

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº4 - Diciembre 2021

L A
C I U D A D
D E L A S
F I E R A S



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinéfagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

¿Quién soy?, de Ana Cristina Monroy
Juan Daniel Causil

Amor rebelde, de Alejandro Bernal
Oswaldo Osorio

Amparo, de Simón Mesa
David Guzmán Quintero

Cantos que inundan el río, de Lukas Perro
Luisa Milena Cárdenas C.

Del otro lado, de Iván Guarnizo
Cristian García

Entre la niebla, de Augusto Sandino
Pedro Adrián Zuluaga

Kairós, de Nicolás Buenaventura
Martha Ligia Parra Valencia

La casa de mamá Icha, de Óscar Molina
José Leonardo Cataño Sánchez

La ciudad de las fieras, de Henry Rincón
Alejandra Uribe Fernández

Memoria, de Apichatpong Weerasethakul
Diana C. Gutiérrez

Memoria, de Apichatpong Weerasethakul
Danny Arteaga Castrillón

La noche de la bestia, de Mauricio Leiva-Cock
Íñigo Montoya

Suspensión, de Simón Uribe
Juan Carlos Romero C.

Tantas Almas, de Nicolás Rincón Gille
Liliana Zapata B.

Tantas almas, de Nicolás Rincón Gille
Liz Evelyn Echavarría Hoyos

Tundama, de Diego y Edison Yaya
Joan Suárez

Una Madre, de Diógenes Cuevas

Ángela Cardona

Biabu Chupea: Un grito en el silencio, de Priscilla Padilla

Gloria Isabel Gómez

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Cine expandido: Desbordar la imagen

Karime Alexandre Rajme

Entre la antropofagia y la pornomiseria

Brayan zapata

Estéticas de la violencia en el Valle del Cauca: de lo mitológico a lo visceral

Laura Indira Guauque Socha

El inolvidable Mono Osorio como
director y productor

Mauricio Laurens

ENTREVISTAS

Entrevista a Diana Bustamante

Óscar Iván Montoya

Entrevista con Henry Rincón

Jaír Villano

Entrevista a Nicolás Rincón Guille

Óscar Iván Montoya

Entrevista a Leopoldo Pinzón

Canaguaro

SALA CORTOS

Selección oficial de cortos Festival Miradas

Camilo Ramírez Sánchez

Madre, de Simón Mesa

Lina María Rivera Cevallos (Sunnyside)

SALA RETRO

Pisingaña, de Leopoldo Pinzón

Oswaldo Osorio

FESTIVALES

6º Festival de Cine de Jardín

Pedro Adrián Zuluaga

Miradas Medellín: festival oportuno para un cine necesario

Esteban Arango - Valeria Montoya

FICCALI 2021:

Daniel Zapata Villa

Ciudades audiovisuales: BOGOSHORTS 19

Daniel Zorrilla Romero

DOCUMENTOS

¿Qué es la porno miseria?

Luis Ospina y Carlos Mayolo

La ciudad de los lugares

Víctor Gaviria



¿QUIÉN SOY?, DE ANA CRISTINA MONROY

DOBLE ANDANTE

Juan Daniel Causil



Escuela de crítica de cine de Medellín



“Je est un autre” escribió alguna vez el poeta Arthur Rimbaud. Poeta vidente, cabría agregar, por su esfuerzo de alcanzar o al menos de vislumbrar lo desconocido a través del desarreglo de los sentidos, incluyendo a su propia personalidad siem-

pre escabulléndose entre las cosas como en un festín. Cosa similar podríamos decir de Emilio/Stefany, un ser doble cuya vida, al igual que la del poeta, se mueve en una autocontradicción permanente como en un viaje de ida y vuelta donde cree y descrea,

donde se reinventa a veces con esperanza y a veces con cansancio; “¿Quién soy?” se pregunta Emilio a lo largo del documental y sus gestos de hastío parecen evocar a otro poeta cansado, Umbral, que responde por él: “Soy la mirada ciudadana y cansada que no puede coger en su red débil el pez inmenso y coleante del mundo”.

Lo dicho por Umbral, por Rimbaud u otros poetas lo expresa igual de bien Emilio. Pero no los mencionamos tanto para arribar a la historia en sí que dirige Ana Cristina Monroy, sino más bien para emparentarlo con uno de los temas más relevantes en la historia universal, y es que en el fondo *¿Quién soy?* (2021) no es otra cosa que una reflexión sobre la (de)construcción de la identidad y de la relación que existe entre el cuerpo y la mente, expuesto con acierto en el caso del travestismo que, como señala Foucault, elimina la distinción entre adentro y afuera, pues el hombre se hace mujer “hacia adentro” comportándose como tal “hacia afuera”.

De esta manera, el documental se encadena a una serie de trabajos, tratados, tesis, etc. donde además enriquece los estudios con el caso particular de Jesús Emilio, un hombre de mediana edad, de tez morena, proveniente del Choco que, luego de haber

renunciado a ser hombre y, de hecho, después de hacerle “Luto” a su “yo-hombre” para convertirse en Stefany Martínez, decide retornar a la piel y a las vestiduras del ya difunto. En el transcurso del documental iremos viendo las razones y el “cambio” que padece Emilio, todo relatado de primera mano mientras viaja en una canoa por el río, conjeturamos que es el Atrato, que sirve voluntaria o involuntariamente como la metáfora más idónea y antigua del cambio.

De interlocutora de Jesús tenemos a su madre, una anciana que guarda la esperanza de una “corrección” sincera por parte de su hijo y que sirve, al parecer, como la voz del pueblo, la tradición y la moral: de su boca, podríamos decir, sale todo lo que piensa la comunidad, esto es, el rechazo y repudio por la homosexualidad, una visión estrictamente biológica de las relaciones humanas expresada a través de la relación (pene-vagina/ pistola-pan), la fe en la religión (y en su capacidad de conversión) y de la supeditación de las mujeres a los hombres.

...todo relatado de primera mano mientras viaja en una canoa por el río, conjeturamos que es el Atrato, que sirve voluntaria o involuntariamente como la metáfora más idónea y antigua del cambio.

Servidos de estos elementos –los testimonios de Emilio y su madre, su diario vivir en su peluquería y la peregrinación de éste por los lugares y personas que marcaron su vida– podemos conjeturar las causas del cambio y la sinceridad con la que se realizó dicha transformación. Aquí mencionamos tres posibles causas y que, a nuestro parecer, no son exclusivas entre sí, al menos no las dos primeras: para empezar, la primera razón por la que Emilio podría haber decidido *volver* a ser hombre es por la presión que siente por un mundo que lo supera y del cual quiere ser parte, pues a dicho mundo lo une su madre y su hermano fallecido que, de estar vivo, lo haría ir por el camino “correcto”. Si es este el caso, tendríamos que ver en Emilio un ser bondadoso que renuncia a su propia felicidad para complacer a su anciana madre, además de una víctima de la ignorancia e hipocresía de su pueblo que lo obliga a ser lo que no es. Pero que a su vez lo desea y lo busca como es el caso de los hombres heterosexuales que sostienen relaciones con él a escondidas. Sin embargo, esta conjetura se queda a medias por el hecho de que Emilio ya había realizado el cambio, y había sido, entre comillas, “aceptado”, lo que significaba, a su vez, que era consciente de, como lo dijo en el documental que antecede a este, titulado *Este pueblo necesita un muerto* (2007),

que lo que le esperaba era que le dieran “por el culo” aludiendo, además del acto carnal, a los abucheos y matoneos que iba padecer.

De modo que la “presión” es una de las caras, pero no la respuesta definitiva. Otra posible razón sería la “presión”, ya no proveniente de los otros sino de sí mismo, esto es, Emilio se encontraba atormentado por haber hecho consigo mismo lo que hizo, además de llevar una vida llena de sexo, desmesurada y pecaminosa, pues hay que recordar que para él la religión es uno de sus mayores pilares y ha tratado, igual que su madre, de encontrar una solución a su viciosa homosexualidad a través de rezos y exorcismos que, a guisa de alivio, lo ha dejado con el “demonio” más adentro.

Si reunimos estas dos “razones” podríamos formular una conclusión hasta cierto punto cruel: Stefany Martínez mató a Emilio, y una vez liberada de él se asustó de las plumas y se suicidó, dejando un fantasma que habita el negro cuerpo de ambos. Pero ciertamente no creemos esto, sino que más bien consideramos que es una limitación que va en contra, justamente, de la esencia del documental de Ana Cristina Monroy que es, a fin de cuentas, no ser reduccionistas; ofrecemos, entonces, otra interpretación

que tendrá su sustento en la secuencia final, a saber, que el protagonista del documental es tan Stefany como Emilio; Por otro lado, no nos debe preocupar la extrañeza de la convivencia entre dos o más identidades, antes bien, el tema es antiguo y, de hecho, podemos recordar aquí algunas de sus expresiones: Doppelgänger, en el folclor germano, y que traduce bellamente “doble andante” como si menospreciara la cara por encima de los pies; Robert Louis Stevenson con el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*; el mismo Rimbaud citado al inicio, que es a menudo pintado en la poética ebria de Verlaine (y propia) como un travestido; el famoso caso de Pessoa, cuyo nombre es de entrada una y mil caras; de nuestro continente podemos recordar a Porfirio Barba-Jacob, nacido entre las montañas antioqueñas; y Borges, nacido cerca al Mar del Plata, que no solo se desdobló en su literatura sino que teorizó al respecto llegando a la conclusión de que eso de la “unidad de la persona” es simple nadería.

La reflexión de Borges nace de la lectura de Schopenhauer; pero ciertamente en la filosofía el tema de la identidad toma mayor peso, no en la ilustración, sino a partir del siglo XX, cuando la categoría de sujeto (de conocimiento), hombre, e incluso “persona” entraron en debate a causa de la

idea de racionalidad y progreso que llevó a la humanidad a la guerra y a la miseria. La escuela de Frankfurt, Heidegger y los existencialistas se dieron a la tarea de resignificar al ser humano comprendiendo que no es un ser unitario, sino que hay fuerzas que él mismo no entiende. La guinda del pastel es el psicoanálisis, que pone en evidencia el inconsciente y las pulsiones del ser humano y el feminismo de Beauvoir que afirma *avant la lettre* la performatividad del género y la distinción entre género y sexo con su: “no se nace mujer, se hace”. La sociología nos presta, además, un contexto diverso, rápido, “liquido” donde la identidad estable es ya una utopía.

...Borges, nacido cerca al Mar del Plata, que no solo se desdobló en su literatura sino que teorizó al respecto llegando a la conclusión de que eso de la “unidad de la persona” es simple nadería.

¿Sería entonces un desatino pensar que Emilio/Stefany tiene dos caras? Nadie negaría que mucho de su cambio reside en la presión tanto externa como interna, que se está forzando a cerrar algo que es de suyo irrevocable. Pero, a su vez, si anulase a Emilio también borraría una parte de sí que tiene su importancia. De modo que la pregunta no

es errada y lleva a otra: ¿Si Emilio/Stefany se perdonase a sí mismo, lograría llegar a un equilibrio? Creemos en la posibilidad y en nuestra conjetura, gracias a la secuencia final del documental, donde Emilio, leyendo sus diarios en la canoa, derrumba la idea de la identidad: no sabe quién es, no sabe si Emilio ha resucitado de entre los muertos, no sabe si Stefany Martínez volverá a caminar por las calles. Pero lo que sí sabe es que es un ser sintiente que añora amor, que desea no ser utilizado y que no perdona las injusticias ni las traiciones. Con todo, Ana Cristina Monroy nos muestra un documental lleno de interrogantes que nos cuestiona sobre lo que somos, un gran tratado de la identidad en setenta minutos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

AMOR REBELDE, DE ALEJANDRO BERNAL

UNA NUEVA VIDA EN UN OBTUSO PAÍS

Oswaldo Osorio



El amor siempre está poniendo pruebas, pero unas son las de tiempos de guerra y otras las de tiempos de paz. A Cristian y Yimarily, una pareja de desmovilizados de las FARC, le ha tocado vivir y superar las unas y las otras. Esta película da cuenta de ello, y lo hace con cierto sentido dramático, como

deberían contarse la mayoría de las historias de amor.

Este documental llega a sumarse a muchos otros que se han hecho sobre el conflicto y el posconflicto en Colombia y que no habrían sido posibles de no ser por la firma

del acuerdo de paz con las FARC en noviembre de 2016: *La mujer de los siete nombres* (Daniela Castro y Nicolás Ordóñez, 2018), *La niebla de la paz* (Joel Stangle, 2020) y *Del otro lado* (Iván Guarnizo, 2021), son solo algunas y por solo mencionar las más elocuentes; estos son documentales que, junto con el de Bernal, hacen evidente la inhumanidad del conflicto colombiano, las esperanzas depositadas en la desmovilización y las dificultades de una paz que han querido hacer trizas.

Porque cuando películas como estas revelan el contraste entre la paz y la guerra en unas zonas y unas personas que antes no habían conocido otra cosa distinta al conflicto, resulta mucho más absurdo e indignante que haya quienes estén en contra de los diálogos, que no son solo los políticos de derecha, sino todos esos ciudadanos, la mayoría ciudadanos que nunca tuvieron contacto con la guerra, que votaron en contra del tratado en ese infausto referendo.

Entonces, ver vidas reconstruidas como las de esta pareja, da una esperanza de que las condiciones de este país pueden mejorar. Porque ese viaje que hacen ellos y su relación durante este relato, no es otra cosa que la materialización de una oportunidad que antes no tenían y que se las dio el tratado.

De ahí que lo que más sorprende de este documental es su capacidad para retratar, en cuatro años que duró su rodaje, la transformación de Cristian y Yimarly. Ambos, perros sobre todo ella, empezaron siendo unos jóvenes vivaces e ingenuos en relación con ese mundo exterior (el de la paz), pasaron por el entusiasmo de tener otro hogar y de llevar su relación con mayor libertad, hasta terminar como una pareja de adultos conformando una familia y asumiendo nuevas responsabilidades.

Con algunos gestos propios del periodismo, en especial en las entrevistas iniciales en el campamento guerrillero, pero luego con la tozudez y paciencia que requiere todo documental que busca dar cuenta de un complejo proceso y de una historia de largo aliento, su director construye su relato jugando con la administración de la información y con los puntos de vista para enfatizar esos picos dramáticos connaturales a toda historia de amor y a este difícil camino de la reinserción a la sociedad civil.

...pasaron por el entusiasmo de tener otro hogar y de llevar su relación con mayor libertad, hasta terminar como una pareja de adultos conformando una familia y asumiendo nuevas

responsabilidades.

Casi todo en esta película deja un sabor agridulce: por un lado, la oportunidad que miles de guerrilleros tuvieron de cambiar su vida y el retorno de la tranquilidad en grandes zonas del país contrasta con la precariedad de la implementación de los acuerdos y la intencional inoperancia del actual gobierno para que esto pase; y de otro lado, esa historia de amor que, como todas, empieza llena de belleza e ilusión, pero que luego parece opacada por el desgaste del tiempo y la transformación de la pareja en cuestión por el peso de las responsabilidades.

La guerra, la paz, el amor y el país en que vivimos. Se me ocurren pocos conjuntos de temas tan atractivos como estos para que al público nacional le interese una película. Aun así, sabemos que hay muchos colombianos a los que no les interesa el cine nacional, y menos el documental, eso lo puedo entender, pero que tampoco les interese la paz del país, eso sigue desafiando mi razón y cualquier tipo de humanismo. 

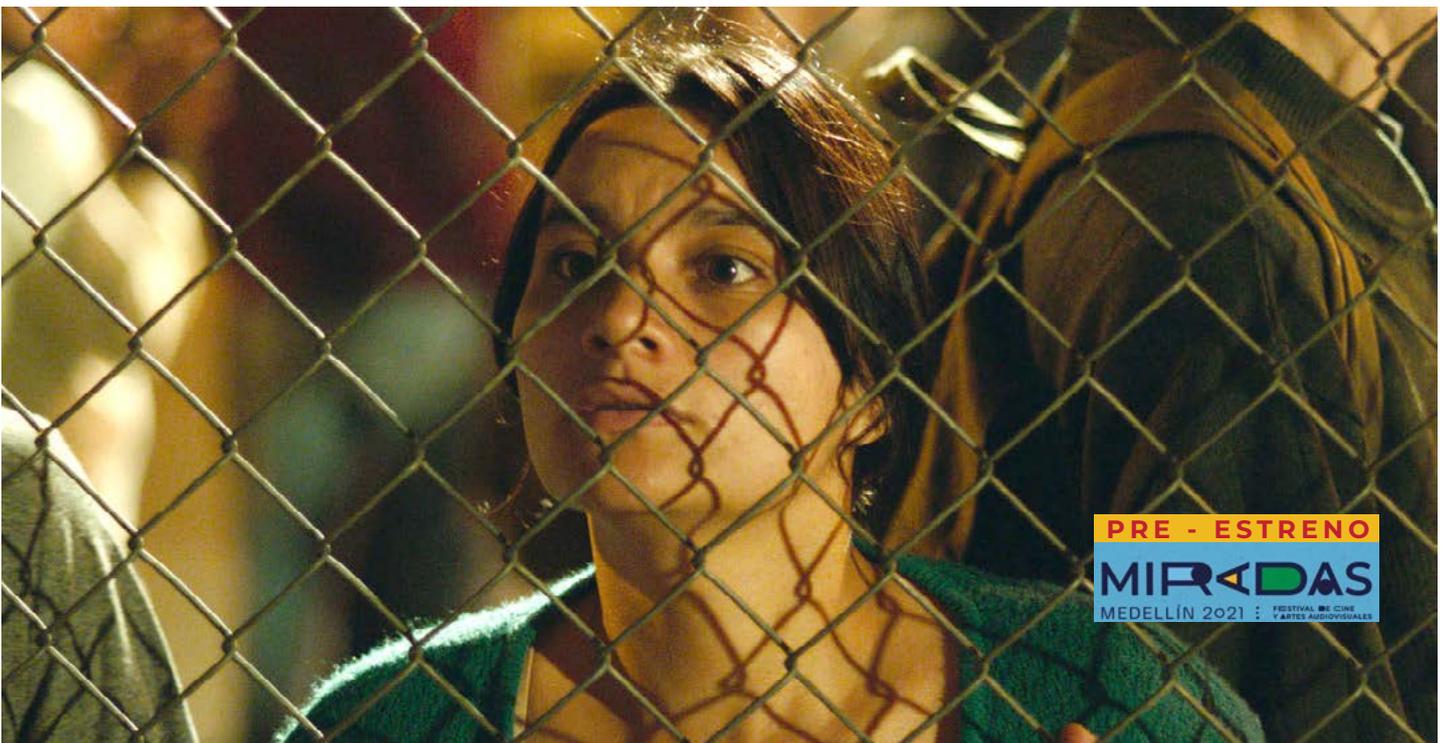
AMPARO, DE SIMÓN MESA

MATERNIDAD Y PATRIARCADO

David Guzmán Quintero



Escuela de crítica de cine de Medellín



“Medellín es como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezandera, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta, exuberante y fulgurosa.”, dijo Jorge Franco; ¿No es esa la Medellín noventera que nos muestra Simón Mesa Soto en *Amparo*? Así, jocosa pero desgarradora, imponente

pero vulnerable, soberbia pero humilde, alborotada pero discreta, ácida pero calurosa; y, claro, igual que Medellín, y como se puede esperar de Mesa, Amparo (Sandra Melissa Toro) es la matrona que pone la cara y el pecho ante la adversidad por su hijo. “Esta no es una película perfecta”, decía el director

sobre su *Amparo*, un relato de recursos ahorrrativos, narrada cada escena en único plano fijo al estilo *Beginning* (2020), que sofoca por su valor cerrado y que solo da un respiro con sus movimientos de cámara.

Elías, 18, entre la cámara y la pared. La luz que da solo en la mitad de su rostro, es suficiente para apreciar al joven mirarnos directamente. Una voz comienza a hacerle preguntas que poco a poco se tornan más absurdas y poco tienen que ver con una detención, si es que se estaba considerando ello, pues el joven está siendo reclutado por el ejército, pero de eso nos enteraremos más adelante a través de su madre. Esta primera escena se antoja brechtiana, con su absurdo distanciamiento y preguntas que despiertan risas esporádicas en la audiencia.

Su madre: Amparo, madre soltera, trabaja todo el día, por lo que debe dejar a Karen, su hija menor, al cuidado de una vecina. Llega a casa. ¿Dónde está Elías? Amparo va a buscarlo, a la casa de uno, del otro, este o aquel amigo... Nadie sabe. En una segunda búsqueda, le dicen que fue visto con Anderson y que fue reclutado por el ejército. Va hasta allá y concluye con un hombre que cobra tres millones de pesos para poder falsificar los resultados de las pruebas de aptitud y así

no enviar a Elías al Caquetá, zona que, desde los años noventa —década en la que se sitúa el argumento— hasta hoy, ha sido el centro de enfrentamientos entre el ejército y la guerrilla. Aquí comienza la angustia de Amparo, abordada en una historia de unas 48 horas intensas y agobiantes. Sin embargo, por la mitad de la película, esta estructura clásica tan marcada hace que el argumento se ahogue en sí mismo, volcando el peso del relato ya no al personaje sino a las estrategias implementadas por un guionista urgido. Pierde organicidad que gana frecuentemente mediante un aire cómico que emana de la ingenuidad —a veces descarada— de los personajes que rodean el periplo de Amparo.

Aquí comienza la angustia de Amparo, abordada en una historia de unas 48 horas intensas y agobiantes.

Elías cumple todos los requerimientos para ser, en una telenovela, el chico de la familia al que el padre estricto envía a trabajar a la granja de algún tío para que se enderezca. Pero no tiene padre, solo madre, y si de algo nos habla el relato de Mesa Soto, es que la empatía que siente una madre por su hijo, solo puede sentirla ella. Desde la distancia, habrá quiénes contradigan a Amparo

y sentencien que ellos —espectadores— no harían nada por su hijo —vago— en esa situación, que dejarían que se lo llevaran y que fuesen útiles allá porque no lo son en casa. Pero, al final, ¿quién puede decirle a Amparo que no está obrando bien, que no haga lo que está haciendo, que no luche hasta el cansancio por su hijo? ¿Quién, si es Amparo la que convive con él en casa día a día? Incluso, seguramente, la misma Amparo puede llegar a considerarlo —su hilarante e inoportuna madre paisa se encarga de recordárselo cada tanto—, pero es introducida de *ipso facto* en un maremagnum en el que la emoción sobrepasa de lejos la razón. Y esto se sintetiza en uno de los momentos más deliberadamente conmovedores de la película: Cuando Amparo llega a casa de su amante, y, frente a la esposa de este último, en un monólogo, recuerda con nostalgia la infancia de Elías y de la angustia devoradora que ha sentido en las últimas horas, que era muy pequeño, que duerme con ella, que... Ese muchacho no es mío, sentencia su amante. Y Amparo, una vez más, no tiene de otra: a la calle, a seguir intentando salvar a Elías.

Lo anterior es una primera escala, la más primaria, de este relato, pero también habría que considerar un factor un poco menos evidente: Amparo —de nuevo, llevada

únicamente por la emoción que ciega a la razón— se enfrenta a microsistemas patriarcales que irá afrontando con el ímpetu propio de una madre desesperada, hasta que eventualmente, por la misma razón, no le queda de otra más que sucumbir: confronta a hombres que van desde su jefe —que le toca el hombro de una forma un poco extraña; algunos analistas de conducta coinciden en que tocar el hombro de alguien es, de alguna manera, un intento de dominación; más en la escena en que yace Amparo sentada y su jefe, de pie, detrás— y su amante —que solo la busca para engañar a su mujer—, hasta las cabezas de esta espiral de corrupción que parte del Ejército, militares, e, incluso, los hombres que hacen los trámites para falsificar resultados —que es ante el último de estos que termina cediendo—.

...algunos analistas de conducta coinciden en que tocar el hombro de alguien es, de alguna manera, un intento de dominación...

Sin embargo, es en la representación de este paroxismo de angustia donde flaquea la actuación de Sandra Melissa Torres, pues a veces se manifiestan más las acciones como una causa-efecto más propia del guion que de las acciones en sí mismas, pues la implementación de una no-actriz en su papel

principal es la causal de que no tenga la fuerza justa en ciertas escenas. Como una en el primer tercio de la película, cuando Amparo confronta a un militar para saber qué sucedió con su hijo e intenta, con vehemencia, solventarlo. Allí, los diálogos van encaminados a perfilar a Amparo como una madre contundente y, si se necesita, problemática; pero la interpretación no alcanza, pues las palabras no son coherentes con la expresividad del personaje —inexpresividad que sí es muy dicente en la mayoría de la película—, lo que hace del evento un buen intento de actuación y dirección que, desafortunadamente, no es del todo suficiente.

...los jóvenes lacayos del sistema —estatal o no— son los que están poniendo su vida en riesgo. Los muertos deben ser el aporte de los pobres.

Siendo más abarcativos, retomemos el perfil de Elías: joven de 18 años que no estudia, ni trabaja. Si bien, como lo mencioné más arriba, cumple los requisitos para ser un personaje al que solo pueda defender su madre, también es cierto que es el mismo perfil que tenían los más de seis mil cuatrocientos jóvenes engañados para aparecer luego como falsos positivos. Me imagino que el ejército en su cabeza pensará que es gente

que nadie va a extrañar; y, al fin y al cabo, si no estás dispuesto a morir por tu patria, tendrás que morir para ella. La angustia de Amparo es por rehusarse a que Elías se convirtiera en máquina de guerra, por resistirse a dar a su hijo como sacrificio. Porque eso es la guerra. Mientras quienes, desde la comodidad de sus *penthouses* o casas de campo y el privilegio de una clase prestante, deliberan si se siguen dando bala o no en el monte, los jóvenes lacayos del sistema —estatal o no— son los que están poniendo su vida en riesgo. Los muertos deben ser el aporte de los pobres.

Esta narrativa sofocante mencionada previamente, contrasta con un único plano general en los últimos minutos de la película que trae consigo alivio y satisfacción, un respiro para el espectador, que ha estado limitado a las mismas márgenes de Amparo, que se vio presionada a tener sexo con el hombre que hacía los trámites en el Ejército, pues no pudo conseguir el dinero, para posteriormente, por fin, recibir a Elías en casa. Pero vale la pena problematizar esta consecuencia —no la estrategia en sí—: ¿Es precisa? Es decir, ¿una mujer hace frente al patriarcado negociando con su sexualidad... y sale airoso? Discursivamente, ¿ese es el frente propio? Sí, la estrategia es oportuna,

pero la consecuencia —el final satisfactorio— parece forzada; pues nos han mostrado una mafia —el Ejército— blindada, que solo parece poder penetrarse con dinero, y ella lo hace con sexo. Además, pensando que Anderson nunca fue liberado, pues su madre no pudo conseguir el dinero y parece no haber ofrecido acostarse con el de los trámites para resarcir el monto monetario: ¿Qué quiere decir eso?, ¿Que Amparo sí merece el final feliz por haber ofrecido su cuerpo como medio de pago? ¿Que la otra madre “no aprovechó”? ¿Qué ambas madres no habían pasado por exactamente la misma situación, que había sido igual de injusta con ambas mujeres? Es innegable que la cosificación del cuerpo femenino ha llegado a tal punto que siempre está abierta la opción de pagar mediante favores sexuales; el problema radica en que el efecto es justo con Amparo, y si vamos a hablar de “lo que pasa”, es muy ingenuo pensar que el trabajo sexual siempre es remunerado, que el canje sexo-por-recompensa siempre se cumple a cabalidad: es importante tener claro que el explotador sexual no es un jefe benevolente. El efecto opuesto sí hubiese sido un cierre elocuente para esta postura que se representa frente a la maternidad y el patriarcado (1).

En efecto, como lo dijo Mesa, esta, su primera película larga, no es perfecta, pero la imperfección no radica en sus valores cinematográficos. Este es un relato tan paciente como voraz sobre una madre sin amparo, compuesto por una mirada sensible y compasiva a la angustia de la maternidad en esta situación. Desafortunadamente, los convencionalismos —tres actos, conflicto, deseo-oposiciones, estrategias— pueden tender a focalizar desesperadamente los esfuerzos hacia la resolución del conflicto —para la suerte o no del personaje—, y se tiende a olvidar del discurso. *Amparo* es un buen intento, cuya fortaleza —el género femenino que afronta con ahínco al patriarcado—, con una postura sociopolítica contundente en el margen, flaquea por priorizar un desenlace. Por lo demás, la imperfección no es, en lo absoluto, un defecto.

1. Mis más sinceros agradecimientos a Maria José Guerra Oquendo, sin cuya abnegada colaboración no hubiese sido posible verbalizar mi percepción en torno al final de *Amparo*. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CANTOS QUE INUNDAN EL RÍO, DE LUKAS PERRO

PARA EL DOLOR EXISTE EL CANTO

Luisa Milena Cárdenas C.

—●—



Cantos que inundan el río (2021) es una película documental que nos habla del canto como aliciente, como un espacio para liberar y contar historias. En su trasfondo está uno de los momentos históricos más pesados de Colombia, del Chocó: la masacre de Bojayá. Todo se cuenta de la mano de las Cantao-

ras. Especialmente, a través de la historia de Oneida.

Con una atmósfera visual que transporta a los espacios y al dolor que nos cuenta, *Cantos que inundan el río* es importante, hermosa y al mismo tiempo difícil de ver; no porque sea de una narrativa compleja, sino porque su

historia aflige el alma. Sin embargo, reitero, es importante verla. Es importante que su relato llegue a la mayor cantidad de personas posibles, porque la película nos reafirma que la guerra, tan absurda y tan ilógica, imposibilita la vida digna con su densidad. Nos reafirma, también, que para el dolor existe el canto.

Esa importancia se sostiene desde su narrativa, que con un aire observacional, nos transita a través de los momentos, las sensaciones y los recuerdos. Nos presenta, además, imágenes donde la alegoría transmite todo aquello que no se logra transmitir tan solo con la palabra, sino que amerita una elaboración que sale de las entrañas, amerita imágenes, cantos, gestos del rostro. La historia de las cantaoras, de Oneida, de sus cotidianidades y los rezagos de la masacre ameritan esta película que lo refleja con sensibilidad.

El ritmo es pausado, pero conlleva una estructura que cautiva, como un constante alabao, que transmite el dolor en el sentir y la necesidad de soltarlo, de expresarlo. La fotografía es preciosa, en la medida en que nos carga de nostalgia, nos permite habitar el lugar y la historia de Oneida desde los rostros y el quehacer habitual. La historia de

Bojayá no es cualquier historia, es una que deja huella profunda, que reclama al mundo atención en lo que no se ha mirado con cuidado.

Con todo esto, se siente como si claramente fuera una película que pedía usar imágenes de archivo donde el uso de dicho elemento no peca. Se establece de manera justa, aportando el toque necesario de ironía cuando vemos la “participación” política en el tiempo de la masacre y planteando iconicidad cuando vemos el acompañamiento de las cantaoras en la firma de los acuerdos de paz.

El ritmo es pausado, pero conlleva una estructura que cautiva, como un constante alabao, que transmite el dolor en el sentir y la necesidad de soltarlo, de expresarlo.

La película es dirigida por Germán Arango, también conocido como Lukas Perro, integrante de Pasolini en Medellín, con lo cual se deja entrever ese acercamiento que siempre ha mantenido la corporación, donde hay un constante interés por reconocer los territorios y los sucesos que los abordan, en conjunto con los procesos que los acompañan. Así, *Cantos que inundan el río* se mantiene en esa inclinación, que desde lo etnográfico, lo antropológico y lo sociológico se cuentan

los entornos y las personas en su estrecha relación, sin dejar de lado lo poético. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DEL OTRO LADO, DE IVÁN GUARNIZO

BUSCAR EL PERDÓN

Cristian García

—●—
Escuela de crítica de cine de Medellín



Tras una labor profesional dedicada principalmente a la dirección de fotografía y al montaje, Iván Guarnizo, un cineasta colombiano que vive en Barcelona desde hace más de veinte años, realiza su ópera prima en dirección. Se trata de un largometraje documental sobre un relato personal y fa-

miliar: En abril de 2004 su madre, Beatriz, fue secuestrada por las FARC en la selva colombiana. Su secuestro duró seiscientos tres días y durante este tiempo Iván y su hermano casi no tuvieron noticias de ella. No sabían dónde estaba, ni siquiera si estaba viva. En 2005 fue liberada y años más tarde, en

2012, falleció. Durante su cautiverio, Beatriz escribió un diario que relataba su vida en la selva. Luego de su muerte, Guarnizo y su hermano leyeron estos diarios y es aquí donde dieron inicio a la búsqueda que los llevó a la realización de este documental.

El motor que mueve la intención de Guarnizo por este documental es eso: una búsqueda. El director desea comprender el perdón de su madre hacia sus captores. Es por ello que Guarnizo y su hermano emprenden un viaje guiados por las indicaciones del diario de su madre para tratar de encontrar esos lugares donde estuvo secuestrada, pero, sobre todo, desean encontrar a un “hermano” inesperado que les ayude a entender lo que vivió su madre y lo que sufrieron ellos. En los diarios de Beatriz se revela la cariñosa y maternal relación que desarrolló con el guerrillero comandante a cargo de ella. Un hombre –que en ese momento tenía aproximadamente la misma edad que Guarnizo– al que llama Güérima. Esta inesperada relación, madre secuestrada e hijo carcelero, que se forjó en la selva toma por sorpresa a los hermanos y alimentó su curiosidad y, por tanto, su búsqueda.

El filme es narrado por medio de tres materiales audiovisuales diferentes: el primero

consiste en grabaciones caseras hechas por Guarnizo a su madre y a la casa que habitaba. También se incluyen grabaciones que el director realizó durante el encierro al que se obligó a sí mismo durante los dos años de secuestro de su madre. Consisten en grabaciones de objetos dispersos en el hogar y lo que veía desde su ventana. El segundo material es el material de archivo, de noticieros y medios periodísticos, con lo que se contribuye a dar contexto general sobre los diálogos de paz entre el gobierno y la guerrilla, un tema general que acoge su historia particular. Por último, está lo filmado en función de la realización de este documental en concreto. En este se evidencia una calidad técnica de la imagen considerablemente diferente a los dos materiales anteriores.

Esta inesperada relación, madre secuestrada e hijo carcelero, que se forjó en la selva toma por sorpresa a los hermanos y alimentó su curiosidad y, por tanto, su búsqueda.

En el contexto del filme, las grabaciones caseras parecen ser usados como intermedios, como transiciones entre momentos que parecen querer dar cuenta de un estado mental, de la apatía y agobio del realizador –hay una secuencia de grabaciones desde la ventana que nos muestra vehículos bajo la

lluvia y se muestra a la par que escuchamos los audios de las FARC exigiendo el rescate—. También, al registrar la casa vacía de su madre, retratan la ausencia que aflige al personaje—director.

En cuanto al tercer material, el que se filma en la búsqueda, tiene su estética visual bien definida. Si bien es cierto que las circunstancias muchas veces azarosas de la realización documental hacen primar el registro por encima de la meticulosidad técnica, en *Del otro lado* (2021) hay un cuidado por la imagen notable. En muchas ocasiones, por ejemplo, es usada la técnica de composición conocida popularmente como “*frame within a frame*” (el encuadre dentro del encuadre): Guarnizo de espaldas a la cámara, casi sumido totalmente en las sombras mientras hace llamadas cada vez más desesperadas para encontrar a Güérima, y enmarcado en los bordes de una ventana. En este caso, por enmarcado también podríamos entender “atrapado” o “acorrallado” en la imagen. Son momentos de clandestinidad e impaciencia frente a los obstáculos. Escenas dotadas de opresión como si estuviéramos viendo un *thriller* de espionaje. Alguien dijo alguna vez: “Los grandes documentales son tan demenciales que parecen ficciones”. De modo que podemos ver cómo en Colombia la búsqueda de un hombre por comprender

a su victimario —en últimas, por entender su dolor— resulta una tarea enrevesada, una carrera de largo aliento y sin promesas de nada.

En la recta final del filme, tras muchas llamadas y varios meses sin obtener información, cuando parecía que la pista por este hombre se les escapaba, por fin dan con el teléfono de Güérima. El encuentro nos revela, inicialmente, el porqué del título del documental. El director y su hermano viajan a su encuentro y al llegar nos tomamos unos momentos para ver a Güérima en un primer plano. Sin decir nada, solo él frente a cámara. No parece que estemos ante un “demonio”, ante un “monstruo inhumano” que tortura personas como es habitual escuchar en ciertos discursos. Vemos “el otro lado”, vemos a una persona tranquila, comprensiva y abierta al diálogo.

No parece que estemos ante un “demonio”, ante un “monstruo inhumano” que tortura personas como es habitual escuchar en ciertos discursos.

En este punto la imagen entiende que debe mostrar la humanidad de Güérima y escuchar su relato. Nos centramos en él en un plano fijo y, si bien le está hablando a los hermanos, el primer plano nos acerca, se

sostiene por un tiempo considerable y no hay distracciones, dispone al espectador en esa misma mesa junto a los “tres hijos” de Beatriz. La narración no se lanza a la indagatoria, sino que toma un respiro para que veamos en silencio. Lo que Güérima tiene para contarles –para contarnos– constituye el corazón de este documental, es allí en donde radica su valía como obra reflexiva del conflicto armado.

En su texto *Eichmann en Jerusalén* Hannah Arendt señala, entre otras cosas, lo aterrador e inquietante que es cuando los hombres se limitan a seguir cadenas de mando y carecen de toda reflexión frente a las implicaciones de sus actos; en su testimonio final Güérima demuestra la importancia y grandeza que hay en tomar el camino contrario al que tomó Eichmann: al guerrillero se le dio una orden y él se negó a renunciar a su capacidad de decisión individual. En un país de orfandad, él se negó a hacer esa herida más grande. Es aquí donde nos encontramos con su valentía.

Del otro lado es un documental que, si bien hace uso de varios recursos fílmicos, es prudente en su discurso general, aunque valdría la pena preguntarnos sobre la prudencia que hay en mostrar a Güérima en primer plano

en un contexto donde son conocidos los casos de asesinatos de desmovilizados. No obstante, busca ser justo, medido, austero. Es así como este viaje entre dos hermanos permite reflexionar sobre el perdón, la guerra, la empatía, la maternidad. Nos atrae con la premisa sobre este encuentro y nos estremece ante la evidencia de la compasión. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

ENTRE LA NIEBLA, DE AUGUSTO SANDINO

CANCIÓN PARA UN FINAL

Pedro Adrián Zuluaga

—●—



Un carro avanza por la carretera de un paisaje digital (la cámara dentro del carro). Es ese plano ya tan conocido por los espectadores en el que se ponen en conjunción las máquinas de traslación (automóviles, trenes) con las de visión (cámaras de cine y fotografía). El plano que expresa ese tipo de modernidad de la que el cine se volvió emisario. Desde su aparición, las cámaras (mejor sería decir sus dueños) mostraron su vocación de

exploradoras de paisajes. “Abrir los objetivos de las cámaras sobre el mundo”, fue el mandato que los Lumière, inventores del cinematógrafo, les dieron a sus operadores regados por el mundo. Así, los primeros cineastas se entregaron con inocencia plena a registrar el mundo conocido y a descubrir, como por primera vez, lo pequeño y lo extraordinario. No habría terreno vedado para el apetito de las máquinas de captura de la

realidad.

Hace ya más de un siglo de esa confianza. Hoy el cine ya no se puede enfrentar al paisaje con la misma desenvoltura o candidez. No solo maduró el cine; sobre el paisaje del mundo pasaron guerras y despojos, la muerte y la destrucción insisten. El capitalismo, dominante en todo lado, se ha demostrado necrófilo, extractivista, autodestructivo. Su principal trabajo parece no ser otro que la producción de estragos y ruinas.

Quizá por eso la cámara que reconoce el paisaje (en este caso las tierras de Sumapaz, en el departamento de Cundinamarca) no avanza hacia el encuentro de un paraíso incontaminado, ni se dirige a una nueva versión de alguna Arcadia bucólica, sino hacia una niebla espesa. Muy pronto la misma cámara muestra un bolso con billetes y revela el rostro siempre lleno de estupor del hijo de Colombo Quizquizá, que es el vigía de una misteriosa compañía con intereses en la zona. Tal vez entonces lo que la película nos deparará no sea una fábula de romanticismo neoeologista sino una película de gánsters.

El segundo largometraje de Augusto Sardino (director de *Suave el aliento*, 2015), no

obstante, tiene una muy grande capacidad de sorprender y de obligarnos a enfrentar lo imprevisto. Más que a una narración con sus amarres o soldaduras entre causas y consecuencias, *Entre la niebla* propone una deriva, un trayecto sí pero lleno de atajos que, tal vez, son creados por la cabeza del hijo que, con sus ojos aterrados, constata la debacle de un mundo: el suyo, el que heredó del padre, con quien mantiene una silenciosa relación de cuidado, compenetrados ambos a un paisaje y un territorio en fuga.

Tal vez entonces lo que la película nos deparará no sea una fábula de romanticismo neoeologista sino una película de gánsters.

Hay películas –la mayoría– que se pueden contar con palabras, o que a través del lenguaje escrito pueden lograr una traducibilidad. Otras –*Entre la niebla*, por ejemplo– se deben experimentar, pues en ellas predomina la imagen sobre la narración. No quiere esto decir que no haya en ellas personajes, pero lo que de estos alcanzamos a saber es básico, indicativo, apenas una inscripción: “soy el hijo de Colombo Quizquizá”. Tiene sentido, claro, esta sustracción. ¿Cómo puede haber personajes –lo que se dice personajes en el cine, con ese carácter rotundo o monolítico que les otorga el cine convencio-

nal— si lo que la película plantea es precisamente la ausencia de futuro, la anulación de esa línea temporal en la que un personaje vive? El personaje es la ilusión de otro tiempo, del tiempo, la expresión de la confianza en la continuidad del mundo, en la interdependencia entre un antes y un después.

En *Entre la niebla* el hijo sabe de dónde viene, se reconoce descendiente de su padre, pero ignora hacia dónde va. O sabe secretamente que asiste a un ritual de cierre: el paisaje explota, las entrañas de la tierra que padre e hijo habitan son perforadas por máquinas extraordinariamente potentes frente a las que la simple cámara de cine resulta una amenaza casi que irrelevante, el dinero circula inocente él mismo sobre a quién pertenece. El hijo es el último de los hombres. La madre ya ha muerto, el padre pronto se le unirá. ¿Cuántas cosas se pueden hacer antes del final? Y ese final —como escribiría T.S. Eliot—, ¿será una explosión o será un suspiro?

El cine de la niebla y de los nadie

En *Paisaje en la niebla* (1988), una película de Theo Angelopoulos, dos niños griegos emprenden un viaje hacia Alemania en busca de su padre. Por triste que sea su circunstancia, hay un viaje que pone en movimien-

to a los dos pequeños personajes y les señala un horizonte. En *La Sirga* (2012), Alicia —una adolescente— intenta reconstruir su vida asediada por la violencia. En la película de Angelopoulos los niños se aferran a un árbol que es firme y antiguo como su idea del padre. En el film del colombiano William Vega, su personaje principal se hace cargo de poner en pie un hostel derruido al que pronto llegarán los turistas. En ambos casos, en medio de todo lo que la Historia ha dañado hay una intención de arraigo, una perspectiva se abre. Todavía no es el final.

En la película de Angelopoulos los niños se aferran a un árbol que es firme y antiguo como su idea del padre.

Para el hijo de *Entre la niebla* parece que la posibilidad misma del viaje está clausurada. La forma final no es una huida sino un estancamiento. Él da vueltas en torno a espacio que cada vez se va cerrando a su paso. Las escaleras eléctricas en medio del páramo no llevan a ningún lugar más que al aturdimiento y la locura. La comunicación entre el páramo y el mundo de más allá está rota. Se puede pedir ayuda —gritar incluso— pero nadie acudirá.

El director Augusto Sandino ha creado una

fábula de encierro –un *huis clos*– situada en el páramo. Con ello, produce un desplazamiento en la imaginación distópica. Ubica el colapso no en la ciudad, la más excesiva o desbordante de las obras humanas, sino en la naturaleza. Crea una especie de Babel contemporánea y rural, en donde las lenguas ya no son instrumento de comunicación sino nuevas fronteras, donde el lenguaje ha perdido su poder de comunicación y ya solo puede producir un eco –el hijo que repite una lección de inglés, la lengua transaccional– y en la que proliferan las profetas. El desastre como forma final de la imaginación.

Esa naturaleza que produce monstruos tiene una larga tradición iconográfica y narrativa, incluso en Colombia. En películas como *El Páramo* (2011) y *Siete cabezas* (2017), de Jaime Osorio Márquez, el paisaje devuelve fantasmas y muecas de horror. Otros clásicos del cine colombiano que tienen un gran protagonismo del territorio como *El abrazo de la serpiente* (2015) de Ciro Guerra o *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1978-1982) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, también muestran las densas capas de memoria histórica que encierran los lugares que las fantasías depredadoras y coloniales suponen vírgenes.

Sin embargo, en la película de Sandino hay un contraste entre inocencia y horror que profundiza la sensación de que esta familia que es la última es en cierto modo ajena a las lógicas implacables que han llevado a este estadio final. Sobrevendrá un sacrificio, pero tal vez las víctimas no lo merecen. Es la actitud, mezcla de estupor y postrera ternura, que nos depara esta especie de Aureliano Buendía, luego de comprender, como el personaje de *Cien años de soledad*, que no saldría jamás de ese cuarto (en el caso del hijo de *Entre la niebla*, de un paisaje que lo encajona como un ataúd). Pronto llegará un viento final a desterrarlos de la memoria de los hombres. Pero mientras el mundo se derrumba, el hijo de *Entre la niebla* (a diferencia del último Aureliano) se viste de gala, baila y canta. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

KAIRÓS, DE NICOLÁS BUENAVENTURA

EL TIEMPO QUE A VECES NO PODEMOS VER

Martha Ligia Parra Valencia



en twitter: @mliparra



“¿Qué cine me importa y conmueve? El que se detiene en la vida, el que la deja ocurrir”, expresa el caleño Nicolás Buenaventura a propósito de su película *Kairós* (2021). Optar por algo que parece tan sencillo realmente no lo es. El director evita los atajos y caer en la tentación de distraernos de la vida. Por el

contrario, como lo dice Amaranto, su protagonista, “nada vale más”.

Kairós es un proyecto ambicioso bajo la apariencia de una historia sencilla. Es una película que habla de la dignidad y del tiempo, de la vulnerabilidad y de las personas y

las acciones que pasan desapercibidas. De seres como Amaranto, tan útiles como invisibles para la sociedad. Sin embargo, sin ellos la vida sería más enrevesada.

Amaranto (Tulio Guillermo Diuza) de sesenta años es un hombre negro del Pacífico. Fue despedido después de trabajar por veinticinco años como cajero principal en un banco. Se las arregla para estar activo, "siempre vivo" (como el significado de su nombre). Y todo el tiempo ayuda en tareas varias a los antiguos compañeros de oficina.

Con una dignidad que está en permanente amenaza, este personaje discreto y humilde expresa sus ideas en forma serena, pero firme. Su fragilidad contrasta con un entorno hostil y prejuiciado. Para el director "es casi un extra". Y, al mismo tiempo, considera que tiene algo de Ulises, del héroe griego por excelencia, pues es prudente, no se desespera y sabe aguardar el momento propicio para la acción.

Es importante destacar que esta película se suma al grupo de producciones de ficción que abordan la representación de lo afro en el cine colombiano (con obras valiosas como *La playa D.C.*, *Manos sucias*, *Somos calentura*, *Siembra*, *Chocó*, entre otras).

Una tarea pendiente y reciente de nuestro cine. Sin embargo, como afirma el director: "Para mí el que Amaranto sea negro, no es una reivindicación. Así lo vi desde el primer día". El escenario aquí es Cali que tiene un alto porcentaje de población afro y que, según el realizador, tiene esa contradicción de ser una ciudad muy abierta hacia el interior, pero muy cerrada hacia el Pacífico.

La cinta evidencia el racismo cotidiano que sufre el personaje. Las agresiones que a veces son sutiles, a veces violentas: Al inicio de la película cuando un camión lo acorrala, mientras va en bicicleta, él protesta diciendo "¿Es que no me ve o qué?". También es sintomático el comentario de la nueva funcionaria asiática de la entidad financiera al manifestar: "Hay que averiguar que hace este viejo negro en el banco".

La cinta evidencia el racismo cotidiano que sufre el personaje. Las agresiones que a veces son sutiles, a veces violentas...

En el Diario de rodaje, Buenaventura comparte en forma sincera y generosa el proceso de la película. Se trata de una hermosa lección de cine donde consigna reflexiones sobre la puesta en escena, el modo de entender la imagen, la dirección de actores, entre

otras. Allí explica que inicialmente el título de la película era *La sombra del hombre invisible*. Es así como perciben la mayoría de las personas a Amaranto, este héroe o anti héroe, silencioso y anónimo. Y casi siempre ignorado, como si fuera inexistente.

Kairós se refiere al tiempo, elemento fundamental para los seres humanos y para la esencia del filme. La palabra se relaciona con la mitología griega que tiene tres dioses para definirlo: Cronos, Aión (o Eón) y Kairós.

Cronos es el tiempo cronológico, el del reloj, los plazos, las metas y el calendario. Aión es el dios de la eternidad. Y Kairós, como lo describe Amanda Núñez, es una tercera divinidad menor, cuyo significado literal es: momento adecuado u oportuno. Es la ocasión, la oportunidad favorable que cambia el destino del hombre. Núñez explica además que tiene una balanza desequilibrada en la mano izquierda, pues el equilibrio no es su virtud.

Para Eugenio Moliní, Kairós es el dios caprichoso de la oportunidad que pasa rápidamente. Ni exige nada ni espera nada de nosotros. Kairós simplemente pasa por nuestro lado y se va. Moliní explica que

Cronos se encarga muy bien de que no nos demos cuenta de que la única forma de atrapar a Kairós es la observación silenciosa y desapasionada de nuestro entorno.

Todas estas descripciones de Kairós confirman el sentido del personaje de Amaranto y de la película. Siguiendo a Moliní: “Invocando a Kairós podemos vaciarnos de nuestras ideas preconcebidas sobre lo que los acontecimientos significan, y podremos abrirnos al momento fugaz en el que la oportunidad inesperada se abre.”

La película de Buenaventura invita a la observación silenciosa y amorosa de la cotidianidad como lo hace su protagonista. Anima a dejar de juzgar por las apariencias y a estar abierto a ese otro tiempo. El que conlleve una mejor relación con la vida e incluso con nosotros mismos. “Es importante saber que no todo es Cronos. Pero nuestro tiempo actual con toda esta revolución industrial y desarrollo capitalista ha ido olvidando ese otro tiempo que no se puede vender o comprar; ese es Kairós”. Anota el director, interesado en explorar la dinámica entre Cronos y Kairós.

Uno de los mayores aciertos de la cinta es la dirección de arte, la cuidadosa ilumina-

ción y la concentración en cada imagen y en los personajes. En especial, la capacidad para capturar y describir la atmósfera de la ciudad de Cali que se siente muy cercana. La puesta en escena logra transmitir su ritmo, espacios y contrastes. Lugares como el centro de la ciudad, la Plaza de Cayzedo, el barrio El Porvenir están cuidadosamente dibujados.

“Es importante saber que no todo es Cronos. Pero nuestro tiempo actual con toda esta revolución industrial y desarrollo capitalista ha ido olvidando ese otro tiempo que no se puede vender o comprar; ese es Kairós”

Y como elemento fundamental están los personajes, casi todos maravillosos. Increíble la espontaneidad de la niña, del muchacho ajedrecista y la autenticidad del ladrón que Amaranto descubre en el techo. Todos ellos están mirados con enorme calidez y ternura. Se le da, además, mucha importancia al acento caleño con los matices y sentido del humor. “Uno es hijo más de una lengua que de una patria. Es la lengua la que determina la manera de pensar y escribir. Y así pensé esta cinta, en “caleñol”.

Vale destacar de la producción, un tema que también menciona el director en el dia-

rio de rodaje. Se trata de la ambigüedad. Y esto es algo no tan explícito, pero que está allí y transita por las situaciones y personajes de forma sutil. Hay una exploración entre lo que es y no es: “un padre, un abuelo y un empleado que no lo son; las conversaciones de los minutereros que los demás escuchan y no escuchan”, anota Buenaventura.

La película también hace alusión a otros aspectos como las políticas de los bancos, las injusticias con los empleados rasos, las eternas esperas del sistema de salud, el desempleo, la jubilación, la enfermedad y la vejez.

Respecto a las influencias, el realizador reconoce su gusto por maestros como Ozu y Bresson. Y también por las películas de atracos. Del primero, admira la capacidad de observación de la vida cotidiana y comparte el objetivo de Ozu: “hacer sentir el pulso de eso que llamamos vida, sin utilizar acontecimientos especiales”. De Bresson toma el término Modelos en *Notas del cinematógrafo*, lo cual se refiere a no utilizar actores, sino modelos tomados de la vida. Ser (modelos) en lugar de parecer (actores). Como en el caso de Amaranto, a quien el realizador le cuesta llamarlo personaje porque considera que no lo construyó, sino que lo encontró y lo quiso reconocer y filmar.

Increíblemente esta historia tan colombiana no encontró apoyo para los estímulos del cine nacional. Nicolás Buenaventura es actor, dramaturgo, guionista, director y productor radicado en París. La película pudo realizarse con muy pocos medios y con los premios obtenidos en Francia. Kairós es una película para no dejar pasar. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA CASA DE MAMÁ ICHA, DE ÓSCAR MOLINA

O EL MITO VITALISTA

—●—
José Leonardo Cataño Sánchez



¿Los archivos familiares son obituario de la memoria o bálsamo de porvenir? Es la pregunta que nos surge ante las fotos del archivo familiar, y ante documentales que son retratos vivos de una familia. Los días familiares inmortalizados en lenguaje cinematográfico. Contar historias con arco dra-

mático sobre una serie de retratos rodados en línea temporal, resulta ser una estrategia narrativa que exhibe sus frutos tras la maduración de proyectos documentales, los que datan de una década o más de seguir el desenvolvimiento de una vida con sus conflictos y conservar los roches. Historias que

corren a la par de los días, proyectos que cuando alcanzan la sala de proyecciones, despiertan una ansiedad en los espectadores que presenciaron la germinación y culminación de una apuesta investigativa y de creación que se oyó mencionar por años. Sí, sí, me refiero al sonsonete de un proyecto del que se hablaba entre amigos cada que se tenía la oportunidad. Ahora bien, concate-nemos un poco sobre lo que se hablada y habla hoy de la casa de mamá Icha y lo que finalmente vemos en la pantalla sobre la vida de María Dionisia Navarro, mamá Icha.

La casa de mamá Icha, como expresó el director de cine Victor Gaviria cuando se la vio en salas, es la versión condensada de las sagas familiares de la literatura o la televisión regional, en la que se consume precipitadamente una cosmogonía humana con su gesta, desarrollo y final. Si bien el cambio se da a través de grandes elipsis de tiempo y geografía, el tiempo en Filadelfia, Estados Unidos; el tiempo en Mompo, Colombia, la película por su metraje alberga el material suficiente para detenerse en los aspectos que conectan más arquetipos de una constelación familiar que los insinuados en su dramaturgia principal o en sus personajes protagónicos.

Es seguro que de *La casa de mamá Icha*, como se dijo, y aún se lo menciona en tanto pieza de una trilogía transmedia, se trata de una investigación alrededor de las migraciones, la realización de los sueños de mujeres migrantes y todo ello girando en torno a la pregunta por mi hogar, el estar, pertenecer, transmigrar, el habitar. Se puede plantear, dialogando un poco a lo que expone en espacios académicos Brenda Steinecke Soto, productora y coguionista de la película; que si bien el marco referencial en el que se crea el proyecto de mamá Icha es el campo de las migraciones y lo que pasa en una casa; cualquier encuadre temático y teórico se diluye ante lo que se siente cuando se ve en pantalla esta saga familiar. En este sentido, y enfatizando lo de universal mitológico como se explicará a continuación, su poder no radica tanto en lo percibido como en lo que siente al conectarse con los dramas de una familia que puede ser la de uno por extrapolación cuántica. Por lo tanto, se trata de una pieza con poder terapéutico y transaccional en términos psicoanalíticos.

...se trata de una investigación alrededor de las migraciones, la realización de los sueños de mujeres migrantes y todo ello girando en torno a la pregunta por mi hogar, el estar, pertenecer, transmigrar, el habitar.

Las historias de maduración paulatina y seguimiento sistemático de los ciclos vitales se convierten en mitos, la voz de sus muertos. Se hacen clásicas, por su poder universalizante a la vez que, por su capacidad de conectar sensaciones, en lo sumo, individuales, es decir, por su potencia mitopoética en cuanto relato colectivo en permanente escritura, y a la vez, fuente de la que cada persona obtiene una revelación singular y una emoción inexplicable. *Nuestra película*, de Luis Ospina y Lorenzo Jaramillo; *Boyhood*, de Richard Linklater; *Cuba y el camarógrafo*, de Jon Alpert; *16 memorias*, de Camilo Botero; *The Smiling Lombana*, de Daniela Abad; *Como el cielo después de llover*, de Mercedes Gaviria, *La casa de mamá Icha*, de Óscar Molina y, por supuesto, otros títulos que documentan la vida y la muerte en presente continuo, ya son oráculos y obituarios que podemos frecuentar para recordar la sabiduría de los muertos o los que están por morir.

En los diálogos de *La casa de mamá Icha*, como en las glosas de un vallenato clásico o una frase de Bashó, escuchamos axiomas para calmar alguna de las dudas cruciales de nuestras vidas, pero también para atenuar algunas percepciones pesimistas sobre el porvenir. Sobre todo, las preguntas que

tocan duro al alma de cualquier colombiana, para quienes no hay respuesta histórica satisfactoria ante las dudas insondables por los derechos sobre la tierra, la justicia inmobiliaria, la memoria digna sobre la errancia, la marginalidad y la exclusión de madres, viudas y bastardos en las historias de acumulación y desposesión de riqueza.

Sentados en la casa de mamá Icha en una silla mecedora en un zaguán de la Mompo que creció hacia un lado del río Magdalena, pueblo anfibio de orfebres de la filigrana, inventoras del dulce de cáscara de limón y otros dulces; te puedes replantear asuntos ontológicos de los que se resuelven tomando cerveza pero que son, por principio, incontestables, como cuánta azúcar adicionarle a tu café oscuro para no morir por problemas asociados, qué es ser madre, cómo ser madre cuando se migra, cómo se vive el envejecimiento, cómo se es hija ante determinada circunstancia, qué lugar se le da a lo femenino y a lo masculino en una familia extensa, qué es el amor, quien le preparaba la cena a Adam Smith, qué es el olvido, qué es la dependencia, en qué momentos celebramos la dignidad de los acontecimientos y las alianzas, qué implica seguir tus sueños, terquedades y palpitos, qué es ser justo en una negociación de migajas, qué nos separa

y qué nos une, cuánto le corresponde a un hermano de una herencia para ser equitativos, cómo tratar a un perro por su bienestar, qué significa el lugar de origen, cómo entendemos los sentimientos por la tierra, con cuáles actos cultivamos el cariño o el odio, de qué nos alimentamos mañana si solo para lo de hoy alcanza. Y si, al final de todo, Dios si proveerá.

...qué implica seguir tus sueños, terquedades y palpitos, qué es ser justo en una negociación de migajas, qué nos separa y qué nos une, cuánto le corresponde a un hermano de una herencia para ser equitativos...

Seguramente la sapiencia requerida para entender estos tiempos de distopía mediática, la encontremos en personajes como doña María Dionisia Navarro cuando le responde altisonante a alguna de sus hijas: yo quiero ir y yo voy. Si se observa el tiempo verbal en ambas conjugaciones para el querer y el hacer, se trata de sentencias conjuros que luego son hechos en la película. Es probable que el aliento asertivo y vitalista para comprender las transformaciones más radicales en la vida, las escuchemos en relatos-mitos en los cuales nos habla un decantado de personas con rostro popular.

Obras similares, puede plantearse, presentan retos para la performatividad de la mirada y como propuesta estética política, ya que se trata de acercar las preguntas primordiales a experiencias etnográficas con cámara en la vida de personas próximas al vecindario y, sobre todo, próximas al corazón como fue el caso de Óscar Molina con la familia de mamá Icha. No puede dejar de mencionarse al hablar de una película documental, que es el vínculo afectivo y empatía, o *rapport*, del que nacen la transparencia y honestidad con la que nos llega el relato de mamá Icha, lo visible ante cámara, es gracias a y pese al afecto.

Hay mucho cariño en un proyecto como *La casa de mamá Icha*, (de verdad) que se siente al verla y que el montajista, Gustavo Vasco, anudó muy bien en el relato el vínculo afectivo que dirigió la película que vemos en pantalla. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA CIUDAD DE LAS FIERAS, DE HENRY RINCÓN

LA CIUDAD POLICROMÁTICA

Alejandra Uribe Fernández



Escuela de crítica de cine de Medellín



En el cine de las últimas tres décadas, Medellín y su área metropolitana han sido pintadas en gran medida con tonos naranjas, grises y azules; esto, por el ladrillo no revocado de cientos de miles de edificaciones, el concreto y el cielo, respectivamente. En la pantalla, el verde de las montañas, de

tanta trascendencia en el imaginario paisa, ha aparecido siempre cubierto por el intrincado manto de barrios construidos de norte a sur sobre las laderas con diferentes niveles de precariedad –o experticia–. Medellín, entonces, equivale a urbe, a laberintos de construcciones, tráfico y vida en constante

movimiento. Sin embargo, esta aglomeración de casi cuatro millones de habitantes está también compuesta por un área rural que duplica con comodidad al suelo urbano. Allí, donde las calles se vuelven tierra, las rutas de buses escasean y el aire se siente más liviano, abunda el verde que ya no tiene protagonismo en la metrópolis.

La Medellín rural, tan poco representada en el cine como un elemento central y no solo como un pequeño cambio de locación entre secuencias, es crucial en *La ciudad de las fieras* (2021), del realizador Henry Rincón. El campo se conjuga con la Medellín urbana, más familiar para el público cinematográfico, para hacer de ésta una propuesta novedosa en su dicotomía y contrastes.

Realizar una sumatoria armoniosa de estas dos versiones de ciudad tan diferentes parece, a priori, una tarea titánica, pero se facilita gracias a la historia de Tato, un joven huérfano de diecisiete años que, al quedarse sin opciones después de la muerte de su madre y al verse amenazado en su barrio, acude al único familiar que le queda: su abuelo Octavio, un anciano radicado en el corregimiento de Santa Elena y silletero pionero en esta tradición cultural.

En un primer momento, resulta curiosa – por no decir que es un completo oxímoron – la imagen de Tato, vestido con camiseta gráfica, pantalones desgastados y anchos, gorra y tenis vistosos contra un telón de fondo en el que resalta el verde, la luz del sol, las flores y el canto de las aves. Es, ni más ni menos, un rapero que ha sido expulsado de su programación regular y se ha visto obligado a buscar refugio en otra transmisión, dirigida a otro público y construida con otro guion. Pero la curiosidad inicial logra dar paso a un viaje complejo del que se desprenden otras dicotomías secundarias: transitamos entre el barrio violento y la finca bucólica, el rap confrontacional y la música de cuerdas de Antioquia y el Eje Cafetero; el cemento y el verdor de las plantas; la muerte y la vida.

La ciudad de las fieras, empero, no es completamente novedosa. Con Tato, interpretado por el rapero freestyler Bryan Córdoba (también conocido por su nombre artístico Elepz), encontramos de nuevo la figura de la juventud sin futuro, subyugada a la poderosa marea de una ciudad violenta, en las que las oportunidades son escasas, las amenazas sobran y las salidas no están disponibles para todos. Pero este tropo o recurso narrativo se ve subvertido gracias al encuentro con su contraparte: la vejez experimentada,

la que ha visto pasar los años, los lugares, las personas y la historia. Tato y Octavio, tan heterogéneos y desiguales, se unen para crear un nuevo significado y hacer redonda la imagen de una ciudad de fieras; fieras hechas de concreto pero también de barro.

Con Tato, interpretado por el rapero freestyler Bryan Córdoba (también conocido por su nombre artístico Elepz), encontramos de nuevo la figura de la juventud sin futuro, subyugada a la poderosa marea de una ciudad violenta, en las que las oportunidades son escasas, las amenazas sobran y las salidas no están disponibles para todos.

Por otra parte, el protagonismo de un campo que se presenta como un escape para un ciudadano golpeado y cansado a veces corre el peligro de alcanzar la estampa turística, particularmente por la importancia que tiene la tradición de los silleteros de Santa Elena en la trama, elemento inevitablemente conectado a la promoción que las administraciones locales han hecho de la ciudad por tantos años. Es una línea delgada entre ambas intenciones; tan delgada como las fronteras que separan las comunas orientales de Medellín de este corregimiento. Sin embargo, Rincón evita dejarse llevar por el discurso fácil y muestra al silletero Octavio, interpretado por el recién-

temente fallecido silletero Óscar Atehortúa, con la misma complejidad con la que construye su versión de la ciudad. El anciano es una figura decididamente humana, que representa de manera positiva a una tradición que ha contribuido a la construcción de la identidad paisa, pero que también alberga en sí falencias humanas de hombre, padre y miembro de la sociedad.

Todo lo anterior es solo un acercamiento a la riqueza de temas que *La ciudad de las fieras* intenta abordar y que hacen que este largometraje sea un hijo patente del contexto en el que nació. Una historia a veces sosegada, pero, otras veces, también frenética, y en la que el control –en términos de intensidad narrativa y de montaje– parece que se escapa por momentos del firme agarre del director.

A fin de cuentas, se trata del óleo de una ciudad o, más bien, de una región en la que los jóvenes no llegan a viejos, los viejos se aferran a la vida, los silleteros se extinguen con el paso del tiempo, los raperos mueren únicamente por proferir versos con voces disidentes y la ciudad crece superando cualquier barrera, natural o artificial. Un óleo pintado con una gama cromática amplia, compleja y audaz.



MEMORIA, DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

DEL SONIDO COMO SEÑAL

Diana C. Gutiérrez

—●—



Parajes

Esta no es una crítica ni una reseña, es una especie de texto/paraje que vacila y se pasea entre los silencios de Jessica, una antropóloga, y un ruido.

¿A qué sonaría la memoria del mundo?

¿Qué sonidos prevalecerían respecto de otros?

En el viaje sonoro que es Memoria, el sonido debe ser ATRAVESADO para poder ver, sintonizar, sentir.

“Escucho este sonido, es recurrente”... Es una de las frases que repite de diferentes maneras Jessica, una mujer introspectiva, solitaria, ensimismada, que se lanza a recorrer diferentes parajes en busca de respuestas, no solo al sonido, sino al sentido de las cosas, tal vez, para captar la memoria del mundo, para llorar su dolor, sus tantísimas muertes, sus silencios; justamente eso, el silencio, tan presente a lo largo de la película, se vuelve una presencia muda, hay algo que nos habla a través de esa quietud, algo que nos afirma que del otro lado, hay vida, tejidos, recuerdos.

El sonido como señal

En los senderos espirituales orientales hay una corriente que afirma que somos luz y sonido, en *Memoria* (2021), el sonido también parece remitir a un ente antiquísimo, que ha trascendido eones y que llega a este tiempo (el actual) con el peso de la historia no contada. En medio de esa simbología metafísica, vamos viajando con Jessica entre un río de memorias que se cruzan en un mismo punto, de manera íntima, de afuera hacia adentro, para olvidar el mundo y recordar el origen: un origen que se esboza místico, inaprensible con la simple racionalidad.

El sonido como señal hace las veces de portal, el sonido abre, sugiere, expande, el sonido como señal es una forma de habitar las memorias del mundo, es decir, a su belleza tanto como a su dolor. El sonido como señal es un canal vibrante, que nos atraviesa y en el que, de alguna manera, todos estamos llevando y trayendo información.

Una obra para contemplar

Memoria es sin duda una obra para ser apreciada, como si se tratara de una instalación o de un cuadro en movimiento, aun cuando la misma película pone a su protagonista lejana, de espaldas, en encuadres generales donde la vemos engullida por las ramas o la arquitectura, sin exhibir mucho su rostro de cerca o de frente asistimos a esa lejanía en medio de una narrativa lenta, pausada, contemplativa, a la que podemos añadir como un cadáver exquisito nuestras propias interpretaciones.

Estamos en el silencio y la soledad con Jessica. No hace falta decorado o música, como sí nos falta muchas veces esa paciencia estética para quedarnos en la sala hasta el final y descubrir lo impensado: un final totalmente inesperado. 

MEMORIA, DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

EL LLAMADO

Danny Arteaga Castrillón

—●—



Hay una vibración constante en *Memoria*, una frecuencia sonora escondida en el fondo o que más bien opera como un marco invisible que sostiene no solo el resto de sonidos de la película sino a la imagen misma. No es esta, entonces, solo la historia de Jessica, una mujer extranjera que va un busca de la

fuerza de un sonido que parece perseguirla solo a ella, el sonido de una “bola enorme de concreto que cae en un fondo de metal”, como lo describe, sino también sobre la intrincada unidad de las cosas y el sonido como su clamor.

Aquí la capa sonora tiene un poder hipnótico sobre la audiencia, que, además de cargar la fuerza narrativa de la historia, parece quedarse con nosotros. Yo, en particular, que la vi en Bogotá, en la noche, salí con la sensación de haberme llevado puesta la película, como quien viste la camisa en el mismo lugar donde recién la ha comprado. Salí un poco después de las 11:00 p.m., en una zona un tanto deshabitada y oscura a esa hora. Me aventuré, sin embargo, en las calles a buscar un transporte. Sentía que las vibraciones y frecuencias sonoras de la película aún se agitaban dentro de mí, pero que además me había contagiado de su agudeza, de un afán de querer escucharlo todo: el pito de un carro distante, el rugir de un bus al pasar, la música lejana de una fiesta, mis pasos y una vibración en el ambiente, parecida a la de la película.

Las vibraciones pueden tomar muchas formas, como las del llanto de un automóvil.

Me sentí, entonces, un poco como Jessica (o como Tilda Swinton siendo Jessica) o jugué a serlo, mientras aguardaba el transporte en un paradero solitario, escondido tras un eucol para que las sombras paseantes de la calle no descubrieran mi soledad y mi

vulnerabilidad. Quise pescar en el ambiente, en el aire frío, algún rumor que me llamara o el eco aún resonante de algún hecho pasado, reciente, lejano o milenario. Y sí los hay, hay cantos por ahí gravitando, sin una identidad clara, pero que algo nos dicen, y nos dan ganas de salir a perseguirlos y acaso con ello encontrarnos a nosotros mismos, como Jessica, que decide perseguir precisamente eso que resuena en sus sentidos, sin preguntarse si es real o fruto quizá de una alucinación nacida de su insomnio.

Pero no quiere Apichatpong Weerathakul que dudemos de la cordura de la mujer, no quiere que nos debatamos en un parangón esquizofrénico. El sonido que oye la mujer es real, como son reales las vibraciones. Nos lo deja muy claro cuando, luego de la primera escena, cuando Jessica despierta en medio de la noche y oye su enorme bola de concreto caer, nos muestra el plano de carros en fila de un parqueadero, cuyas alarmas todas se activan sin un motivo aparente más que la de un posible movimiento telúrico o resultado de una vibración del objeto de Jessica o de ambos. Las vibraciones pueden tomar muchas formas, como las del llanto de un automóvil.

Tras ello inicia Jessica su recorrido. Sigue

con desinterés ese propósito, convertido después en tranquila obsesión. Va pausada, algo lánguida, cansada por tantas noches sin sueño, y Apichatpong la acompaña con sus planos extensos, no solo para que contemplemos la imagen, sino para que agudicemos nuestro oído y captemos el sonido, los sonidos, y nos hagamos así partícipes de la experiencia. Podemos incluso observar algunas escenas con los ojos cerrados. Persigue entonces ella las pistas, mientras continúa sus investigaciones de botánica; pero en medio de todo ello su realidad se altera, y lo que antes creía una verdad, parece ya no serlo, como el odontólogo de su hermana que creía muerto, pero no lo está, o el ingeniero de sonido que le ayudó a recrear el golpe de su bola de concreto, cuya oficina se ha extraviado o nunca existió. La alteración de las frecuencias puede trastocar las percepciones, así como las ondas de radio nos ubican en diferentes planos de realidades sonoras. En la película (y esto lo pensaba en la calle cuando, ya desistiendo de la llegada de un bus, le extendía en vano la mano a los taxis), las frecuencias sonoras alteran quizá la continuidad o lógica de la narración, pero la percepción de Jessica se mantiene incólume ante la aparente variación de esas realidades. Porque, no lo olvidemos, ella es una antena, como más adelante se lo diría el

personaje místico que encuentra en la rivera de un río, en el campo, fuera de la ciudad, durante su búsqueda. Jessica está siendo convocada.

Este individuo, Hernán (interpretado por el actor colombiano Elkin Díaz con una deliciosa parsimonia), es un ser sabio que trae consigo la conciencia del pasado, incluso de antes de haber nacido, y que tiene la facultad, muy natural en él, de recordarlo todo, hasta el simple acto de desescamar un pescado. Gracias al encuentro con este personaje, durante ese momento trascendental en la historia, de descubrimiento y de sosiego, es cuando todo lo anterior adquiere una lógica. El sonido de la bola de concreto que nadie más oye, las vibraciones o las alteraciones de la realidad toman junto a este anacoreta el poder de lo natural. Lo que parecía descabellado ahora se normaliza ante su misticismo; ante su capacidad de escuchar los acontecimientos atrapados y vibrantes en las piedras; ante el hecho de ser víctima y conservar la paz; ante su capacidad de dormir y morir, y de hacernos sentir a nosotros, durante la contemplación de su cuerpo que, el mórbido deseo de estar en su lugar, de saborear por un instante el descanso eterno.

Es precisamente este el valor de *Memoria*, y de otras obras de Apichatpong Weerase-

thakul, como en *Syndromes and Century* o *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*, la de hacernos sentir que lo sobrenatural, lo espiritual, lo trascendental y lo terrenal pueden convivir en un mismo espacio, pero no como fuerzas contrarias que se encuentran y reconcilian, sino porque lo real y lo fantástico hacen parte del mismo hemisferio. Por eso, además, es posible percibir un susurro panteísta en la historia: todo en la naturaleza conforma una unidad, y el sonido, como lo pone en práctica la película, es el puente de esa vasta conexión, y solo algunos pueden percibir esos misteriosos llamados del universo. Esa es quizá la razón por la cual la narración va de lo particular a lo general: inicia con el cuerpo de Jessica intentando dormir, más el sonido de la bola de concreto, y concluye con un plano abierto de un paisaje verde colombiano, del que sobresalen los cantos de las aves. Un recorrido del encierro a la libertad, de la sordera de la urbe a la melodía de la naturaleza, de lo eterno, de lo infinito.

Esa es quizá la razón por la cual la narración va de lo particular a lo general: inicia con el cuerpo de Jessica intentando dormir, más el sonido de la bola de concreto, y concluye con un plano abierto de un paisaje verde colombiano, del que sobresalen los cantos de las aves.

Nada es, entonces, gratuito en la película, cada escena y cada mensaje es un eslabón: la hermana enferma, al parecer por la maldición de una tribu desconocida que ha estado investigando; el descubrimiento de restos humanos ancestrales en la construcción de un túnel; el equilibrio musical de una banda de jazz, como esa capacidad del ser humano de crear balances exactos con los sonidos; el perro que acecha a Jessica en la calle... Son todas ellas secuencias no resueltas del todo dentro de la narración, pero hacen parte del clamor, del clamor de la naturaleza quizás o del universo entero o de algo más allá de nuestra percepción que desconocemos; es ese llamado, dirigido a la mujer y a nosotros, lo que en últimas *Memoria* busca transmitir.

Los minutos pasan y el transporte escasea. Los taxis desconfían de mi presencia y no paran. Los postes de esta calle de la cien no arrojan luz, un par de individuos rondan las esquinas y empiezo a asustarme. Intento, para alejar la mala fortuna, traer a la memoria el poema de Jessica sobre sus noches en vela: “Más allá de los pétalos / y las alguna vez furiosas alas / el aire jadea / ante su desvaneciente sombra”. Me quedo con el jadeo del aire, es lo más cercano a la vibración, es eso que está detrás de todo sosteniendo el entramado del mundo, jadeando, susurran-

do, zumbando, antes que todo perezca. El poema y el creciente miedo me hace pensar en nuestra propia vibración como país. Tal vez Apichatpong no vino aquí solo a hacer una película, sino a recordarnos algo en estos momentos decisivos para nuestro futuro: el clamor que resuena en la atmósfera, el de todos aquellos hechos que han dejado huellas, improntas, en nuestro entorno, a la espera de ser rescatados.

Por fin un taxi se compadece y se detiene. Está viejo y destartalado. Es de esos tercios que aún operan con radioteléfono. El conductor no saluda. Le doy mi dirección y arranca. La intranquilidad en la calle se traslada a la de ser conducido por un desconocido. Pero lleva la ruta adecuada. Se detiene en un semáforo por la Mutis, antes de doblar por la ochenta y cinco, ya a unas cuantas cuadras de mi casa. De repente alguien golpea mi ventana con fuerza. Es una mujer joven. Tiene una botella de boxer en una mano y con la otra intenta abrir la puerta. “Déjame entrar”, dice, “déjame entrar, por favor”, y sigue golpeando. Yo me aferro a sus ojos verdes y quedo paralizado, asustado. El conductor, sin inmutarse por la presencia de la joven, arranca. Algo se salió de la película y se vino conmigo, algo me quería decir. ¿No lo habré escuchado? 

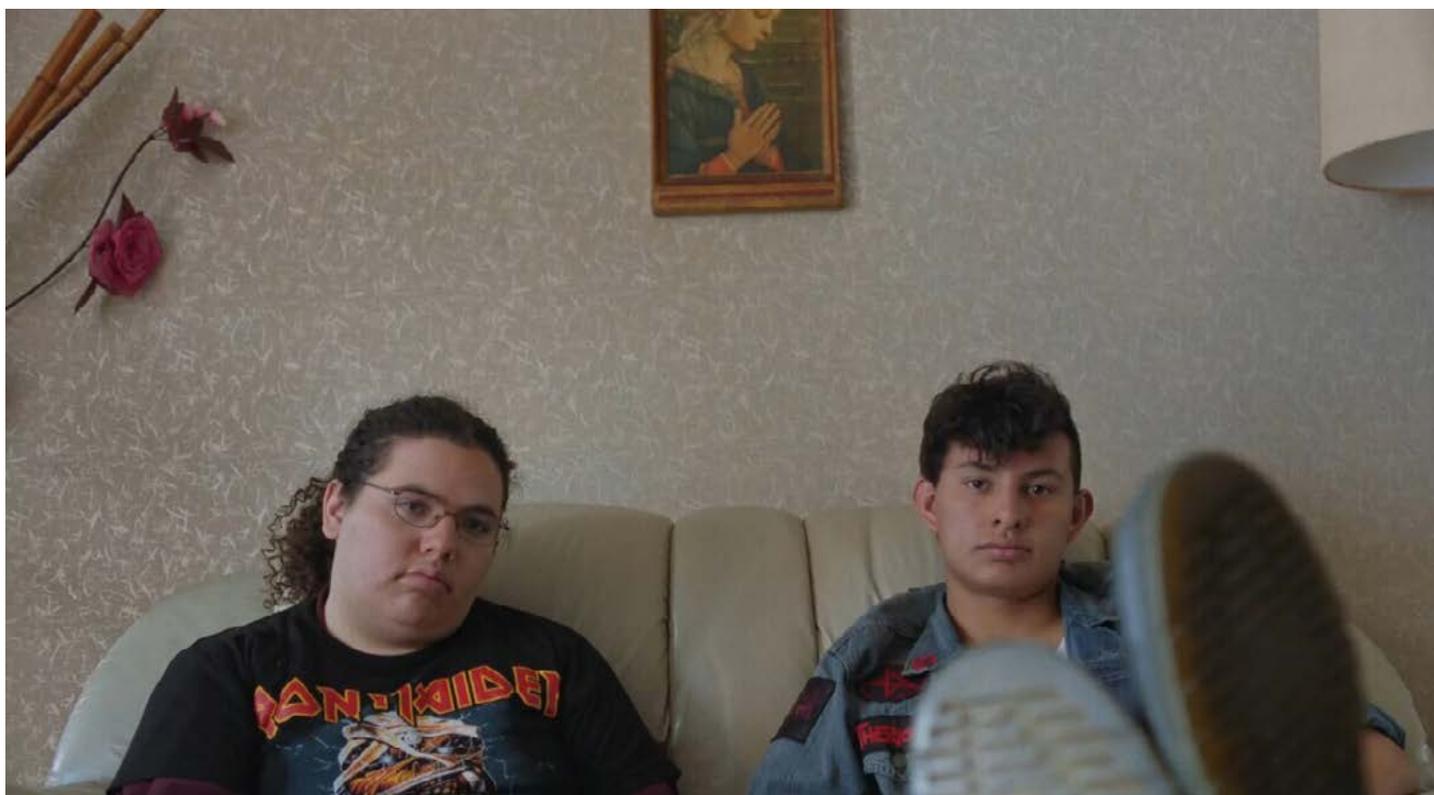
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA NOCHE DE LA BESTIA, DE MAURICIO LEIVA-COCK

...Y EL DÍA MÁS IMPORTANTE DE NUESTRAS VIDAS

Íñigo Montoya



La pasión por la música y la amistad pueden ser lo único que salve la vida en los aciagos momentos de la adolescencia. Esos dos elementos son los ejes centrales de esta historia que relata aquel día en que Iron Maiden dio un concierto en Bogotá y dos jóvenes hicieron todo lo posible por estar en él. De esto

resulta una película desenfadada y entrañable, llena de detalles que logran construir un universo donde la amistad, la familia, la ciudad y la música son protagonistas.

No se trata de una historia con temas habituales en el cine colombiano, ni tampoco

de un relato convencional. Son pocas las películas nacionales que hablan desde el punto de vista de los jóvenes, y menos cuando lo hacen desde su cotidianidad, tal vez un poco intrascendente y aburrida. Pero al centrar la mirada en ese día tan especial para ellos y en la intimidad de sus relaciones, hace que su historia cobre importancia, tanto dramática como en su capacidad de ser representativa de su generación.

Además, tampoco son jóvenes mordidos por la marginalidad, como eventualmente sí se ven en las historias del cine de este país, sino que estos, bien que mal, pertenecen a una clase social que les ofrece algunas oportunidades y los aleja de otras tantas adversidades; por eso sus urgencias son diferentes, lo cual los define a ellos y a la película misma. Y no por ser urgencias menos apremiantes, en términos de supervivencias, hay menos drama o ausencia de honestidad y contundencia en esa zozobra con que se enfrentan a su mundo a esa edad.

Aunque este par de jóvenes casi todo lo que dicen es metal por aquí y Maiden por allá, en medio se filtran constantemente los matices y contrastes de su amistad, así como la forma como lidian con sus problemas familiares y las carencias y ansiedades que se desprenden de ellos.

En cuanto al relato, se trata del esquema de la aventura de un día, donde en principio todo gira en torno a su pasión por el *metal* y a ese objetivo supremo de estar en el concierto de “la mejor banda del mundo”. Por eso, gran parte de las acciones se resumen a un deambular por la ciudad mientras llega el momento tan esperado. De ahí que no haya una trama clásica y lo que capta la atención es la serie de episodios que viven los dos jóvenes ese día, y los hay de todo tipo: divertidos, dramáticos, reflexivos, conflictivos, patéticos y emotivos. Esto le permite al relato, no solo mantener el ritmo de una buena canción de *heavy metal*, sino también cubrir una gama de situaciones y sentimientos que convierten a la película en una experiencia rica y estimulante.

Aunque este par de jóvenes casi todo lo que dicen es metal por aquí y Maiden por allá, en medio se filtran constantemente los matices y contrastes de su amistad, así como la forma como lidian con sus problemas familiares y las carencias y ansiedades que se desprenden de ellos. Ya sea una madre melancólica y rezandera o un padre alcohólico, ellos tratan de lidiar con eso de distintas formas, tienen su música y el uno al otro, incluso hasta una suerte de padre sustituto para ambos, ese viejo metalero que siempre

cuenta la misma historia. Un personaje que es la prolongación de su espíritu en el tiempo, el indicio de que puede que el mundo adulto no se los devore del todo con el pasar de los años y que Iron Maiden nunca les dejará de gustar.

Si bien la pareja de jóvenes siempre está en primer plano, en el segundo no faltan la ciudad de Bogotá, con toda la vistosidad de su arte urbano, que hace de coro griego visual junto con esos gráficos que constantemente rayan la pantalla; y también, por supuesto, está el *metal*, el de Iron Maiden, necesariamente, pero igualmente el de bandas colombianas como La Pestilencia, Agony, Masacre, Vein y Darkness. Ese permanente contrapunto visual y sonoro enriquecen tremendamente la película y le dan una identidad propia. Hay que resaltar también el uso de las imágenes de archivo que hacen alusión a aquel célebre concierto de 2008, con ellas se logra darle brío y legitimidad al relato.

Salvo por algunos pasajes en que la puesta en escena no es tan orgánica ni verosímil (como la atrapada del ladrón afuera del concierto o cuando los arresta la policía), en general la película sabe construir un universo con la fuerza y el carisma de un relato

generacional, un relato divertido y con un encanto cómplice hacia estos queridos muchachos y su odisea de un día. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SUSPENSIÓN, DE SIMÓN URIBE

COLOMBIA EN SUSPENSIÓN

Juan Carlos Romero C.



Profesor Programa de Cine y Comunicación Digital - Universidad Autónoma de Occidente.

Profesor Instituto Departamental de Bellas Artes - Facultad de Artes Visuales y Aplicadas.



Si se puede pensar se puede filmar. Sentenciaba el genio del cine Stanley Kubrick (1928 - 1999). A pesar de la obviedad, hay en el cine aspectos difíciles de visualizar, pero no imposibles. Existen ideas, conceptos, categorías, sentimientos que reclaman

una imagen cinematográfica difícil de contener o expresar. Es por eso que un recurso narrativo que usa el cine es la figura retórica conocida como sinécdoque: la parte por el todo. Valor clave de la representación en el cine es el de poder universalizar una idea

a partir de un ejemplo particular. No es un recurso único del cine. Las obras de arte se valen en muchos momentos de este recurso para lograr representaciones eternas. El amor imposible quedó inmortalizado en los amantes de Verona: Romeo y Julieta, creados por Shakespeare para todos los amantes del mundo. Y así, Charles Chaplin se imaginó el drama de un hombre sencillo en un momento en el que la industrialización era la promesa de una vida feliz. *Tiempos Modernos* se revela como esa necesaria reflexión que el pequeño Charlot nos hace para pensar, mientras reímos, por ese anhelado progreso que nos traerían las máquinas y su explotación económica.

...elefantes blancos. Colombia es potencia mundial en poseer el mayor número de miembros de esa extraña especie de seres mitológicos que representan la tragedia de un pueblo condenado al atraso y la miseria.

Suspensión es un documental colombiano escrito y dirigido por Simón Uribe. Esta película es una de esas obras extrañas que llegan al público en el mejor de los momentos. Colombia está sobre diagnosticada en sus penurias políticas, sociales, económicas. La corrupción es una palabra que nos condena. A diario oímos hablar de ese monstruo de

mil cabezas que impide toda posibilidad de progreso. Tenemos una casuística amplia y diversa sobre: carreteras perdidas, puentes desechos, adelantos de miles de millones de pesos que se esfuman, los llamamos: elefantes blancos. Colombia es potencia mundial en poseer el mayor número de miembros de esa extraña especie de seres mitológicos que representan la tragedia de un pueblo condenado al atraso y la miseria.

Suspensión concentra su fuerza en ver y contar la historia de una carretera. La autopista San Francisco – Mocoa. Una obra que se hace necesaria hace doscientos años. La entrada a ese universo verde que es la Amazonía colombiana está en reposo hace dos siglos a la espera de conectar este país grande y aislado. *Suspensión* es el reflejo austero de todo lo que la corrupción implica. Narrada por las gentes del sur, en este documental se hace evidente la tragedia que representa el desvío de los dineros públicos y las consecuencias de estos actos comunes e impunes.

Suspensión es austera. Silenciosa. La imagen de esos abismos geográficos, caminos aterradores con precipicios y un manto de niebla eterna que envuelven esos 148 kilómetros que separan a esa, pequeña, Colombia andina, de ese otro país aislado, rico y

abandonado a su suerte.

Suspensión es desgarradora por su viva fuerza de ver cómo, en pleno siglo XXI, seguimos sumiendo a todo el sur del país a seguir condenados a pensar que su valor como colombianos a nadie le importa. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TANTAS ALMAS, DE NICOLÁS RINCÓN GILLE

TANTA INMENSIDAD Y TANTO VACÍO

Liliana Zapata B.



Hay muchas formas de retratar la violencia en el cine o de recordarla, pero en ocasiones, cuando se busca ser original en la forma de abordarla, se puede caer en la parodia, en el amarillismo, o incluso en la banalización. De todas ellas se ha apropiado

el cine colombiano a la hora de buscar reproducir nuestra propia historia, con resultados disímiles –como parecería obvio–, repitiéndose incansablemente y dejando al espectador en un estado de agotamiento o incluso de hartazgo, crónicos. La decisión

entre privilegiar la violencia en sí misma o ponerla como telón de fondo, seguramente ocupa largas horas de los directores que deciden hacer un filme que contenga esta temática, y gratamente, a veces aparece en el horizonte un director que piensa diferente, que ve el panorama con otros ojos, que enfrenta las mismas dualidades, pero cuya alternativa en lugar de ser blanca o negra, es intermedia, singular, y por qué no, original, en tiempos cuando la originalidad está más cuestionada que nunca.

Este director decide, de pronto, contar las mismas historias pero sin sensiblerías innecesarias, las mismas atrocidades sin ambages y la misma situación oscura y angustiada, pero con una sutileza tal, que aun cuando entendemos lo que vemos y podemos claramente imaginar más allá, él nos evita el agobio del cuerpo mutilado, de los disparos a quemarropa y de los ríos de sangre, pues no es necesario mayor detalle para entrever lo que subyace, para dilucidar el dolor ante la pérdida a través de la mirada de un padre y no de una madre como es usual, para mayor ruptura en la forma tradicional de contar.

No sabemos si ser original es un atributo incorporado a propósito en *Tantas Almas*

(2019), por el director colombo-belga Nicolás Rincón Gille, en este, su primer largometraje de ficción, pero lo cierto es que ha logrado hacer emerger un relato colmado de emociones sin acudir necesariamente a nuestra sensibilidad extrema y abrumarnos con imágenes demasiado explícitas. Es claro para el director que se tienen sentimientos más profundos y perennes, cuando escudriñamos el corazón de alguien profundamente herido y destrozado, que cuando se nos muestra vívidamente lo que lo causó. En *Tantas Almas*, más allá del horror de una guerra, o de la sangre derramada, queda claro que lo que persiste y sobrevive es el dolor de la pérdida, de la duda, de la soledad del miedo. Lo que vemos es un alma en búsqueda de otras que no hallarán consuelo hasta volver con su padre y ser enterrados dignamente.

Es claro para el director que se tienen sentimientos más profundos y perennes, cuando escudriñamos el corazón de alguien profundamente herido y destrozado...

La historia de José, es la de miles de padres que han perdido a sus hijos a manos de otro y sin ningún motivo. Una noche sus hijos simplemente desaparecen por decisión de un grupo armado al margen de la ley, y al

ser arrojados al río como tantos otros, es el sufrimiento el que perdura, el que no abandona. José, de la misma forma que un judío errante, vaga sin rumbo tras sus hijos, con el fin de darle un poco de sosiego a sus almas y a su alma. Pero en este proceso, es su espíritu el que se pierde con cada hallazgo que, en lugar de ayudar a paliar el dolor, lo exacerba, al verse circundado de la violencia más cruenta y más absurda, donde unos pocos deciden sobre las vidas de los demás, sin control y sin resistencia alguna.

José en el río, José en la canoa, José en la selva, José con el comandante de un grupo armado, José con la dama que consigna en un libro el detalle de cada uno de los cuerpos –o los pedazos de ellos– que escupe el río, José enterrando a uno de sus dos hijos, José ayudando a un joven desertor que probablemente haya participado en el asesinato de ellos, José omnipresente en la pantalla, llenándola con su entereza y su tormento, desgarrado pero perseverante en la tarea que se ha auto impuesto de encontrar a sus hijos so pena de poner en riesgo su vida, o lo que queda de ella. Eso es lo que vemos y es lo que nos trae Nicolás Rincón, apoyado en la impresionante fotografía de Juan Sarmiento del pueblo de Simití al sur del departamento de Bolívar –agobiado durante años por la

guerra–, con una puesta en escena cuidadísima e impecable, que no nos distrae sino que enfatiza la soledad y el vacío de un ser que se enfrenta a una pesquisa en una inmensidad de agua y selva, que nos permite dilucidar que su exploración no es física, no es ya la de unos cuerpos, si no la de la paz de su propia alma.

Cualquiera puesto de frente ante la búsqueda de algo en la inmensidad del río Magdalena y sus orillas, desistiría casi de inmediato, pero en José la duda no tiene cabida, él no cree, él tiene la certeza de que encontrará a sus hijos y no hay obstáculo posible. Las canciones que les dedicaba a cada uno de ellos son mantras que repite y son las brújulas que le permitirán llegar hasta ellos, encontrarlos y darles la sepultura que pondrá a sus almas por fin en paz.

Las canciones que les dedicaba a cada uno de ellos son mantras que repite y son las brújulas que le permitirán llegar hasta ellos...

La mirada del padre, es la de *Tantas Almas* y es la de José. Acostumbrados como estamos al punto de vista de la madre, cuando de conflictos bélicos se trata, el del padre es además de extraño y novedoso, contundente, pues nuestro imaginario y nuestra tradi-

ción formada, nos llevan siempre a pensar que la madre es la que sufre y la que busca consuelo, y aunque así es, claro está, el padre también flaquea, el padre también pierde, y el padre, también siente. El director quiso enfatizar esta perspectiva; y esa mirada impasible de José puesta de frente al dolor, ahonda más el sentimiento de pérdida, pues intuimos, y más aún, sabemos, que detrás de ese semblante siempre adusto, está la más grande agonía que nos desgarrar tanto como a él. Es José quizás, el resumen de perderlo todo, pero aun así continuar a pesar de que adentro solo haya vacuidad, aun cuando el alma haya quedado suspendida en el río y entregada a la vastedad del río Magdalena. Es José el retrato y la representación de los miles de Josés que siguen respirando pero que son más espectros que los de sus muertos, porque son ellos los que han tenido que continuar cuando todos los demás se han ido o han sido arrebatados, son sus almas las que siguen “vivas” si así pudiera llamársele a una vida cuyo único consuelo es hallar los despojos de aquellos a quienes se ha amado.

Sin embargo, si José lo ha perdido todo y puede continuar, José representa también paradójicamente la esperanza, la esperanza de creer que puede haber algo mejor

más adelante, que algún día lograremos lo que buscamos, que si creemos, hallaremos la respuesta. Y es *Tantas Almas* la esperanza de un nuevo cine, uno en el que nos contemos –porque hay que hacerlo–, en el que no neguemos nuestra realidad, pero que nos permita continuar, sacar adelante un proyecto común y un cine que sea memoria, y sin embargo, catarsis y propulsor de una mirada hacia el futuro, donde más que sentir lástima, sintamos un anhelo de cambio y las mismas ansias de sosiego que buscaba José. Si José halló el consuelo o la paz, no lo sabremos con certeza; pero nosotros, podemos al menos, intentarlo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TANTAS ALMAS, DE NICOLÁS RINCÓN GILLE

TANTAS ALMAS EN UNA SOLA

Liz Evelyn Echavarría Hoyos



Escuela de crítica de cine de Medellín



El relato masculino

A orillas de la ciénaga de Simití tiene lugar la primera película de ficción del colombiano Nicolás Rincón. Se trata de un relato profundo que se teje desde la voz del alma, la

complicidad del río y la dolorosa realidad de Colombia que parece haberlo visto todo. Es una historia de amor, dolor y dignidad.

La historia se construye a través de la vida

y la travesía de José, un pescador del sur de Bolívar que vive en una relativa tranquilidad con su familia, hasta que la vida da un giro que lo lleva a una búsqueda llena de incertidumbre y dolor. Esta es la compleja historia de un hombre sencillo, que nos conduce a un paisaje hermoso que se confronta con una realidad agreste. Constituye un relato poderoso porque se cuenta desde la visión de un padre, en contraste con muchas producciones que tienen a la madre y/o al relato femenino como protagonista. Este elemento aporta mucho valor a la cinta, ya que evidencia la fragilidad y la sensibilidad masculina, en un contexto donde no están dadas las herramientas culturales para que los hombres puedan expresar lo que sienten. La actuación, el guion y la escenografía reflejan la vulnerabilidad que siente un hombre que pierde a sus hijos, que pierde lo máspreciado que tenía, pero que no quiere perder su vida ni que se pierdan las almas de sus hijos. Un hombre que son muchos hombres, dos almas que son tantas almas.

El compromiso político de la palabra

Luego de volver de Bélgica donde estudió cine, Nicolás Rincón se dedica a estudiar la población campesina. Fruto de su exploración etnográfica presenta su trilogía docu-

mental llamada *Campo hablado*¹, donde la esencia es el relato oral y el protagonismo lo tienen las mujeres. Es una radiografía del campo, atravesado por las historias que lo habitan y las narraciones que comparten las víctimas que lo conocen, lo resisten y lo añoran. Sobre este aspecto, el director colombo-belga afirma en una conversación con el crítico Pedro Adrián Zuluaga que “sin la palabra no hubiésemos sobrevivido la violencia [y que] La narrativa del relato se vuelve una resistencia simbólica”². La importancia de la palabra para el director es determinante, ya que da profundidad a su cine. En *Tantas almas* eso se hace evidente.

Es una radiografía del campo, atravesado por las historias que lo habitan y las narraciones que comparten las víctimas que lo conocen, lo resisten y lo añoran.

1 Los documentales que la conforman son: *En lo escondido* (2005), *Los abrazos del río* (2007) y *Noche herida* (2010). Se presentaron en el VI festival de cine de Jardín, que se realizó entre el 16 y el 19 de septiembre del año en curso

2 Palabras del director Nicolás Rincón Gille sobre su trilogía *Campo hablado* pronunciadas en un conversatorio con Pedro Adrián Zuluaga, en el 6° Festival de Cine de Jardín, que se realizó entre el 16 y el 19 de septiembre de 2021.

Una de las frases más significativas de la película es la que pronuncia un joven que le responde a don José: “Deje eso así. Deje de escarbar, mire que el río es inmenso y a usted también lo pueden matar”, a lo que el protagonista responde con el silencio, porque las palabras que pronuncia son pocas, pero contundentes. A veces las pronuncia para protegerse o para desafiar; otras veces para hacer preguntas que evidencian su vulnerabilidad; en otros momentos canta reflejando su amor y su dolor. Pero sus palabras dan cuenta de una resistencia a la deshumanización de la guerra (como cuando se despide de su compadre y se disculpa por arrojarlo al río). La palabra es política también cuando se obliga a callar, a no preguntar por los cuerpos, a no informar nada al respecto. El guion es un acierto porque refleja un compromiso político a través de la palabra que se resiste a ver desaparecer a sus hijos sin hacer un duelo, a no preguntar, a callar y olvidar sin cerrar su herida.

El poder del misticismo

Uno de los elementos más destacables de este director es que toma en cuenta el imaginario del campesino como pieza clave para entender las complejidades y el horror de la violencia y las dinámicas propias del conflicto armado en el país, que no pueden

comprenderse desde la visión a veces simplista –y siempre frívola– de la racionalidad.

Por eso entre los documentales y la película se entrecruza un universo místico en el que los personajes recurren a rezos, brujas, mohanes, almas en pena y fuerzas demoníacas que sirven como argumento a esa injusticia. Resulta interesante ver cómo la existencia del mohán explica el fracaso de la pesca; cómo las brujas “resuelven” los fracasos económicos y sociales. En esta película el rezo de don José y el uso de escapularios son protección contra las balas; los paramilitares (que el director menciona sin ninguna ambigüedad) creen en pintarse las uñas de la mano izquierda como parte de un pacto con el diablo que los protege de ataques de almas en pena; y a las ánimas debe pedírseles permiso regándoles licor. Es así como la eficacia simbólica resulta congruente para explicar las razones de ser una víctima o de estar inmerso en una realidad particularmente violenta.

La estética visual a través del vestuario es otro elemento interesante de la película, porque da cuenta de la idiosincrasia colombiana. Don José tiene la camiseta del Atlético Bucaramanga, igual que su hijo –su legado,

ya que también es pescador—, una representación de la cultura aficionada y familiar. También se ve que el poncho y el sombrero lo usa un jefe paramilitar y un alcalde (que no al azar son el mismo actor). Estas visualizaciones potencian la historia desde lo simbólico, haciendo que el tema de las almas tenga más connotaciones que cuerpos que se han ido, y el espectador sea cómplice de la profundidad que tiene encontrar una respuesta y dar un cierre a un capítulo tan doloroso como la muerte.

También se ve que el poncho y el sombrero lo usa un jefe paramilitar y un alcalde (que no al azar son el mismo actor).

Un relato con voz propia

Si bien el conflicto armado y sus víctimas en la filmografía colombiana se han retratado de muchas maneras, sobre todo a partir de la firma de los acuerdos de paz, *Tantas almas* es una cinta original porque los temas centrales son el duelo y el poder que tiene la mística para tolerar el dolor y salvar las almas en medio del ambiente deshumanizado y hostil de esa “Colombia profunda” que olvida a sus campesinos. Es un relato con voz propia no solo por la historia sino por la forma de contarla, sin prisas, desde las miradas

cargadas de emociones, desde la imponencia y tranquilidad del río, desde una canoa, desde la cercanía de la realidad.

Es una historia donde sus más de dos horas no incomodan. Las actuaciones son impecables, especialmente la de Arley de Jesús Carvallido, quien ha estado en medio del conflicto. La película cuenta con una excelente fotografía³, donde el paisaje y el color la hacen más intensa, además evoca calidez y sensibilidad humana a pesar del contexto. La música es maravillosa precisamente por ser casi silente. El canto diegético es un poema más que una melodía, es un viaje solitario y poético que, además de ambientar la película, responde a la historia misma.

³ Es ganadora del premio alemán de fotografía por el trabajo de Juan Sarmiento. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TUNDAMA, DE DIEGO Y EDISON YAYA

TEMPLO DEL SOL

Joan Suárez

—●—



*Un largo camino
entre pecho y espalda,
La senda*

*Cierto día Tundama le cortó a un anciano una
mano y las orejas,
por haber osado sugerir un acuerdo pacífico con
los españoles.*

En uno de los relatos ancestrales sobre el mundo Muisca (lengua macro Chibcha) se dice que la diosa madre Bachué “Mujer Buena”, salió de la laguna de Iguaque “Cuna de la Humanidad” con un niño en sus brazos. Ellos son considerados los ancestros de toda la raza humana. Ella construyó una casa donde vivió con el niño hasta que se

hizo grande para procrear con él y poblar la Tierra. Tiempo después regresaron a la orilla de la laguna acompañados de sus hijos y los pueblos, para enseñarles a venerar a los dioses, ser buenos y evitar el mal. En la ceremonia, entre clamores y llantos, ambos se convirtieron en dos grandes serpientes que se sumergieron en la laguna. De ahí la especial adoración religiosa del pueblo Chibcha hacia el agua.

Durante la conquista, los muisca tuvieron varias alternativas. Unos aceptaron el avasallamiento tras la derrota militar, como los hombres de Quemuenchatocha, en Tunja, o los de Tisquesusa, en la sabana de Bogotá. Otros, como los tunebos del norte de Boyacá, prefirieron la muerte y optaron por lanzarse al vacío desde la peña de los Muertos (Parque Nacional Natural El Cocuy, Güicán y Chita), cayendo al río Nevado entre las grietas del eco y la estampida contra las rocas.

Ahora tenemos un encuentro ceremonial ante la pantalla de un guerrero y una fuerza mística, una especie de aura y aparición, que elogia y predice las lógicas para comportarse en comunidad. Este encuentro de diálogo confesional y de mantra se nos presenta en la laguna como una circunstancia inicial y es el punto de partida de *Tundama* (2021),

la película colombiana de animación 3D dirigida por los hermanos boyacenses Diego y Edison Yaya, para narrar la vida del guerrero valeroso muisca que, a comienzos del siglo XVI, enfrentó a las tropas españolas de Gonzalo Jiménez de Quesada, Hernán Pérez de Quesada y Baltasar Maldonado.

Los hermanos Yaya son diseñadores gráficos apasionados por la animación. Crearon la compañía de producción audiovisual creativa DAGAMedia, un estudio que combina la destreza y la técnica de ambos para escribir y animar. Así emerge *Tundama*, creada con la técnica *Motion Capture*, es decir, la grabación de movimiento de actores y de animales vivos, y el traslado de dicho movimiento a un modelo digital, realizado en imágenes de computadora. Al mismo tiempo, algunos elementos de la riqueza iconográfica que dejaron los Muisca: piedras, orfebrería y mantas, que hacen parte de la vestimenta y ambientación de la película. Incluso, su música original acompaña cada escena con ritmo, desde *Luna de atardecer* hasta *El espíritu de la montaña*.

A lo largo de seis años se realizó esta producción que contó con la elaboración de un *storyboard* con más de 2500 dibujos e incorporando un sonido natural que se grabó

desde los campos (la manga, el césped) de la región cundiboyacense. De este modo, la película tiene una imagen fresca y dinámica, casi para cualquier tipo de espectador. Sin embargo, es un relato animado (el primero) que debe ser visto con sus subtítulos en su lengua Muisca (traducción lengua muisca Facundo Manuel Saravia), declarada extinta desde el siglo XVIII. Un trabajo loable en traer a la vida la particular aliteración de palabras de hace más de 300 años.

Los hermanos Yaya son diseñadores gráficos apasionados por la animación. Crearon la compañía de producción audiovisual creativa DAGAmedia, un estudio que combina la destreza y la técnica de ambos para escribir y animar.

Así los hermanos logran en esta película animada recrear el universo del guerrero Tundama y su enfrentamiento con las tropas españolas pero, quizá por la técnica empleada, los personajes, si bien tienen una silueta definida y fina con cada una de sus características, también están ausentes algunas expresiones en sus gestos y el crecimiento emocional ante algunas de las situaciones ambiguas que nos presenta. Aunque es claro las anotaciones bélicas, especialmente el combate con Baltasar de Maldona-

do en el Pantano de la Guerra.

Hasta hace algunos años el curso de historia en escuelas y colegios en Colombia estaba empaquetado en el área de ciencias sociales y humanas, un largo período de inasistencia histórica de casi treinta años, que al menos en los últimos tiempos ha procurado regresar a las aulas; y sea entonces esta película la que nos recuerde el significado relevante de conocer el pasado ancestral indígena, porque más allá de hacer alusión al guerrero mítico muisca, hasta hace un siglo Tundama era también un departamento de Colombia, de esos que ya nadie recuerda, ni sabe que existió e ignora su actual ubicación.

Si bien la historia de Tundama es poco conocida, la película animada nos muestra un héroe indígena, el esplendor de los paisajes en el altiplano boyacense y la riqueza cultural a través de figuras simbólicas y emblemáticas como el cóndor de los Andes, el jaguar y las luciérnagas, en un contexto que hace referencias a las expresiones humanas: el amor, la familia, la paz, la resistencia y, sin duda, el odio, la mentira y la traición.

De acuerdo al argumento, para Tundama la única salida fue la guerra a muerte. Se convirtió temprano en héroe de la resisten-

cia indígena en el Nuevo Reino de Granada. El cacique Tundama tenía una gran área de influencia. A él le rendían tributo otros caciques menores, muchos de ellos con nombres sonoros: Icabuco y Saquencipá, Sátiva y Socotá, Tibabita y Tibativa, Chitagote y Tocavita. Para enfrentarse con los españoles logró reunir un ejército de diez mil hombres, según refiere uno de los cronistas de Indias que narra su lucha: Juan de Castellanos. Y algunos de estos pasajes históricos son representados en la película, entre el discurso de fuerza y aliento del guerrero hacia su pueblo y los demás caciques, y la contienda en el lenguaje pacificador con los militares españoles, hasta desencadenar en un enfrentamiento.

A él le rendían tributo otros caciques menores, muchos de ellos con nombres sonoros: Icabuco y Saquencipá, Sátiva y Socotá, Tibabita y Tibativa, Chitagote y Tocavita.

La película también ofrece un recorrido geográfico por algunos sitios representativos de la región cundiboyacense, como la Laguna Pan de Azúcar o el Lago de Tota, ícono de la identidad boyacense. Al igual que Bacatá, (como se conocía a Bogotá en esa época), Tunja, Paipa y los páramos al norte de Duitama, lugar donde encontraron hace

dos decenios los restos del asentamiento agrícola más antiguo de Colombia, es decir, ya los pobladores cultivaban estas tierras tres mil años antes de que Tundama estuviera cortando orejas.

Finalmente, el cine de animación en la última década en Colombia ha producido algunos títulos llamativos y versátiles en su técnica y narración, que dan cuenta de un uso regular y potente por parte de los directores y directoras, tanto en lo argumental y documental: *Relatos de reconciliación* (2018) de Rubén Monroy y Carlos Santa; *Virus Tropical* (2018) de Santiago Caicedo; *El libro de Lila* (2017) de la directora Marcela Rincón; *Reguechicken* (2015) de Darío Armando García (Dago García); *Anina* (2014) de Alfredo Soderguit, *Gordo, calvo y bajito* (2012) de Carlos Osuna, y *Pequeñas Voces* (2011) de Jairo Eduardo Carrillo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

UNA MADRE, DE DIÓGENES CUEVAS

Y TODO AQUELLO DE LO QUE NO SE HABLA

Ángela Cardona

—●—



Desde el pasado 25 de noviembre se celebró en Medellín la primera versión del Festival Miradas con una muestra que trajo algunos de los mejores filmes realizados en la ciudad en los últimos años, entre estos *Una Madre*, una película que sin duda logró conmover al público y no le sobraron elogios ni comentarios positivos de los asistentes en

su presentación.

Diógenes Cuevas dirige su ópera prima y nos presenta un filme valiente y sincero, donde narra la historia de un hijo que busca a su madre, quien padece un trastorno mental y, al encontrarla, nos adentra en una odisea de altibajos y emociones que deben

enfrentar tanto ambos personajes como el espectador. Alejandro y Dora están sin rumbo entre montañas y, más allá de un destino físico, se puede sentir que no hay muchas posibilidades ante las circunstancias de ambos, y es a través de esto que el director logra tocar fibras profundas, por lo que sorprende que este sea su primer largometraje, pues en él se ve una mirada de autor y un estilo tan claro que da cuenta de su preparación para este rol y el innegable talento que va de la mano de una profunda sensibilidad para narrar.

Además de su dirección hay que resaltar las actuaciones de sus protagonistas, pues José Restrepo, quien interpreta a Alejandro, logra un equilibrio perfecto con Marcela Valencia, quien da vida a Dora, y ambos encarnan la relación de hijo y madre, siendo en este caso el amor de él lo que conduce la película; ella por otro lado, con su ingenuidad y también sus momentos de locura, es la que le pone el ritmo y en esto tal vez se puede diferenciar de las no tan escasas obras sobre las madres, pues aquí es el hijo quién tiene el impulso y carga el peso de las decisiones para lograr mantener o, incluso, tener su familia.

Esta coproducción entre Colombia y Argentina nos embarca entre los paisajes y las montañas de Antioquia y a través de este viaje de emociones en los que, como espectadores, se pasa del amor y la ternura a la locura. En ese mismo recorrido es imposible no cuestionarse el concepto de familia, de cordura y de lo que representa ser mujer y su deber ser.

...aquí es el hijo quién tiene el impulso y carga el peso de las decisiones para lograr mantener o, incluso, tener su familia.

Es entonces una película sincera que habla de temas y sentimientos de los que nadie quiere hablar, porque tal como lo relatan en el filme, *“a los locos nadie los quiere mostrar”* y esto es lo que hace que una obra como esta sea tan necesaria, interpelando de una forma maestra al espectador, también de una manera íntima, profunda y reflexiva, generando inquietudes de todo aquello que se quiere ocultar. 🐎

CONTENIDO

SITIO WEB

BIABU CHUPEA: UN GRITO EN EL SILENCIO, DE PRISCILLA PADILLA

ENTRELAZAR HERIDAS Y TEJER CICATRICES

Gloria Isabel Gómez

—●—



En las calles y en los puentes de muchas ciudades de Colombia es frecuente encontrarse con una imagen que evidencia el hambre que padecen la mitad de sus habitantes: mujeres indígenas de largas cabelle-

ras y trajes coloridos pasan días enteros a la intemperie acompañadas de sus bebés. Desde hace un tiempo me pregunto qué piensan, qué sienten y cómo es la relación que tienen ellas con sus niños y niñas, quienes

se inquietan por permanecer tanto tiempo al sol y al agua.

La última película de Priscilla Padilla me hizo pensar en este fenómeno, que refleja la marginación de las comunidades indígenas en las ciudades y también nuestra desconexión con un grupo poblacional que tiene prácticas culturales que desconocemos muchísimo si las comparamos con tradiciones de otros países con las que nos sentimos más familiarizados debido a la globalización. El documental *Biabu Chupea: Un grito en el silencio* (2020), narra la historia de una mujer Embera-Chamí que vende sus artesanías en las calles de Bogotá. Con lo que gana sobrevive y sostiene sus necesidades básicas. Ella nació en un resguardo y a los diecisiete años tomó la decisión de irse de su comunidad al enterarse que le fue practicada la ablación. Desde entonces, la soledad es su única compañía, pues no sabe si sus padres aún viven y si algún día podrá volver a la naturaleza, esa que añora pintando las paredes de los lugares en los que ha vivido.

...el cabello largo, las máscaras de animales y los tejidos de colores nos impiden mirarla a los ojos, invitándonos a escuchar sus palabras y a prestar atención a sus manos.

A lo largo del documental conocemos a la protagonista a través de canciones escritas en su idioma que se relacionan con el trauma de haber sido mutilada, pues este acontecimiento ha tenido consecuencias en su sexualidad, su vida amorosa, sus proyectos personales, su bienestar emocional y su salud física.

Su voz es el dispositivo narrativo con el que ella expresa el dolor de sus experiencias, ya que, en la película, su rostro permanece oculto a través de símbolos que son propios de su cultura: el cabello largo, las máscaras de animales y los tejidos de colores nos impiden mirarla a los ojos, invitándonos a escuchar sus palabras y a prestar atención a sus manos.

En sus trayectos por Bogotá, sus coloridos vestidos contrastan con el gris de la ciudad y es así como la película transita entre las ruinas de lo urbano al espesor de la naturaleza, la dureza del asfalto y la delicadeza de la tierra. Esta tensión entre el campo-ciudad es visual y dramática, y se desarrolla a través de otro personaje de la película: Claudia, una mujer que viaja de la capital al resguardo para compartir sus aprendizajes como estudiante de enfermería. Vinculando a sus saberes las plantas medicinales, ella conserva su identidad indígena, pero con una

conciencia más crítica de las prácticas y rituales de su comunidad que vinculan la espiritualidad con la corporalidad. En ese sentido, el conocimiento científico no enjuicia ni tiene un rol evangelizador sino que aporta diálogos y conversaciones que le permiten a estas mujeres comprender mejor sus cuerpos y erradicar una práctica en la que siguen muriendo muchas niñas y bebés.

De esta manera, la película construye la posibilidad de pensar en nuevas mentoras en una cultura que respeta la vejez al tiempo que se permite escuchar a la juventud para reflexionar sobre sus costumbres y construir un presente más justo para las niñas de la comunidad. En contraste, los hombres del resguardo mantienen una posición pasiva frente a este tema, pues reconocen que aún se practica, pero no comprenden las consecuencias de la mutilación del clítoris, un crimen que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres y que nos hace preguntarnos: ¿Qué significa la cultura y cuáles son sus límites?, ¿Por respeto a las tradiciones debemos aceptar que se atente contra la integridad de las personas?

Algunas de estas inquietudes ya se esbozaban en trabajos previos de la directora Priscila Padilla, quién había filmado algunas

comunidades indígenas en Colombia investigando sus rituales (*La eterna noche de las 12 lunas*, 2013) pero también la vulneración de sus derechos (*Nacimos el 31 de diciembre*, 2011). En *Biabu Chupea: Un grito en el silencio* su aproximación goza de una madurez crítica y temática, al crear una narración en la que se dignifica la lucha de las mujeres, a la vez que se cuestiona el machismo que hay en estas comunidades, la corrupción en la justicia indígena y la perpetuación de costumbres que no son autóctonas sino frutos del colonialismo.

Además, hay una coherencia entre lo filmado y cómo se filma, pues el equipo de rodaje estuvo conformado por mujeres, una necesidad que responde a varios testimonios y espacios de intimidad femenina y a lo que significa compartir un género, que tiene mucho que ver con tener en común una serie de vivencias que, aunque podamos experimentar de formas diferentes, pueden reconocerse o distinguirse, como el acoso, la dominación, el control sobre nuestros cuerpos, el secretismo con el que tratamos nuestro ciclo menstrual, nuestro deseo y nuestro placer.

Además, hay una coherencia entre lo filmado y cómo se filma, pues el equipo de rodaje estuvo conformado por mujeres, una necesidad que responde a varios testimonios y espacios de intimidad femenina...

Sin mencionar al feminismo, el patriarcado o la sororidad, esta película visibiliza la lucha de un grupo de mujeres por ser dueñas de su cuerpo y garantizar estos derechos a las niñas y las futuras generaciones de su comunidad. En conjunto, las mujeres no tienen miedo de expresar sus temores, tabúes y sufrimientos: ellas derraman lágrimas de tristeza por la infertilidad de sus cultivos, ellas se ayudan en las dificultades aún si no se conocen y ellas trabajan en equipo respetando la naturaleza.

Retomando el inicio de este texto, pienso que quienes somos de la ciudad, tenemos un enorme desconocimiento de las experiencias de los campesinos en el marco de la guerra y el conflicto armado, una distancia que ha disminuido gracias a expresiones artísticas como el cine colombiano, que se ha ocupado de narrar el desplazamiento forzado, la desaparición, el secuestro y los horrores que implica salir de un territorio. Sin embargo, me cuestiona lo poco que hemos

relatado las agresiones al cuerpo como una estructura sobre la que también se ejerce el poder, porque a diferencia del espacio físico, el retorno o la reconstrucción de nuestro cuerpo es mucho más complejo... Las cicatrices –se vean o no– van contigo a todas partes. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



CINE EXPANDIDO: DESBORDAR LA IMAGEN

AUTOPERCEPCIÓN, HISTORIA Y VISIBILIDAD

Karime Alexandre Rajme

—●—



Texto ganador del concurso de crítica y ensayo del 6º Eureka: Festival Universitario de Cine a partir de una de sus muestras. Algunos de los cortos se pueden ver en los hipervínculos del escrito.

El programa Cine expandido consta de una curaduría que inevitablemente abre pre-

guntas. Sus proyectos se traducen en una vivencia al borde del sillón, en una mirada perpleja frente a la pantalla. Al contrario de una búsqueda reconfortante, donde la imagen sirva de refugio y de consuelo al espectador, las propuestas de los realizadores que componen el programa nos devuelven

algo que en la cotidianidad parece perdido: la crítica y la duda sobre lo que vemos. Haciendo de las imágenes un recurso empírico y lúdico, las ocho películas que se presentan reconocen los ángulos, las ópticas, las posibilidades y los vacíos propios de la mirada, haciendo de la experiencia audiovisual una experiencia diversa y única para cada espectador que se atreve a transitarla.

En esta programación no hay límites en lo que vemos. Se asume el riesgo de desbordar la imagen y encontrar otras maneras para convertirla en su propio objeto de reflexión. Las exploraciones en los recursos audiovisuales son el alma de estos proyectos que más allá de auténticos se perciben subversivos y juguetones. A continuación, por medio de temas y cuestionamientos que arrojan las y los realizadores de cine expandido presentaré los alcances de este emocionante programa.

Crear mundos desconocidos

¿Cómo puede convertirse la sala de nuestra casa en un territorio alienígena? ¿Cuando navegamos por el ciberespacio estamos construyendo las coordenadas de un nuevo ecosistema? Las películas [Craería](#), de Constantine Jopeak (2021), e [Instancias superiores ordenan: llorar en lluvia ácida](#), de Andrés

Frix Bustamante (2021), ponen en marcha el artificio para crear mundos desconocidos. Paradójicamente, estos nuevos territorios transitan entre la familiaridad y algo absolutamente desconcertante, planteando que tal vez todo es susceptible de convertirse en algo extraño o en algo nuevo y que lo que hay a nuestro alrededor es una construcción de lo que decidimos ver y vivir. Estos son los densos lugares filosóficos a los que me llevaron estos realizadores; sin embargo, observar sus proyectos se siente más a vivir un sueño frente a la pantalla.

En *Craería* las texturas digitales recrean espacios parecidos al cielo, las cordilleras o las playas; territorios que aún se presentan indefinidos, apenas con un cambio de color o proporciones. Presenciamos el despliegue de algo que está siendo creado, un lugar vacío en donde comienzan a surgir las formas y donde no hay un límite entre el espacio y el tiempo. Constantine Jopeak es capaz de imaginar un origen digital del mundo y con esto no solamente construye un relato sobre la creación, sino también acerca de la capacidad que hay en lo virtual. Sabemos que al momento de interactuar en los terrenos del Internet estamos incidiendo sobre la realidad, pero ¿qué tanto este es ya un nuevo espacio? ¿Qué tanto hemos sido parte de un

nuevo acto de creación sin darnos cuenta de dónde estábamos parados? Al centro de la obra de Jopeak vemos el mecanismo de este mundo nuevo: un corazón digital que es la primera forma definida generada por el creador, un joven cibernauta.

Sabemos que al momento de interactuar en los terrenos del Internet estamos incidiendo sobre la realidad, pero ¿qué tanto este es ya un nuevo espacio? ¿Qué tanto hemos sido parte de un nuevo acto de creación sin darnos cuenta de dónde estábamos parados?

A su vez, en *Instancias superiores ordenan: llorar en lluvia ácida* vemos la cotidianidad de un hogar transformada por una invasión alienígena. Alimentándose de las teorías de conspiración y con un tono cómico e irónico. Andrés Frix Bustamante nos devuelve la extrañeza de transitar una pandemia en el encierro, pero en vez de caer en las narrativas virológicas, genera un mundo alterno donde no es tan fácil reconocer quiénes somos ni cuál es nuestro entorno. Desnormalizar aquello que nos han exigido normalizar, hace que esta obra nos permita reparar en la inverosímil situación actual del mundo, donde todo se ha transformado y hemos, incluso, tenido que hacer de nuestros hogares nuevos parajes, tal vez extraterrestres. Así

mismo, la obra nos lleva hacia la reflexión de lo difícil que resulta definir los marcos de lo real y lo ficcional hoy en día.

Realidades paralelas

¿Dónde colocamos la mirada? ¿Qué punto de vista es el correcto frente a cientos de imágenes o frente a una misma imagen? ¿Realmente conocemos un fenómeno cuando lo observamos? En las películas [Proyecto tangente \(de la distancia y otros afectos\)](#), de Julián García (2021), *Así muere un glaciar, así nace un río*, de Santiago Vélez Salamanca (2021), y [Geografía nómada](#), de Fernando Domínguez (2015), las imágenes simultáneas y paralelas toman la pantalla para desplegar el espíritu inaprehensible y cambiante de lo que observamos. Los realizadores generan ejercicios donde se aprecia la complejidad de un solo plano o una sola toma y nos muestran la fragilidad y la belleza de lo que puede contener una imagen expuesta a sus circunstancias.

Una banca en el parque se convierte en un escenario para generar argumentos y situaciones que van desde el romance, la desolación y hasta fantasía, todo depende de la luz, los personajes (que son las personas que pasean por el parque) y aquello que como espectadores decidamos mirar. En *Proyec-*

to tangente (de la distancia y otros afectos) un objeto estático y sencillo se vuelve el lugar ideal para que ocurra el tiempo en todas sus dimensiones. Vemos el cambio suceder frente a la espera que es la banca y que son nuestros ojos. El paso del tiempo y la necesidad de capturarlo articulan este proyecto en el que percibimos que no se puede ver nunca todo. El montaje en paralelo nos otorga una simultaneidad en el mirar que nos hace dar cuenta de la distancia comunicativa de los diferentes sucesos; hay un mismo escenario, pero cada quien decide vivirlo a su manera, como el espectador que decide concentrarse en uno solo de los cuadros para poder tener idea de lo que ocurre a costa de perderse otros acontecimientos.

En *Así muere un glaciar, así nace un río* se presenta una escena paralela donde, de forma sencilla, se detona una compleja pregunta ¿las imágenes son aquello que decimos sobre ellas? En un mundo donde creemos que las pantallas expresan objetividad, donde la mirada nos devuelve seguridad sobre los hechos, el realizador Santiago Vélez desestabiliza nuestras creencias acerca de lo que observamos devolviendo la imagen como una representación subjetiva. Una sola toma puede contener la expresión de la vida y la muerte.

En un ejercicio que cobra una forma alucinatoria, *Geografía nómada* genera un registro del propio movimiento; los trazos que hay en cada desplazamiento y las huellas y marcas que deja en la pantalla articulan una coreografía de los rastros y las repeticiones que componen y descomponen un espacio. En concordancia con los proyectos de la programación, también en *Geografía nómada*, cabe la interacción que uno como observador tiene con la imagen para que ésta se active en nuestros sentidos. En el caso de la propuesta de Fernando Domínguez se vive la confusión y el exceso, estos recursos nos permiten pensar acerca de todo lo que sucede y se borra en un día, en una sencilla situación hogareña. Al ver la película, comprendí la sensación que transmitían las imágenes cuando mi gato, en un intento por perseguir al gato o gatos que aparecen en pantalla, se terminó estrellando de frente con la computadora.

Santiago Vélez desestabiliza nuestras creencias acerca de lo que observamos devolviendo la imagen como una representación subjetiva. Una sola toma puede contener la expresión de la vida y la muerte.

Entre memoria y olvido

Dentro de la selección hay también una interesante búsqueda por descubrir cómo estamos atravesados como sujetos por las imágenes; ¿qué tanto dicen las imágenes acerca de quiénes somos? ¿qué tan significativa es nuestra manera de mirar y recordar lo que miramos para saber quiénes somos? ¿somos solo nuestras propias ficciones? ¿qué sucede cuando tenemos una imagen y qué sucede cuando ésta desaparece? Por medio de formatos que rozan lo ensayístico en sus reflexiones y puntos de vista [Maalbeek](#), de Ismaël Joffroy Chandoutis (2020), y [Untitled Sequence Of Gaps](#), de Vika Kirchenbauer (2020), nos hacen transitar recuerdos de infancia y recuerdos de trauma y con ello nos develan, no una narrativa, sino la fuerza misma que tienen las experiencias vividas en nuestras vidas.

Maalbeek retoma la historia de un terrible atentado terrorista en el metro de Bruselas en el año 2016. A través de la animación, la ambientación sonora, montaje de noticieros y fragmentos de conversaciones, el hecho de la explosión en el metro se aborda como un rompecabezas, más que como un hecho histórico en la memoria belga. La propia forma fragmentaria de la película acompaña lo vivido por Sabine, quien pierde la memoria

tras fuertes golpes craneales durante el violento suceso. En un intento por recuperar su historia, Sabine recurre a gente cercana al hecho, mira grabaciones y noticieros e intenta explorar su propio recuerdo. A pesar de los materiales disponibles, parece ser que la única manera de avanzar es olvidando lo que aconteció ese día. Sabine ha sobrevivido al atentado después de perder inevitablemente una parte de sí misma, pero las personas que la rodean parecen haber tomado ese mismo camino del olvido. Sin embargo, queda la pregunta de si es posible borrar por completo una marca hecha por la violencia y si hay imágenes que deben recuperarse a toda costa ante la necesidad de reconocernos.

Sobre lo limitada y fragmentaria que es la memoria, sobre la falta de autonomía que a veces tenemos en relación a los recuerdos y las imágenes que nos constituyen, se articula también la película *Untitled sequence of gaps*. En una reflexión acerca del espectro de luz visible por el ojo humano, se nos muestra lo limitado que es el sentido de nuestra vista, estamos siempre perdiendo algo mientras observamos, mientras recordamos. Entre puestas en escena experimentales, juegos de luz, imágenes de archivo familiar y una voz en off nostálgica, curiosa y reflexiva, se

articula el proyecto de la directora Vika Kichenbauer. Como resultado obtenemos una búsqueda por nuevas formas de percibir y el cuestionamiento constante sobre qué tanto de lo que no vemos dentro del foco completo de la imagen se encuentra representando y activado en nuestras sensaciones. El proyecto es una indagación a nivel formal y temático acerca de los rastros invisibles que nos determinan.

...el cuestionamiento constante sobre qué tanto de lo que no vemos dentro del foco completo de la imagen se encuentra representando y activado en nuestras sensaciones.

La violencia frente a los ojos

Una puerta que abren los trabajos de la muestra es también la reflexión acerca de la violencia que contienen las imágenes. Es una línea interesante de abordar ante todo a partir de un mundo virtual y televisivo que ha hecho de su narrativa una secuencia sin fin y sin descanso de fotografías y videos; podemos pensar en cualquier plataforma o red social que utilicemos en el día a día. Las imágenes pueden no ser violentas o un arma en sí mismas, pero si son la base y el flujo del consumo y de nuestras interacciones humanas convendría prestar más atención

a la manera en que se nos presentan, en sus ritmos y significados. El proyecto *One Thousand And One Attempts To Be An Ocean*, de Wang Yuyan (2021), aborda ante todo esta problemática.

En *One Thousand And One Attempts To Be An Ocean* nos sumergimos en el vasto mundo de las imágenes de Internet, imágenes que tienen un estrecho vínculo con la violencia hacia el ojo, por lo veloces, lo saturadas y lo impactantes que llegan a ser. La directora potencia estos elementos de rapidez y viralidad en el montaje para hacer evidente la incomodidad de no poder fijar la mirada y no poder pausar un flujo que nos arrastra. El sonido que compone el proyecto acompaña y distorsiona los ritmos de las imágenes en lo que pareciera ser una burla hacia el espectador que cree que la información digital está dentro de su control. La película es una muy bien lograda experiencia del shock en el cuerpo y en la mente, una experiencia a la que nos sometemos día a día sin mucha toma de consciencia.

Cine expandido se vive y se percibe como un laboratorio donde se capturan las grietas del mundo audiovisual para ponerlas al centro de la pantalla. Entre todas las cintas se arma un diálogo voraz y profundo de lo

que hay detrás de cada cosa que observamos. Una muestra que indiscutiblemente abrirá lugar a extensos monólogos internos o bien largos debates entre amigos entusiastas del cine. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTRE LA ANTROPOFAGIA Y LA PORNOMISERIA

BREVE APROXIMACIÓN A LAS DERIVAS DEL NEORREALISMO EN COLOMBIA

Brayan zapata

—●—



“Tupi, or no tupi, that is the question”.¹
Oswald de Andrade. *Manifiesto Antropófago*.

¿Cómo entender las prácticas artísticas surgidas desde la periferia respecto a los

1 Tupí o guaraní es una familia de lenguas de América del Sur. Durante la colonia se creyó que la mayoría de las tribus que pertenecían a dicha familia practicaban el canibalismo.

referentes culturales de los países desarrollados? En su texto *Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización*, el curador cubano Gerardo Mosquera trae a colación el concepto de antropofagia, íntimamente ligado a la apropiación cultural. Si bien Mosquera expone que este concepto

pierde vigencia ante un mundo cada vez más globalizado e hiperconectado, el llamado paradigma antropofágico marcó una toma de posición de los artistas sudamericanos respecto a su papel en el panorama global durante gran parte del siglo XX.

El presente texto pretende hacer una sucinta aproximación a la relación de la antropofagia con el cine latinoamericano y concentrándose en el capítulo colombiano del llamado nuevo cine en la década de los sesenta. De manera que brevemente dibuja el panorama general de esta relación y tocar algunos puntos que resultan especialmente problemáticos.

Sobre caníbales y poetas

El primer obispo de Brasil, Don Pedro Fernandes Sardinha, fue devorado, o al menos así lo dice la historia oficial, por los indígenas caetés en 1556 frente a la costa del estado de Alagoas. El incidente marcó la historia del país, ocasionando el exterminio de la etnia y la apropiación de sus tierras por parte del ejército portugués. Desde el siglo XVI se construyó la imagen del nativo americano como caníbal, alentando la conquista y la imposición de la civilización occidental. De esto dan testimonio numerosos grabados y crónicas, algunas veces realizados por au-

tores que ni siquiera habían pisado el nuevo mundo.

...la cultura del Brasil se había construido solo a partir de elementos foráneos fagocitados. Para Andrade y los modernistas, esta dinámica de apropiación definía el arte y la literatura de la nación carioca.

En 1928, en su *Manifiesto antropófago*, el poeta Oswald de Andrade vuelve a erigir el canibalismo como centro de la identidad brasileña y, por extrapolación, latinoamericana. Esta vez, se trata de una antropofagia de tipo cultural. “Solo me interesa lo que no es mío”,² señala de Andrade. Tal como los caetés habían hecho con monseñor Sardinha, la cultura del Brasil se había construido solo a partir de elementos foráneos fagocitados. Para Andrade y los modernistas, esta dinámica de apropiación definía el arte y la literatura de la nación carioca.

Respecto a esta idea, el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera afirma que: “El modernismo brasileño construyó el paradigma de la ‘antropofagia’ para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabo-

2 DE ANDRADE, Oswald. *Manifiesto antropófago*. [en línea], mayo de 1928. Disponible en: [Manifiesto Antropófagofama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf](http://Antropófagofama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf)

lizante de tendencias artísticas europeas”.³ De esta manera, la asimilación de elementos de la cultura dominante, que por siglos habían practicado los artistas de la periferia –piénsese en un movimiento como el barroco andino, por ejemplo–, adquiere bajo este paradigma un carácter de ataque y resistencia anticolonial. El enfoque hecho por de Andrade marca una afirmación del papel activo de los sujetos subalternos, que resignifican y deforman los modelos impuestos, cuestionando así su supuesta perfección.

Un cine que mira a la realidad

Poco más de treinta años después de que *El manifiesto antropófago* viera la luz, el *cinema novo* retoma las ideas planteadas por De Andrade. Directores como Glauber Rocha o Nelson Pereira dos Santos claman por una asimilación de los adelantos hechos por las vanguardias cinematográficas europeas, por la adaptación de las narrativas de la *nouvelle vague* y el neorrealismo italiano al trópico, al contexto latinoamericano.⁴

Quizá la fuente de la que más se nutrió el

3 MOSQUERA, Gerardo. *Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización*. En *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*. Medellín, La carreta editores. 2008. p 113

4 Dos santos dirige en 1971 la película *Como era gostoso meu francês*, cuyo solo título resulta evocador.

cinema novo haya sido el neorrealismo. Movimiento formado a finales de los años cuarenta en la Italia de la posguerra. Con los grandes estudios cerrados⁵, un grupo de directores, entre ellos Vittorio de Sica, Luchino Visconti, y Roberto Rossellini, optaron por sacar la cámara a la calle, prescindiendo de los grandes decorados y la aparatosa iluminación usados hasta entonces en las películas italianas. Renuncian también a las grandes historias, concentrando su mirada en la cotidianidad del italiano promedio. El cine toma la decisión de acercarse a la realidad, lo que encuentra es la pobreza y la destrucción que había dejado la guerra. Los personajes del neorrealismo son sujetos marginales y abatidos que se mueven entre las ruinas dejadas por nazis y aliados.

Los directores brasileños no solo asimilan los elementos formales del neorrealismo, la naturalidad y sencillez de la puesta en escena; sino también su interés por retratar los sujetos que habitaban los bordes de la sociedad. Los personajes del *cinema novo* habitan el desértico y olvidado nordeste o las precarias favelas de las grandes ciudades. No había hecho falta una guerra para encontrar

5 La emblemática Cinecittá había sido saqueada por los nazis, usada como campo de concentración y finalmente bombardeada por los aliados.

una miseria similar a la que se habían enfrentado los italianos.

Las ideas del neorrealismo, a través del *cinema novo*, pronto se difunden por toda Sudamérica. Comienzan entonces a surgir movimientos como el tercer cine en Argentina o el cine imperfecto en Cuba. Si bien en Colombia el nuevo cine no tiene la fuerza, ni el ímpetu político que tuvo en otros puntos del continente surgieron algunas figuras que serían de vital importancia para la historia cinematográfica del país. De entre ellas destaca José María Arzuaga, quien es el primero en aproximarse a aquellos personajes rechazados hasta entonces por la cinematografía nacional. Al respecto, el historiador Mauricio Durán afirma:

Arzuaga ha sabido apropiarse de la lección del neorrealismo para incorporarla en este paisaje, la de un cine que se empeña en describir el mundo a partir de los ojos y el deambular de los protagonistas, que recuerda a su vez la indagación moral mediante el largo itinerario de *Ladrón de bicicletas*.⁶

A pesar de la nacionalidad española de Ar-

⁶ DURÁN, Mauricio. *Bogotá en la mirada de José María Arzuaga*. En *Cuadernos de cine colombiano*. Extranjeros en el cine colombiano II. Bogotá: Cinemateca distrital, abril de 2006. p. 52. *Ladrón de bicicletas* (1948) es una película de Vittorio de Sica que narra la desgracia de un obrero romano.

zuaga, nunca se ha puesto en duda que sus películas son colombianas. En parte, por la fidelidad del autor al representar las contradicciones de la modernización bogotana que excluía a gran parte de la población. La miseria que el neorrealismo había retratado en la Italia de la posguerra, al llegar a Colombia se transforma en la denuncia de una desigualdad imperante. Los personajes de Arzuaga son chircaleros, celadores, emigrantes rurales que apenas logran sobrevivir en el ambiente hostil de la ciudad.

De entre ellas destaca José María Arzuaga, quien es el primero en aproximarse a aquellos personajes rechazados hasta entonces por la cinematografía nacional.

Al primer paso dado por el director español se unirían muchos otros, entre documentalistas y directores de películas argumentales, que asimilarían la narrativa y la estética neorrealista, concentrado su mirada en el otro marginal. Campesinos, indígenas y habitantes de calle, que habían sido ignorados durante la primera mitad del siglo XX, pasan a ser el centro de atención de las cámaras.

De la pobreza como espectáculo

Sin embargo, siguiendo nuevamente a Mosquera, la visión idealizada de una apro-

piación de los elementos de la cultura dominante por la periferia resulta engañosa. “Un problema con las nociones basadas en la síntesis, es que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos”, declara el curador.⁷ La dinámica antropofágica no puede escapar a la dualidad de la presencia de una cultura dominante y una dominada o subalterna. En dicho contexto se hace necesario preguntarse: ¿Quién se come a quién?

El caso del cine de tinte neorrealista en Colombia ilustra bien la cuestión. Al hablar de la corriente cinematográfica de la que Arzuaga fue pionero en el país, Luis Ospina y Carlos Mayolo escriben: “Así, la miseria se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores”. A esta explotación de la pobreza con fines industriales, principalmente en países europeos, los autores llaman pornomiseria. La precariedad del otro como espectáculo, donde el espectador puede lavar su mala conciencia a través de la lástima.

Con excepción de Cuba, el derrotero del nuevo cine latinoamericano es casi el mis-

mo. Las películas que retratan las penurias de la región pasan desapercibidas, cuando no son expresamente rechazadas, por los públicos nacionales, mientras son aclamadas en festivales internacionales del primer mundo. Son los críticos y el circuito europeo los que validan su categoría como películas canónicas, su entrada a la historia del cine. En este interés exotista por la pobreza del tercer mundo se pueden distinguir rezagos coloniales.

A modo de conclusión

¿Cómo entender la influencia del neorrealismo en Colombia bajo esta paradoja? Como la asimilación de una narrativa extranjera al contexto nacional que permitió sacar a la luz la desigualdad latente en el proceso de modernidad. O, por el contrario, como la exhibición y explotación de la desgracia ajena con fines comerciales, como el consumo desconsiderado del drama latinoamericano desde la comodidad de los festivales de cine.

Con excepción de Cuba, el derrotero del nuevo cine latinoamericano es casi el mismo. Las películas que retratan las penurias de la región pasan desapercibidas, cuando no son expresamente rechazadas...

7 MOSQUERA. Op. cit., p.119

Si se lee y da credibilidad a las entrevistas

tas que autores como Arzuaga ofrecieron, se puede sentir cierta honestidad al tratar el tema. Su fracaso en salas, por su parte, desmiente un interés puramente económico. Sin embargo, es innegable el carácter espectacular que adquieren sus películas y la de los directores que siguieron su camino.

Una salida posible es convivir con la paradoja. Las dos caras de la moneda no tienen por qué oponerse. No se trata entonces de negar el valor de la apropiación del neorealismo en directores que, como Arzuaga, deciden acercar sus cámaras a los sujetos que habían sido ignorados por las narrativas nacionales. Sin embargo, tampoco se debe romantizar el contexto de esta apropiación al punto de olvidar las implicaciones que en estas decisiones tienen las dinámicas de poder entre el centro y la periferia, juegos de poder de los que, como bien expone Mosquera, el campo artístico, y en este caso cinematográfico, no están exentos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ESTÉTICAS DE LA VIOLENCIA EN EL VALLE DEL CAUCA: DE LO MITOLÓGICO A LO VISCERAL

UN DIÁLOGO ENTRE PURA SANGRE Y CARNE DE TU CARNE

Laura Indira Guauque Socha

—●—



En dos de las obras más representativas del denominado “gótico tropical”: Pura sangre, de Luis Ospina (1982), y Carne de tu carne, de Carlos Mayolo (1983), la pregunta por el paisaje –geográfico, psicológico, político y poético– se proyecta orgánica, surrealista

e históricamente lacerante. Ambos autores hacen parte del movimiento cinematográfico denominado Caliwood, que tuvo lugar desde la década del setenta hasta finales del siglo pasado en Cali, Valle del Cauca, Colombia. Las obras señaladas tienen en co-

mún la construcción de un universo alegórico plagado de la enfermedad de una región latinoamericana que revela la degeneración de la vida, el cuerpo que se pudre: el instinto de la muerte.

El lugar de lo siniestro en la creación artística, problema que abarca desde la tragedia griega hasta la contemporaneidad, es presentado en ambas obras desde la exploración mitológica y visceral del cuerpo, su relación con el paisaje y con instituciones políticas, socioeconómicas y religiosas, síntomas de una interpretación de la condición humana. La presente investigación se pregunta, precisamente, por las estéticas que tienen lugar en la representación de la violencia en la región vallecaucana convocada en ambas obras: su relación con el cuerpo atravesado por el pánico, con la mística de la sangre y con el surrealismo de las realidades que devienen en el territorio en común.

La confluencia entre mito y realidad se bosqueja aquí panorama estético de la cultura: un pueblo que ha normalizado el derramamiento de sangre, las atrocidades de la avaricia y el poder, la desaparición forzada e impune y la creación de explicaciones espectrales, como único modo de garantizar el convivio con el horror. Sin construirse

como obras históricas, estas películas documentan el Valle del Cauca, desde la ficción, como escenario de su propio terror en cuya estética de bucle se forja una interpretación de la vida que parte de la enfermedad.

El término “gótico tropical” surge en la segunda mitad del siglo XX para expresar un género estético y narrativo emergente en la literatura colombiana y luego en la cinematografía, donde adquiere la popularidad que lo acompaña. De acuerdo con distintos registros, a propósito de la procedencia del término, todos los caminos conducen a Álvaro Mutis: según referencia anecdótica, el término surge de una conversación con Luis Buñuel en la que la pregunta por la estética propia del calor, de la tierra caliente y del ecosistema tropical, es extrapolada por el colombiano a la configuración del universo gótico propio de la novela negra inglesa del siglo XVIII.¹

1 “Quiero hacer una novela gótica pero en tierra caliente, en pleno trópico’ [...]. Buñuel me contestó que no se podía, que era una contradicción, ya que la novela gótica para él tendría que suceder en un ambiente gótico. Para mí el mal existe en todas partes, y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto [...]. Entonces esta Mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal; sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí.” Álvaro Mutis sobre *La mansión de Araucaima*. (Citado en Suarez, 2015).

A este presupuesto responde la obra literaria de Mutis: *La mansión de Araucaima. Relato gótico de tierra caliente* (1973), así como tres largometrajes producidos por el denominado grupo de Cali: *Pura sangre*, *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaima* (1986), adaptación de la obra de Mutis realizada por Mayolo. Estas últimas obras alimentadas también del estilo neogótico del cine norteamericano de los años sesenta.²

...el término surge de una conversación con Luis Buñuel en la que la pregunta por la estética propia del calor, de la tierra caliente y del ecosistema tropical, es extrapolada por el colombiano a la configuración del universo gótico...

En su artículo *Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood*, Marc Berdet ofrece diferentes aproximaciones a la configuración del término: “¿Qué es entonces el “gótico tropical”? Historias de vampiros, zombis, incesto, canibalismo social y antropológico entre clases, sobre un fondo de antiguo esclavismo y colonialismo mo-

2 A propósito de la adaptación de esta corriente del cine norteamericano en la obra de Mayolo, revisar *Cuadernos de Cine Colombiano. Nueva época: Carlos Mayolo*. Bogotá: Cinemateca Distrital, Idartes. 2015.

derno propio de América Latina” (Berdet, 2016, p. 37). Esta definición pone de manifiesto las implicaciones que estética y narrativamente tienen las obras incluidas o identificadas con esta noción, y su relación particular con el territorio al cual corresponden. En el caso específico de las obras cinematográficas convocadas -*Pura sangre* y *Carne de tu carne*- el escenario que se configura paisaje está evidentemente relacionado con el Valle del Cauca.

El ecosistema propio del negocio azucarero de la región vallecaucana se hace presente en la pregunta por el horror que, en ambas obras, aparece en la construcción de universos alegóricos atravesados por la violencia. De la mano del azúcar, la interpretación colonialista del mundo, presente en distintas regiones de la América Latina, es abordada como parte significativa del enjambre de maldad que sustenta la construcción social vampírica expresada por los autores. La figuración del colonialismo como plaga, como causa, como propagación insufrible, aparece en ambas obras con la misma simbología: el avión que desciende en territorio se configura alegoría de una epidemia dispuesta a asentarse y podrirlo todo. Lo que desciende del cielo se asume como sustento de las instituciones morales y políticas y su

superioridad económica, retratadas desde lo desconocido, lo velado, lo metafísico.

Una evidencia significativa del cuestionamiento a la interpretación colonialista presente desde diferentes aristas en muchas regiones latinoamericanas, pero con especificidades territoriales que saltan a la vista, se muestra en *Qué Viva la Música* (1977), de Andrés Caicedo: “...Entonces sacó su agenda, de la agenda el sobrecito blanco, de mi mesita de noche un libro: *Los de abajo*, y encima desparramó el polvito y se puso a observarlo, olvidándome. Cocaína era la cosa que traía” (Caicedo, 1982, p. 15). En este pasaje del también autor caleño se dibujan los recorridos de la miseria de la región, a cargo del sistema colonial que se esparce por los territorios del sur con las dinámicas del capitalismo. La producción y exportación de drogas que baña de sangre al territorio y que vuelve, más costosa y envilecida, para re-

cargarse con fuerza sobre “los de abajo”.³

En cuanto a la estética y espacialidad gótica del trópico, estas se proyectan tanto desde el panorama político esbozado, como desde la carga de significados que desbordan el paisaje de la región. A propósito de *Pura sangre*, G. Eljaiek dirige su interpretación, entre otros, al espacio: “En Cali, como en las aldeas de Cluj, Bistrita y el Paso Borgo (en los Cárpatos y en Transilvania de Rumania) existen vampiros de carne y hueso, que hunden sus dientes e inyectan agujas y luego se escapan, no a los castillos o monasterios, sino a un penthouse” (2012, p. 163). Un espacio característico de la sociedad caleña que, según el análisis de Eljaiek, permite entrever el contraste entre el espacio impe-

3 Andrés Caicedo tiene un papel significativo en la creación del gótico tropical como interpretación artística, especialmente cinematográfica, del devenir de los territorios provinciales de tierra caliente. Su incidencia aparece también en la creación misma de las obras convocadas. En el caso de *Carne de tu carne* es Mayolo quien trae a colación el lugar de Andrés en esta obra: “...el guion se desprende de una lectura de la novela *Otra vuelta de tuerca* (The turn of the screw, Henry James, 1898) sobre la cual Andrés Caicedo había elaborado un guion preliminar” (Mayolo, 2008, p. 139). Por su parte Luis Ospina cuenta en una entrevista que Andrés le había comentado sobre un guion en el que estaba trabajando o quería trabajar, en el que un hacendado azucarero succionaba, literalmente, la sangre de sus trabajadores.

cable y sofisticado de la alta sociedad, y el subsuelo agresivo de la acción violenta que allí irrumpe y es pilar. Por su parte, Mayo- lo traslada la espacialidad de su relato a la casa:

En la tradición gótica las historias tienen lugar en casas, mansiones, fábricas, conventos o espacios similares, siempre abandonados o en decadencia [...] Carlos Mayo- lo, para quien las narrativas literarias y las producciones fílmicas asociadas con el gótico son un gran referente, entiende la centralidad de la casa y hace que la construcción de ese espacio sea primordial [...] la casa funciona como espacio que reproduce a menor escala las estructuras de poder que el cineasta quiere cuestionar” (Suárez, 2015, p. 52).

La producción y exportación de drogas que baña de sangre al territorio y que vuelve, más costosa y envilecida, para recargarse con fuerza sobre “los de abajo”.

En ambos casos la analogía con el espacio gótico medieval, que funciona como referente estético del género, es no solo efectiva sino también provocadora. La espacialidad que se proyecta vincula el carácter siniestro y surrealista que configura esta espacialidad, a lo que parece indicarse como una

crítica social a la interpretación colonialista y capitalista del mundo, habitada por prácticas violentas dignas de una película de terror.

En *Pura Sangre*, Ospina presenta a la familia, el capitalismo, el cuerpo, el territorio y el poder, como el entreverado desde el que se observa la mística de la sangre. A través de la referencia estética y cultural a las dinámicas de los ingenios azucareros del Valle del Cauca, así como de la sociedad caleña habitada por la polarización de clase. El universo que proyecta la película se desarrolla a partir de la representación de la violencia que se consolida desde el clasismo, el racismo, la homofobia y el esclavismo. Con Ospina la figura del vampiro se hace política.

La antropología del mal que se representa en la película apropia la poética del gótico: la oscuridad de un cuerpo enfermo y blanquecino se acompaña de la sonoridad del suspenso, así como del espíritu popular de la época. Del mismo modo, la hegemonía del blanco caracteriza el lugar del monstruo. Un *penthouse* ubicado en el centro de la ciudad que emula la distancia de clases: mujeres y hombres blancos, escenarios blancos y uniformes blancos contrastan con el rojo de la sangre, el rojo del móvil que busca la sangre,

el rojo de la máscara sanguinaria y el rojo de las uñas de la enfermera cuyas manos exterminan, desangran y vuelven a la vida. Como otros escenarios aparece la hacienda, reafirmación de la dualidad socio-económica del país, y el pueblo, las calles populares de un pueblo cuya sangre alimenta la existencia de la clase burguesa.

Por su parte, Mayolo encarna en las instituciones de la familia, la religión y el estado, la decadencia orgánica que revela su proyección del vampirismo sostenido por el discurso cristiano de la sagrada familia y atravesado por la estética surrealista de la mitología popular. En *Carne de tu carne*, la naturaleza apacible y sombría de la clase burguesa de Cali, contrasta con la naturaleza salvaje de la condición humana proyectada a través del conflicto entre terratenientes, militares y campesinos, paisaje de la mitad del siglo XX colombiano que rige hasta la actualidad. La estética claustrofóbica del cristianismo se hace análoga de la fantasía humeante y sangrienta de la mística vampírica de la aristocracia, cuya solemnidad se pone en cuestión.

...Mayolo encarna en las instituciones de la familia, la religión y el estado, la decadencia orgánica que revela su proyección del vampirismo sostenido por el discurso cristiano de la sagrada familia...

El erotismo incestuoso, móvil del relato, figura a través de una construcción artística compuesta desde dos ópticas: el encierro de la casa, del seno familiar adinerado y la opulencia de la naturaleza proyectada desde la idea de la hacienda vallecaucana. Ambos espacios configuran una carga en relación con lo sagrado, lo velado, lo mítico. La iconografía religiosa y su plasticidad de claroscuro, el blanco y negro de la memoria ancestral –poética del desentierro y la develación– y la cálida saturación de la fatalidad que estalla en el centro de la ciudad y se hace carne en la profundidad de la naturaleza, dialogan con la agresividad política del campo masacrado por colores, la violencia que se impone y que se niega, las orejas que no quieren verse mientras Cristo actúa en nombre de la ley, la viveza mitológica del territorio y sus criaturas fantásticas, y el rojo de la sangre que atraviesa el misticismo de la carne, de la violencia de lo vivo y lo espectral, y de la desnaturalización de la naturaleza, de su deformidad.

La presencia de lo siniestro, de la condición salvaje de lo humano que atraviesa el relato gótico, puede rastrearse desde la lectura del trópico que realiza Mutis. De acuerdo al análisis de Consuelo Hernández, en la obra de Mutis se construye una “estética del deterioro”: “Por “estética del deterioro” se entienden en el contexto de la obra mutisiana los elementos en decadencia, percibidos como residuos causados por los acontecimientos, la usura del tiempo, los sedimentos subyacentes de la muerte, la destrucción causada por el uso y el desgaste, los personajes víctimas de las plagas, la sociedad en descomposición, los espacios desiertos, las vastas regiones sin nombre, las ciudades monótonas...” (Hernández, 1996, p. 12). Esta visión del trópico que sustenta la obra de Mutis funciona como horizonte de la pregunta estética y narrativa que desarrollan los largometrajes convocados.

En muchas regiones de nuestro territorio, sobre todo en el ámbito popular, el mito se configura en una vía para la comprensión y aceptación de los horrores que pululan en la historia de los pueblos, otorgándoles una carga de significados de corte metafísico. Sin embargo, en el caso específico de las obras convocadas, la función del mito no responde como tal a una insuficiencia de la

realidad para dar cuenta de la violencia y el horror que la configuran, ni mucho menos tiene la intención de velar la realidad o sublimarla a través del arte, todo lo contrario, en estas obras el mito se hace real, dado que la realidad misma es surrealista:

Ninguno de estos caminos nos satisfacía a nosotros, pues teníamos lucubraciones sobre un cine independiente, barato. Ojalá que fuera de horror. Que desmitificara los horrores de la violencia y de la miseria pero por otras vías. Queríamos ser alegóricos con una realidad que se presentaba espinosa y casi lacerante. Queríamos películas filmadas en provincia, con pocos personajes. Películas fantásticas, donde los señores feudales devoraban a los obreros, les sacaban la sangre a los obreros. Donde el incesto se convertía en un instrumento de poder y devoraba a los oficiantes como a las víctimas. (Mayolo, 2008, p. 91).

La mitología que rodea la sangre desde los discursos de la edad media y el renacimiento es retomada en *Pura Sangre*. La sangre como contenedor espiritual, depositario de pasiones, perversiones y vicios, la sangre como sacrificio y medio de purificación de la vida, como forma de comunicarse con lo

sagrado y de expulsar lo indeseado, lo enfermo. Un misticismo de lo orgánico, de lo que está vivo y se pudre, funciona como el ritmo estético y narrativo que ofrece la obra de Ospina. Precisamente, la fusión de mito y realidad permite al autor construir un relato en el que, bajo la figura del terrateniente burgués, quien al igual que la pulga sobrevive a base de la sangre de otros, se teje el misticismo de la vida no ya como aspiración religiosa y trascendental, sino como monstruosidad que engulle vitalidad a cambio de menguar la enfermedad que se reproduce como la miseria que provoca la brecha económica y política de esta región.

Así mismo en *Carne de tu carne* el vampirismo es proyectado, como en *Pura sangre*, a través de la representación de la enfermedad que subyace a la cultura colonialista, que desangra y se alimenta del pueblo. Nuevamente la figura del terrateniente gestiona la sangre, sin embargo, el detonante aquí se traslada de manera simbólica a otros lugares cargados de la misma significación: el incesto aparece como analogía de las clases perpetuadas en el poder a través de la apropiación territorial y la explotación de quienes son ajenos al sistema feudal, representado en la figura de la familia, institución religiosa, biológica y socio cultural capaz de

anidar terribles perversiones e impurezas de la carne, del cuerpo, de la vida.

...en *Carne de tu carne* el vampirismo es proyectado, como en *Pura sangre*, a través de la representación de la enfermedad que subyace a la cultura colonialista, que desangra y se alimenta del pueblo.

El horror, expresado en ambas obras desde la pregunta surrealista por la realidad, es proyectado a través de la presencia de figuras de la mitología popular propia de la región. La máscara demoniaca que a su vez que es juego se chupa la sangre, la vida, la máscara oculta entre los mangones, entre esos espacios de nadie que, en medio de la ciudad resisten al cemento y se alimentan del abandono, la máscara creada por el pueblo para nombrar el derramamiento de sangre, máscara monstruosa de la realidad política y económica de este, como de muchos otros lugares en el mundo, es en *Carne de tu carne* el juego de los antepasados que se convierten en animales y de los animales que se estallan por la paranoia, la composición artística del mito que atraviesa el cuerpo para nombrar el horror que sobre este se ejerce, y el rojo morón que es degustado con la misma animosidad con la que se saborea la sangre, no la de Cristo sino la de los cristianos.

Como se ha mostrado, ambas obras desarrollan estéticas particulares en torno a la violencia en el territorio cohabitado vinculadas al género denominado gótico tropical, al que Berdet termina por definir como “antropología del mal y crítica social” (Berdet, 2016, p. 37,43). En ambas la mitología popular es detonante, al igual que la presencia del cuerpo. Sobre el cuerpo recae el horror que es velado a través del mito. El cuerpo enfermo que requiere de la sangre del otro, del cuerpo del otro, el cuerpo desnaturalizado y deforme, el cuerpo incestuoso que reproduce la enfermedad, funciona como sostén de un panorama estético y político que frente a lo siniestro del poder se encuentra en un bucle cuyas condiciones de existencia se fortalecen hasta la actualidad.

Frente a este panorama, Ospina y Mayolo nos ofrecen a través de sus obras una afirmación vital. Junto con la construcción estética de la violencia en la región, y el carácter místico adjudicado al cuerpo, aparece en ambas obras un elogio a la magia de la imagen. La presencia del proyector y sus teje-maneges, del archivo familiar, de la figura de la pantalla en la altura siniestra del vampiro y de la semiótica alquímica del revelado, son un homenaje al misticismo de la imagen que se captura en el tiempo, la imagen estática o

en movimiento, como medio de explorar la memoria y afirmar la vida.

En relación con el panorama terrorífico del Valle del Cauca, macondo colombiano, el homenaje a las imágenes a través de la creación de imágenes, que según sus autores buscaban “...desmitificar los horrores de la violencia y la miseria” (Mayolo, 2008, p. 91), se constituye en afirmación de la memoria y su lugar en el devenir de los pueblos. La relación entre lo orgánico y lo mitológico es proyectada en ambas obras como afirmación crítica de las dinámicas sociales, agresivas y sanguinarias, que asumidas desde la condición espectral engullen la vida de muchos, de otros, de todos o casi todos.

Bibliografía

- Berdet, M. (2016) Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. En Revista Acta Poética 37-2. Universidad Autónoma de México: México. (p. 35-52).
- Caicedo, A. (1982) ¡Que viva la música! Plaza y Janés: Bogotá.
- Eljaiek, Gabriel. (2012) Transilvania-Cali-Bogotá: ‘Tropicalización’ en tres películas de horror colombianas, en Rosana Díaz- Zambrana y Patricia Tomé (Dir.). Horro fílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores.
- Hernández, C. (1996) Álvaro Mutis: Una estética del deterioro. Monte Ávila Editores
- Mayolo, C. (2008) La vida de mi cine y mi televisión. Bogotá: Villegas Editores.

Suarez, J. (2015) De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical: Carne de tu carne y La mansión de Araucaima. Cuadernos de Cine Colombiano núm. 21. Bogotá: Cinemateca Distrital, IDARTES.

FILMOGRAFÍA

Mayolo, C., Nieto, J., Vásquez, E. (1983) Carne de tu carne. Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE. Colombia.

Mayolo, C., Mutis, A., Romero, S., Olaciregui, J. (1986) La mansión de Araucaima. Compañía de Fomento Cinematográfica - FOCINE; Rodaje Limitada. Colombia

Ospina, L. Quiroga, A. (1982) *Pura Sangre*. Producciones Luis Ospina, Rodrigo Castaño, Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE. Colombia. 

CONTENIDO

.....

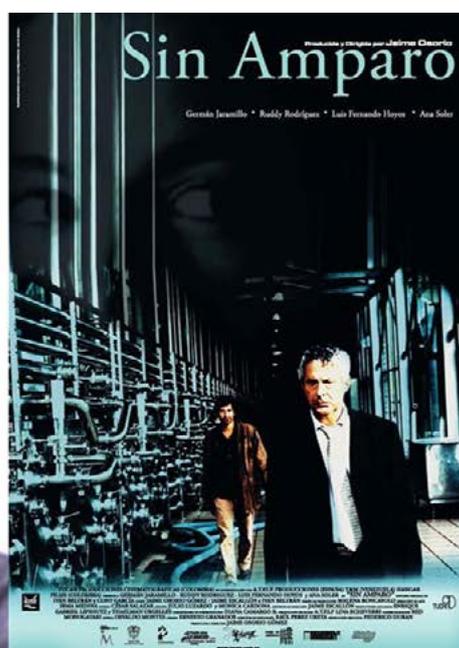
SITIO WEB

.....

EL INOLVIDABLE MONO OSORIO COMO DIRECTOR Y PRODUCTOR

Mauricio Laurens

—●—



Jaime Osorio Gómez (1947-2006), nacido en Viterbo (Caldas) y fallecido en la población de Nilo (Cundinamarca), seis meses antes de cumplir los sesenta años, hace parte fundamental de la historia del cine colombiano al haber puesto en escena un episodio sentimental y trágico en el contexto histórico del más grave incidente político que afectó a la nación colombiana en la mi-

tad del siglo XX.

Porque al Mono Osorio, director y productor, se le reconoce en el plano hispanoamericano por la autoría del largometraje argumental que configura el ejemplo más pulcro e intimista de nuestro cine de finales de siglo –el bogotazo reconstruido desde La Habana cuando aquí no se le facilitó hacerlo–.

Importante, igualmente, por consolidar el papel crucial del inversionista delegado, o financiador local de películas nacionales e internacionales –a través de Tucán Producciones–, con aspiraciones tanto comerciales como alternativas.

Confesión a Laura (1990). Focine de Colombia en coproducción con el ICAIC (Cuba), Televisión Española y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano –discretamente estrenada con tres años de retraso–. Guion impecable de Alexandra Cardona Restrepo –entonces esposa de Osorio–. Triángulo pasional y circunstancial imposible de consumarse: Vicky Hernández (Laura), Gustavo Londoño (Santiago) y María Cristina Gálvez (Josefina). Tres virtuosos técnicos cubanos: el director de fotografía Adriano Moreno, el experimentado editor Nelson Rodríguez y el compositor Gonzalo Rubalcaba.

Un prólogo romántico minimalista y un momento histórico dramático –la noche después del 9 de abril de 1948–. Tres personajes bien perfilados, en dos escenarios reducidos al mínimo y narrativa lineal durante unas pocas horas de tensión o zozobra. Tras el toque de queda y la ley marcial, un matrimonio bogotano y la vecina de la casa de enfrente observan de cerca el caos

y los desmanes provocados en la capital por el magnicidio de Gaitán. Ejercicio realmente virtuoso, que aborda situaciones críticas e involucra a sus maduros protagonistas roles en dilemas trascendentales: Santiago, casado infelizmente con Josefina, y Laura –la vecina solterona en trance de dejarla el tren–.

Los primeros cinco minutos son de antología, con la inserción de fotogramas noticiosos en sepia sobre el bogotazo, progresivamente fundidos con la escenificación callejera de visos coloridos al servicio de su función narrativa central; el caballero en referencia se ve arrastrado por la multitud enardecida, pero logra ingresar a su residencia del segundo piso –sin prestarse para recorridos gratuitos, la acción se concentra en un solo espacio–. Su referente clásico, por Ettore Scola, salta de inmediato a la vista: *Un día muy especial* (*Una giornata particolare*, 1977).

A la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se le agradece la restauración piloto de las cintas del Noticiero Nacional de los hermanos Acevedo, cuyos instantáneos fragmentos del caos urbano desatado son iconográficos. Cabe destacar la economía de recursos y su ambientación apropiada

hecha en Habana Vieja de una céntrica calle santaferña y dos discretos apartamentos vecinos de clase media baja del barrio de Las Nieves. Para enriquecer nuestra cotidiana atmósfera hogareña, hubo que trastear sombreros y ruanas, cucharas de palo y empaques de productos nacionales de la época. Su postulado: “revelar la trascendencia de los detalles invisibles”, en palabras del cineasta. Tener en cuenta que el mediometraje *De vida o muerte*, en 1987, sirvió como primera aproximación dramática del dúo Osorio-Cardona para constituirse en el célebre largometraje mencionado.

Los primeros cinco minutos son de antología, con la inserción de fotogramas noticiosos en sepia sobre el bogotazo, progresivamente fundidos con la escenificación callejera de visos coloridos al servicio de su función narrativa central...

Doce años después y con resultados desiguales, llegó *Sin Amparo* –segunda y última película del Mono Osorio como director–. Historia muy sencilla, que podría resumirse así: un choque automovilístico, producto de discusiones conyugales, acaba con la vida de una distinguida dama; su viudo investiga quién le lleva flores de enamorados (no meolvides) a la tumba de su señora y descu-

bre que podría tratarse de un joven amante de extracción popular.

Este curioso triángulo póstumo (Rodrigo–Amparo–Armando) se desenvolvía en calles y locaciones del centro y suroriente de Bogotá. Al confrontar dos clases sociales y dos estilos consecutivos de vida, los resultados no fueron convincentes y sus argumentos se quedaban cortos o a mitad del camino. A partir de una hipótesis poco creíble –amistad de supuestos rivales que desafiaron el mundo íntimo de quien había muerto–, se evidenció el rotundo desconocimiento que tenía el tal Rodrigo de su cónyuge. Es que... “fines de semana en Miami, vacaciones en Europa y comidas con el presidente” no sirvieron para delinear los alcances de Amparo.

‘Antes con Laura, ahora sin Amparo’, en la revista bogotana *Ciudad Viva* (octubre 2005, no. 10), crítica formal bastante dura resultante de una decepción frente al encanto de su predecesora. Escribí, sin cambiarle una sola coma: “la dirección fotográfica presenta desenfoques en los objetos de fondo y bajos contrastes luminosos o de color; sus imágenes son muy poco atractivas y por más que se intente seguir el relato siempre nos tropezaremos con desajustes inexplicables; la dirección de arte como tal no existe y

el resultado final se ve algo postizo, aunque se pretendan recrear múltiples ambientes”. Agregué: “algunas locaciones utilizadas pueden por artificiales –frío salón de recepciones, jardín cementerio sin perspectiva, desabrido restaurante de lujo, comedero típico de gallina, sala de juntas descrita someramente, fábrica anodina, prostíbulo que cae en lugares comunes, refugio de desplazados (¿o de indigentes?), tienda de barrio no precisada, bar artificioso de Lila, etcétera–”.

Si en la ópera prima de Osorio Gómez un hombre casado rompía por casualidad los lazos matrimoniales y se enredaba presuntamente con su vecina (Laura), esta vez dos individuos antagónicos rastrearon el pasado de una misma mujer al ser compinches y cómplices de sus evidentes secretos. La enigmática Amparo, contradictoria e imprevisible, encarnada por la impactante actriz venezolana Ruddy Rodríguez, no pudo traslucir semejante frialdad; Rodrigo, empresario de clase alta, naufragaba en recorridos improbables por zonas peligrosas e incómodas que el veterano actor Germán Jaramillo tampoco definió cabalmente; y Armando, individuo que sin más rodeos le entregó su corazón a la finada, abandonó esos rasgos bohemios y se limitó a una depresiva representación asumida por Luis

Fernando Hoyos.

Si en la ópera prima de Osorio Gómez un hombre casado rompía por casualidad los lazos matrimoniales y se enredaba presuntamente con su vecina (Laura), esta vez dos individuos antagónicos rastrearon el pasado de una misma mujer...

Los triángulos pasionales en potencia, y los conflictos o deterioros matrimoniales, parecerían inquietar al también escritor o colaborador de tales escrituras hogareñas en compañía de su anterior esposa en la vida real (Alexandra). Es, entonces, cuando debemos remontarnos al mediometraje de Focine titulado *Derechos reservados*, de 1986, con Vicky Hernández y Carlos José Reyes dedicados a escribir con dificultades la historia paralela de una pareja de intelectuales, cuyo guion atraviesa momentos de dificultades que delatan la crisis misma vivida en la intimidad por sus autores o gestores. También, se abordaba el tema del escritor fantasma y la autoría, no de quien se le aplaudían sus méritos como director, sino de la esposa que arduamente inspiraba como una musa y redactó la idea original en su totalidad. Con guion de Cardona Restrepo, recordar cómo *Sin Amparo* abarcó demasiados episodios sin que brotase la esencia de los conflictos

doblemente afectivos y profesionales. Es así como aquel triste amante afirmó: “lo necesito a usted como confidente ya que de lo contrario me quedaría sin (A)mparo”.

Otra de sus facetas fue la de eficiente productor, por cuanto el Mono Osorio se desenvolvió exitosamente en cabeza de su compañía Tucán. Primero lo hizo con *La Virgen de los sicarios* (1999) –novela del medellinense Fernando Vallejo bajo las riendas del consagrado cineasta francés Barbet Schroeder–; después, *María llena eres de gracia* (2004), dirigida por el estadounidense Joshua Marston y, ese mismo año, *La sombra del caminante*, que significó el promisorio debut filmográfico del joven cesarense Ciro Guerra.

Si cualquier persona puede tener tropezones, y más tratándose de un artista, el buen ojo del Mono se impuso al emprender proyectos de valía traducidos en la excepcional nominación al Óscar principal que recayó sobre la actriz bogotana Catalina Sandino-Moreno. De impresionante realismo, sin caer en trivialidades ni sensacionalismos, el encanto natural que transmitía su segura protagonista y los matices de una historia que, partiendo de la vida cotidiana saltaba toda clase de escollos, lograron redondear

un cuadro dramático sobre las mal llamadas ‘mulas’ y otras historias de muchas víctimas atraídas por dineros ilícitos.

Siendo Colombia “el país de mi corazón”, Schroeder reconoció la calidad excepcional del equipo técnico y artístico que lo acompañó durante su preproducción y rodaje, en Medellín. Además del profesionalismo escénico de Germán Jaramillo y de la progresiva incorporación de sus dos actores naturales, siempre se registró positivamente el responsable manejo empresarial y ejecutivo de Osorio; igualmente, las habilidades técnicas del equipo fotográfico digital comandado por Rodrigo Lalinde. También, mantuvo su empeño en manejar actores extraordinarios como en el mencionado caso de Vicky Hernández fundida en el papel de Laura.

Al explorar una dolorosa realidad colombiana y estremecer con sus contundentes planteamientos sociales, una película audaz como *La virgen de los sicarios* le sirvió a Osorio para exorcizar la búsqueda de imágenes o locaciones propicias en una ciudad al borde del caos, tras las secuelas del narcotráfico y el clímax de una violencia apabullante. Con una mirada directa y desinhibida del entorno social bogotano, siendo localizador dos años antes de su fallecimiento de *La sombra*

del caminante en el centro capitalino, palpó con inquietudes propias el asfixiante panorama del rebusque callejero, los desplazamientos forzados del conflicto armado y la indigencia sobrellevada en barrios céntricos de Las Aguas, Egipto y La Concordia. Porque no era indiferente al mezclar víctimas, verdugos y victimarios entrelazados de manera indisoluble en sus respectivas historias; cada uno de tales protagonistas principales arrastraba consigo las privaciones y las heridas profundas de pasados violentos, aun sin revelarse los terribles móviles de otros tiempos.

...La virgen de los sicarios le sirvió a Osorio para exorcizar la búsqueda de imágenes o locaciones propicias en una ciudad al borde del caos, tras las secuelas del narcotráfico y el clímax de una violencia apabullante.

¿Qué cómo conocí al Mono y me interesé por sus habilidades tanto creativas como de producción ejecutiva? Aunque no suelo hablar de situaciones personales en artículos periodísticos, me parecen extraordinarias las circunstancias de tales encuentros. Bastará decir que sabía de su estrecha amistad y colaboración técnica con Lisandro Duque, tal como lo percaté cuando fui invitado al rodaje de *El escarabajo* en Sevilla (Valle). A

raíz del ciclo René Clair y el realismo poético francés, en la sede de la Cinemateca Distrital –segundo piso anexo al teatro Jorge Eliécer Gaitán–, el Estatuto de Seguridad del régimen Turbay Ayala militarizó y cerró este centro cultural por cuanto su nueva directora María Cristina Posada de Carrizosa se negó a retirar de la cartelera interna algunos panfletos del sindicato de trabajadores culturales. El muy respetable maestro Hernando Salcedo Silva fue obligado por oficiales de policía a desalojar dicho establecimiento, mientras asistía a la matiné de *Bajo los techos de París*. Entre los asistentes, que protestaban en la calle frente a semejantes abusos de la autoridad: Osorio, el mismo Duque y la reconocida fotógrafa Vicki Ospina, quienes fueron detenidos y llevados a la Comisaría de Germania. Casualmente, me uní al grupo de protestantes exigiendo una explicación del abuso cometido y servir voluntariamente de veedor por si algo les pasaba a estos trabajadores audiovisuales. Varios años después, el Mono –militante del Partido Comunista– me agradeció por haber sido testigo y denunciador en la prensa de semejantes atropellos.

Para finalizar, lo último que supimos de Jaime. En aquella búsqueda emprendida del presunto militante comunista y ficticio pre-

cursor del collage en Colombia (Pedro Manrique Figueroa), por Luis Ospina en *Un tigre de papel* (2007), tras el exhaustivo retrato del pretendido artista gráfico y escurridizo agitador, cuatro intelectuales ya fallecidos acreditaron su existencia en los círculos culturales y contestatarios del país: Arturo Alape, Carlos Mayolo, Santiago García y Jaime Osorio; además de la artista plástica Beatriz González, el historiador Joe Broderick y la actriz Vicky Hernández –entre otros–. Con suficiente material de archivo, Ospina repasaba dos décadas convulsionadas de la historia nacional a partir del bogotazo y rendía un homenaje en vida a los “testigos” mencionados. Finalmente, un año después de tan sensible desaparición, su nombre apareció acreditado como uno de los diez productores ejecutivos de la coproducción colombo-mexicana *Satanás*.

Director:

Derechos reservados (1986)

De vida o muerte (1987)

Confesión a Laura (1990)

Sin amparo (2004). Guionista.

Asistente de dirección:

Visa USA (1986)

Milagro en Roma (1988). Serie TV Española *Amores difíciles*.

Productor:

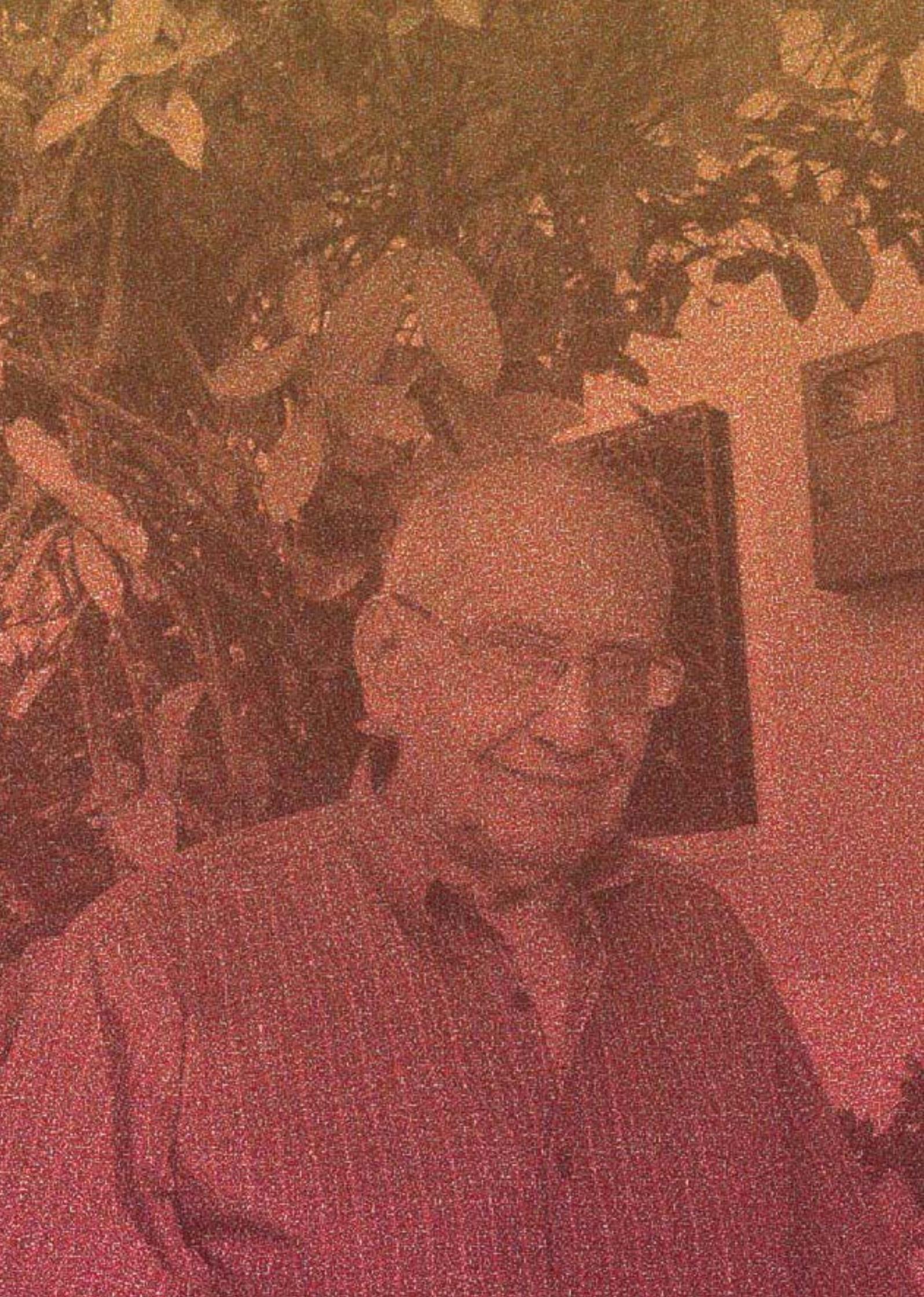
La virgen de los sicarios (2000). Coproductor.

La sombra del caminante (2004)

María, llena eres de gracia (2004). Coproductor. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



ENTREVISTA A DIANA BUSTAMANTE

LA MEMORIA ES UNA FORMA DE NO SENTIRNOS TAN SOLOS

Óscar Iván Montoya

—●—



Las películas del director tailandés Apichatpong Weerasethakul son extraordinarias y también muy extrañas. Son como transitar en diferentes estados de conciencia, saltando como un funambulista de la

realidad al sueño, y de ahí a la evocación de ese sueño, y un poco más allá, a su interpretación. Su último trabajo, llamado *Memoria*, más que una historia es una experiencia sensorial, visual y cinemática, que comien-

za con un sonido que resuena a lo largo de toda la película hasta su perplejo final. Jessica, interpretada por la actriz escocesa Tilda Swinton, se despierta de manera abrupta por un fuerte ruido en su cabeza e inicia una búsqueda para identificar y localizar el misterioso sonido, que la lleva primero a recorrer la ciudad, y más tarde, a iniciar un viaje hasta encontrar a un misterioso hombre que lo recuerda todo, una especie de Funes el memorioso, ya no en la pampa, sino en las montañas de Colombia.

Es la primera película fuera de Tailandia de Apichatpong, luego de una brillante carrera que lo ha convertido en una de las voces indiscutibles de la cinematografía actual. Llegó a Colombia de la mano de Diana Bustamante, quien lo trajo como invitado al Festival de Cartagena en 2017, y luego se unieron para cuajar esta película, que nos sugiere que la memoria habita no solo en las personas, en los libros, o en los museos, sino que está incrustada en el paisaje, en las entrañas de la tierra, en el sonido del agua.

Memoria, también es, a su manera, un retrato de Colombia realizado por un extraño, pero un extraño que siente empatía por sus gentes y su territorio, que busca no lo pintoresco o lo impactante, sino que le apun-

ta a la esencia del ser humano, tal como lo manifiesta Diana Bustamante: “Cuando un extranjero viene a hacer una película a Colombia, puede venir a exotizar las cosas, no entender nada, y eso es súper doloroso, porque es verse representado a través de unos ojos que no son generosos, ni entienden realmente lo que somos. Pero, con esta película pasa todo lo contrario, y es que el film abraza lo que somos como país, abraza la complejidad de lo que es ser colombiano”.

Memoria es la primera película colombiana que participó en la competencia oficial del Festival de Cannes después de casi veinte años, en donde consiguió el premio del jurado, un galardón muy importante para los que participaron en la hechura del film, pero más trascendente aún para la cinematografía colombiana, que poco a poco logra consolidarse y obtener grandes reconocimientos.

Haciendo referencia al título de la película Memoria, ¿Cuál es la pertinencia de hacer una película sobre la memoria en un país tan olvidado como el nuestro? Y no hablo de que no recordemos las fechas de las batallas, los nombres de nuestros próceres, o que nos olvidamos de las cagadas de los políticos y los volvemos a reelegir cada cuatro años, sino, si capté algo de

la película, es que compartimos una memoria, no solo con nuestros ancestros, con nuestros vecinos, con los habitantes del planeta, y hasta se podría hablar de una memoria cósmica compartida.

La memoria siempre ha sido mi tema, desde mi tesis de grado, que tenía mucho que ver con la memoria, siempre ha estado como tema de mis investigaciones, en mis películas, y mucho más en mi trabajo curatorial. Y bueno, *Memoria* toca muchas fibras de nosotros los colombianos, y eso es lo más hermoso, porque la película está hablando es de la humanidad, yo creo que la memoria nos une como humanidad, y esas memorias individuales que tú y yo y el resto tenemos, es lo que nos une a todos los que compartimos este planeta. Entonces, yo creo que la memoria es una forma de no sentirnos tan solos, de alguna manera las vivencias difíciles, pero también las hermosas, nos unen como humanidad, o nos unen a los lugares en los que hemos estado.

Creo que en *Memoria* hay muchos subtextos, y que justamente en un país como Colombia, en donde la palabra memoria ha sido manoseada, en algunos casos de manera evidente, o se desdibuja en los ejercicios de poder, y empieza incluso a ser parte del discurso oficial, que elimina las otras narra-

tivas; entonces, me parece que es muy importante abrir el debate a otra multiplicidad de percepciones, a otro tipo de memorias que podamos tener, desde la memoria individual a la colectiva. Sí creo que es trascendental apuntarle a la preservación de la memoria, en este país en donde la aparente preocupación por la memoria se vuelve desmemoria, porque así de esquizofrénica es nuestra constitución como sociedad, es muy pertinente plantearse otro tipo de discursos frente a este tema, que es tan sensible para la conformación de una comunidad.

...yo creo que la memoria es una forma de no sentirnos tan solos, de alguna manera las vivencias difíciles, pero también las hermosas, nos unen como humanidad, o nos unen a los lugares en los que hemos estado.

Comenzando porque Darío Acevedo, el director del Centro Nacional de Memoria Histórica, sentenció ya hace un tiempo, que en Colombia nunca ha existido conflicto interno, que Colombia es un país ejemplo para todo el mundo, algo muy similar a lo que ocurre en Cien años de soledad cuando José Arcadio Segundo pregunta por los tres mil muertos de la masacre de las bananeras, y todo el mundo le responde que en Macondo nunca han habido asesinatos, que en Macondo reinaba la armonía y la prosperi-

dad desde la noche de los tiempos.

Es exactamente eso, pero si te fijas, esos son flujos del discurso que también van cambiando; entonces en la medida que el poder se ejerce desde otros lugares, la memoria, o mejor dicho, la narrativa histórica también comienza a cambiar, pero, en el fondo, la memoria es nuestra, y esa no la brinda un Centro de Memoria Histórica, la memoria no la da un gobierno de turno, la memoria es individual, es también colectiva, y también tiene que ver con las narraciones particulares que cada uno genera a partir de ella.

Yo me imagino que es en parte por modestia, y también por quitarle drama a las cosas, que afirmas que hacer cine es fácil, pero ¿Qué fue lo más difícil de liderar en una coproducción de siete países: Colombia, Tailandia, México, Reino Unido, Francia, Alemania, Catar, que no parecía la Liga de las Naciones o la ONU como dices, sino más bien la FIFA, con un director que es una de las voces indiscutibles de la cinematografía mundial, armonizando legislaciones diferentes, con la fase de posproducción en plena pandemia?

Yo no creo que hacer cine sea tan difícil realmente, es más bien un tema de filigrana, de mantener siempre la calma, y lo recordé ahora que mencionas el tema de la

armonía, que una de nuestras socias coproductoras, y uno de los ángeles protectores de esta película, que se llama Justyn Barnes, de Louverture Films, que me decía que era increíble que yo siempre estuviera calmada; entonces, yo creo que eso es lo más difícil, que fue mantener la calma, pero, también, a la larga, fue lo más fácil. Y eso sucede, primero, porque es diferente hacer *Memoria* en este momento de mi vida y no hace veinte años, bueno, no hace veinte exactamente, pues tampoco soy tan cuchita...Y segundo, creo que toda esa multiplicidad de factores, de socios, de coproductores, de esquemas de financiación, realmente no era lo más difícil, y no creo ahora, que la peli está en salas, que tuviera algo especialmente dificultoso, pero realizarla si estuvo atravesada por un momento personal complicado, donde algunas personas de una forma bastante jarta, que intentaron hacernos daño, todo eso fue muy contrastante con la luminosidad que por un lado traía la película y las personas con las que la estábamos haciendo, y estas otras personas que trataban de ser el palo en la rueda, pero, a la larga, todo eso fue como una lección de calma, de amor, de seguir adelante; entonces, realmente, juntar todos esos monos para la foto, comenzando por los países productores (y que además teníamos inversionistas de China, de Japón,

de los Estados Unidos), es en verdad es una locura, sobre todo por los husos horarios, quizá eso fue lo más loco de todo, y me tocó acostumbrarme a vivir en el doble turno, a las ocho de la noche se iniciaba mi horario tailandés, pues era la hora en la que me conectaba con Apichatpong, con el que trabajaba hasta la una o las dos de la mañana, y ya después, retomar mi horario en Colombia y seguir con la vida normal.

Creo que existe una cosa que posibilita que todo fluya, y es tener un objetivo y una génesis común, y es que a todas las personas que hicieron posible esta película, nos une un amor por el cine, no al cine de entretenimiento, no al cine por unas aspiraciones taquilleras, hecho pensando en cuántos espectadores vamos a llevar a salas, lo que queríamos cuajar era una pieza poderosa y significativa en términos de lenguaje cinematográfico y artístico; entonces, al tener ese objetivo claro, el camino se allana porque todos queremos lo mismo, y eso fue lo que hizo posible *Memoria*: el amor al cine.

Creo que existe una cosa que posibilita que todo fluya, y es tener un objetivo y una génesis común, y es que a todas las personas que hicieron posible esta película, nos une un amor por el cine...

¿Y cómo se compenetró Apichatpong con la incertidumbre y la locura cotidiana que es vivir el día a día en Colombia, que nosotros por estar inmersos en ella ya la normalizamos, cómo fue su adaptación al ritmo acelerado y esquizofrénico de nuestro país?

Parece chistoso porque fue una de las cosas que más le atrajo de Colombia, porque, aunque uno no lo crea, Tailandia también tiene su nivel de caos, que, en muchos casos, es muy similar al de Colombia; pero, por otro lado, si había cosas que para él eran absolutamente incomprensibles, y se fascinaba, no por entender, sino cómo relacionarse con esa realidad que era tan diferente para él. Entonces, era un balance entre lo que le parecía curiosamente familiar, y lo que le parecía totalmente extraño, y que él trataba de aprehender, de medianamente comprender, o relacionarse con esas costumbres o formas de ser tan distintas.

Apichatpong es realmente una persona muy fácil, y además, en este momento de su vida, lo es mucho más; creo que, al igual que a todos los que participamos en la hechura de *Memoria*, esta película nos llegó en el momento en que estábamos más preparados para poder hacerla, mucho más abiertos a lo diferente, mucho más flexibles a la hora de experimentar sin saber muy bien para

dónde íbamos, y en esa medida, Api estaba muy abierto a lo que fuera; de hecho, él solo trajo a dos personas de su equipo habitual, que fueron su asistente de dirección, Sempot Chidgasornpongse, y Sayobho Mukdeeprom, su director de fotografía; pero, de resto, ese nivel de apertura de trabajar por primera vez fuera de tu país, en un país que no conoces, en un idioma que no manejas, con unos actores con los que no has trabajado; es decir, todo fue como llevar las cosas a un lugar donde se trataba de salirse de la zona de confort, de ponerse en una situación muy límite para poder estimular desde ahí lo creativo, y creo que fue una decisión muy consciente de un artista que busca otro tipo de alicientes para incentivar su creatividad, que no es necesariamente ver películas, sino de la vida misma, poder percibir esa misma vida desde una óptica más transparente, y que requería moverse de su lugar habitual para conseguirlo, y eso fue lo hizo.

Y ya que mencionaste la conformación del equipo, y que Api solo trajo su asistente de dirección y su director de fotografía, ¿Qué papel jugó Santiago Porras, su otro asistente de dirección, un tipo con bastante experiencia, que ha trabajado con Franco Lolli, con Laura Huertas, con Simón Mesa, cómo fue su labor de correa de transmisión o puente directo de co-

municación entre Api y sus dos colaboradores y el resto del crew nacional?

La verdad trabajar con Santiago Porras fue maravilloso, porque él mismo es un personaje muy particular, y para quien esta película suponía un reto muy grande. Yo creo que en esta película pasaron cosas muy lindas y extrañas, pues por una parte nadie sabía muy bien qué iba a pasar, algo así como cuando filmábamos con Tilda Swinton en la calle, y casi nadie sabía que era una actriz súper reconocida, lo mismo puedo decir que pasó con Santiago Porras, que tampoco sabía para qué lo llamaba cuando me contestó, y yo le pregunté un poco a quemarropa si quería ser el asistente de Apichatpong, él, obviamente, estaba muy emocionado, aceptó y funcionó de manera increíble, en parte porque el equipo ya estaba muy balanceado. Por un lado, gente muy joven con la que yo no había trabajado, como Porras, y gente muy experimentada con la que llevaba mucho tiempo, como Angélica Perea en el diseño de producción, o con mi equipo de fotografía, o Paola Pérez, mi productora en línea; entonces, yo tenía mis anclajes, pero también llegó mucha gente nueva y esa mixtura me parece que funcionó perfectamente.

Yo creo que en esta película pasaron cosas muy lindas y extrañas, pues por una parte nadie sabía muy bien qué iba a pasar, algo así como cuando filmábamos con Tilda Swinton en la calle, y casi nadie sabía que era una actriz súper reconocida...

Y así como en las óperas primas es muy importante la buena energía para generar cambios, para movilizar otro tipo de ideas, en ese sentido la elección de Porras como asistente de dirección fue muy acertada, aunque ahora que lo pienso para él fue un poquito asustador asumir un rol tan importante en un proyecto de esa envergadura, con ese director en particular, con esos actores, pero lo resolvió increíble, y era un personaje muy divertido y muy respetado en el set; pero, sobre todo, es muy grato trabajar con alguien que cumple tan bien su labor como correa de transmisión, como bien lo definiste, que entiende perfectamente qué está ocurriendo en el set en todo momento, pero, especialmente, que conserva la calma y una suavidad en el trato con todo el equipo, que para nosotros como producción era fundamental.

Un aspecto muy preponderante en *Memoria* es el aspecto sonoro. ¿De qué mane-

ra se construyeron las atmósferas sonoras, y cómo se vinculó el músico César López a esta producción?

Memoria arranca con un gran sonido, que viene de una experiencia personal de Api, que venía sufriendo del síndrome de cabeza explosiva desde un poco antes de venir la primera vez a Colombia; además, que en nuestro país todo suena, es un lugar con mucha información sonora, y somos, como si faltara algo, muy musicales, y eso tiene mucho que ver con la vivencia nuestra, inclusive tiene que ver con nuestra forma de hablar, que es bastante musical nuestro español; entonces, en lo sonoro nada fue casual, todo tiene que ver con la esencia de la película. Entonces hay dos universos sonoros en *Memoria*, uno el que tiene que ver con las atmósferas, y el otro, el musical, del que se encargó César López, el cual es fruto de un gran trabajo creativo, porque Api tenía muy claro en su mente las ideas o sensaciones que quería transmitir con la música, y para César López fue un reto muy grande tratar de entenderlas y transformarlas en música. Fue un proceso más o menos largo, de unos tres meses para sacar dos piezas musicales que están integradas totalmente en la película.

Y los otros talentos colombianos, comen-

zando por los actores Elkin Díaz y Juan Pablo Urrego, que por cierto los dos tienen el mismo nombre en la película, Hernán Bedoya. ¿Cómo se integraron a Memoria, y cuál fue su aporte a esta producción?

Hay muchos otros actores colombianos, pero los dos actores principales sí son Elkin Díaz y Juan Pablo Urrego, que interpretan roles muy diferentes, pero, de alguna manera, son un espejo del otro, o quizás no, todo en esta película funciona de acuerdo al nivel interpretativo de cada quien. Para escoger los actores fue un proceso muy exhaustivo, bastante largo, fue un casting de seis o siete meses, para el caso de Elkin Díaz, Apichatpong pidió verlo unas cuatro o cinco veces, y finalmente nunca hizo una prueba de actuación, solo quería hablar y saber de él, y una vez pasado cierto tiempo dijo *okey*, siento que puede ser uno de los Hernán, y empezamos un proceso de preparación de actores con Manuel Orjuela, que fue una parte fundamental de los logros actorales de *Memoria*, porque Api no hablaba español y necesitaba algo más que un traductor, alguien que hablara, más que dos idiomas, el idioma de la representación, y poder entender qué tipo de representación era la que estaba buscando Api, que es una representación desprovista de artificios, de grandilocuencia, y más atenta a los pequeños de-

talles y sutilezas.

Y lo mismo sucedió con Juan Pablo Urrego, que es una persona muy bella, y recuerdo el día que vino a realizar su prueba de vestuario, y ahí Api tuvo la oportunidad de verlo de más cerca y me dijo: “Pero él es demasiado guapo”, a lo que yo le respondí: “Claro, lo elegimos porque es guapo, y además es muy buen actor”, porque queríamos que este personaje fuera luminoso y memorable, como para que lo extrañes cuando ya no sale más en la peli. Ahí fue cuando Api me dijo: “¿No podemos hacer que sea un poco menos guapo”, y me tocó responderle: “No, él es muy guapo y nos toca vivir con eso”.

Ese proceso con los actores lo recuerdo como algo muy divertido. Lo de Elkin Díaz sí fue un proceso más largo, de varios meses, porque sus escenas son muy importantes, porque al fin y al cabo es el coprotagonista de Tilda, entonces para llegar a ese nivel que se llega en *Memoria* en lo actoral, fue un proceso de otro nivel de entendimiento, de lo que el mismo Elkin describió como un proceso de vaciamiento, algo así como tomar las cosas de su memoria, sacarlas, resetearlas, y hacerlas completamente diferentes.

Lo de Elkin Díaz si fue un proceso más largo, de varios meses, porque sus escenas son muy importantes, porque al fin y al cabo es el coprotagonista de Tilda, entonces para llegar a ese nivel que se llega en Memoria en lo actoral, fue un proceso de otro nivel de entendimiento...

Me llamó especialmente la atención el aspecto de las locaciones, no por ser bonitas o exuberantes, sino porque eran locaciones muy orgánicas, que tenían, a su manera su propia, una carga de dramatismo; por ejemplo, rodar en el túnel de La Línea, en plena construcción, o las imágenes tan logradas de la biblioteca Luis Ángel Arango, o las de la Universidad Nacional. ¿Cómo fue desde la producción el proceso de conseguir los permisos, de gestionar paso a paso los diversos requerimientos para obtener imágenes de locaciones inéditas en el cine colombiano?

Igual que con el resto de la película, fue un camino de mucha luz, y te explico, cuando surgió la idea de rodar al interior del túnel La Línea, yo me preocupé mucho, pues era lo único que yo veía realmente difícil de conseguir, básicamente por seguridad, porque es una obra civil que todos sabemos los problemas que tuvo, que tenía en el momento del rodaje, y que tendrá en el futuro.

De hecho, ahora que lo pienso, por ahí es por donde arranca la primera idea de la película, cuando Api visita el túnel, o mejor dicho, pasa por ahí y me preguntó: “Por qué hacen esto, o sea, no tiene sentido construir un túnel al lado de una falla geológica, con un volcán al lado?”. Yo lo único que tenía para responder era que los colombianos somos así, que muchas veces buscamos las formas más enrevesadas de hacer las cosas, que tenemos una pequeña extraña locura para hacer las cosas.

Curiosamente, gracias a esa luz que tuvo Memoria desde el principio, logramos contactar a una persona que en esos momentos trabajaba con la Comisión Fílmica de Colombia, y que a su vez, conocía a otra persona que tenía acceso a Presidencia a través de una dependencia de proyectos especiales, que nos abrió la posibilidad de una cita con la gente de Invías, a la que asistí acompañada con Apichatpong, quien anduvo totalmente desubicado, y cada rato me preguntaba: “Por qué quieres que vaya”, a lo que yo le respondía: “Yo no sé Api por qué será, pero uno va a estas citas con una persona que no habla una palabra de español y los funcionarios se derriten”.

Teníamos que conseguir que en Invías nos

prestaran el túnel, nos fuimos para la cita y la cosa funcionó a la perfección, y puedo ahora decir que fueron increíbles con nosotros, tanto la gente de Invías como la concesión que en ese momento estaba construyendo ese tramo del túnel, que nos dieron acceso absoluto, obviamente bajo todas las normas de seguridad. Fue una cosa *heavy*, porque estuvimos filmando dos días, y es una experiencia muy extraña estar rodando tan profundo en la tierra, sin poder salir, metidos entre el polvo, la maquinaria pesada, la falta de luz, pero fueron momentos maravillosos.

El resto de las locaciones, en el caso de la Luis Ángel Arango, yo siempre me había preguntado por qué este lugar tan especial no había sido utilizado en el cine colombiano, y yo misma me respondía: “Claro, debe ser porque es una biblioteca”, pero cuando comencé a realizar la gestión para rodar en su interior, me enteré que nunca a nadie se le había ocurrido pedir el permiso para filmar. Fue muy fácil. Así de sencillo. La biblioteca fue muy generosa con nosotros, y por nuestra parte tratamos de que la filmación no afectara la actividad normal de lo que sucedía en el día a día.

No sé, todo se dio de una manera muy simple, pero en algunos casos sí fue muy com-

plicado, por ejemplo, para las secuencias que rodamos en la carrera séptima con la 72, que es un cruce neurálgico, pero todo se trataba de buscar el día y la hora adecuada, nosotros lo hicimos un sábado en la tarde, con extras nuestros, sin que nada de lo que se ve en pantalla sucediera en la vida real, y es que la película tiene eso de especial, y es que luce con mucha naturalidad; sin embargo, tiene un gran trabajo de puesta en escena, de fabricación de esa fantasía, una cosa muy milimétrica que nos permitió generar esa sensación, pero que fue fruto de un trabajo muy arduo del equipo de producción.

...y es que la película tiene eso de especial, y es que luce con mucha naturalidad; sin embargo, tiene un gran trabajo de puesta en escena, de fabricación de esa fantasía, una cosa muy milimétrica que nos permitió generar esa sensación...

En Memoria está muy presente la Universidad Nacional, no solo como locación sino también como uno de los principales apoyos. ¿En qué consistió ese apoyo?

La relación de la Universidad Nacional con esta película fue muy bonita, primero porque fue uno de los lugares que Apichatpong más le llamaron la atención cuando estuvo la primera vez en Colombia, caminamos

mucho por la universidad, hablamos de su historia; además, como fue mi campus, lo conozco muy bien. En un principio se planearon varias escenas en la Nacho, y desde ese momento decidimos hablar con las directivas, con la vicerrectoría general, en donde fueron muy generosos, no solo de facilitarnos el campus como locación, sino como un apoyo crucial con la peli, se constituyeron de hecho en uno de los socios más importantes, pues tuvimos estudiantes en práctica, tuvimos acceso a muchas fuentes de investigación, a un espacio que tiene la universidad en el centro de Bogotá, y que a través del centro de extensión y educación continuada de la Facultad de Artes, se generó un apoyo muy completo, complejo y de largo aliento, por eso es que la Nacho es uno de los socios principales que aparecen en los créditos iniciales.

Y fue muy bonito para mí volver a mi Alma Máter justamente con esta película, que fue una forma de reconciliarme de muchas cosas, comenzando con mi escuela de cine y con la misma ciudad en la que vivo ya hace muchos años.

Ya para rematar con el tema de las locaciones, has insistido en diferentes escenarios en que Colombia debe dar un paso adelante, y

dejar solamente de ser un proveedor de locaciones y convertirse en un generador de contenidos, ya que en este momento se tiene una respetable camada de realizadores, los incentivos tributarios, los equipos curtidos y tallados en muchos rodajes y, por supuesto, las estuendas locaciones. ¿Por qué te interesa tanto que Colombia pase a ser un jugador de nivel internacional como lo has propuesto en reiteradas ocasiones?

Creo que ese debería ser el interés principal de todos los que trabajamos en el cine colombiano, y no solo desde el cine sino desde cualquier actividad creativa o productiva, la diferencia entre un país subdesarrollado y uno desarrollado es la creación, o sea, los países que crean cosas, que tienen ciencia, desarrollo, conocimiento, son realmente los países punta de lanza. Nosotros tenemos un gran potencial humano, tenemos una gran potencia a nivel creativo, pero esa potencia, valga la redundancia, tiene que potencializarse con una mirada y una política pública, donde lo que prevalezca sea generar creación, propiciar conocimiento desde Colombia. También creo que el estímulo tributario ya ha servido mucho, igual se formó mucha gente, pero yo creo de manera muy firme que el chiste ahora es que nuestras producciones crezcan aún más en el mercado internacional.

A las autoridades cinematográficas siempre les preocupa que las películas no hagan las taquillas que ellos esperan en Colombia, pero es que existen producciones que son básicamente más internacionales que locales, que no se hacen todas por taquilla; en general se podría decir que este tipo de creaciones son las que logran que el mundo audiovisual voltee a mirar a Colombia. Entonces, ese es el lugar que tenemos que comenzar a ocupar, en tratar de ser la punta de lanza de la creación y no solo una locación, que está chévere, es legítimo que en Colombia se rueden películas y se presten servicios de producción muy profesionales, pero me parece un paso adelante imponernos retos creativos y gerenciales también, como en el caso de *Memoria*, que son películas que hacen que la industria se mueva hacia otro lugar.

A las autoridades cinematográficas siempre les preocupa que las películas no hagan las taquillas que ellos esperan en Colombia, pero es que existen producciones que son básicamente más internacionales que locales, que no se hacen todas por taquilla...

Memoria tuvo su estreno oficial en Cannes 2021, un festival con el que has mantenido una relación profesional y emocional desde que

eras una novata en estas lides, por allá en 2009 con Los viajes del viento, de Ciro Guerra; luego estuviste acompañando películas como La Playa DC, la peli de Juan Andrés Arango, en 2012; a continuación con el premio de la Cámara de Oro para César Acevedo, en 2015; fuiste jurado de la Semana de la Crítica en 2017; y ahora, para rematar, estuviste con Memoria en la competencia oficial. ¿Qué significó para tu carrera y como persona este suceso?

Desde *La vendedora de rosas*, en 1998, Colombia no tenía un largometraje compitiendo en la selección oficial. Mira, yo viví ese momento de una manera muy personal, muy hacia adentro, ya que no pensaba tanto en “Guau, tengo una película en la competencia oficial”, sino en todo lo que significaba para todas las personas que hicieron posible la peli, de volvernos a encontrar; lo que significaba ese logro para todos nosotros como una especie de familia, y eso solo me llenaba de una alegría impresionante ya desde los días previos, cuando llegué ya estaban poniendo la alfombra roja y fue cuando caí en cuenta y pensé: “Juepucha, es que de verdad tengo una película en la competencia oficial”, y ya, hasta ahí va la historia, porque fue el momento de decir qué chévere, pero lo realmente chévere fue haber rodado la película, esa es la sensación más gratificante y poderosa, todo lo que estuvo antes, toda

la humanidad que atravesó ese proceso, las relaciones y los amigos que quedaron.

El estar en la competencia es un logro que beneficia a todas las personas que hicieron posible *Memoria*, y fue un momento de celebración en un año de pandemia, pues en el 2020 no hubo festival de Cannes, entonces el 2021 fue muy especial, de reencuentro con muchos amigos, no solo de esta película sino de la vida. Entonces fue mágico y sobre todo fue un momento de celebración y reencuentro.

¿Y cómo se forjan esas amistades en medio de los contratiempos y los chicharrones por solucionar?, y te voy a citar tus propias palabras: “En el cine la única constante son los problemas por resolver”, ¿Cómo fue tu relación con Tilda; con Apichatpong, con el que ya tenías una amistad de antes; con Julio Chavezmontes, el joven productor y guionista mexicano?

Yo diría, que el enfrentarse a un objetivo común de “vamos a hacer una película, pase lo que pase”, y compartir esa misma genética que es el amor por el cine, es lo que hace posible salir adelante. Por ejemplo, con Julio, que es un tipo muy pilo, muchísimo mejor productor que yo, es una persona que se desenvuelve muy bien con los números, es mucho más estratega, al lado de él yo soy

una estúpida, realmente yo no sé calcular muchas cosas que Julio saca de una; pero, especialmente, era el amor compartido por la película, y puedo afirmar que ya tengo un hermano para toda la vida. Lo mismo con Simon Field, que ha sido el productor de todas las películas de Api, que es un nuevo amigo, con el que se formó un cariño muy grande, entonces los problemas lo que hacían era afianzar nuestras relaciones humanas.

Los problemas de producción, para retomar lo que te contaba al principio de las malas energías que intentaban lastimarnos, engañarnos, decir cosas feas de nosotros, cuando aparecieron en el proceso de preproducción, lo que hicieron fue crear unos vínculos súper fuertes entre nosotros, yo recuerdo a Julio llamando a las seis de la mañana diciéndome: “No pasa nada, estamos contigo, somos más fuertes y vamos para adelante”. Y así fue. Los problemas cuando surgen, y uno tiene una relación honesta con la gente que trabaja, lo que consiguen es solidificar los lazos emocionales, y eso fue lo que permitió que ahora estemos hablando de una película terminada y estrenada.

Los problemas cuando surgen, y uno tiene una relación honesta con la gente que trabaja, lo que consiguen es solidificar los lazos emocionales...

Tilda, para seguir con los más conocidos, tiene formas de referirse a las personas que trabajaron con ella, y a mí, como si fuéramos su familia en Colombia, como una hermana, y según me contó, no son cosas que le pasen a ella en cada rodaje, y por eso creo que esta película fue muy especial para todos, y estuvo atravesada desde el principio por un gran amor. Había mucho amor entre nosotros. Por eso la *premiere* comercial fue en Colombia, para mí era muy importante marcar esa diferencia y poder decir que esta era la casa de *Memoria*.

Y el premio del Jurado en Cannes, aparte de ser un validador local e internacional, es también el reconocimiento a un montón de esfuerzos, de unir voluntades, de llegar a un público, porque pienso, de manera muy personal, que tampoco es que ustedes los cineastas hacen las películas exclusivamente para complacer a los festivales o a los críticos de cine. ¿Por qué es tan importante este premio para ustedes, para la película y para la cinematografía colombiana?

El tema de los premios es algo bastante controvertido, yo sé que existen personas que dicen que la calidad no se puede medir, que el talento no es cuantificable; en fin, lo que pasa con los festivales y los premios, es

que para una película como *Memoria* hacerse visible es muy difícil, requiere de grandes esfuerzos en publicidad, y un premio a este nivel lo que hace es ampliar las posibilidades de que llegué también a un público más amplio, y de paso reconocer los logros en términos de arte, con todo lo subjetivo que pueda ser lo que yo considero lo mejor, lo menos peor, lo óptimo, bueno, la calificación que quieras poner, pero que es muy importante para las carreras de todos los que estuvimos delante y detrás de la peli, que no fue un individuo sino un colectivo; por eso es tan significativo para el cine nacional obtener un premio de esa trascendencia, que siempre *Memoria* va a estar atada a que es una producción colombiana, y eso es poner a nuestro cine en un buen lugar, como una posibilidad no solo de rodar en Colombia, sino de trabajar con colombianos. Esa es la mejor forma de hacer no solo visibles una película sino una cinematografía. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA CON HENRY RINCÓN

Jaír Villano

—●—



El largometraje del antioqueño Henry Rincón hace parte de la Competencia Nacional del FIC-CALI 2021. Se estará proyectando en varios teatros con presencia del director.

“Esta película es un homenaje a los raperos, a los líderes sociales y a todo aquel que ha muerto por manifestar su sentir” –Henry Rincón–

Tato y sus amigos solo quieren pasarla bien en las batallas de improvisación en las que les gusta participar. Pero la existencia en sí misma es una batalla: una implacable, una dura, una difícil de explicar. Sobre todo, cuando las adversidades surgen por razones ajenas a la voluntad personal. La calle, el barrio, la comuna, la ciudad, y el país, como

óbice. El lugar de nacimiento como superación, y no como oportunidad.

La ciudad de las fieras (2021) es un homenaje a los raperos de las comunas de Medellín, pero también es una crítica frontal a la ciudad y el país en el que la mayoría de los jóvenes de menos recursos nacen. Un retrato descarnado y sincero de lo que es ser menor para muchos en Colombia. Más aún: de los riesgos de hallar en el arte un método que expresa la impotencia y la frustración, ese sin sentido de la vida y el entorno que censura lo que para otros es libertad: letras, líricas, grafitis. La manifestación artística como abismo que conduce a la muerte.

Es también un homenaje a la soledad, ese estado al que las culturas modernas le huyen, dada la proliferación de positividad exigida por el régimen neoliberal. La soledad desde distintos matices: del huérfano, del abandonado, del amigo, del que no halla horizonte. Hablamos con el director de la película ganadora del Warnermedia Ibero-American Feature Film Award, en el Miami Film Festival.

La ciudad de las fieras genera incomodidad: nos habla de una realidad que parece manida, pero nunca superada, de un país y una ciudad de problemáticas interminables, del sin senti-

do de la juventud, de su incapacidad de hallar un horizonte, de la ausencia de futuro por razones ajenas a su voluntad. ¿Cuál es el efecto que busca Henry Rincón en el espectador de este largometraje?

Como bien lo dices, es una película que busca incomodar y cuestionar a la audiencia, porque es un cine que nos permite reconocernos y a partir de eso generar un diálogo alrededor de la violencia, la inequidad, la juventud sin un horizonte claro, por lo menos, esa juventud venida de las periferias, donde en ocasiones las oportunidades son escasas.

...es una película que busca incomodar y cuestionar a la audiencia, porque es un cine que nos permite reconocernos y a partir de eso generar un diálogo alrededor de la violencia, la inequidad, la juventud sin un horizonte claro...

Mi búsqueda es el de confrontarnos como sociedad, porque al final, venimos viviendo una realidad que no es distante a lo que retrata la película. Porque precisamente esa mezcla de generaciones ha sido, para bien o para mal, una generación del pasado, que ven en los jóvenes contestatarios unos delincuentes, sin metas, sin sueños. Algo que dista mucho de lo que sucede en el pensar de los jóvenes que se cansaron del abuso, y acuden al arte, la música como medio para

alejarse de la violencia. Lastimosamente, la violencia está enquistada en la sociedad colombiana. Acá se normalizó la muerte, y por eso es que muchos de los jóvenes no ven un futuro. Es una película creada para que al final surjan muchas preguntas, que inviten al diálogo y la reflexión.

¿Por qué el interés por el retrato juvenil crudo y descarnado?

Porque es una de las etapas de la vida donde se está a un paso de la vida o de la muerte. Por lo menos acá en Colombia, y algunos muchos otros países. Porque tenemos una cultura de violencia muy arraigada, que el joven sin recursos y sin oportunidades, va a querer hacer las cosas para su interés, sin medir las consecuencias.

Porque la adolescencia y la juventud son momentos de incertidumbre que vivimos todos o casi todos, de no saber cuál es nuestro lugar en el mundo. En mi caso, la historia responde muchas de las preguntas que hoy en día me planteo de lo que es ser joven en Colombia. De mi papel en ese momento de mi vida, de qué decisiones tomé para bien o para mal. Creo que ese universo de la juventud es un lugar aún sin entender del todo. Se vive en una constante exploración.

Es un largometraje ubicado en Medellín, pero lo que viven Tato y sus amigos les podría pasar a muchos jóvenes de cualquier ciudad latinoamericana. La literatura ha hecho diversos retratos generacionales sobre esto: desde Arlt (Argentina) hasta Ribeyro (Perú), desde Agustín (México) hasta Fonseca (Brasil). ¿Qué considera usted que les aporta el cine a estos tratamientos?

Creo que toda la literatura Latinoamericana y el cine se han nutrido conjuntamente. Mucho de lo que es el cine, es porque en los libros, en las novelas, en las crónicas se retrata un común denominador, que es esa juventud olvidada, casi como sombras. A lo largo de los años, los gobiernos de este lado del hemisferio han intentado cegar y silenciar la voz de la juventud. Algo que de unos años para acá ha cambiado.

Pero también la literatura y el cine han logrado una amalgama artística, que cambia al momento de leerse y luego verla. Justo cuando lo poético toma un nuevo sentido. En nuestro caso, tuvimos algunas referencias pictóricas y literarias, para retratar algunos momentos donde queríamos que la potencia la imagen comunicara el momento, sin ahogarnos en diálogos.

El rap y el hip-hop son un elemento funda-

mental, no solo porque a Tato le gusta enfrentarse en batallas de improvisación, también porque la película puede leerse como una representación de las circunstancias que atraviesan muchos de los artistas de este género musical. ¿Era esa la intención? ¿Un homenaje a los raperos?

Claramente era la intención. Parte de la película nace por mi interés o preocupación porque durante un tiempo algunos artistas del género hip hop acá en Medellín, o que hacían parte de la cultura eran amenazados, y en muchos casos asesinados, desaparecidos, porque se convirtieron en protagonistas de la denuncia social de sus barrios, de su ciudad y de su país.

Parte de la película nace por mi interés o preocupación porque durante un tiempo algunos artistas del género hip hop acá en Medellín, o que hacían parte de la cultura eran amenazados, y en muchos casos asesinados, desaparecidos...

En un país donde el hablar es sinónimo de violencia. En un país donde estos chicos han encontrado en las rimas, en los grafitis, en el baile, unas armas increíbles para arrebatarse a la violencia, y por el contrario acercarlos al arte.

Incluso hoy en día se sigue repitiendo esa premisa con la que inicié el viaje creativo de *La Ciudad de las Fieras*, ya que hace pocas semanas cuatro chicos fueron asesinados en el parque de San Rafael, Antioquia, momento en el que improvisaban y veían en este espacio un camino para encontrarse y generar conciencia.

Esta película es un homenaje a los raperos, a los líderes sociales y a todo aquél que ha muerto por manifestar su sentir, y mucho más importante, porque querer un lugar donde todos quepamos.

Hay algo que me llama poderosamente la atención: la película se llama La ciudad de las fieras, pero hay un contraste interesante en las formas de representar la soledad: la de Tato, un chico de la urbe, y su abuelo, que habita en el campo y trabaja con flores...

La soledad adopta un significado diferente de acuerdo al contexto, y en la película quería explorar esa soledad, cuando uno mismo no se haya, pero también la soledad del espacio, del amor, del no encontrar su lugar en el mundo.

Siempre la soledad será un tema que uno puedo explorar y ahondar en descubrir cómo todos reaccionamos a él. En la pelícu-

la busqué como llegar a la soledad, cuando todo lo que te rodea ya no es. La soledad en el campo. La soledad en la ciudad. La soledad cuando se está acompañado, pero también la soledad por decisión. Al final, siempre la soledad será ese momento donde el silencio llega para incomodarnos, pero también para traernos la calma y el reencuentro consigo mismo. Es por eso que desarrollo esta soledad en nuestros personajes, donde en cada uno de esos momentos, piensan en que no tienen el control de nada. Sus vidas están a la deriva de la situación social del barrio, pero también a la partida de un ser querido; también a la soledad por decisión, y también sujetos a los que la muerte les llega sin aviso alguno.

¿Qué pasaría en ese momento? ¿Cómo lo asumiría?, quizás por eso el final que se ve en la película es uno de los cinco finales que encontramos durante el proceso de montaje; precisamente porque intentábamos responder qué sensación dejarle al espectador. Y claro está, la soledad hizo parte de esos posibles finales.

Usted conoció a Bryan Córdoba -mejor conocido por su nombre artístico como Elepz- en una batalla de freestyle, cuéntenos cómo fue el proceso de trabajo con alguien que hasta antes

de eso nunca había actuado.

Lo desconocido siempre trae incertidumbre, un sin fin de sensaciones y un bombardeo de emociones. Esto precisamente fue mi sensación al conocer y trabajar con Elepz. Un joven que no estaba muy distante de la ficción que planteaba el guion. Un joven con una verdad en su sentir y en su vida. Un personaje cargado de matices, que iba de la ira a la calma, de lo explosivo a lo silencioso. Ahí es donde uno se convierte un poco, en ese amigo, que aconsejaba, guiaba y también invitaba a equivocarse, para entender, corregir y hacerlo cada día mejor.

Un personaje cargado de matices, que iba de la ira a la calma, de lo explosivo a lo silencioso.

Cada día de trabajo era un aprendizaje conjunto, porque nunca quise enseñarles a actuar. Nuestro proceso simplemente fue que aprendieran a conocer su cuerpo, y en especial Elepz, cuando fue entendiendo esto de manera consciente, fue organizando su estilo de vida para lo que en ese momento quería alcanzar como rapero.

Al final Elepz siempre tuvo un grado de disciplina admirable, entendiendo el entorno y el contexto de dónde provenía. Todo era una sorpresa. Cada ensayo, cada día de ro-

daje era un choque con el desconocimiento, porque nunca tuvo el guion, y nunca le conté de dónde a dónde iba la historia. Simplemente le dije a él y el resto de los actores no formados, que me tomaran de la mano, que creyeran en mí, para embarcarnos y divertimos contando una historia que tiene muchos matices personales.

Muchos momentos de la película, son grandes momentos de verdad, que más que ser improvisaciones genuinas de Bryan, eran un grito de credibilidad y de penetración con la historia y su entorno. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

ENTREVISTA A NICOLÁS RINCÓN GUILLE

UN SURCO DE VIDA Y MUERTE

Óscar Iván Montoya

—●—



Mucho antes de que la aviación y las carreteras relegaran al Magdalena como principal vía comercial y de comunicación, ese río era la columna vertebral del país; por sus aguas llegaba la comida y la moda; a sus puertos arribaban los buques, el ferrocarril y las recuas de mulas; era el manantial del que

nacían la música, la literatura y la poesía. Esta vocación de aglutinante la entendió a la perfección el geógrafo Francisco Javier Vergara como “una arteria por donde las aguas; es decir, la sangre y la vida de los continentes escapa hacia las extremidades”. De igual manera, el río Magdalena guarda en sus ri-

beras una antigua memoria de conflictos y contiendas, y ya desde la época de la Colonia era conocido como “habitación de salteadores”, y mucho antes, entre los pueblos prehispánicos le llamaban Guacahayo o “el río de las tumbas”, pues en sus aguas arrojaban a los muertos.

Tantas almas (2019), se instala en esta tradición cinematográfica que arranca precisamente con *El río de las tumbas*, de Julio Luzardo (1964), película que da cuenta, en tono de farsa, de esos tiempos oscuros en que el río Magdalena se convirtió en un siniestro cementerio, en una corriente amorfa de cuerpos, en un territorio de despojo, de pueblos abandonados, de potreros enmalezados, de casas quemadas, de fondas destechadas.

El protagonista de *Tantas almas*, José, un viejo pescador, emprende un viaje por el río en busca de sus dos hijos asesinados y arrojados a sus aguas, enfrenta peligros humanos y naturales protegido sólo por las ánimas y sus rezos, guiado por un mandato que está por encima de la ley humana, que dicta el respeto y la solemnidad con los muertos, en donde resuena Antígona con toda su fuerza cuando se niega a la justicia arbitraria de los hombres que impide: “que alguien

les dé sepultura, que alguien, incluso, los llore”.

El universo por el que transcurre *Tantas almas* está en descomposición, como esos cuerpos que flotan por el río o se atascan en las orillas, que vagan por la eternidad entre los charcos de las acequias, en las aguas estancadas de los pozos, en las cañadas que alimentan al río madre, como esos muertos sin nombre de *Los escogidos*, el sobrecedor libro de Patricia Nieto: “Y son ellos y sus vecinos y sus primos y sus abuelos y sus novias y sus hijos que bajan silenciosos, indefensos y anónimos por el río Magdalena, el mismo que les traía la música y la moda y el amor cuando los días eran azules y las noches libres de tormentas”.

Desde tus primeros trabajos siempre he encontrado un vínculo muy fuerte con lo que llamaré cultura popular, con las tradiciones, con la oralidad, con las leyendas, con los imaginarios. ¿De dónde te viene esa ligazón tan profunda, no digamos con el pueblo, que es una palabra muy manoseada, sino con la cultura popular?

Ahora tal vez lo pueda explicar más fácil que al principio de mi carrera, pero es un interés que se ha mantenido en cada proyecto, que no es la violencia como alguna vez me lo llegué a plantear, sino, ¿cómo hace la

gente para seguir viviendo después de esta violencia que ha sido sistemática, y que está instrumentalizada para aplastar a los ciudadanos, al pueblo justamente? Y entonces esa gran pregunta me ha llevado a buscar en las costumbres, en lo cotidiano, en los hábitos del día a día, en la manera como la gente resiste, en cómo transforma el dolor en otra cosa distinta, la posible respuesta. Entonces de ahí me viene el vínculo con la oralidad, las leyendas, los rituales, que para mí tiene mucho sentido, y que posiblemente son las maneras que tiene la gente del común de reinterpretar lo que está sucediendo y de darles otro sentido. Me llaman mucho la atención estas expresiones, porque son señales de luz en medio de tanta oscuridad, son señales que la gente se apropia, las reinterpreta y las hace suyas.

Entonces de ahí me viene el vínculo con la oralidad, las leyendas, los rituales, que para mí tiene mucho sentido, y que posiblemente son las maneras que tiene la gente del común de reinterpretar lo que está sucediendo y de darles otro sentido.

Sin ninguna duda, Tantas almas se instala en una tradición del cine colombiano que tiene que ver con el río Magdalena como un sistema de imágenes cinematográficas, que podríamos

fechar su nacimiento con El río de las tumbas, de Julio Luzardo, y que continúa con muchas otras películas y referencias puntuales en las que aparece el río como la columna vertebral de Colombia que, para no ir más lejos, está tu propia película Los abrazos del río. ¿De qué forma se inscribe Tantas almas en esa tradición, y de qué manera se relaciona Los abrazos del río con Tantas almas?

Visualmente el río Magdalena es una gran metáfora que tenemos del país, que el cine ha compartido desde hace mucho tiempo, sobre todo, como un lugar de vida, de placer, de comida, de música, que se convirtió, con el paso de los años, en el gran botadero de muertos de los pájaros, de los chusmeros, de los guerrilleros, los paramilitares, los mafiosos, y demás grupos armados, que han pretendido desaparecer las señales de su violencia en el río, que ha sido desde siempre el cauce de la vida, en un lugar muy simbólico para todos los colombianos, un lugar en el que las metáforas toman mucha fuerza y resuenan con mucha fuerza visual y sonora.

Y ya hablando de la relación entre *Los abrazos del río* y *Tantas almas*, en la primera recogí gran parte de los testimonios y vivencias con los que nutrí el argumento de *Tantas almas*. También puedo decir que *Los abrazos*

del río es una película más coral, en donde el verdadero protagonista es el río Magdalena, y las personas que aparecen vienen y se van. A mí, durante el rodaje del documental, me quedaron las ganas de explorar una persona en particular en medio de aquel caos al que me enfrenté, y justamente en medio de ese trabajo, alguien me contó la historia que contiene la simiente de *Tantas almas*; es decir, que su papá salió efectivamente a buscar los cuerpos de sus dos hijos, y en su caso sí logró recuperarlos y darles sepultura, porque salió muy rápido.

Desde ese momento me quedó sonando esa historia, porque me pareció increíble ese acto en medio de tanta violencia y tanto miedo, y la imagen de este padre recorriendo el río en sus corrientes y recovecos me pareció súper potente, y desde ahí comencé a explorar esa figura, a profundizar en ese amor paterno, que muchas veces no está bien representado porque estamos inmersos en medio de una sociedad terriblemente patriarcal, en la que destaca esa figura dominante, y yo, por el contrario, buscaba otra manera de mostrar ese amor paterno, que no tiene que pasar por el poder o las órdenes; entonces, fue a partir de *Los abrazos del río* que comencé a construir este guion muy enfocado en esta figura masculina, porque,

además, en mis documentales, el universo que retrato tiene que ver más con lo femenino, porque son las mujeres, la mayoría de las veces, las que son capaces de confrontarse con el dolor y transformarlo en otros sentimientos.

Ya en *Tantas almas* me interno en una ficción que me permitía adentrarme por primera vez en una figura masculina, como con cierto distanciamiento, que igual fue un viaje muy emotivo, que me permitió explorar otras sensaciones de un padre, que por el contexto en que vivimos, muchas veces se esconden, pues un hombre no se puede mostrar frágil en medio de la guerra, tiene que aparentar seguridades que no poseen, o comportamientos que no son los suyos.

No te quiero preguntar cómo fue el paso del documental a la ficción en términos artísticos, porque yo entiendo que las dos son películas, sino en términos operativos. Sabiendo que venías de trabajar en la trilogía de documentales solamente con tu sonidista Vincent Nouaille. ¿Cómo te adaptaste a esta nueva situación de tener que liderar un crew de más de treinta personas, en una región complicada, con camiones y chalupas cargados de cámaras y luces, con ese calor y esa plaga de zancudos tan brutal?

En realidad eso se hizo poco a poco, y yo no me di cuenta sino el primer día de rodaje, que la gente iba llegando a un hotel en donde estábamos hospedados en Simití, cuando comencé a contar personas, y me di cuenta de que éramos treinta y algo, pero hubo algo clave y era que tenía una relación privilegiada con todos, desde el director de fotografía hasta el chico asistente de producción encargado de que no nos deshidratáramos, todo el mundo estaba muy implicado, comprometido con el rodaje, con la temática de la película, con la misma población, había una energía especial en el equipo, se sentía en el ambiente que no era una película más, sino que había en juego algo muy importante, y eso nos permitía soportar las duras jornadas de rodaje, los cuarenta grados bajo el sol, o grabar al lado o dentro del río. Para mí eso fue clave, porque nunca me sentí como el director que maneja un equipo de treinta personas, pues eso tampoco fue tan así, pues me era imposible tener una comunicación directa con cada uno de ellos, pero sí con las cabezas de equipo, y ya ellos se distribuían las funciones para que todo funcionara.

Las discusiones fueron en términos de preparación, en entender bien de qué iba la película; por ejemplo, con Juan Sarmiento, el director de fotografía, nos vimos varias

veces antes de comenzar el rodaje, y entendió perfectamente el espíritu de *Tantas almas*, lo mismo con el sonido, con la dirección de arte, con los productores, para mí fue un placer porque descubrí que aun en medio de un equipo grande, también podía tener relaciones con el uno y con el otro, que tampoco éramos una máquina aplastante e inconsciente, sino una especie de familia grande en la que cada uno tenía su lugar.

...me di cuenta de que éramos treinta y algo, pero hubo algo clave y era que tenía una relación privilegiada con todos, desde el director de fotografía hasta el chico asistente de producción encargado de que no nos deshidratáramos...

Yo le decía antes del rodaje a mi productor, Manuel Ruiz Montealegre, que máximo quería diez personas en el rodaje, pero él me insistía y me decía que si quería rodar en el río, de noche, con luces, íbamos a necesitar mucha más gente, y ya en el rodaje me fui convenciendo de la necesidad de cada uno de ellos. Siempre hubo muy buena comunicación, y todos los fines de semana hacíamos nuestras reuniones, en donde se cuestionaban algunas decisiones erróneas, porque obviamente, al principio se tomaron malas decisiones; por ejemplo, rodar en el

río es una locura, porque según la época del año y la hora del día cambian las corrientes y la dirección del viento, y yo tenía en la cabeza algunos planos, que solo se podían rodar si se sabe interpretar el río. Te cuento, que el primer día rodamos por planeación a la una de la tarde, y nos dimos cuenta que eso era una locura, con el calor tan fuerte de esa hora; entonces fuimos integrando todos esos elementos como equipo, que es algo que yo defiendo mucho, y es el trabajo en equipo, y aunque yo sea el director, el cine cuando es importante es una expresión colectiva.

Recuerdo que para producir uno de tus trabajos documentales recurriste a la lotería de Bélgica como uno de tus apoyos económicos, ¿Para financiar Tantas almas te la tuviste que ganar? ¿Cómo fue el proceso de financiación de Tantas almas, porque estoy completamente seguro que es diferente producir un documental que una ficción?

Total. Acá en Colombia fue una labor muy dura la que realizaron Manuel Ruiz Montealegre y Héctor Ulloque, que aparte de ser los productores son mis amigos, y si esta película existe es debido a su empeño, pues veníamos del documental en términos financieros, estábamos acostumbrados a otros escenarios, pero acá habían montos

en dinero mucho más abultados, y en este caso producida por cuatro países: Colombia, Bélgica, Francia y Brasil; pero, el músculo financiero era casi completamente colombiano, y los otros países estaban como apoyo, sin las mismas prioridades, y un esquema de financiación de este tipo hace que en momentos de necesidades financieras siempre había una persona que tenía que salir a responder, y esos casi siempre eran Manuel y Héctor, y la verdad fue muy difícil para ellos, me lo dijeron después, que me estuvieron protegiendo durante el rodaje para que no tuviera esa zozobra adicional, pero la peli se hizo con un hueco financiero enorme, que poco a poco se cubrió, pero que en realidad se terminó de saldar gracias al premio del Festival de Marrakech, que permitió, uff, sanar las heridas financieras. Lo más curioso es que a veces uno ve que algunas películas están financiadas por cuatro países y piensa que están muy bien de recursos, y es al contrario, que la gente apela a esta fórmula porque no tiene medios para hacerla solo.

También aprendimos que en los circuitos de ficción los intereses son otros, tanto para los intermediarios como para los vendedores, los distribuidores, los seleccionadores de festivales internacionales, tienen otros

intereses, y muchas veces no es fácil entenderlos ni saber qué hacer; entonces fue un aprendizaje arduo, que de todas maneras nos deja con la entera satisfacción de haber hecho la película y, por supuesto, tener mucha más experiencia.

Lo más curioso es que a veces uno ve que algunas películas están financiadas por cuatro países y piensa que están muy bien de recursos, y es al contrario, que la gente apela a esta fórmula porque no tiene medios para hacerla solo.

¿Cómo fue tu experiencia con la dirección de actores, cómo encaraste esta nueva faceta en tu labor de cineasta?, aunque ahora que lo pienso, ya habías tenido una aproximación con Carmen en En lo escondido, (2007), y con Blanca en Noche herida, (2015), en donde trabajaste algunas puestas en escena, pero debe ser una cosa diferente la dirección de actores en una ficción, con distintos personajes y temperamentos que se deben conjugar y armonizar.

Del documental, la experiencia fundamental es que cuando grabas a alguien con una intención cinematográfica, entiendes que esa persona que está frente a la cámara tiene una presencia extraordinaria, que no todas las personas la poseen; entonces, esa convicción ya la traía de mis anteriores

trabajos, de tener la certeza de que iba poder encontrar a las personas que tuvieran una presencia enorme, que se debe a infinidad de razones, pero que no todo el mundo la tiene, la tienen algunos actores profesionales, algunas personas en sus labores cotidianas, en nuestras familias, en su grupo de amigos, que poseen esa presencia, son capaces de imponerse y decir acá estoy.

¿Y cómo encontraste al actor natural Arley Carvallido, qué método implementaste para seleccionarlo, y cómo fue su entrenamiento?

Con una idea muy básica del personaje, y con la premisa de la presencia escénica, comenzamos a realizar entrevistas con habitantes de la región, especialmente en Simití, a donde fuimos a buscar muchos de los personajes, con María Paula Gutiérrez, que es antropóloga y estaba al frente de esta labor, y Camilo, un estudiante de cine, que hicieron un barrido documental, y en una de esas imágenes que recogieron alcancé a ver en uno de los bordes a Arley, al que no pude dejar de mirar y que finalmente resultó siendo José. Desde el primer momento pensé: “Guau, qué buena presencia”, a mí me transmitía mucho, cuando lo conocí personalmente transmitía muchas cosas, inclusive sin modular una sola palabra.

Ya después sí habló y me pareció que en Arley se combinaban muchas cosas: su manera de mirar, la manera pausada de hablar, y que tenía mucha espiritualidad, y, al mismo tiempo, una convicción muy fuerte. Primero estuve muy concentrado en su rostro y en las emociones que transmitía como persona, y ya después le propuse unos ejercicios muy simples de actuación, y con la guía de Víctor Gaviria, que en este aspecto es genial, y al que tuve acceso a través de conferencias que él ha hecho sobre sus métodos de dirección de actores, que para mí fueron muy esclarecedores, y me sentí muy identificado con lo que Víctor dice, y que es algo así como que no eres tú como director el que logra que una persona sea buena o mala actuando, sino que un director tiene que saber identificar a la persona que sirve para determinado papel y, sobre todo, nunca tratar de forzarlo.

Entonces, ya con más confianza, le propuse otros ejercicios como caminar, tomarse un vaso de agua, y a partir de ahí fuimos construyendo pequeñas secuencias. Desde el principio, Arley supo crear un ambiente a su alrededor, y yo le fui incrementando el nivel a cada gesto, y Arley cada vez respondía mejor. Fue un trabajo muy fuerte, y ya cuando tuve la certeza de que esta persona

era la que necesitaba para el papel de José, me dije que ya tenía la mitad de la película, pues para mí era muy claro que José iba a ser el motor de la película, aunque tuviera que negociar varias cosas, porque Arley es evangélico, y de entrada no podía hacer muchas de las cosas que propone la película, como cantar canciones paganas, fumar cigarrillos, decir palabrotas, son actitudes que no le están permitidas, y por esta particularidad me tocó esperar como dos semanas para ver qué decidía su iglesia, y cuando finalmente dieron su aprobación fue increíble porque comenzamos de inmediato a trabajar.

...y ya cuando tuve la certeza de que esta persona era la que necesitaba para el papel de José, me dije que ya tenía la mitad de la película...

*¿Y cómo funcionó la mixtura de actores naturales con actores profesionales?, porque por ahí estaba Pedro Suárez, un actor antioqueño ya bastante reconocido, con roles brutales como en *Oscuro animal*, (2015), la película de Felipe Guerrero, o el protagonista en *Eso que llaman amor*, (2016), de Carlos César Arbeláez.*

Yo había visto a Pedro en *Eso que llaman amor*, y también en *Oscuro animal*, pero en ese momento no me llamó tanto la aten-

ción como en la película de Carlos César. Me gustaba mucho su mirada, sentía a alguien con mucha sensibilidad, a alguien amoroso; entonces, lo contacté y le expliqué que yo quería trabajar con actores naturales, pero que él me parecía ideal para encarnar este papel del joven paramilitar. Lo mismo que también necesitaba otro actor para el papel del jefe paramilitar, porque sentía que había una carga de representación muy pesada y a la vez muy sutil. De entrada, el trabajo con Pedro fue genial, porque entendió qué significaba ser un joven enrolado con los paramilitares, en qué consistía tenerles miedo a las almas en pena; en fin, tenía muchas afinidades y conocimientos sobre el personaje, que es un personaje complicado, porque es el que más habla en la película, invade a José con su cháchara, y en ningún otro momento de la película se hace tan evidente la verborrea.

De Pedro puedo decir que me pareció una persona muy comprometida con su trabajo, lo mismo que el otro actor profesional, Carlos G. Vergara, que fueron dos aportes puntuales que vinieron del exterior, y que pudimos aprovechar de la mejor manera, no solo por su saber actoral, sino por su expe-

riencia de vida, de su conocimiento de estos universos de los grupos armados, no por su cercanía, sino porque han vivido durante años en regiones controladas por estas agrupaciones.

¿Cierta Nicolás que en Tantas almas aparece Carmen, el personaje de En lo escondido, en un pequeño papel al final de la película?

Claro, yo quería absolutamente que ella estuviera en *Tantas almas*, y que tuviera ese rol de pasadora, entonces le propuse, y ella al principio no estaba muy convencida, pero al final sí pudo interpretar el papel. Lo mismo Blanca, el personaje de *Noche herida*, también tiene un rol chiquitico. Para mí era algo bonito darles su lugar en la ficción.

De hecho, se nota muy orgánica la aparición de Carmen y, de alguna manera, expande el universo cimentado en la trilogía documental. Y respecto al rodaje, ¿Cómo lidiaron con el río, con el calor, con las largas jornadas de trabajo? ¿Estuvieron holgados de tiempo o le tuvieron que meter la chancleta al final?

No tuvimos todo el tiempo que hubiera querido, pero tampoco conozco muchos directores que digan que tuvieron todo el tiempo del mundo. Nosotros tuvimos cinco semanas muy intensas, trabajando seis días a la semana, con muchas horas de ro-

daje diarias. Llegamos a la región como un año y medio antes, yo ya había recorrido el río antes y me había quedado pensando que El Banco, Magdalena, era una buena opción, lo mismo que en Honda, Tolima; pero Manuel tenía contacto con un antropólogo muy cercano a la gente de Simití, y me propuso ir a conocer, y de entrada el sitio me parecía ideal, un lugar que me pareció tremendo paraíso y, al mismo tiempo, con una historia muy dura a sus espaldas. Ya a partir de ese momento comenzamos a ir con mucha frecuencia a buscar las locaciones, a probar a los actores, y finalmente llegamos a la conclusión de que Simití era un pueblo hermoso, al que casi nadie visitaba porque tenía una connotación muy negativa, todo el sur de Bolívar tiene un lugar muy pesado en el imaginario colectivo; sin embargo, a nosotros nos recibieron con los brazos abiertos.

Todo el equipo estuvo hospedado en el mismo hotel, y nada, fueron cinco semanas muy luchadas, con todos los problemas que nos planteaba el río, con las corrientes, con el calor, tuvimos muchos inconvenientes atmosféricos, pero siempre encontramos la ayuda en la gente del pueblo, en los lancheros, en la señora que fue nuestra cocinera, Isa, que preparó la comida para un equipo tan grande, teniendo en cuenta cosas tan

elementales como saber quiénes eran vegetarianos. Fue un año y medio hermoso, donde acabar el rodaje y despedirse de la gente de Simití fue muy duro.

...todo el sur de Bolívar tiene un lugar muy pesado en el imaginario colectivo; sin embargo, a nosotros nos recibieron con los brazos abiertos.

Te quiero preguntar por la parte técnica, y comienzo con la dirección de fotografía de Juan Sarmiento. ¿Lo conocías en Europa, de algún rodaje o de alguna película? ¿Cómo funcionó la mancuerna con el foquista Héctor Úsuga?

Los dos son tremendos. Yo te tengo que confesar una verdad, y es que para mí al principio me era muy difícil aceptar que otra persona se iba a encargar de la imagen, pues en mis trabajos anteriores yo siempre me había encargado de la parte visual, y pensar que iba a trabajar con alguien al frente de la imagen me generaba un susto muy grande, porque lo primero que uno piensa es que la persona que va a hacer esas imágenes va a estar en la película para hacer “sus imágenes”, que puede suceder, y entonces recuerdo que vi *Leidi*, el cortometraje de Simón Mesa en el que Juan hizo la fotografía, y me encantó como película pero también como acercamiento estético, me pareció muy or-

gánica cada imagen, que no era la imagen de otra cosa sino que cada una correspondía exactamente con lo que quería contar la historia, aparte de que es una fotografía hermosa.

Cuando vi *Leidi*, me convencí de que él era el indicado. Después nos vimos y lo primero que hice fue ponerlo al tanto de mis aprensiones, sobre todo, por lo de haber hecho yo la dirección de fotografía de mis documentales, y quería que en *Tantas almas* la fotografía fuera igual de orgánica. Igual, a él le gustó que la película tenía muchos retos, y por este motivo hasta hice un *story board*, no para rodar de acuerdo al *story*, sino para que Juan viera cómo me imaginaba las tomas. Ya después él se apersonó de la película y pienso que tomamos decisiones muy acertadas, como por ejemplo, que yo quería que se rodara en un formato Scope 255, pero sin deformaciones, esto es algo técnico pero me parece importante mencionarlo, porque normalmente a este formato largo se le agregan unos lentes muy chéveres que fabrica Arri, y nosotros participamos en una beca y nos ganamos unos lentes con los que rodamos *Tantas almas*, y Juan utilizó sus posibilidades al máximo, lo mismo que su asistente de imagen, Héctor Úsuga, un tipo extraordinario, y entre los dos nos permitie-

ron rodar de día, de noche, a la orilla del río, dentro del río, siempre ofreciendo muchas posibilidades, pero siempre muy orgánicos con lo que pedía la película, siempre con la idea del cinemascopio en la cabeza, como en las películas del *spaguetti western*, siempre pensando en cómo utilizar el recurso de la mejor manera.

Con Juan fue un trabajo muy mancomunado, también con mucha independencia, con mucha libertad para él a la hora de componer los cuadros, todo fue muy fluido, no tuvimos ningún malentendido en el sentido artístico, y con los muchachos de las luces fue igual, siempre respaldando lo que pedía la película.

Y respecto a la parte del sonido, que tiene bastante peso en Tantas almas, porque el río Magdalena suena desde el principio hasta el fin. ¿Cómo fue la construcción sonora teniendo esa base, y por qué razón están Los sabanales y Mi muchacho en la banda sonora?

Yo nunca quise música extradiegética para *Tantas almas*, precisamente por lo que dices, y es que el río y los ambientes sonoros apoyan ya suficiente la película, y era cuestión de utilizarlos casi dramáticamente. Siempre he tenido la fortuna de trabajar con mi amigo e ingeniero de sonido, Vincet Nouaille, en

todas mis películas, y él ha sido el encargado de imprimirle una dimensión sonora particular a cada uno de mis proyectos. En *Tantas almas*, hubo una gran dificultad, y fue que muchas veces se grababa a José en una canoa, y el equipo iba en otra canoa, y hacía mucho ruido, lo que nos obligó a reconstruir todos los planos únicamente para el sonido, esto era muy extraño porque rodábamos una escena hasta que quedaba bien, y luego, el resto del equipo se quedaba aparte bien calladitos, y solamente Vincent y el muchacho del boom seguían la canoa en donde estaba José realizando sus movimientos y gestos.

...hubo una gran dificultad, y fue que muchas veces se grababa a José en una canoa, y el equipo iba en otra canoa, y hacía mucho ruido, lo que nos obligó a reconstruir todos los planos únicamente para el sonido...

Ya después del rodaje tuve la oportunidad de trabajar con Edson Secco, un ingeniero y mezclador de sonido brasilero, con quien estuve trabajando la parte sonora en términos narrativos, utilizando los movimientos de las canoas, los cantos de los pájaros, el fluir del agua, con todas aquellas cosas que contribuyen a las atmósferas sonoras, siempre buscando las sensaciones por encima de lo espectacular.

Y la escogencia de las dos canciones fue porque yo quería que estuvieran, primero *Los sabanales*, que a todos nos evoca muchas cosas, y que se repite en el tiempo aquello de “Cuando llegan las horas de la tarde / Cuando me encuentro tan solo y muy lejos de ti”, bueno, yo no soy tan bueno cantando, pero me transmite muchas cosas, como por ejemplo, en la película el padre tiene una relación muy especial con sus dos hijos que se expresa muy bien con estas dos canciones, pues cada uno de ellos tiene la propia. *Los sabanales* me parece una canción con un anclaje muy profundo en nuestra realidad, muy sentida, cuenta de alguna manera la historia de la película, “mis recuerdos son aquellos paisajes / y los estoy pintando exactos como son”, y la otra canción, *Mi muchacho*, de Diomedes Díaz, me llegó durante el rodaje, pues yo había escogido otra canción, pero era mucho más del Pacífico, y resulta que en una ocasión en Simití, escuché a un pescador cantando a capela *Mi muchacho*, que es un hit total, pero resulta que tengo que reconocer que Diomedes Díaz no es de mi agrado; sin embargo, cantada por alguien que no fuera Diomedes me parecía fabuloso, y pensé que sería increíble tenerla en *Tantas almas*, me pareció en un momento necesaria, pues justamente hace parte de esa cultura popular con la que ini-

ciamos esta entrevista, ya que por su propia trascendencia no pertenece ni a un cantante ni a un género ni a una región en particular. Obviamente no fue fácil conseguir los derechos para la peli, pero fue necesario hacer el desembolso que correspondía.

¿Y la nominación para los premios Goya, algo le debe remover profesional y personalmente, aunque uno sea de lo más imperturbable?

Claro, es un gran orgullo, y más si no lo tenía en el radar, y fue que Manuel fue el que hizo toda la gestión, y cuando me lo contó, me sorprendió mucho, y me sentí muy orgulloso de que *Tantas almas* represente un cine diverso y necesario. Lo otro fue que cayó justo cuando la película iba a salir a salas, y nos pareció súper oportuno después del desastre del año pasado, cuando teníamos todo preparado para estrenarla justo cuando se declararon los cierres de comercios y locales, el confinamiento y los toques de queda; entonces, con lo de los Goya se alinearon los astros de nuevo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A LEOPOLDO PINZÓN

Canaguaro

—●—



Aunque Leopoldo Pinzón tiene un lugar de privilegio en la historia del cine nacional gracias a su película *Pisingaña* (1985), es dueño también de otro significativo título, *La abuela* (1980), una cinta que bien podría estar en la lista del cine de culto colombiano, y de un puñado de cortometrajes realizados en la época del Sobreprecio, y entre los que se destacan *La patria de la soledad* (1975) y *El*

carro del pueblo (1977). Con más de ochenta años y una vitalidad y locuacidad sorprendentes, este veterano director nos hace un recorrido, no solo por su obra, sino también por el contexto del cine que le tocó vivir, con todas sus carencias y vicisitudes.

Empecemos este recorrido con una película desconocida y olvidada del cine colombiano,

Farándula (Carlos Pinzón, 1961). *¿Cómo fue el paso de periodista empírico a querer hacer cine y la decisión con sus hermanos de que se iban a embarcar en este proyecto?*

El culpable es un camarógrafo cubano, Roberto Ochoa, que en el 1959 se viene a Colombia con algunos proyectos, entre ellos este. Y como en esos años la radio era más importante que la televisión, entonces buscó a la persona que consideró clave para llevar a cabo la película y ese era mi hermano Carlos, que era el director general de Caracol. Él sabía de mis sueños de hacer cine de siempre, que habían empezado con mi hermano Germán, desde muchos años antes, cuando vimos una película que se llama *Un solo verano de felicidad* (Arne Mattsson, 1951), una película sueca que nos influyó de una manera decisiva y que nos hizo soñar con que algún día haríamos cine juntos. Entonces Carlos dijo que dirigía la película, pero si yo escribía el guion. Y de esa manera me vi vinculado en ese proyecto. La historia era un tanto banal, pero lo que más quería Ochoa era hacer una especie de musical con todo lo que en ese momento se destacaba en Colombia en la parte folclórica, como los tríos y los duetos... entonces yo me senté con él a escribir el guion. Yo amaba el cine, pero todavía no sabía qué querían decir letras como PP o PG o una palabra como Dolly

y ahí fui aprendiendo en la medida en que íbamos escribiendo.

Era una historia elemental de un soñador, que representó Otto Greifenstein, y quien quería ser un genio del cine, la televisión y la radio, pero que se encuentra muy frustrado, porque ha sido rechazado una vez más. Está con un amigo en un café y, en medio de la rasca, el personaje empieza a soñar como si pudiera hacer realidad lo que soñaba. Y al final, se despertaba muy triste y salían del café amanecidos.

¿Qué tanto se alcanzó a realizar Farándula?

El guion se rodó como en un cuarenta y cinco por ciento, la parte musical sí completa, pero tuvimos conflictos muy serios con Ochoa, porque el pertenecía a esa escuela de que cuando se pone detrás de la cámara empieza a insultar a todo el mundo con las palabras más gruesas, cosa que contradecía en mucho el estilo nuestro; entonces hubo un momento en que yo renuncié y poco después Carlos. Sin embargo, se terminó y más tarde nos llamaron de Cinematográfica Colombiana y nosotros, al ver la película y nuestros nombres en ella, pues nos pareció que sí era una película que tenía cosas que valían la pena y, por una cierta vanidad cinematográfica, hizo entonces que aceptáramos.

mos nuestra participación. Entonces Carlos hizo un enorme estreno en el teatro México. Y creo que lo único que sobrevive de *Farándula* fue la experiencia, el acercarse al cine de una manera más directa, incluso hay una pequeña secuencia que yo dirigí y fue muy satisfactorio porque apenas tenía 21 años. Entonces ese acercamiento al cine, no como lo queríamos hacer nosotros, pero cine de todas maneras, resultó una cuota de pasión para continuar.

¿En realidad qué sobrevive?

Hace unas semanas me invitaron, justamente, de la Fundación Patrimonio Fímico Colombiano para que viera una restauración de los primeros treinta y dos minutos, que fue lo único que pudieron rescatar, porque lo hicieron a partir de una copia y el resto de esa copia estaba avinagrada.

Entonces ese acercamiento al cine, no como lo queríamos hacer nosotros, pero cine de todas maneras, resultó una cuota de pasión para continuar.

¿Luego sí hicieron la película que querían, cierto?

Después de *Farándula* nosotros quedamos un poco ardidados con ese tipo de cine y resolvimos hacer una película que nos desquitara,

en la que pudiéramos expresar nuestro sentido del cine. Encontramos una historia de fútbol, que era la historia de Francisco Cobo Zuluaga, un defensor antioqueño que fue el capitán de Millonarios, y entonces, cuando las grandes estrellas emigraran del equipo, él entró en conflicto con el club, porque no vendían el pase, pero tampoco lo alineaban. De eso se enteró Mike Forero Nogués, que era el director deportivo de El Espectador y escribió una serie sobre la esclavitud en el fútbol, cuyo protagonista era Cobo Zuluaga. Hablamos con él, y resultó ser un personaje extraordinario, un tipo además lleno de sensibilidad y cultura, muy sorprendente para nuestra noción de lo que era un futbolista y, nos conmovió tanto, que resolvimos que él mismo protagonizara la película. Armandos todo el tinglado y conseguimos a Alfredo Corchuelo, que era el único director de fotografía que existía en Colombia, el único que sabía manejar un exposímetro. Hicimos esa película, filmamos durante siete semanas veintiocho mil pies de película. Muda, eso sí, con sonido de referencia únicamente, y contamos esa historia de una figura del deporte que lucha por obtener su libertad y que, finalmente, triunfa en un ambiente donde hay muchos intereses. Queríamos expresar una crítica sobre la sociedad colombiana, algo que en realidad he llevado

siempre en el fondo de todo lo que hago.

Entonces usted primero hizo cine y luego se fue a Praga a estudiar cine...

Fui a Praga con una beca que me había conseguido... como yo ya había hecho un guion y había filmado también *El número uno*, como íbamos a llamar la película del Cobo Zuluaga... Me dijeron que no debería pasar un año en la universidad estudiando el idioma, sino que me propusieron un curso práctico, para asistir a los rodajes con un traductor y entrevistarme un día con el director de la película y al día siguiente con el director de fotografía, porque lo que yo quería era dirigir y fotografiar. Y así fue, entonces durante dos años estuve en ese plan. Empezando por el cortometraje documental y terminando por el largometraje, tenía una moviola e incluso aprendí a revelar; y estuve en un momento privilegiado del cine checo, cuando estaba la Primavera de Praga en todo su esplendor y había una gran liberación creativa y se estaba haciendo un cine que, además de ser crítico, era muy creativo, que rompía las normas y trataba una forma narrativa contemporánea, libre y profunda, entonces tuve la oportunidad de asistir a esos rodajes y contaminarme de esa forma de hacer cine.

¿Y qué pasó con la película del Cobo?

Cuando volví, mis hermanos no habían tocado la película y, como yo venía de ese cine que se hacía en las calles, que tenía una cámara llena de movimiento, que tenía mucha espontaneidad, entonces ya me encontré con una película en la que la gente estaba sentada conversando y había poca acción, demasiado diálogos en mi opinión y, finalmente, yo le recomendé a mis hermanos que la dejáramos así, pero creo que fue uno de los grandes errores de mi vida, porque la película realmente tenía valores y tenía un contenido significativo, pero yo, que tal vez venía con la vanidad del que llega del cine nuevo y de que las cosas están cambiando, cometí ese grandísimo error. El negativo creo que todavía está en Patrimonio Fílmico.

...me encontré con una película en la que la gente estaba sentada conversando y había poca acción, demasiado diálogos en mi opinión y, finalmente, yo le recomendé a mis hermanos que la dejáramos así, pero creo que fue uno de los grandes errores de mi vida...

¿Cómo fue el ambiente y contexto del cine colombiano que encontró? ¿Aquí ya había esa mentalidad de renovación? ¿Y cómo se incorporó al medio?

Cuando yo regresé me encontré con que no había prácticamente nada. Estaban esos es-

fuerzas individuales, especialmente de Arzuaga, de quien fui muy buen amigo, porque en aquella época había una cafetería que se llamaba El Cisne y allí todos los cineastas y los alcohólicos anónimos y públicos nos reuníamos. Pero éramos como islas, no creo que hubiera algo que pudiera llamarse un movimiento de cine colombiano. Más tarde sí creamos una organización con Jorge Pinto y con otros que yo llamaría desperdicios del cine colombiano, una serie de personas talentosas que, por unas razones u otras, obviamente debidas a esta sociedad, se quedaron en el camino... perdimos posibilidades cinematográficas muy valiosas. Yo también me aislé, un poco en esa condición de estar los hermanos Pinzón en un círculo un poco cerrado, lo cual no fue muy positivo.

Entonces volvía a hacer radio, hasta que pareció un publicista español y preguntó si sería capaz de subir al volcán Puracé, porque gaseosas Colombiana quería hacer un programa que fuera una aventura sobre Colombia que recorriera todo el país. Busqué a Corchuelo e integramos el equipo de Aventura Colombiana, que fue un programa de tres minutos diarios que pasaba por el Canal Nacional a las ocho de la noche. Recorrimos ocho mil kilómetros y se pasó durante ocho meses. Era como un descubrimiento de Co-

lombia, dejando un testimonio de las personas, de los acontecimientos y de la naturaleza. Fue mi primera incursión en 16 mm. Unos años después, en 1972, hicimos un programa que se llamó Colombia Viva, que también fue un registro documental en ese formato, siguiendo un poco la historia del programa anterior, lo hicimos durante un año y terminó ganando el premio al mejor programa de la televisión colombiana de ese año. Ese material también se perdió.

¿O sea que por esa época su carrera tuvo una connivencia entre el cine y la televisión?

Debido a que mi hermano Carlos era una figura muy importante en la televisión, en los setenta los hermanos licitamos y participamos distintas cosas, teníamos un programa periodístico que se llamaba Magazín 70, teníamos también películas y programas en vivo de orden cultural y, Carlos, sobre todo, de tipo musical. Yo estuve también metido como presentador y como realizador de pequeños documentales.

También es la época del Sobreprecio, cuando alcanzó a realizar una decena de cortos...

Esa es una historia con placeres y amarguras. Cuando surgió el Sobreprecio era una medida muy bien intencionada, porque lo que se buscaba era que, a través de los cor-

tos, se lograra conseguir financiación para realizar largometrajes, bueno y, además, era una manera de hacer cine, porque era obligatorio que los cortos se pasaran en las salas de todo el país. Buscamos cómo hacerlo, porque el dinero no ha sido precisamente un buen acompañante en mi vida y, por fortuna, y un poco por desventura, conseguimos a un productor llamado Ernesto Ardila. Establecimos un acuerdo con él mediante el cual teníamos un presupuesto mínimo para hacer cortometrajes en un tiempo también mínimo, y esto hizo que los cortos que realizamos, fueran... yo nunca pude llamar a eso documentales en el sentido profundo de la palabra, sino crónicas documentales, porque lo que hacíamos era buscar determinados temas que nos parecía válidos e ir al lugar sin una investigación previa o profunda, y allí, como cualquier cronista, tratar de entrar a esa realidad, de vivirla, de sentirla y de reflejarla cinematográficamente. Sí era documental, puesto que esos personajes existían antes y después de que los filmáramos y los hechos ocurrían estuviéramos o no allí, pero era un documental más que todo periodístico.

¿Entonces cree que ese sistema con el que funcionó el Sobreprecio era el que impedía que se hicieran cosas mejores y propiciaba los

oportunismos que conocemos?

Lo que pasó con el Sobreprecio es que, muy al principio, fue asumido por los pocos directores de cine que habíamos, pero muy pronto ese negocio se torció, porque los productores encontraron que era muy fácil contratar a cualquiera que pasara por la vecindad para que hiciera una filmación sobre cualquier cosa, y eso pasaba por una Junta de Calidad, que no era precisamente muy rigurosa, y entonces el Sobreprecio fue tomado absolutamente por los productores, hasta el punto que muchos de los directores que trabajábamos en eso tuvimos que retirarnos, porque la avalancha de este tipo de productores fue tan terrible y la calidad tan espantosa que el cine fue rechazado por el público colombiano. Tanto que la gente trataba de llegar tarde, después del corto, porque era insoportable, además, tenían que ver como quinientas veces el mismo corto, pues se repetía incesantemente. Entonces el experimento del Sobreprecio fracasó rotundamente cuando fue asumido por los mercachifles de cine, y nosotros, que estábamos haciendo unos cortos, que tampoco era ejemplares, pero que al menos tenía una cierta dignidad y una cierta calidad, pues nos vimos marginados de la posibilidad de seguir haciendo.

Sí era documental, puesto que esos personajes existían antes y después de que los filmáramos y los hechos ocurrieran estuviéramos o no allí, pero era un documental más que todo periodístico.

Uno de esos cortos que hizo en esa época es La patria de la soledad (1975), un corto que aludía al universo de Gabriel García Márquez referenciando su pueblo, Aracataca. A partir de él cuénteme cómo era el sistema de producción de un corto suyo.

Bueno para empezar estaba la lectura de García Márquez, y allí encontramos las referencias de su pueblo, el río, los sitios históricos, los pájaros en las jaulas, el ambiente mismo, el calor, el sopor y, de alguna manera, lo que fuimos condensando fue esa atmósfera. Sin productor, porque en esa época el productor únicamente ponía el dinero, éramos un pequeño equipo: Fredy López en la cinematografía, mi hermano Roberto y yo, y una cámara de 16 mm., una Bolex, y nos fuimos para Aracataca. Y allá, andar el pueblo, hablar un poco con la gente, y con esos elementos, o más bien, con lo que teníamos por dentro sobre García Márquez, enfrentados a la realidad de pueblo, para tratar de pasar a las imágenes esa metáfora que era este escritor. Luego fuimos a editar en Bogotá, pero no lo hacíamos en moviola

sino en un proyector de 16 mm.

¿Editar con un proyector? ¿Cómo es eso?

Proyectábamos el copión y parábamos en el momento necesario y mirábamos a ojo o con esos pequeños telescopios con que miran fotos en los parques y cortábamos donde necesitábamos. Era de una manera muy artesanal. Después, el copión sí se mandaba a un laboratorio en Miami y de allí salía la copia definitiva.

¿El sistema era que hacían un documental y, luego, a quién se lo vendían?

En ese momento existía una pequeña distribuidora que se llamaba Euroamérica Film y Ernesto Ardila, nuestro productor, el capitalista nuestro, negociaba con ellos, quienes se encargaban de contratar con los exhibidores, pero la verdad es que nunca produjeron dinero, a duras penas se pagaban y, muy ocasionalmente, dejaban alguna pequeña renta para el productor... pero fue muy romántico también.

Bueno, pero al Sobreprecio, al menos, se le debe conceder la virtud de que fue la escuela para muchos cineastas...

Desde luego, permitió poner en práctica muchas cosas, incluso crear un equipo de trabajo, que fue fundamental después y

que se fue consolidando y ampliando en *La abuela* (1980). Además, desde mi punto de vista profesional, hacer la fotografía de todos estos cortos también fue una experiencia muy importante para el desarrollo de la fotografía de los futuros largometrajes y me permitió saber de qué se estaba hablando.

...pero la verdad es que nunca produjeron dinero, a duras penas se pagaban y, muy ocasionalmente, dejaban alguna pequeña renta para el productor... pero fue muy romántico también.

Hablando de La abuela, esa fue una versión de una popular telenovela. ¿Cómo fue la distancia que tomó de esa fuente?

Fernando Gómez Agudelo, el presidente de RTI me llamó porque quería hacer una empresa que hiciera cine, esa empresa se hizo y yo fui el gerente. El primer compromiso era llevar al cine *La abuela*, que había sido una telenovela de enorme éxito. La propuesta fue bastante complicada para mí, porque yo había visto parte de la telenovela y, francamente, me parecía un desastre como forma y como contenido; entonces acepté aprovechar la oportunidad, pero tratando de que no fuera tan... no sé cómo llamarlo, por una parte, tan vulgar, y por otra, tan falsificadora de la realidad. También la producción

estuvo en gran medida a mi cargo. Yo había estudiado producción y enseñé a dos jóvenes que habían llegado como probables actores a la empresa. Efraín Gamba fue el productor, aunque nunca antes había producido nada, pero yo lo orienté y resultó ser un alumno sumamente eficiente. Y siguió produciendo de ahí en adelante.

Entonces yo traté de dinamitar por dentro a la historia, cambié los diálogos completamente, esa fue una condición que puse, porque los diálogos de Julio Jiménez eran impronunciables, extraterrestres, pues pertenecían a esa falsa realidad que expresan las telenovelas. Además, la historia la llevé a un extremo más allá de lo que estaba previsto en la telenovela, entonces la abuela luce una peluca realmente absurda y todo lo que pasa está llevado a los extremos, los rezos, las maldiciones... todo para darle un sentido distinto. Y luego, cambié el final, porque en el fondo es una especie de rebelión de una serie de personas inconsecuentes contra el poder, el poder representado por la abuela. Aunque no quieren hacer una revolución, solo quieren tomarse el poder para seguir sosteniendo la misma estructura, pero las revoluciones incoherentes están condenadas a fracasar y es lo que pasa en este caso, y al final la abuela sobrevive sin ninguna ra-

zón, porque el carro se vuelve añicos, pero ella queda sin ningún rasguño, porque así es el poder y la autoridad. Entonces se me ocurrió que unas monjas descendieran en forma de hadas a recogerla, para que se hiciera esa unión entre el poder económico y el poder religioso, para que entre los dos demostraran que ese poder seguía por encima de cualquier rebelión de carácter menor.

Aunque no quieren hacer una revolución, solo quieren tomarse el poder para seguir sosteniendo la misma estructura, pero las revoluciones incoherentes están condenadas a fracasar...

¿Cómo reaccionó RTI y el público con esta transformación?

RTI y Cine Colombia, que fueron los productores, la aceptaron como tal, porque cuando se hizo el estreno fue bien recibida por los espectadores y lo demás no les importaba mucho, solo que generara una buena rentabilidad; y entre la crítica ninguno se dio cuenta de lo que yo había intentado hacer, siempre pensaron que yo simplemente había hecho la transcripción de una telenovela y la miraron por encima del hombro. ([Vea la crítica de *La abuela* publicada en Canaguar No. 1](#))

Hora hablemos de Pisingaña (1985), que es su obra más destacada y, al mismo tiempo, su canto del cine, lo cual es una de las tragedias del cine colombiano, que una película sea la mejor y la última de un director. ¿Al fin con ella hizo la película quería?

Bueno, ese viejísimo sueño que tenía con mi hermano Germán, pues estaba ahí, y cuando se creó Focine realmente pensamos que se estaba abriendo una ventana y que podíamos intentar entrar en ella, y más aún cuando la primera gerente fue Isadora de Norden, una persona de ideas amplias, abierta al cine de calidad y también sin prejuicios a la crítica que una película podía hacer sobre nuestro sistema, eso nos alentó.

Pisingaña está basada en la novela *Terremoto*, escrita por mi hermano Germán. Y es que era una historia que tenía muchas cosas a favor: por una parte, la conocíamos muy bien, era una historia que pertenecía a nuestra clase social, a nuestro medio de vida, los personajes éramos de alguna manera nosotros mismos o seres humanos que conocíamos profundamente. La historia era muy dolorosa, era una historia de condenados, pero, por eso mismo, reflejaba la realidad de nuestro país. Fue un hecho real: en un matrimonio de la clase media bogotana llegó esta muchachita que venía de ser

violada por el ejército en el campo y que fue conquistada por el dueño de casa, expulsada de allí y, dos años después, se suicidó.

Fue un hecho muy doloroso y muy concreto, una radiografía de nuestra sociedad, un reflejo de la violencia del estado, tanto de la violencia física que sucedió en el campo como de esa otra violencia, más sutil, que es la que penetra a través del aplastamiento de la personalidad, a través de encarcelarlos en una rutina de la cual no pueden escapar y a través de mostrarles una sociedad, que es inicua, como si fuera la única posible. Y también estaba la violencia del pasado, porque los personajes que eran los amigos del protagonista habían vivido en su juventud las propias violencias bipartidistas y encarnaban de alguna manera esa realidad de que nuestra historia, desde antes de la independencia, pero sobre todo después de ella, es una historia fratricida. Se presentó el guion, Focine e Isadora lo aprobaron inmediatamente, pero el Ministerio de Comunicaciones se opuso, por obvias razones, y hubo que librar una lucha a través de Germán y con el apoyo de Isadora...

Una de las cosas más difíciles de esta película seguramente fue encontrar a joven la actriz y meterla en ese personaje tan duro.

Sí, ese fue el gran problema. Ya teníamos a Consuelo Luzardo y a Carlos Barbosa, y estaban también los amigos, estaba Pepe Sánchez, Víctor Hugo Morant, en fin, un elenco de primera línea con el que yo me sentía seguro; pero no encontrábamos a una niña que pudiera representar un papel tan complicado. En principio, contratamos a Nelly Moreno, que tenía mucho éxito en aquellos años con las telenovelas, pero a esta niña le aterró la idea de actuar desnuda y de que unas manos extrañas la tocaran... Entonces recordamos a Yuly Pedraza, que había hecho un pequeño papel en *La abuela*, y fue un descubrimiento verdaderamente maravilloso. Convocamos a su padre, que fue un cómplice fundamental para que pudiera hacerse la película. Ella tenía una espontaneidad tan asombrosa que yo prácticamente no tuve que dirigirla.

...habían vivido en su juventud las propias violencias bipartidistas y encarnaban de alguna manera esa realidad de que nuestra historia, desde antes de la independencia, pero sobre todo después de ella, es una historia fratricida.

¿Cómo fue la recepción y circulación de la película?

Ahí surgen un montón de problemas, que no tienen necesariamente que ver con el

cine. Cine Colombia era en ese momento el monopolio de la distribución, y no solo yo, sino todos los directores de la época tuvimos que pasar por el mismo purgatorio. Solo cinco días antes empezaron a pasar el *trailer*, y no como ocurría con otras, que era con dos semanas de anticipación; las fotografías de la cartelera fueron pegadas el día del estreno; se puso una valla en la séptima y a los dos o tres días la quitaron porque estorbaba una construcción, aunque dejaron otra de una película de Hollywood que esa si no significó ningún estorbo. Fuera de eso, se estrenó en lo que llamábamos los cineastas el circuito de la muerte, porque eran El Cid, en el centro; otro en Chapinero, cuyo nombre no recuerdo; y el Almirante, en el norte, que tenía capacidad para 800 espectadores y nunca se llenaba. De esa manera, aunque a los otros dos fuera buen público, sumados los tres teatros se concluía que no podía seguir más de una semana la película, porque el Almirante no alcanzaba la cuota. Eso mismo le pasó al *Escarabajo*, de Lisandro Duque, y a *Tiempo de morir*, de Jorge Alí Triana. Esa era la situación a la que teníamos que enfrentarnos los cineastas colombianos en ese momento.

¿Esa estructura narrativa discontinua que tiene la película ya estaba en la novela?

No, se nos ocurrió para la película. Pensamos que podía ser una potenciación de la trama y que le daba a la película como una mayor capacidad para conmover y crear conciencia. Entonces entre los diálogos de los amigos y el *flashback* de la violación creemos que se puede establecer una relación más profunda de la significación de la violación y de su vínculo con el pasado de la violencia en Colombia.

Una de los aspectos más destacados de la película son las escenas de ensoñación, tanto por su concepción visual como por su sentido en relación con la trama y el protagonista...

La intención era poder penetrar en la imaginación del personaje, porque él, que es un personaje mutilado y aplastado, de todas formas tiene un cierto brillo de conciencia y se da cuenta de lo que ocurre en la sociedad, entonces, aunque no es capaz de hacer nada en la actividad de su vida real, sí es capaz de hacerlo con la imaginación, así que se sueña en el cementerio y diciendo cosas que sabe que son reales pero que nunca hará en su cotidianidad.

¿Por qué no hizo más películas después de esta?

No hice más películas porque no pude, así de claro. Focine murió y tal vez eso tuvo que

ver. Después vinieron las convocatorias, y mi hermano Germán se había ganado la de la Cinemateca con un guion que se llama *La Pálida*. Y lo presenté al FDC varias veces y nada. Con otro guion de Germán que se llama *De corazón a corazón* pasó lo mismo. Luego yo mismo hice una versión de otra novela de mi hermano, que se llama *Esta vida y la otra*, y tampoco obtuve ningún resultado. Después de esto me sentí incapaz de seguir, no me daban ganas de sentarme a escribir otro guion.

La intención era poder penetrar en la imaginación del personaje, porque él, que es un personaje mutilado y aplastado, de todas formas tiene un cierto brillo de conciencia...

Pero luego su relación con el cine se prolonga a través de la docencia. ¿Cómo fue esa experiencia?

Después de *Pisingaña* empecé a dar talleres en entidades o cursos en universidades, y algún día me llamaron Lisandro Duque y Carlos Álvarez para proponerme dar un curso en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba. Casi me caigo de espaldas, porque en ese momento la Escuela era considerada la mejor del mundo, según García Márquez. Los mejores directores iban a dar cursos

allí. Después de varias veces de dar cursos, terminé como director académico de la Escuela, lo cual fue una experiencia extraordinaria, de libertad, de creación y de poder comunicarle a los jóvenes la idea de que el cine es un instrumento de cambio, es arte, pero también es conciencia, entonces, poder comunicar, ya no a través de mis películas, sino de la docencia, esos principios filosóficos y políticos que rigen mi vida, fue muy hermoso. 

CONTENIDO

SITIO WEB



SELECCIÓN OFICIAL DE CORTOS FESTIVAL MIRADAS

Camilo Ramírez Sánchez



Escuela de crítica de cine de Medellín



El Festival Miradas Medellín 2021 fue al mismo tiempo una celebración de la historia del cine nacional y un espacio para proyectar y destacar el nuevo cine colombiano. Entre los estrenos, conciertos, *brunch* de industria y otras distracciones que ofreció el festival, estuvo el Programa 1 de la selección oficial de cortometrajes. Esta colección de historias cortas contiene un espíritu muy

propio de este evento, son reflexiones sobre la juventud y los ritos de paso que nos llevan a la madurez.

El honor de iniciar la proyección le quedó a *El dibujo de un pez*, de Juana Castro (2019), una historia de *coming of age* centrada en Paula, una joven bogotana en busca de individualidad y afirmación. A lo largo de un ar-

gumento sencillo, la película nos va guiando por las emociones de la protagonista a través de la imagen y las emociones implícitas.

Aunque la historia en sí es simple, *El dibujo de un pez* resalta por su lealtad hacia el subtexto. La actuación naturalista, casi estoica de los personajes, fuerza al espectador a empatizar de manera más profunda con Paula, a entender cómo sus acciones reflejan la intensidad de sus sentimientos, a pesar de que la actuación no lo deje ver de manera directa. Y resalto esto porque la actuación en el *coming of age* es muchas veces melodramática, una exageración molesta de la pasión desahogada propia de la juventud. *El dibujo de un pez*, al contrario, reduce la emotividad de la actuación, y deja que este peso lo cargue la dirección de arte y fotografía.

Sin embargo, el papá de Paula se muestra como una excepción a esta regla, a diferencia del resto de la Bogotá fría, el papá es siempre para Paula un hogar, un lugar cálido. Al mismo tiempo, es este calor de hogar tan asfixiante el cual ella desea escapar para crecer por su cuenta. El dibujo de un pez retrata un momento difícil de la juventud en el que la protagonista está a medio camino de ser una individuo separada de su padre, al

mismo tiempo que necesita de él como una red de apoyo emocional.

En contraste, *Night Swim*, de Victoria Rivera (2019), narra una historia trágica de amistad, celos y culpa. Carson, Becca y Julie son un trío de jóvenes que salen a disfrutar una noche de diversión entre amigas. Su encuentro, sin embargo, es interrumpido, primero por los sentimientos de celos que surgen en Carson, y luego por invasores perversos que destruyen la velada para las jóvenes.

El dibujo de un pez retrata un momento difícil de la juventud en el que la protagonista está a medio camino de ser una individuo separada de su padre, al mismo tiempo que necesita de él como una red de apoyo emocional.

Esta historia, que es contada en lo que parecen ser las calles y playas nocturnas de Los Angeles, reta al espectador a juzgar o a no juzgar a sus personajes, quienes son todas víctimas de una agresión con consecuencias devastadoras. El poder de esta narración yace en una sola decisión y como recontextualiza todo el resto del film.

Miles de Kilómetros lejos de las playas estadounidenses, *Soeur Jarariju* (2019) pin-

ta una escena apocalíptica alrededor de la vida de Viviana y Yandris, dos adolescentes Wayuu, una de las cuales está en un literal rito de paso para convertirse en mujer. Este cortometraje de Jorge Cadena nos da una mirada a las tradiciones y el estilo de vida de este grupo indígena en el mundo moderno y cómo la explotación minera ha destruido la tierra. El relato de estas hermanas se hace doloroso de ver, ya que mientras más nos vamos adentrando en las tradiciones de su cultura, más ominoso y terrorífico se hace el inevitable avance de las máquinas que devoran todo a su alrededor.

La crudeza de esta realidad se vuelve más palpable gracias a la forma íntima en la que el director cuenta la historia. Esta yuxtaposición dramática alcanza un clímax emocional tremendo luego de la muerte del papá de las hermanas. Alrededor de su cuerpo se reunió todo su pueblo para llorar su muerte, mientras que las alarmas ensordecedoras de las máquinas aullaban en el fondo. Sin caer en el exotismo, Jorge Cadena logra contar una realidad devastadora, cuyo final no deja claro si hay esperanza o no.

Hablando de esperanza, en 1990 *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria) retrató la realidad de la juventud Medellínense y su fatalidad

inevitable. Recientemente, *Los Conductos* (Camilo Restrepo, 2020) retoma esa idea y reflexiona, desde una mirada más estilizada, sobre el destino en Colombia. Frente a esto, sale *Las Pirañas* (Anderson Ascanio, 2021) como una narrativa actualizada de la vida de Rodrigo que rechaza esos destinos fatalistas por medio de una rebeldía impetuosa que recuerda a *Los Nadie* (Juan Sebastián Mesa, 2016). Tantas comparaciones no son gratuitas, pero este film es más que una colección de influencias. Anderson Ascanio toma elementos de todas estas obras para contar la historia de un joven en busca de un futuro diferente.

...sale *Las Pirañas* (Anderson Ascanio, 2021) como una narrativa actualizada de la vida de Rodrigo que rechaza esos destinos fatalistas por medio de una rebeldía impetuosa que recuerda a *Los Nadie* (Juan Sebastián Mesa, 2016).

Juan Pablo, el protagonista de la película, es en muchos aspectos similar a Rodrigo, pero mientras el último es caracterizado más por el despropósito y el abandono, Juan Pablo es impulsado por la incomodidad y rabia por la falta de reconocimiento. *Las Pirañas* utiliza su diseño de sonido para arrastrarnos a la mente de Juan Pablo, en donde compar-

timos con él la calma que le transmite su música, lo cual contrasta fuertemente con la molestia que le causa su vida. Sin romantizar a su protagonista y sin hundirlo en la tragedia, *Las Pirañas* ofrece una respuesta al no futuro, el cual, ojalá, desaparezca eventualmente.

Por último, Mauricio Maldonado muestra en su tercer cortometraje, *Las Fauces* (2020), un universo fantasmagórico con estilo urbano. En esta narración mítica cargada de temas de soledad, identidad, juventud y violencia, el director nos transporta por un paisaje boscoso, rodeado de niebla y habitado por guerreros tribales que cabalgan sobre DT's, un escenario entre lo fantástico y lo realista. Este universo tiene unas reglas, y una historia que no conocemos, pidiéndole al espectador que se enrede en sus imágenes y símbolos implícitos, invitando a crear conexiones temáticas de manera libre, pero sin dejar de lado los temas centrales que quiere discutir.

La exploración de estos temas de una manera tan experimental hace inolvidable a este cortometraje, al igual que el tratamiento estético que te transporta a este universo paralelo, purgatorio de neas en donde la naturaleza fría convive con luces de neón. Los

personajes de esta historia encajan de manera perfecta con su paisaje y enriquecen la experiencia. Aunque el argumento deja pocas respuestas y muchas preguntas, el corto logra llegar a una conclusión satisfactoria. Un cierre al ritual que el protagonista vivió durante el film sin que nos diéramos cuenta.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MADRE, DE SIMÓN MESA

DISECCIÓN DEL SILENCIO

Lina María Rivera Cevallos (Sunnyside)

—●—



El abuso sexual infantil es una temática que puede fácilmente representarse a partir de la minuciosidad del abuso y la imagen explícita. Esta decisión es revertida por Simón Mesa, quien a través de, precisamente, evitar las acciones dramáticas y centrarse en los momentos periféricos y aparentemente anodinos, nos permiten reflexionar y mirar

de manera profunda, apartándonos de los prejuicios, no lo que sucede externamente sino lo que acontece dentro de la víctima.

Esta intencionada decisión modifica de manera significativa no solo la perspectiva del cortometraje sino también su universo sonoro. El silencio es un elemento prota-

gónico en todo el relato y, aunque pareciera irreal, no hay llantos estruendosos ni gritos de dolor. El mutismo que circunda cada momento es más fuerte y más elocuente que cualquier palabra. Los diálogos apenas remarcan lo que la protagonista piensa y siente, haciendo que ese acto de “contención” se convierta en lo más problemático y doloroso del relato.

El silencio se convierte en la voz personal e íntima de la protagonista que, con su elocuente mutismo, exterioriza todo sobre ella en aquella situación, enmarcado, además, en los primeros planos, la sutileza con que la ingenuidad y la inocencia se quiebran y es justo en ese elemento estructurante que el sustantivo “Madre”, nombre del cortometraje, cobra un sentido trascendente ante el amparo y la cercanía de la menor-hija-víctima con la “*pro-genitora*” como tradicional símbolo del sentido de pureza, así como la clara voluntad del anhelo de transfigurar el pasado y “re-comenzar” al mismo tiempo bajo esa inevitable ilusión de creer que con el *silencio* desaparece lo que se evita nombrar, resaltando cómo el abuso invade hasta lo más íntimo e inquebrantable.

En su arquitectura, el cortometraje opera como una pequeña pieza que nos permite

comprender parte del mega rompecabezas de la realidad al permitirnos entender cómo aquello que parece una decisión es en realidad un abuso, y cómo la protagonista es realmente una víctima a pesar de que superficialmente no se explicita con las imágenes del relato ningún rasgo impositivo o violento. Esta elección narrativa nos permite entender realmente la complejidad de esta problemática, al disolver los límites y prejuicios que nuestra sociedad pobre y pacata, lo que –sin duda– configura otro de los valores más relevantes y universales del cortometraje, al punto que evidencia la pobreza como caldo de cultivo para satisfacer necesidades materiales a costa de insustituibles valores a tal grado de desorientación y perversión que conduce al colmo que las niñas se sientan responsables de la violencia que se ejerce sobre ellas y, como corolario, cómo su silencio se transmute en el reflejo de su sentido de desprotección e inculpabilidad.

En su arquitectura, el cortometraje opera como una pequeña pieza que nos permite comprender parte del mega rompecabezas de la realidad al permitirnos entender cómo aquello que parece una decisión es en realidad un abuso...

Sin duda la fuerza de la obra recae en que Mesa revela la complejidad de aquella realidad de un modo atípico al que cualquier espectador podría hacerlo, esto es, a través de ese rostro pueril y nervioso, sin poder evitar preguntarse ¿por qué lo hacen? Para responder con su cortometraje a partir de la reflexión personal y silenciosa de la protagonista que el contexto donde la historia surge es tan agreste que la violencia puede ser una aspiración y un complejo al mismo tiempo y que esa misma dualidad se convierte en el verdadero precio de su silencio.

El corto se encuentra disponible en:

<https://www.retinalatina.org/video/madre/> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



PISINGAÑA, DE LEOPOLDO PINZÓN

DE LAS VIOLENCIAS Y SUS PROLONGACIONES

Oswaldo Osorio

—●—



Pocas películas como esta dan tan certera cuenta de la tensión campo–ciudad que define tanto a Colombia. Y más certera todavía es cuando la conexión que hace entre ambos universos es la violencia, o mejor dicho, las violencias, desde la del conflicto armado con todas sus atrocidades, pasando por la de un machismo galopante y normalizado, hasta las azuzadas por la desigualdad social y el sentimiento de superioridad que pueden

sentir unos por otros.

Basada en la novela *Terremoto*, de Germán Pinzón, esta cinta adapta la cruel y descorazonadora historia sobre una joven campesina que, luego de ser violada y desplazada por soldados, termina siendo explotada, engañada y humillada cuando va a trabajar en una casa de clase media bogotana. La abierta y despiadada violencia del campo, entonces,

se prolonga en la ciudad asumiendo formas más sutiles, pero tal vez más demoledoras y peligrosas.

A pesar de que la violencia ya estaba instalada en los campos colombianos desde hacía tres décadas, apenas es en los años ochenta que algunos directores pueden tocar esa realidad, la cual, soterradamente, parecía vedada para el cine. Aún así, las censuras y el ceño fruncido de la institucionalidad se dejaron ver sobre algunas de ellas, empezando por las de Dunav Kuzmanich: *Canaguar* (1981) y *El Día de las Mercedes* (1985); también pertenecen este ciclo películas como *Caín* (Gustavo Nieto Roa, 1984), *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984) y esta cinta de Leopoldo Pinzón; todos ellos filmes que, por demás, estuvieron entre lo más destacado que se hizo en ese periodo.

Aunque el foco dramático está puesto en la joven, el punto de vista y el conflicto más íntimo está sobre Jorge, marido amargado, empleado mediocre y lascivo miembro de “El club de observadores de mujeres”. Entonces, gracias a él es posible conocer con detalles y matices ese universo de la clase media, con sus sordideces y miserias morales, así como su *modus vivendi* en el ámbito

doméstico, laboral y social. La casa, la oficina y el billar son los tres rincones donde choca contra las paredes este hombrecito cobarde e irresoluto. Es allí donde se pone en evidencia su talante de timorato sobreviviente del entorno social que le tocó vivir, eso a despecho de que, muy en el fondo, deja vislumbrar una conciencia más justa y hasta noble, la cual se queda solo en sus atribulados pensamientos y fantasías.

Aunque el foco dramático está puesto en la joven, el punto de vista y el conflicto más íntimo está sobre Jorge, marido amargado, empleado mediocre y lascivo miembro de “El club de observadores de mujeres”

De manera que, en este relato, aunque la empatía está con la joven víctima de esas violencias, la mirada y reflexividad están en Jorge. Es a partir de él que se puede entender, no solo lo que muchos quisieran ser pero son incapaces de concretarlo, sino también los mecanismos psicológicos y sociales de ese medioambiente humano que habitan: la farsa de un matrimonio que se sostiene por la costumbre y la imposibilidad de romperlo como acuerdo social, por más amargo y disfuncional que sea; las hipocresías del contexto laboral, con todas sus pequeñas y grandes batallas de jerarquías, pode-

res y relaciones honestas o impostadas; y la complicidad entre un grupo de hombres que permanecen en una fuga constante y que se erigen como la representación más clara y desinhibida del machismo de esta sociedad.

Aunque, claro, una cosa es hablar de esta cinta al momento de su estreno y otra en la actualidad, casi cuatro décadas después de ser concebida. Si bien en la relación entre estos cuatro oficinistas de mediana edad se puede leer una crítica sugerida por la película, de su machismo, de su burdo hedonismo y de su insensibilidad social y egoísmo, también es cierto que muchos de los diálogos y situaciones que en aquel entonces pudieron resultar cómicos, ahora solo merecerían un frontal reproche, como esa escena en que, en manada, se comen con los ojos y prácticamente acorralan a cuanta mujer se les cruza por la calle.

Pero esta condición no solo era potestad de los hombres, pues la película igualmente denuncia, y tal vez con menos sutileza, que las mujeres también estaban alineadas con este machismo, arribismo y condición retrógrada de la sociedad. La esposa de Jorge es una colección andante de prejuicios y mezquindades, pero más aún lo es la madre de este, que ya incluso raya con una inten-

cional caricatura grotesca, siendo, de hecho, el personaje por el que menos simpatía tiene el relato. Esto bien puede servir de excusa para trazar una progresión entre la madre, la esposa y una potencial espectadora de la actualidad, y sacar la obvia y afortunada conclusión de que ese machismo y desigualdad de género están teniendo una evidente transformación.

Pero esta condición no solo era potestad de los hombres, pues la película igualmente denuncia, y tal vez con menos sutileza, que las mujeres también estaban alineadas con este machismo, arribismo y condición retrógrada de la sociedad.

Eso no quiere decir que las cosas han cambiado mucho en este país en relación con el conflicto de fondo, esto es, la violencia de los campos que luego tiene su prolongación y réplica en la ciudad. Incluso, como se sabe, unos años después de su estreno esta situación se recrudeció en casi toda Colombia, cuando entró con una fuerza devastadora ese tercer gran actor de la violencia que fue el paramilitarismo.

Así que se trata de una película que habló con honestidad y contundencia de una Colombia arbitraria, desigual y violenta, pero

que a pesar de todo el tiempo que ha pasado y todas las cosas que se han transformado, aún no pierde su vigencia. Eso es el resultado de una concepción inteligente de su historia y de lo que querían decir con ella, lo cual es llevado de la mano por una puesta en escena elocuente con todos esos matices que quería revelar y denunciar de este universo social que, aunque parecía normal, estaba muy descompuesto en cuanto a humanidad y sensibilidad social. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

6º Festival de la Jardin

A group of about ten people are on a stage, some holding up rectangular signs. They appear to be in the middle of a performance or presentation. The scene is dimly lit, with a warm, reddish-brown color palette.

CAMPESINOS

EL CORAZON DE LA PAZ

6º FESTIVAL DE CINE DE JARDÍN

LOS FESTIVALES DE CINE: IMAGINAR LO COMÚN

Pedro Adrián Zuluaga

—●—



Un teatro municipal, la cancha cubierta de un colegio o una casa de la cultura se vuelven escenarios dispuestos para un sencillo pero conmovedor ritual: reunirse a ver y escuchar documentales o películas de ficción que tienen en su centro y corazón las experiencias de campesinos de Colombia y

de otros países. No son experiencias amables, en su mayor parte. En ellas se muestra el desprecio con que un cierto modo de civilización técnica, y los proyectos políticos que la respaldan, han tratado al campo y los campesinos. Y, sin embargo, el acto de reunirse no provoca tristeza sino una suerte

de energía política que, en su pequeña escala, contrarresta la arrogancia de quienes intentan despoblar al campo para dejarlo a merced de políticas extractivas frente a las que el campesino aparece como una población estorbo.

Ese ritual ocurrió en el 6º Festival de Cine de Jardín, un municipio enclavado en la ruta fundadora de la colonización antioqueña. Allí, en ese pueblo bello y encajonado en un impresionante paisaje de montañas en donde aún se cultiva el café, el director Víctor Gaviria y la Corporación Antioquia Audiovisual crearon un encuentro anual en torno al cine y el pensamiento en el que ha puesto la lupa sobre temas tan álgidos como la democracia o, este año, los campesinos.

En 2017, el Colectivo de Comunicaciones Montes de María, en la sexta versión de su Festival Audiovisual organizó una proyección de *La vendedora de rosas* en El Salado. Muy cerca de la cancha que años antes había sido escenario de una masacre, se armó un improvisado teatro para acoger la proyección de la película de Víctor Gaviria. El director estaba presente y muy visiblemente conmovido tomó el micrófono para decir que en Colombia necesitábamos muchos más momentos de reunión como aquel, puesto

que si nuestro relato común como colombianos ha sido –dijo Gaviria– el despojo que humilla y la violencia que desintegra, ya era hora de empezar a tener el recuerdo de otras experiencias, las que nos conectan con las fuentes de la vida, las que juntan y no disgregan.

En Jardín, del 16 al 19 de septiembre, vimos y oímos cosas terribles. En una trilogía como “Campo hablado”, dirigida por Nicolás Rincón Gille, le pusimos rostro, cuerpo, nombre, geografía concreta, territorio a esa abstracción en que a veces se convierte la guerra en Colombia. Las estadísticas se volvieron Carmen, Blanca o José. El cine, desde siempre, encarna en personajes que sentimos vivos. Lo ausente se vuelve presencia. La distancia cercanía. En otra película, *Relatos de reconciliación*, dirigida por Carlos Santa y Rubén Monroy López, las técnicas de animación son un filtro que nos permite acercarnos a las experiencias orales de víctimas y victimarios del conflicto colombiano sin ver sus caras. A veces, también se necesita la distancia. La empatía consiste en saber cuándo estar cerca y cuándo no.

La escritora Yolanda Reyes ha escrito y hablado sobre la catástrofe simbólica que es, quizá, a la vez causa y consecuencia de

nuestra violencia. No disponemos de un relato desde el cual narrarnos o entendernos, y muchos de los relatos que prosperan afianzan la exclusión. Hay un déficit de comunidad y de confianza que se convierte en narrativas del desastre, el individualismo o el emprendimiento personal entendido como un sálvese quien pueda.

Los festivales de cine, o la idea misma de festival, remite a las promesas del encuentro y la fiesta. Casi se podría decir que es una suspensión del tiempo con su sucesión y un recuerdo de que hay otras temporalidades posibles. En Colombia se están haciendo muchos, muchísimos festivales de cine y, en general, de cultura, gestionados en su mayor parte por la sociedad civil. Y son, cada uno de ellos, una muestra de resistencia y ciudadanía. Podríamos hacer pues un mapa de ese país que se opone a que la guerra sea nuestro destino y nuestra condena.

Los festivales de cine, o la idea misma de festival, remite a las promesas del encuentro y la fiesta. Casi se podría decir que es una suspensión del tiempo con su sucesión y un recuerdo de que hay otras temporalidades posibles.

Fue emocionante ver a la Comisión de la Verdad participando de forma activa del

Festival de Cine de Jardín. El arte cumple un papel esencial en la superación de esa catástrofe simbólica de la que habla Reyes. Y no es por la existencia de películas, libros, obras de teatro en sí mismas, sino porque cada una de estas expresiones son mediadoras de nuevas experiencias comunes: en ellas nos juntamos para ver el rostro del otro, la singularidad de su experiencia, de su esperanza, de su deseo. Ese otro está en la pantalla, en el escenario o en la página del libro, pero también es quien está a mi lado compartiendo una disposición para ver y escuchar.

Sin la potencia del arte para simbolizar, para darle cuerpo, sentido y significado a lo que pasó es muy difícil poder imaginar lo que vendrá. E imaginar un porvenir que no sea una repetición es lo más complejo que tenemos por delante. Los festivales nos enseñan, cada vez, que no se puede imaginar lo común y la comunidad sin fiesta, sin encuentro y sin alegría. 

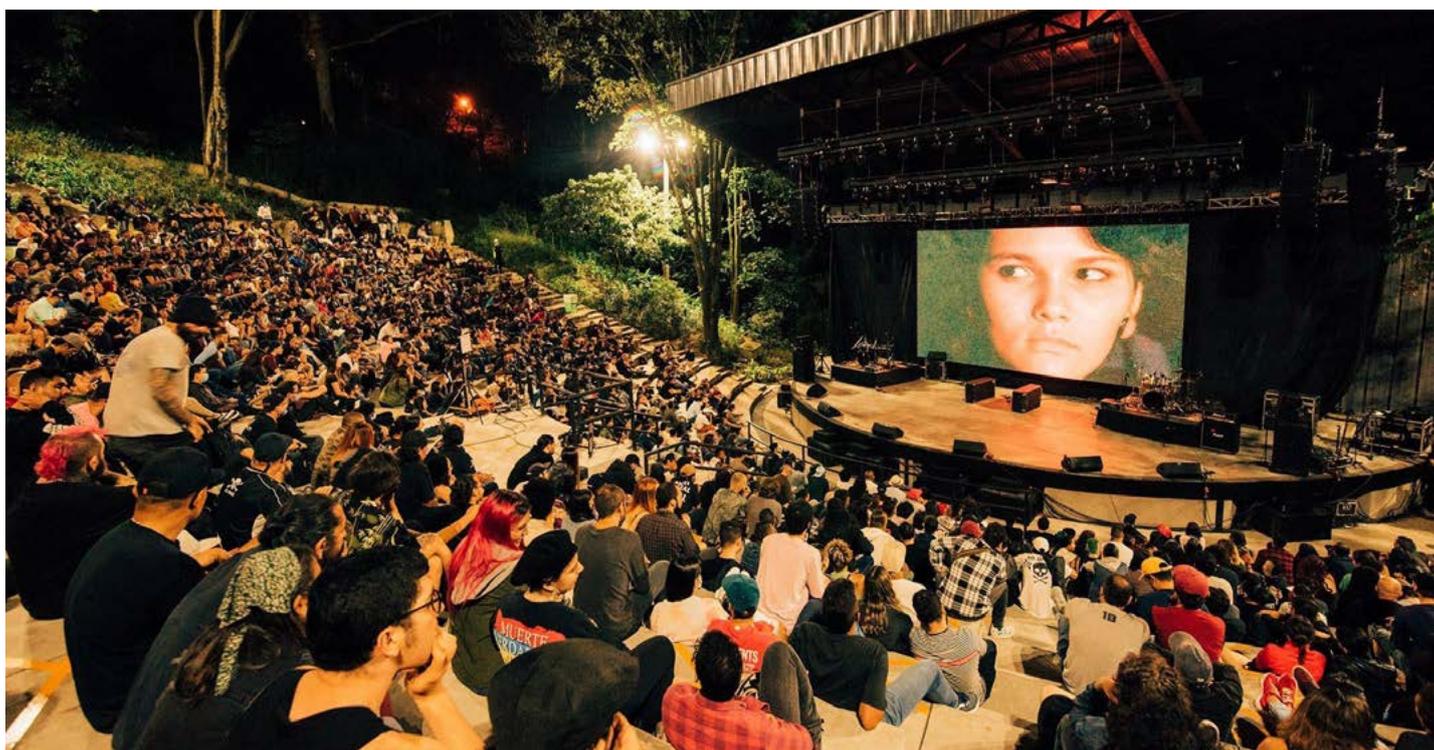
CONTENIDO

SITIO WEB

MIRADAS MEDELLÍN: FESTIVAL OPORTUNO PARA UN CINE NECESARIO

Esteban Arango - Valeria Montoya

—●—
Escuela de crítica de cine de Medellín



Tras un periodo complejo, lleno de retos e incertidumbre para la industria audiovisual colombiana, el cine de nuestro país encontró en Medellín un espacio para reconectarse, ponerse al día y descubrir las historias que habían quedado opacadas en el último año por el protagonismo del covid-19.

Miradas Medellín, festival organizado por la Alcaldía de la ciudad, se convirtió en el epicentro del cine nacional durante casi una semana, reuniendo a directores, productores, críticos y demás figuras relevantes del sector en torno a 85 obras, la mayoría de ellas inéditas por ser preestrenos o por no

haber tenido la oportunidad de exhibirse en muchos otros escenarios.

Con el impulso del gobierno municipal y el respaldo abundante de aliados, el evento gozó de las condiciones necesarias para lograr sus cometidos. Por un lado, fue clara la intención de generar un espacio para el fomento de la cultura y la integración ciudadana, así como se evidenció el propósito de incentivar al sector audiovisual del país, el cual quedó bastante golpeado por los efectos de la pandemia.

Dinamizar entonces este mercado fue un componente central en la agenda del festival, que contó con la participación del Bogotá Audiovisual Market -BAM-, la Comisión Fílmica de Medellín y las cinematecas de ambas ciudades, actores que pueden contribuir no solo al establecimiento de una industria cinematográfica en la capital antioqueña, sino a que iniciativas como Miradas Medellín se mantengan dentro de su oferta cultural.

Entre tanto, el resto de la programación tuvo como prioridad llevar el cine a diferentes rincones de la ciudad. Las proyecciones de la selección oficial de largometrajes se realizaron principalmente en escuelas, Uni-

dades de vida articulada -UVAs- y parques bibliotecas, seguidas por conversatorios con los realizadores y protagonistas de las películas.

La primera edición de Miradas Medellín supuso también la ocasión para homenajear a Fernando Trueba, por su “aporte a la construcción de la memoria” a través de su obra, y a Víctor Gaviria, por su trayectoria e influencia en la escena artística local. Ambos directores recibieron la medalla Categoría Oro, máxima distinción que entrega la ciudad, previo a la proyección de sus películas *El olvido que seremos* y *Rodrigo D: No futuro*.

Además de estos reconocimientos, el festival tuvo en su inauguración y clausura dos momentos significativos: el preestreno de *Amparo*, ópera prima del antioqueño Simón Mesa, con la presencia de ex combatientes del conflicto armado colombiano –a cinco años de la firma del acuerdo de paz–, y la proyección de *Cantos que inundan el río*, de Luckas Perro, ante los ojos de las Cantoras de Bojayá, protagonistas del documental.

Precisamente, este último film hizo parte de una muestra central valiosa por su trasfondo, en tanto abordó temas complejos de

la experiencia humana –y de describir con imágenes– como la guerra, el aborto, la enfermedad o la identidad de género a través de testimonios personales y memorias colectivas.

Ambos directores recibieron la medalla Categoría Oro, máxima distinción que entrega la ciudad, previo a la proyección de sus películas *El olvido que seremos* y *Rodrigo D: No futuro*.

Todos estos elementos hicieron de Miradas Medellín un medio importante para mostrar las historias que estaban por ser vistas, generar las redes que estaban por conectarse y ofrecerle a la ciudad un espacio de encuentro con su cine, que no es más que una oportunidad para echarle un vistazo a su propia realidad.

Identidad, memoria y resistencia, focos de la selección oficial

Un zoom por la muestra central del festival es suficiente para identificar el hilo conductor y el propósito que la sostienen. La selección incluyó tres largometrajes de ficción y tres documentales; historias unidas por realidades crudas, devoradas por la inmensidad de la ciudad, con la fuerza y determinación de la mujer como protagonista en algunas y en otras posando la mirada

sobre nuestra propia identidad, de género, cultural, de ciudad e individual.

Amparo, la elegida para auspiciar el espacio inaugural, tuvo su proyección en el Teatro Pablo Tobón Uribe, con un despliegue tipo industria. Esta historia de una mujer que se ve obligada a buscar los medios para evitar que su hijo termine prestando servicio militar, proyecta el rol de madre y cómo se desenvuelve en la ciudad. El manejo de planos cerrados y escenas que enmarcan a la protagonista resaltan la idea de una realidad sofocante, que convierte a Amparo en víctima y heroína a la vez. Sin embargo, Sandra Melissa Torres (*Amparo*) encarna a un personaje plano y carente de expresión, que afecta la conexión con el espectador, y la falta de un giro dramático contundente hace que la película sea, por momentos, difícil de ver. Al final el largometraje fue recibido con aplausos por el público, aunque no con tanta emoción como se pudo evidenciar con otras películas.

Días después, las emociones se trasladaron a la sala del Museo de arte moderno de Medellín –MAMM–, donde el festival tuvo programados varios de los largometrajes de la selección oficial. Pasamos además de la historia de una mujer que reconoce y se hace

cargo de su papel de progenitora (Amparo) a una que, al desconectarse de su anterior realidad, pierde la noción de ese rol. *Una madre*, dirigida y escrita por Diógenes Cuevas, nos expone la historia de Alejandro, un joven que, tras la muerte de su padre, sale a buscar y liberar a su madre del sanatorio en que se encuentra. En un intento por recuperar el tiempo perdido con su mamá, el protagonista también se embarca en un camino de descubrimiento, que lo ayuda a entender si su destino está sellado, al igual que el de ella, por la locura. Suspiros, tensión y algunos gritos ahogados acompañaron la exhibición del film, sobre todo ante el inminente final.

La misma pantalla nos introdujo a otro personaje con la necesidad de indagar su papel en el mundo. Es la historia de Tato, un joven huérfano amante del rap que protagoniza *La ciudad de las fieras*, de Henry Rincón. Esta cinta involucra un proceso de reconocimiento propio y de un entorno forzado por la violencia de pandillas, lleno de contrastes entre lo urbano y lo campestre. El director acierta en la forma que elige para contar esta historia, con la fotografía y el color como medios para establecer analogías y simbolismos en la imagen. Otros elementos, como la banda sonora y la construcción de perso-

najes ricos en matices, generan tanta conexión con esta ficción que el simple ruido de una motocicleta es capaz de aumentar la tensión en el ambiente. El despliegue visual fue bien recibido por el público, quizá por tratarse de una propuesta tan distinta a lo que se viene mostrando en el cine nacional. Tras la proyección, unas palabras del equipo de la película desbordaron las emociones de los espectadores y ocasionaron algunas lágrimas.

La misma pantalla nos introdujo a otro personaje con la necesidad de indagar su papel en el mundo. Es la historia de Tato, un joven huérfano amante del rap que protagoniza *La ciudad de las fieras*...

Por la línea temática del descubrimiento personal podríamos encuadrar también a los documentales *¿Quién soy?* y *Si dios fuera mujer*, sumándoles el foco sobre la identidad de género y cómo estas nuevas expresiones chocan con una sociedad aún llena de tabús.

La programación del festival planteó un contraste interesante con proyecciones externas a la muestra central, como *Balada del mar no visto* y *Los conductos*, que exploran más el concepto de ciudad y, con sus propuestas en movimiento, nos llevan por un

viaje donde Medellín es protagonista y la audiencia atestigua su evolución desde el pasado hasta el presente.

El evento de clausura tuvo como abre bocas una presentación con las Cantaoras de Boyacá, transportando a los asistentes a un recorrido por esta región. Luego llegó el turno de *Cantos que inundan el río*, un documental que nos muestra la historia de Oneida, quien desde pequeña aprendió la tradición afrocolombiana de cantarle a los muertos para acompañarlos en su travesía al purgatorio. Esta mujer, custodiada por la inmensidad de los paisajes, se llena de valor y fuerza para contar la historia de violencia que vive su pueblo a través de sus cantos. El río es el que nos guía en esta expedición, llevándonos por un recorrido histórico que, además, tiene una carga poderosa de apropiación cultural y de resistencia frente a la adversidad.

Con el cierre de Miradas Medellín queda la imagen de un cine cargado de relatos, que a menudo pasan desapercibidos y que, al ser descubiertos, ponen al espectador en una encrucijada. Historias de nuestro territorio, que van desde mujeres que afrontan entornos complejos a situaciones de violencia que normalizamos, pasando por los constantes conflictos entre ser y el “deber ser”.

En últimas, el festival logró instalar preguntas sobre la identidad, el reconocimiento de sí mismo y el espacio que se habita, y nos invitó a hacer una introspección para sensibilizarnos a través del arte audiovisual y deleitarnos con las distintas formas en que este nos presenta el mundo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

FICCALI 2021:

UNA APUESTA POR LA DIVERSIDAD Y EL ACCESO EQUITATIVO A LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

Daniel Zapata Villa

—●—



Durante la tercera semana del mes de noviembre se llevó a cabo la décimo tercera versión del Festival Internacional de cine de Cali FICCALI. Un evento significativo para la población y los productores audiovisuales de la región, ya que, en medio de la emergencia sanitaria decretada a causa del Co-

vid-19, la industria cinematográfica ha sido una de la más afectadas. Por ende, tanto los productores como los consumidores se han regocijado ante la posibilidad de volver a participar y asistir a un festival de tal prestigio. Y no es para menos, ya que en múltiples centros comerciales, bibliotecas, teatros,

barrios y colegios fueron exhibidos los diferentes cortometrajes y largometrajes que competían en las respectivas categorías.

En primera instancia, cabe resaltar la labor de compromiso social que encontramos en este festival, un ideario que ha sido trabajado desde ediciones anteriores. Sin embargo, cada vez se consolida más una apuesta en la que la divulgación de obras de calidad estética es tan importante como el acceso de las comunidades más vulnerables a estas mismas. Es así como el festival proyectó los filmes participantes en zonas de ladera con población en condición de exclusión y en colegios alrededor del Distrito.

Además de abordar tópicos técnicos que van desde la producción y circulación de los filmes hasta discusiones morales de base sobre la participación de los afros, indígenas y demás comunidades étnicas dentro de la industria.

Al pensar la realidad de la producción y distribución del cine en la actualidad, es de resaltar esta última labor, ya que es un área en la que se plantea el acceso equitativo hacia los filmes. He podido concebir esta idea tras entrevistar a Juan David, un niño de catorce años que reside en una localidad vulnerable de la ciudad, quien expresó: “Yo había visto eso en televisión, pero es la pri-

mera vez que lo veo de frente, nunca lo había visto así (...) me gustó mucho porque es más grande de lo que uno se imagina”. Juan David nunca olvidará la treceava versión del FICCALI, ya que fue la primera vez en su vida que tuvo contacto con la “pantalla gigante”. Por ende, espera con ansias el festival del próximo año.

Juan David también se interesó por la participación de personas afrodescendientes como él dentro de los cortometrajes que observó, ya que sus elencos estaban constituidos por actores con los cuales se identifica étnicamente, algo que no suele observar dentro de las producciones colombianas o hollywoodenses que habitualmente observa en la televisión de su casa.

De igual forma, es de resaltar el homenaje realizado al director Jairo Pinilla Téllez, quien es considerado por la crítica como uno de los padres fundadores del cine de terror en nuestro país, el director se mostró agradecido con el homenaje y el diálogo que sostuvo con el público. Al referirse al evento, no pudo contener la emoción al comentar lo siguiente: “Me voy a ir con el corazón en la mano”.

Cabe destacar las diferentes mesas de dis-

cusión académica, estética y de crítica cinematográfica que fueron instauradas durante la vigencia del festival, ya que estas propiciaron un espacio de discusión en el cual académicos, productores y curiosos discutieron respecto a las vicisitudes que enfrenta la industria del cine (nacional e internacional) en la actualidad. Además de abordar tópicos técnicos que van desde la producción y circulación de los filmes hasta discusiones morales de base sobre la participación de los afros, indígenas y demás comunidades étnicas dentro de la industria. Para Clara González, Coordinadora del Departamento de invitados del FICCALI, el festival genera un acercamiento “con las personas que hacen parte del festival porque finalmente son sus películas, son sus creaciones las que estamos visualizando, proyectando, entonces es muy interesante para nosotros poder contar con estas personas, que puedan acompañarnos en este proceso y hacer de Cali una ciudad abierta para el cine a nivel local, nacional e internacional”.

En conclusión, este fue un festival reconfortante, una idea que ha madurado a través de las últimas ediciones y que hoy se presenta como un festival cultural con impacto social, el cual, además de promocionar y galardonar las producciones cinematográ-

ficas, también permite que las poblaciones menos favorecidas puedan acceder a ellas y observar unos ideales y referentes distintos a los que se presentan en sus comunidades, dándoles la oportunidad de soñar y plantearse un contexto diferente.

Para este artículo, hemos preferido destacar la labor de impacto social que ha tenido el festival durante su edición, ya que ha optado por una orientación de inclusión que logró conectar con la población caleña en general. A nivel estético, las producciones fueron de gran calidad y variedad en cuanto a narrativas. Para un mayor acercamiento a esta esfera del evento, nos permitimos mencionar los acreedores de menciones honoríficas y ganadores de las distintas categorías “Luis Ospina” y “María” que fueron concedidas durante el certamen de clausura del Festival.

Ganadores del Festival

Mejor Largometraje Internacional: Los Diarios de Tsugua – Miguel Gomes y Maureen Fazendeiro

Mejor largometraje nacional: *Entre fuego y agua* – Viviana Gómez E. y Anton Wenzel

Mejor cortometraje nacional: *Las Fauces* – Mauricio Maldonado

Mejor director largometraje nacional: José Alejandro González – Director de *Álvaro*

Mejor director cortometraje nacional: Pablo Álvarez –

Director de *Bicentenario*

Menciones especiales del Festival

Largometraje internacional: *El cielo está rojo* -Francina Carbonell

Largometraje nacional: *El film justifica los medios* – Juan Jacobo del Castillo

Cortometraje nacional: *Intronauta* – José Arboleda

Premio del público

4 amigos – Manuel Zuluaga 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CIUDADES AUDIOVISUALES: BOGOSHORTS 19

Daniel Zorrilla Romero



Italo Calvino dice en su prólogo a *Las ciudades invisibles*, en las que el viajero Marco Polo le cuenta a Gran Khan historias de mundos posibles, no explorados, de formas no vistas, de espacios ignotos por el emperador, que solo existirán como relato, pues su poder no podrá llevarlo a conquistar esas tierras: “un libro (creo yo) es algo con un

principio y un fin (aunque no sea una novela en sentido estricto), es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizá perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino que lo saque fuera”.

La propuesta de la décimo novena edición de BOGOSHORTS, que no propone ser construida como la trama de una novela, encaja muy bien con el modelo de ciudades que plantea Calvino: espacios con principio y fin, donde se camina sin rumbo fijo, donde el camino se traza en cada proyección y se olvida con el paso de las horas, luego de acaba la función. Algunas huellas quedan que permiten transitar esa ciudad del cine de cortometraje (que ya desde el diseño gráfico se hace evidente), pero siempre asediados por la pregunta: ¿Dónde estamos? Un *ubi sumus* que, más que interrogar por una coordenada exacta en el mapa de la ciudad cinematográfica, ayuda a reflexionar sobre el lugar de cada individuo en ese espacio del cine.

Probablemente la pregunta “¿dónde estamos?” no tenga una respuesta clara; quizá la mejor respuesta sería, como diría Marc Augé, en un no-lugar, en una tierra de tránsitos. Las ciudades cinematográficas que el festival ha construido, la extraña geografía nacional (que cuestiona desde su propia selección de cortos la pregunta por qué es lo nacional) sigue el ritmo de las islas errantes, con su movimiento personal, que conducen a las y los espectadores a las costas y derivas de espacios ignotos.

Sin poder crearme aquello que no soy, sin las capacidades del Marco Polo de Calvino, aunque sí con la misma fascinación por contar las maravillas del viaje, haré un recuento por mis paradas en varias de estas islas. Su extensión varía, es engañosa, omite, oculta, y, ojalá, invite; los cortos sobre los que leerá no los vivirá en la experiencia (leer sobre viajes es transitar los recuerdos de otro por un espacio que no se puede recorrer), pero seguramente podrá encontrar otros caminos que hacia estos lo guíen.

La ciudad sin límites: cortos experimentales (8 de diciembre)

Las fronteras en las películas experimentales son porosas, dejan pasar y a la vez son atravesadas por distintos elementos. Su núcleo está hecho de elementos dispares a la luz de la regla tradicional. Estas afirmaciones, sin embargo, pierden peso con el paso del tiempo, porque la porosidad parece ser un rasgo que ya otros géneros tradicionales (como la ficción y el documental) han incorporado. Sin embargo, no deja de ser un ejercicio interesante ver dónde empiezan a marcar esas fronteras invisibles entre géneros; cuáles son aquellos rasgos que permiten, aún, la existencia de este tipo de categorías en los festivales de cine, en las aulas de clase, en los talleres. Edward Small, en su

libro *Theory. Experimental Film Video as Major Genre*, ofrece ocho características que le parecen intrínsecas al género: es un género que se produce con una alta independencia económica; pasa por un proceso *a-colaborativo* de construcción; es afín con los medios tecnológicos más allá de la cámara; tiene mayor afinidad con una aproximación fenomenológica de las imágenes mentales; evade, de ser posible, la verbalización de la imagen; y, por último, afirma que las películas experimentales no entretienen como la ficción ni informan como el documental, sino que se enfrentan a substancia misma del arte.

Sin embargo, no deja de ser un ejercicio interesante ver dónde empiezan a marcar esas fronteras invisibles entre géneros; cuáles son aquellos rasgos que permiten, aún, la existencia de este tipo de categorías en los festivales de cine, en las aulas de clase, en los talleres.

Las características de Small señalan más no determinan. Los cortos de la categoría experimental nacional, que en este año creció a dos secciones, pueden ser descritos bajo algunas de las características, especialmente la afinidad fenomenológica: son cortos que dejan sus huellas en la memoria sensitiva del cuerpo. La experiencia de asis-

tir a salas para ver los nueve cortos permite la entrega a la exploración sensitiva más allá de vista. El cuerpo vibra con el sonido; la alteración de los ruidos cotidianos, de las melodías musicales, hacen de todos los cortos en un medio de exploración personal a través de otros significados que no están contenidos solo en el plano de la imagen.

En el caso del corto *Intentos por dejarse caer dentro*, del director Jonas Radziunas, la exploración de lo sensitivo pasa por la dislocación del espacio de lo real. Su corto incorpora sonidos de lo tecnológico, de las máquinas, o por lo menos de aquello que podríamos asociar con el sonido de lo tecnológico. Es un corto sobre la alienación, producto de la realidad pandémica y de la angustia política en la que nos veíamos en 2019 (y que pronto parece volver a repetirse). Su cortometraje, pensado en términos de Small, tiene enorme afinidad por los medios tecnológicos: en la pantalla se puede recorrer un bosque a blanco y negro, hecho de vectores y líneas modeladas en un plano por computadora; se ven imágenes a través de la televisión, noticias producto del ambiente político del momento. La cámara se mantiene en movimiento, tiembla, sigue al protagonista –Mateo–, pero también lo abandona. Se pierde en la arquitectura, que en su mayo-

ría consiste en ruinas donde la tecnología, a forma de maleza, se toma el espacio. Su protagonista vaga por el espacio y a modo de soliloquio –porque el diálogo en esa sociedad no es efectivo, no conecta– expresa su angustia de no pertenecer, de vagar en la sociedad sin rumbo fijo.

A lo largo del corto la metáfora de la caverna platónica, así como del mundo como engaño de lo sensible (herencia directa de las posturas cartesianas) se pone en juego. ¿Si no es a través de los sentidos cómo accedemos a lo real? ¿Es suficiente que exista la consciencia de que existe algo más allá de nuestros sentidos cuándo lo único que tenemos para transitar el mundo son los mismos sentidos? La película no pretende dar solución a planteamientos metafísicos tan sempiternos, pero sí mostrar, de nuevo, el velo ilusorio que sostiene lo real.

En una misma línea teórica se encuentra el corto *Ventalla*, del director G. Galo, que presenta a un hombre que parece el vigilante de un mundo inaccesible. Este es un corto que traza sus significados con el pincel del cuerpo. Hay alto nivel de detalle en los planos en los que se muestra a su protagonista anónimo –que de manera jocosa coincide con el nombre del protagonista de *Intentos...*–, ya

que la cámara recorre con un ritmo pausado su cuerpo que pulsa de desesperación. Este protagonista anónimo se encuentra encerrado en una habitación llena de pantallas. Proyecciones bosques, playas, ríos, elementos y espacios de la naturaleza, que contrastan con el espacio oscuro y derruido en el que se encuentra. Me queda grabado en la memoria el plano de una mano dubitativa, que quiere tocar una pantalla donde se proyecta un bosque, como si tocar la pantalla de alguna forma acercara a la realidad. Mientras esta mano se acerca, temblorosa, la otra mano la agarra y la aleja de la pantalla.

Me queda grabado en la memoria el plano de una mano dubitativa, que quiere tocar una pantalla donde se proyecta un bosque, como si tocar la pantalla de alguna forma acercara a la realidad.

En el corto no hay espacio para la palabra. Los sonidos de la naturaleza, que provienen de espacios inidentificables, como si las pantallas por sí solas fueran capaces de producirlos, como si el recuerdo de cómo debían sonar estos espacios, fuera suficiente. Esto se mezcla con una música que pasa de lo armónico a los disonante a medida que el desespero y la angustia de su protagonista

crecen. Este hombre anónimo vive alienado, por condiciones que no sabemos, por una cadena desconocida y oculta de causalidad, que lo ha llevado a la distancia y el extrañamiento. Las imágenes de este corto, en ese sentido, resultan más que todo un enigma. Lo que se esconde detrás de su experiencia parece diáfano, pero exige ser desentrañado por la mirada atenta que desenrede lo que el cuerpo intenta escribir.

Mientras que el festival ha tomado esta deriva curatorial para hablar del cine experimental, uno que informa y reflexiona sobre los sujetos alienados, también abre el espacio a otras reflexiones sobre lo íntimo. Esto lo hace bajo la categoría de “la familia”. En el centro del dolor por la pérdida de un ser querido está el corto *Lumbre*, de la directora Carolina Mejía Salazar. Podría clasificarse este corto dentro de esta línea ya bien establecida del documental casero, en el que las grabaciones y fotografías son la base visual de la obra. Aquí la expresión sonora de la voz no alcanza, así que la palabra se transforma en texto y el sonido en una amalgama de distintas capas. Se pasa del ruido blanco a los sonidos de la naturaleza. El archivo familiar sede espacio a los videos de desastres naturales y videos de miradas microscópicas del cuerpo y de las enfermedades vistas

desde un microscopio. La desaparición está marcada por el tema de la película: se inicia con la imagen del abuelo de la protagonista, que por una enfermedad empieza a deteriorarse rápidamente y en un intento por encontrar consuelo empieza a usar morfina, lo que se convierte en una adicción.

El cortometraje de Mejía Salazar aprovecha los recursos del montaje y la potencia de las imágenes del archivo social para narrar el derrumbamiento familiar, desde lo nuclear (viendo las imágenes sacadas del archivo científico) a lo macroscópico (la erupción de un volcán, un incendio forestal). Queda en la memoria emocional y sensitiva de mi cuerpo la imagen de unas grúas demoliendo una casa. A medida que el hogar y el pasado se desmoronan, así también se derrumba el hogar. Un corto con un espíritu romancista, en tanto que encuentra en las fuerzas de la naturaleza la expresión del dolor humano; en lo sublime terrible de una erupción o de un incendio logra traducir lo horrendo del dolor por la pérdida de un ser amado.

Por una misma línea transita el cortometraje *La cumbre*, del director Felipe López Gómez; una paronomasia de *Lumbre*. Y no es solo una relación fonética sino narrativa:

una mirada hacia los abuelos de la familia, con todo un tono de nostalgia. El peso de esta palabra se asume a cabalidad: el *nostos* (νόστος) griego significa tanto retorno, como hogar. A diferencia de los otros cortos de la sección de experimental, este no se acerca tanto a una verbalización distinta a la de imagen o a una búsqueda de otros materiales poco tradicionales para narrar su historia. Por el contrario, parece más cercano a las obras de Jonas Mekas con sus diarios, en las que el pasado capturado en las fotografías revive tan solo como remembranza de lo que no se puede recuperar. La voz de su abuela articula la añoranza por el lugar que, a modo de metonimia, significaba la familia. Sus imágenes son constatación de pérdida y ruina, aunque esto es filmado con un cariño que los colores en la imagen y el grano del dispositivo logran comunicar.

Tras las huellas del núcleo familiar está el corto (*Sin asunto*), de Guillermo Moncayo. Se mira este corto desde el extrañamiento lingüístico, pues los diálogos, que más que diálogos parecen susurros, están a un nivel sonoro realmente bajo, sobre el que se imponen los sonidos ambiente, las recreaciones sonoras de la emoción y la música. Aquellos diálogos están en español y son las interacciones entre el protagonista, un

guardia de seguridad en un zoológico, que sufrió un accidente de tránsito, y el de su hija mayor. Él abandonó a su hija de niña y ella, ya una joven adulta, tiene que cuidarlo luego del accidente. La relación no logra enmendarse y las costuras del dolor previo se hacen evidentes, pulsan en la imagen.

Sus imágenes son constatación de pérdida y ruina, aunque esto es filmado con un cariño que los colores en la imagen y el grano del dispositivo logran comunicar.

Por tal motivo, el padre decide hacerle una carta que vemos a lo largo de la película por medio de subtítulos. Agregando al extrañamiento lingüístico, esta carta está escrita en inglés. Es un gesto que resulta extraño y no del todo claro en su propuesta, pues mientras ellos se escriben mensajes por WhatsApp, estos están en español. ¿Usa el padre el inglés para traducir aquello que parece no poder poner en palabras en su propia lengua? ¿Será que el perdón requiere una búsqueda en otras aguas del lenguaje para ser sincero? Es una pregunta que la película no pareciera pretender responder, que flota en la imagen del día a día de sus protagonistas, que van a terapia, cumplen con su trabajo, se van de vacaciones, siempre separados. Este cortometraje funciona como una carta con remi-

tente, pero que no llega a su lector, que se desvía y llega, sin asunto, a las pantallas.

Alejándose de las aguas de lo familiar para adentrarse en los terrenos de lo social, se encuentra el último grupo de cortometrajes. La mayoría de estos cortos, quizá exceptuando *Entusiastas*, enfrentan problemáticas sociales que van más allá de un solo individuo. Comparten con alguna serie de documentales la mirada etnográfica, la pregunta por la injusticia e inequidad social.

Cruces, de Carlos Tobón Franco, se enfrenta a esos temas a través de la arquitectura y el paisaje. En sus imágenes abundan paisajes desiertos, playas con aguas bravías y muros, muchos muros que hacen evidentes las fronteras políticas y sociales. Su corto se mueve en el terreno del testimonio, en el que las voces sin cuerpo, las voces como espectros del pasado que acusan al presente, hablan de sus experiencias como migrantes; de la violencia de la policía, de las personas locales, del miedo a ser evacuados del lugar en el que hay intentado establecer un hogar.

Mientras en *Cruces* la arquitectura y las voces dibujan las formas de la opresión y división social, *Fronteras visibles*, de Christian Díaz Orejarena, hace de las paredes,

los muros, la basura, el metal y las ramas, música. Su película es una mezcla de diario, documental y en ensayo, toda a ritmo de la champeta. Conceptos como gentrificación, racismo, exclusión, contradicción, opresión, extranjerismo, hacen parte de sus imágenes, así como de la letra de la canción que compone a lo largo de todo el corto. Está lleno de humor e ironía, señalando cómo se repite el ciclo colonial de opresión: él, un alemán que viaja a Cartagena con una residencia artística, intenta señalar, como extranjero, los problemas sociales de la sociedad, que organiza complejos turísticos y grandes edificaciones frente a barrios que enfrentan condiciones de pobreza. Las fronteras son claramente visibles: la arquitectura modernizada contrasta al instante con las edificaciones en ruina, desgastadas, que no están cubiertas del blanco de los hoteles.

Su crítica a la sociedad no está exenta de un propio autoexamen. La champeta, género que está estrechamente ligado con gran parte de la población cartagenera, le sirve de dispositivo narrativo en el que se mezclan los sonidos de la ciudad con la crítica de sus letras. Sin embargo, el cierre de su corto golpea en un punto nervioso: ¿no es su canción aquello mismo que él pretende criticar? ¿Al hacer la canción, y por tanto el corto, no

está repitiendo la misma violencia y los mismos conceptos de opresión que aquejan a la sociedad que él estudia? El corto da un paso repentino de la risa al silencio. El plano final de la película, una imagen de mar en la que estas preguntas son enunciadas en alemán y en español, incapaz de dar una respuesta, porque probablemente no haya alguna que llegue a satisfacer a todo público.

El corto da un paso repentino de la risa al silencio. El plano final de la película, una imagen de mar en la que estas preguntas son enunciadas en alemán y en español, incapaz de dar una respuesta...

La ciudad especular: cortos de ficción 1 (9 de diciembre)

La ficción parte del trabajo con lo real, así incluso solo por la materia prima. Los cortos de esta primera sección funcionan como un espejo manchado, uno cóncavo, que devuelven la imagen distorsionada. La imagen allí contenida no es una negación de la realidad, no es una mentira, es una realidad-otra, una reorganización de los elementos de la real, un cambio de perspectiva que permite leer las huellas del lugar que ocupaban las cosas, que dibuja nuevas formas y panoramas de interpretación.

El primer corto, *La herencia*, de Camilo Escobar, es una historia del peso del pasado, pero también sobre cómo la mirada transforma el espacio. Amalia viaja a la casa donde vivió su padre, que la abandonó cuando era una niña. En la casa se encuentra con Carmelo, su hermano, que parece haber vivido siempre con su padre. La conversación que ellos empiezan a tener nace del rencor y la rabia: ¿por qué después de tantos años, y además luego de haber muerto, su padre le pide volver a casa?

Toda la historia parece una *esticomitia* trágica, en la que cada personaje se responde con mayor rapidez, como en un duelo verbal. A medida que la verdad sobre su padre emerge en el discurso, la casa empieza a desmoronarse. Cada corte revela las grietas, la humedad, el desorden y lo sucio. La casa, que el comienzo de la película se ve prístina, bien conservada, con muebles y objetos caros, termina, a los ojos del espectador, deruida, llena de grafitis, sucia. Cabe hacerse la pregunta de quién está mirando la casa y cuál es la mirada que la ha transformado. Posiblemente sea la de Amalia, que a lo largo de la conversación entiende otros matices de su padre y disipa la imagen que tenía de él a causa de su ausencia. Escobar insiste, por medio de los diálogos y del espacio, que

el pasado habita el presente. Sin embargo, el pasado no es un estado estático, no es inamovible. La emoción y la reflexión sobre el aquí y ahora modifica el tiempo de antaño, es capaz de darle nuevas formas al dolor.

Por una línea similar va *Tránsito*, del director Nicolás Gaitán Sierra. Este corto usa las formas del documental para contar una historia de desamor a través de Sofía, el heterónimo de su madre. La película abre con unas fotografías pequeñas, tamaño documento, en las que un texto explica que Myriam Sierra a veces se deja habitar por un heterónimo para afrontar y cambiar la monotonía del paso de los días. Aquí asume la voz de Sofía, que recibe la carta de un amor lejano. Fragmentos de esta carta se funden con la imagen de la película. Mientras vemos escenas de la cotidianidad, estas se van intercalando con las falsas promesas de amor.

A través de un camino distinto, que lleva a un cambio de región, de país y de lengua, está Lucía, de la directora colombiana, radicada en Nueva York, Victoria Rivera. Varios de sus cortos ya han participado en BOGOSHORTS y ha obtenido distintos premios por su obra. Este cortometraje, que en un espacio distinto podría ser presentado con el largometraje *We the Animals*, de Jeremiah Zaglar, habla

de un espacio gobernado por niños. La autoridad adulta no ejerce su agencia allí. Es un hogar de paso, que al poco tiempo de la obra se revela que este lugar es una casa de acogida y que los niños están allí a la espera de un hogar. Lucía, la protagonista, encarna en el corto la idea de la espera. En contraste a su posición estoica, pero llena de fe, están los demás niños de la casa, que parecen haber aceptado con resignación la situación y han sacado partido de la falta de control que hay en el hogar. La dirección de arte del corto presenta un paisaje muy detallado de un lugar desahuciado, abandonado, derruido, donde es fácil llevarse la percepción de olores como la humedad, la suciedad, la comida pudriéndose, la madera podrida. Rivera construye una atmósfera donde es posible establecer una relación sinestésica a partir de la imagen. Sin embargo, todo este entramado visual y sensitivo trabaja en función de algo más, y es la idea del perdón, la unión y la reconciliación. A lo largo del día Lucía es víctima del maltrato y la burla de los otros niños, pero cuando cae la noche y la añoranza por irse de ese lugar tambalea, las diferencias y las riñas quedan a un lado para cerrar todo en un abrazo, en la unión de los cuerpos que buscan calor, pero también que se comprenden, como nadie más, en ese acto de unión.

Una tierra hecha de escombros: sección documental (9 de diciembre)

En voz de Marco Polo, esta sería una de las tierras que con mayor detalle y placer podría describir. Es una de las secciones más deslumbrantes de la selección nacional. Algunas voces ya conocidas en el cine colombiano, como Aseneth Suárez y Patrick Alexander, reflexionan sobre el archivo ajeno, sobre la carga emocional y el encuentro a veces forzado con las imágenes de lo que ya pasó, que muchas veces no lleva a la acogida sino al rechazo.

Rivera construye una atmósfera donde es posible establecer una relación sinestésica a partir de la imagen. Sin embargo, todo este entramado visual y sensitivo trabaja en función de algo más, y es la idea del perdón, la unión y la reconciliación.

Otras voces, esta novedosas en el panorama, como la de Julio Barrera y Jharol Mendoza, se cuestionan desde distintas orillas el rol del padre. La película de Barrera, *Nuestros hombres ausentes*, enfrenta el hecho de que en la ausencia quedan las huellas de lo que estuvo presente. Esas huellas a veces se convierten en heridas, otras en secretos o enigmas. Barrera encuentra en su familia que esas huellas han sido leídas como

una maldición, como si la rueda del destino hubiera designado el desamor y el abandono como la marca familiar. Él, por su parte, enfrenta la angustia de poder caer y repetir esos pasos, por lo que decide darle forma a la silueta vacía del padre que lo abandonó (y de los padres que en su familia han abandonado a sus tías y abuelas), para crearse desde ahí un nuevo molde que pueda habitar como papá.

Mónica Taboada-Tapia, por el contrario, tiene una aproximación a temas y formas absolutamente distintos. Ya no es el núcleo personal de la familia ni el archivo, sino un trabajo de aproximación etnográfica. Su trabajo traza dos ejes de lectura: las condiciones paupérrimas en las que muchas de las personas de la comunidad wayuu viven, especialmente con la falta de acceso a servicios públicos y, especialmente, al agua. Por otro lado, cómo es la vida de una mujer trans en esta comunidad, en la que por su género termina en estados de mayor marginalidad, dentro de un grupo que ya de por sí vive afectado por esa misma condición.

El último documental de la sección, *Superficies*, de Cristina Motta, es el de mayor impacto para este viajero. Recordé unos versos que Miguel Hernández le dedica a su amigo

Ramón Sijé en su elegía:

Quiero excavar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Motta habla de los cuerpos enterrados entre basura y escombros. De las mujeres desaparecidas que se saben están aplastadas por toneladas de tierra que nadie remueve. Hacen parte, muchas veces como muestran sus planos silentes y prolongados, del paisaje. En su cortometraje se siente el deseo de querer excavar en la tierra, incluso si es con los dientes, de despedazar aquella materia orgánica con la que los cuerpos se han ido fundiendo.

La función con el paisaje de los cuerpos, su putrefacción y desaparición no es solo entre pilas de tierra sino también en los ríos. Motta revisa los cuerpos acuáticos y reflexiona cómo pareciera que, por momentos, hay resistencia a la muerte, a la desaparición: los cuerpos flotan hacia la superficie, no son arrastrados por la corriente ni se hunden en el peso del mar. Formas de resistencia incluso desde la muerte; sueños de que la injusticia no pase impune.

Sembrar imágenes para recoger mundos posibles: sección animación (10 de diciembre)

Aunque no es el tema de todos los cortos en esta categoría, los cortos *Gal*, *montaña de fuego*, de Jairo Tarapuez Jaramillo, y *El canto de las moscas*, de Ana María Vallejo, que se enfrentan al campo colombiano, a la violencia, a posibilidad de transformación, cultivo y trabajo sobre el territorio.

El corto de Vallejo recoge algunos de los poemas de la escritora colombiana María Mercedes Carranza, de su poemario *El canto de las moscas*, en el que ella hizo una cartografía de la violencia en Colombia a través de poemas muy cortos que tenían el nombre de distintos municipios en la región. Hay una mezcla de materiales y estilos de animación que surge de las nueve artistas plásticas que colaboran en este cortometraje, que lo hace un cuerpo coral, armónico, que recoge el dolor desde distintas materialidades y perspectivas. Esta propuesta hace de la lectura del conflicto una reflexión que lleva a pensar que el trabajo sobre este consiste en un análisis que no lleva a formas cerradas, a respuestas absolutas. Por el contrario, es el diálogo y la interpelación del lenguaje literario poético, con el plástico visual y el audiovisual, en el que los tres ofrecen líneas de fuga, pero también puntos de encuentro.

La sección de animación de este año del festival deja, sobre el panorama de animación, semillas de distinta clase. Cortos, como *Los chicos sí lloran*, de Melanconnie, en los que la música define las formas de las imágenes, que vibran y se movilizan en el espacio, pulsando con los acordes para guiar con sus letras y sus imágenes hacia una reflexión sobre la violencia de género. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

RODRIGO D. NO FUTURO

SERA MUERTE VIVIR TANTO?

Un film de VICTOR GAVIRIA

ROCINE Coproducción: TIEMPOS MODERNOS, FOTOCALLE

SELECCION ORIGINAL
COMPETENCIA
EG FESTIVAL DE CANNES

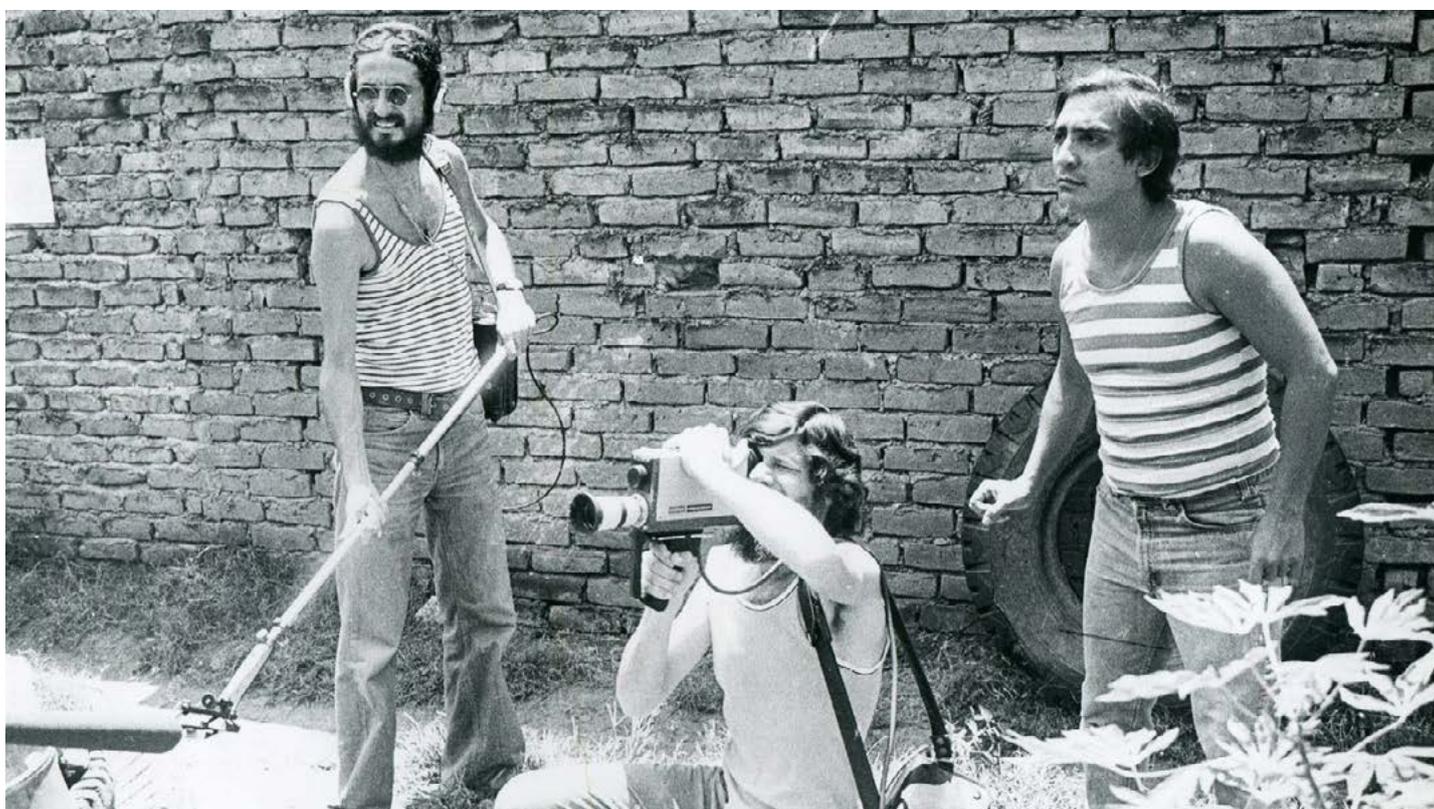
AMIRO MENESES · CARLOS MARIO RESTREPO · JACKSON IDRIAN CALLEGO

Wilma Diaz · Wilma Blanton · Dora Hernandez · Leonardo Sanchez

¿QUÉ ES LA PORNO MISERIA?

Luis Ospina y Carlos Mayolo

—●—



El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años setenta, con la ley de apoyo al cine, apareció otro tipo de documental que copiaba superficialmente los

logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en un tema importante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elementos

de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa, pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse. *Agarrando pueblo* la hicimos como una especie de antídoto o baño maiacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA CIUDAD DE LOS LUGARES

Víctor Gaviria

—●—



El siguiente texto fue leído por el director antioqueño, quien es el director artístico de Miradas: Festival de Cine y Artes Audiovisuales en la inauguración de la primera versión de este evento el 25 de noviembre de 2021.

Miradas Medellín es un festival que estaba en el aire y que todos anhelábamos y espe-

rábamos que de golpe se precipitara y se hiciera presente. Estaba disperso en docenas de pequeños cristales que tenían la forma de colectivos y grupos culturales, en propuestas personales de hacer una pequeña película, o festivales de barrio o talleres de formación, exhibición de películas que debían

verse, seminarios de apreciación o talleres de crítica, o colectivos que reunían las memorias audiovisuales de los barrios que las personas habían construido con enormes dificultades.

Es un secreto a voces que la producción audiovisual de Medellín representa hoy mismo la propuesta más interesante en el cine colombiano de hoy: es esta pequeña primavera del cine en Medellín la que queremos celebrar con todos los espectadores de la ciudad y del país, y ponerla de presente para el cine iberoamericano: más de doce largometrajes, argumentales y documentales, que se han estrenado o se estrenarán en los próximos meses.

...Luis Alberto y Orlando, que nos convencieron, a los jóvenes de aquella generación, con una larga cadena de argumentos. que podíamos saltar de ver cine a hacerlo.

El cruce afortunado entre el cine y la ciudad en una historia que nadie puede negar: es una historia de intercambio de culturas, de intercambio de *miradas*, es la historia de un hermoso diálogo de inclusión que el cine hizo posible. Comenzó con los pioneros, Camilo Correa y Enoc Roldán, este segundo un maquinista del tren, del ferrocarril de

Antioquia, que se hizo maquinista de cine, llevando un proyector por todo Antioquia, que llenaba las paredes de imágenes en los municipios más apartados. Y luego tuvo el capítulo de un sacerdote que llegó a escribir sus páginas de cine dominicales, y un abogado que le replicaba con igual inteligencia desde las páginas del Mundo, Luis Alberto y Orlando, que nos convencieron, a los jóvenes de aquella generación, con una larga cadena de argumentos. que podíamos saltar de ver cine a hacerlo.

Primero fue un corto, “Balada del mar no visto”, de Diego García, un relato que revelaba las claves de esta ciudad de 1984 con una clarividencia tal, como sólo el cine puede hacerlo. Y siguió luego un largometraje que dialogó con la ciudad, que tradujo, hasta donde se podía, esa tormenta social de los ochenta en una película de humanidad como fue *Rodrigo D-No futuro*. Primera *mirada* de alarma a la exclusión. Y luego se desprendieron los colectivos de Nickel producciones, Madera Salvaje, el proyecto de Muchachos a lo bien, y el incansable trabajo desde las universidades que, a falta de escuelas de cine, crearon los programas de Comunicación Audiovisual, únicos en el país, que también han hecho posibles las películas y los directores que hoy llaman la atención

nacional y que presentarán sus películas en este primer festival de *Miradas Medellín*.

Después de *Rodrigo D.* vinieron *Apocalipsisur*, *Los Colores de la montaña*, *Los nadie*, *Matar a Jesús*, *Los días de la ballena*, los cortos de Simón Mesa: *Lady y Madre*, *La noche resplandece*, de Mauricio Maldonado, y otros que hablan de ese espacio que llenan las personas cuando no hay costumbres sino el sobresalto y la espera, pero también las películas con historias de clase media en donde las pequeñas costumbres dividen el día y lo hacen legible como un libro. Los que fabrican el júbilo del día de la nada, y los que nos recuerdan en sus películas esos espacios de respeto que son pequeños tesoros sociales de convivencia.

Medellín es una ciudad admirable mundialmente por sus esfuerzos de innovación al servicio de la inclusión y la equidad social: la increíble red de equipamientos que esta y las administraciones anteriores han construido con generosidad y contundencia, hecha de Parques-Bibliotecas, Uvas, Casas de la Cultura, que es una red que se hará visible durante este festival.

Pero lo que además expone Medellín a sus propios habitantes y a extraños que llegan

a visitarnos, es una ciudad de más de 180 barrios populares, que se autoconstruyeron por sus gentes mismas durante los años sesenta, setenta y ochenta, y que todavía siguen construyéndose en una laderas insu- misas y difíciles en donde se ha cimentado una de las ciudades populares más admirables de Suramérica.

La arquitectura de búsqueda de espacios para los que no tienen espacio, la arquitectura de los equilibrios insólitos, de las escaleras de hierro que aparecen adelgazadas entre los espacios más estrechos para crear de pronto habitaciones o terrazas que parecen suspirar de malabarismo en las alturas y haber salido del sombrero de ese mago apremiado que es la *necesidad*, la lucha por un lugar de dignidad: la vida cotidiana como un ejercicio de crear espacios en los rincones más avaros que de pronto se abren como los pañuelos de los magos y se transforman en lugares.

Esta segunda ciudad, que convive con la ciudad de la innovación, es la más extraordinaria *Ciudad de los lugares*, que brotan por doquier, junto a los muros, en los barrancos en donde hay todavía un árbol piadoso y fresco, y lugares que están todos impregnados de humanidad, es decir, impregnados

de recuerdos, de memorias de familia, memoria de barrio, y que todos ellos, sumados por las miradas que los guardan muy adentro del cerebro, hacen la más hermosa memoria de ciudad de los necesitados que han logrado arribar a ese *tiempo soleado y esplendoroso de la sobrevivencia transformada en convivencia*.

...la vida cotidiana como un ejercicio de crear espacios en los rincones más avaros que de pronto se abren como los pañuelos de los magos y se transforman en lugares.

Una vida cotidiana de los lugares que fueron tal vez de soledad, pero que han transmutado en lugares de convivencia.

Y en esta ciudad que es una fábrica y un laboratorio descomunales de resiliencia, en donde todos pueden volver a empezar, en esta ciudad de las oportunidades segundas y terceras y cuartas, donde, a pesar de tantos fracasos y derrotas, las gentes, arrulladas y despertadas por las voces vibrantes de la vida cotidiana, ensayan todos los días a empezar de nuevo una vida con dignidad y amor, que nunca han olvidado, que siempre se ha echado de menos.

Y en la mitad de esta primavera de los ci-

neastas de Medellín, está el cine colombiano de todas las regiones, y también un director español que se atrevió a contar la historia de un personaje que nos enseñó a luchar por los propósitos de todos, y con el material de esta ciudad, sus actores, sus calles, sus barrios, su centro y su memoria, ha hecho una película que cuenta un invaluable fragmento de Medellín.

Y será un festival, fundamentalmente, que celebre el trabajo de los colectivos, de todos los que hacen parte de un sector que ha sacudido la ciudad de humanidad, de recuerdos, de recuperar y volver a traer las imágenes de cuando vivíamos llenos de anhelos y propósitos.

Medellín es la ciudad con la vida cotidiana más rica, más llena de voces, de historias, una vida cotidiana llena de miradas. Y en la mitad de estas miradas se establece el cine, se alimenta de ellas y sobre todo, hace que las miradas se crucen, se encuentren, como cuando el espectador detiene su vida y se sienta pacientemente a mirar, a leer una película y multiplicar de esta manera el cruce de las miradas.

“Una persona es una lámpara poderosa que llena las paredes de imágenes”.

Miradas Medellín es el propósito de concedernos a todos la inclusión, lo que las miradas que se cruzan nos conceden tan fácil, cuando llega el aire dulce y tranquilo de mirar, de mirar, como si fuera una costumbre...



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

cinéfagos.net | *15 años*

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

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet