadas por los documentalistas, quienes comenzaron en este decenio de los ochenta a utilizar los registros de tipo documental de noticieros cinematográficos

donde se recogían los acontecimientos históricos sucedidos, los personajes y las geografías, para incorporarlas a las narrativas de sus propuestas audiovisuales que se mostraban, ante todo por los canales culturales y educativos, de la por entonces, llamada “pantalla chica”. El acervo de imágenes en movimiento digitales que conservan las cinematecas y archivos fílmicos, ahora audiovisuales, se constituyeron en un insumo para la producción de nuevos productos como notas informativas y documentales autónomos, que han logrado, después de la revolución digital, llamar la atención del público habitual de las salas de cine y conformarse en una opción adicional de la programación del “cine comercial”, en una franja que se ha denominado, en algunos casos, como los “documentales de autor”.

Es aquí donde emergieron géneros tan importantes como el videoarte, el cual se constituyó en una particular forma de “expresión artística” a partir de las imágenes en movimiento.

Otro acontecimiento que ocurrió con la llegada de la imagen electrónica fue la incorporación de las películas y registros en video analógico a los acervos que conservan las cinematecas. Por eso se agregaron a los rollos en fílmico, las cintas y casetes

de video y los registros sonoros en una variedad de nuevos soportes en sus diferentes formatos. Es aquí donde emergieron géneros tan importantes como el videoarte, el cual se constituyó en una particular forma de “expresión artística” a partir de las imágenes en movimiento.

De lo analógico a lo digital

Todo parecía tranquilo en el ambiente de las cinematecas y archivos fílmicos, el formato de rollo fotoquímico era por entonces, y aún en el 2021 sigue siendo, el soporte más estable para asegurar la perdurabilidad de los contenidos audiovisuales; incluso antes del año 2000 algunas obras maestras del video como arte y nombres de video artistas como Nan June Paik (1932 - 2006), buscaron la perdurabilidad de sus obras, nacidas del arte electrónico, mediante la transferencia a rollos de cinta fílmica buscando su conservación a largo plazo. No obstante, se avecinaba una profunda revolución que se consolidó con la implantación y masificación del código binario para la difusión, producción y conservación de los contenidos en imágenes en movimiento.

A partir de la imagen digital escaneada del fílmico o capturada en formato digital o generada desde fuentes informáticas, se llegó

a la justa apreciación de los acervos fotoquímicos, es decir, los que se encuentran en cinta fílmica, por poseer la mejor calidad de imagen en cuanto a definición y contraste, rescatable “plenamente” cuando se captura mediante escaneo en alta resolución un fotograma de 35 milímetros. Asistimos maravillados al renacimiento del cine clásico, del cine arte universal y de los registros de no ficción, de noticieros y documentales. Esta tendencia continúa todavía y está en pleno auge. Se siguen descubriendo y restaurando digitalmente películas y registros originalmente filmados que son puestos a disposición por cinematecas y archivos que nos sorprenden con imágenes en movimiento tan definidas y nítidas de nuestro pasado audiovisual que si no fuera porque revelan en su contenido que su captura alcanza y hasta supera los cien años, se diría que fueron grabadas en el presente digital. De otro lado, las aplicaciones informáticas para corrección y ajuste de las imágenes han desarrollado a través del uso de algoritmos e inteligencia artificial, restauraciones y restituciones de alta calidad de la imagen, lo que ha contribuido a valorar mucho más el patrimonio cinematográfico que las cinematecas se han encargado de recuperar a partir de los soportes analógicos en cinta fílmica para poner en formato digital.

La transmisión para difusión y uso se amplió, toda vez que sin perder definición las imágenes en movimiento se pueden comprimir cuando están informatizadas, con una calidad que permite su consulta y visionado en la pantalla de un teléfono móvil. Ahora sí, las imágenes en movimiento permiten que la tecnología de visionado regrese, y no solo al móvil sino a otros dispositivos de visión individual, tal como lo proyectó Edison con su olfato mercantil. Convive entonces en la experiencia del espectador un “viejo nuevo” kinetoscopio que va incluido en su móvil, con la asistencia a una “sala de cine” donde junto a otras personas observa lo que damos en llamar películas.

Pero mientras tanto, las cinematecas tuvieron que entrar a competir con la disponibilidad en internet de las grandes obras maestras del cine como arte. Ya no se necesita desplazarse a salas y espacios similares para ver los clásicos, las obras de vanguardia o el cine experimental, en la pantalla de un computador se puede aprender todo lo relacionado con el cine como arte y su combinación con otras expresiones audiovisuales. Las representaciones de un arte, el séptimo, que se transforma y muta fragmentado multiplicado y codificado en bits, disponible a través de variadas pantallas.

Todas las cinematecas y archivos audiovisuales en el mundo han producido compilaciones en video para apoyo del conocimiento de sus fondos y colecciones, para buscar recursos mediante el patrocinio, para demostrar y fundamentarse como instituciones que guardan el patrimonio fílmico que se transformó en audiovisual y vino a fusionarse, en su nueva condición, con el universo de unos y ceros de la revolución digital. El devedé denostado por las grandes corporaciones que ya no permiten que sus portátiles tengan el “slot”, la ranura para introducirlos y reproducirlos, sigue siendo muy útil para las bibliotecas y centros de documentación porque permite a los usuarios la posibilidad de consultar el material que no está en línea y que en un centro de cultura audiovisual digital debe estar almacenado en un servidor central para dar acceso “in situ” y remotamente a través de la internet. Ahora que se ha impuesto el revisionismo histórico, necesario para el avance de la humanidad, las películas modificadas o “mutiladas” de secuencias que se consideran violentas o incitadoras al odio, se van a poder ver completas en los devedés de los coleccionistas acuciosos.

La “memoria histórica”, un concepto que se afianzó legalmente a finales del siglo pa-

sado, le otorgó un nuevo atributo al patrimonio audiovisual. Gracias a los soportes en que se fijan, que se consideran inalterables, los contenidos de obras, pero sobre todo de registros de tipo documental, se convirtieron en pruebas legales que apoyan los procesos judiciales. Los fílmicos siempre han sido considerados de gran valía. Han servido para testimoniar por ejemplo los exterminios del holocausto nazi como es el caso de la película *Noche y niebla*, de Alain Resnais (1955), que sirvió para crear conciencia y para luchar por la no repetición de episodios nefastos de la historia contemporánea como éste. La película, además de apoyar la denuncia, se convirtió en pieza fundamental de la memoria antifascista.

Ahora que se ha impuesto el revisionismo histórico, necesario para el avance de la humanidad, las películas modificadas o “mutiladas” de secuencias que se consideran violentas o incitadoras al odio, se van a poder ver completas en los devedés de los coleccionistas acuciosos.

La disponibilidad de películas ordenadas y clasificadas cronológica y temáticamente se convirtió en apoyo para las ciencias sociales y humanas, utilizándolas como referentes de interpretación de determinados aconte-

tecimientos, a pesar de las polémicas que algunas de ellas suscitaron. La relación del cine con la historia se consolidó gracias a la disposición de gran cantidad de contenidos audiovisuales.

Sin embargo, las cinematecas y archivos audiovisuales tuvieron que enfrentarse a nuevos procedimientos para mantener la conservación de los soportes magnéticos. La aparición de nuevos formatos y tipos de archivos digitales, que se fueron reemplazando unos a otros dio origen a lo que se conoce como “obsolescencia programada”, la cual no responde solamente a mejoras técnicas en la calidad de la conservación y reproducción, sino a la competencia económica entre empresas en busca de beneficios lucrativos.

Dado el valor museográfico y la innegable calidad de la tecnología analógica pre-digital, los equipos usados para la captura y reproducción del cine, el video y el registro sonoro, completan los acervos con que debe contar una cinemateca o archivo audiovisual. Sin embargo, la preservación va más allá del interés museográfico o histórico; ante la dinámica de los cambios tecnológicos, la preservación es un recurso necesario para reproducir los soportes analógicos

que contienen las obras y registros audiovisuales, y transferirlos a código binario. Además, es necesario crear archivos de respaldo de las imágenes en movimiento ya digitalizadas mediante la duplicación, ante el riesgo de pérdida. Las imágenes en movimiento electrónicas digitales deben ser transcodificadas para ponerlas en los diferentes formatos de uso y consulta, deben ser migradas para actualizar sus especificidades técnicas a los cambios en la codificación de los sistemas binarios.

Del cine como arte independiente a la hibridación con otras artes

El cine se mantiene como un entretenimiento para los grandes públicos, pero también como una poderosa expresión artística capaz de incidir en la mente y el corazón de los espectadores. El cine en su sentido más amplio y universal en el contexto audiovisual digital se usa, se reutiliza, se recicla, y se cita en otros ámbitos donde se ha insertado con otras artes. Este fenómeno es lo que los teóricos señalan como la “hibridación del cine” con las demás expresiones artísticas, y el de ellas con las imágenes en movimiento.

Desde los años ochenta los museos de Europa asignaban espacios en sus exposiciones

para propuestas adicionales de proyección de filmes que complementaban, explicaban o daban ejemplo del trabajo cinematográfico de artistas plásticos y se exhibían al lado de obras escultóricas o pictóricas. Lo que se conoce como “cine de vanguardia”, toda una escuela cinematográfica de los grandes maestros de la plástica y la imagen en movimiento donde se agrupan el cine impresionista, futurista o dadaísta, el expresionismo alemán, y el cine surrealista, entre otros.

Las imágenes de archivos y fragmentos de películas digitalizadas fueron integradas a “instalaciones”, “videoinstalaciones” y “videowall”, esta hibridación vino a denominarse en una de sus vertientes como “cine expandido”. Este término que surgió en 1970 solo vino a consolidarse a comienzos del siglo XXI cuando se presentaron más a menudo ejemplos de esta expresión, cuando el cine y las imágenes en movimiento salieron de la sala oscura y rectangular con pantalla gigante donde la experiencia colectiva de visionar se vive de forma individual pero acompañada con muchos. Ahora una película puede proyectarse fuera de ese espacio convencional e integrarse a otros espacios y ámbitos, buscando nuevas interpretaciones y formas de interacción con el espectador buscando remover, modificar, intervenir la

actitud y la posición frente a la obra audiovisual.

...esta hibridación vino a denominarse en una de sus vertientes como “cine expandido”. Este término que surgió en 1970 solo vino a consolidarse a comienzos del siglo XXI...

De esta manera, las acciones artísticas de tipo “performance” comenzaron a incluir videos en sus puestas en escena. El mismo videoarte se salió de la sala tradicional para ser proyectado en otros espacios como museos, casas de cultura o al aire libre, donde también se presenta otra de las propuestas que hacen parte de las artes audiovisuales contemporáneas, el “video mapping”, en el que los contenidos con imágenes de archivo hacen parte de una escenografía digital que se proyecta con efectos especiales en superficies exteriores e interiores logrando imágenes de gran tamaño que buscan impactar y sorprender al público.

El reciclaje de las imágenes de archivo más significativo y que gracias a las tecnologías digitales se ha ampliado en su reutilización, es el que tiene que ver con la técnica del “found footage”. Se trata de utilizar metraje encontrado, es decir, fragmentos, descartes de obras huérfanas y registros

provenientes de materiales cinematográficos que se reciclan en nuevas producciones audiovisuales. Esta técnica pasó a ser usada en el cine comercial, se presentó, por ejemplo, en el largometraje *El proyecto de la bruja de Blair* (1999), en donde un supuesto metraje pietaje encontrado, valida la verosimilitud de la historia, dándole realismo a la propuesta de terror que la película plantea. Con películas con “pietaje encontrado” se realiza anualmente un festival en la ciudad de Nueva York, organizado por el *Anthology Film Archive*. El uso para reinterpretación en nuevos contextos y obras del “found footage” ha trascendido, haciendo parte de propuestas políticas de resistencia y denuncia como ha sucedido en México, por ejemplo, con eventos como el *Foro Cinematográfico Ultracinema*, lugar de reunión del cine experimental con “found footage”, cuyo lema explica el alcance de su resignificación: “*el arte es el remontaje o cuando la post está en la reproducción*”.

La reutilización de imágenes provenientes de archivos cinematográficos llegó a su máxima expresión en el documental, realizado por el cineasta neozelandés Peter Jackson, *Ellos no envejecerán* (2018), sobre la Primera Guerra Mundial. A través de la intervención con restauración, colorización y

el uso de redes neuronales, es decir, inteligencia artificial, aplicada al procesamiento, logró con “imágenes de archivo” centenarias, provenientes de escaneos en alta resolución de los fondos fílmicos de las instituciones británicas: el Museo Imperial de Guerra y la BBC, reinterpretar el histórico conflicto bélico, en una película de antología.

De la cinemateca al centro de cultura audiovisual

En el momento actual en el que se encuentran en pleno desarrollo las artes audiovisuales, una cinemateca o filmoteca es el sitio de encuentro de la ciudadanía con las tecnologías asociadas a la imagen en movimiento que permiten su reproducción, pero también su preservación y conservación.

Enfatizamos sobre la idea de reunión, ya que **lo que tiene que lograr una cinemateca es convocar a los ciudadanos, atrayéndolos a través de la innovación de los servicios que tradicionalmente se brindan**. La proyección de obras representativas del cine universal, nacional y local es la gestión más puntual que debe adelantar una cinemateca a pesar de tener claro que la entidad no puede competir con la internet, donde es posible consultar directamente desde un

celular o un computador la historia del cine desde sus orígenes hasta los contenidos más experimentales del presente. Por tal razón, las cinematecas de hoy deben interpretar la historia universal de la expresión audiovisual y el patrimonio documental audiovisual propio, acopiado o no, a través de interacciones que aumenten y valoren lo que el internet no brinda y el “streaming” no da.

...lo que tiene que lograr una cinemateca es convocar a los ciudadanos, atrayéndolos a través de la innovación de los servicios que tradicionalmente se brindan.

Acopiar, inventariar, conservar y preservar un archivo de imágenes en movimiento desde los registros fílmicos más antiguos que se logren ubicar, pasando por los que se encuentren en video analógico de imagen electrónica, los digitalizados y nativos digitales, es el objetivo que permite darle sentido a la creación de un archivo audiovisual. Es ese repositorio donde los testimonios en contenidos audiovisuales del pasado generan y mantienen su interés, mediante una cultura audiovisual activa; de una parte, en el uso del archivo y de otra, en el apoyo a las nuevas obras y registros, que enriquecen e interpretan el patrimonio conservado y que amplían sus dimensiones en las relaciones

de emotividad y pertenecía a un grupo social. Por eso el énfasis en la relación con el fenómeno artístico local es particularmente necesario.

Se requieren centros de cultura audiovisual, transformación lógica de cinematecas y filmotecas, donde la recopilación de las imágenes de archivo del pasado se complemente gracias a la formación de competencias audiovisuales de todos los agentes que intervienen. Lo que genera una cinemateca y de la misma manera un archivo audiovisual es conocimiento. Conocimiento proveniente de la investigación y el desarrollo de la experiencia de análisis documental de los acervos de contenidos provenientes de las fuentes ya detalladas. Conocimiento de los procedimientos para preservar y conservar, mediante una intervención técnica de los soportes materiales. Conocimiento de la tecnología que permite su operatividad. Conocimiento para darlos a conocer y divulgarlos para la apropiación y disfrute de la ciudadanía como productos y representaciones que son expresión de una cultura propia y que son de interés histórico, artístico, científico, y estético; esas son las labores de lo que se denomina una curaduría. Por lo tanto, las plataformas en internet y el manejo de las redes sociales, así como la

disponibilidad de brindar servicios de transmisión, transferencia y migración son algunos de los requisitos insalvables para una gestión “conectada” de una Cinemateca.


Fuentes consultadas

Entrevista concedida a Christian Dimitriu por Guillermo Martínez Jurado. *Journal of Film Preservation*. N° 74/ 75, noviembre de 2007.

24 ilusiones por segundo - La historia de Cinemateca Uruguay. Carlos María Domínguez. Págs. 46 y 47. Montevideo, Uruguay. 2013.

Arqueología del cine y memoria del siglo, dialogo con Jean Luc Godard por Youssef Ishaghpour. *En Pensamiento de los Confines*. Número 6. Págs. 151 -164. Buenos Aires. Primer semestre de 1999.

Justificación y Diseño de un Modelo de Centro de Cultura Audiovisual en Santa Fe de Bogotá. Rito Alberto Torres Moya. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Comunicación Social. Bogotá, 1999.

Archivos del Cine Club de Colombia, Fílmoteca y Cinemateca Colombia. Centro de Documentación y Biblioteca. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 

POR UNA CRÍTICA SIN DOGMATISMO

Pedro Adrián Zuluaga

—●—



Texto leído en la Lección inaugural de la segunda cohorte de la Escuela de Crítica de Cine de Medellín, el 23 de agosto en la sala 1 del Centro Colombo Americano de esa ciudad.

Escribo este texto para ajustar algunas piezas de la memoria y el deseo, que son juguetones y tramposos. Cada que vuelvo a

este lugar desde el que hablo, a esta sala 1 del Colombo Americano de Medellín, se precipita sobre mí un aluvión de recuerdos. ¿Me importan solo a mí o son una memoria compartida e intersubjetiva? ¿Es la aspiración —compartida por muchos, o al menos por algunos— de una comunidad en lo precario? Quizá son, sobre todo, un eco en el tiempo

de esa precariedad en la que algunos, entre ellos yo, fuimos jóvenes. En esa Medellín de los años ochenta y noventa, desbarrancadero con única dirección al No Futuro, esta sala se convirtió en lugar de escape donde se concretaba la idea de aquello mejor que la vida –*bigger than life*– que todo cinéfilo en algún momento ha anhelado.

Mejores que la vida me parecieron dos películas que vi, al comienzo de la década de 1990, cuando era estudiante de los primeros semestres de Comunicación Social- Periodismo en la Universidad de Antioquia. O tal vez tres, o quizá cuatro. La aritmética es arisca a los recuerdos. Ya por entonces el instinto omnívoro, coleccionista y acumulador del cinéfilo se empezaba a perfilar en mí. Fueron: *Camino sin salida* de Ulrich Edel, *Refugio para el amor* de Bernardo Bertolucci, *Paris Texas* de Wim Wenders, *Haz lo correcto* de Spike Lee. Recuerdo esas películas indisolublemente unidas al joven que yo era. Fueron una ventana a una expansión del mundo en la que el tiempo y el espacio, que se viven normalmente con desasosiego, se volvían nítidos, comprensibles, mullidos como una caricia.

Mi vida, la posibilidad de un relato sobre ella, se empezó a recortar sobre el fondo del

cine que veía. Ya no podía decir, como lo hicieron los cinéfilos de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, o como lo desarrolló de forma conmovedora el crítico francés Serge Daney en su libro testamento *Perseverancia*, que el cine tenía mi misma edad, y que por eso me pertenecía, o que yo pertenecía a él. Yo tenía veinte y el cine se acercaba a su primer centenario. Y en concordancia con las metáforas biológicas que siempre han asediado al cine, sobre ese adulto mayor ya se cernía la amenaza de la muerte, la sentencia de una liquidación.

Ahora bien, aunque podía verse como un anciano que se aproximaba a su centuria, todavía parecía posible ver todo el cine que se había hecho, aún era concebible el sueño de *conocer* todas las películas del mundo. Y verlas con esa pasión que despierta aquello que, desde otra perspectiva, seguía siendo frágil y joven. Es que el cine, en los años de *Reservoir Dogs* o de *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, de la consolidación del prestigio de los hermanos Coen, de la aparición en el firmamento de ese cometa luminoso que fue Kiarostami, de la gracia irreverente de Almodóvar, de la aspiración a la desnudez y al silencio de los Kaurismaki, de la quinta generación de cineastas chinos, no habría alcanzado el límite de sus posibilidades. Y,

paradójicamente, ya algunos anunciaban que estaba a punto de morir.

El director inglés Peter Greenaway no demoraría en decir que el cine era un capítulo no desarrollado todavía de la historia del arte de la representación, es decir, una potencia no conquistada, un don defraudado, y reclamaba la supremacía para la pintura. Mientras tanto otros como Víctor Erice se preparaban para afirmar, años más tarde: “Es muy posible que el cine haya sido el último capítulo de la historia del arte de un tipo de civilización indoeuropea. De lo que no hay duda es de que fue el gran arte popular del siglo XX. Su desaparición ha supuesto una pérdida capital”.

Es necesario aquí un ejercicio de imaginación que les permita, especialmente a los y las más jóvenes, trasladarse a unos años en donde apenas empezaban a llegar hasta nosotros las discusiones sobre la escritura colonial y eurocentrista de la historia del cine. De manera que podíamos estar cómodos suponiendo que el vórtice de la historia del cine pasaba por unas cuantas tradiciones centrales, y por algunos márgenes, escogidos y señalados desde esos mismos centros. Los márgenes que habían superado la invisibilidad eran quizá los cines brasileño

o mexicano, un poco del cubano o el argentino, ciertos directores indios y japoneses, y películas de muchos países vistas como fenómenos aislados y ahistóricos, sin apenas relación con la formación de tradiciones nacionales. Para estar al tanto del cine latinoamericano, más allá de lo que ordenaban los festivales europeos, íbamos al Festival de Cine de Cartagena, que ni en su peor década, la de 1990 precisamente, dejaba de procurarnos cierta cercanía con las cinematografías vecinas.

“Es muy posible que el cine haya sido el último capítulo de la historia del arte de un tipo de civilización indoeuropea. De lo que no hay duda es de que fue el gran arte popular del siglo XX. Su desaparición ha supuesto una pérdida capital”

Vuelvo entonces a esta sala 1 del Colombo Americano buscando que esta narración dispersa tenga un centro ilusorio. En esos primeros años de la década de 1990 aquí se celebraron las principales ceremonias de mi investidura como cinéfilo: un ciclo de Derek Jarman en 1995, un año antes de su muerte; la proyección completa de las casi 16 horas de *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder, espaciadas en varios días para prolongar el suspenso, el efecto o el asombro, funciones

a las que asistía viniendo desde el pueblo en el que por entonces vivía, solo por la incitación de saber las peripecias de estos antihéroes tan golpeados y tan necesitados de pertenencia y amor; los seminarios de Luis Alberto Álvarez a los que una amiga de él, que hacía de portera, me dejaba colar pues a mí no me alcanzaba la plata para pagarlos. Y tantos ritos de iniciación más que sería extenuante enumerar.

Hablo de investidura y de ritos de iniciación como cinéfilo. Si uso ese tono religioso y ceremonial es porque en efecto venir acá, a este teatro, tenía algo de peregrinaje hacia el centro espiritual de una fe. Era la fe en que el cine podía enseñarme, enseñarnos a ver y a sentir la realidad de una manera más concentrada e intensa; que todo aquello que en el mundo de afuera aparecía incontrolable y azaroso las películas lo organizaban en un orden bello, o que incluso el caos podía estar pleno de significado. Sí, esa fue la intuición o la visión que me aportaron esas cuatro películas que ya mencioné. La experiencia del acuerdo o la concordancia entre los hechos y sus sentidos.

Hablo de peregrinaje también porque estas experiencias estaban condicionadas por dos limitaciones, o quizá marcadas por dos

posibilidades, depende cómo se las mire. El desplazamiento en el espacio y la espera en el tiempo. Era como el amor o el deseo. El cumplimiento del amor por el cine, o del deseo de ver películas, exigía una disposición para la aventura. Parafraseando los “Versos del testamento” de Pasolini: había que tener buenas piernas y una resistencia fuera de lo común / evitar resfríos, influencias y angina / no temer a rapiñadores ni asesinos / si tocaba caminar toda la tarde o toda la noche / había que hacerlo sin pensar mucho.

La recompensa era un acceso, por breve que fuera, a una noción de trascendencia que a pesar de ser laica se revestía, insisto, de toda la indumentaria de lo religioso. En su libro *Contra la cinefilia*, su autor, el español Vicente Monroy habla de la recurrente comparación entre el cinéfilo y el amante. Se trata de un amante celoso y frecuentemente irritado, a veces muy a la defensiva, dispuesto a proteger ciegamente al objeto de su amor. Yo agregaría entonces a la figura del amante, la del fiel de una iglesia o una religión, o la del militante de una cruzada. Los cinéfilos, en su versión más estereotipada, lucen como una milicia (armada) dispuesta a dar la vida por un ideal.

A esas figuras tan proclives al dogmatismo

yo opondría la simple noción de experiencia. Ir a buscar las películas, recorrer la ciudad o llegar hasta sus extrarradios fue, en mi caso, una búsqueda por huir de las prisiones que constituyeron la experiencia de cualquier joven promedio de mi generación: la cerrazón de la religión, del patriarcado, de la violencia. No quería salir de una cárcel, aquella que nos ancla a una familia o a una cultura como la antioqueña, para entregarme al encierro voluntario de la cinefilia, encierro del cual hablaré con mayor detalle más adelante.

En su libro *Contra la cinefilia*, su autor, el español Vicente Monroy habla de la recurrente comparación entre el cinéfilo y el amante. Se trata de un amante celoso y frecuentemente irritado, a veces muy a la defensiva, dispuesto a proteger ciegamente al objeto de su amor.

Si peregrinaba hacia las películas no era para aislarme de la vida sino para precipitar una mejor identificación con ella, para hacer legibles los vacíos o las grietas de lo real. Por esa búsqueda desesperada de identificación entre la vida y el cine es que me resulta ahora tan difícil, además tan inútil, no incluir a las películas en mi más básica educación emocional o política, o asumir la voz impersonal del académico, o reconocer

la construcción social y subjetiva del gusto (una evidencia que es hoy imposible de eludir) y sin embargo seguir jugando a la posibilidad de imponer mi propio gusto como única verdad, desde la tribuna incendiaria de la crítica. No existe el cine sin un vínculo con las experiencias que me constituyeron como sujeto, por tanto quien habla cuando digo yo no es más que la razón o el corazón de ese sujeto, y está claro que es imposible seguir creyendo que tiene un valor universal. Para hablar hoy de cine preferiría elaborar mapas y geografías afectivas donde las películas se inserten en el tejido de las ciudades que caminé y sufrí, de las pasiones que las calles me suscitaban, del deseo que me acechaba en las esquinas, del amor como promesa fraudulenta. Y también de los libros que leía mientras tanto, de la música que descubría y escuchaba.

Si la metáfora espacial es inevitable y si estas agitan la imaginación, les invito a imaginar conmigo que esta sala 1 era el centro de irradiación de un movimiento que se extendía por todo el Valle de Aburrá, o un punto de confluencia de trayectos en distintas direcciones. Les invito a pensar que no existe cinefilia en abstracto, sin una relación con las condiciones materiales de la existencia, sin urbanismo y arquitectura. La cinefilia es

otra ciencia del espacio, pero también otro nombre para la autobiografía. Aun los cinéfilos debemos pagar el precio de la vida (así sea solo el precio de las boletas para entrar a las películas o de los buses para llegar a los lugares donde las proyectan). Alguien debe pagar tu cinefilia y espero que no sean tus padres.

Sigamos pues este viaje por aquellos sitios que hicieron llevadero aquel verso vivido y vivido del poeta nadaísta Darío Lemos, y que adoraba cuando era joven: “Mi alma no soporta los lugares”. Bajando las escaleras, tres pisos debajo de esta sala de cine, estaba la videoteca del Colombo Americano que el gran Paul Bardwell, director de esta institución por casi veinte años, surtía con prodigalidad cada que regresaba de un viaje al exterior con su equivalente a la bolsa mágica de *Mary Poppins*, de la cual salían, en su respectiva sucesión temporal, películas en betamax, VHS, discos láser y dvds con el cine más insólito que pudiéramos imaginar en la estrechez de mundo que sobrevino bajo el cielo antioqueño en los años en que nos acostumbramos a vivir en peligro. Lo digo sin nostalgia, o con una nostalgia crítica, al menos: fueron los mejores años de nuestra vida. O para con el auxilio de Charles Dickens: “era el mejor de los tiempos y era

el peor de los tiempos”.

Hacia el norte de la ciudad quedaban la Universidad de Antioquia y sus cineclubes con películas en 16 y 35 mm, y también la vía que me llevaba de vuelta a la casa de mis padres, en El Santuario, esa casa donde nunca hubo la pasión por el cine pero donde antes que yo, en la década de 1940, creció el famoso censor de películas para la iglesia católica y para uno de sus órganos de difusión: el periódico *El Colombiano*. Crecí pues entre las mismas paredes cuasi conventuales que el tristemente célebre Humberto Bronx, para quien el cine podía ser un vicio tan digno de combatir como las drogas o la homosexualidad. Quizá para contrariarlo me gustaron las tres cosas: las películas que incitan al deseo, los hombres y los alucinógenos.

Creí pues entre las mismas paredes cuasi conventuales que el tristemente célebre Humberto Bronx, para quien el cine podía ser un vicio tan digno de combatir como las drogas o la homosexualidad.

Al sur del Colombo, en Envigado, quedó la sede final de la Cinemateca El Subterráneo, a cuya última función asistí como único espectador para ver la película *Miedo devorar alma*, también de Fassbinder; y la Bibliote-

ca Diego Echavarría Misas de Itagiú a la que desafiando lejanías y esquivando trancones llegaba cada martes y donde me deslumbraron las películas de un francés olvidado, Pierre Granier-Deferre y me nació un amor chispeante por la gran actriz de ese mismo país Simone Signoret.

Pasando la Avenida Oriental quedaba la vieja sala del Museo de Antioquia en la que vi no solo *Paris Texas* sino, años después, la misteriosa y hoy poco recordada *Identificación de una mujer* de Michelangelo Antonioni; más hacia el oriente de la ciudad, atravesando calles y puentes, y en la otra banda del río se erigía la antigua sala del Museo de Arte Moderno de Medellín, con su proverbial mala proyección a la que sobrevivieron películas como la grandísima *Teresa*, de Alan Cavalier. Un día de los años noventa – una noche – salí de esa vieja sala del Mamm, en el barrio Carlos E. Restrepo, con la conciencia completamente exaltada, como en un estallido de mil pepitas de colores, y con el deseo de cuerpos descompuestos y metales crujientes después de ver la incitante *Crash* de David Cronenberg, que el hoy solo por mi recordado Humberto Bronx hubiese calificado como inmoral en *El Colombiano*.

No quiero cansarlos con más referencias que solo para mí tienen la plenitud de lo vi-

vido. Y no pretende en absoluto decir que al público de hoy no le ocurran con las películas experiencias soldadas a su propia vida. Pero tampoco se puede negar que la comprensión del espacio y del tiempo ha convertido el desplazamiento y la espera más en una excepción que en la regla. Hoy, expresiones como “quiero verla ya” o “no puedo esperar para verla”, en relación con películas anheladas, se han vuelto sintomáticas de una intolerancia frente a lo que supone el sometimiento a las leyes del espacio y del tiempo que constituyen no solo al cine como lenguaje artístico sino, por lo menos para generaciones anteriores, la condición misma del acto de ver las películas.

Tal vez esta comprensión o pérdida parcial dentro de la ecuación espacio-tiempo sea parte de lo que el director Víctor Erice considera como una desaparición del cine y una pérdida capital. ¿Con la devaluación del cine como ritual social, acrecentada por las restricciones posteriores a la crisis del covid-19, se ha perdido el aura del cine tal como lo conocimos? Y sí es así, y es algo de lo que no estoy seguro, qué se abre ante nosotros, ante mí y ante ustedes, y que puede esperar la tanta gente para quien las películas, el cine, siguen siendo importantes, centrales para la trama de sus vidas. ¿Estamos acercándonos a una progresiva con-

ciencia de ser una minoría ya no flotante o en movimiento hacia las películas sino estacionada, sedentaria, desvinculada de interacciones con los otros?

He llenado este recorrido de muchas preguntas y pocas respuestas, en parte porque todas las respuestas, con su presunción de seguridad, me parecen insatisfactorias. Pero para no defraudar del todo las expectativas con que quizá muchos de ustedes llegaron a este evento, quisiera intentar al menos una afirmación. O el esclarecimiento de una pregunta crucial: ¿seguirá siendo la crítica, ya sea vertical o dialogante, un modo de prolongar por un tiempo, o en el tiempo, la experiencia de ver películas?

Qué podrá ser ejercer la crítica de cine después del cine

No comparto pues plenamente las ideas de Víctor Erice y de tantos otros, especialmente hombres blancos indoeuropeos, sobre la muerte del cine. Aun si el espectáculo de cohesión entre desconocidos que era asistir a los cines está en crisis y hoy vemos las películas en espacios no imaginados por la cinefilia del siglo veinte, las películas, insisto, siguen aportando experiencias mejores que la vida. Por mejor que la vida, vuelvo a repetir, no entiendo algo que desplace a las experiencias reales sino que nos brinde atisbos

de una realidad más sólida y contundente, más comprensible e intensa, menos grosera de lo que a veces es la interacción encaminada a fines de lo cotidiano.

Muchos seguimos yendo a cine, o viendo películas, no como un ejercicio de distracción y olvido, ni como simple entretenimiento, sino como un recordatorio de lo mejor que somos o podemos ser. Además, se siguen haciendo hoy películas admirables, anticipatorias e inspiradoras. El lenguaje del cine no ha llegado a su fin, y con este convencimiento es posible desafiar las ideas de clasicismo y cuestionar lo cerrado de etiquetas como las que encapsulan a las edades doradas de géneros o cines nacionales. Para innumerables poblaciones que han sido figuradas como sujetos pasivos del cine, el presunto final de este arte resulta una afirmación intolerable; las mujeres, los indígenas, las multitudes queer, los pueblos por venir, las negritudes necesitan imaginar que pueden ser las dueñas de sus propias representaciones, pues rara vez lo han sido.

Muchos seguimos yendo a cine, o viendo películas, no como un ejercicio de distracción y olvido, ni como simple entretenimiento, sino como un recordatorio de lo mejor que somos o podemos ser.

Sin embargo, sería muy interesante extraer de esa peregrina idea de la muerte del cine aquello que tiene de vivificador. Podríamos aceptar que ha muerto una idea del cine como arte autónomo, aislado de la realidad social, reacio al diálogo con otras artes. Una tradición dogmática de la cinefilia capaz de llevar su dogmatismo hasta el hecho de construir, como escribió Vicente Monroy en *Contra la cinefilia*: “una verdadera cultura paralela, que solo remite al cine como espacio interior, introspectivo [...] La cultura cinéfila no le debe mucho a la Academia, e incluso se puede pensar que avanza en su contra. Ha creado un campo de estudio orgullosamente aislado y coherente [...] La cinefilia inventó lenguajes, relatos morales, trágicas enfermedades, activó vínculos hasta entonces inéditos del hombre con el medio, le llevó la contraria a la historia del arte. Llena de *boutades*, de frases rotundas, de sectas, de batallas, esa disparatada ciencia de la mirada, este amour fou lo negó todo para volver a afirmarlo.” (1)

Bastaría ir –volver– a un festival de cine, especialmente a los más grandes e influyentes, para comprobar que, a pesar de que luzca exagerada, la afirmación de Monroy acerca de la cinefilia como una cultura paralela refleja ese aire asfixiante que a veces

se respira en los círculos cinéfilos, y que se concreta en una conversación autosuficiente adocenada con miles y miles de referencias a nombres y títulos, sin apenas relaciones con hechos ajenos a su propia tradición. La cultura cinéfila fue capaz de darle cierto glamour o al menos sofisticación intelectual a la idea del encierro entre sombras, ese del que tan bien hablaron dos grandes escritores –y cinéfilos– colombianos: Andrés Caicedo y Álvaro Cepeda Samudio. El corolario casi inevitable de esa imagen de la caverna platónica cinematográfica, fue un encierro cinéfilo en los límites y los inmensos logros de un arte joven que creció canibalizando y negando, consecutivamente, a las demás artes.

Eso fue así y nos dotó de leyendas y frases contundentes y magníficas, de gestos emancipatorios y orgullosos. Pero las leyendas palidecen. Hoy hay múltiples evidencias del desgaste de ese léxico o de su pura conversión en resistencia anacrónica y reaccionaria. Una de esas evidencias es la tolerancia de muchos cinéfilos de la vieja escuela con lo que hoy resulta casi que incontestable, y es la construcción masculina y colonial de la mirada cinematográfica, que tiene de fondo un paradójico rechazo a las implicaciones mutuas entre arte y vida.

¿Es posible aún seguir afirmando el espacio artístico como algo excepcional, ajeno a los cuestionamientos éticos del mundo de la vida? ¿Esa excepcionalidad no coincide con la naturalización del privilegio de la mirada, y con su perpetuación?

Por otra parte, los estudios contemporáneos sobre la recepción del cine demuestran la existencia de espectadores a la vez más diversos y más capaces de apropiarse creativamente de las películas y de incorporarlas a sus experiencias vitales y a los procesos de su formación personal. No existe tal cosa como un espectador ideal, sino múltiples espectadores condicionados por su propio espacio ideológico. Esa es la lógica espectral que se hace perentorio entender, si todavía se quiere actuar u operar cambios en la recepción o apertura en las prácticas, sin caer en ese lenguaje de la ilustración eurocéntrica que encierra, por ejemplo, una reunión problemática de palabras como “formación de públicos”.

¿Todavía es posible pensar en el crítico como un espectador ideal? ¿Es el crítico ese sujeto sin prejuicios capaz de exponerse a la experiencia de las películas con inocencia, sin polvo viejo en los ojos? Sinceramente, no lo creo. Siempre me ha gustado la definición

de Luis Alberto Álvarez (el crítico antioqueño, fundador de Kinetoscopio y quien ejerció parte de sus funciones pedagógicas –sacerdotales– en esta sala 1) del crítico como un espectador intensivo; y me gusta por esa mezcla entre calidad y cantidad que sugiere, y porque la intensidad evoca el orden de la experiencia y de la pasión.

¿Todavía es posible pensar en el crítico como un espectador ideal? ¿Es el crítico ese sujeto sin prejuicios capaz de exponerse a la experiencia de las películas con inocencia, sin polvo viejo en los ojos? Sinceramente, no lo creo.

Sin embargo, también he visto a los mejores críticos de mi generación destruidos por la intolerancia, trazando cercos defensivos en torno a gustos privados (como todos los gustos), utilizando micrófonos para proferir pastorales y convirtiendo sus columnas o artículos en púlpitos. Me he visto a mí mismo haciendo eso. Y he querido tener el tiempo, o la cordura, suficientes para ver lo caricaturesco de ese gesto.

Hoy quisiera imaginar un crítico que piense ya no sentado en ese trono, sino propiciando un diálogo y aportando elementos, informaciones, ideas para que las experiencias del público alcancen su máximo poten-

cial. Siguiendo esa intuición intento hoy hacer una crítica menos vertical, menos dada a la hipérbole y a la descalificación. Ya no el combate épico sino la lírica, que es el género literario que inventaron los amantes, y que fue escrito en lenguas vernáculas, en tonos localizados, vinculados a un territorio. Sueño una lengua menor que desdiga la arrogancia de la lengua mayoritaria, transicional y transnacional. Me declaro partidario de esa subjetividad permanentemente inventada. La crítica como seducción y rodeo erótico.

Digo que intento y soy muy consciente de que a veces, múltiples veces, no lo logro. O que casi nunca lo consigo sin por eso dejar de tenerlo como prospecto o utopía. Quiero reconocer que he llegado a estos convencimientos, que en realidad son sobre todo deseos, aspiraciones e ideales que intuyo o vislumbro a través de una larga estela de derrotas. Sobre ellas me quiero detener, y para ese detenimiento y observación debo enumerarlas:

- Aunque la crítica es un acto de amor es inevitable que genere enemistad. Siempre me he hecho una pregunta que quizá carezca de sentido, y es acerca de si esta enemistad y animadversión que

despertamos los críticos es merecida o infundada. Tal vez es merecida en la medida en que nuestro dogmatismo le suele cerrar espacio a la conversación y a la escucha, que no es otra cosa que dejarse afectar por el rostro y el habla del otro (que, por cierto, a su vez suele estar llena de dogmatismos que se encadenan unos a otros con su peso de idealismos duros).

Es imposible dissociar gusto y valor de estructuras de exclusión en las que se cruzan las realidades materiales construidas por las relaciones de clase, el género y la racialidad.

Es justo reconocer que el dogmatismo cinéfilo ha ayudado a que la escritura cinematográfica (y con esta idea de escritura me afilio a toda una tradición reflexiva que viene de Alexandre Astruc y su formulación de la cámara-stylo) consolide un legado de autoexigencia, es decir, una tradición regida por el magisterio y la posibilidad de su transmisión. Lo problemático es que en la definición de este canon del gusto y del valor estético se han repetido asimetrías de diversos tipos. Es imposible dissociar gusto y valor de estructuras de exclusión en las que se cruzan las realidades materiales

construidas por las relaciones de clase, el género y la racialidad. Pero es imposible imaginar la crítica sin convicciones y ajena a la vehemencia. La crítica no es oficio ni destino para cínicos.

El patrimonio de pensamiento cinéfilo ha sido mayoritariamente construido por hombres provenientes de círculos sociales relativamente homogéneos. No se trata, en mi caso, de amputar esa tradición o de invocar una *tabula rasa*, sino de reconocer los lugares desde los que se ha escrito la crítica y la historia del cine, y estar abierto a revisiones, relecturas y, lo último pero no lo menor, autoexámenes.

Me pasó en años recientes con el cine comunitario. Luego de haber asistido a algunos festivales que reúnen trabajos realizados por comunidades en territorios marcados por el trauma, el despojo y, en últimas, la violencia, mi propio régimen de valor se fue haciendo agua. Películas que desde mi trabajo como crítico en medios especializados no hubiese reconocido o comentado, se empezaron a revelar en toda su complejidad y necesidad. Muchas de estas películas, concebidas a partir de formas

de apropiación de la narrativa dominante, por ejemplo del cine de Hollywood o de las telenovelas, vistas desde una perspectiva más desprejuiciada se imponían como artefactos culturales y simbólicos indispensables para infinidad de procesos sociales. En muchos casos, al darle cabida al pensamiento mágico o al maniqueísmo, otorgaban explicaciones profundas, o por lo menos sugerentes y admisibles, de la realidad.

- La enemistad hacia los críticos puede ser también el producto fabricado de un antiintelectualismo con cada vez más acciones en todo tipo de ámbitos, reaccionarios y progresistas, que coinciden en el rechazo al intelectual como alguien ajeno a la vibración, energía y autenticidad de los procesos sociales de lucha y cambio. El intelectual como desconectado e insolidario con los reclamos por justicia y equidad, y ventrílocuo de las supremacías y los poderes. En ese estado de cosas, los críticos podemos fácilmente entrar en la categoría biopolítica de población obstáculo, esa que impide el desarrollo de fuerzas que se imaginan orgánicas o naturales, pero que no lo son, como no son naturales precisamente el gusto o los prejuicios.

Desconfiar del lugar común o del fácil consenso suele ser visto como inoportuno e incómodo. Hay que decir que el lugar común crea falsas comunidades afectivas en las que predomina la disonancia cognitiva o el autoengaño. Y hay que tener mucha capacidad de discernimiento –buenas piernas y una resistencia fuera de lo común– para identificar cuando el pensamiento mágico o mítico es una explicación profunda de la realidad y cuando es un instrumento más de dominación. La tarea es inmensa y no hay fórmulas.

- La crítica es el oficio menos valorado, en términos económicos, de esa cadena de producción en la que están insertas las películas. Estamos al final de ella, siempre incómodos, siempre instrumentalizados y siempre observados con sospecha o prevención: vistos como sujetos desconectados de la magia o el esfuerzo de los rodajes o de las salas de edición y sonidos, como resentidos, incomprensibles, abstrusos y arbitrarios. Incómodos o instrumentalizados porque no hacemos parte de censos o academias de cine; ruedas sueltas y precarizadas de una cinematografía ya de por

sí precaria.

A nadie parece importarle mucho la precarización de nuestro trabajo que, por si alguien no lo sabe, no tiene límites en su caída. En mi trabajo profesional como crítico he visto el cierre o transformación de todos los medios en los que he trabajado. La lista es enorme e incluye suplementos especializados de periódicos (como el Imaginario del periódico El Mundo), revistas culturales (como Arcadia), revistas de cine impresas y virtuales (como Kinetoscopio o Extrabismos), revistas de información general (como Cambio o Diners). He visto el ascenso y caída de los blogs, como ahora veo –con prudencia– el ascenso de podcasts y canales de video ensayo. También llevo mi propia libreta en la que, como aquel personaje de Fernando Vallejo, el de *El don de la vida*, voy anotando a los perdidos. A los que han desertado por cansancio o a los que se llevó la muerte –son tantos–: a Juan Guillermo López, Paul Bardwell, Luis Alberto Álvarez, Alberto Aguirre, Daniel Rodríguez Vidosevich... no puedo seguir.

Lucho porque semejante constatación no me encierre en la prisión de la me-

lancolía o del cinismo. Oro, en las formas íntimas de mi oración, para que la memoria de tantos idos me recuerde que soy un pasajero entre dos inmensidades: lo que hubo antes y lo que vendrá. El intervalo humano es, en verdad, minúsculo. Y en ese intersticio en el que nos es dado vivir, los seres humanos hemos producido destrucción y belleza.

He visto el ascenso y caída de los blogs, como ahora veo –con prudencia– el ascenso de podcasts y canales de video ensayo. También llevo mi propia libreta en la que, como aquel personaje de Fernando Vallejo, el de El don de la vida, voy anotando a los perdidos.

- La crítica ha sido excluida de los medios masivos y ha migrado hacia otras iniciativas, con lo cual el crítico ha perdido independencia frente o autonomía con respecto a quienes hacen las películas, y esto ha pasado puesto que el crítico se ha tenido que reformular como curador o aceptar oficios y labores que lo ponen demasiado cerca de los equipos técnicos y artísticos de las películas. La estrategia del cortafuegos, que se practicó en las salas de redacción para evitar el contacto incómodo entre los periodistas y los encargados de las funciones administrati-

vas de los diarios, ya no está a la mano, pues son muy pocos hoy los críticos que viven, económicamente, del oficio de escribir y opinar sobre cine. El crítico es hoy una extraña mezcla de columnista, hombre o mujer-empresa, gestor cultural y funcionario, que en la mañana se comunica con un director para avisarle de algún trámite necesario para un programa o curaduría y en la tarde escribe sobre la película de ese mismo director. Los conflictos de intereses saltan a los ojos incluso de los menos escrupulosos.

Termino aquí esta lista de derrotas para intentar un cierre y algunas proposiciones.

(No) instrucciones para superar la melancolía y emprender pequeños actos localizados

El primer efecto de aceptar o incluso pagar las ideas de la muerte del cine es, para el cinéfilo, empezar a vivir con la conciencia de un presente que solo puede entenderse desde la falta o el déficit. Las pérdidas, y mucho más si son capitales como describe Erice a la pérdida del cine, producen duelos y melancolías. El efecto de esto, y eso lo sabemos, es la depresión o la parálisis. Sentir que el tiempo de los grandes acontecimientos pertenece al pasado y que ya solo quedan

las repeticiones y las farsas, dentro de las lógicas perversas de ese realismo capitalista que tan bien describió el crítico cultural inglés Mark Fisher, y del cual fue víctima, hasta el suicidio.

Mis batallas, por ejemplo, en estos días, son concentradas y mínimas: mantener unos cuantos espacios de conversación, en concreto un par de clases, y hacer de mi columna de cine en el recientemente inaugurado Diario Criterio...

Fisher cuestionó arduamente la idea propagada por el capitalismo tardío de que no hay alternativas a un sistema depredador y necrófilo. Si el trabajo cotidiano del capital es la destrucción de la comunidad, y la sustitución del bien común por el lugar común y el falso consenso, es decir por el conformismo, entonces la única alternativa a ese estado de cosas nada deseable por nadie más que por el poder es seguir imaginando y produciendo utopías, en nuestro caso en forma de proyectos de exhibición, cineclubes, lugares de encuentro, revistas, escuelas de crítica, pequeños festivales y curadurías que recuperen la escala del individuo. Con pesimismo de la razón, como corresponde al nivel de conciencia suficiente sobre el mundo y sus lógicas que nos debe dar el hecho de ser adultos, y con el optimismo de la

voluntad o el empecinamiento de los niños, esos grandes jugadores serios.

Con un ojo dispuesto a admitir la grandeza de lo pequeño y transitorio, con amor por los pequeños gestos y las batallas elegidas. Mis batallas, por ejemplo, en estos días, son concentradas y mínimas: mantener unos cuantos espacios de conversación, en concreto un par de clases, y hacer de mi columna de cine en el recientemente inaugurado Diario Criterio, un lugar desde el cual se dirija una mirada a películas de difícil destino comercial: documentales nacionales, films de autores internacionales radicales traídos al país por distribuidores voluntariosos, cosas así, que necesitan atención y cuidado y de las que puedo hablar con algo de conocimiento que han desertado por cansancio – y de intensidad–. Y colaborar en curadurías de pequeña escala, como una reciente en la que acabo de participar en la Muestra Internacional de Bogotá-MIDBO, donde economías vulnerables del espacio audiovisual como el documental creativo sigan conservando un lugar de encuentro. Quizá debería participar más y mejor en procesos comunitarios o cine de otros orígenes, pero no tengo herramientas para hacerlo sin que, en vez de ayudar, termine estorbando. En fin, que volverse mayor es aceptar ciertos lími-

tes personales, sin caer en la autoanulación.

Creo finalmente que si la crítica está devaluada y ha sido desterrada de los medios, no hay que dejar de emprender acciones para reposicionarla, como en efecto se emprenden hoy, por todos lados, en una floración de ideas e iniciativas que invita al optimismo, pese a todo. Digo acciones y pienso en artículos, columnas y libros, en festivales y curadurías, y también en podcasts y canales de video ensayo, por lo menos hasta que el entusiasmo por estos nuevos formatos se equilibre a punta de realismo. El realismo de que el medio no es necesariamente el mensaje. Y que cualquier medio se puede poner en crisis. Por ejemplo, hacer crítica cultural en Twitter o en Facebook, por mucho que una legión insista en que no son medios hechos para eso. Para qué entonces. Tampoco el cine fue hecho, en principio, para contar historias y sin embargo, por la terquead de muchos, se convirtió en la más formidable máquina de sueños y fabulaciones.

Para evitar ese efecto especular y narcisista de las redes sociales, donde se habla otra vez de lo que ya todo mundo habla, como en una réplica infinita de la hegemonía, incluso disfrazada de disidencia, no se me ocurre nada mejor que volver al cara a cara, recuperar la incertidumbre del encuentro con los cuerpos de otrxs...

Si el tiktok del influencer o la reducción de la crítica a la prescripción numérica o cuantitativa en forma de manitos o calificaciones parece ocupar todo el espacio de lo posible en la conversación social o pública sobre las películas, hay que seguir escribiendo o hablando de formas sutiles, hay que admitir la posibilidad de la complejidad. Confieso que no siempre es fácil. Y no lo es porque, por ejemplo, si bien hubo un tiempo en que los blogs o el internet 2.0 generaron la expectativa de una conversación horizontal, hoy ese dialogismo vuelve a ser escaso. Se comparte una crítica en una red social y la casi totalidad de las interacciones que propicia son nuevos monólogos. Pero de repente surge el brillo de una conversación. Hay que aferrarse a esta excepción y hacerla crecer, hay que hacer economías al revés, para que lo mínimo sea inmenso en su diseminación.

Para evitar ese efecto especular y narcisista de las redes sociales, donde se habla otra vez de lo que ya todo mundo habla, como en una réplica infinita de la hegemonía, incluso disfrazada de disidencia, no se me ocurre nada mejor que volver al cara a cara, recuperar la incertidumbre del encuentro con los cuerpos de otrxs, aceptar la incomodidad que nos producen, ser conscientes del daño potencial que encierran las interacciones y

trabajar por reducir ese daño.

Es intentar salir siempre de las burbujas en que vivimos, que pueden ser las del algoritmo virtual o las de las fronteras invisibles que gobiernan la sociabilidad en nuestras ciudades. Si el orden que habitamos y al que contribuimos eleva la sospecha y la separación a normalidad, bajo la amenaza siempre latente del contagio o de la violencia, no queda más remedio que seguir reuniéndonos, para desplazar del centro de la escena las metáforas de la enfermedad y de la guerra, tan frecuentemente entrelazadas. Sueño con que estas reuniones nos liberen de otra burbuja: la de la identificación entre iguales. Si salir del espacio propio solo se hace a cuenta de encontrarse con nuevas imágenes especulares de uno mismo, esa salida no tiene más que un valor nominal.


Pero en esos encuentros con extraños, ¿cómo es posible desterrar el paternalismo y la condescendencia? ¿Cómo seguir entendiendo la importancia de la exigencia? ¿Siguen teniendo sentido, en contextos más horizontales, las ideas de calidad estética que son el lugar de enunciación favorito de los críticos? Pienso que se trata de entender lo específico de cada lugar o espacio y actuar

con flexibilidad. Todas las películas merecen existir, para todas hay público, pero no el mismo público (considerado como una cifra o una masa homogénea) sino públicos a su vez localizados y específicos.

Es violento, por insistir en un caso del que ya he hablado, llevar mi arsenal de crítico formado en el régimen de criterio del valor estético a un espacio de cine comunitario. Pero es posible y deseable –todavía– estar abierto a la sugestión y a la amistad hacia lo bello. Aun en espacios donde la conversación sobre el valor estético no se establece como prioritaria, creo posible traer el diálogo sobre lo bello y lo bueno como apertura hacia una vida y un arte vigorizados. Los merecemos, con ello nuestras vidas, la mía y la de cada uno de nosotros, serán mejores. Hay que resistirse a las pérdidas capitales promovidas por el gran capital y el consenso definido desde arriba, por los poderosos –y sospechosos– de siempre. Las películas son artefactos culturales que ponen a prueba nociones de eficacia narrativa y simbólica. Creo que siempre hay que hablar sobre eso, quizá más desde las preguntas que movilicen y menos desde las afirmaciones que anulen el lugar del otro.

Quiero terminar declarando mi confianza en un escepticismo vital, aunque suene a paradoja. Quizá se trata de destruir con alegría creadora, como lo proponía el gran periodista, librero, crítico y editor Alberto Aguirre, para quien esta fue también su sala, al final de su vida. Walter Benjamin, ese enorme pensador tan revalorizado hoy, reparaba en su ensayo sobre el carácter destructivo sobre la necesidad de aire fresco de los grandes destructores, que con frecuencia son así mismo los grandes creadores. Porque se trata siempre de hacer sitio, pero para convivir y compartir, y para que lo periférico florezca sin ser capturado por el centro. Hay que aferrarse a esos destellos de gracia que emergen, sutiles e inesperados, en medio de la vida dañada que nos ha correspondido vivir, destellos que son vida que se sobrepone al daño, vida superviviente.

NOTA:

(1). Esta y otras citas, además de mucha inspiración, fueron tomadas del libro de Vicente Monroy, *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado*, publicado por Clave Intelectual, Madrid, 2020. 

LA SOMBRA DEL HÉROE

Hugo Chaparro Valderrama

Laboratorios Frankenstein ©



No es seguro que los cronistas se atrevan a resolver el misterio de los documentos. Sin embargo, una versión nos permite suponer que la ironía decidió el crimen del héroe. Asegura que en el momento de ser asesinado por dos artesanos, conocidos como Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, el general Rafael Uribe Uribe llevaba en uno de sus bolsillos un proyecto de ley para indemnizar a los artesanos que sufrieran accidentes de trabajo. El asesinato confunde los hechos

posteriores al hachazo que sufrió Uribe Uribe, cuando muere por la herida en la cabeza que le causaron Galarza y Carvajal.

También se sabe –o se sospecha– que Uribe Uribe caminaba por la acera occidental de la Carrera Séptima, haciendo la digestión después de almorzar, mientras se dirigía al Congreso. El asesinato sucedió, como se pudo verificar, *junto al Capitolio el 15 de octubre de 1914.*

Se puede suponer que el crimen fue una consecuencia de las ideas sociales y políticas con las que el general quiso prolongar, en su vida civil, el entusiasmo de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) que enfrentó a Colombia y giró la bisagra del siglo XIX al XX con un presagio que condenó a las masacres, a las venganzas y a la violencia que aguardaban por nosotros como una pesadilla en el futuro.

Radical, apasionado y temerario –aparte de *indisciplinado, impaciente y ávido de gloria*, como lo recuerdan los historiadores–, Uribe Uribe fue un conspirador profesional: dirigió el ejército liberal que trató de aniquilar a los conservadores durante la Guerra de los Mil Días; atestiguó en 1903 la separación de Panamá y Colombia; soñó con la utopía, reprimida en el país a través de una larga historia de asesinatos y persecuciones, que pudiera mejorar la condición de *los débiles contra los fuertes* cuando se estableciera su versión doméstica del socialismo –un socialismo todavía más utópico cuando Uribe Uribe se declaraba incapaz de atacar la propiedad privada, el capital y, mucho menos, la religión–.

La suerte de ultratumba hizo que Galarza y Carvajal siguieran persiguiendo al general

para asesinarlo de nuevo un año después del crimen.

* * * * *

Tres años antes del asesinato, un italiano llamado Francesco di Domenico se establecía en la ciudad de Bogotá. En su pueblo natal, Castelnuovo di Conza, perdido en la provincia de Salerno, el joven Francesco había trabajado cultivando los viñedos, resolviendo los enigmas intrincados y minúsculos de la relojería, maravillándose con los fantasmas de la fotografía. Mientras los años transcurrían, el mundo provincial le parecía cada vez más estrecho y asfixiante. La herencia de su padre, un modesto joyero atacado por la fiebre amarilla durante la construcción del Canal de Panamá, no era suficiente para que el muchacho, que conoció la orfandad a los seis años de edad, se atreviera a cruzar el mapa. La generosidad alcanzó hasta donde lo permitieron las circunstancias: algún dinero, 1.500 dijes tallados en coral, una cadena con un medallón de oro, un reloj de plata, un anillo, un par de botines, un abrigo y otras prendas, además de sus herramientas de joyero, fueron el legado que les dejó Donato di Domenico a sus hijos cuando se extravió en la aventura del trópico y, en 1886, en la oscuridad irreversible de la muerte.

Tras vivir un tiempo en la casa de un tío dedicado a la pastelería, Francesco se decide a conocer el mundo antes de que el mundo lo rechace y lo condene a recluirse para siempre en Castelnuovo di Conza. Sabe de otro tío que vende telas en las Antillas Francesas. Quiere trabajar con él. Aunque el negocio, según sus propias palabras, es mezquino, le sirve para ahorrar y pagarse clases de piano. Pero la suerte, impredecible y caprichosa, hace que contraiga en Martinica una “fatal enfermedad”, que lo obliga a regresar para curarse en Italia. Su malestar le traerá un beneficio: María Felicia di Ruggiero, una muchacha de la que se enamora, a la que llama diva mía, con la que se casará como si recibiera otro regalo navideño en diciembre de 1903.

* * * * *

Hechizado por los viajes, Francesco se encontraba antes de la boda en África. Seguía buscando el milagro inalcanzable del dinero. El tío Vincenzo ayudó a que fuera aún más arduo. Explota sin piedad al muchacho que trabaja de manera infatigable, sirviéndole a su tío para vender las mercancías que le ofrece a los ingleses en lugares tan distantes como Sekondí, Lagos y Tarquía. El desierto es la visión de su tristeza. Se consuela escribiéndole a María Felicia. En sus cartas se descubre el amor desesperado del

novio sumergido en el sopor de la pobreza y de la fiebre. Incluyen un antídoto para el olvido: su retrato. No podía ofrecerle nada más. Para disimular su condición, aparte de llamarla *ladrona asesina de mi corazón*, le asegura a su doncella: “Si me amas será el más precioso regalo”.

Su malestar le traerá un beneficio: María Felicia di Ruggiero, una muchacha de la que se enamora, a la que llama diva mía, con la que se casará como si recibiera otro regalo navideño en diciembre de 1903.

Después del matrimonio, Francesco permanece al lado de su esposa solamente un par de meses. Regresa, acompañado por el suegro, a los rumbos de sus viajes africanos. El dinero sigue siendo tan escaso como antes. Lo asfixia la aguda claustrofobia de no poder comunicarse con su inglés rudimentario. La suerte es un fantasma que lo espera en otra parte. Tras dos años resistiendo en Italia su afán de conocer otro horizonte, la brújula señala el Canal de Panamá. Intenta otro negocio con el suegro. Al riesgo, asumido como una inspiración para escapar de la pobreza, lo acompaña el cinismo sin pudor del tío Vincenzo que se suma como socio del sobrino al que había maltratado en África. Aunque el nombre de la empresa señala

quién conduce y organiza la aventura: *Italian Bazaar*. Francesco Di Domenico & Cía.

Es difícil comprender por qué Francesco se ilusiona con la mala compañía de su tío. No tarda en comprobar una vez más la frustración que le produce la codicia. Vincenzo tiene un hijo establecido de manera estratégica en Panamá. Al carácter imponente y anticuado de su suegro, Francesco también debe enfrentar la desidia de su primo que no trabaja mucho y gana como todos. La inquietud por la fortuna que no surge empeora cuando el tío les envía desde Italia mercancías que empobrecen el negocio: sombreros canotier de alas muy estrechas que no sirven para el trópico o telas tan costosas que es difícil competir con ellas en el mercado panameño.

Asaltado por la angustia le confiesa a su diva con un tono operático: “Todos mandamos, todos somos patrones, todos capitalistas, y todos hacemos estupideces. Donde tantos gallos cantan, jamás amanece”.

* * * * *

Quizás un espejismo se filtraba en los sueños de Francesco: su imagen de empresario establecido, próspero y capaz de sostener a una familia. Se acercaba a los treinta años de edad y el destino insistía en comprobar hasta dónde llegaría su paciencia. Viaja a Italia en 1908. El padre de María permanece en Panamá asistiendo al naufragio de la empresa.

Agobiados por las deudas y por los abogados que suelen traer las deudas, el suegro le aconseja que le venda al negociante que los quiera los restos del *Italian Bazaar*. El fracaso le sugiere a Francesco una ganancia: alejarse de parientes ventajosos. También, a largo plazo, un cambio que define la historia de su vida cuando aprovecha el milagro de la ciencia y del arte hechos cine.

Francesco descubrió que se trataba de un sueño para ver despierto. Un negocio igual de veleidoso a cualquier otro, pero mucho más estimulante que la venta de telas y sombreros. Otra versión de la magia por la que muchos vencerían a la muerte.

Asociado con su hermano Vincenzo, heredero del nombre de su tío, y con Benedetto Pugliese, a quien los cronistas han llamado *compadre* de Francesco, los Di Domenico se atreven a seguir por el camino de otros italianos que pudieron recorrer el mapa de América transportando el cine en carretas, barcos o mulas.

Viajan a Milán. Compran películas, proyectores, un generador eléctrico. En París descubren el nombre de su empresa: Cinema Olympia. También la imagen que los identifica: un cinturón abrochado. Francesco regresa con su hermano al Caribe, a la isla

Guadalupe, debutando como exhibidores en la ciudad de Point-à-Pitre. Continúan su itinerario hacia Trinidad y Venezuela. El dictador Juan Vicente Gómez había empezado su reinado de casi tres décadas en 1908, dos años antes de que los Di Domenico cruzaran la frontera. Francesco le escribe a su mujer: “Los periódicos me elogian a mí y al Gran Cinema Olympia como el mejor visto aquí”. La distancia le evidencia un triunfo: “Allá yo era la persona más insignificante, aquí la más respetable”.

Viajan a Milán. Compran películas, proyectores, un generador eléctrico. En París descubren el nombre de su empresa: Cinema Olympia. También la imagen que los identifica: un cinturón abrochado.

* * * * *

Es posible suponer una predestinación para la fortuna de los Di Domenico cuando entran a Colombia por la Puerta de Oro: Barranquilla. En su geografía, Francesco obtiene una merecida recompensa a su terquedad, a sus viajes y a sus ilusiones. El paisaje lo revitaliza. Los animales le permiten describir su entusiasmo: trabaja como un buey, se siente como un león. La región Caribe le parece ideal para establecerse. Los elogios que la prensa le tributa en Venezuela, se re-

piten cuando es considerado en Barranquilla como el dueño de películas “interesantes y altamente morales”. Aunque su repertorio es limitado: cuenta apenas con treinta títulos en su equipaje. Necesita multiplicar la diversión. Nombra a su cuñado, Peppino di Ruggiero, como agente europeo del Cinema Olympia. La firma Di Domenico se consolida aún más como una empresa familiar cuando Pugliese decide renunciar y vender su parte de la compañía. A cambio del paisano, se asocian en la ciudad de Santa Marta con el Cinematógrafo Excelsior, una *compañía de variedades*, como la definen los cronistas, *a quienes [Francesco] unas veces llama alemanes y otras mexicanos, compuesta por una mujer y sus cuatro hijos, dos varones de 18 y 20 años que se ocupan de las proyecciones, y dos hijas gemelas de 12 años que cantan y bailan “divinamente” y son “la perla de la educación”.*

Las dificultades que le ocasiona el generador hacen que Francesco se pregunte en qué lugar del país se tiene luz eléctrica. El destino es Girardot. Un puerto que será, años más tarde, la última estación del general Rafael Uribe Uribe filmado por los Di Domenico cuando se enfrente a la ira del que puede ser considerado como el primer crítico implacable del cine colombiano.

La navegación por el río Magdalena será un placer contradictorio: Francesco alucina contemplando a los caimanes, las tortugas, las iguanas y los peces, al mismo tiempo que padece el ataque vampiresco de las nubes de zancudos que lo cercan en medio de un calor tan asfixiante que permite suponer la muerte.

Una vez más la fortuna escapará en la distancia. De Girardot, donde la luz eléctrica era todavía una ilusión y donde no sabe qué hacer ni puede hacer lo que sabe por no traer consigo el generador que habría solucionado sus problemas, Francesco se dirige a Bogotá. Cambia entonces los tormentos fluviales por el vigor de los caballos que vencen los caminos de herradura para llegar a la ciudad del frío, los tranvías arrastrados por mulas y el paisaje cercado por montañas donde los trajes negros de sus habitantes son una expresión de la melancolía.

* * * * *

El carácter virginal de Bogotá, en términos cinematográficos, decidió a Francesco di Domenico: era el puerto de llegada, soñado en tantos viajes, donde podría hacer realidad sus ilusiones de riqueza. Los cronistas aseguran que un exhibidor itinerante, llamado Ernesto Vieco, había presentado en 1897 *el cinematógrafo* en el Teatro Municip-

pal de Bogotá. También que hacia 1910, los teatros Colón y Variedades, el Salón Veracruz y el Salón del Bosque del Parque de la Independencia, transformaron las noches parroquiales de una geografía azotada por el frío, el encierro y las costumbres conventuales. Se cuenta que un telón inmenso era desplegado en la plaza de San Victorino y que los giros del viento desfiguraban las imágenes y enardecían la imaginación de los espectadores.

El Gran Cinema Olympia tenía a su favor el privilegio de lo exótico: el extranjero, “el italiano de la máquina”, quizás no fuera una excepción por su origen –más de un centenar de italianos vivían en la ciudad–, como por el oficio que le permitió hipnotizar al público, disfrutando cada día del contacto con el mundo a través de la pantalla.

Desde finales de 1910, cuando ancla temporalmente en Barranquilla, hasta marzo de 1911, cuando llega a Bogotá, la vida de Francesco se torna, tal vez no menos azarosa como ha sido desde su nacimiento en Castelnuovo di Conza, pero sí mucho más esperanzada por las circunstancias que lo favorecen.

“el italiano de la máquina”, quizás no fuera una excepción por su origen –más de un centenar de italianos vivían en la ciudad–, como por el oficio que le permitió hipnotizar al público, disfrutando cada día del contacto con el mundo a través de la pantalla.

Seis meses después de haber llegado a Bogotá, le anuncia a María Felicia que no es capaz de aguantarse y esperar por ella y por su hija al encuentro que tenían planeado en las Antillas. Viaja a Italia para regresar con su familia a Colombia. También para explorar el mercado cinematográfico, comprar películas, aparatos de proyección y traer como ayudante del negocio a su primo Giovanni di Domenico.

El mapa le resulta insuficiente y amplía sus oficinas entre Colombia y Panamá. Aparte de la exhibición, se propone construir un teatro que sirva como eje y emblema de la compañía. El 8 de diciembre de 1912 abre sus puertas el Salón Olympia. Con capacidad para 6.000 espectadores y posibilidades múltiples, paralelas a las cinematográficas –bailar o patinar, presentar combates de boxeo o partidos de hockey, conciertos, ballet, actos de transformismo, ventriloquía y contorsionistas–, el Olympia se convierte en un sinónimo de diversión para entretener a la ciudad.

La fortuna era benévola. Francesco y su familia podían disfrutarla. Mientras tanto, la historia de Colombia avanzaba por su rumbo y, años más tarde, haría del cine una versión de la realidad cercana a la tragedia.

* * * * *

La suerte al frente y detrás de la cámara decidía la relación que tenían los pioneros con el mundo que filmaban. Los Di Domenico siguieron el ejemplo de sus predecesores: seducir al público con películas importadas del repertorio italiano y francés, aprovechar el dinero que dejaba la taquilla para empezar a filmar sus propias aventuras y hacer del melodrama un estilo pasional para estremecer al auditorio.

Con la fundación, en julio de 1914, de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana (SICLA), los Di Domenico necesitaban un tema a la altura de sus proyecciones comerciales. Revivir a Uribe Uribe en la pantalla era una forma de enseñar el respeto que sentían por el país donde vivían y por los mártires a los que mitificaba la tragedia. Además, los asesinos del general, presos en el Panóptico de Bogotá –donde actualmente se encuentra el Museo Nacional de Colombia–, certificarían con su presencia la autenticidad documental de la película cuando interpretaran en la ficción los papeles que

habían protagonizado en la realidad.

* * * * *

Un reo al que la historia recuerda como Adolfo León Gómez, describe en *Secretos del Panóptico* (1905), los misterios tras los muros del presidio, sus aparatos de tortura, las humillaciones y el temple aventurero de rateros legendarios como El Gallino, “que se fuga cuando quiere y vuelve a la cárcel como a su hogar cuando se cansa de hacer fechorías o la justicia lo atrapa de nuevo”. También describe León Gómez las celdas donde sobrevivían los presos políticos de la Guerra de los Mil Días; los *camerinos* donde Galarza y Carvajal esperaban cada día el llamado de los Di Domenico para actuar en la película:

“Las celdas o calabozos del Panóptico son las largas series de cuarticos de cal y canto que quedan en los pisos altos del edificio, sobre los rastrillos y sobre el comedor, que es una amplia galería frontera al rastrillo izquierdo, y exactamente igual a él, como que forma la base del brazo derecho de la cruz del Panóptico.

Las celdas fueron hechas expresamente para servir de habitación a los presos, pues como llevo dicho, sólo la guerra pudo habilitar los rastrillos de dormitorios de caballeros. Cada celda tiene unos dos o tres metros

en cuadro, de modo que se comprende bien que al construirlas se pensó en que en cada una de ellas cupiese un preso no más, con su cama, su baño, su escritorio y su baúl. Era, pues, una atrocidad acumular, como acumularon durante la revolución, cuatro, cinco y hasta siete individuos en un cuartico de esos.

Cada uno tiene una ventana o tronera semicircular en su parte superior, como de un metro de ancho, sin vidrios ni postigos, guarnecida de fuertes barrotes de hierro bien incrustados en el muro, hechas para dar paso al aire y a la luz que ha menester para vivir el preso; pero por ellas rara vez alcanza a llegar un oblicuo y tibio rayo de sol a dar consuelo y vida al pobre habitador de la estrecha celda, aunque sí le llegan siempre el sereno y el intenso frío de las noches de verano y no pocas veces las heladas lloviznas del invierno.

Cada celda tiene unos dos o tres metros en cuadro, de modo que se comprende bien que al construirlas se pensó en que en cada una de ellas cupiese un preso no más, con su cama, su baño, su escritorio y su baúl.

Actualmente son 68 las celdas que habitan los hombres; otras tantas las que habitan las

mujeres en el ala derecha, o sea el brazo derecho del mismo lado e incomunicado de la cruz que forma el edificio; y otras 68 las que están recién construidas.

En los meses de la guerra, aquellos 204 cuarticos, de los cuales habría que descontar los que se hallaban sin concluir y los destinados para los presos comunes, empleados y oficinas, fueron repletados con un número cuatro veces mayor de individuos.

Calcúlese, pues, cómo sufrirían los caballeros honorables, acostumbrados quizá a toda clase de comodidades, al verse encerrados con varias personas más en una de aquellas celdas, donde apenas cabían las cajas, percibiendo olores nauseabundos, respirando el aire viciado de todo el edificio, aguantando las plagas, y muchas veces teniendo por vecindad cercana y casi íntima a algún enfermo de tifo o de viruela, cuando no un agonizante o un cadáver”.

* * * * *

Más adelante, León Gómez escribe acerca de la distinción que se hacía en la cárcel de los presos políticos y los delincuentes comunes –algunos de ellos falsificadores, perjuros o envenenadores-. Los guardias disfrutaban atormentado a los primeros, mientras los segundos tenían los benefi-

cios del sol, la comida y la amplitud de sus celdas, aparte de ser recompensados por las delaciones que pudieran hacer de otros presos: entonces pasaban de la categoría de *reos* a la de *empleados*, saliendo de vez en cuando a *comisiones políticas*.

Es posible imaginar que Galarza y Carvajal tenían el privilegio de la celebridad. Cuando los Di Domenico solicitan a la dirección del Panóptico el permiso para que puedan salir de la cárcel, quizás *El drama del 15 de octubre* fue considerada como otra *comisión política*.

Los conservadores, con el pretexto que significó la aventura de los Di Domenico, se burlaban del celo que tenían los liberales ante la memoria de Uribe Uribe. Continuaban cautelosamente la Guerra de los Mil Días en otros escenarios. Mientras la película fue bien recibida en Medellín, en Girardot un crítico energúmeno disparó al telón donde estaba el general, asesinando, cinematográficamente y por tercera vez, a Uribe Uribe.

Salvada por su público inmediato antes de que se perdiera para siempre, la sombra del héroe seguía proyectándose en el cine como un hechizo impredecible. No en vano, lo único que se pudo rescatar de la película de los Di Domenico es un fotograma donde se


descubre a una mujer como la imagen de la libertad, sosteniendo la bandera de Colombia.

* * * * *

Fuentes

Duque, Edda Pilar, *La aventura del cine en Medellín* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / El Ancora Editores), 1992.

Nieto, Jorge y Rojas, Diego, *Tiempos del Olympia* (Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano), 1992.

Sánchez, Gonzalo y Aguilar, Mario, (Eds.), *Memoria de un país en guerra* (Bogotá: Planeta), 2001. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LISANDRO DUQUE: REVISIÓN DE CORTOS, MEDIOS Y SEIS LARGOS

Mauricio Laurens

—●—



Las tendencias narrativas y el característico buen humor del profesor Lisandro Duque Naranjo –nacido en Sevilla, Valle (1943)–, se impusieron desde sus comienzos como realizador de pequeñas ficciones en tiempos de Focine. Acumula hasta el momento seis largometrajes, entre 1984 y 2016, en los que acude a búsquedas expresivas de las imá-

genes visuales y significaciones derivadas de las consecutivas identidades culturales. Porque tres de sus películas mayores, discretamente estrenadas en salas comerciales, están ligadas con el paisaje montañoso de la colonización antioqueña y anuncian cierta disposición personal a trazar rutas que van del melodrama social a la denuncia

política. Adicionalmente, en formato televisivo, una lápida cubierta por hojas secas deja ver en su presentación el nombre imperecedero de la María de Isaacs, a punto de sellar reconocidas simpatías por el guion de García Márquez.

Sus cortometrajes del Sobreprecio (1974-1980):

Favor correrse(n) atrás (1974, 16mm. 10min.). Cruel descripción de aquella muerte en ruedas ocasionada por la competencia entre buses, las excesivas jornadas de trabajo y los amenazadores huecos. Esquemas picarescos de sabor criollo sobre la ‘guerra del centavo’ y choferes de vehículos urbanos con inevitables pinceladas de humor, carreras alocadas de los transeúntes, ‘racimos’ de pasajeros y personajes típicos del transporte público bogotano. Tales situaciones se complementaban con la utilización de fotografías, recortes de periódicos y caricaturas que le quitaron peso o rigor a las imágenes cinematográficas.

38 corto, 45 largo (1979). Selección del IV Festival Colcultura de Cine Colombiano y mención de mejor actor para Álvaro Rodríguez. Tribulaciones de un desempleado que soporta olímpicamente las penurias del inquilinato y los atropellos a su empobrecida

o deteriorada figura. Con ritmo espontáneo e indiscutible destreza se suceden graciosos percances: cama que se quiebra, periódico escurridizo del vecino leído de contrabando, dentífrico apachurrado, camisa agujereada y zapatos embarrados. Lisandro ya había desplegado su vena humorística, en *Favor correrse atrás* (sic) y *Lluvia colombiana* – ésta última codirigida por el cineasta santandereano ya fallecido Herminio Barrera–.

TV or not TV (1980). Atractivos elementos en juego sugieren toques irónicos, pero se desaprovechan en su ejecución final: televisor de segunda mano cuya antena improvisada impide la visión de un clásico de boxeo, sancocho dominguero e infaltables botellas de aguardiente como testigos mudos de invitados desilusionados. Su mejor apunte: “Es que a este aparato le calienta primero el sonido que la imagen”. Cuando el almuerzo se enfría, acierta con el primer plano de una succulenta tajada de... tomate. Sin transmitir su gracia habitual, la narración académica adolecía de fallas sonoras y excesiva iluminación; no obstante, Focine premió tanto su guion escrito como el filmado y el jurado resaltó las “posibilidades expresivas de la imagen y la preocupación por su intrínseca significación cultural”.

Sus medimetrajes (1983-85):

Arquitectura de la colonización antioqueña (1983). La formación de la idiosincrasia del país montaño y los rasgos socioculturales derivados. De cómo se aprovecharon las topografías geográficas más disímiles de manera recursiva, el uso del color en las fachadas y de la luz en las construcciones. Materiales naturales como el bahareque y otros multifuncionales, que le valieron a la zona andina por antonomasia aquel título de la civilización de guadua –desde el Viejo Caldas, más los departamentos del Quindío y Risaralda, al suroeste de Antioquía–.

Un homenaje al maestro León De Greiff, nostalgia por el nadaísta Gonzalo Arango y semblanza del aguerrido caricaturista Rendón.

Cafés y tertulias en Bogotá (1985). Síntesis documental que recoge diversos testimonios alrededor de dos tradiciones estrechamente ligadas con el mundo intelectual y político de la capital colombiana. El café, que alberga poetas y pensadores de todos los calibres, con los recuerdos de quienes integraron la selecta concurrencia de otros tiempos. En La Biblioteca se reunieron núcleos de izquierdista y bohemios al lado de las personalidades de siempre. Un homenaje al maestro León De Greiff, nostalgia por

el nadaísta Gonzalo Arango y semblanza del aguerrido caricaturista Rendón. También: el Automático, el Café Pasaje, El Cisne –ya desaparecido–, el San Francisco –con billares incluido–, y el San Moritz –de menor estrato social–

Un ascensor de película (1985). Mujer que intenta seguir episodios de su telenovela favorita, pierde el hilo por culpa de la rutina laboral del sube y baja. En los cuatro pisos de un edificio comercial, acontecen divertidas historias que una ascensorista se encargará de conectar entre sí para despejar su confusión. Entre ellas: el maniquí que se descarga por un elevador, como si fuera la figura central de un trasteo, y el creativo de una agencia de publicidad cuya campaña aún no ha sido aprobada. Con la sintonía de telenovelas y el caso de cierta emisión que dramatiza una pelea conyugal, nuestro pintoresco personaje confunde la ficción televisada con su mirada particular. Siendo el mejor argumental del año, en 1986, reconocido con medalla al Mérito de las Comunicaciones Manuel Murillo Toro, actuaron Adelaida Nieto y Santiago García.

Los largometrajes (1984-2016)

El escarabajo (1984). Tragicomedia provinciana alrededor de un mensajero ban-

cario y deportista aficionado, quien gracias al empeño de su amigo motociclista se convertiría en ganador de la etapa ciclista Tulúa–Sevilla –no pocos compinches lo involucraron en actividades delictivas con fatales y previsibles consecuencias–. Se recreaban así conflictos cotidianos enraizados en factibilidades dotadas de presencias comunes y locaciones típicas del medio cafetero descrito. Con aires de pesimismo, se veía reflejada la idiosincrasia de esas regiones de climas medios propia de la topografía andino-tropical; aunque el tono, entre picaresco y tragicómico, adolecía de notables fallas en su desarrollo e incierto devenir de sus personajes.

Cuando el penoso ascenso del cine nacional –a comienzos de los 80– requería de muchos esfuerzos institucionales, irrumpió la tenacidad empresarial y los riesgos económicos de quienes se obstinaban en salir adelante con la persistente esperanza de superar algún día esa cuesta. Al bordear la simple anécdota de naturaleza quizás autobiográfica, Duque aportó connotaciones e identidades menos locales y más comprometidas con las mismísimas frustraciones nacionales. Protagonizada por el dudoso estrellato mexicano de Eduardo Gazcón, en aquel entonces fue vista la cinta por un público bastante reducido.

Visa USA (1986). Comedia romántica y juvenil, que linealmente expuso las dificultades inherentes a soñar y pretender salir de la provincia con rumbo hacia el acariciado país del Norte. Su protagonista aspiraba a triunfar como locutor profesional puesto que poseía carisma, buena voz y facilidad de expresión; la meta de sus realizaciones no pudo haber sido otra que emigrar, pero la frustración llegó a ser doble, puesto que se le rechazaba la entrada y caía bajo las garras de falsificadores. Surgieron varios puntos contradictorios en el comportamiento del héroe, el oportunismo como llave maestra para escalar posiciones sociales, la candidez o falta de malicia indígena y una gratuita historieta de amor que por demás era fría o desapasionada.

Entre apuntes ingeniosos y recursos humorísticos, con paneos obligatorios sobre los edificios bogotanos, su protagonista asumía el rol del comunicador pueblerino con sueños idílicos y pesadillas risibles integradas al ‘mamagallismo’ del mundo Marlboro entre plumas de gallina. Para rescatar escenas memorables y salvar a esta condecorada producción de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) del renglón medio impuesto por el ‘benjumeismo’, se tuvieron en cuenta las fases de una fiesta popular con aquella bonita pareja que se

declaraba su amor en medio de un aguacero y la entrevista con el cónsul americano, que concluía en rechazo categórico.

...su protagonista asumía el rol del comunicador pueblerino con sueños idílicos y pesadillas risibles integradas al 'mamagallismo' del mundo Marlboro entre plumas de gallina.

De la serie *Amores difíciles* (1988-1989), o seis películas inspiradas por los 'cuentos peregrinos' de Gabo, coproducidas por Mafondo Films y Televisión Española, la mejor lograda fue sin lugar a dudas la colombiana dirigida por Duque: *Milagro en Roma*. En efecto, a partir de *La santa*, o *La verdadera historia de Margarito Duarte*, esta adaptación sobresalió por sus calidades narrativas e innegables dotes de compasión. Érase el negado reconocimiento del Vaticano bajo perspectivas milagreras y el desafío de una muerte incorrupta tras una insólita ficción de pretensiones extraordinarias.

Con elementos insólitos de la vida provinciana, desde cualquier lugar de la zona andina, emergía el desafío de una resurrección y el rechazo eclesiástico ante semejante insolencia. La niña Evelia, primera "santa" colombiana, originaria de un pueblo del Eje Cafetero y muerta prematura-

mente, se mantuvo prístina en su ataúd por varios años. Su amantísimo padre (Margarito Duarte), nunca se resignó a perderla y en su exhumación observó encontrarse "como dormida" e inició con ella un largo peregrinaje a la Ciudad Eterna en busca de su canonización. Siendo un retrato del parroquialismo sin fronteras, en contubernio con el llamado "realismo mágico", el veterano actor Frank Ramírez persistió en su intento más allá de ciertas tipicidades en su entorno.

Porque lo sobrenatural se tornaba cándido en el relato de García Márquez adaptado por Duque Naranjo. En esa localidad quindiana (Salento), la paz no tuvo remezones y el fervor religioso alcanzaba grados delirantes; un eclipse solar bastante primario anunciaba casi premonitoriamente la beatificación en momentos en que un señor obispo caricaturizado ponía en duda semejante milagro; el insólito desplazamiento a la Ciudad Eterna se producía sin mayores sobresaltos, con la irrupción de las fichas diplomáticas de rigor y el viacrucis burocrático que implicaba ese proceso.

En 1995, volvió *María* a la pantalla chica para probar el arraigo de la novela romántica e inmortal de Jorge Isaacs entre los tele-

videntes. En efecto, una lápida cubierta por hojas secas dejaba ver su nombre y el corto período presumible de vida (1835-1852). “Una bella y misteriosa mujer en la edad del amor” –anunciaba su prólogo–. Así se identificó la muy controvertida adaptación televisiva que, sobre la emblemática novela homónima del romanticismo nacional, escribiera García Márquez hacia 1992 y cuya emisión nacional de aproximadamente seis horas se realizó en seis episodios de cincuenta minutos cada uno.

Mientras que temas dominantes como el de los ‘amores difíciles’, pero eternos, se desataban con relativa fluidez, una discreta ambientación introducía el momento histórico –la libertad de los esclavos– con referencias a las inundaciones del río Cauca en medio de cartas desesperadas de dos enamorados distantes, recuerdos fantasmales que rondaban sobre los lugares transitados por María y premoniciones de su muerte simbolizadas por el vuelo de las aves negras. “Porque todo comenzó a desmigajarse como sí... los minutos fueran años”, son palabras escritas por Gabo.

Los niños invisibles (2000). Desde Ambalema (Tolima), a orillas del río Magdalena, se efectúan los juegos brujescos de algunos

amiguitos para atrapar el corazón de una niña engreída. Ingenua representación de una trasnochada realidad que no vio más allá de su acertado elenco menudo y de la idílica localización ribereña de tierra caliente. Su estrategia, que combinaba las astucias propias de la inocencia infantil con rituales tragicómicos de magia negra, perdía fuerza en términos literarios por unos cuantos parlamentos: “sí me vuelvo invisible nadie me va a ver, pero quizás si me puedan sentir y oler”, o ... “invisible quiere decir que no se ve y, si no te ven, como van a saber que eres así”.

Su estrategia, que combinaba las astucias propias de la inocencia infantil con rituales tragicómicos de magia negra, perdía fuerza en términos literarios por unos cuantos parlamentos...

Sentado ante la máquina de escribir y de espaldas al público, el mismo guionista narraba sus primerizas experiencias para remontarnos a épocas donde las travesuras eran el común denominador y la tranquilidad de los pueblos no deparaba mayores sorpresas. Aun superando los arquetipos del cura y el gamonal, se percibía la influencia política y geográfica de mitad del siglo pasado –léase dictadura militar y primeros

brotos de la violencia campesina—.


Los actores del conflicto (2008). Farsa política que arrastra a tres mimos callejeros del centro capitalino a un lugar del país en donde se involucran teatralmente con falsos reinsertados, guerrilleros en ejercicio, fracciones paramilitares y autoridades incompetentes. Si al cuadro anterior le añadimos negociadores de paz, tal enredo se prestó para dramatizaciones divertidas e inquietantes que rompían con los esquemas simplemente violentos. Cuando algunos de ellos conseguían beneficios para salir del país y vivir como exiliados, el simular pertenecer a una organización subversiva les acarrearba consecuencias funestas en una población de influencia derechista. Tal estrategia resultó inteligente, pero también arriesgada al jugar con fuego en la hoguera de nuestros conflictos. En conclusión: un divertimento, o recreación picaresca en ciernes.

Dos ágiles compatriotas habituados al rebusque, y una intérprete venezolana de cara blanqueada, constituyeron el trío de artistas capaz de burlarse sanamente del caminado o los gestos de los transeúntes sin importar si eran soldados, matones o ciudadanos comunes. Mario Duarte, Vicente Luna y Coraima Torres personificaron a quienes se en-

tretenían en sus respectivos papeles con el solo fin de distanciarnos de los problemas derivados del entorno. Su estrategia resultó inteligente, pero también arriesgada por cuanto jugaban con fuego y se metían de lleno en la hoguera de nuestros conflictos. La comedia pura superó el simple tratamiento del sainete demagógico o panfletario para incursionar en terrenos propios de un divertimento, o farsa picaresca aún en construcción.

Su última comedia, hasta el momento: *El soborno del cielo* (2016). En vísperas de la Semana Santa, cuando corrían los años setenta en un pueblo del norte del Valle (Sevilla), en tono de sátira religiosa un cura iracundo puso en entredicho la administración de los sacramentos debido al entierro de un suicida en el panteón familiar del cementerio local. Tal imposición eclesiástica suspendió las partidas de nacimiento, aquellas matrimoniales por no casar a los contrayentes y las de fallecimiento al negarles la extremaunción a los moribundos. Los hechos cuestionados acontecen con apuntes graciosos cuya intencionalidad sería desenmascarar las torpezas e imposiciones de una fe católica, que predicaba rabiosamente desde el púlpito e imponía su poder en contubernio con las autoridades municipales. Sin obviar

la doble moral de quien predica y no aplica, Germán Jaramillo se apropió del típico señor cura, más paisa que valluno.

El título de esta divertida y oportuna película se originó por una frase del dramaturgo irlandés y activista político Bernard Shaw: “He decidido ser bueno, sin el soborno del cielo”. Ambientada en Honda (Tolima), las disposiciones absurdas de la Iglesia se complementaron con una lista negra de secretos suicidas en el pueblo para transformar la sátira moral en válida investigación de aquellos otros asuntos privados que se pretendieron esconder por vergonzantes. Fallida, hasta restarle trascendencia, la inclusión picaresca de *Boca de chicle*, compuesta por Pablus Gallinazus y cantada por Óscar Golden, al apartarse del núcleo religioso para contraponer el ambiente pueblerino y juvenil de entonces. En conclusión: si *Milagro en Roma* expuso la burocracia del Vaticano y la indolencia de sus obispos, ahora Lisandro recreaba certeramente cómo un escapulario no sirve para alcanzar los favores del cielo. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....



RAIN

Una película de
GUSTAVO NIETO ROA

Con
ARMANDO GUTIERREZ MARTHA LILIANA RUIZ

y
**JORGE EMILIO SALAZAR ADOLFO BLUM CARMENZA GOMEZ
SEBASTIAN OSPINA LUIS EDUARDO ARANGO MARTHA STELLA CALL**

**JAIRO SOTO WALDO URREGO MARIO SASTRE PATRICIA GRISALES GILBERTO PUENTES MARTHA SUAREZ
OSCAR PARDO ANTONIO APARICIO HERMES CAMILO EDUARDO MEJIA ULISES COLMENARES**

Actuación especial del perro "Bobby"

Producido por
FOCINE

Basado en la obra de
EDUARDO CABALLERO CALDERON

Guión: GUSTAVO NIETO ROA **Fotografía: MARIO GONZALEZ** **Música: LUIS ANTONIO ESCOBAR** **Producción: ZENAIDA PINEDA** **Sonido: OSMAR CHAVEZ** **Montaje: PABLO GONZALEZ - AGUSTIN TAVIO** **POSTPRODUCCIÓN: CENTRO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**

ENTREVISTA A CAMILO RESTREPO Y A PINKY

EL CINE COMO PALIMPSESTO

Óscar Iván Montoya



El cerebro de un hombre es un palimpsesto, decía Borges citando a Thomas De Quincey, el celebrado autor de *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. De igual manera, se puede afirmar que el cine de Camilo Restrepo es un palimpsesto visual compuesto de múltiples estratos, capas y niveles que se superponen, se reflejan, se

comunican por azarosos senderos que permiten que un funambulista callejero que aparece de manera fantasmal en *Como crece la sombra cuando el sol declina* (2014), tome cuerpo y protagonismo en *Los conductos* (2020); o que “Desquite”, un bandolero que asoló los campos colombianos en los años cincuenta, resucite en esta película para ser

su compañero y mentor.

Desde su primer trabajo, *Tropic Pocket* (2011), la propuesta de Camilo Restrepo estuvo encaminada a desmontar los discursos hegemónicos, en este caso los de los militares, los religiosos y los guerrilleros, que convierten la mentira y manipulación en armas habituales, todos tratando de justificar la barbarie a su manera. Estos discursos son puestos en duda a través del montaje y de imágenes tomadas con sesenta años de diferencia, para que sea el mismo espectador el que decida qué es cierto y qué es mixtificación.

Lo mismo sucede *En la impresión de una guerra* (2015), en donde Camilo Restrepo se interna a fondo en un territorio palimpsestico, y mezcla imágenes provenientes de zonas de conflicto con tatuajes labrados en la piel o en la cabeza, combina huellas del paisaje urbano con marcas ostensibles, recicladas o solapadas, hasta conformar una visión tejida de símbolos y constelada de nuevas connotaciones, que hay que aprender a leer e interpretar, como a Zaira, una de las ciudades invisibles de Italo Calvino: “Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en

las astas de las banderas, cada segmento a su vez surcado por arañazos, muescas, incisiones”.

En *Los conductos* lleva al límite su propuesta, y encamina todas sus baterías contra un establecimiento político-religioso-cultural, que “aconducta” a sus ciudadanos a través de la disciplina y el miedo, y que los convierte en fáciles presas de la manipulación y la injusticia. Lo que propone Camilo Restrepo, es una nueva manera de ver y leer para saber rechazar las imágenes y los discursos impuestos sin ningún tipo de escapatoria, símbolos idiotizantes que perpetúan el estado de las cosas, que no dejan impronta ni memoria, pues como bien dice Hannah Arendt, retomando a John Berger: “Las huellas no son solo lo que queda cuando algo ha desaparecido, sino que también pueden ser las marcas de un proyecto, de algo que va a revelarse”.

Camilo, aparte de la calidad de las historias que cuentas, y la forma en cómo las cuentas, me llamó mucho la atención tu relación con el formato del celuloide, y tu decisión de filmar con este soporte tus trabajos. ¿A qué obedece esta decisión de trabajar con celuloide en un momento que el universo audiovisual privilegia y parece abocado al trabajo con el formato digital?

Precisamente por eso, por que cayó en desuso. Cuando la industria cinematográfica migró hacia lo digital, dejó atrás toda la maquinaria y los materiales necesarios para el filmado y revelado el celuloide, y también dejó de lado todos los conocimientos técnicos, y de hecho, muchos operarios se fueron al desempleo. Lo que generó ese punto de quiebre, lo entendimos muchos artistas reunidos en L'Abominable como la oportunidad de apropiarnos de esas maquinarias y esos conocimientos, y comenzar a facturar un tipo de cine que no tenía nada que ver con el que en ese momento estaba imponiendo la industria. Nos gusta mucho esa idea de que podemos hacer y consumir un cine al margen de lo que dictan los modelos del mainstream.

Cuando la industria cinematográfica migró hacia lo digital, dejó atrás toda la maquinaria y los materiales necesarios para el filmado y revelado el celuloide, y también dejó de lado todos los conocimientos técnicos, y de hecho, muchos operarios se fueron al desempleo.

Has reiterado en varias ocasiones que los límites que te impone la decisión de rodar en celuloide se convierten, a la larga, en un estímulo adicional cuando estás en el set de rodaje. ¿Cuáles son esas posibilidades que se te abren

ante los límites que te impone rodar en celuloide?

Es conocido que todos los artistas jugamos con los límites y sus posibilidades materiales, y soy un convencido que eso se traduce en una mayor creatividad. Por ejemplo, rodar en celuloide me permite una mayor concentración de la mirada, una economía en el tiempo del rodaje, y una eficiencia en lo que vamos a filmar, en la forma de conceptualizar una película, mientras que el digital lo que propone es que se puede grabar muchísimo más tiempo y a un menor precio. En todo caso, es una economía diferente, pues por un lado el digital permite que sea más barato, que se rueda más, y en cambio, el celuloide me restringe a que rueda menos y a un mayor precio; sin embargo, paradójicamente, ese es el sistema que me funciona y permite más posibilidades.

Pinky, ¿y antes de conocer a Camilo, ¿cuál era tu relación con el cine, te gustaba, eras aficionado a ir a cine en Tuluá o en Medellín, o lo hacías a través de Netflix, internet o películas piratas?

Yo no tenía ninguna relación con el cine, solo veía las películas comerciales que se presentaban por televisión, y otras que a veces alquilaba en Beta, VHS o después en DVD. Me gustaban mucho los videoclips

y las películas en que las bandas sonoras eran poderosas, como en *Rodrigo D. No futuro*, (1990), que la ví en el colegio gracias a William, un profesor. También me gustó mucho *Trainspotting*, (1996), que tenía tremenda banda sonora.

En Medellín, antes de conocer a Camilo, veía películas con un amigo mío llamado Ángel Giraldo, él tenía un montón de DVD piratas. Con él fue también la primera vez que me acerqué al mundo de la realización, pues el parcerero estudiaba animación en el SENA, y en un par de ocasiones le ayudé con un trabajo de stop motion que estaba realizando. Después de conocer a Camilo me interesé en otro tipo de cine, y cuando regresé a Tuluá conocí a José Manuel, que era el muchacho que manejaba el cineclub, y allí también pude ver muy buenas películas. En ese camino he tenido la oportunidad de ver muchas películas, y entre ellas, las de algunos colombianos como Felipe Guerrero, Simón Vélez, que trabajó en *Los conductos*, y últimamente, las películas de Oscar Ruiz Navia.

Pinky, ¿y cómo conociste a Camilo, de qué manera terminas actuando en su segundo corto Como crece la sombra cuando el sol declina, y más allá de la peripecia de cómo te involucraste en este proyecto, cuáles fueron tus sensaciones trabajando al frente de una cámara,

¿qué tipo de emociones te despertó?

En la época en que conocí a Camilo yo era novio de su hermana, y él un día llegó de Francia con una cámara pequeñita y me dijo: “Hey, quiero rodar un cortometraje, ¿no te gustaría ayudarme en este proyecto?”, y yo le respondí que de una. Después caí en cuenta de que eran vainas de las que yo no entendía mayor cosa, pero que me llamaban mucho la atención, porque me encantaba toda esa parte artística, diferente de todo lo que yo conocía hasta entonces. Después de aceptar comenzamos a salir diferentes días, y yo hacía las cosas que Camilo me indicaba, como agarrar una piedra y arrojarla, o ir de un lugar a otro de tal manera, caminando o corriendo, o diferentes acciones que yo en el momento no comprendía muy bien su intención, pero igual me despertaban sensaciones muy bacanas. Recuerdo que yo ejecutaba las indicaciones, y que Camilo constantemente me animaba, y yo pensaba en mi interior que qué bacano haberme metido en ese proyecto, me sentía muy cómodo, y fue algo nuevo totalmente.

Camilo, tuviste una formación de artista plástico, que es un trabajo que se realiza en solitario, a la manera de un escritor o un compositor, ¿cómo fue esa experiencia de salir de la torre de marfil a conformar un equipo, a ser

un poco la voz de mando, de reunir voluntades en torno a un propósito en común: la visión del director? ¿Quiénes son las personas que conforman tu equipo técnico, son integrantes del laboratorio L'Abominable?

Tienes toda la razón, pues yo primero estudié Artes Plásticas en la Nacho, y después continué en Francia con deseo de convertirme en pintor, que en la forma como lo planteas es un trabajo muy solitario. Un tiempo después dejé la pintura, y por mucho tiempo no albergué ningún tipo de aspiración artística, y cuando comencé a rodar mi primer cortometraje *Tropic Pocket* lo hice a la manera de un pintor, prácticamente solo, solamente con la ayuda de mi esposa. Un trabajo con sabor muy casero. Después, para rodar *Como crece la sombra cuando el sol declina*, sí me tocó ir a hablar con más gente, pero siempre en términos de amistad, y a la mayoría ya los conocía, y entonces no los tenía que convencer, por ejemplo, con Pinky, ya teníamos una relación familiar, pues era el novio de mi hermana.

Siempre he intentado trabajar con gente de mi alrededor, que no tenga que ir a seducir, los técnicos de mis trabajos, para ponerte un ejemplo, son al mismo tiempo directores de cine de sus propios proyectos, son colegas míos en este laboratorio llamado L'Abominable, en donde trabajamos

con celuloide, entonces es una labor muy colectiva, en donde todos nos involucramos en los trabajos de los otros, yo soy inclusive de los que más necesita ayuda, y cuando me toca asumir el rol de técnico en algún otro proyecto, lo asumo con mucho gusto.

Siempre he intentado trabajar con gente de mi alrededor, que no tenga que ir a seducir, los técnicos de mis trabajos, para ponerte un ejemplo, son al mismo tiempo directores de cine de sus propios proyectos, son colegas míos en este laboratorio llamado L'Abominable ...

Este laboratorio es algo muy peculiar, pues no funciona como un laboratorio privado sino artístico, en donde la gente tiene que aprender las diferentes técnicas, ser a un tiempo parte de un colectivo, y ser autónomo y responsable de tu propio trabajo. No es un proceso en el que uno le entregue las latas a una empresa y ella te las devuelva reveladas. No. Uno mismo las tiene que revelar, y en el revelado mismo asumes tus propios errores, y cuando se daña algún material, son decisiones artísticas que tienes que tomar. Entonces, hay una cadena de transmisión del saber, en donde unos les enseñan a los otros a revelar o a sonorizar, y a la vez se crea una cadena de responsabilidades, y si haces algo mal, por ejemplo,

mezclar mal los químicos, o trabajar mal las proporciones, se daña no solamente tu propio revelado sino el de otras personas. Te cuento que son más de quinientos artistas trabajando en un proyecto muy grande, sin ánimo de lucro, que pone a disposición de todos las máquinas y la cadena de saber.

Pinky, aparte de tu trabajo de índole actoral, le fuiste cogiendo en el camino el gusto a la realización, porque ya en La impresión de una guerra, apareces como asistente de cámara. ¿De qué manera te fuiste involucrando en la parte técnica, en esa faceta a veces tan obvia pero tan indispensable para ejecutar los proyectos? ¿Qué le brindó a tu vida y tu trayectoria haber obtenido esta clase de conocimientos?

Cuando Camilo terminó *Como crece la sombra cuando el sol declina*, se devolvió para Francia a seguir trabajando, y después me escribe y me reafirma que le había gustado mucho lo que habíamos hecho y me preguntó si yo le podía seguir ayudando. Yo le respondí que claro, y ya en ese momento me dio la oportunidad de aprender de otras cuestiones, como la búsqueda de locaciones, y como ya teníamos un conocimiento previo, y yo sabía más o menos cómo funcionaba su cabeza, con esas indicaciones salí a buscar unos talleres tal como Camilo me los había descrito. Después le ayudé a armar unas lu-

ces todas hechizas, pero que funcionaron y nos sirvieron demasiado. A continuación, me puse en la búsqueda de la banda de punk Fértil Miseria, que finalmente nos colaboró en el cortometraje.

Ya cuando regresó, Camilo quedó súper contento y me dijo: “Hey te voy a enseñar a manejar la grabadora de sonido”, y todo fue muy inmediato, como casi todo lo que hacemos, aunque en este caso me explicó muy detenidamente cómo funcionaba la grabadora y me dice: “Listo, yo te dejo”, me puso los audífonos en los oídos, y por último me indicó: “Comienza a grabar sonidos”, y se fue con la cámara.

Yo me quedé con la grabadora de sonido envuelto en ese universo de sensaciones, porque es uff, una vaina impresionante cuando uno se pone una Zoom en las orejas. De ahí, ya con más confianza, comencé a capturar sonidos con las instrucciones que Camilo me había dado. Y así fui aprendiendo, y él me animaba diciéndome lo que había hecho bien, y también corrigiendo lo que no había quedado tan redondo. Así me fui motivando y terminé haciendo cositas también por mi cuenta, inventándome historias, haciendo vainas pequeñas con mis amigos que montan skate.

Camilo, ¿por qué quisiste que el grupo Fér-

til Miseria estuviera en La impresión de una guerra?

Primero que todo, por un gran respeto que les tengo por un trabajo que vienen desarrollando desde hace un montón de años, pero fue prácticamente el azar que las llevó a estar en *La impresión de una guerra*, lo mismo que *Unos vagabundos*, pues resulta que yo en plena época de investigación estuve en la Casa de la Memoria, y me pasaron un CD que era una recopilación de música alrededor del conflicto armado, y ya escuchando el disco me sonó más una canción que las otras, y resultó que era una canción de *Fértil Miseria* y *Unos vagabundos*. Ya después hice la conexión de que Vicky y Piedad habían estado en *Rodrigo D*, la película de Víctor Gaviria, cuando no eran punkeras sino metaleras, y pensé que era una coincidencia muy grande, un azar mágico que estuvieran en mi cortometraje, porque metaleras o punkeras mantenían una misma línea de compromiso social, y que llevan mucho tiempo luchando para que la música no sea solo diversión, sino también una forma de protestar, de exigir un mundo que sea diferente, de levantar la voz ante un gobierno corrupto.

Algo que me impactó mucho de La impresión de una guerra es la parte que fue rodada en San Carlos, pues toda mi familia y yo somos

de ese pueblo, y conozco de cerca la historia de una comunidad que vivió primero de manera casi idílica, y de cierta manera próspera, a pasar a ser una población azotada por la violencia, hasta convertirse prácticamente en un pueblo fantasma. ¿Cómo llegaste a San Carlos y cómo fue llegar a ese hotel en donde dicen en el corto que se sentía un frío estremecedor, que hasta uno se imaginaba estar en medio de una historia bien tétrica de Edgar Allan Poe o H. P. Lovecraft?

Eso del frío estremecedor lo tomé de un noticiero y puse el archivo, pero en realidad en San Carlos se siente un calor tremendo. Ya otra cosa es el sentido dramático de los noticieros, entonces el frío se lo inventó el periodista para darle más misterio a su reportaje.

Yo llegué a San Carlos porque la investigación me llevó hasta allá, sobre todo por la Casa de la Memoria, y por los textos que hablaban de las reiteradas masacres que sucedieron en ese pueblo. El caso fue que me interesó mucho y alguien, ya después, me contó que conocía a Pastora Mira, que es una gran líder comunitaria, una de las adalides de la transformación del hotel Punchiná, que había sido en el pasado reciente el centro de operaciones de los paramilitares de la región, y que gracias a la participación de Pastora Mira y los habitantes del pueblo,

se convirtió en el centro de memoria de San Carlos, reconstruido por las propias víctimas, pintado por dibujos de ellos, reconstruyendo no sólo el hotel sino la memoria del pueblo, sobre todo esos años sórdidos por los que le tocó atravesar.

Fue algo del azar que una persona me contactó con Pastora, y con ella en realidad tampoco estuve tanto tiempo, pues la elaboración de mis películas es un poco hechizas, pero la historia de San Carlos me impactó mucho, es increíble a su manera cómo la gente puede resistir tanto. Es un hito de la violencia en Colombia, pero desafortunadamente no el único.

Eso del frío estremecedor lo tomé de un noticiero y puse el archivo, pero en realidad en San Carlos se siente un calor tremendo. Ya otra cosa es el sentido dramático de los noticieros, entonces el frío se lo inventó el periodista para darle más misterio a su reportaje.

Me llamó especialmente el fragmento en San Carlos, no solo por motivos personales, sino porque en esa dinámica de borrar para resignificar, lo de esa especie de palimpsesto que se forma en las paredes del hotel Punchiná, está un poco condensada la poética, no solo de La impresión de una guerra, sino de todo tu trabajo. También me sorprendió ese final esperanzador que le diste al cortometraje. ¿Por qué

decidiste darle ese final en donde los habitantes del pueblo, con su dolor, con su imaginario, con su entereza, lograron sobreponerse a ese momento tan duro, y no solo eso, sino que lograron reconvertir todo ese simbolismo macabro, darle un nuevo significado, y transformarlo en algo vital?

Exacto. Lo que mencionas del palimpsesto, lo de borrar para resignificar lo descubrí en San Carlos. Comprendí que eso era lo que estaba buscando desde mi primer trabajo *Tropic Pocket*, y lo que estoy haciendo desde entonces: borrar el gran relato hegemónico y volverlo a escribir de otra manera, y en esa otra forma le doy un sentido nuevo a esa visión. Ya en San Carlos, sobre el terreno, sí tuve la evidencia de lo que significaba, cuando las víctimas decidieron borrar las inscripciones que estaban pintadas en las paredes del hotel Punchiná, y reescribieron en estas paredes guerreras mensajes de esperanza y paz.

Sin tener un sentido cristiano de la existencia, tengo una idea de la esperanza, albergo una idea remota que con diálogo y entendimiento se pueden mejorar las cosas. Igual, muchas veces me invade la desesperanza, cuando salgo a las calles y pienso “qué maricada esto tan difícil, qué comportamientos tan absurdos”, tanto a nivel personal como colectivo, pero al mismo tiempo

no me considero ni mensajero ni transmisor de mensajes. Sin embargo, sigue estando dentro de mí la idea de que el estado de las cosas puede fundirse en un fuego renovador y crear una cosa nueva, y esa cosa nueva que surja, espero que sea mejor que lo que tenemos en la actualidad.

Pinky, y entre La impresión de una guerra y Los conductos, ¿qué te pusiste a hacer, a qué dedicabas tu tiempo, estabas trabajando en alguna empresa o en proyectos personales, juntando gente para armar tus historias?

En la época posterior a *La impresión de una guerra*, Camilo se fue para Francia y se demoró bastante porque estuvo trabajando en un par de cortometrajes. Antes de irse me regaló una grabadora Zoom para el sonido, y una camarita digital para grabar, y con esos obsequios me puse a jugar, a montar cositas en el computador, a imaginarme posibles historias que le iba mandando a Camilo, compartiendo con él los desafíos de la realización. Paralelo a estas actividades, se iba construyendo *Los conductos*, intercambiaba muchos correos con Camilo, con muchas preguntas y respuestas sobre mi pasado en la secta.

Camilo, y ya que Pinky habla de esos primeros esbozos de Los conductos, de ese momen-

to feliz para ustedes que todavía no están torturándose pensando de dónde voy a conseguir los recursos o los equipos, ¿cómo fue tu primer acercamiento a la historia de Pinky?, ¿de dónde surgieron los otros personajes? ¿cómo son esos momentos de creación pura?

Algo que Pinky no mencionó es que durante esos años que estuvimos trabajando en la creación de *Los conductos*, es que la vida para él se tornó muy complicada, materialmente muy difícil, viviendo acá en Medellín muy aislado, sin casi contactos que le ayudaran y sin plata. Hubo durante ese tiempo como una especie de travesía del desierto en el que la película le servía a Pinky como un anclaje a la vida, en todo caso la idea de que íbamos a rodar una película le ayudó para sobrellevar esos momentos tan dificultosos.

Y bueno, la conversación que manteníamos sobre su época en la secta no se interrumpió, más bien se enriquecía con nuevos detalles, pero nos lanzaba hacia algo desconocido, ya que no se trataba de recordar para reconstruir y restituir, sino recordar para pasar a otra cosa, y ahí fue donde la idea del palimpsesto volvió con renovada fuerza en esta película, porque se trataba de retornar a un hecho, pero para reescribirlo de otra manera, con la visión puesta en el futuro.

Así fue como decidí hacer *Los conductos* como una reinscripción, una reescritura

de lo que fue esa experiencia traumática de Pinky en la secta. Así, durante meses, él me estuvo contando cómo sucedieron las cosas, nos mandábamos correos, yo elaboraba pequeños resúmenes, y poco a poco llegamos a una estructura y a una lista de cosas que teníamos que hacer, no como un guion sino como un tratamiento audiovisual, de unas treinta páginas, que era lo que yo necesitaba básicamente: movimientos de cámara, locaciones, equipos disponibles, y una vez que estuvimos en el terreno, fue más cómodo rodar, aunque fue un rodaje más bien corto, de catorce días. Después me fui a Francia con la confianza de que los materiales filmados iban a funcionar.

Los fondos tienen la idea fija de que el cine se escribe antes de comenzar a hacerse, y para mí esa es una idea completamente errada de la concepción del cine, porque de ninguna manera la palabra debe ser el preámbulo de la imagen y el sonido.

Entre el momento cuando Pinky te confiesa su deseo de asesinar al líder de la secta y que le das una respuesta contundente: “Listo, vamos a matar a ese hijueputa, pero vamos a matarlo en una película”, ¿en qué tipo de financiación estabas pensando, aplicaste a fondos, buscaste productores en Francia?

Realmente en las primeras instancias de Los conductos yo no pasé por fondos de financiación, y entiendo que ese camino no es el mío, ya que de antemano sabía que me iban a rechazar, y sin embargo lo intenté, y me rechazaron por supuesto. Los fondos tienen la idea fija de que el cine se escribe antes de comenzar a hacerse, y para mí esa es una idea completamente errada de la concepción del cine, porque de ninguna manera la palabra debe ser el preámbulo de la imagen y el sonido.

Para mí el cine se construye desde el principio con elementos audiovisuales. Mi forma de trabajo consistía en ir tomando textos visuales o sonoros preexistentes, recortes de periódicos, conversaciones con Pinky que combinaba con imágenes que hacía mucho tiempo me rondaban en la cabeza, que luego iba juntando con fotografías u otro tipo de registros; es decir, que la película surgió desde el principio de un sustrato audiovisual, se compone de elementos visuales y sonoros, no de planteamientos conceptuales o verbales, es más bien un trabajo plástico, una labor de artista, y esa forma de trabajar los fondos de financiación no lo toleran para nada, no les gusta, y a mi entender esa es una postura equivocada. Todavía estamos en la época que el Logos es el fundamento del conocimiento, y lo que yo creo

es que también se pueden transmitir ideas y sensaciones con las manos, con las imágenes, con los sonidos.

Entonces, claro, no hubo plata para *Los conductos*, pero se murió mi papá y me dejó una herencia, y como la situación de Pinky se estaba agravando cada vez más, me vine para Medellín, y rodando *Los conductos* me gasté un dinero que no era mío sino de mi papá. Así fue que se financió la hechura de la película. Ahora bien, la mayoría de mis trabajos se han financiado con los premios que he ganado; entonces con la plata de un pago las deudas o el rodaje de las otras, o sale de mi propio bolsillo, porque yo desde que llegué a Francia he trabajado en muchas cosas. Esta forma de financiación se traduce en mucha libertad hasta que llegamos a un primer corte, y de ahí en adelante si acudimos a los fondos cinematográficos, cuando ya prácticamente tenemos la película filmada, entonces sí nos toleran, porque ya tenemos unas imágenes que los jurados o los seleccionadores sí pueden entender, pero el primer impulso nunca funciona, y me parece una pena, pues es un sistema muy enrevesado.

Pinky, ¿y cómo te preparaste para este trabajo de más largo aliento, catorce días, que no es mucho para un largometraje, pero sí requiere

otro tipo de esfuerzo, pues ya no solo era entrar o salir de cuadro, sino que te tenías que aprender unos textos, y prepararte física y mentalmente?

Antes de que Camilo regresara de Francia, él ya me había mandado unos textos, que no eran propiamente un guion, sino que eran descripciones de unas acciones, de unas voces en off. Había unos textos que Camilo sí me recalcó que debía leer mucho, entonces a eso me dediqué en esa época, y ya cuando él volvió para el rodaje, lo que hacíamos antes de filmar una escena consistía en que él me decía por ejemplo: “Listo, ahora sigue la secuencia en que vas a recitar lo del magma”, entonces cogíamos el texto mientras los muchachos del equipo técnico organizaban todo, nos íbamos del set, llegábamos al parque, nos fumábamos un cigarrillo, digeríamos totalmente los diálogos o líneas que me tocaban, repitiéndolos, él a mí y yo a él, siempre frente a frente, con los ojos de Camilo como si fuera el foco de la cámara, hasta que sentíamos que ya estaba la cosa fluida, que yo ya sabía cómo iba a modular cuando me tocara, hasta que llegaba el momento en que me decía: “Listo Pinky, vamos para dentro”, les avisaba a los muchachos que ya estábamos preparados, se filmaba la escena una o dos veces y ya, todo quedaba casi siempre muy bien. Todo era muy inten-

so, muy concentrado en el momento del rodaje. Lo recuerdo como algo muy bonito.

...prendiendo o apagando la cámara, porque como siempre tengo el material muy medido, entonces prender o apagar la cámara es toda una decisión importante, de concentración muy grande, de ahí mi relación tan estrecha con el celuloide.

Camilo, has mencionado en otras partes que la fase del rodaje es la que más te gusta de tu labor como cineasta, y que al igual que Tarkovski, estás convencido que en el momento del rodaje es cuando el director le imprime su impronta a la película. ¿Cómo fue ese descubrimiento, y habías sentido alguna vez esa sensación en tu faceta como artista plástico?

No, nunca tuve esa sensación pintando, yo creo que ese era el problema, y que por eso era tan mal pintor, supongo, porque no había alcanzado ese momento de hiperconciencia de todo lo que estaba pasando a mi alrededor, de una capacidad de intervenir creativamente en el desarrollo de la obra, de lo que va a suceder a continuación, que fue lo que me sucedió cuando rodé *Tropic Pocket*, cuando prendí por primera vez la cámara y caí en cuenta de que para mí era mejor que pintar, y que me concentraba y lo disfrutaba muchísimo más, tomando decisiones

en todo momento, prendiendo o apagando la cámara, porque como siempre tengo el material muy medido, entonces prender o apagar la cámara es toda una decisión importante, de concentración muy grande, de ahí mi relación tan estrecha con el celuloide.

Es estar pendiente en todo momento de cómo se deben encadenar las tomas, saber si puedo improvisar en alguna de ellas dentro de lo que teníamos planeado, de entender cuál es el mejor sitio para las luces, cuál el lugar para la cámara. Es tratar de tenerla clara cuando doy una indicación, a la manera de un director de orquesta que guía a un grupo de músicos, y su función principal es lograr que todos los integrantes toquen la misma pieza y al mismo ritmo, acompasados y afinados, y yo lo que tengo que hacer, para seguir con la comparación con el director de orquesta, es entregarle en cierto momento la melodía a uno u otro. En cierto momento de *Los conductos*, para ponerte un ejemplo, la melodía la llevaba Pinky con sus relatos, con su cuerpo, con sus gestos; luego, en otros instantes, la melodía la lleva Guillaume, el director de fotografía, con su fantástica mirada, o en otro lapso Josefina con los sonidos.

Soy como un director de orquesta que le tiende la mano a uno para que en cierto momento haga su solo, y luego al otro y al

otro. Con el tiempo descubrí que en el rodaje adquiero una hiperconcentración, que se manifiesta con una capacidad de ver más y mejor de lo que haría en otra actividad, previendo las tomas que vienen, imaginando cómo puede empatar una toma con la otra meses más tarde en la sala de montaje, tomando la decisión de si se rueda una o dos veces, o rodar eventualmente una tercera toma porque no funcionaron las dos primeras. Siempre todo muy rápido, entonces la adrenalina del rodaje tiene algo que no lo supera nada.

Pinky, aparte de ser el protagonista, estuviste involucrado en la búsqueda de locaciones para Los conductos. ¿Cuáles fueron los criterios que te marcó Camilo para dar con las locaciones que necesitaba?

Cuando Camilo me habla de las locaciones que estaba buscando, a mí se me facilitaron mucho las cosas, primero porque por la cercanía que había tenido con él podía seguir mi propio instinto, y saber que a Camilo le gustan los lugares con marcas, con huellas, que cuenten historias. Me dejaba guiar por sus indicaciones, pero también por mis propios sentidos y vivencias, pues muchas veces eran lugares que hacían parte de mi propia historia, entonces estaban siempre rondando en mi cabeza.

Camilo, ¿Por qué escogiste el barrio El Salvador como centro de operaciones, por comodidad, por economía?

En El Salvador terminamos gracias a Simón Vélez, que fue el productor de campo, y entre él y Pinky se entendieron muy bien, y encontraron un tremendo lugar, que era el sitio en donde Pinky trabajaba, que es una maquila de estampados de camisetas; entonces armamos la base misma en su lugar de trabajo, de ahí mismo salió Fernando Úsuga, el actor que interpreta a Desquite, el coprotagonista de *Los conductos*, que trabajaba en el tercer piso de la fábrica de estampados mientras nosotros rodábamos en el primer piso. Fue muy gracioso, porque cuando comenzamos a filmar, todavía no tenía el actor que debía interpretar a Desquite, y de pronto apareció mágicamente Fernando, como si fuera una evidencia de que tenía que ser el que encarnara a Desquite. Entonces la dinámica era que él filmaba un rato con nosotros en el primer piso, y después se subía para el tercero a seguir trabajando en los estampados, muy práctico en todo caso.

Otros asuntos sí los tenía más resueltos, y en los que no, Simón Vélez fue de gran ayuda, por ejemplo, cuando se requirió de la fundición de metal, o de un túnel como el de Occidente, hacia donde nos movilizamos cuando fue necesario, pero el campamento

base siempre estuvo en El Salvador.

Hablando del barrio El Salvador, recordé mucho a Gonzalo Arango en Medellín a solas contigo, cuando él viene bajando del morro y es precisamente cuando los tombos lo agarran y lo encanan. Lo recordé, porque hablando precisamente de Gonzalo Arango, ¿cómo llegaste al personaje de Desquite, y de qué forma se transmutó este personaje real, pasado por el filtro poético de Gonzalo Arango, para desembocar en un personaje cinematográfico?, ¿cómo fue esa alquimia, y por qué tiene tanta trascendencia en Los conductos, sobre todo en la segunda parte, pero que si uno se fija bien, Desquite aparece en las primeras secuencias, él es el dealer que le vende la droga a Pinky, o puede ser inclusive el padre porque la vestimenta es igual?

Muy buen ojo, ese detalle del dealer es un detalle muy fino que pasa desapercibido, pero que es muy importante en la concepción de la película y el personaje de Desquite. Este personaje surge después de la historia de Pinky, que es la base de la película, que es la historia de un joven que cuestiona los límites entre la verdad y la mentira, entre la justicia y la injusticia, porque fue guiado a ejecutar actos injustos en nombre de una justicia divina; entonces, es un poco el retrato que Pinky pinta de sí mismo, pero

yo quise contrapuntarlo con otro tipo de personajes que tienen los mismos cuestionamientos, y ahí es donde aparece Desquite.

Pinky, que es la base de la película, que es la historia de un joven que cuestiona los límites entre la verdad y la mentira, entre la justicia y la injusticia, porque fue guiado a ejecutar actos injustos en nombre de una justicia divina...

El personaje de Desquite lo conocí por otro Gonzalo, Gonzalo Sánchez, un historiador que en un libro sobre los bandoleros de la Violencia, cita a Gonzalo Arango y su *Elegía a Desquite*, cuyo final es muy impresionante, y que tiene resonancias muy contemporáneas sobre Colombia, sobre todo para señalar que el país en sus aspectos básicos apenas si ha cambiado tras décadas y décadas de injusticia. Lo que decía Gonzalo Arango era que, si Colombia no podía brindar un hogar digno a sus hijos, entonces Desquite iba a resucitar y a regar sangre por todo el país.

Para mí, y tengo el presentimiento de que para muchas otras personas, había una sensación en el ambiente de que era necesario resucitar a Desquite. Que era justo el instante, que estábamos viviendo la ocasión para resucitarlo. Yo en *Los conductos* quise resucitar a Desquite. Me parecía que ese lu-

gar digno para los colombianos no existía todavía, y que había que resucitar a Desquite y mirar qué pasaba. Entonces, en la película, Desquite es una especie de alter ego de Pinky, y existe a la vez un intercambio, en cierto momento se transmiten sus personalidades entre ellos, y me parece muy interesante este intercambio, porque no son ellos los llamados hacia el bien y hacia el cambio, pero sí son los que lanzan la alerta y señalan que existe una injusticia. No saben muy bien con qué armas enfrentar la injusticia, o de qué manera cambiar el estado de las cosas, pero su lucha es justa.

Hay un momento en que lo que plantea el Desquite histórico no tiene nada de injusto, el problema fue que se le fue totalmente la mano, pero en sus inicios como un campesino rebelde que lucha contra un Estado bandolero, tenía toda la razón. Igual que hoy.

Pinky, y que empatía o rechazo sentías por el personaje de Desquite, conociendo su sangrienta trayectoria, sabiendo que había sido un campesino al que le asesinaron su familia, y que como venganza inició una carrera delictiva que lo convirtió en uno de los bandoleros más sanguinarios. Por ahí en algún pasaje de La elegía a Desquite, Gonzalo Arango dice que Desquite, con toda esa energía y ese talento para la maldad puesta al servicio de una causa

noble, hubiera podido ser un Emiliano Zapata o un Simón Bolívar. Dice, además, que él, el poeta Gonzalo Arango, en la misma situación que Desquite, se hubiera convertido en el General Exterminio. ¿Cómo fue tu acercamiento con el personaje de Desquite histórico?

El personaje de Desquite también lo conocí por Camilo, que me comenzó a compartir textos y fragmentos de su vida, y me pareció muy impresionante su vida, y darse cuenta de que hasta el día de hoy existen personas que siguen luchando contra la injusticia. Me siento muy identificado, pese que al final su vida estuvo muy descarriada en búsqueda de su ideal. Eso es algo que no me atrevo a juzgar, no veo injusticia en su accionar, que eso fue lo que le tocó en el momento, y así como decía en la cacha de su arma “Esta es mi vida”, así vivió y murió. A mí me impactó mucho que alguien en su época tuviera esa fuerza y esa manera de pensar tan diferente.

El personaje de Desquite tiene otros detalles muy llamativos en Los conductos, como por ejemplo que la voz del doblaje es la tuya Camilo. ¿Por qué no hizo la voz Fernando Úsuga, no tenía un buen registro, o fue algo premeditado, había una concepción en la que te querías involucrar directamente, como una especie de reencarnación de Desquite?

Claro, a mí me interesaba, pero al persona-

je histórico de Desquite hay que cogerlo con pinzas, pues fue un bandolero que realizó grandes masacres, por lo mismo no pienso que sea una figura heroica, en la que el bien y el mal no se distinguen. Pero en lo que tiene que ver con el Desquite de *Los conductos*, la película la filmamos sin sonido directo, absolutamente toda, no había un registro sonoro, sí teníamos una grabadora por ahí, pero solamente para recordar los textos que habíamos filmado, y luego poderlos doblar, que tuviéramos un *lip sync* decente.

Luego, cuando el rodaje se precipitó, y como no tenía un guion terminado, muchos de los textos de Desquite todavía no los había escrito en el momento del rodaje, eso, por ejemplo, no lo puede concebir un fondo cinematográfico: que uno siga escribiendo los diálogos durante el rodaje. Ya luego sí me pareció muy coherente mi participación, pues ya estando en Francia, y al no poder contar con Fernando, había intentado el doblaje con otras personas, hasta que caí en cuenta que en busca de ese retrato de Pinky, el compañero de peripecias tenía que ser yo, de alguna manera yo tenía que ser el otro, pues hay que recalcar que solo hay dos personajes en la película, y que el coprotagonista aparece en la segunda parte para acompañar a Pinky, y no solo como un nuevo padre para Pinky, que reemplazará

al muerto, sino como un compañero que no encarna una autoridad, y ese compañero es Desquite, una voz del tiempo que va y viene, que no tiene tiempo, de hecho, es una especie de voz atemporal que viene de otras épocas y afirma: “Aquí estoy, reencarnándome, y me voy a seguir reencarnando, y mi vida va seguir más allá de las de ustedes”.

Me pareció desde el principio una idea muy poética y muy fuerte, y me dieron muchas ganas de hacer la voz de Desquite.

Lo interesante fue que el 2020 hubo un cambio de derroteros en el Festival de Berlín, que dejó atrás al Berlín de antes, y hubo una renovación completa, pues en los años pasados había una visión del cine latinoamericano que apuntaba hacia la miseria y la pobreza

Camilo, siempre has rechazado la idea del artista profesional que se pavonea en todas las vitrinas posibles, y en las oportunidades en que has estado presente con tus trabajos en prestigiosos festivales ha sido por iniciativa de los organizadores o curadores. ¿Qué significado tiene para tu trayectoria tu participación en el Festival de Berlín del 2020 y, por supuesto, haber ganado el premio a la mejor ópera prima?

Lo interesante fue que el 2020 hubo un cambio de derroteros en el Festival de Berlín, que dejó atrás al Berlín de antes, y hubo

una renovación completa, pues en los años pasados había una visión del cine latinoamericano que apuntaba hacia la miseria y la pobreza, los mismos relatos de siempre. Este nuevo Berlín, de la mano de sus organizadores, con Carlo Chatrian como director artístico, proponía una sección llamada Encounters, en donde tendría participación el cine más periférico, el más radical, el más experimental en todo caso, que proponía relatos que no fueran tan industriales, que Carlo propuso como una competencia paralela a la oficial, y a su mismo nivel de importancia.

De hecho, los directores participantes de Encounters también atravesamos la alfombra roja y compartimos fotografías con las estrellas de cine invitadas ese año, con derecho al protagonismo de estar en la primera línea, y salir un poco de las márgenes en las que solo nos conocían los cinéfilos más recalcitrantes y los cuatro gatos que han visto todas las películas. Esa manera de darnos el foco central me pareció fantástica, y luego que, dentro de ese foco, se elija como la mejor ópera prima una película de la sección Encounters, es una maravilla, porque precisamente *Los conductos* es una película que renueva y estrecha los lazos con una experimentación del cine latinoamericano

que ha sido muy importante. Entonces lo de Berlín 2020 fue un honor, era el momento propicio.

Pinky, ¿y cuáles fueron tus sensaciones, primero, que Los conductos participara en este prestigioso festival, y segundo, que se hubiera ganado el premio a la mejor ópera prima?

Ese día me puse muy contento, hasta lloqué de la felicidad. En ese momento estaba en Tuluá, cuando me enteré de la noticia, entonces le dije a Alejandro, que es mi patrón supuestamente: “Hermano, me voy a comprar una botella de vino”, y él me respondió: “Hágale parceró”. Tomé y le mandé algunas fotos a Camilo, fue un momento muy bonito, más por la dedicatoria que él me hizo al momento de recibir el premio, me conmovió demasiado, me brindó fuerzas para seguir hacia adelante.

Pinky, una pregunta que se me quedó pendiente fue que después de toda la travesía del personaje Pinky, que se inspiró y se asemeja mucho a tu propia peripecia vital, en donde hay un descenso a los infiernos que termina cuando llega a la siderúrgica, y a través de una especie de fuego renovador, cobra una nueva vida, y surge otra cosa. ¿Cómo fue ese proceso llamémoslo alquímico, pasando hasta por un cambio de vestuario, de transitar por una os-

curidad enceguecedora a pasar a ser un personaje transformado y lleno de luz, hasta dónde existió esa identificación?

Antes de comenzar el rodaje de *Los conductos* yo tenía muchos problemas personales, con drogas pesadas; entonces, la primera advertencia que me hizo Camilo fue que durante el tiempo del rodaje yo no consumiera drogas, ni nada que se le pareciera, y si en alguna escena de la película el personaje de Pinky iba a consumir drogas, no iba a ser nada real, íbamos a utilizar polvo de tiza y de alguna manera se iba a lograr que echara humo. La solución se encontró mezclando la tiza con cigarrillo, y así funcionó.

Yo todo ese tiempo estuve maquinando mucho en mi cabeza, tratando de estar alejado de los sitios en donde consumía, y más bien estando enfocado en el rodaje y compartiendo otras cosas. Fue un proceso que me ayudó a tomar mucha fuerza, a querer estar alejado del mundo de las drogas, que no solo me estaba quitando el tiempo, sino prácticamente la vida. Me hizo valorar que tenía amigos valiosos, que no había motivos para sentirme tan solitario, como me sentí cuando abandoné la secta, que fue para mí un momento muy pesado, de más soledad inclusive que antes de ingresar.

Entonces me llené mucho, tomé mucho valor y me juré que ya no iba a frecuentar esos sitios y aproveché y le dije a Camilo

que no quería estar más en Medellín, que me quería volver para Tuluá, a vivir con mis padres, más tranquilo. Y efectivamente me fui para el pueblo y me puse a trabajar con unos amigos que tiene una tienda de skate, empecé a montar en patineta, a rodar mis cortos, y hasta el día de hoy me siento súper bien, y es algo en lo que no pienso echar para atrás, porque no vale la pena para nada.

Yo todo ese tiempo estuve maquinando mucho en mi cabeza, tratando de estar alejado de los sitios en donde consumía, y más bien estando enfocado en el rodaje y compartiendo otras cosas.

Perdón Óscar, yo siempre he pensado que Pinky es una persona muy luminosa, él está lleno de luz aunque le tocó atravesar un momento muy difícil, y en lo que respecta al cambio de vestuario, y yo diría que a la película misma, se pasa de una oscuridad en la primera parte, en donde siempre es de noche y Pinky está vestido de negro, y luego se pasa a una segunda parte en donde ya Pinky está vestido de blanco, y llega a un fuego que lo renueva, y llega a ser esa persona llena de luz que es y siempre fue, incluso durante los momentos difíciles, lo que ocurría era que yo todavía veía esa luz y él ya no la veía más.

Camilo, llegaste a Colombia a presentar Los

conductos en un momento de una gran convulsión social, con muchos jóvenes participando activamente de las marchas y las manifestaciones. ¿Cómo has vivido este momento como artista, como colombiano, y también un poco con la mirada del extranjero? ¿Es el momento de Desquite?

Claro que es el momento de Desquite, que resucitemos a Desquite. No creo que se vaya a darle una vuelta a la tortilla y que la situación cambie radicalmente, porque estamos hablando de un país que se estructuró de una manera desigual desde sus mismos inicios, que son décadas y décadas de un orden político y social injusto, que estamos atrapados en un conflicto del que no vamos a salir en dos semanas o dos meses. Yo veo que estamos en un momento de revuelta, un poco desordenada la verdad, y eso es lo que me parece más interesante, un poco como la revuelta de Desquite, porque todavía no se ve un rumbo, lo único que sabemos es que esto no puede seguir así, necesitamos una cierta indisciplina para que se vuelva a construir un nuevo orden. Estamos en un momento de indisciplina que me parece muy justo.

Pinky, sabiendo que miles de jóvenes de tu misma generación, como de la mía o la de Camilo, que se han visto prácticamente abocados a convertirse en delincuentes, drogadictos, o marginales, ¿qué te genera la situación co-

lombiana del momento como persona y como artista, y también como alguien que logró escapar de los tentáculos de una realidad tóxica?


Yo primero pienso, así sea de una manera egoísta, que más que esperar algo de mi país, debo esperar algo de mí, de lo que yo pueda obtener con mi propio esfuerzo, con mis propias acciones, y ser consciente del bienestar personal que me representa por haber tomado las decisiones correctas. Mientras tanto, me entretengo haciendo cosas que me satisfacen como filmar cortos, montar en skate, salir a caminar...

Perdón de nuevo, Pinky, yo creo que la pregunta de Óscar tiene que ver más con el momento social y político, en donde un montón de jóvenes están rebotados por la situación tan injusta. De pronto lo que te preguntaba era si, como joven, sentías empatía por la gente que está saliendo a las calles, como lo has hecho en varias ocasiones.

Claro, yo varias veces he salido a las manifestaciones, y en muchas de ellas he sentido una impotencia que me invade, y sale uno todo maluco, pues muchas veces esa misma impotencia lo lleva a uno a pararse al frente de los policías, así sea a gritarles a un montón de gente que te está disparando. Es tanta la ira que uno va y les grita: “Malparidos, hijueputas” con todas las ganas, y después

hay que salir corriendo porque los tombos se vienen encima a darnos duro, o salir tosiendo porque esos gases son una porquería.

Algo es algo. Por lo menos uno va y les grita hijueputas, y siente que por lo menos hace el esfuerzo, que marchó, que gritó, que se unió con la gente y no se quedó echado en la casa, pensando que esa es la forma correcta de actuar, pero sin hacer nada. Para mí es muy justo lo que está pasando, tenía que pasar porque antes la gente salía, el gobierno hacía lo de siempre que era matar unos cuantos, y con eso todo el mundo se paniquiaba y se escondía; ahora todo el mundo está más convencido, con una fuerza que han sacado de la misma rabia e impotencia que les genera este mal gobierno.

Entonces ahora matan a uno o dos, y salen docenas o cientos a hacerse matar sucesivamente, como una ola que se le vino encima al gobierno. A mí me gusta, aunque haya mucho caos y muchos muertos, y cosas que duelen; sin embargo, tenía que pasar. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A GUSTAVO NIETO ROA

BOLETERÍA AGOTADA

Óscar Iván Montoya

—●—



Gustavo Nieto Roa fue el primer colombiano que rompió el estereotipo del cineasta acosado por las deudas, desconectado de la realidad, envidioso de los triunfos de sus colegas extranjeros. Fue, a su vez, el artífice del primer taquillazo del cine colombia-

no con *El taxista millonario* (1979), que llevó un millón y medio de espectadores a las salas. Como si fuera poco, se dio el lujo de ser el primer cineasta colombiano que estrenó una película suya un 25 de diciembre, fecha reservada en décadas pasadas para los Ste-

ven Spielberg o los George Lucas.

Director, productor, guionista, director de fotografía y, en los últimos años, dedicado a la edición y escritura de libros, Gustavo Nieto Roa marcó una época y una tendencia del cine colombiano. Con Carlos el “Gordo” Benjumea conformó una de las parejas más recordadas y exitosas de la historia del cine nacional, imponiendo registros en taquilla imbatibles durante varias décadas. Su colaboración comenzó con *Esposos en vacaciones* (1977), siguió con *Colombia Connection* (1978) y *El taxista millonario*, y terminó con *El inmigrante latino* (1980). Además, Nieto Roa es el autor de notables adaptaciones de *Aura o las violetas* (1973), basada en la novela de José María Vargas Vila; y de *Caín* (1984), de Eduardo Caballero Calderón.

Con su propuesta de comedia a la colombiana y su buen gancho para conectar con el público, dio el primer paso para conformar una industria cinematográfica nacional, tan anhelada como esquiva. Gustavo Nieto Roa nunca fue santo de devoción del crítico Luis Alberto Álvarez, que enfiló cada vez que tuvo la oportunidad contra el humor basto y verbal de sus personajes y situaciones, y no le perdonó nunca que pensara antes en la taquilla que en la estética; sin embargo, reconoció la eficacia y capacidad que tenía

para sobrevivir en la procelosa y traicionera industria cinematográfica: “Gustavo Nieto Roa hace cine colombiano y alguna vez ha ganado dinero con sus películas, para envidia y admiración de todos los metidos en esta industria y/o arte, incierta e impredecible (...) El talento de Nieto Roa consiste en lograr que muchas personas vayan a ver sus películas”.

Antes de entrar en materia, me gustaría preguntarle, ¿cómo fue su niñez en Tunja, en los años cuarenta y cincuenta, y de qué manera se interesó por el cine?

Me siento muy afortunado de haber encontrado mi vocación desde muy niño, en mi propia ciudad, desde el momento en que vi mi primera película a los cuatro años, cuando mi mamá me llevó a ver una película a la sala de cine de los padres salesianos, y me impactó tanto lo que vi, recuerdo que era una película de guerra, que cuando salí de verla le pregunté a mi madre: “¿Mami, cómo se hace eso?”, y ella me respondió: “No sé mijo, eso lo hacen en Estados Unidos”, y recuerdo que le respondí: “Mami, cuando sea grande yo quiero hacer eso”, o sea, que desde niño, aunque me tocó pasar por infinidad de oficios, yo sabía que iba a ser director de cine, porque siempre lo que más me ha gustado es hacer películas.

En una pequeña ciudad de provincias, que en ese entonces solo contaba con tres salas de cine, yo tomé la decisión de dedicarme al cine, con el apoyo de mi mamá, a la que siempre le gustaron mucho las películas.

Ya cuando estaba en el bachillerato, solía escaparme del colegio, sobre todo en las tardes, con lo que conseguí, aparte de ver más películas que nadie en Tunja, perder un año y que mis padres me metieran a un internado; entonces, lo que hacía era que me volaba en las noches, cuando ya todos mis compañeros se habían ido a dormir, y terminaba en la sala más cercana al internado, como a tres cuerdas, en donde había descubierto un hueco en la pared por el que me entraba y veía dos películas cada noche, de nueve de la noche a una de la mañana. Al otro día mis compañeros y los profesores me decían: “¿Oye Gustavo, por qué te la pasas todo el día somnoliento, por qué se está durmiendo en clase?”

¿Y ese tipo de actividades a las que usted se dedicaba como el cine, la lectura de libros, la afición por la fotografía, no lo hacía ver como un bicho raro en una ciudad bien conservadora y parroquial como Tunja?

Efectivamente, yo si era un bicho rarísimo en mi época, para mis compañeros y profesores era una persona muy extraña, prime-

ro por mis gustos, y segundo, porque apenas comenzando el bachillerato, ya era locutor en la emisora de Tunja, radio Boyacá, y me daban permiso en el internado para ir a trabajar todos los días de cinco y media a las ocho de la mañana, y de las doce del día del día a las dos de la tarde. Lo de la radio, me cuenta con el tiempo, fue la forma que yo encontré de acercarme al cine, porque la radio era el sonido, y como en Tunja en ese entonces no había manera de hacer cine, entonces la radio fue la manera de mantenerme en contacto con el cine, con los estrenos, con las noticias, con escribir los guiones para los programas, con aprender a producir un espacio o hacer de discjockey.

...yo si era un bicho rarísimo en mi época, para mis compañeros y profesores era una persona muy extraña, primero por mis gustos, y segundo, porque apenas comenzando el bachillerato, ya era locutor en la emisora de Tunja, radio Boyacá...

Luego, lo que había más parecido en Tunja a una escuela de escritura era el periódico del colegio, y me dediqué a escribir historias y crónicas; a continuación, caí en cuenta que el cine también era imagen, y me conseguí una cámara y me puse a aprender fotografía, y terminé siendo no solo cronista, sino

también fotógrafo del Heraldo Juvenil. Por la misma época descubrí que en Bogotá – que en ese entonces quedaba a cuatro horas en bus– se podían alquilar películas en 16 mm. y llevarlas a Tunja, en donde comencé a exhibirlas en un circuito en los colegios.

Como te podrás imaginar, yo no tenía tiempo para estudiar, pero ganaba todos los años, y así terminé el bachillerato. Un día le pregunté al rector del colegio de los jesuitas: “Oiga padre, ¿cómo es que yo he pasado todos estos años sin presentar exámenes, ni nada?”, a lo que el padre me respondió: “Mire Gustavo, nosotros hemos reconocido en usted un talento especial, por eso es que ha ganado todos los años”, y debe ser verdad, porque desde entonces, y voy ya para los ochenta años, no he hecho sino repetir y repetir lo que hacía en el colegio cuando estaba “estudiando”. Para mí la vida ha sido de película, haciendo siempre lo que he querido hacer.

Hablaba usted de la radio, entonces me gustaría detenerme en ese aspecto, porque usted también trabajó en radio Sutatenza, la emisora más importante durante varias décadas en el país. ¿Qué le aportó la radio a su formación y a su trayectoria?

A mí siempre me pareció fantástico que yo, con menos de quince años, llegué a la emi-

sora de mi ciudad, que no era muy grande ni de mucho alcance, pero era importante en la región, pedí trabajo sin haber estudiado locución, y el director, con solo entrevistarme durante quince minutos, me dio trabajo como locutor, aunque insistió que tenía que mejorar la voz, aprender a modular, a pronunciar con corrección. Desde luego que yo me dediqué a ejercitarme de una manera muy empírica, lo que me permitió desarrollar una voz, que me sirvió mucho, cuando un tiempo después me contrataron en radio Sutatenza, que por ese entonces era la emisora número uno de Colombia, que se había iniciado para llevar educación a los campesinos, pero que terminó siendo la emisora que todo el mundo escuchaba, en donde profundicé en la escritura de guiones y la redacción de noticias; fue una súper escuela de formación.

Pero antes de irme para radio Sutatenza, te cuento algo que me pasó en mi época de locutor en la emisora de Tunja, y era que por ese mismo tiempo Yamid Amat trabajaba en la Asamblea Departamental, en donde era el encargado de manejar y prestar los equipos de grabación. Él y yo éramos casi de la misma edad, él estudiaba con los salesianos y yo con los jesuitas, y como ya nos conocíamos, cuando yo tenía que entrevistar a un dipu-

tado, o al gobernador, iba donde Yamid y le pedía prestada una grabadora, y el un día me dijo: “Okey, yo te la presto, pero si me dejas echarme una palomita”, y la palomita consistía en que lo dejara hacerle preguntas a mi entrevistado, como si fuera un periodista.

Y así fue que se inició en la radio, sin haber estudiado comunicaciones o periodismo. El asunto fue que cuando a mí me llamaron de radio Sutatenza, el dueño de la emisora me preguntó si se me ocurría alguien para reemplazarme, y el primer nombre que se me ocurrió fue el de Yamid. Después él también se trasladó a Bogotá y se convirtió en uno de los periodistas más influyentes del país.

Fue en radio Sutatenza que conocí a Albert J. Nevis, un productor norteamericano de paso por Colombia, que andaba realizando un documental. Apenas me enteré le dije: “Mire, yo quiero ir a Estados Unidos a estudiar cine”, a lo que él me respondió: “¿Y por qué no lo hace?”, y no tuve más remedio que confesarle que no tenía dinero, que no tenía visa, y que no tenía el trabajo en Estados Unidos que se requería para que me dieran la visa. Para mi asombro el gringo me dijo: “Yo te ayudo a conseguir la visa y te doy la carta para la embajada, y te vienes a trabajar

conmigo”. Y así fue como llegué a estudiar a New York University.

Durante esa época también estuvo en Munich, fue corresponsal de una agencia de prensa, viajó por medio mundo. Para un joven salido de la provincia, de una ciudad bien conservadora y tradicionalista, ¿cómo fue esa experiencia de haber vivido los años sesenta en el epicentro de los acontecimientos?

Cada vez que recuerdo las cosas que me han pasado, me reafirmo en que he tenido una vida de película, pues pensando que yo a los veinte años estaba estudiando y trabajando en New York, habiendo salido de un pueblito, porque eso era Tunja, un pueblito muy primitivo, muy colonial, inclusive Bogotá que era la capital, era una ciudad muy elemental, muy encapsulada en el tiempo, y llegar a una metrópoli como New York, con esos rascacielos que me hacían sentir como una cucarachita. Es un recuerdo muy emocionante. Sobrecogedor. Me sentía en otro planeta, que había desembarcado en Marte, me sentía por momentos mareado, pero también me sentía lleno de entusiasmo, de ganas de insistir para seguir estudiando, de trabajar como fotógrafo para ir a la universidad.

Para mi asombro el gringo me dijo: “Yo te ayudo a conseguir la visa y te doy la carta para la embajada, y te vienes a trabajar conmigo”. Y así fue como llegué a estudiar a New York University.

Eran unos horarios que comenzaban a las cinco de la mañana y terminaban a la una de la mañana del día siguiente, ahora que lo pienso fue un milagro que no me quedara dormido manejando para ir a la universidad o el trabajo, pero fue una experiencia maravillosa. Yo le doy gracias a Dios, porque no le encuentro explicación a cómo pude hacer tantas cosas, que hoy en día me fijo, y los muchachos tienen que estudiar varios años en academias y universidades para hacer lo que yo hacía cuando tenía quince años en radio Boyacá.

Después de todo este periodo formativo, llegaron los años setenta, unos tiempos muy fructíferos para usted, que fue el inicio de una época que genéricamente se denomina del “sobreprecio”, que fue el proyecto que impulsó el gobierno de Misael Pastrana para el fortalecimiento del sector cinematográfico, en el que usted fue uno de los cineastas que tuvo la oportunidad de hacer sus primeros trabajos como La molienda, Romance campesino, Ruido nacional, Román Roncancio, Mucho rui-

do y pocas nueces y Un domingo en Bogotá con Charles Bronson. A manera de inventario benévolo, raspando un poco la escoria y destacando los logros, ¿cómo evaluaría este laboratorio del cine nacional a casi cincuenta años del experimento?

La época llamada del sobreprecio no solo fue muy significativa para mí, sino para el cine nacional. Hoy yo me enorgullezco de que fui prácticamente el que inicié ese periodo. Cuando regresé de los Estados Unidos, en donde había trabajado en las Naciones Unidas haciendo documentales, y llegué al país con toda la intención de hacer cine, y pensé que me iban a recibir con los brazos abiertos, casi con alfombra roja, con la gente diciendo: “Ahí viene Gustavo Nieto Roa, que estudió cine en New York University, que realizó documentales para las Naciones Unidas, que hizo programas para la televisión norteamericana”, pero no pasó nada, a nadie le importaba. Cómo es la vida, yo quería hacer películas, pero no tenía medios para hacerlas.

Sin embargo, se dio la circunstancia de que mi hermano era superintendente de Industria y Comercio, y tenía un amigo que en ese momento era el secretario de prensa del presidente Misael Pastrana, el famoso periodista Julio Nieto Bernal, además de un cuñado mío que era funcionario en el anti-

guo Incomex. Un día me reuní con ellos, y prácticamente les lancé una llamada de auxilio: “Oigan, qué hago, estoy desesperado, en Colombia a nadie le importa el cine, nadie suelta un peso para invertirlo en una película, qué hago por favor, ayúdenme”.

Ellos me escucharon, y a los pocos meses se idearon una reglamentación la cual decía, palabras más palabras menos, que las salas de cine en Colombia tenían que exhibir un cortometraje colombiano antes de cada película, y que el sobreprecio que se cobraba por esa exhibición del corto, se lo repartían entre el dueño del teatro, el productor del corto y el dueño de la película principal.

Ellos me escucharon, y a los pocos meses se idearon una reglamentación la cual decía, palabras más palabras menos, que las salas de cine en Colombia tenían que exhibir un cortometraje colombiano antes de cada película, y que el sobreprecio que se cobraba por esa exhibición del corto...

La ley se hizo y se comenzó a ejecutar, y como en ese tiempo yo era de los pocos que ya había intentado hacer cortos, para mí fue maravilloso, porque las salas de cine exhibieron cientos o miles de veces *La otra cara de mi ciudad*, (1971), que fue el primer cortometraje que se exhibió amparado en esta

ley, que se convirtió en mi despegue profesional, y que me permitió, posteriormente, rodar todos esos cortos que mencionaste, y muchos más. La ley del sobreprecio también sirvió para que muchos otros directores se lanzaran a la realización de sus propios trabajos, especialmente, los que habían regresado de estudiar en el exterior como Francisco Norden, Camila Loboguerrero, Ciro Durán, el mismo Luis Ospina, y otros como Mario Mitroti, Diego León Giraldo, Carlos Álvarez, fue con esa ley que se dio el primer paso para que el cine en Colombia tuviera algo de continuidad.

Gustavo, ¿por qué se interesó en Aura o las violetas, la novela de José María Vargas Vila, el gran iconoclasta de la literatura colombiana, para realizar su debut como director de largometrajes, qué le llamaba la atención de esta obra, cómo funcionaron los derechos de autor, y cuál fue el esquema de financiación?

Aura o las violetas es mi primer largometraje y una gran escuela para mí y para las personas que me acompañaron en esta aventura cinematográfica, comenzando por los actores, los directores de fotografía y sonido, el productor, el director de arte, el gran músico Blas Emilio Atehortúa, que me hizo la música original. La mayoría no tenía mayor experiencia, se podría hasta decir

que sabían muy poco, pero que con esta película se iniciaron en una carrera que, en la mayoría de los casos, ha sido muy exitosa, como la de Toni Navia, que fue mi asistente de dirección.

Elegí *Aura o las violetas* porque la quería poner a competir con *María*, (1972), de Tito Davison, que había tenido un gran éxito de taquilla que yo quería replicar, porque pensaba, con mucha razón, que si a los espectadores les gustaba este tipo de películas, también le gustaría la de *Aura o las violetas* y, aunque la novela era de finales del siglo XIX, tenía algo que siempre me gustó de Vargas Vila, y era su condición controversial, que le permitió adelantarse a los tiempos, y también por la forma como retrató el comportamiento social, que era muy vigente todavía en los años setenta, inclusive en los tiempos modernos.

Lo que hice fue una adaptación a los nuevos tiempos, que eran y siguen siendo los mismos en el siglo XIX, los años setenta, o en pleno siglo XXI: una niña linda, inocente, es sacrificada en un matrimonio de conveniencia para salvar de la ruina económica a su familia. Su prometido es un adulto, casi un anciano, con mucho dinero, por supuesto, esquema que se sigue repitiendo hasta el

día de hoy.

En cuanto a los derechos de autor, en esa época no tenía la menor idea cómo funcionaba ese apartado, nadie le prestaba atención. Ni siquiera consulté de quién eran los derechos de la novela, simplemente rodé la película siguiendo unos criterios de actualización, porque hasta el título era el mismo, con tan buena suerte que nadie rechistó, porque en estos momentos eso sería imposible.

Porque, si mal no recuerdo, la primera Aura o las violetas (1924), sí tuvo muchos problemas directamente con Vargas Vila.

Pero porque él estaba vivo, pero cuando yo hice mi adaptación, su familia tampoco dijo nada, o los dueños de los derechos de los libros.

Ya en la parte de la financiación, fue posible gracias a los cortos del sobreprecio, y también a la ayuda de mi familia, pues los logré convencer de que el cine era un súper negocio, el éxito de los éxitos, y hasta se endeudaron para financiarme, y tuve la fortuna que la película gustó bastante, fue mi primer éxito de taquilla, sobre todo en New York, que fue la ciudad en que la estrené antes de presentarla en Colombia, allá la vieron 150.000 espectadores, que eran algo así como el 10% de la colonia hispana. Con lo

producido de su exhibición en Estados Unidos logré saldar la deuda con mi familia, que quedaron muy contentos.

Antes de continuar, le quiero preguntar por un trabajo de esa época en el que usted no fue el director, sino el director de fotografía, Camilo, el cura guerrillero (1974), el documental de Francisco Norden. ¿Por qué terminó trabajando en este documental, y qué le atraía más, trabajar con “Pacho” Norden o la figura de Camilo Torres?”.

Yo vivo muy agradecido con Francisco Norden, porque cuando yo regresé de estudiar de Estados Unidos, prácticamente era el único director con algún reconocimiento en Colombia, que acababa de hacer un largometraje documental titulado *Se llamaría Colombia*, que me impresionó bastante por lo bien hecho, y entonces lo busqué y le dije: “Mire Francisco, yo hice un montón de cosas en Estados Unidos, y ahora estoy en Colombia tratando de moverme, pero a nadie le importa que yo haya vuelto; sin embargo, estoy a sus órdenes para lo que necesite”.

Un poco después me llamó y dijo: “Oye Gustavo, quiero que me ayude con unos documentales”, que finalmente se llamaron *La ruta de los libertadores* (1970), que era más o menos la historia de Simón Bolívar y las huestes libertadoras en su travesía desde

Venezuela hasta Bolivia, y ahí estuve acompañando a Norden haciendo dirección de fotografía, y a él le quedó gustando mucho mi trabajo, y ya cuando quiso hacer *Camilo, el cura guerrillero*, me llamó, y yo encantado de acompañarlo en este documental que fue un descubrimiento para mí, porque hasta ese momento yo no sabía nada la situación política y social de Colombia, de los movimientos guerrilleros, del partido comunista, del modelo alternativo que proponían al capitalismo, y fue a través de los personajes que Francisco Norden entrevistó para este trabajo, casi todos de su círculo familiar e intelectual, que me vine a enterar de que había unos movimientos y unos políticos, artistas y académicos de izquierda; que Camilo Torres luchó porque hubiera un modelo político y social más justo; y que la manera que él encontró de apoyar estas ideas fue metiéndose de guerrillero; entonces para mí fue una escuela de conocimiento muy grande, por la que le estoy muy agradecido a Francisco Norden.

...y le dije: “Mire Francisco, yo hice un montón de cosas en Estados Unidos, y ahora estoy en Colombia tratando de moverme, pero a nadie le importa que yo haya vuelto; sin embargo, estoy a sus órdenes para lo que necesite”.

Y así como el cine mexicano tuvo su época de oro, usted también tuvo un periodo que se puede llamar dorado, que se inicia con la película Esposos en vacaciones, una propuesta paralela a la que en ese momento se estaba desarrollando en Colombia, que era más de un corte social, en la que imperaba el documental, con mucho activismo político a través del cine. Usted se arriesgó con otro tipo de cine, ni mejor ni peor que lo que había en el mercado o en los circuitos alternativos, sino más bien novedoso en su forma de cautivar al público. ¿Cómo llega a esta concepción del cine para el gran público, tan exitosa y tan recordada, que marcó una época en el cine colombiano, y que en el rubro de taquilla sigue siendo de las más vistas de todos los tiempos?

Cuando terminé de rodar *Esposos en vacaciones* y la vi por primera vez, no podía creer que yo había hecho esa película, así mismo cuando me preguntan cómo fue que cristaliza esa idea en mi cabeza, no puedo responder que lo hice de manera consciente, pensando en los posibles resultados, sino que simplemente las circunstancias del momento me llevaron en ese rumbo. Yo conocí a Carlos el “Gordo” Benjumea cuando él trabajaba en espectáculos de café concierto, y algunas comedias en teatro, y a mí me impactó mucho su estilo, e inmediatamente me dije: “Guauuu, yo tengo que hacer una pelí-

cula con este tipo”, y lo contacté y le propuse que nos uniéramos para hacer una película, a lo que él me respondió: “Claro, a mí me encantaría, pero, ¿qué hacemos?, ¿cuál es el guion? ¿ya tienes una historia?”. Por supuesto, yo todavía no tenía ningún guion o una historia estructurada, hasta que un día apareció Toni Navia y el resto del equipo con el que trabajé en *Aura o las violetas*, nos sentamos y decidimos hacer una comedia, con el Gordo Benjumea y dos actores más, que eran Franky Linero y Otto Greiffestein, junto con actrices muy populares en el momento como Lyda Zamora, María Eugenia Davila, Celmira Luzardo y Esther Farfán, una bomba sexual de la época, y con algunos ingredientes más, nos ingeniamos esta historia de tres esposos infieles que se les fugan a sus parejas y se van para Cali, donde tratan de conquistar a las chicas lindas, con tan mala suerte, que sus mujeres se les van detrás y les arruinan los planes.

En esa película hice de director, de guionista, de productor, de director de fotografía, pero sin el equipo que me acompañó, hubiera sido imposible sacarla adelante; además de que pude compartir con ellos y enseñarles lo que había aprendido.

Cuando la llevamos a salas de cine y veíamos las colas, era impresionante, increíble,

en Cali, en Medellín, en Barranquilla, las filas eran de cuadras enteras a la redonda, y mi gran satisfacción era cuando veía la boletería agotada, eso era matiné, vespertina y noche. Con *Esposos en vacaciones* fue que descubrí ese filón de comedia a la colombiana, y ya enseguida estábamos pensando cuál sería la próxima película en la misma tónica, que se cristalizó en *Colombia Connection*, en la que nos reíamos y mofábamos de los héroes de la televisión y el cine como Kojak, La mujer biónica o el Agente 007.

En mi interior me decía: “No seas ridículo, cómo te vas a poner a rodar esa película, eso no tiene sentido, la gente se va a burlar, te va a despreciar”, y de nuevo la sorpresa fue que arrasaba en taquilla, y así fue como encontré lo que realmente quería hacer, sin una concepción preexistente desde el punto de vista social, político o cultural. No había nada de eso, era algo que me salía, algo que me fluía naturalmente.

Con *Esposos en vacaciones* fue que descubrí ese filón de comedia a la colombiana, y ya enseguida estábamos pensando cuál sería la próxima película en la misma tónica, que se cristalizó en *Colombia Connection*, en la que nos reíamos y mofábamos de los héroes de la televisión y el cine...

Colombia Connection es una historia planteada en términos de comedia, pero me parece que en el trasfondo hay una burla muy evidente al estado de las cosas, que se manifiesta principalmente cuando se muestra a los gringos como unos periqueros y unos corruptos. ¿Usted se planteó desde el principio esa burla tan abierta a un sistema de valores hipócrita y nauseabundo?

En todas mis películas, si uno mira con atención, siempre se van a encontrar motivos de reflexión y de análisis de unas problemáticas sociales, como la infidelidad en *Esposos en vacaciones*, y en *Colombia Connection* quise hablar del narcotráfico, que era un asunto del que apenas se hablaba, y no era algo de lo que los colombianos tuviéramos que sentir vergüenza, como ocurrió pasado un tiempo. Con esta película yo quise dejar la inquietud de que la producción de marihuana, que era entonces la droga más conocida, y la cocaína que ya se estaba imponiendo, iban a convertirse en un embrollo mayor.

En *El taxista millonario* y *El inmigrante latino*, sí los hice de una manera muy consciente al momento de escribir el guion y rodar las películas, siempre pensando en que los espectadores, aparte de divertirse, tuvieran un motivo de reflexión, y creo que se logró

en parte por lo que tú mismo me dices.

Exactamente, y sucede lo mismo en El taxista millonario, que el planteamiento es cómico, pero una de las premisas dramáticas es el arribismo evidente en la sociedad colombiana, y que se hace patente cuando el taxista consigue plata y las mujeres le paran bolas, la vecina quiere casar a su hija con el nuevo millonario, y los pillos se ponen truchas a recuperar el botín. ¿De qué manera recuerda usted El taxista millonario, una producción que marcó un hito en el cine colombiano, así los puristas y la mayoría de los críticos la desprecien abiertamente?

El taxista millonario fue un súper mojón para el cine colombiano, y para mí también fue un momento muy significativo, y una gran sorpresa en términos de la reacción del público. Fue ahí que me di cuenta de que estaba realizando un tipo de cine que le hablaba directamente a la gente de lo que yo vine a calificar posteriormente como el “subconsciente colectivo colombiano”, y es que todos como sociedad tenemos ciertos deseos, ciertas ambiciones, pues todos como individuos queremos progresar, salir adelante, y cuando logras conectar con los espectadores con una historia que contenga estos elementos, el público se identifica y reacciona llevando más gente a la sala.

Y el caso de *El taxista millonario* generó mucha identificación, porque funciona como el retrato de la sociedad colombiana, en donde la gente se veía y decía: “Eso soy yo, así me comporto yo, así quiero ser yo”, es una historia de puro arribismo y, efectivamente, ¿quién en Colombia no ha sido arribista en algún momento de su vida?, y en un sentido más genérico, ¿quién no ha querido mejorar su calidad de vida? ¿quién no ha aspirado a ascender social o profesionalmente, sin que esto sea necesariamente reprochable?”.

Eso es lo que *El taxista millonario* muestra, por eso es que afirmo que dio de lleno en el blanco en lo que se refiere a estar conectado con el público.

Otro aspecto que me llama la atención de El taxista millonario, es que hasta bien entrados los años ochenta, la censura tuvo mucho peso a la hora de decidir cuáles películas se exhibían y cuáles se vetaban, sobre todo en lo que tenía que ver con los desnudos, las palabras groseras, y las manifestaciones políticas salidas de madre. ¿De dónde sacó agallas para introducir palabras consideradas vulgares, como el famoso hijueputazo del Gordo Benjumea a los galanes que le están piropeando la novia?

Creo que lo que nos funcionó en este caso fue el humor, que le quitaba gravedad a las cosas, y que tuvimos un trabajo en equipo

muy compenetrado, que funcionaba a partir de ciertas ideas muy básicas, que luego las complementaba el Gordo Benjumea, las afinaba mi asistente Toni Navia y las ejecutaba visualmente Mario González, que era el director de fotografía. Que recuerde, fue entre chanza y chanza con el Gordo, que le encantaba bromear, que fuimos introduciendo nuestras ideas y el lenguaje con el que nos identificábamos, que era el que nos fluía, el que nos parecía más espontáneo. Era un poco la forma de protestar que teníamos ante unos diálogos más bien desabridos y sin gracia.

Lo que si hacía muy a conciencia era lo de los desnudos, primero, porque siempre me ha parecido que tanto el hombre como la mujer representan con su cuerpo la belleza del universo, y yo siempre quise introducir en mis películas mi admiración por el cuerpo humano, y siempre, desde *Esposos en vacaciones*, *Colombia Connection* y *El taxista millonario*, me las arreglé para meter un desnudo, y en esos momentos sí sentía algo de temor, porque pensaba: “Uy, me van a censurar la película por introducir cierta escena, me la van a recortar”, pero para mi sorpresa, no lo hicieron, y tengo que reconocer que fue un factor que contribuyó al éxito de estos trabajos.

Quiero dar un salto en la cronología de algunas de sus películas para enfocarme en Caín, primero, porque me parece que presenta otra faceta de su labor como cineasta, y segundo, porque es una adaptación de una novela de Eduardo Caballero Calderón. ¿Por qué se interesó en esta novela, y cuál es su balance de su acercamiento a este tema tan espinoso como es el conflicto armado colombiano?

Yo venía de estrenar *El inmigrante latino* y *Tiempo para amar*, ambas de 1980, y las dos con bastante éxito en taquilla, pero en ese momento estaba en problemas con Cine Colombia, porque el gobierno estaba encima de ellos cobrándoles unos impuestos elevadísimos por la exhibición de mis películas, entonces me tenían medio vetado, y mi productor en la época casi que me sentenció: “Gustavo, si no te van a seguir exhibiendo en las salas de Cine Colombia, yo no te puedo financiar”.

...desde *Esposos en vacaciones*, *Colombia Connection* y *El taxista millonario*, me las arreglé para meter un desnudo, y en esos momentos sí sentía algo de temor, porque pensaba: “Uy, me van a censurar la película por introducir cierta escena, me la van a recortar”

Por esta circunstancia, venía de un parón

bastante prolongado para mi ritmo de producción, y por esa época fue que me invitaron a una fiesta en donde conocí a una señora llamada Tita Garcés, que me preguntó que a qué me dedicaba y le tuve que responder con algo de vergüenza que era cineasta, que en el momento no estaba trabajando, pero que, si pudiera, me encantaría adaptar la novela de Eduardo Caballero Calderón, pero que no tenía forma de financiarme.

A las pocas semanas a ella la llamaron a trabajar al Ministerio de Comunicaciones, y unos días después me contactó y me aseguró: “Si las cosas funcionan vamos a hacer la película con fondos de Focine”. Cuando se anunció el proyecto, el primero que me dijo a mí que esa película no se haría fue el propio gerente de Focine, que se llamaba Eduardo Nieto, y efectivamente, la mayoría de la comunidad de cineastas se pusieron en contra mía y del proyecto de *Caín*, que porque la propuesta mía era demasiado comercial, que porque yo ya había hecho suficientes películas, que era el colmo que el gobierno me fuera a financiar las películas, pero Tita se mantuvo en la raya y *Caín* se rodó, y fue hasta ese momento la película más costosa de la historia del cine colombiano, tuve el gusto de escribir el guion, Caballero Calderón me apoyó y me cedió los derechos, y

quedó muy contento con el resultado.

Para mí fue un proyecto muy significativo, porque contaba una historia enraizada en el conflicto armado, que por esa razón se llama *Caín*, porque es la lucha entre hermanos, y traté a mi manera de entender el porqué de nuestra naturaleza violenta. *Caín*, a pesar de los contratiempos se pudo hacer y estrenar, y representó a Colombia en muchos festivales de cine, se exhibió en muchas muestras internacionales, y en lo personal, es mi película favorita por la temática que aborda, por las peripecias del rodaje, por el reparto, por el equipo que me apoyó en todo momento.

Después de Caín, y de algunas otras películas como Una mujer con suerte (1992), usted se retira durante un tiempo de sus actividades cinematográficas, y regresó en 1999, no como director sino como productor de Es mejor ser rico que pobre, la película dirigida por Ricardo Coral, pero escrita y producida por Dago García. ¿Cómo conoció usted a Dago García, por qué se motivó a enrolarse en este proyecto, pensó que algún día que Dago llegaría a ser lo que es en estos momentos?

A comienzos de los años noventa estaba en Ecuador trabajando para la cadena Ecuavisa, y en el momento quería realizar una serie, pero no encontraba los guionistas adecuados, entonces se me ocurrió ve-

nir a buscarlos a Colombia, y ahí fue donde me presentaron a Dago García y a su socio de apellido Salamanca, y ellos me dijeron: “Gustavo, nosotros acabamos de salir de la universidad, no tenemos contactos en los medios de comunicación, y si usted nos da la oportunidad con esta serie se lo vamos a agradecer”. Yo lo único que les respondí fue: “Hagámosle, y si quedo satisfecho, también les quedaré agradecido”.

Y efectivamente me escribieron un muy buen guion que se llamó *La Baronesa de los Galápagos*, serie que se basó en una historia real de los años treinta y cuarenta en las islas Galápagos. Fue un éxito en Ecuador y la compraron en muchos países, incluido México, en donde gustó mucho. Yo quedé muy agradecido con Dago, y él conmigo, porque, de alguna manera, este trabajo le dio cancha y le abrió las puertas de la televisión colombiana.

Que yo recuerde, fue por mitad de los noventa que Dago se inició en el cine con *La mujer del piso alto* (1995), un trabajo también dirigido por Ricardo Coral, una película como de autor, que no atraía mucho público, trabajos con un corte muy personal, hasta que Dago llegó un día, se me acercó y me dijo: “Gustavo, por qué no me ayudas a pro-

ducir una película, tengo la idea, tengo los actores, el guion, hasta el título”, a lo que yo le respondí: “Muestre el guion Dago”, y apenas lo miré por encima le dije a quemarropa: “No Dago, con ese guion no vamos para ninguna parte, tiene que hacer esto y lo otro”, y así fue como terminé de coproductor de *Es mejor ser rico que pobre*.

Recuerdo que el día del estreno en Bogotá Dago dijo en la presentación: “Le agradezco a Gustavo Nieto que me ayudó con esta película y, sobre todo, me ha dado una lección que de ahora en adelante voy a aplicar”. Y lo ha puesto en práctica, y me queda la satisfacción de haber contribuido de esta manera con la carrera de Dago, como en su momento lo hice con Yamid Amat, con Toni Navia, y muchos otros, de darles un apoyo cuando estaban comenzando.

...le dije a quemarropa: “No Dago, con ese guion no vamos para ninguna parte, tiene que hacer esto y lo otro”, y así fue como terminé de coproductor de *Es mejor ser rico que pobre*.

Y después de mucho tiempo de no estar al frente de un proyecto cinematográfico, estrenó en 2007, Entre sábanas, una película protagonizada por Marlon Moreno y la actriz mexicana Karina Mora. ¿Qué lo motivó a salir de su

retiro, y cómo se sintió con la adrenalina del rodaje, tomando decisiones, resolviendo percances?

La verdad yo había decidido unos años atrás no volver a hacer más películas, y me convertí en editor de libros. Un día llegó una señora a mi despacho diciéndome: “Publíqueme este libro”, y yo medio lo miré y le respondí: “No, ese no es un libro que le interese a esta editorial”, y la señora toda insistente me replica: “Deme cinco minutos y yo le leo su pasado”, y yo medio por salir del encarte le dije que bueno, y a continuación la señora sacó unos palitos, los tiró en el piso y me comenzó a contar mi propia historia, con datos que solo yo sabía, a lo que solo me tocó decir: “Guauuu, realmente usted tiene un poder especial”, y luego, ya deslumbrado del todo, le propuse: “¿Y usted por qué no me lee el futuro?”.

Entonces repitió la operación con los palitos, y comenzó a pronosticar cosas que sucedieron tiempo después tal como ella las había predicho, y entonces se me ocurrió llamarla y decirle: “Venga que me interesa publicar su libro” y, por supuesto, para que me volviera a leer el futuro. Cuando la volví a encontrar, lo que me dijo fue: “Mire Gustavo, usted nació para hacer cine, y lleva muchos años sin hacer una película, usted tiene

que volver al cine porque para eso fue lo que nació”.

Se lo agradecí y me lo tomé muy en serio, porque comencé a pensar, y ¿ahora qué hago? Yo en ese tiempo ya estaba viviendo en Brasil, y una cosa que me llamaba mucho la atención, era que, en todas partes, especialmente en Sao Paulo, se veían montones de moteles, y yo me quedaba pensando en todos esos moteles, y en que tenían mucha demanda, igual que en Bogotá, o acá en Medellín, y ese fue el inicio de *Entre sábanas*, una historia que sucede en un motel.

El siguiente paso fue que llamé a un amigo mío brasilero para que me escribiera el guion, rodé la película, y de nuevo, para mi sorpresa, terminó siendo un gran éxito, no tanto en salas de cine, por la censura, pero sí en televisión cerrada y en Netflix, en donde lleva más de diez años, y según me cuentan, es la película que más ven los latinos, sobre todo por las noches.

...le digo: “Bueno Marlon, quítese la ropa que vamos a comenzar la grabación”, y él me contesta todo desconcertado: “Cómo así Gustavo que tengo que desnudarme?”, y yo le dije muerto de la risa que claro, que siguiera el ejemplo de Karina Mora que ya estaba desnuda totalmente...

Tuve la suerte de tener a Marlon Moreno como protagonista, en la que sufrió mucho y nos puso a sufrir mucho a todos, pero que al final fue muy cómico. Resulta que en los primeros días de grabación, cuando llega Marlon Moreno al set y le digo: “Bueno Marlon, quítese la ropa que vamos a comenzar la grabación”, y él me contesta todo desconcertado: “Cómo así Gustavo que tengo que desnudarme?”, y yo le dije muerto de la risa que claro, que siguiera el ejemplo de Karina Mora que ya estaba desnuda totalmente, a lo que él me respondió de manera tajante: “Mire Gustavo, yo no voy a hacer esta película, me equivoqué”, a lo que yo un poquito asustado le dije: “Marlon pero si tienes un contrato, yo te expliqué bien, no me puedes dejar tirado”.

No me escuchó y se fue del set. Lo más gracioso sucedió a continuación, cuando Karina Mora salió corriendo detrás de él, completamente empelota, corriendo y gritando: “¡Marlon, no me puede hacer esto, yo acepté este papel solo para poder trabajar con usted!”. Igual, se fue, pero al otro día recapacitó, y me comunicó que lo había reconsiderado, y que sí iba a trabajar en *Entre sábanas*, lo que me tranquilizó mucho, porque me había quedado sin protagonista en pleno rodaje, y porque para mí Marlon es

un súper actor, y también se convirtió en un gran gancho para la película.

Termino preguntándole por Mariposas verdes, (2017), una película con un tema muy duro, muy complejo y con mucha vigencia, como es el bullying o matoneo escolar, una situación que nos afectó y que sigue afectando a muchas generaciones. ¿Por qué decidió hacer una película con este tema tan delicado y cómo fue su experiencia de trabajar rodeado de este montón de jóvenes?


La razón por la que hice esta película fue porque me impactaron las noticias que vi en prensa y televisión sobre este chico que se suicidó para hacer un llamado de atención sobre el abuso a las personas que poseen una orientación sexual diferente, y me puse a investigar y me di cuenta de que son muchas las personas, hombres y mujeres, que se han quitado la vida por el matoneo, por las críticas destructivas, por la forma en que la gente los trata, simplemente por haber nacido diferentes; entonces me dije que ese era un tema que había que tratar, aunque el padre del chico que se suicidó, de nombre Sergio Urrego, se opuso a que se hiciera la película basada en su historia, y me tocó generalizar y modificarla, y el caso fue hasta la Corte Constitucional, pero gané en todas las instancias, y la película se hizo y se ex-

hibió, con tan mala suerte en esta ocasión, que los exhibidores, comenzando por Cine Colombia, que lo primero que manifestaron fue que la temática atraía sobre todo espectadores de la comunidad LGTBIQ, que a su vez, les espantaba el público familiar, y me sacaron rápidamente de sus salas.

Hoy en día es mi película más vista, aunque pirateada, la han subido a todas las plataformas, está en Europa, en Asia, en Rusia, está en todo el mundo, pero pirateada, subtitulada a más de cuarenta idiomas, lo que me da a pensar: “Oye Gustavo, en este momento podrías ser millonario de cuenta de *Mariposas verdes*”, pero regreso a la realidad y me doy cuenta de que no me dejó mayores ganancias; sin embargo, me quedó la satisfacción de que es una película que se ha visto en todo el mundo.

Aprovecho ya de salida para preguntarle sobre su último proyecto, que es una película sobre la Madre Laura. ¿En qué fase de la producción se encuentra y qué nos puede adelantar?

Esta película es el resultado de un momento de reflexión en mi vida, en el que me dije: “Gustavo, usted tiene un poder muy grande para hacer películas que conectan muy bien con la gente, por qué no piensa en una

historia de valores, algo que no sea la exaltación o la apología a algún bandido, como han existido tantos en este país”, y se me ocurrió que podría hacer una película sobre Laura Montoya, que fue una mujer extraordinaria, que se adelantó a la revolución femenina, y que no tuvo miedo de enfrentarse con la poderosa jerarquía eclesiástica, que se empeñó en llevar educación a las comunidades más remotas. Y bueno, he venido trabajando en este proyecto, ya está aprobado por el Ministerio de Cultura para poder comenzar a recaudar fondos. Espero rodarla y estrenarla en los próximos años. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

ENTREVISTA A PATRICIA RESTREPO

CINE, MEMORIA Y FEMINISMO

Armando Russi

—●—



Patricia es guionista, directora, crítica y académica de cine feminista, quien con su trabajo y aportes ha logrado destacarse en el panorama del cine nacional. En esta entrevista exploramos un poco su pensamiento, su vida y su obra.

Música y memoria

Hablemos de música, hablemos de El periódico de ayer, de Héctor Lavoe, de Me queda la palabra, de Paco Ibáñez, y del Concierto Brandenburqués, de Johann Sebastian Bach.

Mira, elegir tres canciones, es difícil, di-

gamos que la relación con la música también cambia de acuerdo a las épocas y hay momentos en que imprimen carácter. Yo tuve una época muy cercana a la salsa. Bailé mucha salsa y la disfruté muchísimo y la conocía mucho. Esto no quiere decir que no siga siendo parte de mi vida, pero no como eso. *El periódico de ayer* fue un referente muy importante en esa época y tiene que ver con mi relación con el grupo de Cali, con esos momentos en donde estábamos siempre tan cercanos los unos a los otros y a la salsa, entonces es un gran flashback para mí. *El periódico de ayer* y Héctor Lavoe. Yo estuve con Héctor Lavoe en Cali, le hicimos entrevistas, hicimos un viaje a Buenaventura con él, entonces es un momento de un recuerdo que llevo como en el corazón.

Paco Ibáñez. Yo llegué a Paco Ibáñez o Paco Ibáñez llegó a mí, como supondrás, yo hice duelo gigantesco después de la muerte de Andrés, y Paco Ibáñez resonaba en mí por esa melancolía, por esa poesía de él, como canta a muchos poetas, pero además le canta a su país y le canta al dolor de su país, le canta a la guerra civil, a lo herido de su país y bueno, esa era una conexión mía con él, ¿no? Como ese gran cantautor que además siente el dolor de los demás, que era o es algo que siempre he sentido, que es el do-

lor de mi patria, ¿no? Entonces eran como esas dos cosas y Paco Ibáñez fue para mí una gran compañía en esos momentos.

Johann Sebastian Bach. Yo me crié en una familia en donde el arte era fundamental. Mi papá, que se fue temprano en mi vida. Yo lo perdí temprano. Él me dejó un gran amor por todo lo que significan las expresiones artísticas. Entonces, en mi casa siempre se oyó, durante mi infancia y mi adolescencia, la música clásica. Todos los grandes compositores pasaron por mis oídos de niña y de adolescente. Recuerdo mucho a Bach. Bueno, a todos, pero a Bach. También fue muy difícil la escogencia. Pero Bach era un autor con el que mi papá disfrutaba profundamente. Entonces yo lo tengo ahí en el corazón, es entrañable para momentos de paz, de disfrute, de buscar serenidad. Entonces por eso Bach.

Fíjate cómo las tres canciones que escogí para esta entrevista, las tres piezas musicales, mejor, tienen que ver con la memoria. Tienen que ver como con ese tipo de cosas que van forjando la vida. Y uno regresa a esos momentos de memoria, a esos momentos gratos a través de la música. Así que gracias por haberme propuesto explorar esas piezas musicales.

El grupo de Cali

Hablemos de cine, de tu llegada al cine. ¿Cómo llegas al cine? Tú estudias Publicidad en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, imagino que tiene que ver con el Cine Club de Cali, cine club del cual hiciste parte. Háblanos de los inicios.

Sí, digamos que cuando yo llego al Grupo de Cali, ya tenía como el germen adentro. Yo había estado pensando, cuando estudiaba en la universidad Jorge Tadeo Lozano, irme a estudiar con un par de amigos a Chile, a estudiar cine. Y venía eso desde mi infancia, porque mi papá se relacionaba mucho con el mundo del cine. Y entonces llego a Cali, con este Grupo de Cali, que son, como todo el mundo sabe: Luis Ospina, Carlos Mayolo, Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez; empieza como una formación mía muy en serio y digamos muy entusiasta, muy estimulante. Y es allí a través del cine club y la revista *Ojo al cine* y a través de las películas que se hicieron en ese momento en las cuales yo participé, que empieza esa carrera en forma, más seriamente.

Estimada Patricia, hablemos de esas relaciones con Andrés, con Luis, con Mayolo, con Ramiro. ¿Cómo era ese momento?

Sí, fueron mis grandes amigos, o fuimos nosotros grandes, grandes amigos y estábamos todos muy interesados en el momento cultural del país. Cali se vivía como un momento de efervescencia cultural y artística. Como siempre, Cali ha sido un poco una meca de la cultura, no que no lo sean otras ciudades como Medellín o Bogotá, pero allí había esa efervescencia y entonces nos constituimos en grupo y trabajábamos en tres líneas fundamentales: el cine club, la revista y las películas.

El cine club era un espacio muy grato, casi que de contracultura. Lo dirigía Andrés y se hacían exhibiciones todos los sábados en la mañana y luego, un poquito más adelante, también se hacían los viernes en la noche. Allí asistía muchísima gente, porque en esa época los cines, los teatros eran muy grandes, entonces se llenaban. Andrés recibía siempre al público con música, había públicos de todas las clases, generalmente joven, pero también había adultos. Había intelectuales, poetas, teatreros, hasta lumpen, había de todo. Y él recibía con música. Muchas veces era salsa la música que se oía, entonces era un momento exultante. Y se dieron allí muchas películas. Recorrimos las grandes cinematografías, entonces fue allí un momento de formación muy importante.

Discusiones alrededor de cuáles cinematografías y por qué, y todos los sábados Andrés repartía un texto escrito por él sobre el director o sobre la película que íbamos a ver... Un momento de gran formación.

La revista nace también por idea de Andrés, porque él regresa de Hollywood de haber hecho un intento de vender unos guiones y siente la necesidad de crear esta revista y me parece a mí que la revista llegó a llenar un vacío. Sí había otras revistas, pero esta revista tenía el sello de *crew*, no solo de Andrés, porque Luis y Mayolo y Ramiro también dejaban su impronta. Yo empecé con ellos como asistente al comité de redacción en la primera revista y luego me incorporé desde la segunda revista ya al comité. También era muy interesante, teníamos correspondencia con mucha gente del mundo del cine, por ejemplo, con los peruanos que tú conoces divinamente, *Hablemos de cine*; con los españoles, Miguel Marías, en fin. Entonces eran discusiones y aprendizajes muy interesantes y muy intensos.

Y en cuanto a las películas, a mí me tocó, por ejemplo, –y voy a empezar por el final, porque yo dejo el Grupo de Cali cuando se muere Andrés– la preparación de *Agarrando pueblo*, entonces participé de todo ese uni-

verso creador entre Mayolo y Ospina, y me sorprende, y es algo que me gusta comentarte, y es que estuvimos, pues, en las locaciones, ensayando, porque era un falso documental y había cosas que se sabían cómo iban a ser y después yo no estuve ya en el rodaje, pero la película quedó exactamente igual a como habían hecho estos planes, sobre todo los que son puesta en escena en la película, y a partir de eso estuve con ellos en otros cortometrajes. Todavía no empezaban los largometrajes. Ellos empezaron los largometrajes, Mayolo y Ospina, después de muerto Andrés y yo ya había regresado a Bogotá. Entonces estuve en otras películas, en *Asunción*, en *Rodilla negra*, y otras que no recuerdo en este momento. Entonces, como te digo, era una época creadora, como muy de contracultura, porque era poner el ojo donde el *status quo* no quería ponerlo y hablar de lo incómodo y de lo que había que hablar. Ellos acababan de hacer *Oiga, vea*, cuando yo llegué, que, como tú sabes, era la otra mirada de los VI Juegos Panamericano en Cali, que era importante en Cali en este momento, entonces eran secuencias de los niños en el tren y toda esta pobreza de este otro mundo justamente lo que la mirada oficial no quería mostrar.

Eso es lo que tengo para contarte de ese

momento, éramos grandes amigos. Había grandes afectos también, yo estuve casada con Carlos Mayolo, y luego esa relación se terminó, y los últimos años de vida de Andrés los pasé con él, fui su compañera. Eso es lo que tengo para contarte.

Colectivo Cine-Mujer: Cine y feminismo

Muy bien, vamos a hablar de feminismo y cine. Hablemos del colectivo Cine-Mujer, y quiero aquí también hacer un homenaje a Eulalia Carriazo, Sara Bright, Clara Riasco, Rita Escobar, Patricia Alvear, Luz Fany Tobón, Dora Cecilia Ramírez y otras cuantas mujeres que pasaron por ahí que se me escapan. Hablemos de este momento que se da a finales de los años setenta, 1978-1979 más o menos, ¿Cómo fue este proceso? ¿Cómo fue este momento? ¿Qué era Cine-Mujer?

Mira, este momento fue un momento en que las primeras cinco mujeres que conformamos el grupo, que eran Eulalia Carriazo, Sara Bright, Rita Escobar, Dora Cecilia Ramírez y yo, confluimos. En ese momento ya la Segunda ola del feminismo latía, estaba presente en el mundo de las jóvenes como nosotras. Y rondábamos por los lados de la izquierda colombiana. Entonces, digamos, por ejemplo, los trotskistas convocaban a grupos de mujeres. Y, en fin, fuimos llegan-

do como a las mismas reuniones y así nos conocimos. Y es Sara Bright, que acababa de llegar de Londres de estudiar cine, la que nos propone, ella nos convoca. Ella y Eulalia. En ese momento, como te digo, el feminismo estaba en un punto fuerte y había una discusión al rededor del aborto. Había una propuesta de una senadora, que se llamaba Consuelo Lleras, de discutir sobre el aborto. Entonces Eulalia y Sara empezaron en este sentido y empezamos a hacer reuniones y decidimos conformar el Cine-Mujer y así empezó.

Para nosotras, el feminismo era sobre todo una postura antipatriarcal. Digamos, nosotras ya estábamos completamente familiarizadas con el concepto del patriarcado a través de los libros que nos llegaban como el famosísimo *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Y una cosa que yo siento y que yo suelo decir para mí, y creo que para mis amigas, es que el feminismo éramos nosotras mismas, no necesitábamos de la teoría. Eso era lo que sentíamos, lo que éramos nosotras. Entonces, llegamos a eso de una manera sencilla, todas queríamos hacer cine. Todas queríamos expresarnos a través de la imagen y todas coincidimos en que queríamos ser mujeres autónomas, trabajar por la autonomía de la mujer, por la indepen-

dencia y por los grandes temas de la problemática femenina: como la maternidad, el cuerpo. “Mi cuerpo es mío” era la gran frase. Yo tengo que tener opciones frente a la maternidad, a la sexualidad, a la decisión de ser madre o no, aborto o no aborto. Y en Cine-Mujer establecimos ciertos postulados básicos. Queríamos, por ejemplo, hacer películas con personajes femeninos que se salieran de los estereotipos conocidos en Hollywood, ir a lo profundo del ser mujer. Discutimos, por ejemplo, que lo femenino era un concepto como fabricado, como construido por la cultura, por la sociedad. Recuerdo que Simone de Beauvoir decía en *El Segundo sexo* que a las niñas las educaban distinto, muy distinto que a los niños. Yo me acuerdo, por ejemplo, cuando yo era niña, cómo mi mamá me ponía unos vestiditos todos repolluditos. Y yo no me podía ensuciar. Si yo me quería montar en un columpio, no podía levantar las piernas porque se me veían los calzones, pero no me podía poner un pantaloncito. Digamos, unos esquemas, ¿no? Esto pues, a grandísimos rasgos. Entonces coincidimos en eso y, muy pronto conformado el grupo, empezamos a rodar.

La primera película que se hizo (*A primera vista*, 1979) la dirigieron Sara y Eulalia juntas, pero dentro de nuestros postulados

lo que queríamos era que no hubiera jerarquías. En eso éramos claramente antipatriarcales. Si el patriarcado tenía jerarquías, nosotras no queríamos tenerlas. Entonces, planteamos situaciones igualitarias, y en ese sentido lo que hicimos era que todas dirigíamos y todas las demás estaban siempre apoyando a la que quería dirigir. Entonces era una relación completamente horizontal. Y así se conformó en términos de cine, porque después Cine-Mujer evolucionó hacia el video, pero en términos de cine, cada una dirigió más o menos dos películas. A veces escritas, a veces coescritas, a veces codirigidas. Yo nunca codirigí, pero, por ejemplo, Eulalia casi siempre codirigió.

Entonces, digamos que fue un momento muy importante para nosotras y fue un momento que de todas maneras en la época se sintió. Después, después se fue borrando, después se fue invisibilizado y yo creo que también esa cultura tan potente que sigue siendo el patriarcado borra e invisibiliza cosas. Mejor dicho, las grandes estructuras se defienden. Entonces se ha invisibilizado, pero también un poco porque nosotras nos fuimos, las gestoras iniciales, y esto necesita dolientes, ¿no? Entonces, también creo que por eso se ha perdido un poco y está bueno recuperarlo y volver a hablar de estas

cosas y lo que se logró en ese momento. Todas las películas que hicimos en cine fueron premiadas, todas. Entonces fue un momento muy interesante.

La experiencia de la película *El alma del maíz*

*Después tú te tomas ese momento de maternidad muy en serio y te refugias en tu familia, en tus hijos. Pero vuelves al cine y haces una obra fundamental en el cine colombiano que es *El alma del maíz* (1995), largometraje de ficción que cuenta la rebeldía, o mejor, la rebelión de las chicheras de Guateque, en Boyacá, contra la llegada de las nuevas empresas que comercializaban el aguardiente de manera legal. Hablemos de esta experiencia.*

Mira, este fue un proyecto muy bonito, un proyecto privilegiado porque fue hecho a partir de la gran idea de unas historiadoras que tenían materiales maravillosos, que no conocían sino los historiadores y que estaban metidos en los archivos. Estas historiadoras eran: Teresa Calderón y Margarita Garrido. Entonces se propusieron ver de qué manera sacaban esto de los archivos y se les ocurrió acudir al mundo audiovisual y contactaron a Gabriel García Márquez. La presencia de Gabo fue definitiva por obvias razones, él impulsó el proyecto. Y en ese

momento lo que estas historiadoras, y también Pablo Rodríguez, el otro historiador, querían, era hablar del siglo XVIII, pero de la vida cotidiana. Hablar de personajes comunes y corrientes y no de prohombres. Y entonces, nos invitaron a un grupo de guionistas y directores a participar de eso al lado de las historiadoras de la investigación. A mí me invitaron porque querían una mujer en la historia que iba tener que ver con la chicha. Entonces, como el proyecto tenía el respaldo de Gabo, hubo plata para la producción. Por eso te digo que era tan privilegiado: por todo lo que he contado y, además, porque hubo plata. Entonces, hubo tiempo de investigar, hubo tiempo de trabajar con los actores, de ensayar. Todo un tiempo de búsqueda de locaciones muy enriquecedor.

El guion de *El alma del maíz* lo hizo Humberto Dorado, quien en ese momento estaba en la cúspide de su carrera. Tenía varios largos. Humberto es un dramaturgo consolidado. Entonces este equipo de las historiadoras, más Humberto, hacía que los momentos creativos fueran realmente privilegiados.

Yo hice un casting más o menos grande y lo que hacía era que les pedía propuestas a las actrices de cómo interpretarían a esta

protagonista que se llama Salvadora Tapia. Y Alina Lozano me hizo una propuesta que en cuanto la vi dije: ¡jella es!

El rodaje si fue muy corto. Habíamos tenido todo el tiempo que te digo para todo. Se construyó la chichería, se modificó un pueblo, porque los exteriores estaban en un pueblito en Boyacá que se llama Chíquiza y hubo que hacer reformas en las fachadas, quitar un poste de luz que estaba en toda la mitad de la plaza, en fin. Se había podido hacer cosas muy bonitas, muy importantes para la película. Sin embargo, el rodaje fue un poco corto. Yo logré hacer en quince días lo que me hubiera gustado hacer en un mes.

Tuve un equipo fantástico también. Con-
té con gran fotógrafo, que es mi amigo “el Negro” Gaviria, Carlos Gaviria, con el que habíamos hecho otros proyectos; mi primer cortometraje *Por la mañana* (1980), por ejemplo, que fue el primero que hice a la luz de Cine-Mujer. Lo había fotografiado él. Entonces toda esta parte de la dirección, propiamente dicha, fue muy enriquecedora. Yo tenía claridad. Yo me imaginé. Me pregunté, más que me imaginé: ¿Cómo sería una imagen del siglo XVIII en esta zona de América? Y empecé a buscar referentes. ¿Sabes a quién llegué? Llegué a Tarkovski. Porque Tarkovs-

ki hizo películas del siglo XVII-XVIII, como *Andréi Rubliov*. Y con esas imágenes fui llegando a los claroscuros. Porque cuando leía cómo eran las chicherías, me di cuenta de que eran lugares oscuros. Y en estos textos que nos mostraban las historiadoras decía que eran antros, antros del infierno. Entonces llegué al claroscuro y cuando me encontraba con Carlos “el Negro” me decía que él había llegado a lo mismo. Entonces era una confluencia muy satisfactoria. Y a mí me parece que la fotografía, la luz y el color que logró Carlos en la película son cosas muy bien logradas.

Yo me reuní con el cura Álvarez. Tú eres mucho más joven, pero sabrás perfectamente quien es el cura Luis Alberto Álvarez...

Claro, el gran crítico.

...Desde luego. Nosotros en esta generación todos acudimos a él, era como... era un padre. Y yo me fui para Medellín y me estuve allí con él. Algunos días conversando, mirando. Revisamos a Tarkovski. Era muy bonito cómo nos daba luces, ¿no? Planeando, nos la tomábamos muy en serio, la verdad.

Y entonces, como te digo, el rodaje fue muy corto, yo siento que se me dañaron unas dos o tres escenas por la velocidad en la que ha-

bía que trabajar, pero el entusiasmo de todo el equipo, entusiasmo de los extras, el pueblo entero de Chíquiza se movilizó con nosotros, la película era de ellos. Era increíble, trabajábamos muchísimas horas seguidas. Hubo una vez que trabajamos de seis de la mañana a seis de la mañana del día siguiente. La gente no se vencía. Entonces claro, cuando tú cuentas con un equipo así y con ese entusiasmo y con todo este respaldo que teníamos... y con Alberto Amaya en la producción ejecutiva, respaldándonos en todo, pues, se pudo lograr. Fui muy feliz dirigiendo esa película.

Por ejemplo, otra cosa que te comento es que en términos de producción nunca falló nada. Siempre que llegábamos al sitio que teníamos que llegar, llegábamos a la hora que era y estaban los sets armados. Porque casi todos los sets había que armarlos, eran casi como estudios. Nunca falló.

Y lo otro que funcionó muy bien fue la dirección de arte. Rosario Lozano y Silvia Restrepo hicieron un gran trabajo también. Trabajamos mucho de la mano, digamos, en las tonalidades de los vestuarios, en cómo sería esa chichería. Esa chichería es oscura, negra y bien abigarrada de cosas. Es producto de la creatividad de Silvia Restrepo. Ella se inge-

niaba y colgaba y hacía cosas fantásticas.

Gracias por darme la oportunidad de hablar de esto porque fue un momento, un periodo muy grato; que lo fue desde el inicio con las historiadoras, hasta el final en la edición.

Patricia, gracias a ti por estas anécdotas tan interesantes, que finalmente no son solo de tu película, tu historia, sino de la historia del cine nacional.


Bueno Patricia, el tiempo es muy corto, habría muchísimas cosas más de que hablar, como tu recorrido en la academia también. Quiero compartir que Patricia fue profesora mía cuando estaba al frente de la Línea de guion en la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. También has escrito para innumerables medios artículos reflexivos frente al cine.

Estimada Patricia, guionista, directora, crítica, académica y gestora cultural feminista, es para mí todo un gusto poder contar con tu experiencia y todo tu aporte al cine nacional en esta entrevista. Muchísimas gracias Patricia.

Bueno pues mira Armando, quiero decirte que te recuerdo mucho como alumno, como

un gran alumno, como un alumno inquieto que aportaba muchas cosas. Siempre tengo ese recuerdo de ti. Así que otra vez gracias.

Muchas gracias y el cine nos reunirá.

Entrevista realizada el 25 de septiembre de 2020. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

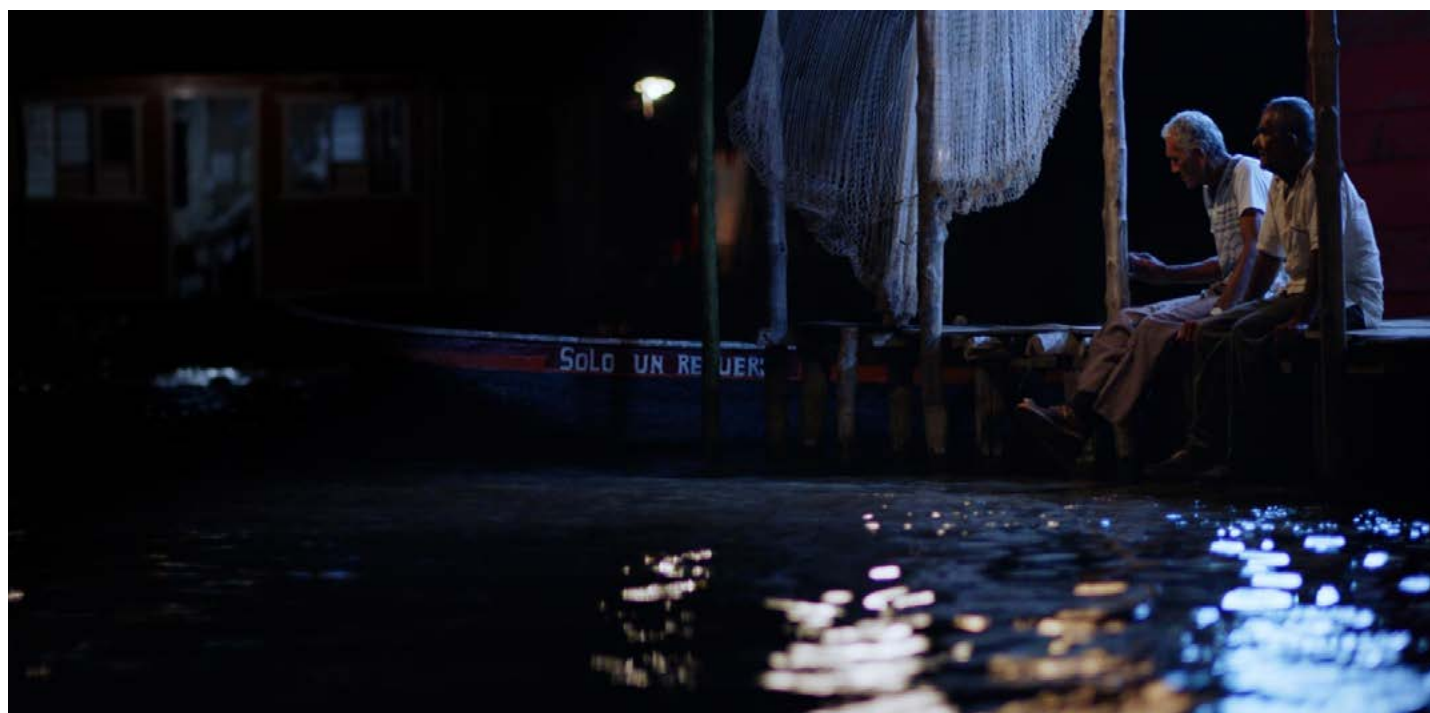


LA MEMORIA DE LOS PECES, CHRISTIAN MEJÍA

EL REALISMO MARAVILLOSO DE LA MUERTE

Lina María Rivera Cevallos (Sunnyside)

—●—



La simbología desborda el cortometraje desde el título hasta la última imagen, connotando de manera sistemática mayor carga semántica a través de esa larga metáfora, donde el pasado se hace vivo: la canoa en río, la piel en escamas y el pescador en pez, lo que, a su vez, organiza, jerarquiza y patentiza el discurso.

Desde el ángulo semiótico podría seña-

larse a priori que el significado del discurso pretende liberar a esa comunidad costeña de aquella vivencia pasada, presentando un nuevo orden del mundo objetivo y determinado por esa cruenta realidad histórica y social donde las vidas humanas se proyectan en las fuerzas naturales para resignificar la reconciliación con el pasado.

Lo anterior dado que subyace como contexto del cortometraje una de las masacres más sangrientas del Magdalena, la de “Nueva Venecia” protagonizada el 22 de noviembre del 2000 y, a la manera de J. Rulfo, el relato no se enfoca en el suceso aciago e imborrable acontecido lustros atrás sino en las personas –como Aníbal, el pescador– que a pesar del prolongado dolor conservan su terruño e impertérritos recuerdos que son, a su vez, bendición y desventura, siendo ese el tópico del discurso.

El cortometraje cobra una belleza trascendente y emblemática cuando revela que la memoria de los peces no tiene como referente exclusivo al protagonista sino, sobre todo, el hecho de que los muertos están de algún modo vivos...

Es una historia en la que el “*realismo maravilloso*” es parte fundamental en cuanto impulsa un rol activo en el espectador que se pregunta ¿Es más fuerte el odio o el amor? ¿Qué está realmente vivo o muerto? ¿Es la memoria más fuerte que la realidad? Estas preguntas no solo cobran más fuerza a medida que avanza el relato, sino que obedecen a la misma estructura que es, en resumen, una gran contradicción sino existencial, sí poética. Al principio Aníbal –el

protagonista– y el río –su coprotagonista– son retratados desde una mirada realista en la que parece que fluyen y están vivos, pero en realidad ambos tienen la muerte a flor de piel. El reencuentro los obliga a recordar y esto transforma por completo el rumbo del relato. El paisaje desolador parece bello de nuevo. Cuando la mirada del protagonista, inundada por la memoria, trasciende lo visible y se va hundiendo poco a poco en el “río” de sentimientos y evocaciones que yacen bajo el agua; la vida se vuelve palpable y visible en la muerte.

El título no es menos simbólico y revelador que su contenido, aquel habla de la personificación de un pueblo pescador que no olvida con el fin de evadir los problemas para enfatizar que “Nueva Venecia”(*), como la vieja Antártida, aún bajo las aguas, a través de sus antropomorfizados peces, no muere. Aun cuando existe todo un mundo interior que debe repararse, familias enteras a las que quizás la memoria no les alcance para seguir sobreviviendo.

El cortometraje cobra una belleza trascendente y emblemática cuando revela que la memoria de los peces no tiene como referente exclusivo al protagonista sino, sobre

todo, el hecho de que los muertos están de algún modo vivos y recuerdan a los sobrevivientes y, contrario censu, los vivos brindan con sus antepasados muertos. Esto se aprecia desde el inicio cuando el paisaje y los objetos comienzan a revelarnos su vitalidad y fuerza; el agua responde al tacto de un ser querido, la casa mira al protagonista; podría incluso decirse que su hogar y ese inmenso ser vivo –el río– lo han esperado muchos años a que vuelva y les ayude a sanarse de las heridas de la guerra; y, como en la literatura de Rulfo, los muertos pueden verse, sentirse y hasta encontrarse con los vivos.

Esta vigorosidad que Christian Mejía encuentra en la muerte toma protagonismo a medida que avanza la historia, lo real queda reemplazado por lo ideal, cambiando por completo nuestra percepción de aquel río donde yacen todos los muertos y las ruinas de la masacre, porque no es un cementerio subacuático e inerte, es un cielo fluvial donde esperan sus seres más queridos y donde –como ellos– podrán encontrar una segunda oportunidad.

(*) *El 22 de noviembre del año 2000 ocurrió una de las masacres más sangrientas en el Magdalena. El pueblo palafito de Nueva Vene-*

cia fue el epicentro. A las 10 de la noche alrededor de 70 paramilitares de las AUC entraron en lanchas al corregimiento, en el camino asesinaron a todos los pescadores que encontraron a su paso realizando pesca nocturna, como es costumbre en la región, y al llegar a los hogares forzaron a las familias a dirigirse a la iglesia donde eligieron a 15 pescadores para fusilarlos; su sangre fue usada para marcar las casas con mensajes irónicos y violentos como: “Ahí les dejo los aguinaldos, que tengan una feliz Navidad”. Las familias que no alcanzaron a ser obligadas a salir de sus casas no estuvieron a salvo, algunos paramilitares se quedaron disparándole a los hogares y saqueando las tiendas y ventorrillos. Esa noche imborrable en la memoria de todos los sobrevivientes impulsó a que más de 3.000 familias de pescadores partieran del lugar donde habían amado, crecido y creído que la felicidad era posible.

Este corto se puede visualizar en:
<https://www.rtvplay.co/cortometrajes-ficcion/la-memoria-de-los-peces> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SOS, DE ÁNGELA TOBÓN

¿UN HOGAR TEMPORAL QUE ABRE LAS PUERTAS DEL CINE FANTÁSTICO?

Verónica Salazar

—●—



El cine fantástico en Colombia, y más en Latinoamérica, es un lujo. Son pocas las historias que logran consolidarse en una industria que favorece producciones más figurativas, dada la poca madurez del género en el país y las condiciones socioeconómicas que condicionan nuestro consumo de entretenimiento.

Sin embargo, Ángela Tobón y el equipo de SOS nos demostraron que sí es posible hacer cine fantástico en el país, tras ser proyecto ganador del FDC y CREADIGITAL de MinTIC. Con un planteamiento fuerte, un desarrollo emotivo y un aterrizaje satisfactorio para el espectador, este cortometraje de Medellín cuenta una historia soñadora que cautiva

desde el primer cuadro.

El título del cortometraje plantea una duda, pues la introducción sugiere un ambiente oscuro –a pesar de que la fotografía es llena de iluminación, sin sombras y con colores muy sólidos–, casi ningún diálogo y una tensión entre el personal administrativo del establecimiento y los viejos que lo habitan. El prólogo es una carrera de natación. La única regla: quien gana, podrá volver con su familia.

Lo más llamativo de esta emotiva historia es la paleta de colores, que es muy similar a aquella de *The Life Aquatic with Steve Zissou*...


SOS Hogar Temporal es un gimnasio cerrado, con un estilo arquitectónico entre gótico, islámico y *art déco* que se siente frío, parco, solitario y un poco desesperanzador. Como esas casas antiguas del centro de Medellín. Eso sí, la narración es tan delicada y fluida que nos lleva de la mano y nos introduce desde el primer momento en el universo del hogar. Son pocas las personas que lo habitan y es poco lo que se relacionan entre sí, hasta que llega Esther, quien despierta cierto interés en Aurelio, el salvavidas del lugar.

Lo más llamativo de esta emotiva historia

es la paleta de colores, que es muy similar a aquella de *The Life Aquatic with Steve Zissou*, una película también fantástica, que aborda desde la nostalgia asuntos familiares, conflictos del ego, viajes entre lo conocido y lo desconocido. Azules en tonos suaves, pues casi todo el relato ocurre en la piscina del hogar, en contraste con rojo vivo que nos indica esa pulsión de vida que aún está presente en los habitantes de SOS, a pesar de su situación de salud tan incierta, que para los vivos están muertos, y para los muertos están vivos.

La directora, Ángela Tobón Ospina, ya tiene recorrido como directora con su productora Máquina Espía, junto al guionista Juan David Gil, logrando un resultado muy maduro y fuerte, rico en referentes, pero también en autenticidad. Además, está la fotografía de Mario Barrios, que siempre se caracteriza por su pulcritud y simetría.

Historias como esta se han explorado desde la ciencia ficción en películas como *Lázarro* y series como *Black Mirror*, con el capítulo *San Junipero*, donde llevan mucho más allá el desarrollo de las relaciones interpersonales que vuelven a darle sentido a una vida que ya no es vida.

SOS habla de la muerte, la lucha por vivir, la familia, lo difuso del tiempo. Es una exploración y además una bellísima propuesta sobre qué es aquello que no vemos en el espacio gris entre allá y acá, cuando una persona está en coma y la incertidumbre es básicamente lo único que se tiene. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA CAMA, DE DANIELA ABAD

SE DESVANECE UN UNIVERSO

Ingrid Úsuga O.

—●—



“Voy por ahí a buscar reír para no llorar”

—Cartola, Preciso me encontrar.

¿Era la decisión de terminar un amor que no puede ser más? ¿O de uno que se acabó ya? Nunca lo supimos, pero esto no era exactamente lo que nos quería responder Danie-

la Abad en su cortometraje *La cama* (2020). Ella nos mostró una cama, sin colchón, sin tendido, sin nada, desnuda. Esta era la cama de Alan y Adriana hasta hoy, que se están separando; pero esta, mientras intentaban sacarla del cuarto, se queda atascada en una columna de la pared, impidiendo que ambos

se vean.

“Nosotros decimos mentiras”, decía Adriana en voz alta mientras leía uno de los cuadernos que ambos compartían. Durante ese tiempo de obligada ausencia del otro, ambos pudieron sentir con calma la explosión de emociones que experimentaban al saber que era lo último que iban a compartir.

Las cosas que los unían van a desaparecer lentamente... La casa es la que más habla: las manchas en la pared, eran fieles cicatrices de que allí vivieron una vida, un romance, unas risas, unas caricias, unas miradas, unos abrazos...

*“Déjame ir,
necesito andar.
Voy por ahí a buscar,
reír para no llorar.
Si alguien por mí pregunta,
dígame que yo solo voy a volver
después de que yo me encuentre”
(Cartola, Preciso me encontrar)*

A veces, decir adiós no es el resultado de la falta de amor por el otro, a veces, nace de la necesidad interna por encontrar algo que nos aleja un poco de quienes son nuestro presente. Quizá este cortometraje era la representación de la nostalgia de las

despedidas. Así que, en el punto final del cortometraje, la música del cantautor carioca Cartola es quien intensifica la conexión que creamos con los personajes. Sentimos ese vacío, ese dolor, ese grito interno silencioso y ahogador al renunciar por el otro.

Era solo una cama, una que ya no estará más, pero una que traía consigo el significado de un universo entero creado entre dos y para dos, que no existirá jamás de nuevo.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TRES CORTOMETRAJES: AUSENCIA, SE VENDEN CONEJOS Y CORTEZA

LA VEJEZ ES UN ÁRBOL VIVO

Joan Suárez



“El secreto de una buena vejez no es más que un pacto honrado con la soledad”.

Gabriel García Márquez

El cielo en cada noche tiene a la luna, luminiscente en conjunción con las estrellas, como las cicatrices en la piel, a mitad de camino en la caprichosa y sideral existencia. Así como los astros tienen sus puntos de luz vistos a simple vista, igual sucede con el cuerpo, bóveda del pensamiento y la experiencia, cristal de lágrimas y humo de dolor, jardín de néctar para la memoria y los sueños que se polinizan en la vida. El sonido de los años se hace agudo después de una corta longitud de onda y asoma la claridad y el remordimiento, similar a las constelaciones que se quedan en el cenit, el eco cronológico de cada paso se abriga con la vejez, un destello rápido, el mismo de algunos cometas, con un período corto visible a ojo desnudo ante los demás y solo contra sí mismo.

La vejez es una autoridad absoluta, perdurará como la cinta de cine, el final inconcluso de una película es un fragmento con toda la validez, imbatible, en el que se hace más presente un tríptico sobre su esencia, como condición de vida, mirar, pensar y hablar, allí llegan las interpretaciones, algunas relevantes y otras no tanto con juicios desafortunados. Aun previniendo una retaliación, diría que de la vejez hay que aprender, y punto. Y nunca terminaremos

de hacerlo. Estos ejercicios de escritura no son unívocos y se acercan, es la intención, a tres cortometrajes colombianos. Echémosle a cada uno un vistazo corto.

La película *Ausencia* (2018), del director Andrés Tudela, nos brinda una historia biográfica inspirada en la vida de su abuela. El personaje, Bernarda (Marina Corredor), es una mujer mayor que, en medio del conflicto armado, le desaparecieron a su esposo. Vivieron toda su vida entre montañas y la neblina. Ahora ella, con el paso lento contra el viento y su sombrero rojo, vive con las secuelas de la guerra que no vio, pero sí sintió; del mismo modo, quienes la sienten, pero no la ven. El sonido del campo en la noche es estridente, se rompe con el timbre del teléfono, otro personaje que acompaña la aparente soledad y la oscuridad con el gato, generando angustia e interrogación por la voz de su hija que nunca logramos ver.

La serenidad de la vereda también invoca el saludo de quienes no están y los que se han ido. Bernarda camina para visitar a su vecino ya ausente y toma su maleta para ver el rostro de los que van en un camión. Quizá huyendo a lo desconocido y sin nombre. La placidez se pierde con el susurro y el murmullo del combate. A la mañana siguiente

su sombrero es color negro, como el abismo del abandono y la nostalgia. Un día antes, después de ordeñar la vaca y de regreso a su casa, cae el barril de aluminio con la leche que se derrama y fluye de abajo hacia arriba en la pantalla, y se cierra con la mirada en un plano al final, luego de un entierro simbólico que hace Bernarda en su tierra, en el que mira al cielo y cambia la luz.

Así son las imágenes de este relato, sutilezas con el movimiento de la cámara y primeros planos en la singularidad de la piel y el rostro, el misterio y la lluvia de las lágrimas sin eco de Bernarda. Por su sobriedad, la calidad técnica, la composición sonora y su factura fotográfica, hacen que sea una pieza sensible e inteligente para oír el silencio del monte y una aproximación sobre la vejez, con su olvido y recuerdo, que ha crecido en el páramo.

La segunda película a la que haré mención tiene un personaje de mediana edad que se enfrenta a su cuerpo y sus prejuicios, al miedo que revela la piel en el espejo y los laberintos de la mente. El corto *Se venden conejos* (2015), del director Esteban Giraldo, ofrece una especie de fábula en el universo femenino y sus temores. Clemencia (Victoria Hernández) también habita en el campo

en un paraje lejano y en compañía de su familia, cuatro conejos, que vive por ellos, al igual que las lechugas que cultiva. Ella reside en un entorno de continuo ataque de sus sueños y esperanzas en el que desea ser madre y, en ausencia de ello, comienza una afectividad hacia los animales. Anhela dar amor en medio de su soledad y el desierto de su ser.

Igual, acá sucede el fuera de campo de agentes invisibles al relato, la aspersion, la contaminación de la siembra y la muerte, que potencian el desarrollo de la historia.

Ella se resiste, no al territorio o algún agente externo, como las fumigaciones que allí suceden, sino que su pleito aumenta con las expresiones de su cuerpo; se ducha con su ropa por el pudor de descubrirse ante sí misma y el paso de las líneas de su piel, ciertas pérdidas biológicas, físicas y mentales. El recorrido cotidiano en el lugar se describe con los cambios de temperatura y de condiciones climáticas. Igual, acá sucede el fuera de campo de agentes invisibles al relato, la aspersion, la contaminación de la siembra y la muerte, que potencian el desarrollo de la historia.

En el interior de la casa se respira un am-

biente gris y tenso que se enriquece con la textura de la fotografía, que revela al espectador un paso, no solo en un momento de vida de Clemencia, sino el cambio de su cotidianidad. Es un preludio próximo a la vejez. Allí la acompañan dos fotos en la pared con la melodía del viento y la filtración del agua lluvia. El ritmo contundente y dinámico es una expresión de un logro técnico y artístico que se impone ante la austeridad y la metáfora de la vida y las renunciadas en este relato.

Hasta ahora he citado dos directores y sus respectivos cortometrajes protagonizados por mujeres; la tercera película es de la directora Lourdes Paloma Rincón Gregory y se titula *Corteza* (2016), y su personaje es Lilia (Lilia Salazar) de 71 años. Rememora en cierto sentido el cuento *La bañera* (2007) del argentino Andrés Neuman, en el que un abuelo está desnudo en una bañera y en un examen retrospectivo repasa su vida al compás de cada goteo. Paloma nos expone ante un cuerpo vulnerable, agotado, enfermo y flaco. Estamos ante la reducción significativa de la motricidad y la mente. Tal vez por el grado en el que está la protagonista, la acompaña una joven mujer para sus cuidados esenciales. Aunque en la inmensidad del baño se asoma la serenidad de un gato.


Se trata de un relato desafiante y cautiva-

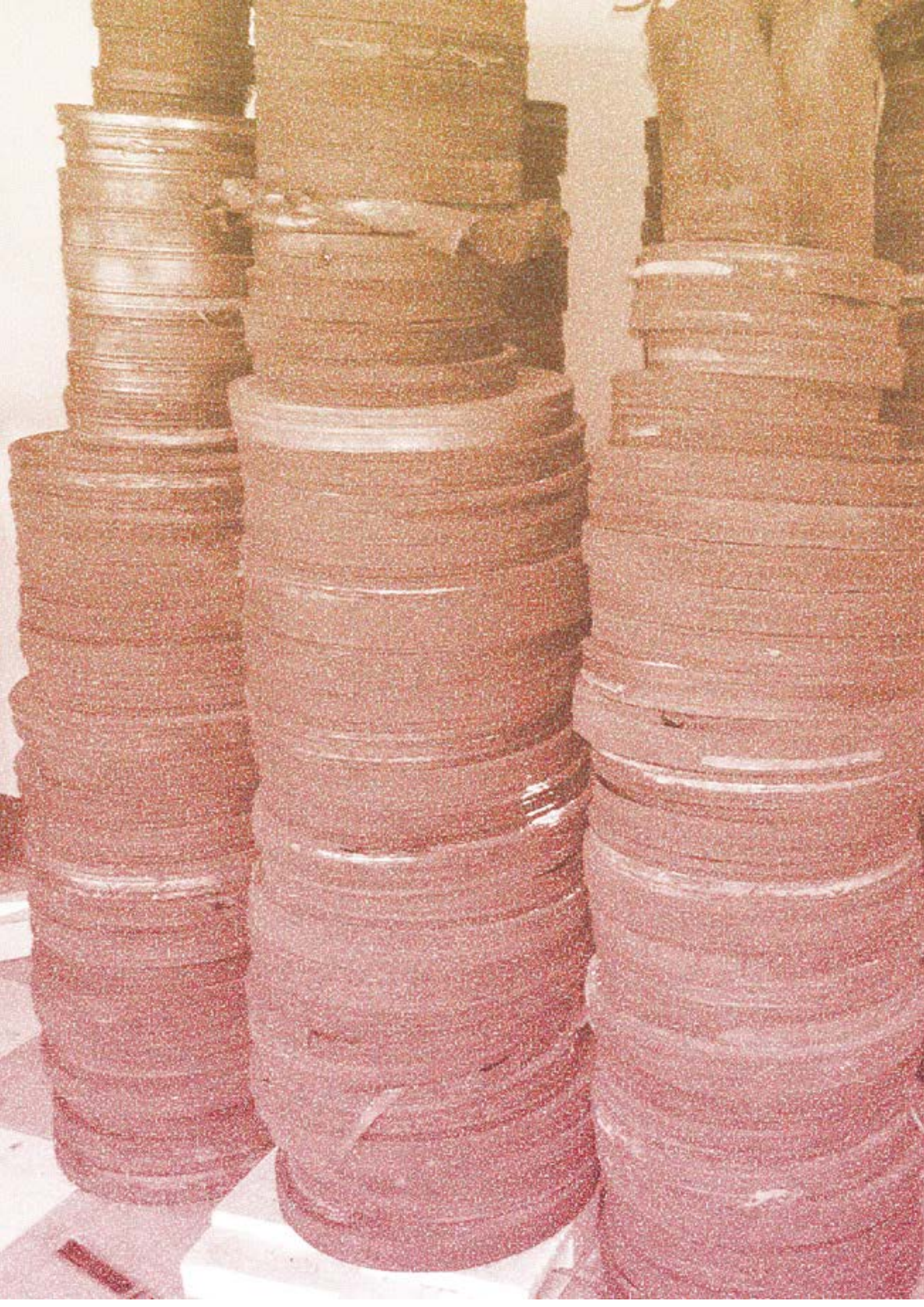
dor que pinta en cada encuadre lo indescifrable de la piel, su geografía de colores y la transformación vital. En un gesto metafórico la mujer nace, y probablemente muere en la bañera (líquido amniótico) en agua clara y transparente, rodeada de un ceremonial de sonidos y silencios. La cámara en movimiento y en sincronía con su imagen estética acaricia y cuida a la mujer, el cuerpo y su ser. El viaje es un camino de recuerdos y raíces, confusión y sueños alterados. Lilia es un árbol vivo y palpitante en su mirada, los latidos de su corazón y lo indescriptible de un mundo ajeno al aquí y al presente. Es una oda para el respeto y la dignidad del cuerpo y el alma femeninos.

La desnudez es un paso a otro universo que en la actualidad ha instalado una concepción en el que la vejez estorba y se repite. Hay una decadencia por el cansancio y el agotamiento. Nos invaden con la retórica que viene con la esbelta y efímera juventud. Contra lo anterior, esta historia es un reto poético para el espectador y un encuentro para experimentar la sensación en un momento existencial (tiempo y espacio) gracias a la combinación certera de su montaje y la variedad de sus planos.

El metrónomo en estos tres cortometrajes

son las pulsaciones musicales de la vida que nos llevará a una cita con la pequeña obra de arte, la vejez, un encuentro de acceso libre, perturbador, nostálgico y alegre, dependiendo de las circunstancias, no solo materiales, de quien la experimenta, sino su contexto social, político, económico y cultural. Es entonces un momento para soportar la reflexión ante el embate del viento, caminatas suaves, movimientos sincrónicos, dilatación del tiempo y el cuerpo ultrajado. La comprensión del límite, la sombra de la frustración, la quietud ante el dolor y algunas, no pocas, renunciadas ante la imposibilidad reducida de la flexibilidad y la fuerza, la espiritualidad y el intelecto.

La vejez es la aventura de la luz, como un cuerpo celeste irradia su frecuencia de onda y algunos describen sus órbitas elípticas; del mismo modo, la senectud se vincula e integra con las cualidades y las experiencias de vida. Queda un parpadeo intermitente, que se conjuga con el lenguaje, linterna de palabras, y construye un espectro de oralidad, propia de algunos maestros. El palpitar del recuerdo sin tiempo ni espacio es una sombra laberíntica que abre momentos épicos, algunos son un acertijo, y memorables como estas películas. Constelaciones en la pantalla. 



LAS LATAS FUERA DEL RÍO

RECUPERACIÓN DE UN ARCHIVO FÍLMICO VARIAS VECES TIRADO

Adriana González



Cuenta Guillermo Isaza, pionero del cine en Medellín, sobre el archivo fílmico de Camilo Correa: “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.” Años más tarde,

tras la muerte de Guillermo Isaza, es Darío Fernández Madrigal, su discípulo y compañero, quien recupera estas latas que ahora, sin su salvador, no tenían ningún interés para su hijo, quien se las entregó a él, convirtiéndose en albacea de este material.

En el año 2013, gracias a la Beca de gestión de archivos del Ministerio de Cultura, realizamos acciones para recuperar este archivo que tiene distintas procedencias: una parte es del archivo de Camilo Correa, crítico de cine, fundador de Procinal (Promotora Cinematográfica Nacional, 1946) y realizador de una de las películas más polémicas del país (*Colombia linda*, 1952); y otro tanto hace parte del archivo del mismo Guillermo Isaza, el más importante cinematografista antioqueño de los años sesenta y setenta.

La tarea urgente, entonces, consistía en recuperar de su contenido un material que varias veces físicamente ha estado en peligro de desaparecer.

Este material da cuenta de la realización en Antioquia en el periodo entre *Bajo el Cielo Antioqueño* y la generación del súper ocho, que se inicia a finales de la década del setenta y de la cual Víctor Gaviria es su figura más representativa. Entre estos dos momentos, solo Camilo Correa y Guillermo Isaza produjeron cine en la región de manera permanente.

En ese periodo en Colombia se hizo poco cine de ficción, y en Antioquia, salvo por un par de películas de Enoc Roldán, no se hizo

nada. Pero productoras como Procinal sí fueron muy activas en la realización de comerciales turísticos, publicidad y noticieros. Por eso es en este material donde está la temprana memoria visual de la región. En el inventario que se realizó cuando se intervino este archivo encontramos comerciales, copiones de las películas *Entre risas y máscaras* (1961) y *Colombia Linda*, la cine revista *Antioquia en Acción*, registros del 9 de abril de 1948, copiones del documental *Guatavita* de la productora Díaz – Ercole, varios copiones de un documental sobre Oswaldo Guayasamín, y registros inéditos de San Andrés y Providencia, de Bahía Solano, entre otros lugares del país.

Buena parte de este archivo se ha perdido, pero con los procesos realizados logramos parar el deterioro, aunque todavía quedan muchas labores por hacer para recuperar mucho de este material. La tarea urgente, entonces, consistía en recuperar de su contenido un material que varias veces físicamente ha estado en peligro de desaparecer. Para realizar los procesos de conservación y preservación del material fílmico en formatos 35mm y 16mm, se emprendieron todas las acciones y procedimientos necesario para garantizar las condiciones adecuadas evitando así que la cintas se siguieran de-

teriorando, esto a la espera de una futura restauración del material más importante. Adicionalmente, se realizó un inventario de los títulos, contenido y el estado de todo el material, el cual se relacionó con sus autores y el contexto social, cultural y cinematográfico de Medellín, Antioquia y Colombia.

En 2014, con una segunda beca, se ejecutó otra etapa para la recuperación de este archivo. En esta ocasión se realizaron acciones de limpieza, reparación (cambio de pegas, arreglo de perforaciones, colas), verificación técnica (esto teniendo en cuenta los procesos y fichas realizadas por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano) y almacenamiento (limpieza y cambio de latas). Una vez finalizada esta etapa se entregó el archivo totalmente inventariado, marcado e identificado para futuras intervenciones. Quedó almacenado correctamente en unidades de conservación (empaques) debidamente marcados, pero aún sigue siendo un gran problema el sitio donde reposa, pues es un lugar que no tiene las mínimas normas para su conservación.


Finalmente, otro tema importante es el hecho de que, aunque el señor Darío Fernández custodia el material y existe gracias a él, pues lo ha guardado durante los últi-

mos veinte años, no posee los derechos de autor y de explotación de todos los documentos, esto por las distintas procedencias del acervo que, por lo tanto, tiene diferentes autores. El material que a él le pertenece es la cine revista *Antioquia en Acción* y algunas otras filmaciones que hizo cuando tenía su laboratorio, Bolivariana Films.

En los últimos años el archivo no se ha vuelto a intervenir y continúa almacenado en un espacio que, con el tiempo, terminará revirtiendo los procesos que se le hicieron. Es un acervo que necesita resolver el tema de derechos de autor para poder invertir tiempo y recursos en su recuperación o entregárselo a una entidad que pueda cuidar de él como es debido.

Un reconocimiento

Todo el proceso de recuperación de este archivo fue acompañado por el Hernando González, quien fue tutor de la beca y maestro del equipo que se conformó para intervenirlo. Durante más de sesenta años de su vida fue realizador, protagonista, testigo y memoria del cine colombiano, principalmente como director de fotografía. Trabajó en más de 170 producciones y se desempeñó como Director de Procesos Técnicos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Dedicó su conocimiento a la preservación, catalogación, restauración y verificación de archivos fílmicos en imagen y sonido. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL EMBAJADOR DE LA INDIA, DE MARIO RIBERO

O LA SOPORTABLE TRIVIALIDAD DE LA NOTORIEDAD COLOMBIANA

Gonzalo Restrepo Sánchez



Ante la formulación sobre películas colombianas de calidad en lo cinematográfico, en la realidad imaginada y cotidiana del país y que merecen ser observadas, no una vez más como fue realizada, sino a través del *re-make* [repetición de rodaje], creo que existe una media docena de cintas nacionales que

valdría la pena visitar. Siempre he defendido esta posición en películas exitosas como *Esposos en Vacaciones* (Gustavo Nieto Roa, 1978) o *El embajador de la India* (1987).

Pero vayamos por partes en la idea de por qué *El embajador de la India* y por qué re-

make. Aunque un *remake* hoy día es concebido como una película que se hace de nuevo a partir de otra y el concepto de adaptación cuando hay filmes basados en textos literarios, vale la pena traer como una acotación y explicación histórica y bibliográfica [si se quiere ver así], el concepto de *remake*.

Druxman (como se citó en García, 2017) delibera que “la revisión bibliográfica sobre el concepto de *remake* debe comenzar con *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes* (1975), de Michael B. Druxman, el primer libro dedicado íntegramente a analizar el fenómeno del *remake* cinematográfico [analiza treinta y tres casos en concreto]. En dicha obra, Druxman limita la definición de *remake* a “aquellas películas cinematográficas basadas en una fuente literaria común (es decir, una historia, novela, obra de teatro, poema o guion) pero que no constituyen una secuela de ese material” (p. 9). El mismo Druxman reconoce las limitaciones de su propio enunciado, como subraya Verevis (2005, p. 5), especialmente teniendo en cuenta que “muchas películas que obviamente son *remakes* no hacen referencia a sus orígenes” (Druxman, 1975, p. 9). Además, aunque el trabajo de Druxman supuso un hito que abrió el camino a la investigación sobre *remakes*, su definición se centra

únicamente en los *remakes* que a su vez son adaptaciones de obras literarias (p. 93).

Explicado y detallado el concepto de Druxman, es el que razonamos hoy día por *remake* y consignamos para este artículo; si bien el guion de *El embajador de la India*, de Mario González, no está basado en fuentes literarias, sino en la vida misma. La película es una fábula pintoresca y algo rara [de la vida real] acaecida en la ciudad de Neiva en el año de 1962 y encumbrada por el gran actor colombiano Hugo Gómez. Y es que la cinta sería un memorable *remake* porque devela, en acento burlesco y al mejor estilo de cualquier filme como tal, tres conductas típicas de nuestro temperamento nacional de todos los días [y ahí la clave del *remake* para este caso]: el arribismo, la lisonja y el chisme. No es pues solamente un personaje que se cree más listo que los demás, no, es toda una idiosincrasia colombiana capaz de superar a sí misma sus propios infortunios culturales.

La película es una fábula pintoresca y algo rara [de la vida real] acaecida en la ciudad de Neiva en el año de 1962 y encumbrada por el gran actor colombiano Hugo Gómez.

Si Serceau afirma que “el verdadero re-

make es una recreación, no una simple re-fabricación” (1989, p.73), cabría entonces teorizar que un *remake* no puede circunscribirse a calcar algunos aspectos de la película original, sino que debe inquietarse por recrear y reinterpretar lo que contó el cineasta Ribero a través de su cámara. Todo esto implica, a la larga, una inventiva en firme desarrollo.

Y es que, a fin de cuentas, *El embajador de la India*, con Jaime Torres Ortiz [aquel seminarista que se hizo pasar por embajador de la India y mintió a todo el mundo en la ciudad de Neiva, en un tiempo en el que Colombia no tenía relaciones diplomáticas con el país asiático], así como otros personajes y entornos triviales e insustanciales, permiten la afirmación de Serceau. Al reafirmar otras razones básicas para un futuro *remake* sobre la película colombiana, obedecen a que la historia [aunque se antoja superficial] y sus personajes permiten desarrollar un guion y elementos verosímiles. Un dispositivo muy hacedero fue el registro en el hotel del señor Torres Ortiz, prueba que utilizó el abogado de aquel entonces para aclarar que el personaje de marras no tenía preparada ninguna burla contra las leyes ni nadie.

Y es que, *El embajador de la India*, como las

historias de la gran pantalla, o las de las páginas de un libro, tienen un gran trasfondo común:

[...] son narraciones. En ambas encontramos personajes, trama, cosas que suceden; hay un comienzo, un desarrollo y una conclusión. Ambas atraen a su público de modo muy similar, apelando a la razón y a la emoción de manera compleja; comparten los mismos principios retóricos básicos. [...] [Ambas son] ficción (Fumagalli, 2006, p. 18).

Una de las lecciones que deja esta buena película colombiana [y de las mejores comedias], es que el ser humano, a la larga, por querer ser alguien importante, a veces “juega” con el mejor papel de su vida. Bien claro queda entonces el concepto de Oscar Wilde cuando señala que “solo las personas superficiales no juzgan por las apariencias”. La visión de cada segmento variará según el prisma en que se observe; pero, en líneas generales, nos encontramos ante una obra sugerente, inteligente y de excelente factura. Sobre la película, Laurens (1988) afirma: “La novelería, esa folclórica afición por cuanto acto social sea digno de presenciar, crea falsas expectativas y originan movilizaciones sin precedentes de colegialas y da-

mitas de sociedad (p.155).


Frente a quienes consideran que los *re-makes* son productos menores y carentes de singularidad, qué mejor originalidad que alguna productora colombiana se atreviera a realizar el *remake* de *El embajador de la India*, no solo porque es de alguna manera la dicotomía sobre la particularidad de la vida: insinuante y perspicaz, sino porque realmente vale la pena.

Bibliografía

Fumagalli, A. (2006). *Cine y literatura. Claves de la cultura y ejes del desarrollo social y económico de un país*, Navarra. (España): Nuestro Tiempo, octubre, n° 628.

García, I. (2017). *La “glocalización” como rasgo definitorio del remake transcultural en televisión*. DOI: 10.14201/fjc20171491111

Laurens, M. (1988). *El vaivén de las películas colombianas*. Bogotá: Contraloría general de la República.

Serceau, M., & Protopopoff, D. (1989). *Le remake et l'adaptation*. *CinemAction*, 53. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA VIRGEN Y EL FOTÓGRAFO, DE LUIS ALFREDO SÁNCHEZ (1982)

UN DON JUAN CONTESTATARIO

Íñigo Montoya

—●—



Probablemente esta sea la película mejor lograda de una apenas eventual y desperdiciada tendencia del cine nacional que combina la política con la comedia. Y es que en un país muy dado al humor y con una realidad en torno al poder bien compleja y con-

flictiva, lo más natural sería que las sátiras políticas crecieran como maleza a lo largo de su filmografía. Pero no ha ocurrido tal cosa, seguramente por el –más natural en Colombia– pesticida de la censura y la autocensura.

Lo intentaron filmes de finales de los setenta como *Mamagay* (Jorge Gaitán Gómez, 1977) y *El Candidato* (Mario Mitrotti, 1978), pero con el humor televisivo (y los actores) de *Sábados Felices*, que malogró lo que sobre el papel eran buenas ideas. El chileno Dunav Kuzmanich con su *Mariposas S.A* (1986) sí tuvo que soportar estoico la censura estatal por mano interpuesta de Focine. Lisandro Duque y Sergio Cabrera han aportado también a esta tendencia con irregulares resultados.

El único largometraje de ficción de Luis Alfredo Sánchez, *La virgen y el fotógrafo* (1982), parece solo una comedia picante, pero también tiene una clara agenda política e ideológica. Y no es que esta sea muy elaborada, pero definitivamente sí está determinada a revestir a su protagonista, el fotógrafo interpretado por Franky Linero, como un hombre contestatario que no quiere olvidar el nefasto pasado del país, así como insistir en hacer referencia a las injusticias y crímenes cometidos durante el periodo de la Violencia.

Entonces, claro, lo que sobresale de esta película y que en el imaginario colectivo está más presente es su componente picante, que no tanto erótico, porque le interesa más

mostrar desnudos y jugueteos con el sexo y la lascivia que elaborar sugerentes imágenes y situaciones en torno al deseo. Hay que recordar que Colombia, para finales de los años setenta y principios de los ochenta, también estaba, aunque tímidamente, en su destape, y este filme supo aprovechar a quien fuera ya para entonces el principal símbolo sexual del país: Amparo Grisales, quien capitalizó el momento de inédita permisividad moral y se desnuda, se tongonea, posa y hasta canta.

Ese componente picante, desde el mismo afiche, lanzó sus redes al público desprevenido y ávido de ver piel por aquel entonces. Esa pieza publicitaria no oculta tales intenciones al poner en juego un doble sentido – por no decir un engaño– en tanto la imagen que aparece sobre la palabra “virgen” es la de la diva y no la del ícono religioso que ultrajan y roban en el conflicto central de la trama. Porque, de hecho, la falsa virgen del afiche es en realidad una prostituta, lo cual resulta un cruce de sentidos que puede ser solo el gancho para atraer más público o un guiño socarrón de su guionista y director, incluso ambas cosas.

Y es que el robo de las joyas de la virgen es apenas una excusa argumental para evi-

denciar las tensiones políticas del pueblo y la revancha final del protagonista. Esas tensiones están representadas y lideradas por el fotógrafo, una rara mezcla entre mujeriego disoluto y hombre con conciencia política que mantiene una tensionante relación con el poder, sobre todo con el policial, económico y político. Su principal argumento y estrategia es preservar la memoria sobre las arbitrariedades cometidas por ese poder en los tiempos de la Violencia, por eso no perdona oportunidad para denunciar y confrontar, y por eso es fotógrafo, dice, aunque también sabemos que lo es porque es un mirón, por la pura praxis escopofílica. Así que en su oficio se puede evidenciar, de nuevo, ese doble carácter que tiene la película.


Igualmente, hay una resistencia al poder eclesiástico, pero esta es matizada por su amistad con el cura (otra vez Santiago García regentando la iglesia de un caluroso pueblito). Esa amistad es la que propicia los mejores momentos de la película, no solo por el contraste entre las personalidades de los dos hombres y la opuesta relación con el poder que mantienen, sino también por los diálogos y situaciones que protagonizan, en los cuales hay ingeniosos y divertidos duelos de argumentaciones y ataques, así como graciosas y hasta fraternales situaciones

producto de sus diferencias y mutuo respeto.

Luis Alfredo Sánchez dijo sobre su película que “Más que una historia, es un fresco del pueblo, visto a través del fotógrafo que soy yo”. También fue visto desde su óptica comprometida ideológicamente, pues él pertenece a la llamada “generación política”, esa que estudió cine en la Unión Soviética y cuya obra siempre tuvo la impronta de la crítica social y política. Por eso, la voz del fotógrafo contra los gamonales, quienes consiguieron lo que tienen a sangre y fuego y amparados por el conflicto bipartidista, es la voz del mismo director que usa el cine para decir lo que hasta hacía poco, en aquel entonces, no se podía mencionar. Incluso todavía no muchos se atrevían: lo hizo de forma contundente Kuzmanich con su *Canaguar* (1981), más veladamente (pues descarga toda la culpa sobre un solo hombre) lo hace Norden con *Cóndores no entierran todos los días* (1984), y en este caso Sánchez, matizándolo un poco con la comedia y la piel desnuda de la Grisales.

Por otro lado, es posible ver también esta cinta como la adaptación del mito de Don Juan a la criolla, desarrollado en un caluroso pueblo donde, en realidad, el galán en

cuestión más bien es un puteador que únicamente pretende a una sola mujer, casta y virginal, eso sí. Es un Pachito Eché, como el de la canción con la que termina la película, en quien su consciencia social termina donde empieza su machismo y el tipo de relación que establece con las mujeres, las mismas que son miradas casi exclusivamente como objeto de deseo, porque es casi inevitable que este llamado “cine picante” en toda Latinoamérica sea cine de explotación.

El caso es que esta popular película en su momento, sin ser necesariamente una obra redonda o exenta de concesiones al humor populista y de la recurrencia a estereotipos fáciles, encontró un cierto equilibrio en esos tres elementos que la componen: el humor, el sexo y la política. El problema es que cuando es lo uno no es lo otro, porque rara vez coinciden dos o tres de estos elementos. Aun así, se mantiene como una película que supo leer su época y lo hizo con la solvencia cinematográfica y conceptual de un director que tenía claro qué quería decir y cómo quería decirlo. 

CONTENIDO

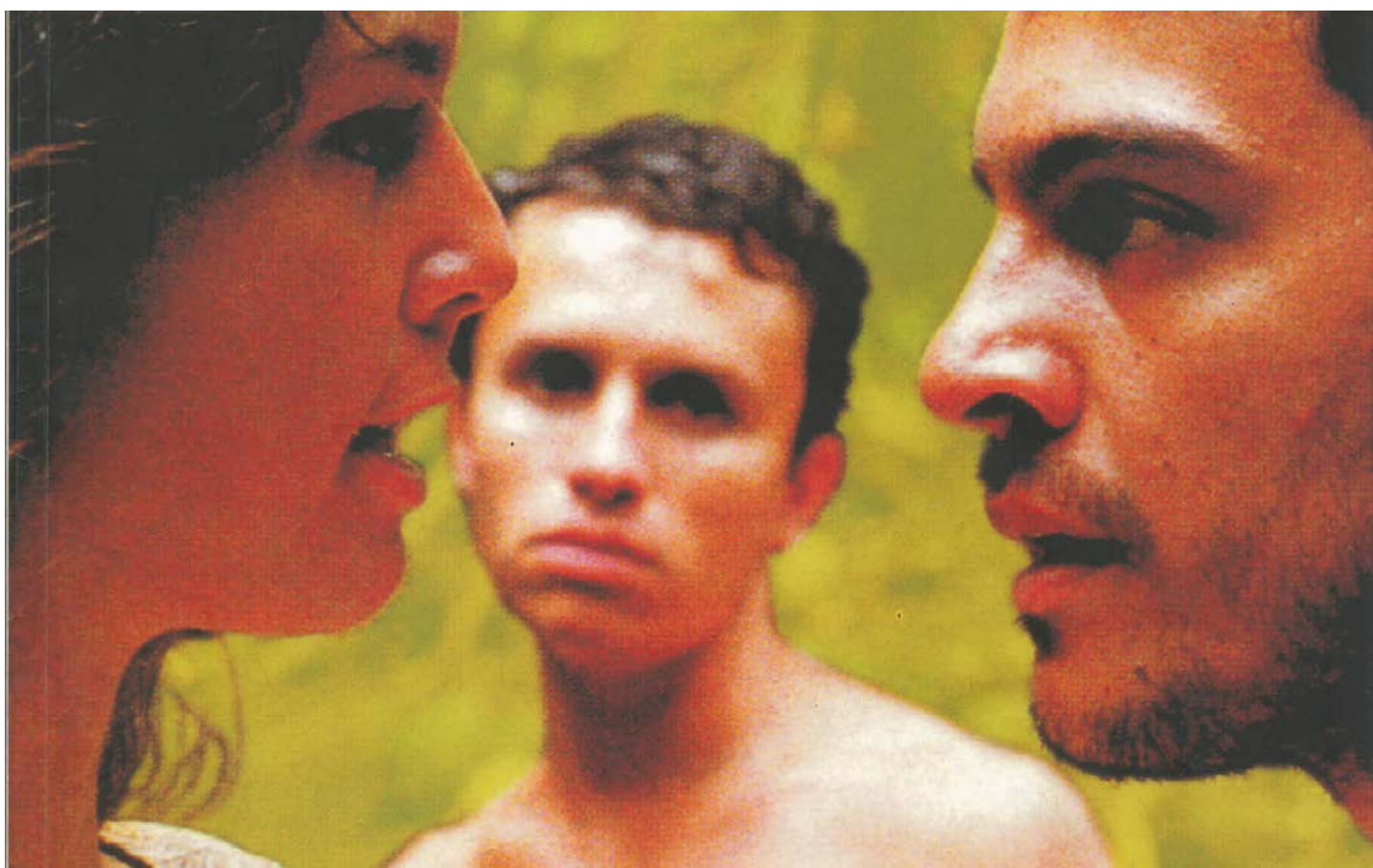
SITIO WEB

LA PRIMERA NOCHE, DE LUIS ALBERTO RESTREPO

LA DANZA DE LOS MIRLOS

Andrés Felipe Zuluaga

—●—



La primera noche (2003) circula mixta y delicadamente entre el despliegue del hundimiento del pasado y el devenir ascendente del futuro: ¿por qué se están desplazando? ¿qué pasa cuando tienen que desplazarse? son las dos preguntas que impulsan la narración, yendo a la una, pasando a la otra

indiscriminadamente –a pesar de que la imagen misma no tenga nada que ver con preguntas, palabras o semióticas–.

Paulina, una recién llegada al pueblo, morena y conocida de la madre de Toño, un joven delgado, reptilizado y de pelo corto que

vive con su hermano Wilson, moreno, amable, tranquilo, un poco tosco y atrevido en sus afecciones. Convendría fingir un salto en el tiempo para romper el “aura ideológica de baja intensidad” que nos salva diariamente (parodiando a Nuestro Señor presidente).

Bien, este par de hermanos deben tomar una decisión importante: irse para el Ejército o irse para la guerrilla. Es bien sabido que el Ejército es una fuerza pública de derecha y que los paramilitares son una “milicia criolla de ultraderecha”, como lo decía un palabrero de Medellín. Históricamente hemos tenido tensión entre las soluciones totalitarias y las revolucionarias, de ahí que quizá sea nuestra particular potencia performativa-guerrillera la que nos lleve a ser la primera nación en desarrollar una guerrilla tecno-molecular que descentre el control de los flujos hacia una autoconservación de sí, pero sin generar formas interiores del pensamiento que impliquen un espacio de contrato social o pacto Estatal. Una agrupación nómada en las cosmópolis hinchas del deportivo Bucaramanga y grandes jugadores de dominó.


Primera línea (2003) no es un drama sociopolítico

La relación que propone el film es casi un baile pagano entre sistemas gastrointestinales heridos, demonios-niño de la noche, burguesillos en carros blancos buscando limpias ninfas. Paulina está en el cruce indiscernible de tres devenires-minoría: puta, desplazada, pobre; y Toño, víctima del conflicto, indigente, objetivo paramilitar. En su primera noche en la Gran Ciudad (recuerden la segunda pregunta) buscan germinar su homúnculo microestóico debajo del pectoral derecho: **¡vivir de las miserias aún es vivir!, dice un indigente en su devenir-rata viajando en por las curtidas aceras arriba del VVS Eve (nave cortesía de Virgin Galactic) mientras se toma un chorrito-de-tres-pesos.**

Es completamente evidente que los dos niños hijos de Paulina y Wilson, de los que Toño heroicamente se hace cargo, se sueñan luchando de la mano de su padre en una guerrilla esporádica contra los zombis del Régimen montados en unos cyborgs místicos (construidos artesanalmente entre todos los huesos de los ejecutados y la fuerza del bucle temporal eclesiástico-revolucionario de las honras fúnebres que veneraron el corazón tuberculoso del Primer presidente de La Gran Colombia).

Sin tener siquiera un vaso de aguapanela en mano, ni para ella ni para sus hijos, Paulina optó por usar su propio cuerpo como mercancía; el indio —como le decían a nuestro tecno-indigente— estaba dispuesto a darle cincuenta varillas colombianas por tocar “semejante damita, semejante pureza” como él decía. Este bacanal barroco y delirante de minorías, esta compleja y absurda *sociedad del semáforo*, este trozo de *basura hermenéutica* se confunde con las pulsiones del colón-hígado, con algunas memorias involuntarias de figuras eróticas casuales, con el florecimiento de un verdadero acontecimiento-crítico que no termine siendo una *malparida* ninfómana-posgenital metiendo perico por todos sus pliegues y respondiendo cada tres meses el artículo al neonazi chileno de una *mil-veces-malparida* revista “para-surrealista.”

En fin, esta película nos fuerza a concentrarnos en las construcciones del pasado colectivo disidente, estatal, insistente; el pasado puede ser tan amoral como nacer, sin embargo, es aquello que llamado por el presente viene y confronta el futuro. No obstante, a ninguna película se le debería absolutizar el sentido-actual, la pervertida-socióloga. Las dos preguntas iniciales

que empujan la narración, el nivel abultado y condensado de devenires miseria, la afilada potencia de delirio (entre el hambre, el desmembramiento, la Buena droga, las Buenas pulsiones de la enfermedad, etc.). No, no se trata de buscar alteraciones cerebrales ultra-extrañas, ni de reinventar el PARA-realismo mágico, quizá baste con tratar de encontrar dentro de sí un Paraco-burgués amistoso, menos agresivo, menos individualista. El hilo conductor que forzaría a alguien a salir del privilegio de evasión de los despóticos controles dominantes, es el mismo que forzaría a ver esta película más allá de idénticos lazos despóticos dominantes: Lo político es privado y lo privado es político, sobre este conjunto difuso se desplaza sin objetivo *La primera noche*. 

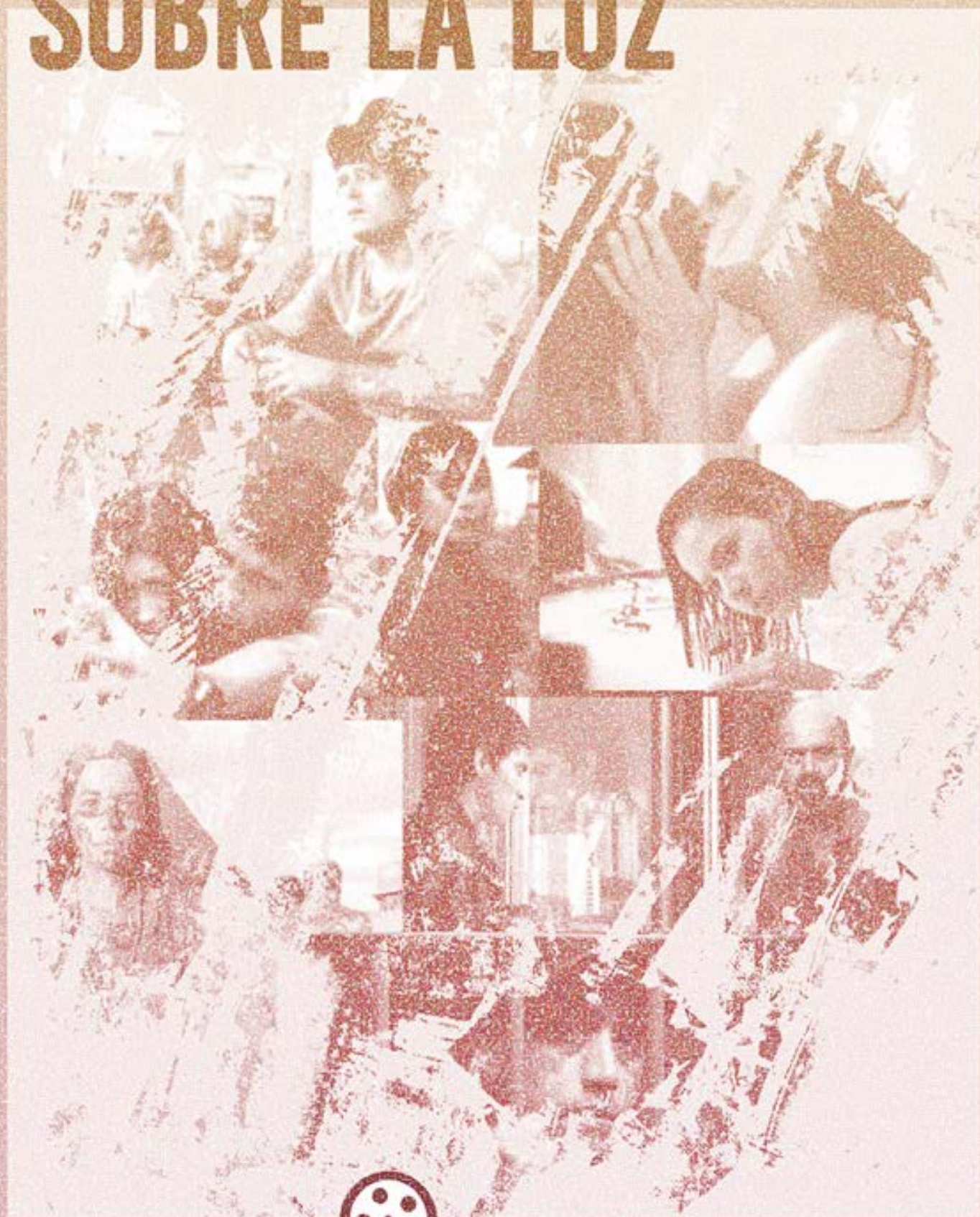
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LECTURAS

Ensayos críticos sobre
cine colombiano

SOBRE LA LUZ



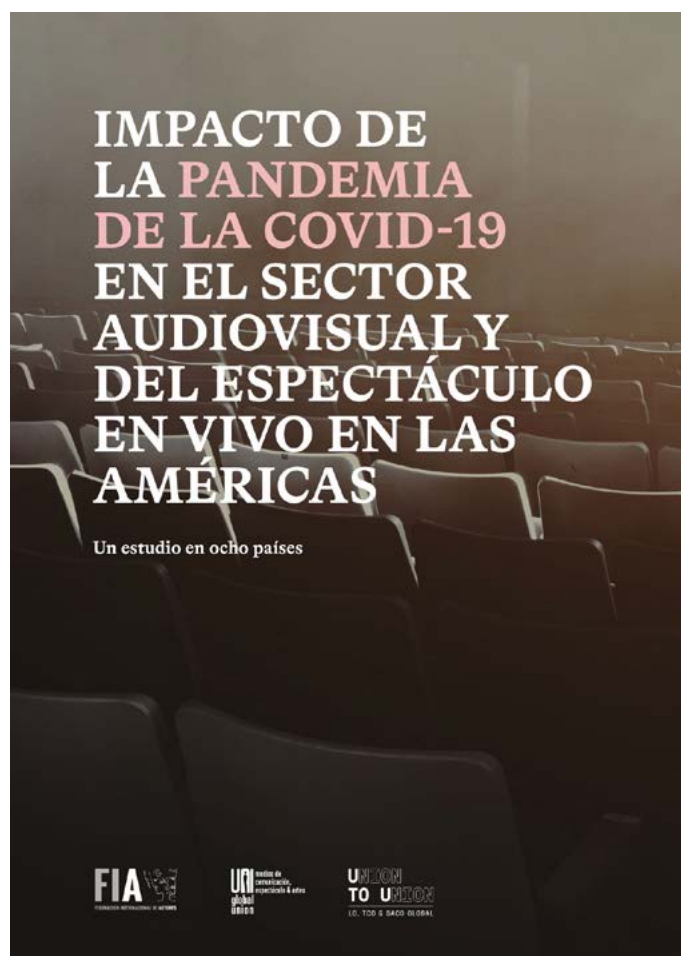
ESCUELA DE
CRÍTICA DE CINE
DE MEDELLÍN

IMPACTO DE LA PANDEMIA DE LA COVID-19 EN EL SECTOR AUDIOVISUAL Y DEL ESPECTÁCULO EN VIVO EN LAS AMÉRICAS

LAS HERIDAS DE LA PANDEMIA

David Yepes Vivas

—●—



Toda la humanidad es consciente del severo impacto que tuvo la pandemia por la covid-19 en 2020 y entendemos que estamos en un proceso de lenta reactivación de muchos sectores que se vieron afectados. Hay que admitir que nadie estaba completamente preparado para esto, pero hay personas que se encargan de evaluar los posibles riesgos y crear planes para el futuro. En el sector audiovisual y del espectáculo en vivo en Colombia se evidenciaron graves afectaciones que serán muy difíciles de reparar, además de la poca preocupación por los sectores del arte y la cultura por parte del gobierno nacional.

La investigación realizada entre septiembre y noviembre de 2020 por la Universidad

Metropolitana para la Educación y el Trabajo (UMET), de Argentina, recoge cifras y entrevistas de ocho países, incluido Colombia, que evidencian las afectaciones desde el comienzo de la pandemia y señala cuáles pueden ser los planes para el futuro. Una de las cifras relevantes indica que vieron caídas en el empleo del 50% en la producción audiovisual y 35% en la exhibición de cine. Se trata de un estudio relevante y completo que puede ser un buen punto de partida como material para analizar el panorama de los sectores del espectáculo, cultural, artístico y audiovisual de Colombia frente a la pandemia. Revela que uno de los problemas fue la falta de apoyo del Estado frente al desempleo en el sector audiovisual, pero también el interés de algunos sindicatos como la CICA (Círculo Colombiano de Artistas) para apoyar y contribuir en solucionar los problemas. Se señalan posibles salidas como la lenta reapertura de los teatros con aforo limitado, aunque podría ser el camino más largo.

Una sensación que me deja el apartado sobre Colombia es que la pandemia simplemente reveló lo que sabemos desde hace mucho tiempo: el sector audiovisual colombiano requiere políticas de Estado que lo promuevan y fortalezcan. Diversas ini-

ciativas han tratado de brindarle apoyo a estos sectores, pero aún no muestran su efectividad. Ahora el público y los sindicatos son más conscientes de la necesidad de apoyar el arte. Se entiende que se trata de un sector de la economía que puede ser mucho más dinámico, que integra el trabajo de muchas personas cuyo empleo y subsistencia se vieron afectados. Este estudio es importante porque genera una consciencia de solidaridad entre los sectores cultural y audiovisual y contiene cifras que ayudan a comprender la situación actual. La veracidad de las cifras lo demuestra, se deben generar más planes y más acciones para que la restauración de sectores que ya venían con problemas pueda llegar con el apoyo tanto del Estado como de los particulares.

Varios autores. *Impacto de la pandemia de la covid-19 en el sector audiovisual y del espectáculo en vivo en las Américas: Un estudio en ocho países*. UMET, Buenos Aires. 2021.

Descarga el libro en: https://www.uniglobalunion.org/sites/default/files/files/news/estudio_covid_19_es.pdf 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LECTURAS SOBRE LA LUZ: ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE CINE COLOMBIANO*

Escuela de crítica de cine de Medellín

—●—



La crítica de cine no tiene, al menos en Colombia, la posibilidad de algún tipo de formación más o menos formal que vaya más allá de algún curso o seminario dictado por entidades culturales de forma esporádica y sin continuidad. Los críticos de cine normalmente son autodidactas o, cuando más, derivan este oficio de su formación como escritores, comunicadores o periodistas. De hecho, la crítica de cine ni siquiera está contemplada en alguno de los contenidos de las materias teóricas en los programas de cine o audiovisuales.

Por eso esta iniciativa de una Escuela de crítica de cine en Medellín parte de un crítico autodidacta con formación de periodista e historiador, Oswaldo Osorio, y con el respaldo de una revista de cine, Kinetoscopio, quienes han visto la necesidad de crear un


espacio y unos procesos que proporcionen una formación más sistematizada y desarrollada a largo plazo, y así incentivar tanto la cualificación de este oficio en la ciudad de Medellín como la gestación de actividades en torno al cine y la crítica.

Al cabo de dos años de labores, los estudiantes tuvieron un proceso de formación que incluyó el estudio y la reflexión teórica, la asistencia a seminarios especializados con invitados nacionales e internacionales, la lectura y análisis de la obra de críticos históricos y, por supuesto, el constante ejercicio de la escritura, el cual era enriquecido por la puesta en común y debate entre los críticos en formación y su coordinador, así como por su publicación en el blog Cinéfangos del periódico El Colombiano y en www.kinetoscopio.com.

Los textos presentados en esta publicación no son precisamente críticas cinematográficas, como habitualmente se ven en la prensa y en los infinitos blogs que ahora existen, sino que son textos más especializados en el quehacer del oficio. Se trata de un compendio de críticas monográficas sobre diversos temas o autores del cine colombiano. En ellos se desarrolla una mirada crítica, pero con la intensidad del largo

aliento que desborda los límites de una sola película. Son diez escritos (más uno del coordinador de este proceso de formación) concebidos con la visión fresca y lúcida de críticos en formación que se han iniciado en su praxis, no solo escribiendo con la obligada constancia para tener tal título, sino con los referentes y fundamentos teóricos necesarios para pensar y entender estructuralmente este oficio.

* Prólogo del libro.

Varios autores. *Lecturas sobre la luz: Ensayos críticos sobre cine colombiano*. Cinéfangos.net, Kinetoscopio, Medellín, 2021. 

CONTENIDO
.....

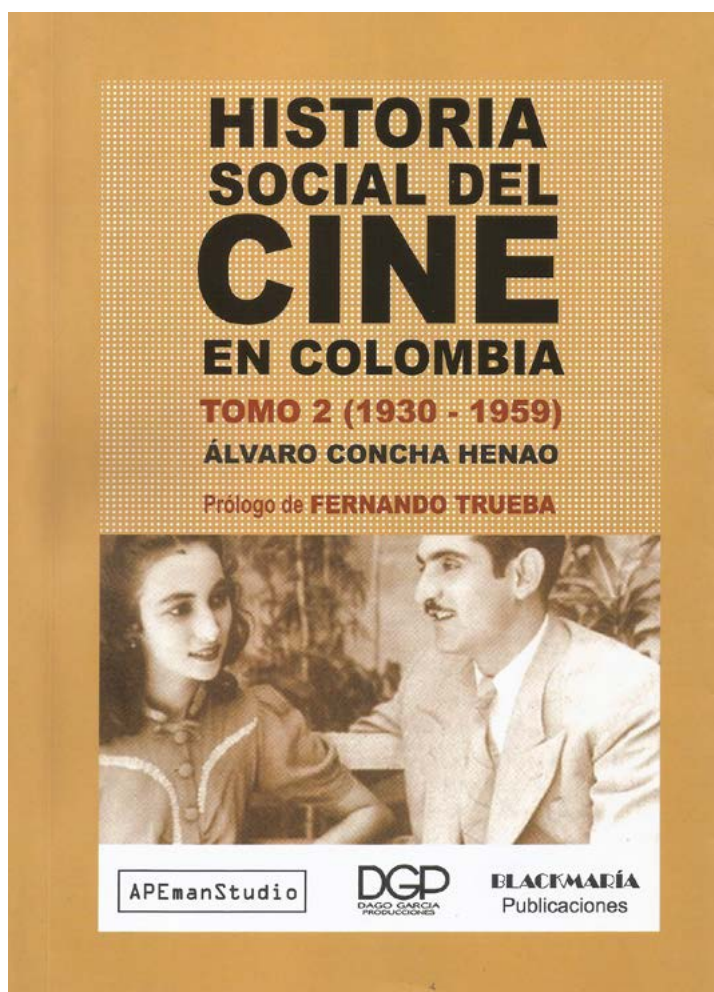
SITIO WEB
.....

HISTORIA SOCIAL DEL CINE EN COLOMBIA TOMO 2 (1930 – 1959), DE ÁLVARO CONCHA HENAO

“UNA HISTORIA TOTAL”

Oswaldo Osorio

—●—




A pesar de que la historia del cine nacional, en general, ha sido cubierta por muchos artículos y varios libros –empezando por el fundacional de Hernando Martínez Pardo–, todavía quedan vacíos y rincones por registrar. Pero pareciera que la historia que está elaborando Álvaro Concha lo está cubriendo todo. Van 1200 páginas entre el primero (1897 – 1929) y este segundo tomo (1930 – 1959) de una ambiciosa y completa historia que ya promete en sus solapas otras dos entregas, seguramente igual de voluminosas, para cubrir todo el recorrido de nuestro cine. “Más que una historia social es una historia *total*”, dice en el prólogo de este libro el director español Fernando Trueba, quien también tiene algo de historiador, lo cual se puede constatar en su magnífico *Diccionario de cine*.

Este segundo tomo da cuenta de ese árido periodo en la producción de la década del treinta, pasando por los fallidos inicios del sonoro en Colombia, hasta esa transición hacia un cine nacional más auténtico y mejor logrado que se empieza a vislumbrar en los años cincuenta. Hablar de este lapso no requeriría de tanta extensión si solo se referenciaran los largometrajes estrenados, pero la virtud y gran aporte de este texto se encuentra, justamente, en que levanta la mirada de ese puñado de películas y proyecta un panorama mucho más amplio. Concha aquí habla, entre otras cosas, del contexto social y político del país, de los numerosos noticieros, de las perseverantes o fugaces casas productoras, de la exhibición y del cine que el público pudo ver en esta época.

Todos estos aspectos son expuestos con la locuacidad de quien cuenta unas historias que lo apasionan, enriquecidas por los profusos datos, el rigor de las referencias, lo evocador de las fotografías (aunque de muchas uno lamenta que no sean de mayor tamaño) y el encanto de las anécdotas, pero sin olvidar que el propósito es mayor al mero registro de una historia erudita, sino que se trata de la elaboración de un gran mapa social, político y de mentalidades del

país a partir del cine. Por eso este no es un libro solo para quienes están interesados en el cine colombiano, sino para cualquiera que busque conocer y entender este país desde el reflejo de sus imágenes en movimiento y todo lo que se tejía en torno a ellas.

Concha Henao, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia – Tomo 2 (1930 – 1959)*. APemanStudio, Blackmaria Publicaciones, DGP Producciones, Bogotá, 2021. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....



EL TERCER CINE COLOMBIANO

Carlos Álvarez



Al cine colombiano lo que sí le ha faltado, entre otras cosas, es una seria reflexión sobre su condición.

Haberse puesto a pensar qué clase de cine era factible y necesario en un país como Colombia, subdesarrollado, dependiente y capitalista atrasado.

Pero lo cierto es que esta reflexión ha es-

tado siempre ausente.

Ni por parte de los cineastas, para tratar de orquestar su obra en un territorio cierto; ni de los productores, en la medida en que esperaban recuperar sus dineros invertidos en el cine y obtener ganancias; ni por parte de los críticos, para los cuales podría suponerse que ese era su oficio.

Esta negativa a buscar la identidad, a constatar hechos o a fijar algún tipo de pautas teóricas culturales no hizo sino estar acorde a los bamboleos erráticos del cine colombiano en los últimos años, en que la producción se incrementa y continua y recurrentemente se habla del último film, como “el verdadero inicio del cine colombiano”.

Hoy es más imperativo que nunca la necesidad de hacer esa reflexión. Pero pretenderlo implica un trabajo largo y sistemático, que por supuesto, no se podrá evacuar en un sólo texto.

Hace once años hablábamos con Fernando Birri y decíamos que en 5 años a más tardar, la industria del cine colombiano sería floreciente y próspera y nos daría feliz trabajo a todos.

A los pocos años ya nos habíamos dado cuenta del error de apreciación.

Pero, por suerte, nos dimos cuenta.

La industria de cine en Colombia no era posible y desde esa época no ha sido tampoco posible.

Y hoy con 11 años de por medio, se ve cada vez más lejana.

La equivocación partía de basar la formación de una industria de cine en las buenas

intenciones de los realizadores o críticos de esa época, y no pensar en las condiciones económicas que son las que dan lugar a una industria cinematográfica en un país capitalista y dependiente. Los realizadores que desde esa época llegaron con las sanas intenciones de hacer films que se pusieran al lado de las nuevas olas que inundaban el mundo, vivieron en carne propia la ineficacia de sus artísticas intenciones y sin entrar a juzgarlas, derivaron fácilmente hacia el mercantilismo más mediocre, envolviéndolo, eso sí, con papel regalo de colores, para ocultar sus patrañas con visos pseudo-artísticos.

A ellos, la llamada “generación de los maestros” (Norden, Angulo, Mejía, Pinto, González), se les puede acreditar su frustración inicial, rápidamente tapada por un reacomodo vitalizador dentro de la burguesía, que necesitaba realizadores de cine que publicitaran sus “triumfos y adelantos”, en tantos aspectos de los que tienen que hablar: sociales, industriales, urbanísticos, etc. Para ellos hicieron y siguen haciendo documentales en brillantes y primorosos colores kodak.

Pero la industria no se formó. El atraso capitalista de Colombia no daba para eso. Los inversionistas no habían descubierto que

ahí también podía haber ganancias y preferían ir sobre seguro con sus supernegocios en la construcción urbana, los latifundios, el comercio u otras actividades menos riesgosas y más conocidas.

El arte que propusieron los artistas del cine de principios de la década del 60 nunca los convenció y más bien los llenó de una desconfianza abstinerente.

Además, si había un cine que abarcara todas las pantallas, con gran calidad, solvencia técnica, buenísimos argumentos y protagonistas hermosos y hermosas, ¿para qué ponerse a experimentar en Colombia, con técnicos novatos, directores incultos y actrices aindiadas? El neocolonialismo era económico primero y cultural después, y ambos unidos llevaron a que nunca hubiera una industria colombiana de cine.

Los intentos han sido esporádicos, pero persistentes en estos 14 años. Unos se propusieron hacer películas cultas como *Bajo la Tierra* (Santiago García, 1968) o *Tres Cuentos Colombianos* (Alberto Mejía y Julio Lizar-do, 1964); a otros les dio por inspeccionar los géneros que tt desde el exterior causaban furor en Colombia, para copiar la fórmula y llenarse de plata. Entonces hicieron

películas de vaqueros colombianos copiadas de los vaqueros italianos, a su vez copiadas de los vaqueros americanos. *Aquileo Venganza* (Ciro Durán, 1967), o *El taciturno* (Jorge Gaitán, 1969). Algunos preferían las coproducciones para asegurar algún mercado en el extranjero como Lizardo Díaz que trae ilustres desconocidos (ilustres en su casa) para dirigir sus coproducciones como *Y la novia dijo...* (Gaetano Dell-Era, 1964) o *Amazonas para dos Aventureros* (Ernest Hoffbauer, 1974).

Irremediablemente, todos estos trabajos han llevado al fracaso o por lo menos, a proseguir los trabajos aislados sin que la industria organizada aparezca.

El neocolonialismo era económico primero y cultural después, y ambos unidos llevaron a que nunca hubiera una industria colombiana de cine.

El cine da para todo y por eso no se le puede pedir al señor que hace telenovelas románticonas con el más preciso interés mercantil, que se apreste a una discusión cultural sobre el cine que debe hacerse para Colombia, porque este señor tiene objetivos muy precisos y ni con todos los argumentos posibles de por medio, cambiará su nego-

cio. Pero tampoco los críticos supieron ubicar este tipo de manifestaciones dentro del contexto colombiano y no solo para orientar a su público lector.

Algunos se burlaban despreciativos, pero no profundizaron en el hecho social, ideológico, ni económico.

Por eso, a los pocos años, y reflexionando para quiénes tiene validez este mecanismo, nos pudimos dar cuenta de que era un error de enfoque al creer y desear la aparición de esa industria de cine en “cosa de cinco años”. Porque era estar totalmente dentro de los esquemas de “ellos”.

Del cine de los países capitalistas desarrollados, cuando nosotros nos debatíamos en la pobreza más subdesarrollada, aunque siguiéramos soñando en grandísimas cámaras de panavisión, o inmensas grúas y multitudes de superproducción.

Simplemente nos dimos cuenta de nuestra colonización cultural, cuando deseábamos una industria de cine como existía allá, mientras acá no había ni película virgen para filmar.

Pero sí lo puede ser en la medida en que un cine, el de los cocteleros, se alinea de oposición al pueblo, al lado de los intereses de la burguesía...

Entonces, había dos caminos a tomar. O seguíamos creyendo que el cine era sólo la industria que produce largometrajes con actores, colores y besos, o pensábamos que el cine era “otro” medio de expresión y que se podía hacer uso de él (como de la literatura, música o pintura) haciendo caso omiso de las imposiciones y patrones impuestos por la industria de origen imperialista.

Desde la exteriorización de esta dicotomía (1968) el cine colombiano ha caminado en dos vertientes, de las cuales, evidentemente creemos que sólo la segunda representa una posición cultural válida, mientras que en la primera se anidan los oportunistas, los comerciantes de todos los pelambres, los cocteleros del cine. Podría pensarse que es una división de clases, si no fuera que el origen ineludible de todos los cineastas es la burguesía o la pequeña burguesía.

Pero sí lo puede ser en la medida en que un cine, el de los cocteleros, se alinea de oposición al pueblo, al lado de los intereses de la burguesía y al otro lado, el de quienes creen

y utilizan su cine para hablar de los conflictos de ese pueblo, de sus luchas, alegrías, derrotas y victorias.

La división es evidente y es de clases, aunque sea por opción.

Algunos de los postulados teóricos del tercer cine colombiano que datan de 1968, son los siguientes:

1. “El cine para América Latina tiene que ser un cine político”

2. “Tiene que ser el ‘cine de los 4 minutos’. Su tiempo clave”

3. “Será hecho, con las mínimas condiciones. No importa tanto la hechura como lo que se diga”

“Tiene que ser cine documental”

“Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian, y pelearemos con otra cosa. No somos inmutables. Es decir, este cine, como todas las actividades en América Latina tendrá que ser terriblemente dialéctico”.

Hoy, hechas las mismas experiencias de realización, podemos repensar estos agresivos postulados.

1. Es cierto, en América Latina la vida política se nos mete por todos los poros. La violencia cotidiana, signo indudable del Tercer Mundo, nos abarca en cada minuto desde

la mañana hasta la noche. Son las ínfimas condiciones de vivienda, en que el 50 % de las familias viven en una pieza donde duermen, cocinan, y “viven”. Y son familias de cinco personas como mínimo.

Es la desocupación de los hombres y el sub-empleo de las mujeres. Son los dos platos de agua con pan que constituye el alimento diario de toda la familia, desde los niños recién nacidos para los cuales no hay leche. Es la falta de educación y la desnutrición crónica.

Toda esta violencia cotidiana, soterrada, cruel, asesina, es la que conforma ese mundo político apremiante y opresivo. Entonces, ¿cómo no hacer un cine que refleje todo este mundo y que no sea radicalmente o abiertamente político?

Claro que hay otro mundo lleno de colores, niños gordiflones y condiciones opulentas de vida que es el de la burguesía, pero precisamente para ellos y para alabarlos está la otra vertiente del cine colombiano opuesta a la nuestra.

Por lo tanto no exageramos cuando pedimos y practicamos un cine de resonancias políticas explícitas.

2. El cine de los 4 minutos fue una variante táctica para un cine sub-desarrollado.

Veamos.

El cine postulado como un aglutinante de discusión social, no consiste solamente en producir un film, sino en crear los canales de distribución y exhibición, ajenos al sistema capitalista de exhibición.

Si es un cine que pretende cambiar toda la forma tradicional de “ver” cine, este cambio parte de otro tipo de relación con el público, y esa discusión es un diálogo abierto entre el público y el film y entre los espectadores mismos. Pero no dentro de las creencias individualistas sino dentro del diálogo político de los espectadores participantes.

Entonces, el público es el 50% del film. Los films son apenas detonantes de una discusión sobre una realidad mostrada en el film y sirven para abrir la revisión de esa realidad encubierta por los medios de comunicación oficiales y por la ideología burguesa.

Al hacer films de 4 minutos que abarcarán hoy el problema de la mendicidad, mañana el de la alienación religiosa, pasado mañana el de la represión estudiantil y así sucesivamente, podríamos tocar muchos temas y abrir la discusión sobre puntos que permanecían ocultos o tapados.

Claro que son films “incompletos”, más

bien “provocadores”, que apenas enuncian el problema y que eran “completados” por los espectadores.

La necesidad era precisa. La historia de nuestros países ha sido ocultada o tergiversada sistemáticamente, con estos films la revisábamos aunque fuera provisionalmente y se abría paso a la discusión y racionalización de todos estos conflictos sociales, con el único fin de preparar su cambio definitivo.

Hoy podemos concluir que si bien muchos otros films han necesitado un tiempo mucho mayor para profundizar su discurso, el “método del cine de los 4 minutos” tiene la misma vigencia de hace 6 años, pues los films más largos necesitan más recursos, más tiempo y son por esto mismo mucho más esporádicos que los cortísimos films de 4 minutos, retrasando la posibilidad de tocar muchos temas que urgen la necesidad de ser vistos a través de la óptica del cine.

3. Las condiciones para hacer un cine “aparte” en Colombia continúan casi iguales. Puede haber más medios, pero continúan siendo los más precarios imaginables, por lo tanto, se seguirán haciendo con las mínimas condiciones e intentando que su

contenido cubra los posibles defectos de construcción.

Al hacer films de 4 minutos que abarcarán hoy el problema de la mendicidad, mañana el de la alienación religiosa, pasado mañana el de la represión estudiantil y así sucesivamente, podríamos tocar muchos temas y abrir la discusión...

En una época se disculpó la mala factura de los films con su contenido, pero es un gran error. Películas tan mal construidas como *Carvalho* (Alberto Mejía, 1969) no tienen ninguna disculpa y antes por el contrario perjudican el tipo de mensaje contenido pues lo hacen ilegible. Una cosa es trabajar con pocos medios y otra cosa trabajar sin aplicar lo mejor posible esos pocos medios para obtener el mejor film posible.

Este es un punto aclarado, aunque no siempre asimilado.

4. Es cierto. El Cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada. Exige menos aparataje cinematográfico para su construcción y menos experiencia, que nunca la podremos tener en cantidad, pero sobre todo, permite que el

realizador saque su obra de la realidad más objetiva, haciendo diluir todas sus aspiraciones de “director de cine” en la necesidad de ser fiel y combativo trabajador por el cambio de esa realidad.

Lo hace olvidar un poco de sus conflictos internos, estrictamente personales, para dar a su film un mayor contexto social.

El documental es una terapéutica contra los deseos ocultos de todo realizador subdesarrollado de volverse, alguna vez, un gran director de cine, como esos de por “allá”. Allende estos territorios subdesarrollados.

Claro que no se puede ser tan sectario, como para no saber que hay temas que pueden trabajarse mejor y más profundamente desde una óptica argumental, de puesta en escena con actores y dentro de una duración que se acerque a los patrones tradicionales del cine industrial.

Eso es claro, pero, ¿cuándo podremos conseguir el dinero para hacer uno o tres largometrajes argumentales, con actores y el aparataje que eso implica en tiempo y trabajo?

¿Qué director del tercer cine puede abandonar sus trabajos habituales para sobrevivir y dedicarse tres meses exclusivamente a

“su” largometraje?

Proponer hacer cine documental, con la relativa facilidad que hay para su filmación, es también proponer otra forma de terapia para nuestros sueños de cineastas. Si nuestras aspiraciones apuntan muy alto, moriremos podridos y desgraciados con nuestros sueños sin realizar. Y cuando digo apuntar no muy alto, no es en cuanto al contenido político de nuestros films, sino en cuanto a toda una metodología del cine.

Porque leyendo alguna revista de cine, nos podemos dar cuenta de la forma como filma un joven principiante en Europa o Estados Unidos. El dinero, el equipo humano, las máquinas, los laboratorios, etc., con que cuenta y como esas posibilidades no existen, ni existirán dentro de un proyecto de industria capitalista del cine para Colombia, entonces tenemos dos opciones: o ponernos a llorar y añorar tiempos o países en donde nuestras fantasías pudieran materializarse, o buscar el método y el tipo de cine, que sin ser tal vez el ideal (pero una cosa es lo ideal y otra lo posible), nos permita hacer cine. Y hacer un cine vital, influyente sobre la realidad, participante de ella.

Es muy posible que debamos hacer cine argumental, pero mientras llega ese mo-

mento o continuamos hablándonos mentiras como hasta ahora, o preferimos utilizar nuestro tiempo mejor y hacer esos films cortos, pobres de medios de realización, documentales y muy políticos que hacen fruncir el ceño despreciativamente a tantos proyectos de “directores” de cine que esperan sentados todavía a que el buen capitalista se convenza, por fin, que invertir sus dineros en el cine es buen negocio y que así, sentado esperándolo, está el artista que hará duplicar sus ganancias.

Es muy posible que debamos hacer cine argumental, pero mientras llega ese momento o continuamos hablándonos mentiras como hasta ahora, o preferimos utilizar nuestro tiempo mejor y hacer esos films cortos...

Por lo menos, como una buena conclusión, podríamos decir que después de los 30 años, el hombre subdesarrollado, el cineasta del Tercer Mundo, debería perder su inocencia y pasar a otro estadio superior.

5. ¿Cómo no ser dialécticos? Cuando optamos por el cine que camine al lado del pueblo, ¿cómo ser inmutables?, cuando el pueblo tiene todo por cambiar, todo un mundo por ganar.

Tiene para perder su desnutrición, su falta

de vivienda, sus faltas de educación, la castración de todas sus posibilidades humanas y ganar todo lo contrario.

Cuando la lucha se da en tantos terrenos, cómo vamos nosotros a proclamar sagrado nuestro oficio de cineastas, si lo que queremos es estar al lado de ese pueblo que lucha por conquistar, arrebatándolo, su vida futura de hombres plenos, no recortados.

Todos estos puntos, que teóricamente nos separan del intento de cine industrial colombiano, siguen teniendo hoy total vigencia, con sus más y sus menos.

Todos estos eran puntos claros, elementos propios para una teoría de cine colombiano, que obviamente los cultores del cine industrial ni siquiera produjeron. Sus films, o fueron películas como *Préstame tu marido* (Julio Luzardo, 1973), comedia rosada con figurones de la televisión o *Camilo Torres* (Francisco Norden, 1973), largometraje de entrevistas a burgueses redomados que se proclaman todos consejeros del cura guerrillero y prácticamente autores de todos los pasos que en su vida dio una de las figuras culminantes de la historia contemporánea colombiana.

Pero el objetivo mismo de los dos films los limita de entrada.

El primero, planteado como un “éxito” de taquilla, no tiene mayores aspiraciones que copiar el esquema del cine mexicano. El segundo, en cambio, retoma la figura de Camilo Torres para explotarlo comercialmente, sabiendo que llenaría los cines. Con este objetivo fundamental, todos los demás están subordinados. No hay indagación seria, no hay construcción cinematográfica, no hay ni siquiera una idea predominante del realizador, que se quiere presentar como un objetivo investigador, como si todavía alguien creyera que la objetividad existe, para explicar precisamente a un hombre que se opuso frontalmente al sistema burgués porque no creía en él y en cambio sólo aceptaba su destrucción.

Todavía pudiera aceptarse la realización de este film, con el objeto de destruir políticamente a Camilo Torres. Esto por lo menos implicaba asumir una posición, combatible o no pero era algo. En cambio es exactamente la mediocridad de los comerciantes que hoy venden iconos del Ché en todas partes: en las camisas, en los collares, en las hebillas de las correas.

Estos dos largometrajes son las dos culminaciones del cine comercial colombiano, que han tenido exhibición en círculos co-

merciales con colores y grandísima alharaca alabatoria de los gacetilleros de los periódicos.

Este es el cine que la otra vertiente del cine colombiano ha hecho y él cine que nos proponen como camino oficial para Colombia.

Nuestros films en cambio, son unos pocos: *Chircales* (1972) y *Planas* (1970) de Marta Rodríguez y Jorge Silva; *El Hombre de la Sal* (1969) y *Los Santísimos Hermanos* (1970) de Gabriela Samper; *Oiga Vea* (1972) de Luis Ospina y Carlos Mayolo; *Padre, ¿dónde está Dios?* (1972) de Crítica 33, *Mar y Pueblo* y *La hora del hachero* (1970) de La Rosca; *Un día yo pregunté* (1970) de Julia de Álvarez y *Asalto* (1968), *Colombia 70* (1970) y *¿Qué es la Democracia?* (1971) de Carlos Álvarez. Lista demasiado magra, demasiado esporádica y sobre la que hay que reflexionar más de una vez.

Todos estos films, en diferentes medidas han tenido difusión muy amplia, de miles de espectadores.

Esto ha sido un triunfo neto. Una falla parcial es que han sido distribuidos por canales creados por los mismos films y atendiendo a las necesidades propias de grupos políticos diversos, en cambio de unir esfuerzos y crear un solo canal, con lo cual

el número de exhibiciones llegaría a cifras mucho más grandes.

Una experiencia cercana y conocida es la de *¿Qué es la Democracia?* Fue exhibida para 100.000 espectadores en un año. De julio de 1971 en que el film sale, a julio de 1972 en que es secuestrada.

Número de espectadores contados exhibición por exhibición dentro de todos los públicos: universitarios, colegios de secundaria, sindicatos, obreros en barrios, obreros en fábricas, clínicas, concentraciones campesinas, en fin, un público para el cual cada uno de estos films representa un esfuerzo, aunque sea pequeño, a su lado, de parte de su causa de explotados, y acompañados con discusiones de una gran riqueza y de resultados palpables.

Este recorrido lo han hecho todos los films mencionados con total solvencia, lo cual debería llevar a los realizadores colombianos del tercer cine a plantearse su oficio del cine con un mucho mayor rigor del que los buenos resultados hasta hoy permiten deducir.

Hoy creemos encontrarnos ante otra dicotomía o paradoja, pero esta vez en la parte interna del tercer cine colombiano.

Veamos cómo todo este trabajo cinematográfico ha tenido gran utilización popular, es decir, les ha sido útil a ellos, a buena parte del pueblo, pero, tal vez, por otro rezago pequeño burgués, vemos con tristeza cómo todo esto no ha tenido ninguna gravitación en el cine colombiano visto en su conjunto.

Tal vez no es un rezago pequeño burgués sino una legítima pasión y amor por el cine.

Y el pesar es cuando se le ve en manos de arribistas y farsantes que con tanta facilidad fabrican sus productos fílmicos y con tanta facilidad le llegan a un público amplio.

Esta constatación deprimente no es para deprimirnos más, sino para ajustar nuestra visión y si es que no ha sido correcta, enmendar los errores y seguir adelante.

Y que le sirva a alguien, a algún país en donde la experiencia nacional de cine sea más atrasada que la de Colombia, para que tengan referencia de un camino que pueden llegar a recorrer.

El Tercer Cine Colombiano nos da pie para:

1. La constatación de la efectividad y sinceridad política de nuestro cine.
2. Pero su ejemplo no se ha extendido. Los cultores del tercer cine son escasos y no aparecen los más jóvenes que le inyecten vitalidad y sangre más joven.

Muchas veces nos hemos preguntado, por

qué no crece cuantitativamente el tercer cine colombiano en comparación al teatro experimental o político. Las razones aparentes son varias, pero no hay una definitiva.

Por ejemplo, el teatro ha recibido mucho más apoyo de las universidades o empresas particulares que han fomentado sus grupos de teatro. Implica menor costo y permite palpar el resultado más rápidamente. Y tal vez, lo más evidente, es que al no haber en Colombia una tradición de teatro comercial, no ha sido posible mercantilizarlo, como es el casi ineludible inicio de los realizadores: los comerciales publicitarios para TV o pantalla grande.

Además el origen de la gente de teatro, es en las universidades, mientras que la fuente de la gente de cine, son casi siempre esos clubes de desechos humanos que son las agencias de publicidad, y en donde los valores son algo diferentes de los que priman en una universidad.

Pero tampoco en las universidades ha cundido el ejemplo como para lanzar jóvenes al oficio del tercer cine.

En alguna parte debe estar la falla como para no poderla percibir con claridad.

3. A este ritmo el cine colombiano se nutre

hoy de publicistas o de hombres que trabajan al unísono de esta mentalidad.

...el origen de la gente de teatro, es en las universidades, mientras que la fuente de la gente de cine, son casi siempre esos clubes de desechos humanos que son las agencias de publicidad...

Y es el sentido del cine que predomina. Esta es una constatación real, para que nos ilusionemos de que es el tercer cine el que tiene la mayor gravitación general.

La mayoría de sus hombres siguen pensando en fantasmas.

Unos piensan que primero hay que crearse una solvencia económica y social para que “coman y vivan los niños”, cuando esto, más una buena casa y buen automóvil esté al día se puede comenzar a acumular dinero y lanzarse, entonces sí, a hacer el soñado largometraje. Aunque hayan pasado 10 años desde la idea original.

Es algo así como programar la cabeza durante 5 años de comerciante del cine, para luego sacarle la tarjeta y meter la que lo programa como un director de cine culto.

¡Por favor!

Pero la verdad es que estos son todavía los

argumentos que tienen cabida en las cabezas fílmicas de los realizadores... Lo que ocurre es que las cabezas quedan amañadas a la primera tarjeta, que es la de hacer dinero, porque causa más satisfacciones económicas y menos peligros y la otra alternativa para hacer cine se ahoga ahí.

Otros menos ingenuos han adoptado un método más expedito, pero no menos deshonesto.

Basados en un decreto que autoriza un sobrepago por cada cortometraje en color no menor de 7 minutos, muchos se han arrimado y han conformado toda una tendencia de cortometrajes en donde, como en una receta de cocina, hay de todo lo que está de moda.

El cine mundial capitalista para venderse bien, recomienda: paisajes exóticos, color y una denuncia. Sobre todo la denuncia. Con todo esto bien revuelto y adobado con mucha publicidad personal más una elegante presentación al ser servido a la mesa (cócteles con vestido largo, whisky, “premiere” y palmaditas de felicitación en la espalda) se consiguen pingües ganancias y ser considerado por muchas señoras y otros cuantos engañados, como un director de “cine comprometido, político, izquierdista y crítico”.

Esto que parece un chiste, hoy confunde a todos y los realizadores concluyen sus aspi-

raciones cinematográficas ahí.

Y otros siguen pensando que la industria la harán los buenos ricos con plata y siguen esperando. Pero son las almas en pena que ven fantasmas de colores.

Entonces el cine colombiano hoy son, o los que hacen los cientos de comerciales para anunciar jabones, “brassieres” o urbanizaciones, o los que hacen sus cortometrajes de sobreprecio y “denuncian”, o los que sueñan despiertos.

El tercer cine político no está ahí. Está en otro lado.

Y claro que sí es de lamentarse que sean las tendencias más reaccionarias y oportunistas las que primen en el otro lado del cine, pues ahí también podrían y debían existir realizadores que afrontaran su oficio de cineastas colonizados, por lo menos con seriedad. Pero hasta ahora no ha ocurrido.

Este es el cine oficial de Colombia, que aún dentro de esta “amplia democracia” se permite leves autocríticas que sirvan para apuntalarles el sistema.

El otro cine, diferente al cine oficial, es el cine documental, político, en el formato de 16 mm.

Entonces dejémonos de espejismos y vol-

vámoslo a ubicar en donde estaba, dejando constancia de que lamentamos no exista otro cine en Colombia con vigencia social y validez humana.

Al cine colombiano no lo conformará la industria de largometrajes. Ni la industria se conformará de largometrajes.

El cine de un país no son sólo sus largometrajes, sino también sus documentales, sus cortometrajes argumentales, cuando se hacen.

No es la forma de envasar el producto, sino su contenido, ya sea con argumentales o documentales de largo y cortometraje.

Por eso desgastar energías en la conformación de la industria de cine, no es lo que importa, sino darle contenido con el suficiente valor al cine que se haga, en la forma que se haga.

Hay industria de cine con contenidos culturales vergonzosos o fascistoides, pero son industrias de cine.

No es eso, lo que deberían querer quienes sueñan despiertos con la “industria de cine de largometraje”.

Y este es el punto fundamental que se debe

plantear el tercer cine colombiano: que sus contenidos cumplan los primeros postulados que se ha propuesto.

Y esto, hasta ahora, es seguro que lo ha hecho. Con sus limitaciones, dudas y fallas.

Romper la idea del largometraje de actores, ha sido una tarea dura pero necesaria.

Ha sido romper la colonización cultural de decenas de años en el campo de cine.

Esto implica por otra parte, tres puntos, para la construcción del tercer cine colombiano.

1. Inventar todos los días nuevas formas de producción, pues la lucha principal será por construir el film.

El realizador del tercer cine está limitado por todas partes, especialmente por la economía.

Pero hace films. Uno cada año, cuando está con suerte, pero ahí están cumpliendo su objetivo.

El otro cine, ni siquiera cumple el objetivo económico que es su premisa fundamental.

2. Profundizar toda la tarea de exhibición, que es el otro 50% del film. Pero ahora sí coordinando la exhibición en todos los films y nuevamente en todos los niveles.

3. Profundizar el discurso de los documentales.

Aquí hay un fenómeno que al realizador del tercer cine colombiano le ocurre. Y es su visión fragmentaria de la realidad, producto del origen social.

El realizador del tercer cine está limitado por todas partes, especialmente por la economía.

Pero hace films. Uno cada año, cuando está con suerte, pero ahí están cumpliendo su objetivo.

Tiende a “impresionarse” por las injusticias del sistema capitalista y las vuelca en sus films, pero los films corren el riesgo de volverse impresionistas sin cumplir otros objetivos importantes. Por ejemplo, ¿a qué público se le está hablando? ¿Cuál es la utilidad para ellos de ver reflejados sus problemas? ¿En qué tono debe hacerse este discurso?

Es decir, cómo hacer que estos films, inscribiéndolos en un movimiento social general, le sean útiles para racionalizar los mecanismos de opresión, o vislumbrar formas de liberación.

Se corre el riesgo, siempre presente, de dar una visión documental parcial de la realidad, cuando hay que buscar las visiones más totalizadoras, además de inscribir el problema dentro del conjunto social en que se mueve.

El “de dónde viene y para dónde va” de los conflictos sociales. La dialéctica de la realidad.

Obviamente no es el cine de los 4 minutos, que es otra alternativa más, sino el contenido general que debe tener el cine colombiano para que tenga validez social y cultural y claro que artística, que por sobreentenderse, no hay necesidad de mencionar.

Sobre este contenido, que para un país oprimido, expoliado, subdesarrollado debería ser muy claro, no se aparece así.

El camino está lleno de trampas y facilidades equivocadas. El hecho concreto es la no producción de films de contenidos sociales honestos y la pululación del oportunismo en todas sus formas.

La deberá buscar su contenido más vital en las fuerzas de vanguardia que hoy traducen los mejores sentimientos libertarios del pueblo.

Para que se intente poner a la par y contribuir con su grano de arena a las nuevas tareas de la liberación.

De lo contrario será un cine muerto, y no es esa la dirección en que trabajamos hoy.

El tercer cine colombiano dará esa batalla. De esto estamos seguros.

Revista Cuadro No 4. 1978. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

MANIFIESTO POR UN (NUEVO) CINE CUIR EN COLOMBIA



Nosotras, cineastas raros, mariconas, desviadas, voltiados, degenerados, confundidas, invertidos, areperas, cacorros, mari-machas, floripondios, cacalanas, degeneradas, maniquebrados, perezosas, mariposas, constatamos:

Históricamente, en las películas colom-

bianas (incluso en las que apreciamos) nuestro deseo ha sido representado desde unos pocos y asfixiantes modelos:

-Personajes de opereta, cómicos, ridiculizados, desexualizados, como el director de arte de la agencia de publicidad en Pasado el meridiano.

-Personajes que reptan en los márgenes, confinados a oficios del submundo del crimen: “No sé qué gusto le sacan a eso”, le dice Florencia a Ever y Perfecto, después de que violan a los niños –dormidos o muertos– en Pura sangre.

-Personajes hipersexualizados que arrastran un deseo mendicante: “Quítate la ropa muchacho”, le dice Fernando a uno de sus amantes en La virgen de los sicarios.

-Artistas homosexuales que subliman su deseo para que deje de ser un peligro social, como en Nuestra película, La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo y Antonio María Valencia, música en cámara.

Nuestro cine ha sido mojigato, puritano y remilgado. Cámara de resonancia del recelo, la burla, la desconfianza y el odio. En estas películas –las películas de la vergüenza– las ausencias hablan. El silencio sobre el deseo lésbico, bisexual, trans e intersexual, muestra un cine prisionero del prejuicio y la comodidad.

En una sociedad que padece una violencia estructural, el cuerpo martirizado, silenciado, excluido, desechable, parece ser el único cuerpo posible. Nuestros cuerpos no

están hechos solo para el sufrimiento. Somos cuerpos para la fantasía, el placer, los sueños y la imaginación.

Aunque tenemos herramientas jurídicas y culturales para hacernos visibles, el cine en Colombia se mantiene rezagado, jugando al escondite, el secreto y la victimización. ¿En serio es todavía una revelación que nuestro deseo existe?

¿Qué dice del deseo juvenil y de la angustia del clóset una parodia como Mariposas verdes? ¿Acaso no es solo una fantasía etnográfica una película como Contracorriente? ¿Nos representan las actrices que juegan a ser trans en La estrategia del caracol o Buscando a Miguel? ¿Por qué son falsas las emociones y no el artificio en melodramas como La luciérnaga?

Este cine, dominado por el autoengaño y la insinceridad, nos exige tomar por asalto los medios y modos de representación.

Somos más que un tema, una cuota o una descripción. Somos una forma de mirar: oblicua, inestable e invertida ¡Somos Cuir! No queremos ser normalizados, pasando del frío clóset al banal decorado. Abominamos el nuevo costumbrismo: nuestro deseo nos atraviesa pero no nos agota.

Lo Cuir es mestizo, impuro, fluido. Es disruptor. Películas como *Soy tan feliz*, *Mila Caos*, *Cilaos*, *El susurro del jaguar* y *Adiós entusiasmo* abren un camino. Han roto el tejido de supuestos, comodidades y fronteras que nos aprisionan.

Hemos de transgredir formas y cruzar límites. Los límites autoimpuestos.

Cuir no es patrimonio de un país o de una lengua, olvidemos las fronteras, los mapas, los géneros asignados.

Traicionemos nuestra herencia y los lugares que ordena la tradición.

Recuperemos a nuestros ancestros, hagamos de la Historia una mariconería. Integramonos a los ritos y mitos de los que hemos sido desterrados.

El cine Cuir es territorio, es pueblo, es cuerpo.

Acabemos con la estructura de los hombres hombres, de los machos machos con la que se hace nuestro cine. Que a ningún director de fotografía se le llame señor, pues un técnico no es lacayo. Que la realización se convierta en un acto de contagio y comunión. Que los cuerpos técnicos se contaminen de otros cuerpos: mujeres, transexuales, bisexuales y todas las sexualidades que son una pregunta o un tránsito. Que nues-

tras películas sean fruto de manos, sudor y corazón Cuir.

Seamos un cine radical. Un grito. Una máquina de fragilidad, feminidad, sensibilidad, ternura, afecto.

No nos interesa explicarte nuestra diferencia. Nuestra existencia híbrida, sincrética, exuberante, habla por nosotros.

Desconfiemos de lo perfecto y lo genérico, del formato y el contenido. Abracemos todas nuestras posibilidades, errores, aberraciones.

Los espacios públicos nos esperan. Iluminemos la oscuridad de la catacumba, la taberna, el sauna y los apartamentos. Dejemos la seguridad de los fondos de financiación, los festivales y los multiplexes. No nos escondamos, abramos nuestro camino con el cine. Vamos al encuentro de otros que, como nosotras, han sido segregados.

Que la cámara no se quede en el hombro, que vaya a la cicatriz, la arruga, el pliegue, el coño.

Busquemos la memoria de aquellas que, como miles de nosotros, han sido perseguidas y aniquiladas. Saquemos a flote lo sumergido y provoquemos con ello una inun-

dación. No hay excusa para prolongar esta dependencia, el cine Cuir tiene que nacer primero libre.

Bogotá, julio de 2018.

Andrés Felipe Ardila Ardila

Andrés Isaza

Andrés Suárez

Angélica Hoyos

Alirio Cruz Cabrera

Camilo Villamizar Plazas

Daniel Mateo Vallejo Gutiérrez

Henry Melo

Javier Segovia

Jesús Gómez Giovanetti

Jonas Radžiūnas

Laura Huertas Millán

Luis Esguerra

Manuel Villa

María Paula Jiménez

Natalia Imery

Pablo Roldán

Santiago Henao Vélez

Sara Fernández 

cinéfangos.net | *15 años*

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

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefangos.net

 @cinefangosnet

