

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº 10 - Diciembre 2023



Delosha Zinemada
Festival de San Sebastián
1970-2023

Una película de
Juan Sebastián Quebrada

EL OTRO HIJO



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

Contenido

CRÍTICAS

Amando a Martha, de Daniela López
Diana Gutiérrez

Las buenas costumbres, de Santiago León Cuellar
Danny Arteaga Castrillón

DiÓba, de Adriana Rojas Espitia
Joan Suárez

Duma: De un mismo árbol, de Claudia Fischer
Martha Ligia Parra

El canto del auricanturi, de Camila Rodríguez Triana
Daniel Tamayo Uribe

El canto del auricanturi, de Camila Rodríguez Triana
Sandra M. Ríos U.

El otro hijo, de Juan Sebastián Quebrada
David Guzmán Quintero

Historia de un crimen: Mauricio Leal, de Jacques Toulemonde
Gonzalo Restrepo Sánchez

La Bonga, de Sebastián Pinzón y Canela Reyes
Martha Ligia Parra

La fortaleza, de Jorge Thielen Armand
Lina María Rivera Cevallos (Sunnyside)

La piel del tambor, de Sergio Dow
Sebastián Muñoz Sánchez

Los Zuluagas, de Flavia Montini
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Malo pa pintar muñecos, de Juan Manuel Echavarría
Daniel Tamayo Uribe

Partes de una casa, de David Correa
Verónica Salazar

Transfariana, de Joris Lachaise
Pedro Adrián Zuluaga

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Del álbum privado a la internet, fotos de la familia Córdoba González*
Silvia Córdoba González

Marta Rodríguez (Bogotá, 1933)
Mauricio Laurens

ENTREVISTAS

Entrevista a Angélica María Torres y Jaime Manrique, directora y productor de *Pirsas*
David Sánchez

Entrevista a Camila Rodríguez Triana
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Esteban Pedraza, director del corto *Bogotá Story*
David Sánchez

Entrevista a Juan Sebastián Quebrada
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Carlos Osuna
Oswaldo Osorio

BIBLIOTECA

La crítica de cine en Colombia,
Oswaldo Osorio (Compilador)

Un cine de papel: Guiones y otras letras, de Luis Ospina

Un mundo de Andrés Caicedo : Fotografías por Eduardo La Rata Carvajal

DOCUMENTOS

Entrevista con Iván Sanjinés y Marta
Rodríguez

FESTIVALES

XV Festival Internacional de Cine de Cali – FICCALI
Oswaldo Osorio

MIDBO – Muestra Internacional Documental de Bogotá
Andrés Múnera

Miradas 2023
Simón Carmona L.

SALA CORTOS

El ocaso de las criaturas, de Jenny David
Daniel Tamayo Uribe



MUTOKINO PRESENTA EN COPRODUCCIÓN CON GEMA FILMS

CRÍTICAS

El canto del Auricanturi

UNA PELÍCULA DE CAMILA RODRIGUEZ TRIANA

CON NATALIA CORTÉS ROCHA Y CELINA ARCOS DE ROSERO PRODUCCIÓN FELIPE GUERRERO - GEMA JUÁREZ ALLEN PRODUCCIÓN EJECUTIVA ADRIANA AGUDELO MORENO - CLARISA OLIVERI
DISEÑO DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA CONSTANZA SANDOVAL SONIDO DIRECTO CÉSAR SALAZAR A.D.S.C. DISEÑO DE PRODUCCIÓN ANGELA LEYTON DISEÑO DE VESTUARIO DIANA OLIVA BASANTE
MONTAJE FELIPE GUERRERO E.C.C.A. DISEÑO DE SONIDO ROBERTA AINSTEIN MEZCLA LUCAS MEYER GUIÓN Y DIRECCIÓN CAMILA RODRIGUEZ TRIANA

AMANDO A MARTHA, DE DANIELA LÓPEZ

CORTAR LA CADENA DE MALTRATO

Diana Gutiérrez

—●—



“Acércate y llama a la vieja puerta, sube a la cueva, trepa a la ventana de un sueño. Recorre cuidadosamente el desierto a ver qué encuentras, es lo único que tenemos que hacer, ¿quieres un consejo psicoanalítico? Ve a recoger los huesos.”

Libro Mujeres que Corren con los Lobos –
Clarissa Pinkola (Chile, 2002)

Recoger los huesos

Nacías mujer, te preparaban, esperabas, te casabas. Este orden de cosas, sin incluir una adolescencia amorosa y experimentada, sin incluir diversidad de experiencias sexuales, ni un diálogo familiar sobre el cuerpo o educación comprensiva y no represiva,

es lo que muchas de nuestras abuelas, tías o madres vivieron. Tal vez ya no estén sus voces, prefirieron guardárselas, pero como en la fábula de *Barba Azul*, la pequeña llave que abre el sótano donde estos dolores están escondidos, gotea sangre incesantemente, es la sangre de viejas generaciones, que deja un rastro, uno que, en este caso, Daniela López eligió seguir.

La película, que se estrenó en el *Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam*, tuvo su debut en el lanzamiento de *Festicine Jardín*, llegó a *Miradas* y recientemente ganó a mejor largometraje en el FICCBA, abre con una carta, de abuela (protagonista) a nieta (directora), solicitando frenar la cadena de maltrato, que la mayor ya vivió y espera, la menor, no viva. Así va surgiendo el monólogo biográfico, que recorrerá parte de la memoria familiar, desde los sobrinos o primos más jóvenes, hasta los tíos más adultos y esto, sin duda, abre paso a esa amenaza que representa alterar la comodidad familiar, para enfrentarse al documento audiovisual: cassettes, cartas, grabaciones y relatos que la abuela Martha recolectó esperando algún día dar testimonio de su verdad frente al abuso y maltrato de Amando López, su expareja.

Es en este punto, al hablar de “verdad”, en el que se percibe la función documental, precisamente se trata de una elección subjetiva para narrar una realidad, en este caso, partiendo de la nieta junto con su abuela Martha; no se trata en absoluto de plasmar a alguien como “el malo”, más bien de desenredar un nudo en la garganta guardado por años, tal vez similar al de muchas; tratar la cicatriz, como señal de un suceso cerrado, pero que demarca un recuerdo, un lugar para las emociones, un proceso de sanación. Así, una mujer como Martha, armada de valor, tomó a su grabadora de estandarte para liberarse de sucesos que otras llevaron, normalizándolos, hasta la tumba.

Algunas mujeres...

Algunas mujeres conocemos bien a este tipo de “depredadores”, una vez cumplen su propósito, dejan a su víctima “insensibilizada y sin fuerzas para mejorar su vida, con las ideas y los sueños tirados a sus pies y privados de aliento”, como dice Clarissa Pinkola, pero no es el caso de *Amando a Martha*, por el contrario, en esta película, están decididas a recoger los huesos, conversar con ellos, crear una realidad en la que el olvidado patio trasero de la casa se llene de flores, de dulces palabras, donde germinen rosas y bromelias, en el que vuelen las

mariposas.

Algunas mujeres eligen no mirar su pasado, es más plácido quedarse entre los vivos, caminando hacia adelante aunque pese, evitando el terror de llamar a esa puerta en ruinas desde donde sale un eco.


Algunas mujeres...

Algunas mujeres conocemos bien a este tipo de “depredadores”, una vez cumplen su propósito, dejan a su víctima “insensibilizada y sin fuerzas para mejorar su vida, con las ideas y los sueños tirados a sus pies y privados de aliento”...

Algunas mujeres prefieren no darles un nombre, ¿qué hacer con aquellos seres?, ¿qué hacer con *Bruno*, del que no se habla? Enunciar algo es hacerlo visible, hacerlo visible es entregarle un sitio, para que podamos apreciar el cambio.

Este cine, sentido y biográfico, femenino, es necesario hoy, porque visibiliza, nos recuerda y alerta. En mi hogar alguien llegaba borracho. Mi madre nos decía, pongan seguro a la puerta y duérmanse. Uno lo hacía, *normal...* A una conocida, su pareja la castiga cada vez que no le responde a tiempo sus

mensajes, *normal...* Mi abuela no se casó con el hombre que amaba, sino con quien le asignaron, *normal...* Una vecina, aún a su edad adulta, no sabe qué es un orgasmo, *normal...* Una compañera, siente que merece los golpes cada vez que se equivoca en la cocina, *normal...*

Llamar entonces a la vieja puerta y exhumar esos huesos de antaño, que tanto tienen por decirnos, en especial, por enseñarnos, para no repetir. 

CONTENIDO

SITIO WEB

LAS BUENAS COSTUMBRES, DE SANTIAGO LEÓN CUÉLLAR

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA COMPLICIDAD

Danny Arteaga Castrillón

—●—



Una historia sobre la atracción y el enamoramiento en la adolescencia entre los lindes morales de una familia conservadora y tradicional. Tal es la premisa de *Las buenas costumbres*, ópera prima de Santiago León Cuéllar, que ya ha abordado previamente el

tema del amor y los conflictos juveniles con sus cortometrajes *Alma* (2018), Mejor Cortometraje Queer en el Sao Paulo Kinoforum, y *Epicentro* (2020), Mejor Corto en el Festival de Cine de Sogamoso.

El escenario es una casa en el campo, adornado con todos aquellos elementos que operan como firmes símbolos de la familia tradicional colombiana: las imágenes religiosas, las fotografías de los antepasados, la imponente cabeza de un toro, los infinitos objetos que el tiempo avejenta y, tras todo ello, los secretos. Allí arriban dos adolescentes, Valeria y Sol, junto con sus madres, que son hermanas, y el padre de la primera, para celebrar las bodas de oro de sus abuelos. Así, desde el pensamiento de Valeria, una adolescente reprimida, silenciosa y en constante conflicto consigo misma y su madre, nos hacemos testigos del despertar inesperado de su atracción hacia su prima y cómo la casa y sus inmediaciones se convierte para las dos en un espacio de complicidad y descubrimiento.

Pero la película va mucho más allá del retrato de una atracción prohibida. Aunque hay una presencia constante de un erotismo sutil, como el que siente quien aún disfruta la novedad de contemplar la piel ajena, es en el trasfondo donde en verdad gravita la fuerza de la historia, en ese segundo relato que avanza silencioso detrás de las adolescentes y que nosotros, los espectadores, así como ellas, apenas dilucidamos. «Un secreto susurra en esta tierra», nos dice el

pensamiento de Valeria, en alguno de sus momentos de abstracción.

Parte de ese misterio se encuentra en la relación que las adolescentes entablan con los cuidadores de la finca: Joaquín, un joven como ellas; su madre, Gloria, y su abuelo, un anciano que sufre demencia y erra por las noches entre los parajes de la hacienda. Se teje, entonces, una suerte de triángulo entre los tres jóvenes, no solo por la atracción inocente que también les provoca Joaquín, sino por la posibilidad de que él sea también su primo, hijo de su tío Isaac, de quien apenas conocemos fotografías escondidas entre los cajones y los libros.


Sin embargo, donde más se siente el peso sugestivo del trasfondo de la historia es en la distancia que la película toma de los demás personajes (la madre de Valeria, su padre, su tía). Aparte de los momentos en que se ven obligados a interactuar con las adolescentes, son casi entes silenciosos, intrusos, incluso la misma tía, que, a pesar de su ideología hippie, parece estar sometida a los efectos conservadores de su familia. Pero el momento en el que más se hace notoria esta distancia, es en el arribo de los abuelos, el motivo que tiene reunidos precisamente a los demás en esa casa: hay

una suerte de breve alborozo al anunciarse su llegada, aún sin revelarlos, para que luego una elipsis se interponga y nos oculte el momento del saludo y dé paso inmediato a un plano de la abuela sentada en una mecedora, adormilada, con un tejido sobre las piernas (otro símbolo de lo tradicional), mientras Valeria se acerca a contemplarla y acariciarla, envuelta en un respetuoso silencio. Y luego, sin transición alguna, se introduce la imagen indiferente del abuelo, en la distancia, observando absorto a un avejentado caballo.

...donde más se siente el peso sugestivo del trasfondo de la historia es en la distancia que la película toma de los demás personajes (la madre de Valeria, su padre, su tía). Aparte de los momentos en que se ven obligados a interactuar con las adolescentes, son casi entes silenciosos...

Es entonces como si estos personajes estuvieran sin estar o fueran las sombras de lo que las adolescentes jamás podrán ser. Es por eso que, en frente de ellos, hacia el clímax de la historia, las dos primas se dan un beso prolongado sin que la familia se asombre, porque es un beso invisible, onírico,

que está en el plano de la escena, pero no es percibido por los demás, como si la cámara precisamente quisiera mostrarnos solo lo que fluctúa en la mente de las protagonistas y a los otros les anulara la facultad de poder ver el pecado que con callada rebeldía se extiende frente a ellos.

Es importante mencionar que la película también inicia con esa misma escena de la intromisión fantástica del beso. Acaso no se quería que los espectadores habitáramos desde el principio la historia preguntándonos si en medio del erotismo en algún momento se materializaría el deseo. Al resolernos de una vez esa añoranza, ya nos queda solo enfocarnos en atestiguar el cómo, y descubrimos con ello, que más que un hallazgo de amor, lo que se teje entre las dos jóvenes es una complicidad en la que confluye tanto lo erótico, como la amistad y la lealtad. Todo esto deviene en la manera armoniosa cómo las dos evolucionan y contemplan a su familia, desde esa misma distancia en la que nos ha puesto la película, y tras ello se dibuja en ellas el encanto de una risa y quizás el inicio de algo duradero que trasciende las fronteras conservadoras de las viejas costumbres familiares. 

CONTENIDO

SITIO WEB

DIÓBA, DE ADRIANA ROJAS ESPITIA

EL SILENCIO DE INDECISIÓN ROMPE EL AGUA

Joan Suárez

—●—



Arriba están también los niños de los dioses,
y cuando ellos juegan con tambores,
aquí en la Tierra oímos que truena.
La semilla seca, colocada en la tierra,
no renacería sin la intervención de los poderes
“dioses” del sol y la lluvia en su justa medida.¹

¹ Stuart-Smith S. (2021). La mente bien ajardinada: las ventajas de vivir al ritmo de las plantas. Penguin Random House Grupo Editorial España.

Los indígenas Emberá, de Antioquia y Chocó, cuentan que en la Tierra existía una escalera de cristal para subir al cielo, conocido como el mundo de las cosas azules. El propósito era poder conversar con el dios *Karagabí*, a la vez femenino y masculino. La condición era sencilla, evitar tocar las flo-

res que adornaban la escalera. Un día esta se rompió, un niño que iba en la espalda de una mujer tomó una flor y marchitó la posibilidad de visitar el mundo de arriba. Hoy, solo se puede acceder a este mundo a través del pensamiento. Y sea este el camino en soledad y en un silencio riguroso el que emprende la protagonista en *Diòba* (2023), la mujer indígena Emberá Eyábida que está por fuera de su comunidad y en un bosque apartado.

La película *Diòba*, ópera prima de la directora Adriana Rojas Espitia, es un pacto consigo misma, es decir, el de Elba, interpretada por la mujer indígena y líder comunitaria Inés Góez Cortés. Es la posición endemoniada de atraer la dilatación del tiempo con la posibilidad de hacerse un examen retrospectivo sobre su sentido de vida. Es un pequeño e inmenso favor consigo misma. No hay tentación lujuriosa en este mundo infernal sin voz, sino la fuerza oculta que dispone los secretos en una mirada y sus acciones. Si acaso un ligero diálogo. No hay un falso farsante de señor superior ni mucho menos un profeta. “Diòba” es una palabra de la lengua Emberá Eyábida, y hace referencia a estar solo o sola. Y Elba está entre la multitud de la naturaleza y en relación solitaria con las manifestaciones del paisaje.

En la cineasta Adriana Rojas es posible sugerir una impronta en su singular estilo a partir de los trabajos previos como realizadora, rol que le ha permitido explorar desde el documental, el experimental y la ficción. Sus inicios por una imagen en movimiento y de sensibilidad se remontan sin ser *La última apuesta* (2005), sino más bien su primera piedra de papel, y pasando por un ritmo y tono musical en *La Salsa dura en Medellín* (2007); y especial mención con el cortometraje *Domingo* (2009), en el que consigue la inmersión en la mirada de una niña, con un fragmento de animación gráfica, ante la inmensidad de una escultura en un parque de la ciudad.

En este trabajo ya se intuye una mirada invisible y sin velo para proponer dos tiempos en su narración e intentar alejarse de una manera convencional con el empleo del tiempo narrativo. Un tiempo del personaje en su instante presente y una dimensión en la subjetividad del mismo protagonista. Así, una lectura interpretativa de Elba que está situada en un bosque y zambullida en un juego consigo misma con lo que ve y aquello que se expresa en el más allá.

En este trabajo ya se intuye una mirada invisible y sin velo para proponer dos tiempos en su narración e intentar alejarse de una manera convencional con el empleo del tiempo narrativo.

La cámara sin sentirse deviene en una sombra al lado de Elba, impregna la intención, el deseo y la imaginación que ella habita. La cotidianidad como un invento que se sucede casi a diario entre lo real y lo desconocido, entre la racionalidad y la exuberancia mágica de los sueños que tiene en compañía del espectador. Un magnetismo fotográfico abandonado al templo de la hierba y sus tonalidades mientras la ciudad eléctrica duerme abajo en su voltaje; pero están los rayos de onda corta: los pensamientos de Elba, suscitando palabras sin sonido para hablar con sus ideas rumiantes del ayer y, tal vez, ante su dios *Karagabí*.

Los sueños convertidos en imágenes es la mutación de la conciencia y algunos de sus fotogramas son fascinantes, como el agua que está por todos lados del universo, un lugar óptimo para los seres vivos. La película *Diòba* tiene un rito de grabado, empero, hay un sello de mérito y es el enfriamiento del ruido y la invocación coral de un silen-

cio vocal, es un voto de misterio y ocultismo precisamente por la foto de la niña en la pared de su habitación, es la puerta secreta (quizá la escalera del mito emberá) para la infinitud de universos paralelos que desconocemos, tanto Elba como el espectador.


La mujer indígena en su cama parece la flor de las doncellas y experimenta cualquier fenómeno que se da en la naturaleza desde el viaje al más allá con el agua hasta la tenebrosa oscuridad; con la disponibilidad de una técnica versátil la directora conjuga el atrapamiento e inmersión para el espectador y curiosamente le atribuye a él la prueba del agua, es decir, permitirse fluir por otra propuesta narrativa y explorar los espacios de su consciencia. La cineasta no apela al excesivo abuso de la ambición con la imagen, de un afán por tener a cada instante en el encuadre infinitud de elementos, sino más bien ser cada vez menos, de ahí la alegoría por algunos otros seres vivos del bosque, el ceremonial del alimento, la travesía de la caminata, el lento y provechoso corte de un pequeño árbol que le brinda calor, fuego y cocción a Elba.

Sin adivinación ni mucho menos la superstición, la cámara son nuestros ojos en una pureza iniciática que propone dos tiem-

pos iluminados a modo de meditación contemplativa, el día propicio por el sol en las siguientes acciones, son el momento presente en el relato de *Diòba*; y el secreto místico de transmutación, una manera subjetiva de perseverar en su encierro y ahogo, el mirarse ante el espejo. El cuerpo de Elba envejece, y solo el brillo de sus ojos (que nos mira) permanece desde el primer plano hasta la última secuencia. La mirada refleja el sentir del alma en *Diòba*. Elba al mirarse a ella misma entra a ese mundo desconocido del que tantas veces quiere huir. Mirarse en el espejo es una revelación. Y, por supuesto, la secuencia de la fogata como instante místico de la noche, en la que los colores del blanco y negro de la fotografía con la niña se yuxtaponen y ahora está presente ante Elba, es el fantasma viviente para integrar a sus recuerdos. La niña vive dentro de ella y esta se ahoga en el estanque de sus pensamientos para emerger y salir de su abismo.

La película de la directora Adriana Rojas también puede conectarse con *Mu Drua* (Mi Tierra, 2011) de la realizadora indígena Mileidy Domicó, quien pertenece al pueblo Emberá Eyábida, al menos, desde su concepción espiritual, la tierra y el agua, el renacimiento y la resurrección. En ambos interfiere la vida y el miedo. La arcilla

de la creación. Y Mileidy narra la comunidad de Cañaduzales de Mutatá (Antioquia) y ve su tierra, describe la relación con su árbol familiar, con la naturaleza, las vivencias y costumbres que se tienen en esta comunidad.

Diòba es una película significativa en el amplio jardín de estrenos nacionales, tanto de directores como de cineastas, en los que ojalá también pueda subir las escaleras al cielo y disfrutarse en salas de cine y sean muchos más quienes puedan ser no solo espectadores, sino escuderos en la soledad del teatro, la inmersión del silencio expectante, la intensidad de los sentidos y los pensamientos de Elba. La película *Diòba* podría ser una ofrenda para este tiempo y vivir al ritmo de su protagonista. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DUMA: DE UN MISMO ÁRBOL, DE CLAUDIA FISCHER

ARTE EXPANDIDO

Martha Ligia Parra



X @mliparra

Instagram mliparra



-Claudia Fischer: Hay 24 personas de la familia incursionando en el arte

-Santiago Cárdenas: ¡Es un montón de gente, qué horror!

Santiago Cárdenas Arroyo, figura emblemática de la pintura colombiana es el protagonista del documental *Duma: De un mismo árbol*, de Claudia Fischer. Una película que traspasa el ámbito privado para ofrecer

una reflexión sobre el arte, la identidad, las influencias y los lazos familiares y culturales. La producción es el retrato de una gran familia de artistas con raíces en Colombia, a la vez que permeada por otras culturas. Y cuyo amor por el arte, se ha contagiado de una generación a otra.

Duma es una obra coral a catorce voces que ofrece una visión diversa de la creación artística y sus posibilidades. Y establece un diálogo sereno y amplio sobre el sentido del arte, de la vida, de la pasión compartida. Santiago es el referente obligado, el mayor de la familia, el más querido, el padrino. A lo que él responde: “En ser el mayor sí concuerdo. Me da pena que tantos otros familiares hayan resuelto ser artistas porque es una profesión complicada, muy difícil. Tiene que ser uno muy irresponsable para querer ser artista”.

A los 85 años, sigue activo y acaba de presentar su exposición Cotidiano en Bogotá. La pintura es para él una ilusión, a través de la cual el ser humano trata de comprender su existencia. Pinta al óleo y lo hace todos los días. “Yo siempre trabajo en varios cuadros al tiempo porque el óleo se demora mucho en secar”. Y si bien ha influenciado las vocaciones de su descendencia, deja

muy claro que, el ejemplo a seguir para él, provino de dos mujeres artistas de la familia, a quienes admiraba, Marina y Ester Cárdenas.

Las obras de Santiago Cárdenas hacen parte de las colecciones de famosos museos del mundo y hay murales suyos en el Concejo Municipal de Cali, en el Hospital Cardio infantil y en el Teatro Libre de Bogotá. Su figura serena y sentido del humor marcan el ritmo de esta obra documental en torno a su trabajo y a las perspectivas de trece artistas más; hojas del mismo árbol.

Árbol regado por la vocación, el estudio, la constancia, las búsquedas creativas y el permanente ir y venir entre culturas; de cada uno de ellos. *Duma* muestra cómo ese quehacer se ha desarrollado, a través de distintas manifestaciones: La pintura (Santiago Cárdenas Arroyo, Guillermo Cárdenas Fischer, Andrés Fischer y Alejandro Cárdenas Fischer), la escultura (Nicolás Cárdenas Fischer y Camilo Cárdenas Vanwien), la arquitectura (Alberto Cárdenas Arroyo y Carlos Guillermo (Memo) Fischer), la fotografía (Ana María Cárdenas y Juan Fischer), la literatura (Margarita Cárdenas Arroyo), el cine (Claudia Fischer y Juan Fischer), la música (Santiago Cárdenas Vanwien) y la

actuación (Paola Baldión Fischer).

Para la directora es significativo señalar que esta familia se ha transformado y expandido desde el siglo XIX hasta la actualidad, a partir de sus orígenes en la migración: “Siempre han estado en un continuo ir y venir, y esto también ha permeado su obra y su manera de pensar”.

Duma es el tercer largo documental de la realizadora. Una obra tan personal y familiar en la que asume diversos roles: Dirección, producción, cámara y sonido. Es también uno de los personajes del documental y, además, la interlocutora de Santiago Cárdenas, en la intimidad del taller del pintor. Espacio al cual se asoma casi a hurtadillas evitando romper la magia.


Antes de dirigir, Claudia fue directora de arte de *La voz de las alas* (2005), de Jorge Echeverri, y de *Buscando a Miguel* (2007), de Juan Fischer, su hermano. Y realizó el diseño de producción de las películas *Retratos en un mar de mentiras* (2010), de Carlos Gaviria, e *Hilo de retorno* (2022) de Erwin Goggel. Su debut en la dirección fue *Ati y Mindhiwa* (2016) como el árbol en medio del huracán, sobre dos mujeres de la comunidad arhuaca de la Sierra Nevada de Santa Marta. Le si-

guió *Wërapara* (2023), sobre jóvenes trans artesanas de la comunidad Emberá Chamí. Y en el mismo año estrenó *Duma*, su tercer largo.

...esta familia se ha transformado y expandido desde el siglo XIX hasta la actualidad, a partir de sus orígenes en la migración: “Siempre han estado en un continuo ir y venir, y esto también ha permeado su obra y su manera de pensar”.

Vale la pena destacar de este último, dos posturas sobre el oficio artístico. La primera, que el arte no tiene que dar respuestas. Y la segunda, que sí tiene la necesidad de establecer un diálogo. El pintor Guillermo Cárdenas Fischer establece un interesante paralelo entre los artistas y los científicos: “Ambos tenemos una serie de curiosidades acerca del mundo, nos hacemos preguntas de la vida de uno, de todo. El científico llega a una conclusión. Nosotros como no usamos el método científico no tenemos que llegar a una conclusión. Lo que llegamos a tener es más preguntas. Un artista está generando preguntas. Lo que es clave para mí,

de las obras plásticas, es que permiten que uno redescubra el mundo”.

Por su parte, el escultor Nicolás Cárdenas Fischer, valida la importancia de la interlocución: “A uno lo inspiran muchos conceptos y cosas, pero esos conceptos no tienen que hacer que el público sienta un muro para hablar con el artista; sino que uno tiene el compromiso de poderse comunicar”. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL CANTO DEL AURICANTURI, DE CAMILA RODRÍGUEZ TRIANA

INTENTANDO RECUPERAR LO QUE SE HA PERDIDO:
PALABRAS A UNA PELÍCULA Y A ALGUNOS DE SUS
PERSONAJES

Daniel Tamayo Uribe

—●—



Una frágil luz como de una antorcha o una linterna a punto de apagarse intenta iluminar en medio de la penumbra. Algo se

resiste a desaparecer, pero tampoco es en plenitud. Así me parecen las existencias espectrales en la película *El canto del aurican-*

turi (2023), dirigida por Camila Rodríguez Triana. Allí nos encontramos con Rocío, una mujer que desde muy joven ha estado lejos de su madre, Alba, a quien su hija la ha creído muerta, pero que sigue viviendo, desde hace no sabemos cuánto, con un silencio sepulcral en la casa en que alguna vez vivieron juntas con el padre y marido, desaparecido. La protagonista regresa a su pueblo natal y entonces intenta hacerle saber a Alba que está embarazada, pero la comunicación es difícil por el silencio de la madre. Al mismo tiempo, personas, objetos, lugares y animales expresan el semblante fantasmal de un pueblo asolado por la violencia de la guerra. Todos los personajes, humanos y no humanos, parecen tratar de recuperar algo que han perdido y cuya huella aún permanece. Me dirigiré a ellos.

Al pueblo, a la casa, al bosque, a la laguna

El entorno rural en que se encuentran ustedes es blanco y frío como usualmente nos imaginamos a los fantasmas. Se le ve bastante abandonado, descuidado pueblo. Sus calles son solitarias, su bar parece “de mala muerte”, con presencias masculinas sospechosas o cínicamente oscuras. En algunas partes cuenta con flores. Parecen algo tristes, pero son suaves y siguen vivas. Son también sus presencias femeninas, más

bien resguardadas.

Hay algunas casas que, como ustedes, conservan la energía hogareña pero con mucha melancolía. Por una parte, te tenemos a ti, casa vecina o secundaria, en que se trabaja con flores y tejidos. Tal vez son dos casas las que veo pero creo que solo eres una, es confuso. También tienes en un altar a un hombre de antaño. Este parece repetirse en otros hogares, los veamos o no. Pasa así con la casa protagónica, por otra parte, aunque el altar no existe como tal en ti, en cambio lo tienes fragmentado en objetos olvidados como el viejo y pequeño retrato de un señor. Así, tus viejas vidas individuales o familiares siguen presentes como una fantasmalidad color sepia de atmósfera fría y acogedora. Esta se siente en tus tasas sobre la mesa para comer, tus camas empolvadas, las sillas y muebles que parecen a punto de quebrarse, pero no lo hacen, y un telar que tal vez todavía funciona. Viejos hogares, espacios del recuerdo, ha pasado el tiempo y en ustedes aún se puede anidar la vida, pequeñas plantas al menos.

Plantas que quizás puedan llegar a crecer como los altos y aparentemente infinitos árboles en usted, bosque. Tiene algo de acogedor al mismo tiempo que de sobrecor-

gedor. Su ambiente es blanco y con ello su frescura está entre el descanso y al agobio. Sus colores cafés y rojizo pálidos son, como con el resto, expresión de su espectralidad vital. Fácilmente uno puede perderse en usted, en sus intrincados caminos bajo los árboles y el paisaje repetitivo. En conformidad usted conserva objetos perdidos, apenas partes derivadas como prendas de ropas antes usadas, que nos permiten conectar con esas viejas vidas, seguramente asesinadas, que no quieren olvidar algunas personas. Otras más bien masculinas, de hecho, se esfuerzan porque así sea. Ellos no cuentan con la potencia de sus profundidades, de su tierra oscura y húmeda.

Plantas que quizás puedan llegar a crecer como los altos y aparentemente infinitos árboles en usted, bosque. Tiene algo de acogedor al mismo tiempo que de sobrecogedor. Su ambiente es blanco y con ello su frescura está entre el descanso y al agobio.

En eso eres semejante al bosque, misteriosa laguna. En medio de un blancuzco verde de plantas frías y mojadas, perma-

neces la mayor parte del tiempo silenciosa, quieta, en aparente paz, tanto que reflejas como un nítido espejo. Paradójicamente, cuando te mueves y pierdes esa quietud que parece precisa, pones de frente algo más esclarecedor al tiempo que turbio como tu cuerpo. Los hombres quieren ocultar en ti los rastros de la muerte que deja huella en objetos como una silla o un mueble. Parece que quienes han sido violentados, objetos o personas, no desaparecen aunque hayan sido sepultados en tus heladas aguas. Desde tu profundidad, de tanto en tanto, regurgitan y salen a la superficie. Tal vez son ellos, a lo mejor eres tú. En cualquier caso, una o varias fuerzas que pasan por ti siguen activas frente al dolor y el olvido.

A Rocío y a Alba

Rocío, eres una mujer que al mismo tiempo me recuerdas a la infancia y a la madurez. Como suele decirse, “te ha tocado duro”. Desde niña y hasta ahora separada de tu hogar y con ganas de volver. Te resguardas en esa vieja casa, antes hogar y ahora refugio, frente a la agresividad del mundo. Sin embargo, allí los recuerdos no te dejan tranquila, ni aquellos de antaño ni los más recientes. Te asedian como los hombres, quienes aparecen con insistencia cada vez que sales; a veces como que quieren ayu-

darte o acompañarte, pero en últimas parecen mentirte o querer aprovecharse de ti, por no decir otra cosa. Te hablan por ahí en el pueblo o sus voces suenan en tu celular. La que sale de este dispositivo es la del hombre con quien te has embarazado y la situación es problemática para ti. Dudas, no confías en él como finalmente en ninguno, y tal vez temes que con tu posible cría se repitan los conflictos. Tampoco está tu padre. Tal vez lo extrañas junto a esa imagen de familia que recuerdas con melancolía, pero realmente quien más te falta es tu madre. Quisieras contarle de tus problemas del presente y volver al pasado que escasamente tuvieron juntas. A pesar de que intentas que compartan al comer en la vieja mesa del comedor y tratas de hablar con tus pocas pero insistentes palabras, no hay respuesta y menos aún las palabras de ella. Pasa igual con el registro que tienes de ella en esa grabadora que tanto escuchas, no hay verbo. Mas parece que su voz sí suena. Produce ese dulce y misterioso canto que constituye la comunicación que solo ustedes dos entienden y te arrulla como a una pequeña niña cuya madre acaricia sobre su regazo. Eres también esa infanta que anhela a su mamá, ¿no es así, Rocío? A lo mejor ella también anhela una presencia semejante que la abrace.

Alba, de tu hija podría recibir alguna respuesta aunque fuese corta. De ti y de la mayoría a quienes me he dirigido hasta ahora, probablemente no. O al menos no en palabras. De tu boca apenas escucho el sonido que ella produce cuando la abres un poco y parece que es su saliva moverse allí mismo lo que suena. Es como si intentaras decir algo, pero no tienes la suficiente fuerza o realmente no quisieras decirlo; quizás no haga falta. Tu intrigante mirada y parcos pero dulces movimientos son lo que puedes ofrecer a tu hija, quien es realmente quien precisa de respuesta tuya. Parece que ella no sabe ni qué pasó ni qué pasa contigo. Pero a lo mejor están iguales. Semejante a ella, estás empeñada en escarbar, aunque solo sean los restos, algo del pasado que has perdido. Igualmente tampoco recibes muchas respuestas. Tal vez ya no las esperas o ¿es que ya tienes algunas? Parece que sabes más o menos qué pasó, ¿la violencia? Pero no a dónde llevó eso a tu marido. Piensas que solo queda insistir en volver y recolectar los despojos, por eso no dices nada. Acaso el silencio es también un mecanismo de defensa ante el brusco ruido de la hostilidad. En pena, pero sin angustia, estás resignada al pasado y esperas a un milagro para el porvenir.


Al auricanturi, al cerdo y a Camila

Mística ave, no te muestras y tampoco encuentro mayores referencias sobre ti al investigar. Solo está tu nombre en el título del filme y no sé si será de tu especie, tu nombre propio o quizás ambas. Eres tan espectral como la existencia en esta película. Sin embargo, eres quien tiene la mayor fuerza de resistencia al aparecer sonoramente en contraste con el silencio sepulcral y los bruscos golpes de la violencia y el olvido. Es tu canto, de algún modo, “la voz” más escuchada al sonar adentro y afuera. Parece que con ella consolaras de una manera un tanto más distante y misteriosa que la de las mujeres que te imitan. Al mismo tiempo parece que dieras una señal, quizás remota y palpable aunque frágil. Como aquel que aún puede volar, a lo mejor eres el indicio de que la vida todavía puede abrirse camino como una semilla que crece entre una fría y fantasmagórica tierra llena de zozobra.

Piensas que solo queda insistir en volver y recolectar los despojos, por eso no dices nada. Acaso el silencio es también un mecanismo de defensa ante el brusco ruido de la hostilidad.

En medio de esta atmósfera, sin embargo, parece incierto que una tal semilla pueda crecer y florecer. Ella es hija de todo un ecosistema que se mantiene aferrado a su pasado, el cual no deja de visitarlo a manera de fantasmas. En ocasiones, posiblemente muchas, es imposible recuperar personas, objetos, espacios o vidas anteriores por más que se intente. Pero no se trata de olvidarlos, no solo por lo difícil, sino más aún por cuanto no resulta provechoso. Pero decididamente hay que modificar la relación que se tiene con los sucesos anteriores para dejar su idolatría y su melancolía. Un tal movimiento afectivo implica, en todo caso, un desgarramiento doloroso y a su manera un sacrificio. Es una manera de “dejar ir”, así como se suelta la correa de una querida mascota. Señor cerdo, usted, como los otros seres vivos en este pueblo y su ama, está a la deriva. Ella lo suelta y parte con dolor, ahora le toca a cada uno por su lado esperar a ver qué pasa.

Esto, *de forma oblicua*, me hace recordar en este momento las historias de desarraigo y desplazamiento forzado que han vivido muchos colombianos y colombianas. De esta manera, Camila, no sé si se logra hacer catarsis del vínculo con esos espectros del pasado. Creo que a veces sí y otras veces

no. A medida que avanzaba la narración de *El canto*, entre lugares, objetos, personas y animales, una sensación de espera crecía en mí ante las potencias y las resistencias. Al final esperando me quedé. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL CANTO DEL AURICANTURI, DE CAMILA RODRÍGUEZ TRIANA

EL VÍNCULO INQUEBRANTABLE ENTRE MADRE E HIJA

Sandra M. Ríos U.

—●—
Twitter: @sandritamrios



“Tenga cuidado porque el coco sale y se la lleva”

El director guatemalteco Jayro Bustamante revisitó el mito popular del folclor Latinoamericano de La Llorona, en su película

La llorona (2019), dándole un giro al horror de esta leyenda con una historia de carácter político sobre el genocidio maya ocurrido en los años ochenta, pero también dándole un carácter humano al mostrar cómo quienes reclaman justicia procesan los duelos.

El costarricense Ariel Escalante habló en *Domingo y la niebla* (2022) del despojo de tierras en un drama social que mezcla fantasía y en una película de misterio y atmosférica que, además de política, también hablaba de esos dramas personales sobre la vejez, la soledad y el duelo.

El largometraje de la directora colombiana Camila Rodríguez Triana, “*El canto del auricanturi*”, coincide con las obras mencionadas en su carácter político, en donde del drama social se adentra en el drama humano y en donde sus personajes asumen los traumas dejados por la violencia, intentando procesar sus duelos para así sanar todo su dolor.


La de Rodríguez Triana es una historia de dos mujeres, Alba y Rocío, madre e hija. Rocío ha decidido regresar a su pequeño y lúgubre pueblo natal para reencontrarse con su madre, a quien no ve desde que era una niña. Ha decidido afrontar sus miedos, regresar al terror y la zozobra que produce un pueblo gobernado por manos oscuras, estancado en el pasado y con huellas de un machismo anquilosado, para contarle a su madre que está embarazada pero Alba, como consecuencia de la guerra, ha dejado de hablar desde hace mucho tiempo, así que

Rocío buscará la forma de reconectarse con ella nuevamente.

Rocío ha decidido regresar a su pequeño y lúgubre pueblo natal para reencontrarse con su madre, a quien no ve desde que era una niña.

Austera, atmosférica, de gran fotografía y cargada de simbolismos, la historia sigue pacientemente el encuentro de dos mujeres heridas, sus acercamientos sutiles, que van reviviendo ese inquebrantable lazo de amor entre una madre y una hija, lleno de silencios y ausencia de palabras, de detalles significativos, de pequeños cuidados, de miradas y de caricias –que la cámara se encarga de dejar claro–, que demuestran ese afecto tan primario y vital, mientras que el ruido proviene de afuera, del peligro de la calle, del “coco” y de la madre Tierra que, como volcán, está escupiendo el horror que los violentos han dejado enterrados dentro de ella. Diversos objetos que sin explicación van saliendo a flote.

Esta directora entreteje una historia cártica, de arraigo, donde a pesar de todo ese ambiente de misterio, tan denso, ten-

so y fantasmal, prevalece esta relación que conmueve y enternece, probablemente por la fuerza misma que produce el deseo de recomponerse ante la maternidad, ante la llegada de una nueva vida que merece florecer. Entonces entiende uno que, en realidad, Alba y Rocío jamás estuvieron tan distanciadas, que su conexión seguía intacta como el recuerdo que conservaba Rocío de su madre: la de su voz grabada en un casete cantándole una canción en una lengua inventada por ellas para comunicarse. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL OTRO HIJO, DE JUAN SEBASTIÁN QUEBRADA

RECOGIENDO LOS PASOS DEL PRIMER HIJO

David Guzmán Quintero



Hay una suerte de Macguffin en el relato bastante simpático. Digo “Macguffin”, tomado desde una perspectiva tendencial en el cine colombiano, específicamente de ficción, de los últimos años, pues inicial-

mente pareciera que *El otro hijo* afluye a un lugar común. Como lo he puesto de manifiesto previamente en otros textos publicados, llevo un rato reprochándole a la ficción cinematográfica colombiana un decanta-

miento forzado hacia un efectismo, una pose intelectualoide para el aplauso extranjero y una suerte de pornomiseria contemporánea de la que nos advirtió Glauber Rocha. No me corresponde detentarme la potestad de decidir si es un filme con el que la población se sentirá identificada, ni si es un filme adscrito a ese terreno de “cine popular” tristemente arrebatado por un discurso demagógico que solapa a ciertos realizadores mediocres desde la segunda mitad del siglo pasado, basado en filmes fáciles contruidos con plastilina. Lo que sí puedo atribuirle al relato es la honestidad con la que Juan Sebastián Quebrada narra, dejando ver en esta, su ópera prima, una mirada desentendida de pretensiones torpemente artificiosas, interesado únicamente en una búsqueda que tiene que ver, más que con la modestia de sus aspectos formales, con la sinceridad que se entrevé.

Que Dago García esté involucrado en la producción del filme podría explicar la presencia del hijo de Diego Trujillo, Simón, que se ha vuelto bastante popular en TikTok, sobre todo por la molestia que ha generado su rancio fetichismo de clase. Sin embargo, en la construcción creativa mencionada es probable (y menester traerlo a colación) que haya jugado un papel determinante el

papel de productor de Franco Lolli, que, como director, le ha hecho frente al mencionado fetichismo (mismo de Simón), del que también han llegado a pecar algunos realizadores colombianos. Últimamente, Lolli se ha interesado en acompañar algunas nuevas propuestas, lo que es plausible a más no poder en un cine tan huérfano como el colombiano, donde incluso quienes parecen interesarse por la docencia, tienen una especie de acaparamiento intelectual mientras se llenan la boca con el cuento de “hacer industria” como si una sola golondrina hiciera verano.

Pero, además de esa propuesta (retadora, viéndola desde un punto de vista determinado), es importante poner a *El otro hijo* en discusión, más allá de que sea “buena” o “mala”, porque, a pesar de ese ascetismo mencionado, es un filme que toma bastantes riesgos que es pertinente mencionarlos y valorarlos.

Primero, la forma en la que la audiencia reciba a *El otro hijo* tiene mucho que ver con la visión que tengan de la juventud y, sobre todo, de la que quieran tener. Quebrada no propone discursos moralistas que hablen de una generación corrompida, mucho menos pretende una fábula infantiloides de

jóvenes que la pasan chévere, ni afluye al maniqueísmo de concluir con que las drogas sean malas o buenas. Es decir, el relato se basa en una composición, no “objetiva”, pero desanclada de la necesidad de dar juicios de valor sobre los temas que aborda. Esto tiene una clara repercusión estética, que por razones de peso o por mera coincidencia, ha sido el factor común con otros relatos.

Con el fin no de establecer odiosas comparaciones, sino de ejemplificar esta desembocadura estética, pongo sobre la mesa el caso del cine francés. A mi modo de ver, a partir de finales de los cincuentas e inicios de los sesentas, se fundan dos escuelas en Francia que tienen que ver especialmente con este aspecto: la de Godard y la de Chabrol. El primero, claramente interesado en discursos políticos narrados en no pocas ocasiones con cierto tono satírico, exponía un cine con una forma estilizada, cuyos encuadres estaban compuestos casi como pinturas (no es casual que *Pasión* se componga de la obra pictórica de Goya) y que poco a poco lo llevaron, previsiblemente, hacia filmes experimentales que se basaban en experiencias estéticas suscitadas por la fotografía, el sonido y el montaje, a tal punto de llegar a prescindir de rodajes

para trabajar con material de archivo; esto lleva a otras obras como las de Gaspar Noé o la reciente *Titane* (2021), de Julia Ducournau. El segundo, por su parte, decía que “la fotografía ideal no debe notarse en sí misma” ni por su belleza ni por su fealdad, y la audiencia solo debería percatarse de lo acertada que ha sido hasta el final del relato, no durante; y acá se adscriben una cantidad casi inagotable de títulos como *Boda blanca* (1989), *Ponette* (1996), *La vida de Jesús* (1997), *Joven y bella* (2013) o la obra francesa de autores extranjeros como los hermanos Dardenne o Michael Haneke.

Me detengo especialmente en esta explicación porque la “poca” pretensión estética de *El otro hijo*, mientras podría ser lo que aleje a cierto público que esté buscando el efectismo que hemos encontrado en gran parte del cine colombiano de ficción, es lo que definiendo a capa y espada de la propuesta del director. Y aclaro no estar estableciendo comparaciones que pongan a Europa como el modelo a seguir, porque *El otro hijo*, tal vez involuntariamente, rescata dos tradiciones narrativas exclusivamente latinoamericanas. Lo que me lleva al segundo punto: el melodrama. Si bien este filme no se adhiere a los principios tradicionales de este género, que requiere de una simpleza

narrativa que va en contravía de la excavación que hace Quebrada, sí tiene características momentáneas como la actuación a veces explosiva de la madre, que, si bien en ocasiones no le alcanza la interpretación para la contundencia de la escena, la propuesta creativa está y consta de perderle el miedo a actuaciones más sentidas y no decantarse fácilmente por ese tono bressoniano por el que ha optado el cine de “buen gusto”, constante y estúpidamente relacionadas al lenguaje actoral cinematográfico. Y no es que cualquier actuación explosiva ya le valga al relato en cuestión el rótulo de melodramático, es que, indirectamente tal vez, estos momentos en *El otro hijo* resultan cumpliendo los objetivos del melodrama: suscitar cierta excitación o agitación emocional; pero, desde esta vertiente, lo admirable es que Quebrada no se aprovecha de estos momentos para moralizar o manipular a la audiencia.

...la “poca” pretensión estética de *El otro hijo*, mientras podría ser lo que aleje a cierto público que esté buscando el efectismo que hemos encontrado en gran parte del cine colombiano de ficción, es lo que defiende a capa y espada de la propuesta del director.


Es importante darle al filme el punto de *rescatar* esto. Desde una perspectiva más amplia, el melodrama, como componente explícito o implícito, ha estado presente a lo largo de varios de los más importantes momentos de la Historia del cine: las actuaciones grandilocuentes del Expresionismo alemán, los relatos moralistas de Griffith, la dolorosa postguerra del Neorrealismo italiano, el inextricable amor difícilmente consumable de la obra de Fassbinder, etcétera; pero en algún momento, por algún motivo (que en otro espacio podemos especular cuál es), comenzó a considerarse en varios círculos como una suerte de género “indigno” o “vulgar”. A nivel latinoamericano, no es exagerado afirmar que el melodrama ha jugado, para mal o para bien, un papel esencial en la construcción de esa definición tan arisca concebida como “identidad”, pues, por imposición eclesiástica, gran parte de la tradición teatral y literaria se ha basado en las características del género, hasta llegar a la telenovela y algunos relatos cinematográficos del siglo veinte; incluso es posible que la visión que se le ha dado a problemáticas como las infancias y juventudes marginadas, la violencia urbana o el conflicto armado, hayan partido en gran parte de una sensibilización producto de un rescaldo melodramático que hace

parte de nuestro marco cultural. Lo que me lleva al papel que este ha desempeñado en Colombia, desde novelas como *María*, de Jorge Isaacs, hasta telenovelas como *Café, con aroma de mujer*, es evidente que este marco ha compuesto gran parte de nuestro imaginario creativo y poco a poco ha sido paulatinamente vituperado, reducido a un lenguaje televisivo.

Ahora bien, vale anotar también que este efecto melodramático se ve fuertemente apaciguado por, primero, la forma en la que los personajes trasiegan el duelo, que es en silencio y con acciones a veces impredecibles y erráticas. Y, segundo, por la última vertiente a abordar: el barroco cinematográfico latinoamericano.

Posiblemente debido a nuestras raíces católicas, Latinoamérica ha coincidido en ser un territorio de una filosofía esotérica, lleno de paisajes surreales. Como cuando recorría un pueblo cercano a Cartagena, en el que, en un parque, bajo la sombra de un árbol, un hombre había montado una barbería, con un espejo que colgaba de una rama, el cliente sentado en una silla rimax y, a falta de peinilla, con un cepillo cilíndrico a la mano y una fila de otras cinco personas esperando a ser atendidas. Quizá aún fal-

ta que el cine explore mucho más ese valor grotesco intrínseco a nuestra cultura, como en *La ciénaga* (2001), cuando se convocó toda una multitud a raíz de una mujer que dijo en un reportaje haber visto a la virgen; Juan Sebastián Quebrada lo trae a colación de forma sutil con una chamana que le trae mensajes del más allá del fallecido hermano al protagonista y a su madre, haciéndole una limpia a esta última, frente a la mirada consternada de su hijo. Componiéndose, al mismo tiempo, del valor de la fiesta no solo como un espacio de distracción, sino como una suerte de exorcismo cuando al “otro hijo” lo azota la presencia inasible de su fallecido hermano.

Así, a grandes rasgos, el valor de *El otro hijo* no es estar haciendo algo “nunca antes visto”, ni estar descubriendo el agua tibia, es el de haber reinterpretado ciertos dispositivos que estaban en el aire y haberlos adaptado a un relato necesario. El valor es aquel que basta para que un filme exceda el campo de lo “bueno” y lo “malo” para entrar al de lo pertinente: suscita creatividad abriendo las posibilidades de la narrativa colombiana. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

HISTORIA DE UN CRIMEN: MAURICIO LEAL, DE JACQUES TOULEMONDE

Gonzalo Restrepo Sánchez

—●—



“No se empieza con el asesinato, con el deseo de cometerlo, ni siquiera pensándolo. Se empieza siendo, sencillamente, avaricioso, queriendo tener más de lo que se ha de recibir”.

—A. Christie—

El thriller colombiano —como el latinoamericano, a excepción de algún título argentino— no ha tenido el éxito que se esperaba y son muchos los criterios para evaluar. En esas formas de expresión, y que de pronto vale la pena traer a estas líneas,

es que hasta ahora en la cinematografía nacional el thriller se posiciona –y en un contexto social colombiano– como un género asumiendo “un diálogo” (acciones, pláticas, estilos, etc.) entre lo local y lo global desde el mismo interior de su dispositivo, y con esos inconvenientes socioculturales y estéticos.

Por otro lado, el “cine latinoamericano” y como Ruffinelli (2011) afirma: “[es] un cine que pone en relieve el acto de mostrar sobre el acto de contar, lo contemplativo sobre lo narrativo” (pp. 121–131). Interesante idea, que invita de alguna manera a pensar que para el caso del thriller, quede relegado frente a otros y de otros continentes. Pero esa no es la discusión sobre la nueva película de Jacques Toulemonde –autor de sus propios proyectos, co-guionista con Ciro Guerra de *El abrazo de la serpiente*, Anna (2016) –. Y que también trabajó en la serie de Netflix *Frontera verde*.

En esta nueva película de Netflix de Colombia, la trama se basa en la archiconocida historia del crimen de un joven famoso estilista colombiano, donde los medios informativos de Colombia, la divulgaron hasta el cansancio. Y todavía es un caso sin resolver.

Así pues, con base en lo anterior, el rompecabezas del crimen en la trama es investigado por la agente Rebeca (Juana del Río) y su acompañante Dublín (Walter Luengas). En este contexto, las pesquisas que surgen sobre el atroz crimen, y de esa cierta frialdad en su exposición; sería la razón por la cual se entrevé que ciertos interlocutores no se sienten atrapados en situaciones relacionadas con su existencia o su destino. Además, esto va de la mano de una fotografía muy elemental, privilegiando espacios no muy abiertos.

Considero que las escenas nocturnas hicieron mucha falta, y cuando se aprovecha la idea de traducir al lenguaje de la luz los ásperos contornos del interlocutor asesino, todo el tono de la cinta resulta más atractivo al espectador. Para un tipo como el homicida –con un rostro inexpresivo, su rencor e hipocresía– una luz sutil y multifocal, una oscuridad luminosa, hubieran dado una idea más próxima al thriller, sin revelar demasiado ante el espectador.

Por otro lado, *Historia de un crimen: Mauricio Leal* sucumbe frente a la idea de encontrar que, hasta el personaje más impar observado en la intriga, desea igualmente alimentar su ego. Claro está que frente a

ciertas grietas existencialistas, por ejemplo las de la detective Rebeca (donde la actriz colombiana no desmerece su papel) y las del presunto asesino; se pudo haber ideado una mejor puesta en escena sobre las fragilidades psicológicas de ellos mismos y esto no se consiguió. “La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti y Di Chio, 1991, p.172).


...se entrevé que ciertos interlocutores no se sienten atrapados en situaciones relacionadas con su existencia o su destino. Además, esto va de la mano de una fotografía muy elemental, privilegiando espacios no muy abiertos.

La película cumple con un mínimo y hasta cierto punto su cordura de thriller. Y si me apuran, dadas las escasas evidencias emocionales trazadas en los personajes –y las del principal sospechoso del doble crimen– pudo haber sido un thriller con acento psicológico. Pero el director y escritor del guion, Jacques Toulemonde, se limita a través de la nula introspección observada del asesino, y con un pulso débil de una cámara

que va al pasado y al presente dejando de lado los auténticos confines de la experiencia humana –esas intenciones reales y debatibles del hermano del famoso peluquero con la intención de asesinar a su familia– a la corta voluntad de exteriorizar algún que otro detalle trascendental del cine: conceptos de estética visual y contenidos psicológicos.

En definitiva, *Historia de un crimen: Mauricio Leal* no toca la fibra del cinéfilo, pues es un retrato poco alentador y sugestivo. Pese a otros atributos y particularidades cinematográficas, hay algo en el guion que no acaba de cuajar. Preciso que no existe nada objetivamente adverso en esta producción, si bien, no es el resultado final esperado; su calificación –si se quiere– escasamente pasable, aun cuando pudo aspirar sin traspíe alguno, al sobresaliente.

Referencias

- Ruffinelli, J. (2011). Nuevas señas de identidad en el cine de América latina. Vargas J.C. (compil.)
Casetti y Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Grupo Planeta (GBS). 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA BONGA, DE SEBASTIÁN PINZÓN Y CANELA REYES

SOÑAR, CAMINAR, RESISTIR

Martha Ligia Parra



Twitter: @sandritamrios

En Instagram mliparra



“Cuando estoy en la ciudad, sueño mucho
con La Bonga
¿será que me matan si me voy a vivir allá?”
(María de los Santos)

Un hombre camina en la noche, a través de un matorral. Abre paso con una pequeña luz mientras susurra: “Esta es la casa, por acá el cuarto, la sala. Y la cocina está en el clarito del lado de atrás (...). De noche comenzamos a escuchar unos pasos extraños,

pero no sabíamos de quién. A los pocos días pasó lo que pasó, que tuvimos que salir. Me tocó de madrugada a las cuatro de la mañana por este camino en lo oscuro, sin saber dónde iba a pisar”.

En otro momento, dos mujeres en medio del monte, también avanzan en la oscuridad: María de los Santos Cásseres, protagonista del documental y su nieta Dayanis Herrera. “Yo he venido muchas veces sola”, dice María, y más adelante agrega: “¿será que me matan si regreso a vivir a La Bonga? Dayanis yo he soñado mucho con La Bonga... la otra noche yo había soñado con una fiesta grande”.

Al igual que los narradores, el espectador debe esforzarse por escuchar en la oscuridad, los susurros, el sonido de las chicharras. Y por ver, la trocha, la maleza, los árboles, el pozo.

Así se inicia esta película documental que hace énfasis en la oralidad de la comunidad de La Bonga, en las memorias de vida, de desalojo y resistencia. En la marcha de regreso una mujer exclama: “Esto era un caserío grande. Quedan no más los dichos, los comentarios, el camino y la tierra; porque todo se ha acabado”.

La Bonga documenta y acompaña dos viajes: el de la abuela María de los Santos con su nieta Dayanis y el de la comunidad, en un retorno simbólico y una celebración. Irán escoltados por su patrona Santa Rosa de Lima. El documental establece un diálogo entre ambas jornadas. “El retorno tiene muchas capas porque los hay colectivos, pero también los hay silenciosos y más esporádicos como el de María”, afirma la joven co-directora Canela Reyes.

Si bien la comunidad bonguera es el centro, hay una mujer que representa la valentía, la resistencia y la sabiduría de la población. Es María de los Santos Cásseres, una de las líderes, quien inspira la película y promueve el viaje. Alguien que nunca pudo desligarse del territorio ni mental ni físicamente. La vereda estaba en sus sueños y regresaba sola una y otra vez, aunque ya no hubiera nada. “Cuando usted venía pa’ La Bonga, dice Dayanis la nieta, la gente hablaba que qué va a hacer en ese monte si allá no hay nada. Y que usted estaba loca porque se venía para acá”.

Como lo expresa la autora Ana Laura Zavala Guillén: “la recuperación del territorio de La Bonga ha comenzado de manera silenciosa, liderada por una mujer y un gru-

po de bongueros sin recursos económicos, pero con la determinación que el poder de la tierra bajo sus pies les da”. Zavala recuerda que “María de Los Santos forma parte de una larga tradición de mujeres que han sido pioneras en procesos de reparación tras la violencia extrema en América Latina”. Gran tarea la que encarna pues esta mujer humilde, sencilla y alegre que nunca traicionó su sentir.

La vereda La Bonga toma su nombre del árbol homónimo o ceiba pentandra que es típica del bosque seco tropical. Población y árbol se asemejan. Comparten la adaptabilidad, el arraigo y la fuerza. Así como también la historia común de vulnerabilidad. La planta es una especie que en Colombia está amenazada.

La Bonga hace parte del corregimiento de San Basilio de Palenque en el municipio de Mahates (Bolívar). Su población es afrodescendiente y tradicionalmente se ha dedicado a la agricultura y a la cría de animales pequeños (Beltrán Romero). Durante más de un siglo, La Bonga fue la reserva agrícola de San Basilio de Palenque (Zavala Guillén). No les gusta que se les llame palenqueros, prefieren que les digan bongueros como una expresión de resistencia y añoranza

por su vereda que ya no existe, al haber sido desplazados.

El documental recuerda que en el año 2001 salieron huyendo por amenazas de los paramilitares: “Llegaron en una moto personas encapuchadas y entregaron unos panfletos (...) hay que desocupar, no vamos a esperar la muerte aquí (...). Una parte cogió para Palenque otra parte para Cartagena, nosotros cogimos para San Pablo y eso nos dio muy duro”.

Población y árbol se asemejan. Comparten la adaptabilidad, el arraigo y la fuerza. Así como también la historia común de vulnerabilidad. La planta es una especie que en Colombia está amenazada.

El panfleto decía: “A todos los moradores de este caserío. Tienen 48 horas para que desalojen. De no hacerlo nos veremos obligados a sacarlos nosotros mismos. Autodefensas Campesinas. Nuestra organización no miente. Fuera sapos, colaboradores de la guerrilla, muerte a guerrilleros y a todos los que les colaboran. AUC.

A raíz de este desplazamiento la comunidad se dividió en dos: los que se fueron para el casco urbano de Palenque y crearon el barrio San Rafael de La Bonga. Y los que llegaron al corregimiento de San Pablo, en María la Baja. En 2006 La Bonga fue declarada zona de desplazamiento forzado por el comité municipal de atención a la población desplazada del municipio de Mahates.


Si bien la película trae a la memoria este desalojo, se enfoca sobre todo en la posibilidad del retorno y en la celebración. En el peregrinaje de más de 300 personas después de veinte años. En el deseo de María de los Santos que se hace realidad. “Ella quería que la gente estuviera ahí en su antigua tierra compartiendo con ella. Luego, con el apoyo de otros líderes, ese deseo se transformó en un proceso comunitario para un retorno colectivo de reconocimiento de lo que fue su caserío”, explican los realizadores.

El documental fue posible gracias a la confianza, a los lazos de amistad creados de tiempo atrás con la comunidad. El primer corto de Sebastián Pinzón llamado *Palenque* fue su tesis de grado. Y evidencia una relación que empezó desde hace ocho años con el colectivo de comunicaciones

Kuchá Suto (en lengua palenquera significa Escúchanos); el cual trabaja por la divulgación y reflexión sobre la memoria de su territorio. El colectivo es coproductor de la película, a través de la realización, la cámara, el sonido y la distribución.

Es pues un ejemplo de cine comunitario hecho desde y con la comunidad no solo en su etapa de escritura, sino también en la producción y promoción. Hay incluso varios momentos de la historia que fueron filmados por los mismos protagonistas con sus celulares. Por ejemplo, una escena muy importante que es la celebración. Pinzón explica que es un plano muy poético en el que los bongueros bailan sobre las cenizas de aquello que quemaron.

Vale destacar que la película utiliza distintas formas de hacer documental: hay elementos de cine observacional con otros más subjetivos e imaginarios. La Bonga acompaña un retorno simbólico, pero como lo afirman los directores, sienta las bases para un posible retorno definitivo en el futuro. Y explican que hoy, tres años después de haber filmado, ya hay un pequeño grupo viviendo en La Bonga y más personas están haciendo un esfuerzo por regresar.

Esto demuestra que el cine es un instrumento para tramitar la esperanza, empujar la realidad, recordar a los bongueros el poder de la tierra bajo sus pies. Acompañar el sonido insistente del barro que María de Los Santos manipula para construir su vivienda. En suma: un medio para soñar, caminar, resistir. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA FORTALEZA, DE JORGE THIELEN ARMAND

OSTRACISMO INDÓMITO

Lina María Rivera Cevallos (Sunnyside)

—●—



“un fátum implacable nos expatriaba, sin otro delito que el de ser rebeldes, sin otra mengua que la de ser infortunados.”

José Eustasio Rivera, *La vorágine*

En los confines de la Amazonía venezolana, *La fortaleza*, de Jorge Thielen Armand destaca por su bramido de exilio e indomabilidad. Entrelazándose con la emblemática *Vorágine*, de José Eustasio Rivera, la narra-

tiva nos sumerge en un viaje introspectivo que nos conduce a una mirada más profunda sobre la condición humana. A través de paisajes selváticos tan paradisiacos como infernales, con una estética alucinatoria y onírica respaldada por panoramas sonoros envolventes y emocionales, nos acercamos a un relato que tiene como eje central la lucha entre el hombre y sus demonios internos, enmarcando a la soledad como elemento aluciante.

A partir de un antihéroe que domina la pantalla con su actuación y aislamiento la mayor parte del *film*, nos acercamos al padre de Jorge, quien se interpreta a sí mismo, y a la historia de conflicto e ilegalidad actual de Venezuela y Colombia en la lontananza selva que ha sido inspiración para múltiples cineastas, como Werner Herzog o Clare Weiskopf. Unificando en *La fortaleza* el deseo de un hijo por reconstruir la imagen de su padre a través del cine y el trabajo con actores “imposibles” que convierten la producción en una osada leyenda, expandiendo ambas narrativas en su documental paralelo, basado en el detrás de cámaras: *El Father Plays Himself*, de Mo Scarpelli.

La película venezolana y segundo largometraje de Jorge Thielen Armand, que se

une a nuestro cine a partir de una co-producción colombiana, continúa la búsqueda de su director planteada en su primera película *La soledad*, en la que toma como punto de partida su memoria, familia y territorio, para estrechar hasta dilucidar, las fronteras entre el documental y la ficción. Esta vez, inspirándose en el pasado díscolo de su padre del que se separó desde los quince años y con el que ha mantenido mayormente un contacto virtual babélico. Dando paso al desarrollo de su próxima película, *La cercanía*, con la que consumará su anhelada trilogía que anuda en sus palabras así: “Cuando se siente ese desarraigo uno se encuentra con una soledad y tiene que fortalecerse, y ya después es posible la cercanía.”

El exilio como fortaleza, se convierte en el sello distintivo que hasta ahora construye la visión conjunta de Jorge Thielen como director, guionista y productor; Rodrigo Michelangeli como co-guionista, productor y director de fotografía; y el colombiano Felipe Guerrero como editor y productor de *La soledad* y *La fortaleza*. Logrando trascender lo personal a lo político y social, pero a través de un estilismo sensorial que opta por elegir a la denuncia como un elemento periférico y a la condición humana como el epicentro. Similar a la trilogía *Calabresa*, de

Jonas Carpignano, que a través de su doble nacionalidad, utiliza el destierro como lenguaje y su distancia como la oportunidad de dismantlar los estereotipos de su nación. A partir de personajes enrevesados y difíciles, exponen la complejidad de la realidad, uniendo a la crisis política y económica, la dificultad del amor, la familia o la soledad.

El meta relato que compone la trama, se convierte en la frontera estética entre la ficción y la realidad. El espectador entra en una experiencia singular desde la cual la película puede entenderse y apreciarse, ya sea únicamente como un relato cinematográfico o, por el contrario, como un testimonio verídico y autorreferencial documental. No obstante, un acercamiento meticuloso entrelaza ambas perspectivas, aproximándonos a un proceso creativo y humano de redención y sacrificio en el que podemos apreciar, a través de la sutileza, la caótica relación de un padre con su hijo y su inmenso deseo de reconciliarse a partir de lenguajes y perspectivas diametralmente opuestas. Reuniendo este elemento, en las viejas fotografías familiares que al inicio son la marca de verdad de la narración, pero que al final, a través de sus rayones y distorsiones sobre la imagen, se convierten en la prueba de una verdad que se reescri-

be y una relación que se transforma a través del cine.


...a través de su doble nacionalidad, utiliza el destierro como lenguaje y su distancia como la oportunidad de dismantlar los estereotipos de su nación. A partir de personajes enrevesados y difíciles, exponen la complejidad de la realidad, uniendo a la crisis política y económica, la dificultad del amor, la familia o la soledad.

El limbo en el que se desarrolla la historia y la producción de la película también alude al espacio invisible que termina por habitar el que vive el exilio y el desarraigo. Sumándose al cine reciente venezolano que se caracteriza por hacerse desde el exterior pero con un marcado interés por su primera patria. Permitiendo que el diálogo con su realidad se convierta en una conversación internacional, más allá de las noticias o experiencias con sus migrantes. Esto influye particularmente en la audiencia colombiana, a la que una película venezolana que no plantee como eje central la crisis del país vecino, puede volver a sensibilizar y fomentar la empatía con ese otro extranjero que es en esencia igual pero que a partir de

las narrativas diarias ha despertado sentimientos xenófobos. Así, la reconciliación de un padre con su hijo puede ser un eslabón en el inicio de la reconciliación entre dos naciones hermanas.

Con retazos biográficos, Jorge asume la creación cinematográfica de la misma manera que los dos protagonistas de sus películas, con una necesidad de renovación que no se concreta simplemente en el hecho de recordar lo vivido, sino, sobre todo, en reconstruir, a partir de las ruinas del recuerdo un propósito al dolor de haber partido y al inevitable desarraigo. A través de un microcosmos en el que las imágenes actúan como “codificadoras” de las emociones y sentimientos, y al introducir con gran acierto la naturaleza como mediadora entre el sujeto y la realidad, construye un cine de rebeldes y conquistadores anónimos que enaltecen su imperfecta humanidad como su mejor rasgo.

El aislamiento obligatorio con el que la película propone al cuerpo como el único territorio indómito que no pueden expatriarnos, reafirma a “la fortaleza” interior como el vehículo principal para asumir y resignificar no solo el exilio sino la vida misma. Apartándose de una narración en la

que la naturaleza, la política o la economía corrompen o imposibilitan la cordura y el buen vivir, Jorge Thielen Armand nos enfrenta a una verdad incontenible, planteada por Oneti: vivir es enfrentarnos a “la maníática tarea de construir eternidades con elemento hechos de fugacidad, tránsito y olvido”. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA PIEL DEL TAMBOR, DE SERGIO DOW

EL DESASTRE DE LA IMITACIÓN

Sebastián Muñoz Sánchez

—●—



¿Cuál es el asunto de la identidad en el cine? ¿Cómo se relacionan la originalidad y la autoría? *La piel del tambor* (2022), la más reciente película del director caleño Sergio Dow, puede resultar útil para desenredar estos asuntos que han sido constantemente

parte de la reflexión en torno al cine, desde los exámenes iniciales de los realistas socialistas en la Unión Soviética, pasando por la vanguardia intelectual de la Nueva Ola Francesa y la intensa defensa latinoamericana del Cinema Novo Brasileiro. *La piel del*

tambor funciona bien como referencia de los efectos nocivos que siempre advirtieron Eisenstein, Godard y Rocha en sus textos. La película de Dow, con la pretensión de un thriller convencionalmente gringo, cuenta la aventura del Padre Quart (Richard Armitage), un agente del servicio de inteligencia del Vaticano recibe el encargo de viajar a Sevilla, en España, para investigar una serie de asesinatos seriales en una pequeña iglesia. Allí, en apenas un prospecto de *film noir*, Quart conoce a la femme fatale Macarena Bruner (Amaia Salamanca), de la nobleza sevillana, quien parece respaldarlo en una tarea que a fin de cuentas nunca deja de ser insólita por ser quienes son los agentes mismos de esta trama. Desde ese punto de partida, Dow empieza a desplegar en automático el manual del thriller, con tales carencias de criterio que sorprenden para un cineasta que está lejos de ser neófito.

La película está basada en la novela homónima de Arturo Pérez-Reverte, de quien repetidamente se han llevado al cine sus historias, destacándose muy especialmente *La novena puerta* (1999), dirigida nada menos que por Roman Polanski. Los misterios fundados en los laberintos oscuros de la Iglesia Católica tampoco son una novedad y se han convertido en un tema recurrente

tanto en el cine como en la literatura. Sin embargo, todo esto que tiene tanta consolidación, que está tan referenciado como género, como tema y como idea, se diluye críticamente en la película de Dow, que paradójicamente naufraga en su apego acrítico a los estándares, hasta el patetismo de la comedia involuntaria. En la escritura del guion de esta película participaron ocho personas, sobre la adaptación cinematográfica de una obra literaria. Es difícil saber si la desarticulación de esta trama se explica por este exceso de intervenciones en la escritura o si resulta sorprendente que todo un equipo de escritores, más característico de una serie que de una película, teja una trama con giros de tuerca que pasan de lo predecible a lo ridículo.

Mientras tanto, desde el punto de vista de los cinematográfico, los planos sin necesidad abundan, con la pretensión constante de la espectacularidad, saliendo siempre de la funcionalidad misma, de la lógica intrínseca de la historia, del tono, del lenguaje cinematográfico. La fotografía de Aitor Mantxola podría ser parte de un comercial de alto presupuesto, del videoclip de una estrella de la música popular o de una serie de cualquiera de las plataformas de *streaming* más recurrentes, lo cual habla muy claramente

de la vacuidad del estilo. Por supuesto, en ese esfuerzo por seguir al pie de la letra el manual del thriller, desemboca en el cura peleando a golpes, en escenas de pasión romántica, o el detective que en sus deducciones ingenuamente devela la trama, que la explica por si acaso no se entiende este tejido sin personalidad.


Volvamos a las preguntas iniciales. Primero que todo, ¿cuál es el asunto de la identidad en el cine? Esta película está dirigida por un cineasta colombiano (con fondos del Estado colombiano), filmada en España y hablada en inglés. ¿Es una película colombiana, española o estadounidense? Tal vez más estadounidense, por sus pretensiones formales, más española, por lo que necesariamente implican sus locaciones, pero prácticamente desprovista de cualquier rasgo de “colombianidad”. Podría considerarse entonces que la identidad puede ser una camisa de fuerza que limita la expresión de los cineastas colombianos, en este caso, pero más bien debería entenderse como un proceso natural en el que los vínculos socioculturales derivan en elementos únicos, de forma y de fondo, que terminan por configurar lo que podría llegar a convertirse en un patrimonio. La célebre y bien ponderada *El día de la bestia* (1995), del español Álex de

la Iglesia, situándose conscientemente en un género completamente diferente al de *La piel del tambor* (aunque casi con los mismos resultados en hilaridad), también nos presenta la situación de un sacerdote que tiene que sacrificar sus votos para resolver un asunto de vida o muerte, pero se ciñe estrictamente a una españolidad más clásicamente madrileña que no solamente le da una identidad que ha convertido a la película en un clásico de culto, que no solamente deja entrever la paranoia de final del siglo XX, sino la multiculturalidad de la sociedad europea en el cambio de siglo.

...en ese esfuerzo por seguir al pie de la letra el manual del thriller, desemboca en el cura peleando a golpes, en escenas de pasión romántica, o el detective que en sus deducciones ingenuamente devela la trama, que la explica por si acaso no se entiende este tejido sin personalidad.

El thriller de Dow sobre la Iglesia es desangelado, no expresa las ideas de una perspectiva cultural, ni desde lo colectivo ni desde lo individual. Si es que expresa algo así, no es nada más que un proceso de colo-

nización cultural consciente, aceptado e incluso defendido desde sus mismas formas. Una imitación abierta que solamente desemboca en el desastre, porque puede asegurarse fácilmente que una película con el desarrollo dramático y cinematográfico que pretende *La piel del tambor* va a tener siempre mejores resultados en manos de los gringos, en Hollywood, con toda la tradición y la sensibilidad de fondo para el thriller, para el suspenso, como una respuesta natural a su propia cultura.

Finalmente, vale la pena procurar responder la otra pregunta inicial: ¿cuál es la relación entre la originalidad y la autoría? Si nos remitimos a *La piel del tambor*, es una relación muy estrecha. Si consideramos especialmente a la originalidad como un desarrollo creativo que se fundamente en los orígenes, esta es una prueba clara de que la sustancia viene en buena parte de la conexión esencial del autor con su propia identidad, con aquella conmoción en la cual está implícito su origen. Difícilmente se podrá dar esa condición de autor con una conmoción prestada, inculcada como un dogma. 

LOS ZULUAGAS, DE FLAVIA MONTINI

ESCINDIR LOS RECUERDOS, ESCINDIR LA PROPIA VIDA

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

—●—



Los ejercicios sociales de memoria son tan diversos y volubles como la propia individualidad de cada uno de sus integrantes. Actualmente, el país atraviesa episodios decisivos para la recuperación y proliferación de una memoria colectiva que espera

responder a los dictámenes estructurales que la sociedad colombiana lleva décadas requiriendo. En esta medida, el cine puede ser un conducto primordial a la hora de rescatar episodios históricos y construir discernimiento a partir de ellos. La demo-

cratización de medios técnicos que favorecen la condensación y el anquilosamiento audiovisual, es una vía abierta que posibilita el registro universal que cada persona (o grupo de ellas), puede hacer de sus vivencias e imaginarios particulares.

El cine, por sí mismo, no entiende de constructos ideológicos o arbitrios sociales, captura con indiferencia y parsimonia el influjo de sentimientos y afecciones que todo aquello que está detrás y delante de la cámara considera afín a ser registrado. En este sentido, la perspectiva interior de cada ser capaz de filmar se enclaustra en las células inquietas que este imprime –y que nunca dejan de imprimirle–. Con eso, los cambios materiales inherentes al lenguaje audiovisual delimitan un cerco dentro del cual los confines de la filmación se amalgaman y disipan; aluden a un tiempo y espacio concretos, y constituyen, en primera instancia, una prueba tangible de ellos. El atractivo de filmar la vida, así, se explica gracias a los anhelos profundos de asir recuerdos y pequeñas existencias (que se identifican en cada episodio vivido). Tener este archivo gráfico es, además, el primer paso hacia un razonamiento cinematográfico de escenarios propios que, como ente autónomo, responde a unas dinámicas úni-

cas (de escisión, intercalación, superposición, conjugación y apreciación).

Es esto lo que sucede con los cándidos, íntimos y domésticos archivos grabados por Bernardo Gutiérrez Zuluaga (último comandante del Ejército Popular de Liberación –ente armado clave para la comprensión del conflicto colombiano durante las cuatro últimas décadas del siglo XX– y primordial encargado de su desmovilización en el año 1991) durante su vida como padre y humano (al margen de la comandancia política). Pasa igual con los momentos registrados por Juan Camilo Zuluaga –hijo de Bernardo–, quien, con los mismos objetivos que asaltaron a su padre, filma (y es filmado en) secuencias que, unidas, mezcladas y dispuestas junto a las de este, componen el grueso discursivo y sustancial de *Los Zuluagas* (2023).

La película conjuga la historia personal de Juan Camilo –a lo largo de algunas de sus experiencias más relevantes– con las de sus seres cercanos, y las anécdotas y mitos que derivaron (y aún pueden derivar) de esas atmósferas vedadas y en constante desapego; el secretismo y la franqueza de aquellos pelotones camuflados que se congregan en la pantalla, avivan un distanciamiento fur-

tivo desde el cual sus vidas son ajenas para un hijo y un país de cuyas memorias son piezas fundamentales. El archivo es necesario para edificar un relato visual que, con gracilidad y sosiego, expone la familiaridad subjetiva de individuos que soslayan sus propias iconografías y viven en la profunda interioridad de sus conciencias, con todos los dilemas que esto acarrea.

...Juan Camilo Zuluaga –hijo de Bernardo–, quien, con los mismos objetivos que asaltaron a su padre, filma (y es filmado en) secuencias que, unidas, mezcladas y dispuestas junto a las de este, componen el grueso discursivo y sustancial de *Los Zuluagas* (2023).

Como hilo descriptivo principal, la voz serena y pulida de Juan Camilo explica, en un italiano que se percibe abatido y melancólico, las vicisitudes de una vida concedida al desconcierto y los cambios imprevistos. La consecución cinematográfica de la película es una virtud que mira hacia el núcleo de esas figuras (tan ajenas y abiertas) que se disponen a ser diseccionadas por la ampliación y correspondencia que concede el cine. Esa intromisión se entiende concisa y

deliberadamente mesurada; la narración se ajusta a la medida de cada uno de sus avances, que –acompañados de silencios oscuros– ocultan acciones y promulgan estímulos inaprehensibles y evocativos.

Se conducen con astucia secretos sugeridos, que hacen que nuestra intuición de las aflicciones se equipare a la de Juan Camilo, cuyo crecimiento y comprensión del mundo cierran interrogantes de la misma forma en que abren angustias. Es este desarrollo el que permite que el protagonista de esta historia descubra nuevos vericuetos en su vida, a la par que rememora, con atisbos y sentimientos, esos puntos de encuentro en los que dolor hubo de difuminar todo aquello que constituyó una realidad.

Esos recuerdos que son ahora un presente, difícilmente pueden corresponderse con las filmaciones que de ellos se hicieron. Para Juan Camilo, que regresa al país convertido en una persona distinta a la expuesta en esas imágenes, son los jirones de una historia (la suya) en constante redefinición, que asimila lo sucedido entre aquella familia de la que nació, con vistas a la familia que ahora nace de sí. Esos paisajes que ahora se abren –hacia afuera y hacia adentro–, están provistos de una fuerza natural que se

entiende potenciada gracias a la manipulación cinematográfica que logra (mediante una configuración temporal conseguida en el detallismo y recato de su montaje) transferir un ideario privado, a unas imágenes reflexivas, profundas y emotivas.

La remembranza se desposee de cápsulas nebulosas que trastornan la mente de este padre de familia (casi huérfano), y toma forma en objetos palpables que, fraccionados, aluden a esa historia que ellos mismos ocultan y de la cual son un pilar compositivo. Y es precisamente ese el objetivo final de la película: exponer una noción resquebrajada que intenta acoplarse y reunirse desde los diseminados e inconexos puntos de anclaje que aún se salvaguardan del olvido (omnímodo vacío). Juan Camilo encuentra en su memoria escindida un mapa que dibuja las rutas de su pasado e intenta esclarecer las situaciones que han de convertirlo en un ícono distintivo de la tradición del país, con sus atribulaciones y abatimientos particulares como principio, seguido del carácter emblemático que supone llevar a cuestras un relato como el suyo.

La información resguardada en soportes de casete, documentos periodísticos, fotografías y demás pruebas asimilables del

pasado, se identifica para el metraje final como prueba de momentos históricos puntuales, que expanden sus posibles repercusiones en varios grados de afectación y visibilidad, de forma inteligible y sensata. El espectro nacional-político es, claramente, el primero en leerse, y a él se aúnan las reconstrucciones familiares, los hundimientos psicológicos, el replanteamiento relacional, o el propio futuro de todos los involucrados en la narración –que pueden ampliarse conforme se sopesen los límites de los enlaces grupales comunes a todo el país.


Y es precisamente ese el objetivo final de la película: exponer una noción resquebrajada que intenta acoplarse y reunirse desde los diseminados e inconexos puntos de anclaje que aún se salvaguardan del olvido (omnímodo vacío).

La imagen latente de Amparo Tordecilla –madre de Juan Camilo–, urdida y ensamblada como un torrente velado que hace frente a la muerte, engulle al protagonista en sus cauces y desembocaduras; lo oxigena de su propia incertidumbre. Brinda la consecu-

ción y el esclarecimiento parciales de un lazo vital, que trasciende el marco fílmico y discurre entre la luz y los sonidos emitidos por este. Madre e hijo son, sustancialmente, dos víctimas de una división profunda que se expresa de formas disímiles: ella desde el silencio y la arcana nostalgia, él desde la pesquisa y el cinético encuentro. Es esta dicotomía la que tinta de apasionada sensibilidad a aquella cercanía distante que experimenta Juan Camilo, y, por extensión suya, el espectador.

Como consecuencia de estos estímulos traducidos y extendidos en pantalla, la película ejemplifica una conciencia cinematográfica que puede repasarse desde los estragos del conflicto –y sus vertientes históricas–, cuya cicatriz en la incorporeidad del país aún palpita. Forma y fondo se complementan en una manifestación vivaz del recuerdo y las vidas circunscritas a él; corren y se aventuran a la suerte fílmica, reposo circunstancial de sus propósitos.

Por otro lado, *Los Zuluagas* se enmarca en una orientación expresiva en auge, mediante la cual aquellas historias que bordaron parte de la contemporaneidad colombiana se observan a través de los ojos interesados y afligidos de sus propios hijos: hijos de

unos protagonistas disparejos que son sometidos a la liviandad del tiempo cambiante; hijos de objetos atemporales que cuidan sus costuras; hijos de múltiples conflictos que erigen nuevas narrativas concentradas en pormenores y conmociones hilvanadas, cuya enunciación abre, a su vez, nuevos panoramas de apreciación; hijos de miradas que observan cada vez más allá. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

MALO PA PINTAR MUÑECOS, DE JUAN MANUEL ECHAVARRÍA

CAPAS DE REALIDAD (DE LA GUERRA)

Daniel Tamayo Uribe

—●—



Fue el último filme que vi de la MIDBO 25 (Muestra Internacional Documental de Bogotá). De entrada, me topé con algunos cuadros que recoríamos hacia abajo. Como

fue más adelante en la película, nos estuvimos moviendo constantemente entre cuadros, desde vistas generales, también unas al detalle, hasta sus bordes. En este entorno

de *Malo pa pintar muñecos* (2023), acompañado por música denotativa y escenarios sonoros, el artista visual y director Juan Manuel Echavarría nos habló *en off*. Empieza por contar que durante el encierro de la cuarentena por la pandemia decidió volver, con cámara en mano, a un archivo de más de 400 pinturas creadas por excombatientes (en su mayoría hombres) de diferentes bandos del conflicto bélico colombiano. Estos las pintaron durante talleres que realizó Juan Manuel junto a la Fundación Puntos de Encuentro hace más de diez años. Es a través de sonidos e imágenes que derivé en imaginaciones y reflexiones, guiado por Juan Manuel, con “muñecos mal pintados” en los cuadros la guerra.

Voces contrastadas

Las voces y lo que dicen ponen sobre la mesa algunos contrastes en la aproximación a lo que se afirma y figura de la guerra. Rápidamente me llamaron la atención la tesitura de las voces, la forma de locutar y los léxicos que aparecen y suenan. Por ejemplo, por un lado, estaba un Juan Manuel que hablaba con solemnidad y con un tono de los documentales en los que la voz *en off* busca explicar todo lo que se ve y se escucha. Guía la película y el relato, analiza y propone síntesis sobre las pinturas y la

guerra. Por otro lado, escuchaba a Diego, un excombatiente que asistió a los talleres de pintura y cuyo caso llega a tomar el mayor protagonismo a medida que avanza el filme. Me dio la impresión de que su forma de hablar y voz no son de la ciudad; a veces parece siendo entrevistado y otras veces en una conversación íntima con el director. Suena tímido y afectado mientras cuenta de sus pinturas fragmentadas y con chorreones rojos, su historia con la guerra y detalles sobre esta.

Aunque tal vez a veces con excesiva presencia la voz de Juan Manuel, en otros momentos da paso a otras y de tanto en tanto deja ser a la ausencia de palabras ante los cuadros. Diego, en determinados momentos, hace sus propias síntesis y llega a expresar algunos de sus sentimientos. Ambos transitan entre contrastadas primeras y terceras personas al hablar y en algún punto comparten la segunda persona.

Me resultaron evidentes las diferencias de estilo (estético y epistemológico) y lo que ello podría indicar, como las distintas proveniencias de los hablantes que se encuentran en escena (como también es el caso con otros participantes de los talleres o talleristas que aparecen en la película). Mas son las

convergencias y los cruces las que me parecieron interesantes, además, justamente porque se propicia el encuentro de voces, ellas entre heridas y sanaciones. Análogamente debe pasar con espacios como los talleres mencionados. Por su parte, en la guerra, el silencio o ausencia de expresión por *acallamiento* tiene una mucho mayor fuerza.

Me resultaron evidentes las diferencias de estilo (estético y epistemológico) y lo que ello podría indicar, como las distintas proveniencias de los hablantes que se encuentran en escena (como también es el caso con otros participantes de los talleres o talleristas que aparecen en la película).

Pinturas de niños y adultos

En algunos momentos vinieron a mí dibujos o pinturas de niños, quizás de mis propias creaciones de cuando era uno. Se me hicieron semejantes los estilos de las pinturas de excombatientes y lo que asocio con “imágenes hechas por infantes”. Me preguntaba si eso “querría decir algo”. En un momento de la película, apareció escrito-pintado “X 100pre” en una frase

afectuosa de un participante del taller. Mi pareja, junto a mí en la sala, enseguida me susurró algo así como que esa expresión en particular era usual en nuestra infancia y adolescencia. Ahora que escribo, pienso que expresiones así aún son frecuentes, en alguna medida, en la adultez. Hay capacidades expresivas que adquirimos desde pequeños y luego quizás no llegamos a desarrollarlas mucho más, pero es que ya son tan potentes que “avanzar” en ellas no solo resulta difícil, sino que muchas veces innecesario. Sin embargo, todo esto tendemos a perderlo de vista rápidamente. Basta entonces con sentarse y probar simples ejercicios, como pintar, para notar que seguramente se poseen dichas capacidades.

Los talleres con los excombatientes no eran clases de pintura, como lo aclara Juan Manuel, y como muchos de ellos estuvieron involucrados desde pequeños en la guerra, probablemente nunca habían siquiera dibujado o pintado algo en sus vidas. Esto no fue impedimento para que pintaran. Y aunque algunas obras superaban con creces la “excelencia estética” del promedio de las creaciones de niños, eso no representaba diferencias significativas en el potencial expresivo de los cuadros. En otras palabras, por simple o limitada que pueda parecer-

les a algunos la capacidad pictórica en estas obras, que yo veo semejantes a las de niños, de hecho, ella es muy compleja y potente. Es tal que resulta provechosa frente a los impactos de la guerra, imposición de una forma de comportarse en el mundo desde niños o desde adultos.


Termina por hacer falta tramitar esa realidad, hacer vivibles las contradicciones que surgen allí. La pintura sirve, entre otras cosas, como forma de figurarse escenas de la vida (personal o colectiva) y los personajes en ella. Así, me parece, tienden a utilizarla los niños y los excombatientes también. El primer impulso del sentido común, que por supuesto yo sentí en algún momento de la película, es buscar cuadros con marcos simétricos, personajes unitarios y escenas “tal cual sucedieron”. Pero estas figuraciones “mal pintadas”, como debería ser obvio, no responden a una estética realista *estilo* positivista. En el caso de varios infantes y de Diego es evidente. La alineación en los bordes de los cuadros que pinta es irregular; algunas de las personalidades que concibe están rotas, sus muñecos pintados aparecen partidos; “una misma escena” la imagina en varias versiones. Cual niño, cual adulto, así *percibe* la realidad.

Capas sensibles

Los muñecos mal pintaos son a lo mejor, entre otras, expresiones cuyo modo de ser junta dos formas que aparentemente entrarían en contradicciones al yuxtaponerlas: testimonio y ficción. ¿Son estas pinturas ficciones testimoniales? ¿Quizás testimonios ficcionales? Vienen a mí aparentes sinónimos: verdad y mentira, falso y veraz, real e imaginaria, charlatán y honesto. Están las pinturas pero también quienes pintan. Los testigos son fabuladores y las fábulas son testimonios. Hay verdad en los sujetos y sus creaciones. Refieren a acontecimientos colectivos, sentimientos personales, ideas compartidas. Hablar o pintar de la vasta realidad, sus detalles o generalidades, requiere que la expresión esté a la altura de lo expresado. Así como lo están las pinturas “mal pintadas” de Diego y los otros excombatientes, tan complejas como lo es la guerra misma. Esta, una de las formas de la realidad, es exigente y violenta en sus expresiones. Por eso no resulta fácil ni vivirla ni decirla ni mostrarla.

Dentro de la película todo se juntó: en el testimonio se contó, con la pintura se figuró, la persona lo vivió, algo sucedió. Me di cuenta que los muñecos mal pintaos de la guerra son una de las varias capas

a través de las cuales vi esta. Escuché los sonidos de las bocas de unos y otros, también los instrumentos y efectos sonoros; vi los bordes de los marcos, los ensamblajes entre los mismos, las texturas de la pintura, los colores de los cuadros; seguí el deslizamiento en la pantalla, los *zooms* de la cámara y las yuxtaposiciones del montaje. De este modo, *Malo pa pintar muñecos* presenta el conflicto desde unas subjetividades *corporeizadas* a las que, al menos yo, no estoy acostumbrado.

Luego de ver muchas pinturas, casi siempre, en abismales fondos negros y a algunos de los talleristas y participantes de los talleres en blancos espacios, brillantes paisajes de árboles en blanco y negro iluminaron la pantalla. Era extraño. Tal vez ese era el objetivo: ver extraña una *imagen* que solemos ver como la *realidad*. Pero con ello no quiero decir que la una no esté en la otra. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

PARTES DE UNA CASA, DE DAVID CORREA

DEL DESAMOR Y LA LIBERTAD

Verónica Salazar

—●—



“Y te has pintado la sonrisa de carmín, y te has colgado el bolso que te regaló, y aquel vestido que nunca estrenaste, lo estrenas hoy”, escucha Dora Castañeda con su sonrisa nostálgica recostada en su cama, pues 27 años después de casada, ha decidido dejar a su esposo. Una imagen donde se en-

frentan el deber ser contra el deseo de migrar por parte de la protagonista de *Partes de una casa*, el documental de David Correa.

Meinardo, el esposo de Dora, y padre de sus hijos, ha sufrido un accidente ocasionado durante su trabajo en una construcción.

Tras una caída, este queda en un difícil estado y pierde una pierna, por lo que Dora se convierte en su principal cuidadora durante la recuperación, sumando a sus funciones de madre tradicional en una familia heteropatriarcal. Viven con sus hijas, Giselle y Jazmín, en una casa a las afueras de Ciudad de México, desde donde ven pasar a La Bestia, el famoso tren que lleva migrantes que buscan una mejor vida en el norte, al igual que Dora, quien sueña con irse a vivir a Veracruz.

Una obra presentada en tres actos donde Dora, una mujer llena de sueños, se abre ante la cámara y le permite acceder a su hogar, a su familia y a sus pensamientos, dándonos la confianza de leerla y adentrarnos en sus anhelos. Cuenta historias de su juventud, hace los preparativos para su partida y se divierte mientras conversa con David en las entrevistas que más parecen confesionarios donde Dora deja sus sentimientos. En ocasiones, la cámara se hace imperceptible y parece que estuviéramos en la casa que la protagonista organiza, limpia y gestiona. Como si fuéramos parte de su familia.

Esta es la ópera prima de David Correa Franco, cofundador del colectivo audiovi-

sual Rara. Previamente participó como fotógrafo de largometrajes como *Los Nadie*, *La roya* y *Los días de la ballena*. Comenzó a trabajar desde 2016 en la investigación correspondiente a esta obra, la cual recibió el Estímulo para producción de documental de larga duración de la Alcaldía de Medellín y fue seleccionado en festivales como el Festival Internacional de Cine Colombiano de Buenos Aires, Argentina y el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, entre otros.


Dora y su familia viven en una casa donde no hay agua; hay que recogerla con un camión que abastece al barrio. Secan la ropa al borde de la carretera y cuidan de varios gatos que se pasean dentro y fuera de las habitaciones con la libertad que Dora quisiera tener. El espacio favorece las condiciones para que *Partes de una casa* funcione como un retrato de la intimidad de Dora y su deseo de emigrar. Este deseo viene con un dolor propio de quienes buscan mejorar sus condiciones de vida al irse de su lugar de origen, al punto en que sacrifican aspectos como sus familias por perseguir su sueño de encontrarse al irse. En el caso de Dora, su búsqueda es de la felicidad y el amor, algo que considera que ya no tiene en su hogar.

A pesar del dolor y la nostalgia presentes en las condiciones de vida de Dora y su familia, *Partes de una casa* es un documental lleno de gracia, humor cotidiano e intimidad. Es divertido y alegre, como Dora. Cada vez que La Bestia, el tren, pasa por la casa, revive la ilusión de migrar de la protagonista. Es un momento que se repite y le recuerda que, a pesar de que esté postergando su partida, se merece la ilusión de llevar a cabo su sueño, aunque sea a costa de abandonar la familia que construyó.

Dora y su familia viven en una casa donde no hay agua; hay que recogerla con un camión que abastece al barrio. Secan la ropa al borde de la carretera y cuidan de varios gatos que se pasean dentro y fuera de las habitaciones con la libertad que Dora quisiera tener.

Cada miembro de la familia tiene su rol en la casa; Dora es quien lleva la mayor responsabilidad y las labores tradicionalmente impuestas: ella cocina, limpia, merca, cuida. Giselle juega y estudia; Jazmín estudia y se prepara para relevar a su madre cuan-

do esta falte; y Meinardo, tras haber sido el proveedor del hogar por muchos años, ahora escucha podcasts de superación personal mientras se recupera lentamente.

Partes de una casa toca temas difíciles como el miedo, las carencias materiales, la búsqueda del amor, el cuidado y la imposición de ciertos roles como impedimento para cumplir los sueños de Dora, pero también es una película liberadora. Está llena de esperanza y promete una vida mejor. Despierta una profunda empatía, aquella que siente Dora por los migrantes que van en La Bestia, pues ella también es eso: una migrante, una soñadora y una enamorada de la vida. 

CONTENIDO

SITIO WEB

TRANSFARIANA, DE JORIS LACHAISE

LA REVOLUCIÓN COMPARTIDA

Pedro Adrián Zuluaga

—●—



Tiempo, interés y atención. Son tres razones principales, entre muchas otras, que explican la manera singular como el director y experimentado documentalista francés Joris Lachaise se aproxima a las personas que protagonizan *Transfariana* y al tema principal que lo recorre: el reconocimiento

de la diferencia y los vínculos posibles entre disidencias políticas y disidencias sexo-género.

Transfariana nos muestra también que el amor de una pareja, que suele ocurrir en ámbitos privados, es un espacio crucial de

luchas políticas y sociales. Es lo que entendemos después de acompañar la relación de Jaison –ahora ex combatiente de las Farc– con Laura, una mujer trans que paga una condena exagerada en la cárcel La Picota, y, en paralelo, el amor que surge entre Daniela y Max, dos activistas trans que, junto con otras activistas, se acercan a un grupo de ex miembros de la antigua guerrilla que dan sus primeros pasos en la lucha civil y desarmada para caminar junt_s en un proceso de reconocimiento y transformación.

El documental se toma su tiempo –son 144 minutos de duración– para tejer sutilmente los hilos de realidades y luchas sociales que parecían destinadas no solo a no encontrarse, sino a repelerse y construirse como enemigas. Al final de este recorrido inesperado lo que se nos revela, gracias a la paciencia que tiene el documental en su acercamiento a los personajes, y a los diálogos y encuentros que propicia entre ellos, es que, ya que tanto los guerrilleros como las personas trans han sido construidos por la imaginación pública como monstruosidades que hay que borrar, al arte y el activismo les corresponde hacerse cargo de nuevas pedagogías que cambien la mirada social.

Encuentros que lo cambian todo

Lachaise conoció a Jaison y Laura en una visita a La Picota, el centro penitenciario al que fue a presentar un documental suyo anterior. Allí entendió el extraordinario potencial de la historia de amor entre un guerrillero que cumplía una condena como preso político y una mujer trans* en cuya sentencia, sin duda, hubo claros rasgos discriminatorios. Laura está presa aún y, según lo informa el documental, es la condena más larga que sufre una persona trans en Latinoamérica.

La relación entre Laura y Jaison suscitó toda suerte de miedos, incomprensiones y malentendidos. En principio, los compañeros de lucha de Jaison rechazaron y estigmatizaron a la pareja. Jaison decidió dar a conocer su caso al secretariado de las Farc, y este grupo, por entonces en armas pero que ya había iniciado el largo ciclo que terminaría en las conversaciones de La Habana, le respondió defendiendo la posibilidad de existencia de esta relación nada ortodoxa.

“(L)os dirigentes de las FARC habían tomado una decisión importante, cuyo significado solo podremos entender en el futuro. Estaban dando la respuesta correcta a una

pregunta que aún no existía, porque todavía no eran capaces de formularla. La pregunta surgió seis meses después, en la mesa de negociaciones de La Habana, cuando las FARC pudieron finalmente comprender la cuestión del género”, dice Lachaise al explicar la génesis de su proyecto documental y sus amplias implicaciones políticas y sociales.**

La relación entre Laura y Jaison suscitó toda suerte de miedos, incomprensiones y malentendidos. En principio, los compañeros de lucha de Jaison rechazaron y estigmatizaron a la pareja.

Lachaise lleva sus cámaras entonces a dos territorios en los que perviven nociones de comunidad por completo ajenas al ideario burgués de individualidad e intimidad: las personas trans que han hecho del barrio Santa Fe de Bogotá el lugar desde el cual enunciar sus luchas y las zonas desde las que ex combatientes de las Farc preparan su camino hacia una civilidad para ellos completamente nueva. Son pues heterotopías, como las que analizó Foucault, espacios otros que desafían nociones preestablecidas de orden y dominación. Gracias a

una forma distinta de habitarlo, un lugar como el barrio Santa Fe, que pudo haber sido concebido como una oportunidad para segregar y controlar, es apropiado con lógicas distintas por la comunidad trans.

Por gracia de ese paralelismo entendemos que ambos grupos están en tránsito, y que luchan contra un enemigo común que es opaco y se encuentra diseminado pero que no por eso deja de producir efectos concretos de discriminación y estigma. Contrario a la autocrítica que se escucha en algunos sectores de la izquierda y que cuestiona que el progresismo haya dejado de poner en el centro de su acción política los efectos de la dominación de clase, hay un momento en el documental en que ex combatientes de las Farc y personas trans reconocen que es posible seguir hablando de clase social –y de pobreza, inequidades y violencias estructurales– dentro del activismo trans, en particular, y las políticas de identidad en general.

Transfariana es un documental que está estructurado en múltiples capas y acoge distintos materiales. Al comienzo escuchamos a Jaison decirles al director y a Julia (Rostagni), su asistente de dirección, que tiene

grabaciones que les podrían servir. Fueron hechas en la cárcel con un teléfono celular, por pedido de Lachaise. “(M)e conmovió mucho su generosidad a la hora de abordar el juego: filmando autorretratos audaces, llenos de humor y autoparodia. También me proporcionó mucho material para la película, desde archivos de la guerrilla durante las luchas de los 90, hasta vídeos grabados en la cárcel para comunicaciones internas, propaganda o reivindicaciones sobre las condiciones de detención”.

...hay un momento en el documental en que ex combatientes de las Farc y personas trans reconocen que es posible seguir hablando de clase social –y de pobreza, inequidades y violencias estructurales– dentro del activismo trans, en particular, y las políticas de identidad en general.

Así mismo, en el metraje vemos relatos de sueños, viajes, retratos del territorio y registros de marchas que ofrecen puntos de vista plurales sobre el significado actual de las luchas sociales. También se capturan momentos de intimidad de l_s protagonis-

tas y, lo más interesante de todo, y lo que marca verdaderos puntos de inflexión, son los encuentros que se filman entre personas trans y ex combatientes, instantes–acontecimiento llenos de nerviosismo y preguntas incómodas que terminan en consensos de base que permiten avanzar en una revolución compartida.


En *Transfariana* se movilizan preguntas por la identidad y el sentido de la militancia política por medio de diálogos que siempre están en tensión y dan lugar a la exposición de posiciones diferentes. “No me gusta reducir las luchas y las situaciones históricas a una lógica lineal y simplista”, dice Lachaise. Es pues una película dialéctica, que cree en la confrontación aunque también, y sobre todo, en el reconocimiento. Este documental es una medicina contra los idealismos duros y las pasiones recalcitrantes que, cada día, ocupan el espacio más visible de la interacción social y mediática. *Transfariana*, sin duda, confía en otros procedimientos y otros regímenes de representación y de discusión.

Notas:

*Sin que sea explícito en el documental, en esta relación hay un eco de hitos literarios (y cinematográficos) como *El beso de la mujer araña* y *Tengo miedo torero*, donde la relación afectiva entre un militante y

una disidente de la norma sexo-género pone en crisis la moral sexual de la izquierda, y revela capas de homofobia muy difíciles de superar.

**Esta y las siguientes citas del director Joris Lachaise son tomadas de la entrevista realizada por Ola Salwa para www.cineeuropa.org “Espero que las personas que he filmado sean una inspiración”, disponible en:

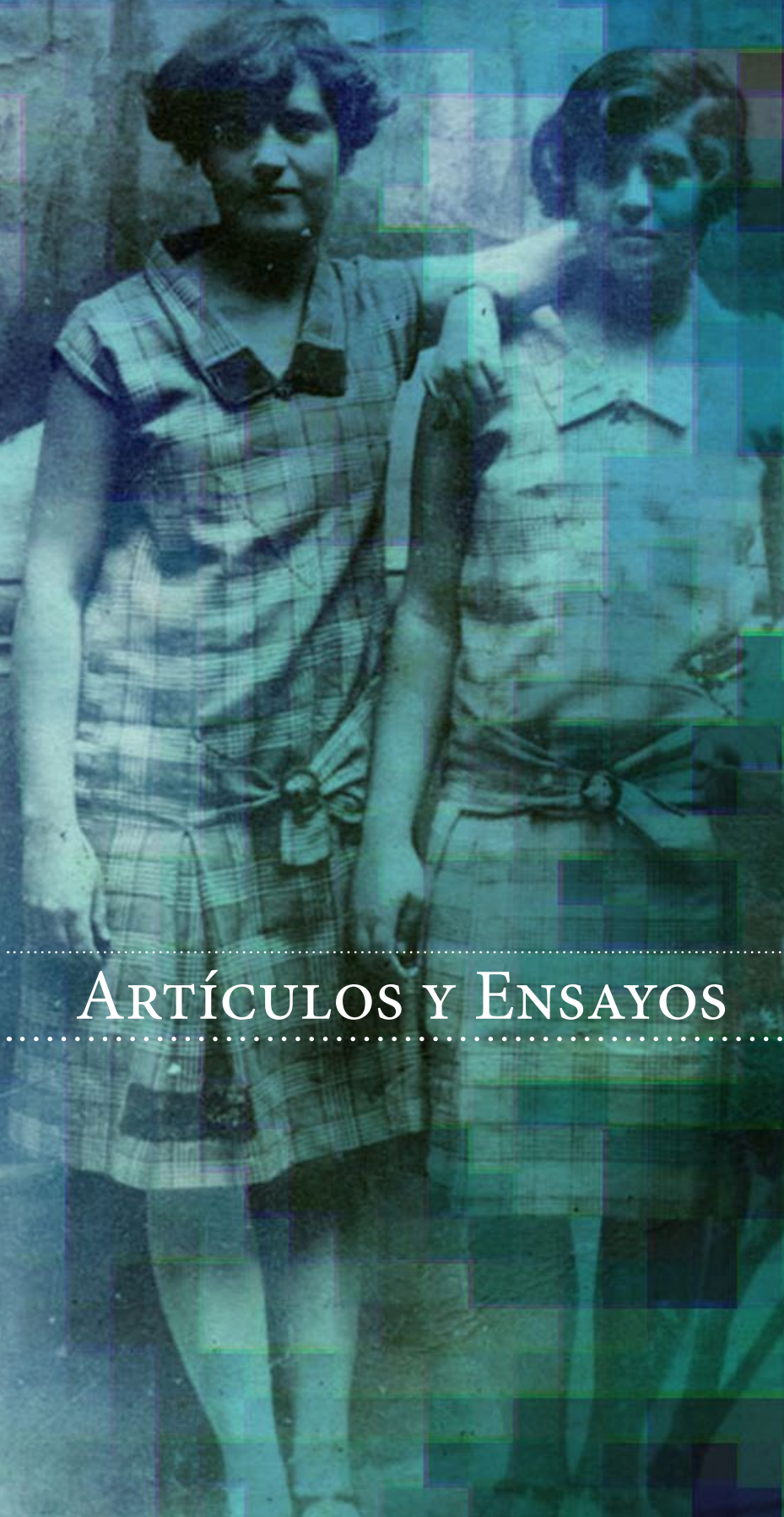
<https://cineuropa.org/es/interview/439238/> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



fotosdefamilia.co



.....
ARTÍCULOS Y ENSAYOS
.....

DEL ÁLBUM PRIVADO A LA INTERNET, FOTOS DE LA FAMILIA CÓRDOBA GONZÁLEZ*

Silvia Córdoba González

—●—



Desde hace varias generaciones mi familia paterna, Córdoba Sevillano, así como la materna, González Rodríguez, ha vivido en Medellín, Colombia. Como habitantes de un pueblo grande que se convirtió en ciudad, hicieron parte de una reducida élite que les permitió acceder a ciertos lujos de la época, uno de ellos fue la fotografía, un nuevo invento que llegaba a las ciudades intermedias de Latinoamérica a principios del siglo XX.

Durante más de un siglo las historias de mi familia han sido registradas y guardadas en diferentes álbumes fotográficos que han pasado de generación en generación, y que hoy están en mis manos. Se trata de cerca de 3.300 fotografías en 11 álbumes y varias cajas de fotos, negativos, diapositivas y contactos que fueron tomados entre 1920 y 1970 y cerca de 80 álbumes con fotos entre 1971 y 2007 en diferentes formatos, cuyo contenido todavía es desconocido, pero es-

tos cálculos son inexactos y aun hoy no hay certeza sobre el tamaño real de la colección, pues cuando un anciano muere en mi familia, me llega un nuevo álbum o caja de recuerdos.

Este archivo es el reflejo de la vida cotidiana de dos familias en la primera mitad del siglo XX, que describe de manera detallada las relaciones de un grupo social que, por su situación económica emergente, tuvo la posibilidad de retratarse en estudios fotográficos y que, a partir de los años veinte, accedieron a cámaras con las que fotografiaron los aspectos más importantes de su vida familiar y social. Gente normal en una época en la que retratarse era un hecho extraordinario.

Durante décadas estos recuerdos y memorias estuvieron guardados, primero en la casa de mis padres y luego en un anaquel de mi biblioteca, hasta que en 2016 una amiga me convenció de hacer algo con ellos. ¿Pero, hacer qué? Iniciamos el proceso de revisión del contenido sin tener idea del viaje que estábamos a punto de emprender. Hicimos una primera descripción en un cuadro de Excel de los once álbumes más viejos, como tratando de encontrar algo que nos permitiera identificar eso que hacía de estos ál-

búmenes de fotos algo importante y especial para alguien por fuera de mi círculo familiar.

De manera intuitiva separamos la parte más antigua de la colección en cinco grupos: las fotos de Enrique, mi abuelo materno; el álbum de María Helena, su hermana; las fotos de mi abuelo paterno Leonidas; los tres álbumes de Lastenia, su hermana; y el álbum de Juan Rodríguez, hermano de mi abuela materna. Quedaron por fuera los álbumes de mi abuela materna porque recoge fotografías tomadas por diferentes personas, y una caja de películas de cine de 8mm que mi padre había filmado en su juventud.

Fue entonces cuando me acerqué a la Biblioteca Pública Piloto de Medellín (BPP), uno de los espacios con mayor experiencia en la restauración y conservación de archivos fotográficos en Colombia, con el pretexto de que yo tenía algunas fotografías que pertenecían a la familia de Melitón Rodríguez, un tío de mi abuela materna, y uno de los fotógrafos más importantes de la ciudad durante los siglos XIX y XX. Sin proponérmelo habíamos empezado a buscar el valor patrimonial de la colección.

En 2017 escribimos el primer proyecto

para aplicar a una beca en gestión de archivos con el Archivo General de la Nación, cuyo objetivo era organizar toda la colección familiar. La beca nos fue negada, entre otras cosas, porque queríamos abarcar demasiado en poco tiempo y con escasos recursos. En este punto ya teníamos dos lecciones: 1. Es necesario delimitar la cantidad de trabajo para dividirlo en etapas, y 2. Hay que encontrar el valor de cada uno de los fondos de la colección.

...me acerqué a la Biblioteca Pública Piloto de Medellín (BPP), uno de los espacios con mayor experiencia en la restauración y conservación de archivos fotográficos en Colombia, con el pretexto de que yo tenía algunas fotografías que pertenecían a la familia de Melitón Rodríguez, un tío de mi abuela materna...

El apoyo de la Biblioteca nos permitió tener un norte claro; los objetivos y metodología desde entonces han sido los mismos: realizar trabajos de inventario y catalogación, primeros auxilios, digitalización y corrección digital, almacenamiento y divulgación de los diferentes fondos de la colección de la familia Córdoba González. Desde el

comienzo hemos trabajado de la mano de la misma asesora, que es experta en conservación y restauración de bienes culturales muebles, y un equipo de cuatro personas: una comunicadora audiovisual responsable de la descripción y catalogación de los soportes, una publicista para hacer todo el trabajo de corrección digital y página web, un antropólogo visual para la investigación y digitalización y yo, comunicadora social, periodista, que asumí el trabajo de primeros auxilios, almacenamiento y divulgación. Toda nuestra labor ha sido un aprendizaje desde la práctica, con la participación en talleres de diferentes temas que alimentan nuestro escaso saber sobre la conservación y la archivística, y un arduo trabajo en gestión para la búsqueda de recursos que nos permitan, al menos durante tres meses al año, concentrarnos en un proyecto.

En 2019, y luego de varios intentos con distintas entidades ganamos por fin nuestra primera convocatoria pública con el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia (ICPA), en la que nos centramos únicamente en un grupo de fotos que aparecían marcadas en una caja como *Fotos profesionales*, que pertenecían a mi abuelo, el ingeniero Enrique González Mesa. Se trata de un álbum con 78 fotografías, y 35 fotos sueltas

con imágenes de la construcción de la Hidroeléctrica de Guadalupe, la primera que se hizo en el departamento de Antioquia en la década de 1930, donde él fue ingeniero, en las que detallan las excavaciones, maquinaria y obreros del más importante megaproyecto de la época; También había cerca de 60 fotos del montaje de la planta de Coltejer en Itagüí, una empresa de textiles que se convirtió en el motor económico de la ciudad de Medellín en la primera mitad del Siglo XX; 45 fotos de la primera barcaza sobre el Río Cauca; 22 de un proceso de mejoramiento de viviendas en Urabá, una zona perdida entre la selva y el mar caribe en la frontera con Panamá; 16 transparencias, 12 negativos y cerca de 70 fotos sin identificar en diferentes lugares de Antioquia y Colombia. Con estos recursos recuperamos 370 fotografías inéditas tomadas entre 1925 y 1970, que muestran, desde la mirada de un ingeniero civil, obras de ingeniería fundamentales para el progreso de la región.

Este proyecto, *Fotos profesionales del ingeniero Enrique González Mesa*, finalizó con exposiciones itinerantes por diferentes pueblos y municipios de Antioquia, acompañadas de charlas sobre la importancia de preservar las fotografías en papel y sus cuidados básicos con poco presupuesto.

También tuvimos un primer acercamiento, muy tímido, a las redes sociales: abrimos una cuenta de Instagram @fotosdefamilia-co, que nos permitió entender que sí hay un grupo de personas atentas a las fotos antiguas, no importa que sean de mi familia o de otra, y encontramos en ellas un espacio de comunicación de doble vía con un grupo de personas interesadas en la historia y el patrimonio. Mi abuelo, quien falleció de 99 años en 2004, alcanzó a conocer los primeros asomos de la internet, pero nunca se imaginó que esas fotografías que tomó en su juventud pudieran llegar en un solo día a más personas de las que las habían observado durante toda su existencia. ¿Qué pensaría hoy del alcance que han logrado sus imágenes?

El 2020 nos marcó a todos. La pandemia me dejó varada en Uruguay durante cuatro meses, tiempo suficiente para escribir el segundo proyecto, nuevamente para el ICPA: *Fotografías de una mujer soltera en la década de los 30*. Álbum de Lastenia Córdoba Maya. Se trata del primero de tres álbumes de una tía de mi padre, que vivió entre 1911 y 2001. El hecho de estar en Uruguay fue fundamental, pues pasé todo este tiempo en la casa de mi tía Sonia, hermana de mi padre y sobrina de Lastenia, quien me dio

luces para comprender al personaje y, nuevamente, buscar el valor patrimonial de sus fotografías.

Mi abuelo, quien falleció de 99 años en 2004, alcanzó a conocer los primeros asomos de la internet, pero nunca se imaginó que esas fotografías que tomó en su juventud pudieran llegar en un solo día a más personas de las que las habían observado durante toda su existencia.

Lastenia era hija de mis bisabuelos Juana Maya Restrepo, una ama de casa y madre de 12 hijos, con Félix Antonio Córdoba, un carpintero de Medellín; una familia católica y tradicional. A diferencia de la mayoría de las mujeres de su generación, ella tuvo acceso a educación básica que le permitió trabajar como secretaria en los negocios de una importante familia de comerciantes de las telas, y desarrollarse con independencia económica. Tuvo una cámara fotográfica y viajó por Antioquia y Colombia en una época en la que, si bien todavía no se hablaba de feminismo, salió del esquema en la que las mujeres estábamos destinadas a casarnos, tener hijos y cuidar una familia.

¿Cómo veía el mundo una mujer en Medellín hace casi cien años?, ¿Qué era tan importante que merecía ser fotografiado y guardado en la memoria?, ¿A dónde iba?, ¿Cómo se vestía?, ¿Quiénes la acompañaban? Este álbum nos permitió responder parcialmente estas preguntas y encontrar el lugar de la mujer soltera dentro de una sociedad conservadora y patriarcal, y nos permitió entrever la vida cotidiana y la intimidad de algunas familias antioqueñas. Al igual que mi abuelo, este fondo no se trata de la obra de una artista o fotógrafa de oficio, su autora plasmó en sus fotos un fragmento de la historia de un grupo de mujeres jóvenes de clase media alta que tuvieron acceso a usar una cámara fotográfica, donde cada imagen permite ver que fue pensada y planeada con cuidado para guardar un momento sagrado.

Durante el proceso de conservación de este fondo fue necesario fabricar un álbum de fotografías que no existía, pues en 2007, luego de un accidente cerebrovascular, encontré a mi padre despegando todas las fotos para escanearlas, tal vez en un esfuerzo desesperado para atrapar su memoria. Del álbum quedaron en ese momento las páginas manchadas de pegante y las fotos suel-

tas desperdigadas por el suelo, que años más tarde armamos intuitivamente y de manera cronológica. En este proyecto trabajamos sobre 393 soportes en papel.

La pandemia nos obligó a ampliar el tema de la internet, y a utilizar herramientas virtuales para la divulgación del trabajo, pues al momento de finalizarlo el mundo todavía estaba detenido por el bicho, y estaba prohibida cualquier tipo de reunión o exposición física. Continuamos alimentando la cuenta de Instagram y abrimos el Facebook @fotosdefamilia, además, creamos el sitio web www.fotosdefamilia.co bajo licencia de Creative Commons atribución No Comercial – Sin Derivadas, donde no se admite el uso comercial ni la modificación de las obras, pero si descargarlas y usarlas con otros fines, ojalá educativos y para la investigación. Esto es solo un formalismo, pues en la internet, todo es público y accesible para su transformación y venta.

Las fotos de Lastenia, a diferencia de las del abuelo, son fotos emocionales, algo así como el *feed* de una joven llenando su Instagram hace cien años. Son imágenes de paseos, niños, familia, amigos y paisajes donde se rompen algunas de las reglas de etiqueta, que me llevaron a un viaje profun-

do y personal sobre mi familia, la soltería y la mirada de la mujer en mi propio contexto. Detrás de algunas de sus fotos se encontramos textos escritos sin cuidado y con rabia, que al parecer correspondían a una pena de amor por un hombre al que amó. ¿Quería Lastenia que su tristeza se mostrara al mundo?, ¿Qué debe mantenerse en la intimidad del álbum y qué debe mostrarse? Sus fotos me permitieron verme en ella y comprender el valor y la fuerza que tuvieron mis antepasadas cuando optaron por vivir su vida de otras maneras que yo misma he replicado de manera inconsciente.

Continuamos alimentando la cuenta de Instagram y abrimos el Facebook @fotosdefamilia, además, creamos el sitio web www.fotosdefamilia.co bajo licencia de Creative Commons atribución No Comercial – Sin Derivadas...

Al año siguiente, en 2021, mi padre, de 85 años, tuvo nuevamente una enfermedad grave. Cuando estaba en el hospital comprendí que su poderosa memoria se seguía diluyendo y que sus recuerdos no aguantarían mucho más tiempo. Aplicamos a una beca, nuevamente con el ICPA para recupe-

rar los rollos de cine que él filmó. En el año 1959, cuando tenía 23 años, el estudiante de ingeniería Carlos Ignacio Córdoba Sevilla no compró su primera cámara de cine, una Bolex 8-SL con la que se dedicó a filmar en formato de 8mm los distintos eventos de su vida. Durante quince años esta cámara fue testigo de las celebraciones de navidad, los matrimonios, bautizos, primeras comuniones y paseos de las familias Córdoba Sevilla y González Rodríguez, además, en el período entre 1961 y 1964 sirvió como herramienta de trabajo del recién graduado ingeniero, que viajaba por el departamento laborando en la Empresa Electrificadora de Antioquia para llevar luz a los distintos municipios.

El día de mi primera comunión la cámara dejó de funcionar para siempre y se guardó en un armario junto al proyector, la lámpara y las películas durante más de cuarenta años. Todo el material corresponde a 22 rollos de distintas longitudes de cine silente, de los cuales hay dos horas que fueron burdamente transferidas a video8 con la proyección en la puerta brillante de un baño y cuyo contenido estaba medianamente identificado, el resto dependía de la memoria de mis padres. Adicional a las películas familiares, en este fondo encontramos un

rollo de 400 pies y cuatro de 50 pies marcados como “Electrificadora”, que hacen referencia a los viajes de trabajo realizados por mi padre, y que se suman a las fotografías de mi abuelo como registro de procesos importantes para la ingeniería local.

Este proceso de identificación de las imágenes me permitió comprender mi propio error al repetirme durante años que yo era fotógrafa porque mis fotos me permitirían recordar el pasado cuando la memoria comenzara a irse, una sentencia que viene programada en mis genes. La palmada en la cara llegó cuando, una vez digitalizadas las películas, tuve largas sesiones con mis padres para corroborar la información del Formato Único de Información Documental FUID, y evidencié que la memoria se va, aunque tengas los recuerdos al frente de tus ojos. La mayoría de las personas, no familiares, que aparecen en las películas, se guardaron en un Excel sin nombres ni apellidos, mientras asistían a eventos sin invitación en lugares desconocidos. Entonces, ¿cuál es el sentido de guardar un instante en el tiempo?

La restauración, digitalización e inventario de las películas de 8mm permitió indagar en la mirada cotidiana de un antioqueño

en los años sesenta, los ritos religiosos, la llegada de nuevos miembros a la familia, los encuentros y paseos de una generación. Hoy estas películas familiares cobran relevancia en la medida en que son el único testigo de la cotidianidad en un tiempo previo a la existencia del video casero, en el que la televisión se producía en directo y desde estudios con contenidos muy alejados de la vida cotidiana de los habitantes.

La restauración, digitalización e inventario de las películas de 8mm permitió indagar en la mirada cotidiana de un antioqueño en los años sesenta, los ritos religiosos, la llegada de nuevos miembros a la familia, los encuentros y paseos de una generación.

Sesenta años después de la filmación de este material, gracias a la tecnología, se pueda grabar prácticamente todo, pero en ese momento el registro dependía de la disponibilidad de equipos y de la viabilidad económica para mandar a revelar a Venezuela o Estados Unidos, lo que hace que las imágenes de esta época sean fragmentadas y escasas. Nuevamente este proyecto

nos invitó a ampliar la participación en la internet, donde abrimos un canal de YouTube para publicar pequeños fragmentos de video de 30 segundos que también se compartieron en el Instagram, Facebook y en una nueva sección de nuestra propia página web.

Para 2022 participamos ante el Ministerio de Cultura por una beca en gestión de archivos con el proyecto *Dulzura, silencio y lágrimas*. Álbumes de María Helena González Mesa, otra tía abuela, que al igual que Lastenia, nació en Medellín en 1911, y aunque ambas son mis tías abuelas posiblemente nunca se conocieron.

María Helena fue hija de mis bisabuelos maternos, Rosa Tulia Mesa Posada (1880-1964) y Nicanor González Uribe (1861-1951), descendiente de una familia de mineros fundadora del municipio de Andes, en el suroeste antioqueño. Luego de estudiar medicina en la universidad Nacional, Nicanor fue cónsul en Burdeos, París y Génova, lo que permitió que sus hijos Enrique, Margarita y María Helena tuvieran la posibilidad de viajar por Europa y conocer otras culturas desde su infancia.

Su álbum de fotografías es un libro de 44

páginas y 142 fotos que retrata sus paseos por diferentes lugares de Colombia y el mundo como Miami, Aruba, Curazao, París o La Habana en su juventud. Adicionalmente, hay decenas de retratos en distintos eventos sociales y paseos con el grupo de amigas que la acompañó toda su vida, todo el álbum es una oda a la amistad; No hay niños ni familia sino el registro de una vida social activa y sofisticada. En su álbum hay también vestigios de una historia de amor inconclusa con un hombre que fue rechazado por la familia.

Junto a su álbum de fotografías, ella conservó un cuaderno de autógrafos con 55 dedicatorias de personalidades, artistas e intelectuales locales de la época como Sofía Ospina de Navarro y Tomás Carrasquilla, dibujos en lápiz de León Cano, Ciro Mendiá y Eladio Vélez, la firma de la artista argentina Berta Singerman e incluso hay una firma de Jorge Eliécer Gaitán, el caudillo del pueblo, aspirante a la presidencia de la república asesinado en 1949. Su autógrafo está atrapado entre dos hojas pegadas una contra otra y solo se observa en contraluz, pues una mujer de su familia no podría tener en su cuaderno y a la vista de todos, la marca de un líder de izquierda.

Esta página fue el detonante que me per-

mitió observar de nuevo el enorme esfuerzo que hicieron las mujeres de mi familia antes de mí, ¿Qué más había escondido en estos álbumes? En su autógrafo, a la mitad del libro, su padre le dice: Querida hija: La mujer en el hogar tiene tres armas con las cuales es invencible: la primera es la dulzura; la segunda el silencio; la tercera las lágrimas. Nicanor González U. - Medellín, setiembre 9/1,932. Las palabras de su padre son un legado para María Helena, pero también para todas las mujeres que la precedimos, de quienes se esperaba que viviéramos nuestras vidas sin transgresiones.

...hay una firma de Jorge Eliécer Gaitán, el caudillo del pueblo, aspirante a la presidencia de la república asesinado en 1949. Su autógrafo está atrapado entre dos hojas pegadas una contra otra y solo se observa en contraluz, pues una mujer de su familia no podría tener en su cuaderno y a la vista de todos, la marca de un líder de izquierda.

Mis dos tías abuelas, Lastenia y María Helena vivieron y murieron en la soltería. Ambas tuvieron amores con quienes

no pudieron compartir su vida, y que solo escudriñando entre sus álbumes permiten vislumbrar encuentros imposibles. Sus álbumes eran sus diarios que esconden el deseo de transmutar lo establecido, entonces pasé de verlas como dos solteras a dos mujeres que desafiaron su entorno, que no se casaron con otro hombre que no fuera su gran amor, que viajaron con sus cámaras por Colombia y por el mundo, trabajaron en un ámbito corporativo gobernado por lo masculino, que tuvieron el privilegio de cuidar a sus padres en la vejez y que murieron en la abundancia que les dio la vida. De alguna forma yo soy ellas luego de dos generaciones de dulzura, en las que quedaron atrás el silencio y las lágrimas.

El pasado mes de agosto recibimos nuevamente la noticia de que en 2023 también trabajaremos con otro fondo gracias a un estímulo del Ministerio de Cultura con el proyecto *Álbum de Juan Rodríguez A.* Empezado en noviembre de 1923. Juan Rodríguez Arango (1905-1966) nació en Medellín, fue el mayor de los cuatro hijos de Ana María Arango Lalinde (1878-1944) y Cipriano Rodríguez Lalinde (1866-1927) Sus hermanos fueron Elkin, José y mi abuela Maruja. Su padre, Cipriano, era primo de Melitón Rodríguez pionero de la fotografía en An-

tioquia, y quien, sin saberlo, nos abrió las puertas de la Biblioteca Pública Piloto al principio de este viaje.

Juan empezó y dejó la marca en la primera hoja de su álbum en noviembre de 1923, hace cien años cuando tenía 18, y lo terminó en 1927 tras la muerte de su padre, cuando la condición económica de la familia cayó dramáticamente y él se radicó en Bogotá. Mi abuela Maruja guardó durante décadas el álbum que le entregó a mi madre.

Sus fotos muestran la vida social de un joven de clase alta de la Medellín de la década de los años veinte, donde abundan las fiestas y paseos con su círculo social, jóvenes de su edad, de los cuales algunos se convirtieron en personajes de relevancia en la sociedad colombiana durante el siglo XX. Este álbum conserva lugares de una Antioquia que ya no existe con fotografías del Río Medellín sin canalizar, el tranvía de oriente o los barcos a vapor por el Río Magdalena en el municipio de Puerto Berrío. Además, hay imágenes de las que podrían ser las primeras fiestas de disfraces en la ciudad, serenatas y paseos de olla en potreros que hoy son barrios de Medellín.

El de Juan es un pequeño álbum de 22 x 13

centímetros con 44 folios y 234 fotografías originales en blanco y negro de diferentes dimensiones. Además de la calidad estética de las imágenes, las poses, los encuadres y el cuidado con que se registraron, este álbum está cuidadosamente diseñado. Algunas fotos son cortadas en su silueta, otras son circulares o en forma de rombo, incluso hay algunas que miden solamente un centímetro porque las editó para el álbum, y la mayoría tiene esquineros diferentes a los del resto de la colección familiar, además casi todas las páginas tienen de textos escritos con blanco sobre la cartulina negra, donde se nombra a los personajes de las fotos, se explica la situación o se titula con frases como “bellezas antioqueñas” o “marranicidio en Pereke” donde se marca la disección, decapitación y confección de una marranada en 1926. ¿Qué esconden las fotos de un joven rico y fiestero en la Medellín de hace un siglo? Estamos en ese camino.

Desde hace cinco años, cuando me preguntan qué hago, mi respuesta es que yo trabajo despertando muertos. Hasta ahora todos son de mi familia, son mis ancestros. Cuando los observo me busco en sus ojos, sus posturas y sus gestos. Les hablo, les pido el permiso y la sabiduría para tratar-

los con amor y respeto, para entender sus álbumes, lo que muestran y lo que esconden con cada foto, para saber qué es eso que quisieron decir, con la intención de honrar su existencia y de hallar qué quieren que salga a la luz y qué debe mantenerse escondido entre las hojas pegadas.

Además de la calidad estética de las imágenes, las poses, los encuadres y el cuidado con que se registraron, este álbum está cuidadosamente diseñado. Algunas fotos son cortadas en su silueta, otras son circulares o en forma de rombo...

Hacerse una foto es como multiplicarse, sacar una copia de sí mismo y sobrevivir al tiempo. Las personas se toman fotos para que las vean. Pero una cosa es permanecer entre en un cajón eternamente, y otra es volver a existir no solo como imagen sino como memoria; entonces, esa gente que estaba encerrada en la oscuridad tiene otra vez nombre, vuelve a sonreír y a posar para la cámara en un paseo, una fiesta o junto al amor de su vida; las ciudades vuelven a ser campos abiertos, los ríos se llenan de nuevo con aguas limpias y los enormes edificios se

convierten en las casonas que ya nadie recuerda.

Ahí se suma la internet. Sus álbumes personales, familiares, sociales o profesionales se convierten en piezas digitales donde las imágenes de color sepia brillan nuevamente con los tonos entre el blanco y el negro que se perdieron con el ácido del papel, el calor y la luz, y se suben a la red global para llegar virtualmente al mundo entero. Eso que escondían ya es público, y regresa la pregunta por la intimidad, una palabra que poco importa en el mundo actual, donde las fotos que un día fueron normales se convierten en imágenes patrimoniales, y la gente que las tomó, en personas extraordinarias.

**Ponencia presentada durante las IV Jornadas de discusión / III Convvgreso Internacional. Archivos personales comúnmente extraordinarios: Experiencias, trayectorias y derivas. Buenos Aires, 21 de septiembre de 2023*



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MARTA RODRÍGUEZ (BOGOTÁ, 1933)

NUESTRA DOCUMENTALISTA POLÍTICA Y SOCIAL

Mauricio Laurens

—●—



El reconocimiento ‘Toda una vida dedicada al cine’ le fue concedido por el Ministerio de Cultura, en 2008, a tan laboriosa antropóloga profesional y socióloga empírica, quien conoció al sacerdote Camilo Torres Restrepo y trabajó en acción comunal del barrio Tunjuelito de Bogotá. Marta adelantó cursos etnográficos en el Museo del Hom-

bre, en París, con el célebre profesor Jean Rouch. “Porque aprendí de él que se podía hacer un cine sin violentar la vida de la gente ni alterar sus comportamientos”.

Camilo Torres Restrepo: el amor eficaz (2023). La directora, pupila e interlocutora, le habla al espíritu del padre Camilo. La sociólogo-

ga y cineasta Marta muestra sus recortes de prensa y publicaciones varias, fotos arrumadas y películas de los críticos y combativos años sesenta; recuento de luchas populares y lecciones aprendidas, compartidas o debatidas. “Vamos a la Revolución hasta sus últimas consecuencias”, dicho frecuente de Camilo según Marta, porque “su terquedad y fe ciega lo llevaron a la muerte”, en 1966.

Iconografía de sus más notables testimonios en otro ‘film que justifica los medios’: vestido blanco de primera comunión embarrado, celebración con ponqué Ramo (en *Chircales*), castigos y cepo de hacendados cundinamarqueses (en *Campesinos*), y desalojo brutal del barrio de invasión (*Viernes Santos en el Policarpa*). Marta le habla de sumercé, de la falta que hace, pero no le perdona su martirio en vano; porque la violencia en Colombia es... “crónica y patológica” (Fals Borda).

En 1966, conjuntamente con su esposo Jorge Silva (1941-1987), inicia el trabajo de campo y la convivencia con chircaleros del suroriente bogotano para empaparse de sus formas artesanales de producción de tejas y ladrillos, en estrecha convivencia con ellos. Desde entonces aplicó el método antropológico de la ‘observación participante’, gra-

cias a una cámara que registra lo que está sucediendo como si fueran los ojos de la misma comunidad.

Chircales (Rodríguez & Silva, 1968-73). Se impone desde sus comienzos como la más rigurosa investigación sociológica del documental colombiano, alrededor de la representación de algunos fenómenos ideológicos en el campo laboral –explotación del compadrazgo o sumisión de ahijados-. Dos años después culminan su filmación y pasarán tres años más en trabajos de edición y posproducción. Denuncian que todos debían aportar a la producción e incluso los pequeños cargaban pesados ladrillos en sus espaldas; también, registro del regocijo familiar en la festividad religiosa de una niña sobreviviente del factor trabajo en condiciones infrahumanas.

En simultaneidad realizan *Planas: testimonio de un etnocidio*, con la exposición de casos de persecución y tortura a indios guahíbos en los Llanos Orientales. Hacia 1968 participan en el primer encuentro de cineastas latinoamericanos, en Mérida (Venezuela), donde suscriben el compromiso político de hacer películas marginales y socialmente comprometidas con las reivindicaciones populares.

Campesinos (1972-75, 51 min., 16mm.). Extensa investigación sobre las luchas campesinas en el país y el conflicto agrario que suscita la mala distribución de la tierra, con asesoría del historiador Arturo Alape. Conocen los testimonios de sobrevivientes y víctimas de la violencia en la región del Tequendama, zona cafetera de Viotá (Cundinamarca) y colonización antioqueña en Líbano (Tolima).

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1976-82, 100min. 16mm.). Ficción documentada, que dirige conjuntamente con el camarógrafo Jorge Silva en Coconuco (Cauca). Cinco años ininterrumpidos de trabajos fílmicos y exploraciones míticas, en resguardos indígenas y empresas comunitarias. En b./n., se tejen las representaciones demoníacas de un terrateniente –presuntamente el general Tomás Cipriano Mosquera–, por aquellos campesinos indígenas agrupados en resguardos y eternos luchadores de tierras y derechos que por antigüedad les corresponde.

Un dato significativo: por cédula real, en el siglo XVIII les tocó 10.000 hectáreas y en 1971 apenas poseían 1.500. “Comenzamos a estudiar sus mitos –explica Marta– y nos dimos cuenta que su preocupación básica

radicaba en recuperar la tierra, la historia y la cultura. Porque la llegada de los españoles se convirtió para ellos en un trauma aún sin superar. Nosotros hemos filmado el paso del mito a la ideología política”.

Cinco años ininterrumpidos de trabajos fílmicos y exploraciones míticas, en resguardos indígenas y empresas comunitarias.

Quienes manejaban rigurosamente las herramientas etnológicas en términos cinematográficos, propulsaron las interpretaciones autóctonas de sus nativos para dar pasos definitivos hacia la consolidación de un largometraje con presencia colectiva –nunca exhibido en salas–. Silva & Rodríguez se aproximaron entonces al subconsciente popular y expusieron un cuadro crítico que reiteradamente cubría los tres términos descritos: tierra, memoria y futuro. Textos autóctonos de las comunidades indígenas paeces, guambianas y arhuacas; música compuesta por Jorge López y el Grupo Yaki-Kandrú.

Por causa del documental *Amor, mujeres*

y flores (1984), que registraba casos de enfermedades pulmonares y lesiones dermatológicas dejadas por el uso indiscriminado de fertilizantes en los cultivos sabaneros de flores, Marta puso en aprietos a los exportadores. Pero su infatigable ritmo de trabajo ni siquiera se detuvo cuando retrató el drama de una vieja sobreviviente de Armero, en el medimetraje *Nacer de nuevo*: cuando tal avalancha se llevó su rancho a orillas del río, apenas logró rescatar un ‘chiffonier’ instalado en una carpa para damnificados.

Frente a la cámara, Marta cuenta cómo se ha inquietado toda una vida por filmar el dolor del país, sus tragedias y desesperanzas. Sobre el documental de montaje ‘El film justifica los medios’, transcribí lo siguiente: “Ustedes se imaginan un país sin archivos, sin memoria”; también, “todo arte es político, aun el de la derecha”. Recuerda, con particular emoción, ese plano secuencia de la niñita de *Chircales*, con su bonito vestido blanco de primera comunión bajando por un despeñadero. Allí se pregunta cómo no denunciar ni ser solidarios contra el maltrato y abandono histórico nacional. La toma insólita del castigo con pies atados en el cepo de ‘Campesinos’ nos remonta igualmente al anacrónico sistema de repartición de tierras en la provincia del

Tequendama.

En cuanto al reportaje, inmediatamente anterior a *El amor eficaz*, que fue titulado *La sinfónica de los Andes* (2020), trae varias entrevistas y fotos fijas de niños indígenas del suroccidente colombiano víctimas del conflicto armado y las minas ‘quiebra-patas’. Es así como la interesante filmografía de nuestra querida Marta Rodríguez es considerada una de las más importantes denuncias del cine nacional con una incuestionable presencia testimonial tanto desde el punto de vista social como político y laboral.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



ENTREVISTAS

ENTREVISTA A ANGÉLICA MARÍA TORRES Y JAI-ME MANRIQUE, DIRECTORA Y PRODUCTOR DE *PIRSAS*

David Sánchez

—●—



El Festival Internacional de Cine de San Sebastián nos brinda la oportunidad de descubrir pequeñas joyas como el corto documental *Pirsas*, dirigido por Angélica María Torres y producido por Jaime Manrique,

quien añade esta faceta a la ya conocida como director de Bogoshorts, uno de los festivales de cortometrajes más importantes de América.

Entrevistamos a ambos en la sede de la sección Nest, en Tabakalera, centro neurálgico de la competición de cortometrajes del festival.

Entrevista con Angélica María Torres:

¿Angélica María Torres qué tal estás?

Muy bien, contenta de estar acá. Estamos en Tabakalera, acá es donde funciona como todas las actividades de Nest.

¿De dónde viene el título de tu cortometraje?

Pirsas es el nombre del grupo scout al que pertenecía mi hermano, mi cortometraje va sobre el duelo, la muerte de mi hermano que hacía parte de un grupo scout que fue arrollado por una avalancha en una montaña en Colombia que se llama Nevado del Ruiz.

¿Qué te motivó a realizar la cinta?

Cuando mi hermano muere yo tenía ocho años, estaba próxima a cumplir nueve y mi madre se va de la casa, mi papá intenta suicidarse y yo soy una niña que crece con muchas preguntas. Entonces a lo largo de esos 16 años yo hago una serie de preguntas que

quiero hacer a mis padres para entender qué fue lo que pasó, entonces el corto realmente es una conversación con mi madre, que es la única que acepta estar en el cortometraje. Es una subida a la montaña para terminar de hacer el ascenso que él no pudo terminar.

¿La película te ha permitido sanar o remover la herida?

Han sido las dos cosas, porque en la preproducción yo me encuentro con los tres chicos que sobrevivieron y con las personas que cubrieron la tragedia, entonces sin duda es remover otra vez todo ese dolor, pero es remover el dolor para poder sanarlo y que genuinamente siento que, yo lo hice al menos con mi madre, como que resolví muchas inquietudes que tenía dentro y me doy cuenta después que yo pensaba que teníamos que hacer un duelo en conjunto con mis padres. A medida que hago el cortometraje y cuando lo termino me doy cuenta que el duelo es una cosa muy individual, que se transita así que así debería ser. Yo siento hoy que mi relación ha mejorado con mi madre y con mi familia también, porque cuando ellos vieron este corto se dieron cuenta de “cómo no sabíamos que Angélica había pasado por esto y que le dolía esto”,

porque quizás nunca me expresé y el cine me ha dado esa herramienta para expresarme.

...en la preproducción yo me encuentro con los tres chicos que sobrevivieron y con las personas que cubrieron la tragedia, entonces sin duda es remover otra vez todo ese dolor, pero es remover el dolor para poder sanarlo y que genuinamente siento que, yo lo hice al menos con mi madre...

¿No es paradigmático que la belleza del nevado del Ruiz sea proporcional a su peligrosidad?

Quería mostrar que aunque fue una tragedia porque pues lo fue, también estos chicos fueron muy valientes al hacer el ascenso, era un ascenso muy duro exigente físicamente y pues que murieron en un lugar hermoso. Ellos murieron felices, entonces yo quería transitar esa dualidad de la tragedia de la felicidad y que ojalá se lea así también. Es un paisaje hermoso, es una montaña muy poderosa pero que ha ocurrido un hecho

traumático entonces intentamos transmitir estas imágenes muy bonitas, dar esos momentos de contemplación del paisaje y después acompañarla de la conversación dura con mi madre y así trataba de mostrar como lo duro pero también lo lindo.

¿Cuál ha sido tu trayectoria hasta llegar a estar en San Sebastián?

Yo estudié en la universidad Jorge Tadeo Lozano, es una universidad que tiene un pregrado en cine, yo hago el pregrado pero aparte hice una maestría en gestión cultural y producción audiovisual. Mi tesis de la maestría es *Pirsas* y, cuando terminó la maestría, el corto lo tiene “Bogoshorts film agency”, que es una agencia de distribución del Bogotá de cortos, el Bogoshorts, ellos se dan cuenta de que existe esta categoría de “Nest” en Sebastián, pero eso tiene que hacerlo la universidad, entonces hablamos con el director de la facultad de cine y le decimos que queremos mandar *Pirsas* y de eso se encarga la Universidad, que es quien tiene que mandar una carta diciendo que se ha realizado en un programa académico. Manda la carta y bueno, un par de meses después recibimos la carta de selección de San Sebastián, que fue una sorpresa gigante porque no lo esperábamos para nada.

El cine colombiano parece que está viviendo un buen momento, en particular los cortometrajes, por ejemplo, tenemos a Duvan Duque, que con Todo incluido estuvo participando en Clermont-Ferrand, el festival de cortometrajes más importante del mundo. Luego tenemos Baby, de Cristina Sánchez, que estuvo participando en Cinelatino Toulouse, o La perra, de Carla Melo, en Cannes. ¿A qué crees que se debe ese gran momento del cortometraje colombiano?

Bueno yo creo que la necesidad de experimentar nuevas narrativas de los directores y también de los apoyos con los que contamos, el FDC (Fondo de Desarrollo Cinematográfico) o Proimágenes y que hay una movida de querer apoyar a los nuevos directores. También la inspiración de ver que es posible, cuando uno ve a un director que se mueve en este tipo de festivales, uno lo ve, como cineasta joven, un poco más posible y comienzas a soñar y comienzas a trabajar más duro porque quieres llegar a esos espacios y porque esas personas te inspiran. Estos personajes que se están moviendo y circulando en varios festivales son inspiración para mí y para muchos compañeros jóvenes que estamos intentando hacer cine.

Juan Sebastián Quebrada (director de El otro

hijo) nos decía que él estuvo estudiando en Argentina y que allí la gente se cree que puede hacer películas, pero que en Colombia él piensa como que la gente no se siente capaz, como que eso es inalcanzable, hacer películas. ¿Compartes el pensamiento?

Sí, sí lo creo y porque lo he visto mucho en mis compañeros, digamos que yo me gradué hace poco de la universidad y cuando nos graduamos la mayoría de mis compañeros tenían una resignación, como que el cine es una cosa que se mueve por palancas, que tienes que tener un amigo para que te lleve a los espacios y siento que estar acá me ha hecho darme cuenta y soñar con que tienes que ser disciplinado.

Entrevista con Jaime Manrique:

¿Jaime Manrique, cómo llegaste a ser el productor de Pirsas?

Mi ejercicio de trabajo ha sido realmente más la gestión de un festival que es Bogoshorts, sin embargo, estoy en una maestría como profesor y en esa maestría conozco a Angélica.

La conozco en una relación de profesor-alumno con el proyecto que tenía, pero no conocía profundamente su Proyecto.

Tiempo después, nos hacemos amigos y eso lleva a que me cuente la historia de su hermano y un deseo profundo de hacer este documental y de sanar a través del cine y de encontrar un camino de reflexión con su mamá. En ese momento pues digo “tienes que hacerlo” y ella me dice “bueno sí, pero no sé cómo, no sé por cómo abordarlo”. Tenía ideas muy claras, ideas muy poderosas y creo que lo que me pasa particularmente con Angélica es que es una chica muy luminosa con una historia muy oscura. Eso me parecía contradictorio porque a veces encuentras en el mundo mucha gente muy oscura que no tendría por qué serlo y al contrario. Ella ha hecho un esfuerzo por darle lo mejor al mundo cuando el mundo se ha comportado de una forma un poco injusta con ella. Eso me hacía querer producir la historia y mira, no sé si era producir, era sacarla adelante, fui el sonidista del corto y creo que también me metí en el sonido porque era una forma de sacarla adelante, nos faltó la sonidista faltando una semana y había que hacerlo, entonces lo único que yo sentía era que quería que esa historia se contara y por eso cuando a veces ahorita me dice alguien “no, pero mira, como estás en la producción te gustaría meterte en esta historia” yo siento que me lo encontré, no estaba buscando algo para producir.

...yo me gradué hace poco de la universidad y cuando nos graduamos la mayoría de mis compañeros tenían una resignación, como que el cine es una cosa que se mueve por palancas, que tienes que tener un amigo para que te lleve a los espacios...

¿Qué es lo fundamental para producir cortos en Colombia?

Yo siento que hay una cantidad de caminos que tienen que ver más con financiación, con si ganarte el FDC o si ganarte un premio de no sé, el Instituto Distrital de Cultura en Bogotá o bueno lo que sea, y a veces la gente pone sus esperanzas de hacer (un film) en tener esos recursos.

Yo creo que para producir hay que querer producirlo, hay que querer hacerlo y sobre todo encontrarse una historia que sea lo suficientemente poderosa. Yo veo historias todo el tiempo y veo cortos todo el tiempo, pero no es tan fácil encontrar historias que vengan de lo profundo del alma y de la necesidad real del corazón de que se cuente. Yo creo que eso sí es lo que es muy difícil de ubicar. *Pirsas* es un corto que tiene mu-


chas imperfecciones y que puede que técnicamente ya le falten cosas, pero dentro de ese cine imperfecto hay un alma y hay algo que habla desde el centro del estómago, eso no es tan fácil encontrarlo. Creo que a veces la gente quiere ponerse a inventar historias y las historias que terminan teniendo una trascendencia vienen de creadores que tienen una necesidad genuina, pero sobre todo casi de sangre, de contar eso que tienen que contar.

¿Hay algún proyecto futuro en tu carrera como productor?

Bueno, con Angélica estamos pensando en expandir el tema del corto, pero sobre todo de la sensación de la montaña a través de una pregunta sobre “¿cómo suena el miedo?” y han aparecido por ahí un par de cosas que me parecen interesantes. Hay un par de proyectos, incluso propios, míos que también estoy pensando en desarrollar. Lo que sí es un hecho es que este ha sido un ejercicio inspirador, es decir, siempre he estado del otro lado, llevo 25 años en la industria trabajando desde la comunicación, desde el marketing, desde lanzar decenas de películas colombianas en el mercado, desde trabajar con los festivales y las instituciones. No creo que me esté picando el

bicho de la creación, sino que nunca me había soltado y ahora se ha despertado gracias a este proceso y será con lentitud.

Espero que se conecten cosas que van a ir conectándose seguro.

28 septiembre de 2023, San Sebastián, España. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A CAMILA RODRÍGUEZ TRIANA

EL TERRITORIO NOS MARCA

Óscar Iván Montoya



El primer documento es el territorio. Saber leer en los repliegues de las montañas, en los meandros que dibuja el río, en las marcas que deja el sol y el viento en los ros-

tros de sus habitantes, es una de las convicciones de Camila Rodríguez Triana, directora de *El canto del Auricanturi*, para quien la ancestralidad y el entorno que nos rodea

es tan determinante como la influencia que ejercieron o dejaron de ejercer nuestros padres, o hasta la misma educación: “El territorio que habitamos marca nuestro cuerpo, nuestras formas de relacionarnos, nuestros rasgos físicos y, muchas veces, hasta nuestra propia mentalidad”.

El canto del Auricanturi es el cuarto largometraje de Camila Rodríguez, quien ya había rodado antes en este formato *Atentamente* (2016), *Interior* (2018), *En cenizas* (2020), además de otros trabajos como *La muerte de las luciérnagas* (2015), en el género de animación. Realizadora de ficción, documentalista, directora de arte y artista visual, el trabajo de Camila Rodríguez se desenvuelve en territorios fronterizos, en los que se solapan y enriquecen el documental y la ficción, y en las que son usuales las puestas en escena, la construcción de locaciones, la selección y preparación de actores, la elaboración de vestuarios, y un acabado final que en los documentales semeja al de las ficciones, y que en las ficciones puede tener el aspecto de un documental. Un ejemplo claro es *Atentamente*, película en apariencia de corte documental, pero que tiene la estructura dramática de una ficción, y en la que se utilizan indistintamente los recursos de una u otra vertiente cinematográfica.

El canto del Auricanturi vendría a ser su ficción más pura, aunque con un fuerte arraigo a la realidad, y en hechos de nuestra historia reciente, como lo han sido las incursiones violentas de los señores de la guerra en territorios ancestrales, no para ilustrar o regodearse en el hecho sangriento en sí, sino para mostrar las profundas secuelas que ha dejado en sus víctimas, y hasta en los mismos victimarios, que ven impotentes como el territorio devuelve a la superficie los despojos y las huellas de su terrible accionar, que desean a toda costa esconder, pero que una fuerza más grande que ellos saca a flote como en una especie de rito de purificación.

Con mucha alegría constato que en los últimos años la presencia de la mujer en el cine colombiano se hace más fuerte, y ya no tanto como productoras, directoras de arte o realizadoras de documental, sino cada vez más como directoras de largometrajes de ficción, que era de alguna manera una materia pendiente, y no lo digo a modo de reproche, sino conociendo de sobra los obstáculos adicionales que tienen las mujeres para conseguir un reconocimiento en cualquier campo. Esta larga introducción era preguntarte ¿de qué manera asumiste este nuevo desafío de dirigir un largometraje de ficción, que al igual que un documental son películas las dos, pero que sus modelos de producción suelen ser dis-

tintos, lo mismo que conformar equipos de arte, escribir un guion más formal, etcétera?

Coincido en que esas divisiones son absurdas, y que pienso que tiene que ser nuevamente evaluadas, porque por ejemplo, muchas de las personas que han visto mis trabajos anteriores creen firmemente que son documentales, y para mí son películas que habitan los dos universos, porque si bien tienen cosas muy documentales, pero que también contienen muchos elementos de la ficción, porque hay puestas en escena, como en mi trabajo anterior que es un experimental, por ponerle alguna clasificación, y allí había mucho de ficción, y fue todo un trabajo a la hora de escoger los actores, por supuesto su preparación, había una locación que nos tocó construir, y también adecuamos escenografías, confeccionamos vestuarios, si ves, había como una idea bastante ficcional detrás de todo; entonces esa afirmación de que ésta es mi primera película de ficción no es muy válida, porque yo ya me venía construyendo la idea de la ficción desde el principio. En última instancia estas clasificaciones las hacen por comodidad los festivales, los críticos de cine y las personas dedicadas a ponerles etiquetas en este tipo de categorías, pero creo firmemente que mi relación con la ficción viene

en conexión con diferentes elementos y en distintos tipos de búsquedas, en tratar de romper cada vez más esos límites tan artificiales que se establecen entre un género y el otro. Es un interés muy particular que tengo desde mi primer trabajo.

...muchas de las personas que han visto mis trabajos anteriores creen firmemente que son documentales, y para mí son películas que habitan los dos universos, porque si bien tienen cosas muy documentales, pero que también contienen muchos elementos de la ficción...

Y en cuanto a la construcción de la historia, ¿cómo fue tu acercamiento a la construcción de un guion para largometraje, algo más estructurado y formateado, que más allá del hecho estético, es algo muy necesario en el ámbito cinematográfico, pues conozco la importancia de este objeto audiovisual para poder trasegar por fondos y convocatorias en búsqueda de recursos?

Te cuento que fue un proceso muy largo, que se inició con preguntas muy personales, fue un periodo de casi ocho años, desde el momento de la escritura de la prime-

ra versión, las reescrituras posteriores, y la versión final. Todo a partir de dos preguntas básicas, la primera tenía que ver con la maternidad y las relaciones entre madres e hijas, y a partir de ahí realicé toda una investigación, no solo en los seres humanos sino en diferentes animales, y por ahí fue por donde llegué a la idea del Auricanturi, el pájaro que le da el título a la película. Y había otra pregunta en ese momento, que coincidió con el Proceso de Paz, y yo pude estar cerca a ese proceso, escuchar muchos testimonios de personas que vivieron la violencia como víctimas, y estar ahí fue algo que me reafirmó en algo que siempre me había generado mucha admiración, y era esa capacidad de resiliencia y el acto tan generoso de estas personas, que a pesar del dolor y del trauma que les había dejado tanta barbarie, hechos de dolor inimaginables para la mayoría de nosotros, cómo ellos elegían la reparación y la vida, cómo podían transformar en sus acciones un dolor tan grande, o sobreponerse después de pérdidas tan fuertes, y no quedarse estancados ahí, sino elegir otro camino, el de la reparación y la vida, traducido en acciones para que no se volviera a repetir.

Entonces esas dos preguntas eran de muchas formas complementarias, estaban

presentes en el caso de la vida, y estaban presentes en el caso de la muerte, que es lo que básicamente se muestra en *El canto del Auricanturi*, la relación de esta madre y esta hija que se encuentran, y que reparan, y que eligen la vida, y que en sus actos cotidianos ponen en evidencia que se aman. Entonces a partir de ahí se inició todo el proceso de escritura, que se fue transformando posteriormente con el trabajo de los actores, en el tiempo de preparación con ellos, y se acabaron de transformar finalmente en el rodaje.

...es lo que básicamente se muestra en *El canto del Auricanturi*, la relación de esta madre y esta hija que se encuentran, y que reparan, y que eligen la vida, y que en sus actos cotidianos ponen en evidencia que se aman.

Y una vez finalizado el trabajo de escritura, ¿cuáles fueron las peripecias para levantar la financiación de un largometraje, y en qué momento se vinculó el cineasta Felipe Guerrero y su productora Mutokino?

Al principio trabajé mucho tiempo sola en

El canto del Auricanturi, no tenía a Mutokino como parte de este proceso, y en ese momento ya había obtenido fondos para la escritura, había rodado un primer *teaser* de lo que yo me imaginaba que iba a ser la película; entonces cuando se vincula Mutokino ya había hecho un trabajo previo, un desarrollo del proyecto, que considero fue una parte muy importante para la presentación del proyecto al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, porque se pudo mostrar el *teaser* y, además, ya había adelantado unas aproximaciones al departamento de arte, realizado unos diseños, seleccionado unos objetos, entre ellos, un álbum con una colección de piezas artísticas, buscando cuajar una buena propuesta artística para la peli; entonces, cuando llega Mutokino ya había todo un material de base, que te repito fue muy determinante en la primera aplicación que se hizo al FDC. A partir de que se obtiene ese recurso, comienza la búsqueda de coproductores de otros países que nos permitieran reunir el presupuesto, se hicieron varias aplicaciones, hubo un coproductor argentino, una productora llamada Gema Films, y con ellos se obtuvo el fondo argentino y, adicionalmente, se consiguió el fondo Ibermedia, que es un fondo destinado a producciones iberoamericanas, y así se consolidó financieramente *El canto*

del Auricanturi. Te cuento que no todas las aplicaciones nos fueron favorables, pero aun así conseguimos el dinero necesario para terminar la peli, que en comparación con otras producciones, inclusive colombianas, es una película pequeña, de solo cuatro semanas de rodaje, un equipo bien reducido, de unas 25 personas, que fue un elemento determinante a la hora de sacar la película adelante, que era una producción muy chiquita.

Cuando vi El canto del Auricanturi de una se me vino a la cabeza Comala, el pueblo en el que se desarrolla Pedro Páramo, con toda esa decrepitud, con esa resequedad, con esas texturas de las paredes descascaradas, con el polvo inclemente que le brinda esa presencia fantasmal. ¿Cómo llegaron a Santander, Nariño, y qué te cautivó de este pueblo y este paisaje desolado, que parece detenido en el tiempo?

Nosotros iniciamos la búsqueda en Boyacá, primero porque gran parte de mi familia es de este departamento, que tiene toda la ancestralidad asentada en los Andes, pero muy especialmente la que rodea la Sabana de Bogotá, Cundinamarca y Boyacá; entonces pensé primero en este territorio, y te cuento que en esa búsqueda encontramos muchos pueblos parecidos a los que bus-

cábamos pero demasiado “modernos”, con muchas casa de dos pisos, y con esta idea del progreso que nos han vendido en esta sociedad occidental; entonces, ya pensando en los rasgos y en la ancestralidad que yo estaba buscando, la otra opción fue Nariño, principalmente por la conexión tan especial que este departamento tiene con la ancestralidad, con las raíces indígenas, que para mí es mágica, aparte de su propuesta artística que es muy amplia y muy profunda; entonces nos fuimos a Nariño, recorrimos varios pueblos hasta que llegamos a Santander, y allí encontramos unas condiciones físicas que para mí tenían mucha relación con el concepto que yo llamo “estado de excepción”, que se traduce en la textura de la tierra, en las paredes resquebrajadas, las casa de un solo piso, las calles sin pavimentar, pero creo que lo que más me cautivó fue la gente, que siempre tuvo una gran disposición, con una enorme nobleza en sus corazones, que a mí me generó mucha admiración, y que tenían en su presencia y en sus rasgos una fuerte carga de ancestralidad, se hacía evidente en sus rostros y semblantes, y te confieso que tuvo mucho que ver con la elección final de Santander como la locación principal.

Somos conscientes de que, por su propia na-

turalidad, el cine es un medio muy invasivo, y así sea una producción pequeña como fue el caso de El canto del auricanturi, allí donde llega trastoca las dinámicas propias de los lugares, ya sea un barrio, un pueblo o una ciudad entera. ¿Cómo involucraron a la población de Santander, Nariño, no solo en el equipo artístico, con muchos de los actores, sino también en labores de producción, arte, catering, hospedaje, transporte? ¿Qué tan pertinentes son estas estrategias a la hora de sacar adelante los rodajes?

Como te dije antes, lo principal fue la gente y su enorme disposición, fueron sumamente importantes, desde el minuto cero que conocimos el pueblo y los pusimos en conocimiento de que existía un proyecto de rodar una película, hubo gente que se mostró muy interesada, nos acompañaron en recorridos por el territorio, nos guiaron en la búsqueda de las locaciones, y ya después, muchos de ellos se integraron al equipo de producción, y resultaron siendo claves en la alimentación del equipo en el terreno, u otros que entraron como colaboradores del equipo de arte, en la construcción de la casa; y por otra parte, la casi totalidad el casting, un noventa por ciento, se hizo en Santander y otras poblaciones de Nariño, porque yo tenía un interés particular en que las personas que fueran a

actuar en *El canto*, fueran habitantes de su propio territorio, porque es una convicción mía que el territorio nos marca. El territorio que habitamos nos marca los rostros, nuestra forma de relacionarnos, y muchas veces hasta nuestra mentalidad, y yo quería que eso se sintiera en los actores; entonces, la gran mayoría del casting, a excepción de la actriz que interpreta a Rocío, Natalia Cortés, todos fueron escogidos en esa comarca.

...fuimos a Nariño, recorrimos varios pueblos hasta que llegamos a Santander, y allí encontramos unas condiciones físicas que para mí tenían mucha relación con el concepto que yo llamo “estado de excepción”, que se traduce en la textura de la tierra, en las paredes resquebrajadas, las casa de un solo piso, las calles sin pavimentar, pero creo que lo que más me cautivó fue la gente...

Siento que esta participación tan estrecha en los equipos artísticos, de producción, de arte, en el catering, integró de muy buena manera a la gente a lo que estaba ocurriendo en su propio territorio, que, de seguro, les quedará como una experiencia especial, en la que todos aprendimos muchísimo.

Me interesa saber especialmente cuál fue el criterio para escoger a los actores, y en el caso específico del personaje de Alba, la actriz Celina Arcos de Rosero, que por su propia caracterización no modula una palabra en toda la película, pero que posee una gran fuerza expresiva en sus movimientos, en las posturas que adopta su cuerpo, en la gestualidad de su rostro. ¿Cuál fue el trabajo específico con la actriz, contando que además era una actriz no profesional?

Pensar en las actuaciones siempre fue para mí algo muy importante, una prioridad, y quería estar desde el día uno, que fue el comienzo de la preparación de los actores, y esta labor la realicé acompañada con Carlos Sandoval, que ya tiene bastante experiencia en este campo, porque conoce diferentes técnicas de preparación, y consistió, básicamente, en una primera etapa en ejercicios físicos, y paralelamente, en otro tipo de ejercicios que buscaban desbloquear las emociones, porque uno como ser humano se la pasa en la vida bloqueando las emociones, porque normalmente se les juzga como emociones negativas, entonces uno intenta no sentir las, y eso genera bastantes bloqueos, lo mismo que experiencias que uno ha atravesado y considera que no te aportan nada, entonces también las bloqueas. Y ya en el terreno específico de la ac-

tuación es muy necesaria la capacidad de no juzgar las emociones, y aventurarse a sentirlas y experimentar con ellas; entonces una gran parte de nuestro trabajo era desbloquear las emociones que íbamos encontrando en cada uno de los actores que iban a interpretar determinado personaje, eso fue mucho ejercicio físico, mucha introspección, grupal e individual. Ya cuando habíamos avanzado en ese aspecto, comenzamos a construir las memorias de cada uno de los personajes, y en ese momento volvió a ser muy importante el no juzgar, buscábamos, ante todo, que no juzgaran a sus personajes, sino que trataran de comprenderlos, por qué ciertos personajes actuaban de determinada manera, por qué Alba no hablaba, por qué Ismael estaba haciendo lo que estaba haciendo, por qué Antonio estaba en ese lugar indeterminado, en donde buscaba ayudar a Rocío, y que al mismo tiempo compartía con ese otro grupo de hombres liderados por Ismael.

Entonces fue un trabajo de hacerles entender las motivaciones de cada uno de los personajes y cómo se relacionaban entre ellos, y a partir de ahí hicimos muchos ejercicios, en donde yo intentaba que entraran en ciertas escenas de la película, se relacionaran con situaciones con las que se

iban a encontrar, con las diferentes relaciones entre ellos: amistad, relaciones entre madres e hijas, entre camaradas de delito. Éste fue un periodo que nos ocupó unas seis o siete semanas, y los considero uno de los momentos más lindos de la hechura de la peli, sobre todo por la entrega de cada uno de ellos, en todos los aspectos: física, emocional y espiritualmente, con mucho compromiso, lo que para mí fue súper inspirador, y creo que aprendí muchísimo del trabajo que ellos hicieron, porque desde el principio había una disposición enorme de hacerlo bien. Trabajar con personas así es maravilloso.

...Y ya en el terreno específico de la actuación es muy necesaria la capacidad de no juzgar las emociones, y aventurarse a sentirlas y experimentar con ellas; entonces una gran parte de nuestro trabajo era desbloquear las emociones que íbamos encontrando en cada uno de los actores...

Y en cuanto a la parte técnica, ¿nos cuentas quién es Constanza Sandoval, la directora de fotografía, y cómo funcionó la mancuerna creativa con el foquista Héctor Úsuga, el crédito de la tierrita?

Constanza es una chica muy joven pero muy talentosa, que posee muchos conocimientos acerca de la imagen y de la estética propia del cine. Yo no había trabajado antes con ella, pero la conocía por medio de una cineasta argentina que se llama Agustina San Martín, que me la recomendó porque estábamos en la búsqueda de un fotógrafo argentino, por temas de coproducción, y yo miré su trabajo previo y quise inmediatamente colaborar con ella, porque noté su enorme talento y sensibilidad, y quise que estuviera en *El canto del auricanturi*. Pienso que haberla seleccionado a ella fue uno de mis grandes aciertos, porque ya en el momento de la construcción del guion técnico fue un trabajo creativo de primer nivel, en el que yo aprendí muchísimo, la comunicación de las dos sensibilidades se dio casi de inmediato, las dos sabíamos lo que estábamos buscando y teníamos muchas coincidencias, escogimos casi siempre los mismos caminos para la peli a nivel de imagen. Su aporte fue enorme, y el funcionamiento de todo el equipo de fotografía fue maravilloso, no solo con Héctor, sino con Iván el gaffer, o con las chicas que los estaban acompañando con la cámara, personas muy responsables. Entonces siento que Constanza tuvo un acompañamiento increíble.

¿Y cómo se complementó Constanza con esa leyenda del sonido directo que es César Salazar, y que sensaciones y enseñanzas te dejó haberlo tenido en El canto?

Yo nunca había trabajado con César, pero sí lo conocía, y él, a su vez, conocía el trabajo previo que yo había realizado; entonces siento que de mi parte hacia el él había un reconocimiento de toda su experiencia, y de parte de él había también un respeto por mi trayectoria como realizadora. Pienso que César tiene una gran sensibilidad auditiva, muy especial, y que además armó muy buen equipo con la persona que lo estaba acompañando en el micrófono, que fue Carlos Segovia, que él sí había trabajado mucho conmigo en otros proyectos, y que además es mi amigo. Los dos siempre estuvieron prestos a mi manera de trabajar, no la de imponer la de ellos sino de acomodarse a la mía, y la que proponía este proyecto en particular, porque por mi forma de trabajar, yo durante el rodaje propongo cambios en las escenas, porque a todo momento estoy viendo cosas que me suscitan nuevas ideas, transformaciones en los diálogos, ajustes en las actuaciones, y César siempre estaba atento, enterado de estos cambios, muy dispuesto a reorganizarse en función de estos nuevos elementos, de sugerir la

mejor manera de ejecutarlos, de conversar constantemente para saber qué sonidos necesitábamos o que podían funcionar en determinado momento, para construir los ambientes sonoros de algunas escenas o espacios. Todo fue muy fácil y súper fluido, sobre todo por el respeto mutuo y la experiencia de cada uno.

...porque por mi forma de trabajar, yo durante el rodaje propongo cambios en las escenas, porque a todo momento estoy viendo cosas que me suscitan nuevas ideas, transformaciones en los diálogos, ajustes en las actuaciones...

Y aunque no me lo preguntaste, quisiera referirme al trabajo de diseño sonoro de la cineasta argentina Roberta Ainsten, quien fue vital en la película, y con la que tuve una conexión emocional, artística, y diría espiritual, casi de manera instantánea sentí muy buena comunicación con ella desde el principio, no solo porque es súper talentosa, sino porque realizó su buen aporte a *El canto del Auricanturi* desde su área específica, fue un gran trabajo para construir el canto del pájaro con un grupo de músi-

cos argentinos que tocan con instrumentos autóctonos, ancestrales. Ésa fue una idea de Roberta, o la creación de la música que acompaña los momentos de misterio, el canto de la madre que está grabado en un casete y que se relaciona con el canto del pájaro, todas esas fueron propuestas de Roberta, que hablamos y construimos juntas. Además, habría que abonarle la creación de los fuera de campo sonoros, que construyen unos universos con mucha incidencia y tensión sobre lo que está sucediendo, y sobre los personajes que habitan esos espacios. Todo eso fue un trabajo de Roberta que me parece importante resaltar.


Como puntualizaste el tema del sonido, me gustaría seguir por ahí, y preguntarte por qué, a pesar que desde el mismo título la película viene cargada de resonancias musicales, la película en realidad tiene poca música, las dos apariciones de los músicos, la canción de la cantina, y algunos fragmentos de música extradiégetica, no más de dos otros, y me aclaras si me equivoco. ¿Por qué tomaste esa decisión de no recargar la peli de música y, creo, echar todo el peso de la peli sobre las actuaciones, el paisaje, el mismo silencio?

Es algo que viene ocurriendo en mis películas desde el principio, y pienso que es

una posición artística en mi quehacer cinematográfico, pues sucede con mucha frecuencia que la música se utiliza para ocultar elementos que no se lograron en las imágenes, o para despertar emociones que no se consiguieron con las actuaciones, y a mí, personal y artísticamente, me gusta utilizar la música por otras razones diferentes, pues yo intento sacarle a la imagen todo lo que tiene que dar, por eso trabajo tanto en las actuaciones, en las texturas, en la construcción artística, y para mí el uso de la música tiene que tener un por qué, el canto del pájaro y la canción de la madre tenían un por qué en la historia de la película, la música diegética está relacionada con el sitio en donde suena que es un bar, o esos sonidos que crean tensión los recogimos de los mismos ambientes y se les realizó un tratamiento sonoro. Te puedo decir que en ninguna de mis películas se utiliza la música sin justificación, o se satura, o se instrumentaliza como guía de las emociones, o para conseguir con la música lo que no se pudo obtener con los otros elementos cinematográficos. En mis películas me deshalgo, o mejor, elijo la música de esta forma, entonces no fue una decisión exclusiva para *El canto del Auricanturi*, sino que abarca todos mis trabajos.

Ya para terminar, me gustaría que hablaras del trabajo de arte, que por lo que sé, estuviste muy involucrada, y que se nota bastante en El canto, desde la misma elección de Santander, Nariño, como locación principal, hasta los tejidos artesanales, las peladuras en las paredes, las prendas que se desentierran de la tierra, la paleta de colores. ¿Quiénes conformaron el equipo de arte, y cuáles fueron las directrices de este trabajo en específico?

Para responderte esta pregunta tengo que decir, que aparte de cineasta también soy artista visual, y que en mi obra plástica yo trabajo con el hilo como uno de los materiales principales, entonces, casi todo el planteamiento de arte, y sobre todo, el diseño de la casa de Alba, la mesa tejida, los techos tejidos, venían desde el guion porque son obras preexistentes de mi autoría, que encontraron su lugar en *El canto del Auricanturi*. Lo otro fue ya un trabajo con Ángela, que fue la diseñadora de producción, que fue la encargada de llevar a la peli todo ese universo artístico que yo había creado con anterioridad. Con ella comencé a trabajar desde la preproducción, y encajamos muy bien en la labor conjunta a partir de lo que yo le planteaba: los colores y texturas de la casa, el diseño de los vestuarios, las escenografías. También

debo mencionar a alguien que trabaja conmigo en mi labor como artista plástica, que se llama Adrian Chavan, él es francés, y se encargó de reproducir las obras más que aparecen en la peli, como la mesa con el tejido, él elaboró el nido del pájaro que arma Alba; además Adrián es carpintero, entonces ya te imaginarás la destreza artesanal que posee. Menciono también a Diana, la diseñadora de vestuario, que llegó con unas propuestas, pero que estuvo dispuesta a escuchar sugerencias de cambio e introdujo los ajustes que se requerían. Me sentí muy a gusto con todos ellos, y también con los que no alcancé a mencionar. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A ESTEBAN PEDRAZA, DIRECTOR DEL CORTO *BOGOTÁ STORY*

David Sánchez



Tenemos la suerte de encontrarnos con Esteban Pedraza, uno de los dos colombianos participando en el Festival Internacional de Cine de Venecia (Italia), la otra participante es Juanita Onzaga directora de *Floating with spirits*.

Tras el abrumador año 2022 para el cine Colombiano, con varios premios en festivales internacionales, como la Concha de Oro en San Sebastián para *Los reyes del mundo*, el 2023 está siendo alentador, sobre todo para los cortometrajes, con participación en la sección oficial de Cannes con *La perra*, de

Carla Melo, y en Venecia con Pedraza en la sección oficial de cortometrajes con *Bogotá Story*.

Nos recibe en la zona ajardinada entre el Palacio del Casino de la Biennale y la sala Dársena.

¿Esteban Pedraza, qué tal estás?

Respuesta: Muy bien, muy feliz de estar acá.

¿Qué haces aquí en Venecia?

Tengo un corto en la competencia que se llama *Bogotá Story*. La hicimos en Bogotá, es un corto 16 minutos y ¡estamos en la competencia! ¡El honor de mi vida de estar acá!

¿Cómo recibiste la noticia de que venías a Venecia?

Estaba dormido en mi casa en Nueva York, me desperté como al azar, como a veces pasa y chequeé mi teléfono, vi que tenía varios mensajes y llamadas perdidas de mi productora. Me di cuenta cuando abrí los mensajes que nos habían enviado un correo con la invitación oficial a Venecia, entonces la llamé y lloramos en el teléfono, todo fue

un momento muy especial.

El corto es filmado en 16 mm, rodado como si fueran los años noventa. ¿Por qué te gusta complicarte la vida tanto?

Es una buena pregunta (risas). Pues yo creo que las cosas bellas salen de los retos, entonces este fue un reto que me propuse a mí mismo, es el primer proyecto que hago en Colombia, ya que yo crecí toda mi vida en Estados Unidos con mi mamá soltera, pero mi papá vive en Colombia. Yo llevo toda mi vida viajando a Bogotá, ahí a Colombia, visitandolo, tengo mi familia allá, hermanos medios y pues la esposa de mi papá, entonces tengo como esa identidad y esa doble nacionalidad, pero nunca se me había ocurrido como seriamente hacer un proyecto en Colombia, hasta que esta historia y esta inspiración como que llegó y dije, pues tenemos que hacer esto y creo que como fue una historia de época y el cinematógrafo con quien quería trabajar es muy maestro con la cinta de 16mm, entonces decidimos que teníamos que que rodar en 16mm porque la época se iba a presentar muy bien así.

Pero entonces después nos dimos cuenta que solamente hay una cámara buena de 16mm en toda Colombia. Al mismo tiempo

la cámara no estuvo completa, entonces tuvimos que contratar a un asistente de cámara de Nueva York para que trajera todo lo demás y también yo tuve que comprar las latas con cinta de 16mm en Nueva York y traerlas a Bogotá en mi maleta.

Imprimí unos letreros de no “rayos x” y lo puse por toda la maleta con cinta. La gente de seguridad muy querida, entendieron muy bien el tema y no nos complicamos tanto. Pero sí, sí fue un estrés bastante interesante (risas).

Es una película que trata la violencia en los años noventa. Diana Bustamante también trató ese tema de los años ochenta y noventa en Nuestra película ¿Cómo ves la situación actual en Colombia?

Es una buena pregunta, la verdad yo vivo en Estados Unidos, entonces yo veo a Colombia y la situación actual en Colombia un poco como un extranjero y un poco como colombiano. Esa perspectiva que yo tengo de Colombia, digamos de día a día, viene de mis papás, bueno de mi papá y de mi familia de allá, ellos tienen su punto de vista y también tengo ahora mis compañeros de cine, de mis amigos que yo hice ahorita a través de hacer la película, ellos tienen otro punto de vista. Entonces, la verdad, lo que

yo veo es una mezcla a veces de puntos de vista opuestos, yo trato como de formar mi perspectiva a través de perspectivas opuestas.

Yo sé que para mucha gente hay mucha esperanza con el presidente actual y para mucha gente hay de pronto miedo con el presidente actual. Yo sé que a veces la violencia en esta época, he oído, que está aumentando otra vez, pero también hay mucha gente que está como mejor en diferentes situaciones, entonces creo que siempre es algo complejo y siempre tienes que de pronto ir cogiendo como diferentes puntos de vista de cada persona individual.

...Pero entonces después nos dimos cuenta que solamente hay una cámara buena de 16mm en toda Colombia. Al mismo tiempo la cámara no estuvo completa, entonces tuvimos que contratar a un asistente de cámara de Nueva York para que trajera todo lo demás...

Yo como que lo estoy siguiendo con mucha atención, por supuesto, pero la verdad creo que la situación siempre es difícil de definir desde una perspectiva tan específica la verdad.

Tu película es en Bogotá trata sobre la historia de una familia, de una mujer que se quiere ir fuera de Colombia por culpa de la violencia, con un niño que parece mucho que puedes ser tú. ¿De donde viene la idea del film?

En la película es una niña, lo quise cambiar porque no quería ser como tan literal, como de mi biografía digamos, pero sí, eso es una inspiración de mis papás, lo único que tomé de la historia de ellos era que mi mamá sí tenía más oportunidades en Estados Unidos, mi mamá no es arquitecta, ni tuvo como pasantía ni nada de Nueva York, pero ella sí tuvo como un deseo de irse a Estados Unidos y de trabajar allá. Ella ya tenía mucha familia en Estados Unidos, mi papá siempre se quiso quedar en Colombia y se quedó. Entonces digamos que la inspiración fue esa situación básica, sencilla y después la desarrollé en una ficción en la misma época y con diferentes oportunidades para la mamá y para que el conflicto fuera como más fuerte y más opuesto.

Al estar en Colombia y tratar una historia colombiana ¿hay algún tipo de ayuda a la hora de la producción por parte del gobierno colombiano, como de Proimágenes Colombia?

Tuvimos oportunidades y aplicamos pero quedamos de segundas en la convocatoria de Bogotá de Idartes, y de Proimágenes tampoco ganamos. Pero bueno, logramos hacer la película sobre todo con los fondos que yo gano editando comerciales. Yo soy más que todo ahorita editor de comerciales, así gano mi plata.

Hemos visto, y corrígeme si me equivoco, que hay un crowdfunding con el que habéis conseguido 28.000 dólares, no sé si eso también ayudó.

Muchísimo, eso lo hicimos después de grabar, después de cerrar imagen para poder ayudar con las últimas fases de post y también para tratar de recuperar muchos gastos de la producción.

Y parece que fue bien

Sí, nos fue muy bien, terminamos recordando casi el 200% de la meta, muy bien.

Muchísimas gracias, esperemos que tengas mucha suerte en el concurso de cortometrajes aquí en el festival de Venecia en su edición 80, el más antiguo del mundo.

Gracias, sí, es muy lindo ver como el “80”

antes de la película, es como tener un número representativo, icónico sí, ese número se ve muy lindo.

6 septiembre 2023, Lido (Venecia). 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A JUAN SEBASTIÁN QUEBRADA

REDOBLAR LA APUESTA

Óscar Iván Montoya



Sin que en realidad importe mucho si es su ópera prima o su trabajo de grado, *Días extraños* (2015), fue uno de los debuts más afortunados de los últimos años del cine colombiano, una película con un universo personal, con unas actuaciones destacadísimas, una admirable utilización de los es-

casos recursos, y lo más importante, una voz propia para contar sus historias. Con tremendo antecedente a sus espaldas, ahora Juan Sebastián Quebrada regresa con *El otro hijo* (2023), una propuesta de tipo intimista, con un guion más hecho, unos fondos y unos productores detrás de la pro-

puesta estética, pero con la misma energía y ambigüedad en sus personajes, y un aire de misterio final que no posee *Días extraños*.

Juan Sebastián Quebrada es un “paisa chiviado” como él mismo se define, que entre *Días extraños* y *El otro hijo* hizo *La casa del árbol* (2017), un cortometraje que le sirvió para afilar sus armas como realizador, y probar otras estrategias de escritura y puesta en escena; además, participó en otros proyectos como *Los días de la ballena* (2018), de Catalina Arroyave, y los trabajos de Simón Vélez *Por ver la luz en tus pupilas* (2015) y *La historia del agua* (2016), en los cuales fue montajista. Formado en la Universidad del Cine en Buenos Aires, con la impronta del cine “guerrillo” del sur del continente, pero con una sensibilidad muy colombiana, con una preocupación especial por los personajes con una psicología definida, con una ebullición interna o externa que pueda captar la cámara, y con un enfoque actoral que también tiene su marca en el orillo.

El otro hijo deja una estela de misterio detrás suyo, una especie de punto ciego que enriquece el resultado global, pues al final del filme no hay una respuesta unívoca, clara, que deje conforme a los personajes

o espectadores. La muerte de Simón es un misterio que no tiene resolución a pesar de las pesquisas detectivescas del padre, de las inútiles sesiones de espiritismo de la madre, de la tremenda incidencia que deja en la vida de sus seres más cercanos. Lo que queda ni siquiera parece una respuesta, pues tampoco parece ser su propósito, sino más bien como lo plantea el escritor español Javier Cercas refiriéndose a las novelas que tienen ese punto ciego, que dejan un regusto similar, y que aplica al cine con estas mismas características: “sumergirse en un enigma para volverlo irresoluble, no para descifrarlo. Ese enigma es el punto ciego, y lo mejor que tienen para decir estas novelas lo dicen a través de él. A través de ese silencio pletórico de sentido, de esa ceguera visionaria, de esa oscuridad radiante, de esa ambigüedad sin solución”.

Has contado en diferentes espacios y oportunidades que la historia base de El otro hijo tiene una raíz de índole personal, de un suceso desafortunado de tu círculo familiar. Lo que te quiero preguntar es: ¿cómo fue el proceso de distanciamiento de este hecho muy íntimo, y cómo encaraste el trabajo de escritura para transformar ese hecho real en una pieza de ficción, con una dramaturgia, con unos personajes, con unas circunstancias puntuales que lo alejara del

suceso personal y le diera una vibración más universal?

A mí me gusta mucho el planteamiento que hace el escritor francés Emmanuelle Carrere, que dice en algún libro que todo lo que él escribe es un trauma superado, y siento que hay algo de eso en *El otro hijo*, porque cuando comencé a escribir, tenía el traumatismo demasiado ligado al cuerpo, y se me convirtió en algo muy difícil, y elaboraba unas versiones de guion en donde curiosamente establecí mucha distancia con el núcleo de la historia. Luego, sin afirmar que hubiera superado el trauma, pero ya con un poco más de perspectiva, y cuando tuve más distancia, pude acercarme sin tantas aprensiones, y logré configurar este universo narrativo que comienza a desbordar la experiencia personal y se convierte en algo más universal. Era algo que comencé a sentir cuando algunas personas comenzaron a leer el guion, pues ya estaban caracterizados los personajes, ya tenían una propia vida, sabes, se identificaban unas situaciones, sus puntos fuertes en la construcción y también sus puntos débiles; entonces, en el momento en que se volvió un objeto, yo me volví en un trabajador de ese objeto para conseguir su mejor versión. Luego llegó una etapa súper importante que es el

rodaje, donde ya tratas con seres humanos, que ellos mismos aportan parte de su humanidad para terminar de crear la historia, sabes, entonces yo siento que en última instancia uno como realizador vive muchas etapas, en donde lo principal es que la historia deja de pertenecer a tu vida, pero, al mismo tiempo, adquiere una resonancia muy particular en muchas otras vidas.

*A mí me gusta mucho el planteamiento que hace el escritor francés Emmanuelle Carrere, que dice en algún libro que todo lo que él escribe es un trauma superado, y siento que hay algo de eso en *El otro hijo*...*

*Noté en los créditos que hubo una especie de asesoría o acompañamiento por parte de María Camila Arias, guionista con una interesante trayectoria al lado de Ciro Guerra en *El abrazo de la serpiente* (2015), con Cristina Gallego en *Pájaros de verano* (2017), y con Johnny Hendrix en *Candelaria* (2017), entre otros trabajos que ahora retengo. ¿En qué consistió esta asesoría o acompañamiento y cuál fue el aporte de María Camila en el resultado final?*

Te cuento que comenzamos a trabajar juntos una vez conseguimos el premio del FDC para escritura, y ya en ese momento sentía que tenía un proyecto robusto, que había adquirido cierta esencia, sabes, pero al que todavía le faltaba ciertos ajustes narrativos, un trabajo más profundo y más preciso en distintas capas, y ese fue el momento en el que entró María Camila, y la verdad fue muy chévere, porque curiosamente ella es una persona que trabaja mucho a través de las intuiciones, si bien manejando todo esa faceta artesanal de estructuras preexistentes, narrativas, pero al mismo tiempo brindándole mucho espacio para trabajar a partir de la intuición, y luego, con esa base, comenzar a buscar diversidad de formas, hasta llegar a la que buscabas. Fue un apoyo muy fuerte en el momento de la escritura.

Ya has explicado porque consideras El otro hijo tu ópera prima, pues Días extraños (2015), es tu trabajo de grado, no tiene la duración para ser considerado un largometraje, y por asuntos derivados de la nacionalización y la posibilidad de participar en los fondos del FDC, así lo decidieron. Independientemente de que Días extraños sea tu trabajo de grado o tu debut como realizador, es, a mi entender, un antecedente muy fuerte, y una de las películas más potentes de la década, y estoy totalmente de acuerdo con

el cineasta argentino Sergio Wolf, que la destacaba como uno de las películas más impactantes que había visto en los últimos años. Contando con este antecedente tan fuerte, ¿cómo encaraste la realización de El otro hijo, porque llevabas un tiempo sin rodar un proyecto robusto, aunque en el intermedio hiciste La casa del árbol (2017)? ¿De qué manera te enfrentaste a un proyecto con tantos actores, diferentes locaciones, con coproductores, con un equipo me imagino mucho más numeroso?

Como lo acabas de mencionar, tuve la fortuna de rodar entre estas dos producciones *La casa del árbol*, que me ayudó muchísimo a entender a qué me iba a enfrentar en un largometraje con todos esos elementos que acabas de enumerar: muchos actores, fondos de por medio, un guion mucho más escrito. Lo que sentí en *La casa del árbol* fue que me agarré más al guion, como si fuera la guía absoluta para sacar adelante el corto, y al mismo tiempo, te confieso, sí me dejé abrumar por un equipo tan amplio, porque claro, en *Días extraños* éramos un grupo de amigos, y si bien no era un equipo tan reducido, si era un crew en el que ya existía una confianza de mucho tiempo, no solo con los actores, sino con los operarios y con el resto de la gente; en resumen: me sentía jugando de local, por decirlo de alguna manera, y en

La casa del árbol me sentía de visitante (Ris-
sas).

...*La casa del árbol*, que me ayudó muchísimo a entender a qué me iba a enfrentar en un largometraje con todos esos elementos que acabas de enumerar: muchos actores, fondos de por medio, un guion mucho más escrito.

Pero visto en retrospectiva, me ayudó mucho para encarar de manera diferente *El otro hijo*, sabes, sobre todo en lo que tenía que ver con el momento del rodaje, ya que siempre traté de hacerlo con un equipo muy reducido en set, pues yo llegaba y podía estar solo con los actores ensayando, por el tiempo que quisiera, y más que eso, con el tiempo que necesitaba la situación que íbamos a filmar, para que tuviera mucho sentido, y que, a diferencia de *Días extraños*, en la que igual teníamos control sobre la puesta en escena, o la interpretación actoral, pero yo siento que en *El otro hijo* se redobló la apuesta, porque cada escena era un reto grandísimo, tanto, que a cada rato me preguntaba: ¿cómo voy a ser capaz de rodar cada momento con esta intensidad?, pues te lo confieso, que yo no tenía ni la más re-

mota idea de cómo lograrlo. Y eso era todos los días, sabes, y más allá de que hubiéramos ensayado, no importaba, pues para mí cada momento se convirtió en algo inédito, un momento nuevo a nivel cinematográfico, y eso era algo que me perturbaba, pero al mismo tiempo me emocionaba muchísimo, porque sentía que en ese espacio del no saber es en el que surgen cosas muy valiosas. Y todos los días era lo mismo: llegar, ensayar, reunir las cabezas de equipo, mirar la escena ensayada, armar el set, y luego rodar con la gente exclusivamente necesaria, con cuatro o cinco personas, más los actores; entonces para mí fue muy lindo porque de una u otra manera era trasladar el mismo método de dirigir que implementé en *Días extraños* al presente, y eso me ayudó muchísimo a la hora de rodar *El otro hijo*, y al mismo tiempo tuve la suerte que ya me solté mucho más con el guion, fue un trabajo mucho más concentrado con los actores, más o menos lo mismo que había vivido con *Días extraños*, en donde el método de dirección funcionó muy bien, y al mismo tiempo *La casa en el árbol* me dio la oportunidad de probar algo más planificado, y así como había confiado antes en la improvisación absoluta en *Días extraños*, ahora estaba tratando de seguir un guion. Lo que creo es que buscaba ante todo crear un equilibrio entre ambos caminos, y

bueno, dio este resultado.

Aparte de que existían unos productores y unos coproductores, y unos fondos detrás de El otro hijo, a mí lo que me sigue gustando mucho de tu propuesta cinematográfica en cortos, medios y largometrajes, es tu trabajo con los actores. ¿En dónde te conseguiste a este chico Miguel González, y cómo fue su entrenamiento, pues me imagino que por su corta edad no había tenido tiempo de adquirir una formación profesional?

Miguel tiene una gran capacidad de conectarse con el presente, sabes, de vivir el momento, de sentir y de reaccionar ante ese momento; pero bueno, para responderte por el principio, te cuento que obviamente nosotros tuvimos una búsqueda larguísima, con un equipo encabezado por Salim Jaller, que castearon a docenas y docenas de personas, porque una de las cosas claras que teníamos es que esta película solo podía existir gracias a estos actores en particular, y que el peso total del guion recaía absoluta y enteramente sobre sus hombros, y era consciente que no era algo que yo pudiera resolver con un buen sonido o una iluminación bonita, no, hay algo en este tipo de películas más intimistas, en la que no hay manera de disimular; es decir: entre más

artificio uno le meta más se desconecta el espectador. Igual existen propuestas que permiten más artificios y que la gente sigue igual de conectada, pero con estas películas no sucede de la misma manera, en estas tienes que ver al actor, sabes, y decir sí, sí creo, ¿sí me hago entender?, casi con esta idea de la fe, y claro, ante esta clase de certezas yo tenía una preocupación gigantesca, hasta el punto de decir: “jueputa, no lo voy a lograr”, sobre todo en el aspecto de dirección de actores, y mucho más que eso, en no encontrar a los adecuados. Por suerte tuvimos un equipo muy grande y muy sólido, que invirtieron muchos meses de búsqueda, igual fueron unos meses que recuerdo con mucho cariño pues sentía que cada día me iba acercando a la película, pero en una etapa bonita y suave. Toda esa búsqueda fue inclusive antes de la preproducción; entonces, básicamente, lo que estás buscando es ciertos lugares, vas a conciertos, después a una universidad, y por último a un centro comercial. Nosotros recorrimos muchos sitios buscando rostros, sitios e historias.

A mí me pasó que lo primero que hice fue que cuando encontrábamos a alguien que nos llamara la atención, lo primero que hacíamos era una entrevista, y en muchas ocasiones esa entrevista nos daba una luz

muy grande sobre algún personaje o asunto en particular, así de repente el momento del casting no fuera tan óptimo, pero que no era motivo para descartar a esa persona. Con Miguel fue muy especial, porque él llegó a *El otro hijo* de la mano de su novia que se había presentado a uno de los llamados a casting y venía como una especie de recomendada de uno de los encargados de esa sesión, que estaba hablando precisamente por skype con ella, y Miguel la estaba acompañando, como en una especie de fuera de campo pero escuchando de qué iba la historia y sus personajes, que Simón tales y que Fede lo otro, y cuando Miguel se enteró de qué iba el asunto, se asomó por un lado de la pantalla, y se dirigió a la persona que estaba dirigiendo el casting con las siguientes palabras: “Yo soy uno de ellos, yo puedo ser uno de esos manes”, y fue muy loco porque creo que era Salim el que estaba en la entrevista y se dijo: “¿a ver qué hay por acá”, y le hizo un pequeño registro, muy pequeñito, y se consiguió una foto y me la mandaron, y yo viéndola, solamente por el físico, me dije: “jueputa, encontramos a Fede”, obviamente había que verlo en vivo y en directo, pero desde el primer momento tuve esa intuición. De ahí en adelante fue un proceso muy bonito, porque entramos en una segunda etapa, que fue invitarlos a

él y a un grupo de amigos al casting, eran cuatro o cinco, y lo que hicimos fue simplemente ponerlos a hablar entre ellos, y mirarlos cómo coexistían, y yo me fijaba en ese pelao y cada vez me convencía más de que era el indicado para el papel de Federico, solamente viéndolo ahí, pues aparte de su presencia tenía algo muy llamativo en la mirada, que transmitía unos sentimientos y emociones muy intensos. No sé, fue algo así como amor a primera vista (Risas).

...una de las cosas claras que teníamos es que esta película solo podía existir gracias a estos actores en particular, y que el peso total del guion recaía absoluta y enteramente sobre sus hombros, y era consciente que no era algo que yo pudiera resolver con un buen sonido o una iluminación bonita...

Estoy totalmente de acuerdo, es algo muy impalpable pero que Miguel lo transmite con mucha fuerza, que uno queda sorprendido, no solo por su juventud y hermosura, sino por ese contraste tan fuerte con el dolor del personaje y con esa desazón, a veces muy contenida, y otras veces con sus momentos de explosión. Lo mismo

me sucedió con su madre Clara, la actriz Jenny Navarrete, que según investigué ya tenía experiencia como actriz, pero no sé, el caso es que en El otro hijo esa mujer la rompió, la descosió, como dicen los argentinos. ¿Quién te contactó con ella, y de qué manera se fue acomodando en este universo hasta convertirse en una especie de eje, pues ella está desde muy el principio en la dolorosa secuencia de Medicina Legal, pasando por los momentos en que ella está mirando las películas caseras en las que aparece Simón, y hasta el final mantiene una presencia muy fuerte en toda la peli?

Curiosamente Jenny apareció desde la primera semana en el casting por recomendación de Óscar Ruiz Navia. Igual yo me tomé mucho tiempo para tomar la decisión, porque, primero, había que armar el árbol genealógico, que era como armar un ramillete de personajes, y decir convencido: “sí, me lo creo”, o “no, no me lo creo”, y eso pasa mucho, sabes, que en muchas películas los personajes o los actores funcionan muy bien individualmente, pero uno los ve juntos y piensa: “esto no es una familia”. Entonces ese fue uno de los principales criterios que tuvimos a la hora de la elección de los actores, lo mismo que tomarme el tiempo para decantarme por alguno, pero con Jenny sí fue una de las primeras per-

sonas que dijimos, “okey, ya la tenemos”, y desde las primeras reuniones, sobre todo a partir de las entrevistas, ya sabíamos que era una actriz que nos interesaba, y la premisa se convirtió en seguir buscando en esa dirección. Era muy evidente que Jenny poseía algo que nos cautivó de una, y realmente ella tiene una cosa extraña, y es que una vez comenzó el rodaje esa mujer comenzó a darnos un montón de cosas, comenzó a descoserla como tú dices, y eso generó algo muy importante, porque si bien el protagonista es Miguel, también se trataba de enfocarnos mucho en el dolor de la madre, que es como el centro escénico en estas circunstancias, primero porque a ella le surgía espontáneamente, y segundo, porque todos los elementos dispuestos a su alrededor se afectaban o reaccionaban a su presencia; por ejemplo, en muchas de las escenas Jenny entraba y poco a poco los otros actores iban entrando en esa dinámica impuesta por ella, y con toda esa fuerza y toda esa energía los iba atrayendo hacia su órbita; en verdad, fue muy maravilloso porque realmente era como olvídense de la cámara, conéctese con ella, y reaccione a lo que le propone, porque Jenny tenía la emoción; es decir, te lo voy a describir con estos términos: ella era una herida abierta en el set, sabes, y cuando comenzamos a ver ese

despliegue fue muy increíble.

...en muchas películas los personajes o los actores funcionan muy bien individualmente, pero uno los ve juntos y piensa: “esto no es una familia”. Entonces ese fue uno de los principales criterios que tuvimos a la hora de la elección de los actores...

Obviamente que hubo muchos ensayos, pero más allá de los ensayos, la clave fue la confianza que comenzaron a sentir en la película, y en ese aspecto sí siento que yo fui el primero que me entregué emocionalmente a los actores, fue un poco como abrir mi corazón, sabes, y ellos vieron qué era lo que yo quería, cómo me afectaba estar en mi posición, de qué manera lo resolvía, y creo que de muchas maneras eso hizo que los actores me entregaran toda esa gama de emociones. Y te confieso, que gran parte de ese equilibrio que mencionaste lo aportó Jenny, porque bueno, entre ese universo interior de Fede, entre esos pensamientos que se pueden leer a través de las miradas o por medio de su silencio, y por el otro lado toda esa energía concentrada alrededor de

su mamá, un personaje que yo quería que fuera completamente visceral, porque Federico era tan contenido y yo necesitaba un personaje que tuviera la víscera afuera, sino iba a quedar incompleto el retrato del duelo, sabes, sentía que el eje estaba entre ese contraste entre la víscera y la emoción. Y ahí fue donde lo encontré, porque de lo que más me importaba era mostrar las diferentes manifestaciones del duelo, y eso era lo que quería retratar, un abanico de personajes emocionales, y tenían que ser con nuestro temperamento, y nuestro temperamento es fuerte, somos latinos, sabes, y si bien Fede la mayoría del tiempo es contenido, y se entiende también por la edad, pero las emociones que bullen dentro de él son emociones muy fuertes, y yo no quería hacerle el quite a esas emociones, no quería cuajar un relato frío, o muy calculado, sino lograr un retrato lo más visceral y humanamente posible.

En lo estrictamente cinematográfico me gustó mucho como rodaste las dos fiestas, con mucha cinemática, mucha emoción, y un alto grado de complejidad técnica. ¿Qué retos te plantearon el rodaje de las dos fiestas, cada una con su propio espíritu, y lo otro es si tuvieron que planificar y ensayar mucho, porque se evidencia que la coreografía de actores, cámaras, iluminación, fue

una nota áspera, o me equivoco?

Acertaste de lleno. Te confieso que yo estaba entregado al principio a una energía medio caótica, a un desorden muy bravo en pleno rodaje, y eso implicó también las escenas de las fiestas. Yo era un desorden el berraco a la hora de rodar, pero sentía que ese desorden era importante en algunos momentos, para capturar cosas que surgían intempestivamente, pero también era consciente que ese desorden generaba momentos de malentendidos y tensión que se podrían haber evitado, porque bueno, yo por ejemplo podría decirle a un actor: “tienes que caminar diez metros, de aquí hasta allá, y no puedes mover la cabeza porque te sales del plano”, y eso era todo, porque no me gusta cargar a los actores de indicaciones, pero bueno, ya en el rodaje de las fiestas, si tuvimos que echar mano de mucha planificación, porque, ante todo, lo más importante era lo que estuvieran haciendo los actores, y nosotros nos íbamos a acomodar a ellos como fuera, y para conseguirlo teníamos que tener muy buena planificación, y en la primera fiesta, sabes, hay un momento en el que el grupo de amigos comienza a cantar, eso, te lo cuento, lo tuvimos que organizar desde la preproducción, y por lo tanto buscar una canción que los emocio-

nara de verdad; entonces era buscar la canción, estructurarlo todo muy bien porque esa parte no se podía improvisar. Entonces hicimos un buen trabajo con anterioridad, para cuando se diera la situación pudiéramos, si era del caso, improvisar mucho.

Yo era un desorden el berraco a la hora de rodar, pero sentía que ese desorden era importante en algunos momentos, para capturar cosas que surgían intempestivamente, pero también era consciente que ese desorden generaba momentos de malentendidos y tensión que se podrían haber evitado...

Para mí personalmente rodar las fiestas era, hágale, ponga la música, que comience la rumba, y a medida que iban pasando los minutos los pelaos se iban soltando, y ya yo iba limando algo sobre la marcha, daba un par de indicaciones, y junto con el director de fotografía Michael Capron, íbamos ajustando los planos. Lo que te quiero explicar es que en cierto punto la situación ya tenía su propia dinámica, y ya nosotros buscábamos lo que nos interesaba en particular. A continuación, en el momento más festivo, que te cuento que era un verdadero caos, en

el momento de la muerte de Simón, que es justo en la primera fiesta, eso fue un tremendo chicharrón, y tuve que rodar muchas retomas. La primera vez que filmé esa escena salió muy mal (Risas), entonces tocó volver a hacerla al final del rodaje, y de nuevo me costó muchísimo (Risas). Ahora te lo cuento muerto de la risa, pero tener en una sola locación setenta pelaos, y ponerlos en función de una escena, yo alcancé a pensar en cierto momento que no iba a ser capaz, que era imposible. Pero, al mismo momento también me dije: “okey, me siento capaz de hacerlo, puedo concentrarme a los seis o siete que tengo cerca”, pero inmediatamente me entraban las dudas y me decía: “¿pero a setenta extras que ni conozco, cómo los voy a dirigir en el momento que se muere alguien?” (Risas).

Y la verdad, te confieso, en ciertos momentos entré en pánico al tener que dirigir todo ese montón de gente, y luego, ya sin opciones, me tocó dirigirlos (Risas). Igual dirigirlos es un decir, porque también hubo momentos muy fluidos, donde solo fue ponerlos al tanto de la situación, de la esencia de la fiesta, y de alguna manera los incluí en lo que estábamos haciendo, les hablé con calma y ya. Cuando comenzamos a rodar la fiesta los actores principales estaban tan

conectados que fueron contagiando a los demás, en realidad fue una cosa que energéticamente terminó por circular, y pienso ahora en retrospectiva que todo fue cuestión de darse tiempo y dejar que las cosas surjan, que fluyan con su propia dinámica, y ya prácticamente lo que hace uno es un papel acompañante. Y claro, ahora me doy cuenta que cuando uno le metía fe las cosas salían.

No puedo dejar pasar la ocasión ahora que mencionas la muerte de Simón para preguntarte por qué lo dejaste como un punto ciego en la trama, porque finalmente no sabemos si se suicidó, lo asesinaron o fue un accidente. ¿Por qué decidiste dejar ese cabo suelto, irresoluto, que, a mi modo de ver, en vez de quitarle coherencia al conjunto, le brinda una vibración adicional?

Hay dos razones. La primera es que una de las intuiciones que yo tenía desde el principio, desde que comencé a escribir la historia, es que se iba a iniciar con un personaje, y que luego el protagonismo iba a pasar a otro personaje, comenzar con un hijo y luego pasar al otro, y siento que para generar ese relevo era necesario tener obturado el momento preciso, y esa transición era la que justificaba ese cambio de perspectiva de la


historia, pues al comienzo estábamos con Simón, a continuación comparten el punto de vista cuando están juntos, anotando que todavía tiene primacía la mirada de Simón, y luego ya hay una escena en la que literalmente abandonamos a Simón y nos quedamos con Federico, que es justo el momento en donde cuaja la esencia de la historia: la del otro hijo a la sombra, casi como un personaje secundario que se convierte en el principal. Entonces por un lado estaba esta situación del protagonismo y del punto de vista, y por el otro, lo que antes mencionabas, y era algo muy extraño, y es que, justamente la ausencia, las ausencias que genera la muerte, o la imposibilidad de una explicación ante una muerte, me permitía crear un espacio de no entendimiento, ¿sí me hago entender?, como si querer entender fuera al mismo tiempo querer acercarse a lo que ya no se puede acercar, querer buscar una respuesta que ya no existe porque el que se fue se la llevó, el que nunca más va a estar. Yo siento que esa era la mejor manera de contar una ausencia.

...una de las intuiciones que yo tenía desde el principio, desde que comencé a escribir la historia, es que se iba a iniciar con un personaje, y que luego

el protagonismo iba a pasar a otro personaje, comenzar con un hijo y luego pasar al otro, y siento que para generar ese relevo era necesario tener obturado el momento preciso...

Comenzamos hablando de que la semilla de El otro hijo fue una historia de tu órbita familiar, un asunto que tenías que terminar por digerir, de realizar una especie de catarsis. ¿Cómo recibieron en tu familia a El otro hijo, qué tipo de emociones les despertó, sabiendo, además, que tu hermano Carlos estuvo en el proyecto trabajando en la banda sonora?

Obviamente con mucha ansiedad, con mucho nerviosismo. Hubo de todo. Mucha emoción, mucha tristeza, todos los sentimientos que te puedas imaginar, y que creo, seguirán apareciendo a lo largo del tiempo, sabes, pero sucedió algo que a mí, personalmente, me parece muy bonito, y es que con el paso del tiempo, con mi trabajo como realizador, y con el espacio de enunciación que he logrado acá en Colombia, uno siente, llega un poco a la conclusión que para uno como colombiano ser director de cine es una vaina rara, bastante extraña, que en Europa a uno lo miran como, ¿cómo así que un colombiano hizo una película en donde los personajes tienen psicología? (Risas).

Lo voy a decir a título personal y es que uno siente una especie de complejo de inferioridad y está buscando la aprobación de Europa, como si ellos al darle el visto bueno a una producción determinada estuvieran justificando nuestro esfuerzo. Entonces, y menciono esto porque hacer esta película era como decir: yo agarro este espacio que para mí es significativo, que para mí cuenta algo importante de la experiencia humana, ya lo dijo una nobel de literatura, cualquier experiencia humana se puede narrar; entonces yo siento que en ese gesto de narrar esa experiencia hay un gesto de dignidad, el mismo hecho de terminar esta película es un acto de dignidad, por más que uno pelea y busca la aprobación de los europeos (Risas), siento que es muy lindo cada vez conectarme con lo que nosotros hemos vivido, con la psicología de nuestra gente, con lo que pasa acá, en Colombia, son historias dignas de ser vividas y de ser contadas, es lo que yo siento y posiblemente también siente mi familia: que existe una dignidad en hacer este tipo de películas. 

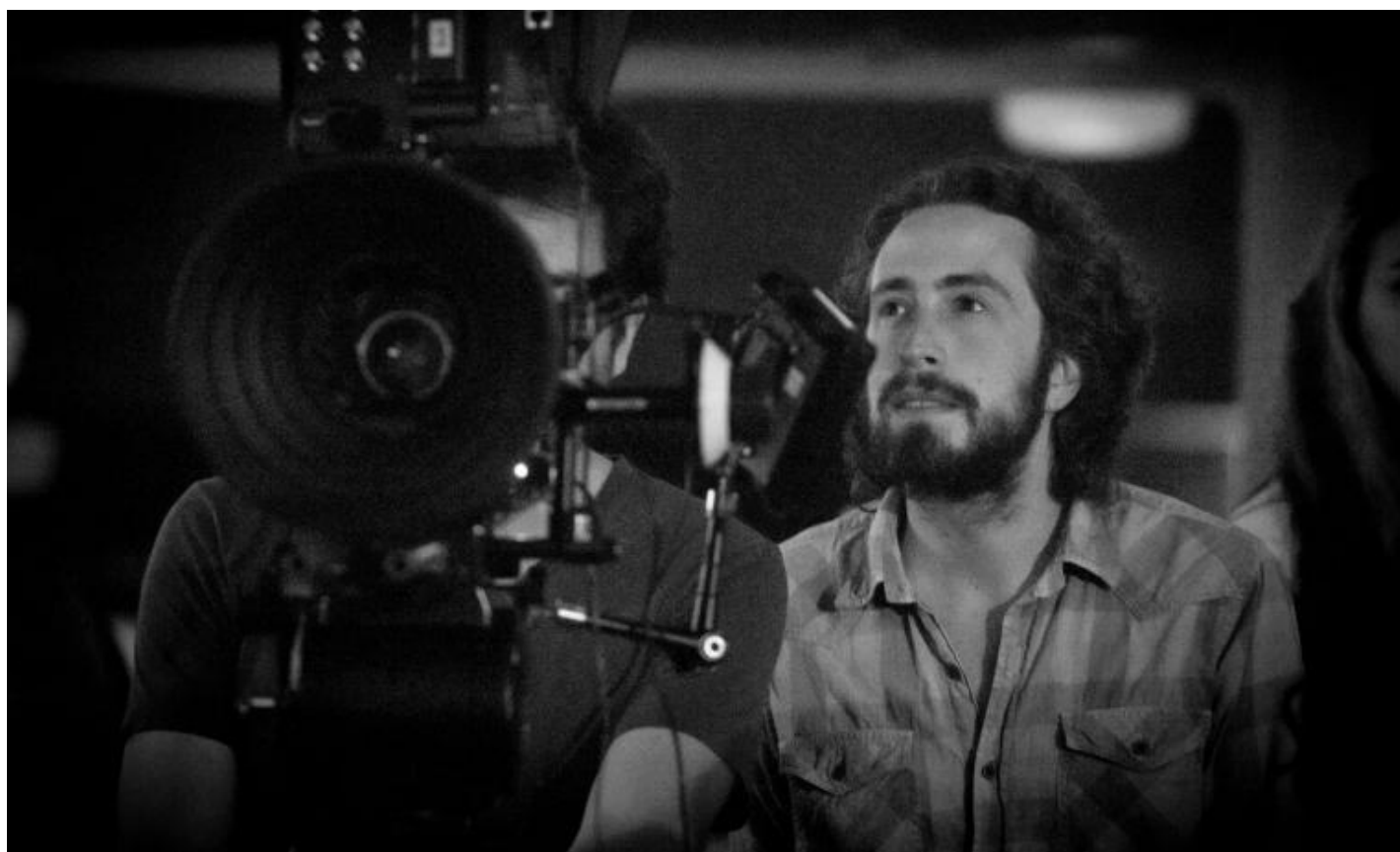
CONTENIDO

SITIO WEB

ENTREVISTA A CARLOS OSUNA

COMO UN MALESTAR CON EL MUNDO

Oswaldo Osorio



En Colombia casi todos los directores permiten identificar con cierta facilidad su tipo de cine, si es que lo tienen. Y con los más jóvenes aún es más fácil, porque solo han hecho una o dos películas. Pero con Carlos Osuna esto no ocurre, primero, porque en una década ha hecho ya cuatro películas:

Gordo, Calvo y bajito (2012), *Sin mover los labios* (2017), *El concursante* (2019) y *Entrevista Laboral* (2022); y segundo, porque todas ellas son muy distintas en sus propuesta estéticas y narrativas, aunque ciertamente se pueden identificar unos elementos en común que admiten hablar de una mirada

y espíritu reconocibles, tanto en la concepción de sus personajes y su relación con el mundo como en sus búsquedas formales, por más disímiles que estas sean. Por eso es un director autor muy particular de nuestro cine: arriesgado, inquieto, inteligente, ingenioso e, incluso, temerario.

Usted ya cuenta con cuatro películas y, además de esa proeza en un país como Colombia, llama aún más la atención lo distintas que son entre ellas, y aun así se puede rastrear a un autor. ¿Por qué es posible esta filmografía tan heterogénea?

Digamos que hay un error, no de equivocación sino de vagabundeo, por el lenguaje, como de interpelar un poco el lenguaje y, además, me resisto a la idea de haber encontrado algo. Entonces me gusta eso, no quedarme en un lugar cómodo, sino explorar. De hecho, creo que por eso hago las películas, para poder, con esa máquina que hace imágenes, explorar, y por eso creo que es distinto mi cine; y creo que hay algo en mí también, como de mi personalidad, como de quemar las naves, como de hacer algo y dejarlo un poco atrás, para poder empezar de nuevo.

Justo en este festival (la entrevista fue rea-

lizada en el Festival Internacional de Cine de Cali – FICCALI, donde se presentaba su última película), que empezó con la firma de una carta de participación paritaria en la muestra, se hace más evidente que sus películas siempre son sobre hombres. ¿Qué dice de esos anti héroes suyos, que siempre lo son, cómo los concibe y construye?

Sí, son todos como tipos que están confundidos y que están intentando encontrar un lugar en el mundo desde una situación como de periferia, entendida la periferia como alguien que no pertenece a... o alguien que está alrededor de otra cosa, pero de la que, definitivamente, no hace parte. No lo hago conscientemente, decir “Esta película es sobre un hombre” nunca es un punto de partida, ni tampoco lo de la periferia, pero es algo que puedo concluir luego y de analizarme a mí mismo. Siento que son personajes que no logran acomodarse al mundo, que les cuesta, y que, de fondo, hay una pregunta por el sentido. Todos esos personajes tienen una especie de malestar con el mundo y de ahí empieza la creación de los personajes, aunque las películas más no parten de personajes, sino de un chispazo, de una situación que me lleva a entender que por ahí hay una película.

Por ejemplo...

Por ejemplo, en esta *Entrevista laboral*, yo estaba en mi apartamento viendo a lo lejos a dos ancianos, y él paró, dejó unas bolsas en el piso y la señora metió la mano por debajo del buzo y le empezó a rascar la espalda, y él como que le decía “por ahí, más para abajo...” Y cuando terminaron, cogieron las bolsas y siguieron caminando. Y así empieza *Entrevista laboral*, fue algo que vi, ese gesto tan bonito, tan íntimo y, al mismo tiempo, que yo lo estuviera mirando desde lejos... de ahí salió la película.

Todos esos personajes tienen una especie de malestar con el mundo y de ahí empieza la creación de los personajes, aunque las películas más no parten de personajes, sino de un chispazo, de una situación que me lleva a entender que por ahí hay una película.

Ya partir de eso, entonces cómo es el proceso de construcción de esos universos tan diferentes: observación, investigación, meterse en un mundo que no conoce, referencias de otras películas...

Yo amo el cine y trato de ver muchas películas, si pudiera vería aún más, pero cuando estoy pensando en películas no puedo ver ninguna, ni tampoco puedo leer, que me gusta mucho leer, pero cuando estoy escribiendo tampoco puedo leer. Lo que yo hago es ir a perder el tiempo. En Cartagena, para *El concursante*, ni siquiera la película tenía financiación, y a quienes les había hablado de la película no les había generado mucho interés, pero yo me iba a esos barrios a ver qué pasaba, a chismosear, a escuchar lo que la gente decía; y en *Entrevista laboral* fue muy parecido, yo no vivo en Patio Bonito, aunque cuando empezó el rodaje sí me fui a vivir allá, por comodidad. Todo empezó con colectivo de raperos, que se llama *La Loquera*, que vivían allá, y entonces empecé a parchar con ellos, a acompañarlos a pintar... Nada, no te podría decir que estábamos haciendo algo en particular... yo sí tenía claro que estaba yendo tras una película, pero no estaba claro qué necesitaba yo de ellos, y de ahí surgen muchas cosas. El guion nunca fue un guion, sino que partió de los dibujos. Después de esto, yo dibujé los cuadros de la película, porque son muy pocos encuadres. Y ya estaba solucionada la película desde la observación y luego el dibujo, y eso fue lo que ató la película.

Una característica transversal de sus películas es el humor, pero un humor tendiente más a ser “serio” o seco. ¿De dónde viene esta vocación por la comedia y qué tanto es consciente de ella al escribir los guiones?

Yo tengo un carácter un poco depresivo, entonces he encontrado que es una forma de coexistir, burlarme de mis desgracias y de las desgracias de los demás, pero yo no escribo para que sea chistoso, de hecho, cuando hice *Sin mover los labios* no estaba tan seguro de que fuera cómica, y la gente se reía y se reía, y yo todavía no entendía muy bien, o sea, sí sabía que había humor, pero no lo había hecho con esa intención de que la gente tuviera carcajadas; de hecho, *Gordo, calvo y bajito* yo digo que es una película cómica, pero que produce risas pequeñas, y con *Sin mover los labios* era como que la gente se reía y le daba como pena de haberse reído de eso que había visto, entonces producía como una culpa la risa.

En el caso de *El concursante* yo quería que la película fuera una traducción visual del universo sonoro de la champeta, entonces quería que fuera agreste. Yo leí algunas críticas que decían que los chistes eran demasiado verbales y demasiado cerrados en el mundo del Caribe, pero en parte era mi

propósito, que tuviera un humor menos refinado, que estuviera insertado en ese sistema; y en *Entrevista laboral*, pues hay una cosa entre los contrastes, entre el mundo de él y el mundo idílico que tiene un curso de inglés, y creo que del contraste surge algo de humor. Sí, digamos que hay algo con lo que juego y, volviendo a la primera pregunta, como que hay una forma de desacralizar las imágenes, de generar los momentos íntimos y profundos en el cine que se terminan volviendo como un truco que los directores guardan bajo la manga, y a mí me encanta usarlos para luego destruirlos, para evidenciarlos, por ejemplo, en *Entrevista laboral*, cuando muere la mamá, yo hago una escena que es como conmovedora, y lo siguiente es un chiste burdo, para que, justamente, se destruya esa construcción de algo trascendente. Utilizo el humor en muchos sentidos, pero creo que es más que todo como una posición que tengo que tomar frente a la vida para seguir existiendo.

En el caso de *El concursante* yo quería que la película fuera una traducción visual del universo sonoro de la champeta, entonces quería que fuera agreste.

Hablaba de la crítica. ¿Cómo es su relación con la crítica y los espectadores? Pero no me refiero tanto al momento cuando una película está en cartelera, sino al momento de pensar en la siguiente, porque su cine puede ser desconcertante. Pasó sobre todo con Sin mover los labios, que la gente (y algunos críticos) no sabían cómo leerla.

Es muy difícil hacer películas acá, y ya es mucho que haya hecho cuatro (y recientemente finalizamos la quinta). Entonces eso quiere decir que me toca hacer mucha autogestión, porque más allá de que hay un público al que le interesa mis películas, al gran público no le interesa en lo más mínimo lo que yo hago, entonces me toca mucho involucrarme en la distribución de las películas. De hecho, *El concursante* las distribuimos nosotros mismos, por lo cual me toca hacer un ejercicio –que de pronto tiene unas luces y unas sombras– y es estar atento a cosas que otros amigos que hacen cine no tienen que hacer: saber cuántas salas nos va a dar tal exhibidor, ayudar a preparar la función de prensa, mirar cómo van las salas... Entonces debo estar muy atento a eso, porque es parte del poder hacer que las películas circulen, sobre todo en Colombia. Pero, honestamente, no me hago esa pregunta por el público en términos de su reacción, sino

por el espacio que les concedo en las películas. Pienso: “Esto lo va a apreciar alguien”, pienso en el espectador como la idealización de alguien a quien le estoy ofreciendo algo. No es que me la pase viendo las críticas ni voy a todas las funciones, pero sí es algo de lo que tengo que estar pendiente para que las películas tengan una vida.

Pero Entrevista laboral va resultar más difícil de distribuir, porque es todavía más atípica.

Sí, mira que cuando *Sin mover los labios*, pensé que a nadie le iba a interesar, que iba a hacer un ejercicio de distribución por hacerla y, curiosamente, es la única película que ha tenido cierto éxito en salas. Con esta no esperamos mucho, esperamos poder salir y que la película esté disponible para un público, de nuevo muy pequeño, que pueda interesarle. Porque sí es una película que exige más de los espectadores.

Apelando a una pregunta genérica que aplica mucho a su cine, ¿Cómo se da esa relación forma y fondo en la concepción de sus películas, que parece muy equilibrada?

Yo no me formé como cineasta, si es que eso se puede hacer. Yo estudié fue artes, entonces mi acercamiento siempre fue

plástico. Por ejemplo, en *Gordo, calvo y bajito* yo tenía un primer argumento, fue seleccionado para un laboratorio de guion y me pidieron que escribiera la nota de director, pero era mi primera película y, encima, no teníamos ni financiación, entonces yo escribí “Antonio ve el mundo a través de sus miedos y sus complejos”, y ahí se me vino a la mente la rotoscopia, que es como un calco de la realidad pero que está mediado por una interpretación, por una síntesis, es una versión del mundo, entonces llamé al productor y le dije: “Ya sé cómo vamos a hacer la película”, (risas) Bueno, y también pensé: “Es su primera película, nadie lo apoya, a nadie le interesa y encima la quiere hacer en una técnica muy difícil ¡Excelente idea!”. Pero justamente al final, creo que eso fue lo que permitió que la película se pudiera hacer, esa reflexión.

...entonces yo escribí “Antonio ve el mundo a través de sus miedos y sus complejos”, y ahí se me vino a la mente la rotoscopia, que es como un calco de la realidad pero que está mediado por una interpretación...

Así ocurrió también en *Sin mover los labios*, que yo quería que el encuadre transmitiera la pesadez del personaje y había algo entre esa pesadez y en filmarla en blanco y negro –que a mí me preguntan por qué la filmé así y yo no sé– realmente fue como una intuición que me llegó en busca de esa necesidad de generar esa pesadez y esa otra versión del mundo de él versus lo que ve a color en la telenovela. Entonces yo no creo que sea una cosa y luego la otra, la forma y el fondo, sino que se van sucediendo al mismo tiempo y como que eso se va construyendo, y para mí es clave tener clara la idea de la película y la estética de la película para empezar a finarla.

Vuelvo al poco frecuente caso de haber hecho cuatro películas en diez años en este país. ¿A qué se debe esa suerte de eficiencia?

Lo primero, es que ha sido clave el apoyo del parche que me ayuda, en un principio con Juan Mauricio Ruiz, y al mismo tiempo en esas películas con la colaboración de Andrés Tudela, y ahora con él. Aunque también hay un acelere mío que no entiendo muy bien de dónde viene, pero que siento que tengo que hacerlo pronto. Después de la primera película sí me costó trabajo hacer *Sin mover los labios*, me demoré como cua-

tro o cinco años, y de ahí en adelante sí ha empezado a pasar algo que es como que sí he podido pensar maneras de financiar las películas y que, al mismo tiempo, me han parado bolas. De pronto ese es mi afán, que siento que en un punto me van a decir: “Ya no le vamos a dar más dinero”, porque mis películas no ganan dinero, sino que pierden dinero, por eso necesito que a alguien le parezca que tienen que existir. Entonces digamos que sí estoy en esto constantemente, es a lo que me dedico, a lo que le doy todo mi tiempo. Entonces hay una pulsión para hacer las cosas en un periodo corto de tiempo. Yo leía una entrevista que le hacían a Lucrecia Martel, y ella decía que no había filmado muchas películas porque no sentía que hubiera tantas cosas por decir, yo en cambio siento que sí hay muchas cosas ahí.

¿Si fuera por usted, entonces, harías muchas más?

No, no puedo más porque estoy como al límite, y también eso tiene una implicación como en el cansancio, porque es mucha energía la que se pone ahí. Me parece que lo ideal sí es una película cada dos años.

Entrevista laboral, es su película más audaz, sin concesiones al público ni a la narrativa clásica.

Además, tiene una apuesta radical desde dónde mirar la acción y el relato.

Justo pensaba que puede ser la película más extraña y con la que se puede sentir más extrañeza al verla, y al mismo tiempo creo que es la película en la que el público tiene más qué hacer, donde realmente tiene que terminar de imaginar qué es lo que está pasando y casi que imaginarse cuál es la película que está viendo, y le concede un espacio al espectador que me interesa mucho y que creo que, cuando las personas logran entrar a esa apuesta, la película se experimenta de una forma muy intensa. Entonces digamos que sí hay una consciencia acerca de lo que estaba haciendo y en el problema en el que me estaba metiendo, pero al mismo tiempo, no era que desconociera la mirada del otro sino todo lo contrario, estaba ahí presente de una manera distinta.

Justo pensaba que puede ser la película más extraña y con la que se puede sentir más extrañeza al verla, y al mismo tiempo creo que es la película en la que el público tiene más qué hacer, donde realmente tiene que terminar de imaginar qué es lo que está pasando y casi que imaginarse cuál es la película que está viendo...

Porque es una película en la que le pasa como en los planos con profundidad de campo, que es uno el que tiene que mirar y hacer las conexiones. ¿Confiaba tanto en público para que hiciera eso, o de qué manera pensó una mecánica para inducir la mirada del espectador en la imagen?

Eso hablaba con el director de fotografía, y él me decía que de pronto podíamos hacer unos zooms a ciertas cosas y yo me rehuía, porque sentía que una vez se cortaba el plano desaparecía la experiencia. Entonces podría decir que sí confiaba en el espectador y en el punto de vista, porque por ejemplo, hay un plano en el que el personaje llega a un parque y habla con alguien que tiene muchos perros y al fondo hay un montón de cosas: Gente caminando, gente haciendo ejercicio, personas con afán, un señor leyendo un periódico... algunas de esas cosas las sembramos nosotros mismos, para hacer sentir esa incertidumbre; además, como los planos son largos, permite que uno vague por el plano hasta que encuentre al personaje o encuentre una lógica o empiece a hacer conexiones. Así que no solo era el punto de vista sino también el tiempo que transcurre y que hace que uno pueda empezar a fabular acerca de lo que está sucediendo. Entonces eso lo pensamos así, entendiendo el riesgo que había, pero

también le decía al productor: “Lo peor es que no sabemos si va funcionar hasta que lo hagamos, no hay de otra”. Pero luego de que vi el primer corte, dije, sí funciona.

¿Cómo fue la experiencia de rodar una película en la que los planos eran tan pocos y tan largos y la dinámica de no hacer varios planos en una mañana o un día, sino uno o dos? ¿Qué cambió en el rodaje con esta naturaleza de la película?

El plan de rodaje era rarísimo, porque se hacía como un plano diario, claro, era un pedazo de película muy largo y uno tenía que tener todas estas complejidades. A veces hacíamos dos planos cuando se podía... pero sí tenía otros ritmos, porque tenía otra complejidad. Puedo decir que, en todas las películas, pero en esta en específico, estoy revisando las formas de hacer imágenes, cómo se filma, cómo se construye un grupo, cómo se maneja un rodaje. Eso particularmente me interesa para sacarle el mayor provecho a los recursos que tenemos, porque en un contexto como el nuestro, y con estas películas tan raras, no podemos producir la imagen de la manera genérica, pues no lo soporta. Entonces esta sí tenía una cosa extraña en el rodaje, pero también muy bonita, como de explorar, de esperar, de mirar.


A veces no teníamos el dinero para emular el sol con una gran luz, pero sí teníamos el tiempo para esperar a que el sol de repente repuntara y pudiéramos filmar. Entonces es algo que me gustó y que quisiera seguir sosteniendo, como tener un poquito más de tiempo para pensar los rodajes.

Más atrás, cuando hablábamos de que el suyo era un cine sobre hombres, nos quedó pendiente, por contraste, el tema de la concepción de las mujeres en sus películas...

Sí, recuerdo que con *Sin mover los labios* en algún festival me dijeron que la película era misógina, y yo decía que por qué, que había que tener en cuenta el universo de la película, donde ninguno sale bien librado, indistintamente si son hombres o mujeres, aunque sí hay una reflexión acerca del lugar de la mujer en un mundo construido desde el melodrama, y sobre eso es la película. Digamos que no me interesa el lugar políticamente correcto y me encanta que le moleste a las personas que quieren construir como una hegemonía o un pensamiento –que es casi como religioso– de pertenecer al bando de la gente que piensa bien. O sea, que me interesa que eso pase. De hecho, cuando *En sin mover los labios* veía que la gente se salía o se ofendía con algo, me producía cierto

placer, porque sentía que estaba moviendo algunas cosas; y en el caso de *Entrevista laboral* está esa idealización de la mujer gringa versus la situación casi de confinamiento de la madre. De hecho, hay una escena que tiene un montaje más libre, que es en la que se mezcla el curso de inglés con la realidad, donde la mamá es una empleada del servicio. Entonces sí creo que hay una reflexión consciente acerca de la mujer y los modos de representación, pero ya rehuyendo a todo lo que se espera.

Para terminar, hablaba de una última película ya terminada...

Es un largo de ficción que se llama *Hoy no va a llover*, la codirigí con Andrés Tudela, Y ahora estoy haciendo un documental que me tiene muy emocionado, titulado *Sin tierra firme*, que es la primera novela de Manuel Zapata Olivella, que se llama *Tierra mojada*. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



BIBLIOTECA

historia del
cine colombiano

Cine de la Violencia ISABEL SANCHEZ M.

El Arte de la Guerra SUM YEU

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA ARTE DE LA GUERRA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

O sea, José Gabriel

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA GUERRA DE CINE EN COLOMBIA

LA CRÍTICA DE CINE EN COLOMBIA, OSWALDO OSORIO (COMPILADOR)



En Colombia nunca han faltado los críticos de cine, dice Oswaldo Osorio. Sin embargo, la obligada formación autodidacta y el lento progreso de la producción cinematográfica colombiana han hecho que el oficio de críti-

co sea un camino accidentado y con muchas etapas, que van desde el comentador de los años cuarenta hasta la democratización de la labor con la expansión del internet a finales del siglo pasado.


Aun con eso, y a pesar de que no se pueda hablar de una profesionalización y de que el panorama está lejos de ser consistente, la trayectoria de este oficio da cuenta de una persistencia a través de múltiples voces, estéticas, estilísticas y tendencias.

La crítica de cine en Colombia recoge algunos de los hitos de la crítica del séptimo arte en el país. El volumen está compuesto por una introducción que ofrece una panorámica de la historia de la crítica de cine en el país y 54 textos escritos desde la década del cuarenta hasta 2020 por los siguientes críticos, 24 en total:

Olimac, Gabriel García Márquez, Hernando Valencia Goelkel, Margarita De la Vega de Hurtado, Hernando Salcedo Silva, Carlos Álvarez, Alberto Aguirre, Andrés Caicedo, Orlando Mora, Luis Alberto Álvarez, Umberto Valverde, Patricia Restrepo, Mauricio Laurens, Diego Rojas Romero, Juan Guillermo Ramírez, Hugo Chaparro Valderrama, Gonzalo Restrepo, Martha Ligia Parra, Juan Carlos Romero C., Juan Carlos González A., Mauricio Reina, Manuel Kalmanovitz, Pedro Adrián Zuluaga, Samuel castro, Andrea Echeverri, Diana Ospina Obando, Pablo Roldán

Por la muestra ofrecida y por las películas y temas abordados, este es un libro adecuado no solo para quienes están interesados en la crítica en cuanto género, sino también para aficionados al cine.

Los críticos de cine no han faltado nunca en Colombia a pesar de su obligada formación autodidacta, y los ha habido de todas las tendencias ideológicas, estéticas y estilísticas, tantas que sería necio inventariarlas. El recorrido que hace este volumen es una prueba de ello. Un recorrido en el que era imposible que se tuviera en cuenta a todos los que en algún momento ejercieron el oficio, con lo que se multiplicaría el número de nombres. Por eso los criterios (para los que se contó con el apoyo de Orlando Mora y Pedro Adrián Zuluaga) para incluir a los críticos presentes en este volumen, tienen que ver con su importancia histórica, influencia, protagonismo en momentos o procesos significativos y una larga permanencia ejerciendo en algún medio, aunque también hubo cabida para algunos críticos más jóvenes que son el futuro del oficio. Así mismo, los textos fueron seleccionados por su relevancia o representatividad del estilo de cada escritor, o fueron elegidos o aprobados por los autores mismos.

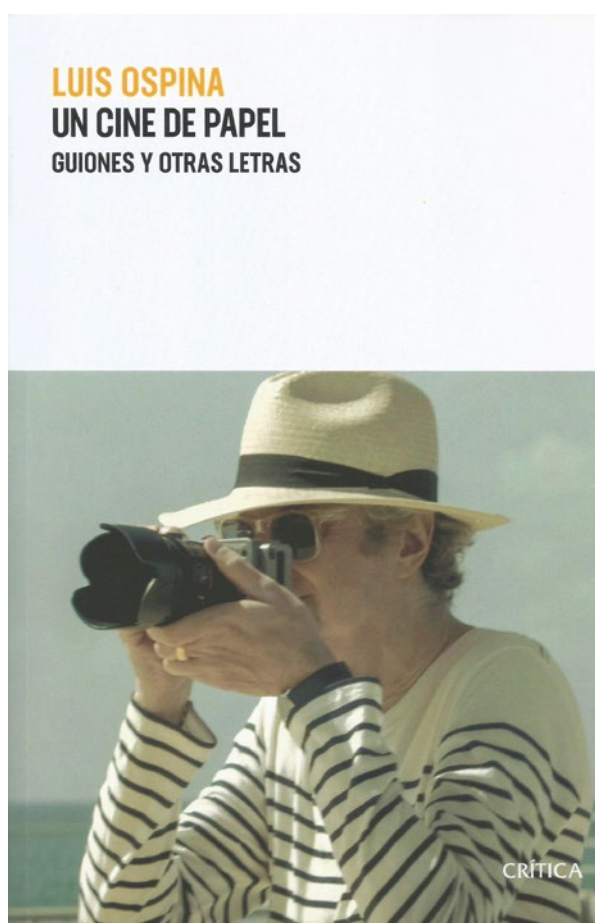
Osorio, Oswaldo (Compilador). *La crítica de cine en Colombia*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2023. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

UN CINE DE PAPEL: GUIONES Y OTRAS LETRAS, DE LUIS OSPINA


CANAGUARO



Este libro póstumo del cineasta Luis Ospina, es un voluminoso texto que contiene, en una primera parte, los guiones de trece de sus películas, y en una segunda, escritos “insepultos” del mismo director. Su presentación fue un emotivo acto en medio de FICCALI, el festival que Ospina fundó

hace quince años, a cargo de Lina Rodríguez y Gustavo Vasco. El libro cuenta con una introducción escrita por Rubén Mendoza, quien por su amistad y años de trabajo con el director caleño ofrece una cariñosa y cinéfila mirada a Ospina y a las características de los textos allí recuperados.

La primera parte, titulada *Actos de fe: Películas antes de ser películas*, se encuentran los guiones de *Actos de fe*, *Autorretrato dormido*, *Oiga, vea*, *Asunción*, *Agarrando pueblo*, *En busca de "María"*, *Pura sangre*, *Nuestra película*, *Antonio María Valencia: Música de cámara*, *La desazón suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo* y *Un tigre de papel*. Es un viaje por la obra de Ospina (y en parte de Carlos Mayolo) acompañado de algunas imágenes que transportan al lector a esas épocas y producciones.

La segunda parte, titulada *Sobras selectas: Algunos textos insepultos*, contiene catorce escritos, algunos son sus discursos que dio en diversos homenajes y reconocimientos que le hicieron, hay varios relacionados con el material de archivo y otros de temas diversos en los que despliega su saber y pasión cinéfila. Todos ellos son escritos de agradable y entrañable lectura, no solo por sus contenidos, sino por el ingenio de Ospina para jugar con el lenguaje y los referentes del cine. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

UN MUNDO DE ANDRÉS CAICEDO : FOTOGRAFÍAS **POR EDUARDO LA RATA CARVAJAL**


CANAGUARO



¿Qué mejor escenario para presentar un libro de fotografías de Andrés Caicedo que el FICCALI? En el marco de su décima quinta versión, Eduardo “La Rata” Carvajal presentó su libro *Un mundo de Andrés Caicedo*, en el que publica poco más de un centenar de imágenes, algunas ya icónicas, del cé-

lebre cinéfilo y escritor caleño. Es un libro fetiche para aquella cinefilia afín a Caicedo y al Grupo de Cali, pero que quedó en deuda con ser más descriptivo y preciso en el reconocimiento de esas personas, momentos y lugares contenidos en las fotografías.

Las imágenes están acuñadas al final del libro con una sintética presentación escrita por Sandro Romero Rey, donde dice lo que todo el mundo sabe al respecto: que la Rata empezó a hacer fotografías con el rodaje de *Angelita y Miguel Ángel*, que desde entonces se especializó en hacer foto fija en muchas películas del país, que la serie de fotografías más célebre pertenece a una función previa del Cine Club de Cali, que Caicedo era una de las figuras centrales del llamado Caliw-wood y que se suicidó en tal fecha.

Es posible que para muchos cinéfilos el libro tenga una importancia solo por la sucesión de imágenes escuetas, su protagonista y su autor, pero ante la importancia del personaje, el momento, el lugar y el fotógrafo, bien valía una puesta en valor más sustancial de esas fotografías, sus protagonistas y su contexto. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



DOCUMENTOS

ENTREVISTA CON IVÁN SANJINÉS Y MARTA RODRÍGUEZ

“LA CÁMARA ES UN TRONCO LLENO DE ABEJAS”



Los documentales de Marta Rodríguez, además de su vocación etnográfica y antropológica, tienen ese espíritu de denuncia que evidencian su permanente preocupación y compromiso con los problemas del

país, en especial con los que afectan directamente a sectores marginales y minoritarios de la sociedad. En trabajos suyos como *Los hijos del trueno* (1998), y *Amapola: la flor maldita* (1996), codirigidos con Lucas Silva,

se centra en la problemática de los indígenas del Cauca en relación con los cultivos ilícitos y la presencia de distintos grupos armados en la región, así como de las repercusiones que el conflicto armado, el narcotráfico y las faltas de garantía del gobierno tienen en las comunidades, su cultura y nivel de vida.

La experiencia boliviana, por su parte, en la que el documentalista Iván Sanjinés ha desempeñado una importante labor en su génesis y consolidación, es muchísimo más completa y fructífera que en Colombia. Allá el video indígena es una realidad que está a punto de convertirse en una sólida alternativa mediática, cultural y hasta económica. Los trabajos realizados por las distintas comunidades indígenas de Bolivia, no solo están alcanzando una ostensible calidad, sino que también hacen parte ya de una dinámica de producción que no se limita a trabajos documentales, como *Nuestra palabra* (1999), que narra la historia no oficial de una comunidad, sino que están recurriendo a otros géneros y formatos, como el reportaje, el documental dramatizado y hasta la ficción.

Incluso hay producciones como *Desempolvando nuestra historia* (1999) –que es una

video carta documental con fragmentos ficcionados– que no le temen a recurrir a híbridos, con tal de que sea dicho de la mejor forma lo que se han propuesto. Pero en especial llama la atención que ya muchos realizadores han incursionado en el argumental con muy buenos resultados. *Oro maldito* (1999), por ejemplo, es un relato de 35 minutos de duración que, además de poner en juego con eficacia los recursos de la narrativa audiovisual, es consecuente tanto con los problemas que aquejan a los indígenas bolivianos como con su particular forma de percibir y recrear el mundo.

Kinetoscopio: Hablemos un poco del momento histórico en que fue posible el nacimiento del video indígena que, por lo que ustedes han dicho en otras partes, coincide con los 500 años del descubrimiento.

Marta Rodríguez: Lo básico de los 500 años fue lo que se llamó el Autodescubrimiento: la posición que toman las organizaciones indígenas para decir: “rechazamos los 500 años, pero descubrámonos a nosotros mismos”. Se hizo entonces una labor inmensa de recopilación de mitos, de retomar la medicina tradicional, todo lo que era cultura. Recuerdo que Abadio Grin, que está ahora dirigiendo la OIA (Organización Indígena de Antioquia) en Medellín, recorría Colombia

dando conferencias; y ocurre que no solamente es en Colombia, viene gente de Brasil, Ecuador y México; los indígenas como que se miran la cara y empiezan a hablar. Vemos una afirmación inmensa de carácter étnico que se dio en toda Latinoamérica.

Dentro del CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca) -eso es en el año 1992- ha ocurrido una masacre horrible en Caloto, porque en ese momento llegó el narcotráfico al Cauca. Los indígenas habían recuperado una hacienda, La Nilo, en el Norte del Cauca, donde compraron tierra los narcos. El día de Navidad ya se había dicho que llegaban, estaban muy amenazados. Llegaron policías encapuchados y mataron a veinte indígenas: había mujeres y niños, una masacre espantosa. Y como ya el CRIC tenía un Departamento de Comunicación, entonces dos indígenas salen en una moto con una Sony 5000 y filman el levantamiento de los cadáveres, filman todo.

Ya ellos asumen lo importante que es tener una cámara en zonas indígenas y en zonas donde hay masacres y otros problemas de orden público, y el valor que tienen esos documentos. Hay dos indígenas que Iván conoció: Antonio Palechor, que es hijo del líder Gregorio Palechor, y Manuel Sán-

chez, un totoró que dirige el Departamento de Comunicaciones. Antonio es un tipo que estudia e investiga los medios, porque ha sido muy curioso. Él intenta editar las imágenes de la masacre y le pone *Crónica de una masacre anunciada* (1993).

Y como ya el CRIC tenía un Departamento de Comunicación, entonces dos indígenas salen en una moto con una Sony 5000 y filman el levantamiento de los cadáveres, filman todo.

Yo en 1992 decido hacer un taller en Popayán e invito a Iván, que viene por primera vez a Colombia como profesor, e invito a un indígena excelente, Alberto Buenala, un indígena otavalo que estudió cine en México. Ahí empezamos a ver que ya los indígenas se dan cuenta de la importancia de una cámara. El documento sirve para la Fiscalía, para mostrar cómo ocurre esta masacre. Antes ellos habían filmado algunas fiestas y otras cosas, pero ya en ese momento uno ve que el indígena empieza darse cuenta de que las cámaras son importantes para que filmemos cosas como las que me contó Da-

niel Piñacué, que cuando el 12 de octubre van a tomarse la Panamericana y les meten tanque y les meten bala, él me cuenta: “Yo estaba filmado y eso fue lo único que paró a los policías, los dejó tiosos el saber que yo estaba registrando sus barbaridades”. Ese material me lo dieron, porque yo intercambio materiales con ellos.

Hicimos *Memoria viva* (1993), Iván participó en la edición, me dieron lo del 12 de octubre y filmamos el aniversario de la masacre. En el taller de video nos pusimos a editar y llega Daniel Piñacué, que es un guerrillero reinsertado de los Quintines, hermano del senador, que sale de la guerrilla sin saber qué hacer, un poco desadaptado, sin papeles, sin saber más que manejar armas. Daniel se mete a editar la masacre con nosotros y luego crean Alianza Social Indígena, entrega las armas el Quintín, crean Sol y Tierra, que es un proyecto de video para la paz y Daniel está ahí. Vienen a Bogotá, les damos un taller y ahí nació ya el grupo de video indígena que recorre el territorio Páez haciendo crónicas. También hacen varios documentales, el CRIC por su lado hace *Amapola Solución o Destrucción*, sobre los problemas que los están afectando. Hacen otro cuando matan a un alcalde en Ambaló y hay un escándalo porque van a aplicar

jurisdicción especial, o sea latigazos y cepo. La OEA, cuando va Daniel a Estados Unidos, les dona equipos: Betacam, trípodes, cámaras... y llega él al Cauca con unos equipos ya profesionales y, como son reinsertados, les dan 30 millones o algo así y se compraron un equipo de edición de 3/4. Entonces ya empezaron a producir y a prestar servicios y así nació Sol y Tierra... Pero ahora que Iván nos cuente por su lado.

Iván Sanjinés: El caso de Bolivia también coincidió con la etapa que se da a principios de los años noventa. No hay un movimiento de producción indígena hasta mucho después, pero comienza a haber una gran efervescencia en todo lo que son las organizaciones indígenas. El antecedente más importante en el caso de Bolivia es el cine de Jorge Sanjinés, un cine que se hace desde los años sesenta. Ustedes deben conocer el libro, *El cine junto al pueblo*, que viene a ser una especie de manual para muchos cineastas y mucha otra gente que, de alguna manera, tiene que ver con el cine en esas épocas, sobre todo el cine alternativo de izquierdas. El grupo UKAMAU de Bolivia había estado también haciendo estas películas con la gente, con las comunidades indígenas. Eran películas sobre todo de denuncia y lo que no se había hecho todavía en Bolivia

era pasar de repente a entregar las cámaras a los pueblos indígenas. Se trabajaba junto a ellos, pero faltaba que los indígenas por sí mismos produjeran sus propias imágenes.

El grupo UKAMAU de Bolivia había estado también haciendo estas películas con la gente, con las comunidades indígenas. Eran películas sobre todo de denuncia y lo que no se había hecho todavía en Bolivia...

En 1992 surge también todo el movimiento en torno al V Centenario. El trabajo de Bolivia, y el mío en particular, tiene también que ver con que yo ingreso al Consejo Latinoamericano de Cine y Video de Pueblos Indígenas (CLACPI), donde conozco a Marta en Cuzco, Perú, en 1992, y ese mismo año se comienzan a hacer algunas actividades de trabajo coordinado con otros países. Estoy en Perú y también en Colombia, haciendo el primer taller de video indígena en Popayán, y en el caso de Bolivia ligado a los procesos locales, pero recién en el año 1995 me encuentro un poco ligado a lo que puede ser el nacimiento del video indígena boliviano, con lo que fue la organización de un festival de cine y video de los pueblos indígenas, el

V Festival Americano: un festival organizado por el CLACPI, nacido en México en 1985 y que había desarrollado varios festivales anteriormente ya en México, Venezuela, Brasil, Perú y el siguiente fue en Bolivia.

Entonces yo planteo a las confederaciones indígenas bolivianas, con base en lo que había yo aprendido también en mis viajes a Colombia, Brasil, Perú y otros lados, la posibilidad de que ese festival fuera una especie de proceso preparatorio y de diseño de un posible Plan Nacional Indígena de Comunicación Audiovisual. Este Plan es aprobado en el Festival de Cine de Bolivia en 1996 y se comienza a implementar desde entonces hasta hoy. Cuando se plantea esta idea a las confederaciones indígenas dicen: “Bueno sí, parece interesante hacer un trabajo en comunicación audiovisual, pero la verdad es que lo vemos como algo inalcanzable. ¿Será que vamos a poder y no va a ser un engaño, será que otra vez no vamos a ser utilizados para un proyecto externo?”. La respuesta es No. Si se llega a hacer algo es porque todos lo deseamos y sobre todo ustedes los pueblos indígenas. Cuando se plantea todo esto no había un centavo, no había una cámara, no había nada, solo había el deseo y la fuerza de poder hacer algo así. En los primeros talleres en Bolivia no

había sino ganas de hacer las cosas. Había muchos indígenas con ganas que hoy día son realizadores importantes y que ganan premios internacionales. En esa época no había nada. Era una energía colectiva, interna que nos impulsaba a trabajar y a llevar eso adelante.

El objetivo que se tenía era el de no ser solamente una imagen de referencia en una sociedad que no quiere entender que hay indígenas, sino que querían también estar presentes en los medios, decir: “Somos así, estas son nuestras historias, no queremos que nos interprete la gente de afuera, queremos nosotros mismos decir cuál es nuestra realidad, cuál es nuestra situación”. Entonces comienza este Plan nacional Indígena, con talleres de formación, después comienza a estructurarse una Red Nacional de Comunicación e Intercambio Audiovisual, que ahorita está en todo el país y respondiendo a una necesidad que es la del Plan Nacional, que era devolver a los indígenas su imagen. O sea, que esas imágenes que habían sido captadas, robadas o registradas por una serie de cineastas antropólogos, internacionales o nacionales, lo menos que pasaba era que volvieran a las comunidades indígenas.

Esta red llega actualmente a más de 150 comunidades indígenas y no solamente se está utilizando el video sino también la radio. Y gracias a esta Red Nacional, la producción indígena en estos momentos es muy variada en géneros y formatos, desde ficciones hasta filmes musicales, reportajes, documentales. Los pueblos indígenas son capaces de producir como cualquier otro cineasta. Eso es lo que se está haciendo en Bolivia, a pesar del miedo que tenían al principio: que eso era imposible, que ellos no iban a poder, que la sociedad boliviana se había encargado durante siglos de decirles que no eran capaces de hacer algo así, que la tecnología era algo muy ajeno a ellos, que era algo dañino, que iba a causar un problema cultural. Era un poco el punto de vista de algunos antropólogos que decían, “oh no, las cámaras en las comunidades, eso es un desastre, ustedes están haciendo algo muy malo, porque a los indígenas hay que dejarlos intocados”, así ellos pueden investigarlos, supongo yo.

En realidad había mucho miedo del efecto de ese proceso de comunicación con tecnologías nuevas y cuando la gente preguntaba cómo es que los indígenas pueden agarrar las cámaras para hacer video, los mismos indígenas nos decían, nosotros agarramos

una cámara y la apropiamos culturalmente y en una ceremonia, por ejemplo, vamos a hacer que esa cámara sea parte de nuestra cultura porque es útil para nosotros, entonces en una ceremonia tradicional vamos a incluir esta cámara para que sea parte, para que nos ayude a defendernos y a defender nuestra cultura. De esa manera esta cámara ya no es algo externo sino que venía a ser algo interno, capaz de registrar todo lo que está viviendo la comunidad, todas sus tradiciones, la memoria de los ancianos que se está perdiendo, muchos han muerto pero ya están registrados y quedan ahí en la memoria, con la medicina tradicional, el conocimiento ancestral, una serie de cosas, de cuentos, de mitos y de leyendas que es parte de lo que se está produciendo, mucha ficción y se están ganando muchos premios con estas ficciones.

Los pueblos indígenas son capaces de producir como cualquier otro cineasta. Eso es lo que se está haciendo en Bolivia, a pesar del miedo que tenían al principio: que eso era imposible, que ellos no iban a poder...

En Guatemala también tuvimos una ceremonia maya para empezar el festival del año 99. Antes de que empezara el Festival hicieron los Mayas un gran ritual para darle un carácter sagrado. Nos bendecían las cámaras.

Hablar de video indígena, no tanto en Colombia como en Bolivia, es hablar de video documental. ¿Qué falta para dar el paso que se ha dado en Bolivia?

M.R: En Colombia el problema es el siguiente: la UNESCO patrocinó el primer taller, ya va a ser diez años en el 2002. Montar el taller tomó casi dos años y no hemos tenido más financiación para darle continuidad. Entonces los indígenas que se formaron como Daniel Piñacué, él por su propia cuenta creó una fundación, Nasahuala, de Tierradentro, con su socio, y él ahora está produciendo Aborigen, para la cual recibió 160 millones de pesos, 10 millones por capítulo y todo un año produjo los capítulos que están pasando ahora por Señal Colombia.

La ONIC, su departamento de Comunicaciones, también licitó y le dieron para cuatro capítulos. Allí hay mucha gente mestiza, no son propiamente indígenas, pero hay

un espacio ya en televisión. Ahora nuestros alumnos, muchas veces he visto que están filmando, que tienen sus cámaras, pero no han tenido continuidad. Vinieron estudiantes cuando la ONIC licitó para Inravisión, a formar a los indígenas para trabajar para televisión, porque no tenían preparación y estudiantes empezaron a formarlos. Pero no tenemos ni el personal ni la ayuda económica ni la organización que tiene el CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica).

Entonces aquí están esos proyectos. Aquí en Antioquia tuve alumnos, sé que la OIA ha hecho algunas cosas en La Guajira. Se intentó hacer un video sobre el problema de las salinas de Manaure, pero no tenemos ni el personal que tiene Iván, ustedes (mirando a Iván) recorren Bolivia y mandan gente. Ustedes ahora tienen un proyecto interesantísimo que van a iniciar en Bolivia, pero ustedes son como diez personas en el CEFREC. Aquí lo que hace falta es gente que se quiera meter a trabajar a ese nivel. Sé que la Universidad del Valle ayuda a indígenas de Guambía, pero no es un trabajo continuo.

¿Después de todos estos años, cómo ha evolucionado el proceso de acercamiento, identificación y aceptación por parte de las comunidades?

¿Les llega efectivamente todos estos mensajes de todos estos nuevos aparatajes y tecnologías?

M.R: Una vez que se ha disparado ese proceso está cada vez creciendo mucho. Cada día crece más y en muchos lugares, incluso en Colombia. Lo que se ve es que está siendo apropiado por los indígenas, incluso sin una capacitación, o sea, están agarrando las cámaras porque requieren de pronto registrar, denunciar algo y lo agarran y eso lo utilizan mucho.

Aquí lo que hace falta es gente que se quiera meter a trabajar a ese nivel. Sé que la Universidad del Valle ayuda a indígenas de Guambía, pero no es un trabajo continuo.

Ahoritica, por ejemplo, un indígena ambaleño, a quien nadie le dio clases, con una simple camarita Hi-8 filmó cómo los indígenas se enfrentaron y se mataron allá en el Cauca. Él vino a mi casa y me mostró todo, toda la filmación de cómo los guambianos se enfrentaron, los muertos, todo lo filmó él. Es un joven que no tuvo educación y me

dice “quiero estudiar video y quiero aprender”. Me trajo otro video de cómo se aplica el castigo de colgar del cepo y los latigazos en el Cauca, que lo está haciendo con una simple camarita Hi-8, sin tener clases, pero están mostrando su realidad, la están mostrando. Iván les va a hablar de un taller que va a hacer en Cuba que es excelente, quedamos en conseguir becas para que vayan indígenas a aprovechar y a formarse en Cuba, eso va a ser en la escuela de San Antonio de los Baños.

Son diferentes alianzas que se tienen. Así como hablamos de Norteamérica, también se ha hecho una alianza entre el Consejo Latinoamericano y la escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y vamos a abrir unos espacios de capacitación y entrenamiento especializado para indígenas. Entonces tenemos un taller en marzo de 3 semanas con los profesores de San Antonio. Va a venir también un profesor de Sundance, la fundación de Redford, y vamos a hacer un trabajo intenso de intercambio de experiencias y también de especialización de nuevas tecnologías en edición no lineal y en otros aspectos más de la producción y realización de videos desde el punto de vista indígena con la participación de profesores tanto de América Latina

como de la misma escuela.

¿Y cómo funciona esa capacitación que dan personas occidentales y la mirada de los indígenas? ¿Cómo se transforma? ¿Miran con una identidad propia o se les pega un poco lo de sus maestros?

M.R: En mi taller al comienzo tuve una gran crisis, porque yo llegué a dar unas clases con información europea y no funcionó y me tocó reevaluar toda la metodología y partir de maestros indígenas que les hablan de su cultura. Yo no puedo ir a darles una información que yo adquirí en Europa porque no es su interés inmediato, ellos son muy inmediatistas en lo que hace relación a su mundo, a sus problemas inmediatos: ecología, biodiversidad, represión, masacres. Me pongo a hablarles de Grierson y de Vertov y me dicen: “Mi señora, usted está hablando griego, eso no nos interesa”. Ellos son generación video y yo les hablaba de cómo editaba el cine, pero no les interesaba. No les tocó ni lo vivieron.

Pero bueno, yo pienso que todo este tiempo se ha ido viendo también de qué forma se puede hacer este trabajo de capacitación. Sobre todo se ha incluido siempre a indígenas profesores, o sea, ellos mismos que

son ya realizadores como el caso de Alberto Buenala que es ecuatoriano. Entonces se puede diseñar una metodología nueva porque no existían referentes en cuanto a la capacitación en este campo. Pero yo diría en general es que no se puede tener mucho miedo. O sea, yo pienso que los indígenas agarran lo que les interesa y las cosas que no les interesen no las van a agarrar. Como cualquiera que veamos, como un pintor que para pintar requiere de unas técnicas básicas y de ahí comienza a generar su propio lenguaje.

Me pongo a hablarles de Grierson y de Vertov y me dicen: “Mi señora, usted está hablando griego, eso no nos interesa”. Ellos son generación video y yo les hablaba de cómo editaba el cine...

Hay un zapoteco, Crisanto Manzano, de un talento enorme, tiene cámara de video, se ha ganado premios. Pues el hombre empezó filmando la boda tradicional, una boda zapoteca y los indígenas de la comunidad ¿sabe cómo llamaban a la cámara?: un tronco lleno de abejas. Yo me quedé en Guajaca con Crisanto porque estoy escribiendo un libro de video y él me decía: “Yo en mi co-

munidad al principio era importantísimo, yo estaba grabando las bodas y me volví un personaje en la comunidad.” (...) Cuando tuvimos un encuentro con los indígenas mexicanos ellos decían: “Esta cámara no es gringa, la volvemos de nosotros.” Un indígena me decía: “Yo quiero amarrarla en mi yunta del buey y ponerla ahí y filmar como yo vivo y estar trabajando con la yunta del buey.” Es como ellos coger y volver esa herramienta una cosa que les hacía sufrir, los catálogos, a mí me decía Daniel Piñacué que habla Páez: “Usted me da un catálogo en japonés, chino e inglés y yo no entiendo, no sirvo pa’ eso” También eso me decía Crisanto Manzano: “Me caigo de la cama viendo que *In que Out* y yo no entiendo un carajo.” Ellos reinventan. Como a Buenala al que yo le digo: qué es un plano medio y me dice: “de las huevas pa’arriba.”

¿Pero les interesa el lenguaje del cine?

Sí les interesa pero desde su mirada. Como te digo, a ellos les encanta: allá en el Cauca empezaron a descubrir el cine por las películas de UKAMAU como *La sangre del Cóndor* (Jorge Sanjinés, Óscar Soria, 1969); o también *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1982). Les encantan, les gustan muchísimo, pero miran

mucho desde el mundo de ellos y desde su cultura. Ellos lo critican a uno desde su cultura. Quizá con ellos así yo fui aprendiendo y estoy haciendo una memoria de eso, pues me gusta escribir esas crónicas. Uno como antropólogo hace diarios de campo y yo he guardado todo eso porque así es que aprendemos. No les gustaba el primer plano, que les cojas un ojo, que les desfiguren la cara. Cuando llegó un tipo en una película de Álvaro Urcú, el cura que mataron, y lo ponían grande y luego chiquito, entonces un alumno me decía: “Es que yo siembro una mata y la mata crece, me da semillas, luego florece y todo y ustedes me rompen el tiempo, yo no entiendo nada.” Así es como yo aprendí, con esas pequeñas cosas.

Están viendo noticieros y todo lo demás, y uno no puede decir que las culturas no se contaminan... como lo que estoy viendo en Guambía con la amapola, con la guerrilla, con los paramilitares. ¿Qué música oye uno en el Cauca hoy en día? Corridos prohibidos, eso es lo que les gusta, o música del despecho. Tú no vas a oír la música tradicional y todo eso. Una vez en Insaque fui a un mercado y esos corridos prohibidos con las fotos de Pablo Escobar y del mexicano las pasan por televisión, y todos los niños en la puerta mirando y cantando que la plata,

que el carro rojo, que el billete, que las mujeres. Estoy haciendo un documental sobre eso, sobre cómo ha penetrado en las culturas indígenas todo eso de afuera. ¿Qué valores le está metiendo esa música que ellos están oyendo? además, es muy evidente la penetración de los narcos: tú ves en Silvia (Cauca) en un café todo el día los indígenas borrachos con los narcos. Ahí mueven la plata, los estafan, los roban. Hay una penetración en las culturas indígenas que los está destruyendo.

...es muy evidente la penetración de los narcos: tú ves en Silvia (Cauca) en un café todo el día los indígenas borrachos con los narcos. Ahí mueven la plata, los estafan, los roban.

¿En Bolivia hay esos problemas?

I.S: No, en Colombia la cosa está más complicada. Creo que en general la situación de los pueblos indígenas puede ser similar en cuanto a que sí existe una situación de marginación y discriminación fuerte y una miseria extrema. La diferencia puede estar

en que no se ha llegado a los excesos de esa violencia en la que están matando indígenas todo el tiempo. Aquí en Colombia sucede todos los días, desplazados en gran magnitud. También allá en Bolivia puede existir pero no es tan terrible como sucede en este país. En todo caso sí hay una situación de enorme miseria y este mismo proceso de comunicación de producción de video a la misma sociedad boliviana le sorprende. Cuando la sociedad boliviana o los cineastas ven las producciones indígenas, se sorprenden un poco y dicen que cómo es posible que puedan hacer ellos eso. Y está ayudando mucho a dar una diferente mirada de los pueblos indígenas, y no solamente una mirada romántica sobre un mundo intocado, sino un mundo real en el cual igual hay problemas, igual hay reclamos, igual hay sueños, realidades, fantasías, mitos, leyendas, etc. Lo interesante de eso es que está siendo hecho por ellos mismos, o sea, no es un programa externo en el cual se quiere ayudar a los indígenas a hacer algo sino que son ellos mismos quienes lo hacen.

En ese contexto, tenemos indígenas cocineros de la zona de producción que son videastas que ganan premios y que están reconocidos y que están filmando. El plan nacional lo que hace es entregar cámaras y

nosotros –CEFREC, CLACPI– lo que hacemos es buscar los recursos, les prestamos el apoyo técnico. Se ha dotado de cámaras a los equipos indígenas: estamos hablando de la Amazonía, del altiplano, del valle, de todas las regiones de Bolivia y centros de coproducción en diferentes partes del país. Creo que sí tienen un poco de efecto esos trabajos, de ir cambiando un poco a la sociedad occidental, de comenzar a reconocer al otro de una manera que no había sido posible hasta el momento. Igualmente tenemos, por ejemplo, el caso de muchas producciones que están ayudando a recuperar la lengua en zonas donde no se están hablando su lengua tradicional. Cuando un equipo indígena comienza a producir un material en esa lengua, eso causa una serie de efectos en la comunidad, que comienza a perder el miedo de hablar su propia lengua, porque existe un gran temor a enfrentar su propia lengua, su propia cultura. Entonces la gran reflexión que se está haciendo ahora con este proceso es de qué manera, usando una tecnología moderna, se puede reforzar lo tradicional, sin necesidad de que tampoco eso signifique que van a tener que vivir siempre en el retraso, sino que es una forma de reflexionar sobre qué es el desarrollo indígena que no necesariamente es el desarrollo occidental. Ahora mismo occidente

está pensando en los pueblos indígenas, el problema de la medicina tradicional, la medicina alternativa, la ecología, la Amazonía, de los bosques, etc. O sea, occidente ahora está buscando al mundo indígena, sin embargo, en Bolivia hay una enorme incompreensión, una barrera entre los dos mundos que sigue siendo totalmente marginal, catalogado como algo que no puede aportar absolutamente nada y solamente es un retraso completo.

(...)Ahora tenemos ese problema en Bolivia, que hay demasiada demanda, y no se sabe qué hacer porque todos quieren contar sus historias. En un principio había un temor porque decía que de esa historia se van a aprovechar, se va a hacer negocio, a venderlas. Pero después todos quieren que la gente sepa cómo era su historia, además quieren estar en la televisión, porque esas historias se están pasando por televisión. Entonces se ven estas imágenes y la mayoría del país no tiene idea de esto, es la primera vez que se conocen estas historias y la gente ve y dice “!Ésa es la historia!” Porque lo que uno ve en los textos, no hay ni una sola página sobre ese tema, nada, absolutamente. La gente llama y escribe por correo, por internet, y vamos a tener que hacer una serie de repeticiones por televisión. Y es el

canal nacional, el que llega por satélite a todas partes. Además están hechos de una manera que son atractivos, pues se tiende a pensar que el video indígena es algo muy básico, muy mal hecho. En Bolivia ese es el primer proceso de producción en formato digital que se ha hecho, nadie lo había hecho, ni las productoras comerciales, ni los que hacen spots publicitarios, fueron los indígenas. La calidad que sostienen es muy buena, o sea, que nadie puede decirles que no pueden pasar eso por televisión. Es un proceso que se le fue de las manos al Estado mismo.

Yo soy el director del CEFREC y cuando hemos hecho este acuerdo es con las grandes confederaciones indígenas de Bolivia, y una de las cosas que se acordaron fue que en este proceso se iba a contar con la capacitación necesaria. Es un proceso que ha producido como 150 títulos y sigue produciendo documentales, reportajes, ficciones, etc.

Además están hechos de una manera que son atractivos, pues se tiende a pensar que el video indígena es algo muy básico, muy mal hecho. En Bolivia ese es el primer proceso de producción en formato digital que se ha hecho, nadie lo había hecho, ni las productoras comerciales...

¿Hay unidad política entre los grupos indígenas bolivianos, se puede trabajar con ellos juntos?

I.S: Ésta es la primera experiencia en que los pueblos indígenas de Bolivia trabajan en conjunto, en algo concreto. Y existe una Coordinadora Audiovisual Indígena (CAI) originaria de Bolivia. Es la primera instancia de trabajo en la que uno encuentra aymarás, quechuas, trinitarios y guaraníes haciendo un trabajo en conjunto de interculturalidad real, o sea, de trabajo complementario. Conformando equipos técnicos en donde uno es sonidista, el otro es camarógrafo, el otro es productor... y se desplazan a distintas regiones de Bolivia para hacer producciones indígenas. Llegar a ese punto no a ha sido nada sencillo, porque igual hay diferencias notorias entre indígenas de occidente, del oriente y de la Amazonía, o sea, tienen unas diferencias históricas y geográficas bastante grandes.

Paralelamente a los primeros talleres de capacitación surgieron los primeros festivales indígenas

M.R: El primero fue en 1985, en México, el otro fue en Brasil, en Río de Janeiro. En el primero no hubo taller y fue un proyecto

como de antropólogos, científicos sociales, pero no había tanta participación indígena. Donde ya se ve es en Brasil, allá sí hay un jurado indígena y hay un taller y se hacen como cuatro videos y es una participación enorme de indígenas. Luego el de Caracas y después fue el famoso del Cuzco, que fue la gran crisis de todo porque se cuestionó el proceso. Entonces el CLACPI, que no tenía indígenas, se transforma y ya no es un consejo de antropólogos y cineastas solamente, sino que viene a ser también indígena y está cada vez siendo más indígena y con la premisa de hacer procesos, como el que se hizo en Bolivia, o sea, que los festivales sirvan para hacer un proceso, no solamente para hacer un evento, sino que tuviese un proceso de capacitación, de entrenamiento, de reflexión, etc.

Ellos en el Cuzco dijeron ¡no más!, hasta aquí llegamos, fue un poco violento. Porque ellos se reunieron solos, no quisieron a ningún mestizo y salieron con un documento diciendo: queremos derechos de autor, queremos conocer presupuestos, queremos conocer la técnica y vamos a juzgar porque nos han ofendido con sus películas, entonces ellos en ese momento toman conciencia y dicen hasta aquí llegamos.

Algunos de esos videos indígenas son como

los que ustedes hacen, muy políticos. ¿Siguen usado el video como un arma política?

I.S: Eso es algo que ellos deciden, no hay nadie que les esté diciendo que tienen que hacer un cine político, que tienen que seguir el ejemplo de Jorge Sanjinés. Ha surgido de ellos. (...) si tienen un problema y el ejército los está acosando, obviamente tienen más tendencia a hacer un programa de denuncia, porque su realidad es esa, están siendo asesinados y apaleados ahora mismo, porque el ejército está erradicando la hoja de coca. Entonces por un lado pueden hacer ficciones, como *Oro maldito* (Marcelino Pinto, 1999) –que ha ganado un premio en Quito de narrativa– y al mismo tiempo hacer reportajes.

¿Y cómo funciona la distribución de todo este material?

I.S: La televisión comercial boliviana actualmente quiere solo la ficción y la cosa bonita, la parte cultural, la música y las danzas. Pero los trabajos políticos no. Esa parte de las marchas, de los problemas, de las pedreas... esa parte no. Aun así se han pasado cosas por televisión, como un video de denuncia sobre el problema con una petrolera que ya comenté. Ahora las

confederaciones indígenas, que ya están en negociaciones con el gobierno, hacen la exigencia de las frecuencias propias de televisión para los pueblos indígenas. Entonces ahora estamos entrando en un proceso de capacitación en televisión. Empezando por televisión comunitaria y otra serie de experiencias y tratando de apropiarnos del concepto de televisión y trabajarlo a la manera educativa, para que sea más consecuente con las comunidades indígenas, o sea, que no se trata de hacer televisión comercial salvaje ni tampoco esa televisión educativa que duerme a todo el mundo.

...obviamente tienen más tendencia a hacer un programa de denuncia, porque su realidad es esa, están siendo asesinados y apaleados ahora mismo, porque el ejército está erradicando la hoja de coca.

Hay, por ejemplo, en algunos lugares de Bolivia, en el norte de La Paz, una serie de antenas parabólicas compradas por las comunidades. En un principio, la comunidad veían puras telenovelas mejicanas, peruanas y colombianas, pero los comunicadores indígenas empezaron a convencer a la gente

para que viera otras cosas, y después de dos años de una dura pelea interna, las comunidades decidieron no ver más telenovelas.

Usted ayer en la conferencia¹ parecía un poquito desencantada y decía que no se puede tapar el sol con los dedos, sobre la situación de los indígenas...

M.R: Desencantada no, preocupada. Yo creo que, en un país que se nos está desintegrando, a todos tiene que afectarnos, y eso también ya llegó a las comunidades indígenas. Yo fui a Córdoba y me encontré con indígenas que se están yendo con los paramilitares o con la guerrilla; en la Sierra Nevada está ocurriendo, en la Guajira... Les ofrecen dinero, que con un “fierro” tienes poder, que se vayan o lo llevan a la fuerza o los matan, ¿Entonces qué hacemos?

¿Pero el asunto de la coca en Bolivia es una cosa muy distinta?

I.S: ¡Uy! sí, muy distinta, los mercados de cicales allá son grandísimos. Cuéntales tú lo de las yungas, que es la coca tradicional, que popularmente tienen derecho y todo...

1 Esta entrevista se realizó en el marco del III Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, cuyo tema central fue Conquista y colonia en América.

M.R: Sí. En Bolivia, que no ha habido otro tipo de plantaciones ni nada más que la coca, este es un producto tradicional, y obviamente es cierto que una parte va a la producción de droga, pero durante tantos años no se ha logrado que se dé una alternativa concreta a los campesinos productores, y es un país en el que la gran mayoría de personas padecen enorme miseria, la mayoría campesinos. Entonces hay mucha gente que se ha hecho rica, haciendo proyectos y tratando de conseguir dinero para el famoso desarrollo alternativo y no se ha logrado nada en concreto hasta ahora. No hay por ahora esas cuestiones de violencia como hay aquí, pero no se sabe lo que pueda suceder en Bolivia, porque no hay una solución a este problema y es un caldo de cultivo para cualquier tipo de problema posterior.

¿Pero hay erradicación?

I.S: Hay erradicación forzosa y violencia. Están habiendo movimientos bastante fuertes de resistencia, hay también algunos sectores que están con armas y están enfrentados al ejército...

¿Y el boom de la coca, el boom económico que eso trajo no desfiguró nunca las culturas, como aquí por ejemplo?

I.S: No, porque la coca es un cultivo tradicional. Además es una base económica, con los mercados de coca la economía se mueve y se consume enormemente en toda Bolivia, o sea, la coca mueve muchísimo. La hoja de coca se utiliza en todo el país y hay productos de coca de todo tipo, hasta pasta de dientes...

Sí, pero también hay narcotráfico. ¿no?

I.S: También narcotráfico.

¿Y en el narcotráfico también están involucrados indígenas?

I.S: Supongo que sí. También afecta, sobre todo a campesinos de las zonas de producción, pero lo que no se nota, como aquí, es que haya un impacto cultural, digamos un quiebre, allá eso no se ve eso.

Publicada en la Revista Kinetoscopio No. 61, 2002, Medellín. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



Festival Internacional[®] de Cine de CALI

15

FESTIVALES

EL CINE QUE
TRANSFORMA

XV FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE CALI – FICCALI

EL TIEMPO DE TRANSICIÓN

Oswaldo Osorio



Aunque el espíritu del viejo Caliwood o el llamado Grupo de Cali todavía está presente en el festival, también se hace evidente que su espectro ya se va desvaneciendo y le está dando paso a una significativa transición, tanto generacional como en su curaduría y hasta de género. El primer día se le rindió homenaje a Alina Hleap, Ramiro Arbeláez y Oscar Campo; también se presentaron dos

libros, uno de la Rata Carvajal con fotografías de Andrés Caicedo y otro póstumo de Luis Ospina con guiones de sus películas y algunos textos; además, se clausuró con *Mudos testigos*, la película de Ospina y Jerónimo Atehortúa.

Parece mucho Caliwood. Sin embargo, por otro lado, la programación ya tiene una

identidad diferente a cuando el festival lo dirigía Luis Ospina, su fundador, tal vez con un rango mucho más amplio, en el que se destacan muestras como las de las vanguardias afro e indígenas, cortos de la diversidad, muestras de animación e infantil; además, en cabeza de su directora artística, Diana Cadavid, y su productora ejecutiva, Gerylee Polanco, se firmó la Carta por la Paridad y la Inclusión de las Mujeres en el Cine, por lo que casi el cincuenta por ciento de las películas del festival eran dirigidas por mujeres.

También había una serie de actividades académicas y formativas entre las que es importante destacar el XII Seminario de Investigación de Cine, el IX Laboratorio de Guion y el VIII Salón de Productores y Proyectos Cinematográficos – SAPCINE, es decir, es un festival no solo para ver películas, sino también, como debe ser, para reflexionar sobre cine, dinamizar la industria nacional y formar cineastas.

En general el festival está bien organizado y el público responde, aunque resintió la renuencia de Cine Colombia a vincularse como en otros años y algunas funciones en salas comerciales estaban muy alejadas de la Cinemateca La Tertulia y el centro. También habría que revisar el calendario nacio-

nal de festivales para que no se cruce con otros importantes, como ocurrió este año con la MIDBO (incluso algunos cineastas tuvieron que repartir su agenda entre el uno y el otro).


...en cabeza de su directora artística, Diana Cadavid, y su productora ejecutiva, Gerylee Polanco, se firmó la Carta por la Paridad y la Inclusión de las Mujeres en el Cine, por lo que casi el cincuenta por ciento de las películas del festival eran dirigidas por mujeres.

La programación de largometrajes no fue muy amplia pero sí sólida y sin títulos que lamentar. Se puede destacar entre las internacionales la película inaugural, *Mamacruz*, de Patricia Ortega, una entrañable mirada a la sexualidad femenina en la vejez; *Retratos fantasmas*, de Kleber Mendonça Filho, un bello y emotivo homenaje a la creación cinematográfica y a los cines de la ciudad de Recife; y *Noche oscura*, de Sylvain George (ganadora del Premio María), una extensa pero reveladora mirada a los jóvenes marroquíes que quieren emigrar a Europa a través de la ciudad autónoma de Melilla,

uno de esos documentales que solo es posible ver con la disposición y el sin afán que se tienen en los festivales.

Entre los largos nacionales se presentó la premier mundial de *Besos negros*, de Alejandro Naranjo, una pieza que se arriesga con un tema inusual en el cine colombiano; y el estreno nacional de dos películas paisas: *Diòba*, de Adriana Rojas, una obra que logra una singular inmersión del espectador en la protagonista y su entorno; y *Las buenas costumbres*, de Santiago León, una exploración de la cultura y la moral antioqueñas desde el contraste de la mirada de dos jóvenes. También se presentaron *Nosotras*, de Emilce Quevedo, (ganadora del Premio María), una conmovedora y resiliente historia de abuso sobre las mujeres de la familia de la directora; y *Ana Rosa*, de Catalina Villar, también un duro relato sobre la represión a la mujer en Colombia, pero esta vez a través de los tratamientos psiquiátricos.

En suma, se trata de un festival cálido (que no caluroso para esa época), tanto en las personas que lo organizan y quienes dan la cara en cada función y actividad, así como en la ciudad que lo alberga. Tiene una gran variedad de opciones para ver, aprender, experimentar y conectar, así como un ca-

rácter que está terminando de definirse en su nueva identidad, luego de la partida de su fundador y de sobrevivir una pandemia. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

MIDBO – MUESTRA INTERNACIONAL DOCUMENTAL DE BOGOTÁ

LO REAL REPENSADO

Andrés Múnera



He podido asistir a varias ediciones de la Muestra Internacional Documental de Bogotá (MIDBO) además de las películas y los componentes académicos de cada año, recuerdo reiteradamente sus interpelaciones del así llamado “cine de lo real”, un metabolismo propenso a la transfiguración, una plataforma para sembrar crisis en los postulados que se pueden llegar a tornar

pedregosos, en las funciones del festival descubrí esos secretos lumínicos y contundentes como la escuela documental belga de Eric Pauwels y Olivier Smolders, el cine como exploración autobiográfica sensorial del canadiense Peter Mettler o las experimentaciones alucinadas de denuncia del colectivo mexicano Los Ingrávidos; añadiendo lo fundamental que fue para mi for-

mación como realizador el haber asistido al Seminario Pensar lo real, sobre todo la edición que contó con Ana Vaz, Ben Rivers, Lois Patiño o Sky Hopinka. Le tengo un cariño especial a la MIDBO que va más allá de la entusiasta cinefilia, lo considero un laboratorio de constante reformulaciones al ejercicio de filmar al otro, cada año desde su curaduría se engendra esa matriz iniciática que me mueve a desplazarme por sus películas como una peregrinación anunciada. Este año la muestra cumple veinticinco años y quería rendirle un pequeño homenaje de la única forma que lo puedo hacer, hablando de cine, siendo fiel a la intuición despertada y abrazando la incertidumbre y el balbuceo que la MIDBO siempre genera. Lo haré en forma de breves telegramas/bocetos que intenten construir una forma desde las brumas de la memoria para que al final del recorrido se pueda divisar el mapa como unas líneas de errancia de la mirada. Empecemos.

De lo ominoso a lo especulativo: Vaz, Wiedemann y Mazzolo

La cineasta brasileña Ana Vaz regresa con *É Noite na América* a maniobrar las estéticas volátiles sobre los intersticios de la mirada, en el quiebre de la experiencia de mirar al semejante, al organismo vivo adyacente

con el cual se comparte el plano tangible y mental de nuestra experiencia de la vida fugaz. Vaz, emergente de la osamenta de cemento pensada por Lucio Costa y trazada por Oscar Niemeyer bajo el mandato de Juscelino Kubitschek, Brasilia, filma el urbanismo abrasivo como un animal herido que jadea a través del trabajo fotográfico de Jacques Cheuiche, sus retratos de los animales apresados en los suburbios de Taguatinga recuerdan a los ejercicios bestiaricos de Denis Côté o de Nicholas Philibert pero en Vaz tienen la conjura de la prosa del *Peregrino*, de J. A Baker, y de *Discípulos*, en Sais de Novalis, imaginan el sueño de un reino donde seres humanos ofician de conciudadanos en una república de seres vivos junto a animales, plantas, nubes y estrellas.

A la par, el curador y cineasta Sebastián Wiedemann compone con *Oculto* la elegía de un desgarró, sembrando los aditamentos sensibles e inciertos que se resguardan en las imágenes de archivo, que gestiona como un chamán de sombras, luces, impurezas y resquicios de lo cognoscible antes de entrar al gesto súbito y atroz de lo humano desmembrando a lo divino natural. Una herida que Wiedemann busca volver figurativa con las evocaciones sonoras de Gareth Davis y Aidan Baker configurando un mosaico

de hombres con motosierras que terminan siendo arrastrados por la marea roja de un cuerpo celeste que cae. Finalmente, el gran cineasta experimental argentino Pablo Mazzolo cierra con *The Newest Olds* su díptico cinematográfico explorativo y sensorial sobre los entornos urbanos y rurales de las zonas liminales entre Windsor y Detroit en la región fronteriza entre Canadá y Estados Unidos, haciendo de la sobreimpresión de espacios un acontecimiento en sí, un registro que se piensa a sí mismo en su inmediatez imaginativa como ya lo había tratado en *Oaxaca Tohoku* (2012) esta espacialidad viva sobreimpresa multicolor se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Toronto en la sección Wavelengths junto a trabajos de Jessica Sarah Rinland, Ben Rivers o Tacita Dean, una sección donde la experiencia cinematográfica es pura autoconsciencia bullente de herramientas y caminos trazados. Mazzolo con su más reciente película confirma las infinitas posibilidades para recorrer sus audacias fotoquímicas.

La noche sin tiempo: el cine de Sylvain George

El eje central estuvo a cargo del filósofo y cineasta Sylvain George, uno de los mejores documentalistas del cine contemporáneo, el autor de *Nuit obscure - Au revoir ici*,

n'importe où (2023) desarrolló una ponencia en la sala central de la cinemateca distrital sobre su trabajo, una entrega con fervor obcecado sobre la inmigración y las políticas nefastas de la Unión Europea que moldean e instrumentalizan el estatuto y la ontología del inmigrante para legitimar políticas migratorias cada vez más violentas y deshumanizantes, ya sea desde Calais en la Alta Francia o el bastión Melilla suspendido entre España y Marruecos, el cine de Sylvain revoluciona las epistemologías del cine documental, la etnografía y la denuncia para profundizar en la complejidad de los cuerpos suspendidos y desarraigados, habitar los gestos y las fisuras de los ritos cotidianos de sus “personajes” inmigrantes-espectrales que se desplazan por los asentamientos urbanos fronterizos como fantasmas de una película de Jack Clayton, George no adoctrina con el registro, filma la independencia del fragmento como acto revolucionario, en contra de la narrativa lineal hegemónica de los medios de comunicaciones y de las políticas neoliberales de la Unión Europea, su cine tiene los aromas apresados de Cavalcanti, Burnett o Rogosin pero también de la prosa de un Mailer o Coetzee. Sus películas, siempre en un blanco y negro aséptico, capturan sombras sobre los adoquines, farolas fundiéndose y oleajes anunciando los ecos

de tierras prometidas entre mares que parecen abismos lunares, una mera noche sin tiempo, un cine avasallador que hace del detenimiento un artefacto político y estético del despertar.

...el cine de Sylvain revoluciona las epistemologías del cine documental, la etnografía y la denuncia para profundizar en la complejidad de los cuerpos suspendidos y desarraigados, habitar los gestos y las fisuras de los ritos cotidianos de sus “personajes” inmigrantes-espectrales...

Construir con lo que no está: Villar y Mendonça Filho

“Qué otra cosa podemos hacer... Vivos o muertos, de la gente solo tendremos retazos que organizamos a nuestra manera, que miramos desde nuestra perspectiva” dice la cineasta Catalina Villar a propósito de su más reciente largometraje *Ana Rosa*. La cineasta radicada en París vuelve a Bogotá para conferir con su voz, la forma de un misterio que emerge a la superficie por el

receptáculo de una fotografía, la de la abuela paterna de la directora, sometida a una lobotomía, a un dolor que opera como caja de resonancia en una época cuando la mayoría de las mujeres eran llevadas por sus padres, hermanos o esposos a diferentes centros para ser intervenidas con el infame procedimiento potenciado por los neurólogos Egas Moniz y Walter Freeman. Villar no fabula por medio de la puesta en escena, filma un trasegar repleto de interrogantes, el dolor familiar enquistado se amalgama a un estudio lúcido de los abismos éticos y políticos en las prácticas médicas/psiquiátricas; la abuela Ana Rosa deja una estela evanescente que el espectador siente como agujas en los ojos, el paisaje además de desolador es revelador; Villar no propone una realidad uniforme e inequívoca, dibuja una subjetividad valiente que se mueve por los resquicios de lo férreo en la tradición, en la costumbre, en la ciencia y en la institución familiar. Villar a la par que descubre nos transforma en el proceso.

Tal cual lo consigue el cineasta de Recife, Kleber Mendonça Filho, *Aquarius* (2016) que nos transforma con su documental *Retratos fantasmas*, su arqueología personal, la de su propio cine, la de su hogar en Recife, la de las salas de proyección, la de esos arcanos

orfebres de la luz y el movimiento que son los proyeccionistas, la coyuntura política brasileña del momento, la cinefilia como entrega absoluta y esa devoción febril que convierte las salas de cine en templos litúrgicos donde pregonan los fantasmas mientras la fe nos envuelve en forma de marginales siluetas. El material de archivo de Mendonça flota a la par de los recorridos del director por iglesias evangélicas, salas de cine y terrazas, el afecto sensorial se pliega a la arquitectura de la infancia, abrazándola hasta no reparar que el espacio que nos acoge es la premonición de la ruina que nos observará perecer.

Mi experiencia transitando esta versión de la Midbo podría resumirse en la secuencia final de *Retratos Fantasmas*, el ser conducido por un espectro a las salas a renovar mis votos con el cine, ese rito insondable que se escapa de toda liturgia y que se alimenta de mis interrogantes.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MIRADAS 2023

EN PIE DE LUCHA CONTRA LA CEGUERA AUDIOVISUAL

Simón Carmona L.

—●—



El guayacán amarillo del cine florece una vez más, durante la primavera audiovisual, para otorgar sus frutos a la ciudad. Dos ediciones han pasado ya (tres contando esta), en las que el área cinematográfica (tanto de Medellín, como Colombia, Latinoamérica e incluso más) se reúne y une, para crear diá-

logos y vislumbrar **Miradas**, en el corazón de “la tacita de plata”.

Desde su nacimiento, una de las mayores preocupaciones alrededor del evento, ha sido su prevalencia y continuidad aún después del cambio de administración po-

lítica en la cual este fue creado. Justo fue durante el año de su tercera edición en que dicha angustia se volvió realidad. Si bien las repercusiones del posicionamiento a la alcaldía de Federico Gutiérrez, habrán de comenzar desde el primero de enero de 2024, ello (sumado a la problemática situación de estímulos y financiación que ha ido permeando al sector a lo largo del 2023) no evitó impregnar de dudas e interrogantes el amanecer de una nueva floración para el guayaco fílmico.

Pero, ante todo, el festival se hizo realidad. La “industria” volvió a congregarse, realizadores de variadas latitudes proyectaron y charlaron alrededor de sus obras, futuros y veteranos creadores y creadoras se dieron cita para poder discutir sobre su amado arte, y lo más importante: El cine, Colombia, y la ciudad, pudieron volver a mirarse.

El presente texto es una recopilación de sensaciones y elucubraciones de un crítico aspirante.

Prólogo: Una rueda de prensa con cataratas

Recibir la notificación de haber sido acreditado como prensa dentro del festival, significó un grato acontecimiento para mi

persona (aún más considerando el hecho de ser escritor amateur), fue por ello que religiosamente alisté una de mis mejores pintas para la rueda de prensa, realizada el 1 de noviembre en el tercer piso de la Casa de la Música. Sin embargo, agrídulce fue mi experiencia tras haber concluido la noche.

Sentí presente en el aire una extraña privación de chispa y energía en el transcurso del evento. Una expectativa fallida de mayor asistencia por parte de mis congéneres, un ambiente sórdido y desabrido que presentía dentro del lugar, y la ausencia inexplicada de la presentación del colectivo experimental Cine Vivo (que esperaba con ansias por experimentar), hicieron que el primer trago de Miradas entrase con carraspera por mi paladar. Solo quedaba estar al tanto de cómo se iría a desarrollar el evento oficial.

La óptica devela su mirar

Miércoles 22 de noviembre, alrededor de las 6:00 p.m. La incertidumbre prevalecía en la atmósfera. Había llegado por fin la inauguración de la fiesta. La película a estrenar: *Provisorium* (2023) del director alemán Markuz Lenz. Tras una breve entrevista con el realizador, la cofradía cinéfila empezó a llegar al teatro Pablo Tobón. Realizadores, organizadores, prensa, estudiantes y curio-

sos, comenzaron a llenar el espacio y a formar filas que serpenteaban a lo largo de la entrada del establecimiento.

Una vez dentro, comenzó el espectáculo. Una protocolaria lista de agradecimientos después, el coro Reconciliación de la filarmónica dio un bello show en nombre de la paz y la unión a través de las melódicas voces de sus coristas, concluido el recital, llegó finalmente la hora del *main event*: La ansiada proyección de *Provisorium* para dar por fin apertura a la tercera edición. Un documental sobre la vida de dos ex combatientes de las FARC durante su proceso de reinserción tras los acuerdos de la Habana, haciendo uso en contadas ocasiones de imágenes de corte poético, el filme sigue a sus dos protagonistas mientras en paralelo genera un comentario sobre las piedras en el zapato que han estropeado al proceso de paz, y cómo estas han de lidiar con el estigma impuesto por la sociedad a causa de su expediente bélico, una obra sencilla pero relevante en su llamado a la aceptación y colaboración con el otro en aras de construir una anhelada paz. Después de la película, los asistentes de la sala llena, pudieron estar un rato afuera del edificio para poder disfrutar de un rato de charla entre compatriotas.

A diferencia de la rueda de prensa, el sabor de boca que dejó sobre mis papilas la inauguración, resultaba considerablemente más dulce y agradable. Solo quedaba ambientar que el resto de la fiesta pudiese dejarme con un placentero umami impregnado en mis labios. Los ojos dieron inicio a mirarse en la ciudad de la eterna primavera.

...La ansiada proyección de *Provisorium* para dar por fin apertura a la tercera edición. Un documental sobre la vida de dos ex combatientes de las FARC durante su proceso de reinserción tras los acuerdos de la Habana, haciendo uso en contadas ocasiones de imágenes de corte poético...

Vampiros del subdesarrollo y hermanas conflictivas se toman la pantalla

Posiblemente una de las mayores armas de doble filo que tuvo el festival, sea su extensa oferta de eventos y actividades desparramados por toda el área metropolitana. Ventajoso, por permitir una sustanciosa oferta con variados enfoques como los talleres de formación, las actividades de industria, los laboratorios de ideas, la

iniciativa Miradas En La Cuadra, y demás; Contraproducente, por una saturación de proyecciones y encuentros esparcidos y distanciados, que convertían en una imposibilidad el poder asistir a todas y cada una de las proyecciones (problema intensificado por los apretados horarios entre películas y las dificultades de movilidad). Por ello (y por prudencia) habré de limitarme a comentar exclusivamente las películas y eventos que tuve la chance de asistir.

El segundo día se realizó la primera muestra de cortometrajes colombianos en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Distintas propuestas con peculiares y únicas técnicas, hicieron acto de presencia en el formato corto. Animación como *Color-ido* (2022), de Estefanía Piñeres, documentales en el caso de *Montaña Azul* (2022), de Sofía Salinas y Juan David Bohórquez, e incluso experimental con *Reparations*, de Wilson Borja. Sin embargo, el proyecto que atrapó y cautivó mi mirada, fue el universo blanquecino y negruzco elaborado con experticia por Jeferson Cardoza en *Paloquemao* (2022), un cortometraje del subgénero **Gótico Popular**, en cuyo universo los vampiros hacían de sus anchas durante las nebulosas noches de una plaza de mercado en Bogotá, creando un universo

cargado de homenaje al vampirismo, donde la espesura y la densidad de la sangre eran palpables con escrupulosidad y detalle, incluso bajo la aprehensión del color.

A causa de un infortunado y atrasado viaje al Procinál Aventura para asistir a *Las Buenas Costumbres* (2023), de Santiago León, mi aventura de aquel día culminó en una casi vacía sala de cine en el Procinál de Monterrey, para quedar fascinado por *Las Hijas* (2023), de la directora Kattia Zúñiga, como parte del foco Caribe y Centroamérica. Un sencillo pero poderoso drama de dos hijas en busca de reencontrarse con su padre, quien representa para las dos una especie de figura mitológica que se sobrepone y subsume a su condición humana de carne y hueso, mientras en paralelo experimentan diversas vivencias con su nuevo y estimulante grupo de amigos en Panamá, quienes las acompañarán en la esperanzada búsqueda de su ausente figura paterna. Acompañada de un color, composición e interpretaciones logradas de forma excelente. *Las Hijas* junto a *Paloquemao* resultaron en un aperitivo exquisito para comenzar con este prometedor festín audiovisual.

¿Patriotismo o desidia en la mirada paisa?

El tercer día da inicio con una sorpresa tanto grata, como ingrata. Es proyectada en la sala 1 del Colombo Americano, *Tótem* (2023), de la directora mexicana Lila Avilés, como parte de la selección de largometrajes latinoamericanos. Similar a lo ocurrido con *Las Hijas*, la cinta trae consigo una calidad admirable, con un potente y mesurado drama familiar alrededor del cumpleaños de un hermano, primo, amigo, y padre con cáncer; mientras su pequeña hija confronta con impotencia la montaña rusa de emociones que esto significa para ella. Si bien, tanto por su ritmo como la “sencillez” de su conflicto, la película pueda resultar pesada para un espectador de corte *mainstream*, ello no justifica la escasa asistencia del público con que esta fue recibida (igual al desolador panorama ocurrido con la película de Zúñiga el día anterior).

...*Las Hijas* (2023), de la directora Kattia Zúñiga, como parte del foco Caribe y Centroamérica. Un sencillo pero poderoso drama de dos hijas en busca de reencontrarse con su padre, quien representa para las dos una especie de figura mitológica...

Sin embargo, en contraposición a lo anterior, comenzó la segunda muestra de cortometrajes nacionales. Resultó curioso entonces, presenciar el aumento sustancial de aforo que tuvo la proyección, con una participación de número múltiplo respecto a la anterior. De entre las variadas obras, como *Lobos* (2023), de Andrés Mossos, *Flores del otro patio* (2022), de Jorge Cadena, y *El caminante* (2022), de Inti Jacanamijoy; quien se robó el show fue el corto stop-motion *Gloria* (2022), de Daniela Briceño, Blanca Castellar, y Diego Felipe Cortés, un film animado con sumo cuidado, prestando atención a cada detalle y haciendo uso de las posibilidades que la plasticidad de la animación permite a la hora de jugar con los materiales, para narrar una historia cargada de simbolismo, sobre la descomposición exterior e interior de una mujer, el cual se llevaría el galardón a mejor cortometraje nacional, dejando en claro una vez más el poder y las capacidades de la animación.

Tras este par de eventos, esta entrada posee un sabor cinematográfico de una calidad a la altura del plato anterior. Pero, dentro de esta plácida gama de sabores, aún seguía habiendo algo que no podía bajar con facilidad por mi faringe: Las desoladas salas de cine en las proyecciones internacionales.

¿A qué se debía dicho fenómeno? ¿Acaso el Antioqueño poseía reticencia a la hora de ver obras de otros países de Latinoamérica? ¿Será toda una cuestión de puro desinterés por parte del pueblo medellinense? ¿O simplemente la película fue acomodada en un espacio poco conveniente? Sea cual sea el motivo, el hecho no deja de incentivar una serie de reflexiones sobre uno de los temas más preocupante y reiterativos en Colombia: La insuficiente asistencia del público a las salas de cine (incluso en las funciones gratuitas).

Preocupaciones de una industria embrionaria

Durante la tarde del cuarto día, dentro del quinto piso del MAMM, concretamente a las 4 p.m., representantes de distintas áreas de la producción audiovisual de la ciudad, tuvieron la oportunidad de sentarse a conversar y expresar sus inquietudes respecto al devenir del sector, con la inexorable llegada del nuevo gobierno a la urbe. Para ello, la comisión fílmica abrió una serie de mesas de diálogo con distintas esferas, tales como directores, productores, exhibidores, académicos, estudiantes, y demás. Durante las dos horas y media que duró el evento, pudimos exponer las debilidades y sugerencias que creíamos, fuese necesario

trabajar y dejar plasmado en la carta que la comisión habría de remitir al futuro alcalde. Temas como la necesidad de más fondos con una oferta más variada, la deficiencia de la formación técnica en los futuros realizadores, el acceso libre al patrimonio fílmico de la nación, y otros tópicos de relevancia, llegaron a formar parte de la discusión.

La jornada cierra y concluye con *Transfariana* (2023), documental dirigido por Joris Lachaise. Con una extensión de 2 horas y 33 minutos (algo extensa según mi opinión) en donde seguiremos de manera confusa y desarticulada la historia de un combatiente de las FARC encarcelado, quien se enamora y entabla una relación con una mujer trans; a su vez, seguiremos la historia de dicha mujer, quien aún continúa pagando su condena mientras lleva a cabo una lucha contra las injusticias que conllevan su identidad de género; pero al mismo tiempo estamos con el grupo de activistas trans; y demás líneas y subtramas que se mezclan, chocan y estorban, imposibilitando hallar el punto o eje de la cinta que desarrolle a cabalidad alguno de sus personajes, sintiéndose incongruente y descompuesta.

De esta forma, el plato fuerte termina dejándome con un defraudo, pues mi lengua

saborea un triste sinsabor tras este amargo platillo, sumado a su vez con las cavilaciones que rondaban en mi cabeza sobre el futuro y porvenir de nuestra anhelada y quimérica industria cinematográfica.

Temas como la necesidad de más fondos con una oferta más variada, la deficiencia de la formación técnica en los futuros realizadores, el acceso libre al patrimonio fílmico de la nación, y otros tópicos de relevancia, llegaron a formar parte de la discusión.

Un cierre de sensaciones

Había llegado el día final. Dentro de menos de 24 horas, Miradas Medellín concluiría una vez más, despidiéndose de la población antioqueña, bajo la promesa y la esperanza de regresar en fechas venideras. Justo no hubo mejor manera para empezar una despedida, que una película sobre el reencuentro. *La Bonga* (2023), cinta elaborada por Sebastián Pinzón y María Canela Reyes, junto a un trabajo colaborativo con la población, retrata y testimonia el regreso de la comunidad palenquera (desplazada a causa de

las terroríficas amenazas ejercidas por las fuerzas paramilitares) a su hogar soñado, arrebatado de sus brazos desde hace veinte años. Con una fotografía pulida, e imágenes impactantes y conmovedoras alrededor del coloquio y jolgorio entre los animosos habitantes, quienes manifiestan con claridad la alegría y esperanza que evoca en sus almas el retorno a su extrañada casa. Película solo entorpecida por un montaje algo desordenado y confuso en las líneas argumentales que maneja, dificultando el hallar un punto o anclaje por el cual seguir la narración y hallar el punto central que permita finiquitar el mensaje de la misma.

Seguía entonces, asistir a otra función, y no existía forma más irónica para hacerlo, que yendo a ver una cinta titulada como: *El Otro Hijo* (2023), de Juan Sebastián Quebrada. Un drama poderoso sobre la pérdida, el recuerdo y las ausencias que quedan presentes en los objetos y espacios comunes, en los que alguna vez habitaron aquellos seres pertenecientes a nuestro pasado. Con un guion sin grandes giros, centrado en el desarrollo de sus personajes, sus duelos, y las relaciones y sucesos que tejen entre ellos; acompañado a su vez de unas actuaciones bien ejecutadas, con personajes que oscilan entre la frustración contenida y la

rabia exteriorizada, expresadas ambas de forma coherente y consecuente con el relato. *El Otro Hijo* resultó en una plácida e inesperada maravilla, un suave y deleitoso postre que cierra con broche de oro la guinda sobre este pastel cinematográfico.

Arriba la anticipada ceremonia de cierre. Al igual que en la apertura, lo amantes del audiovisual volvemos a agolparnos para concluir los cinco días de festival, ahora en el teatro del ya recurrente MAMM. La muda espera da pie a la intrigante presentación de cine expandido del colectivo Live Cinema, una experiencia visual y sonora cargada de texturas y sensaciones, haciendo una atrayente mezcla de técnicas digitales y análogas en pro de la inmersión del espectador, asentando y acrecentado los extensos límites sensoriales que el experimentar es capaz de penetrar. Posterior a ello, comienzan los premios y reconocimientos. Un merecido y necesario reconocimiento a la vida y labor del proyccionista Augusto Pulgarín, como un bello homenaje que permite revisar el pasado de nuestro cine, en aras de poder mirar en dirección hacia nuestro futuro. Junto a esto, los distintos galardones a los proyectos y obras participes de la celebración, destacando la gratificante premiación de *Gloria* a mejor cortometraje nacional,

demostrando y reivindicando el poder y la calidad de la expresión artística inherente a la técnica animada; aunada a esto, *La Bonga* termina llevándose consigo la gloria del mejor largometraje colombiano, para mi personal cándida estupefacción.

Y para rematar, el rutinario y esperado coctel de despedida, con el cual poder practicar con los compañeros mientras se degusta de unos amenos bocadillos antes de partir cada quien por su camino.

Un merecido y necesario reconocimiento a la vida y labor del proyccionista Augusto Pulgarín, como un bello homenaje que permite revisar el pasado de nuestro cine, en aras de poder mirar en dirección hacia nuestro futuro.

De esta plácida forma, da por concluida la tercera versión del festival de cine y artes audiovisuales Miradas Medellín.

Epilogo: ¿Estamos ganando o perdiendo la vista?

Para cerrar, asalta con claridad una inquietud a la cabeza: ¿Hemos mejorado o


empeorado? ¿Sigue habiendo futuro para la primavera audiovisual?

Para ello, solo me siento en capacidad de dar una tímida respuesta provisoria.

Si bien, al inicio se figuraba ante mis ojos un panorama desabrido y desalentador, al iniciar el festival mi perspectiva cambió gratamente. Pudo haber ciertos tropiezos, como la inconveniencia en cuanto a distancia y tiempo para la asistencia de varias funciones a las cuales deseaba concurrir, o ligeros sinsabores como ver las salas vacías en dos fantásticas producciones, las cuales tuve el deleite de ver; más no por ello significa que el festival vaya por un mal camino, es claro el entusiasmo de un equipo que da lo mejor de sí por sacar este amado proyecto adelante (así en ocasiones este pueda escaparse y resbalarse entre sus dedos), junto al claro interés del sector en seguir apoyando la iniciativa en pro de que este pueda seguir progresando. Por ende, el factor necesario no es ningún otro más que añorado y evasivo tiempo, tiempo para poder aprender a colaborar y trabajar juntos los unos con los otros, tiempo para hallar la manera de atraer a la audiencia general en interesarse y participar de las actividades propuestas, y tiempo para las demás mejoras y reformas que solo a través del paso

de este se podrán realizar. Para ello, se hará necesario más ediciones a futuro, para que este pueda seguir puliéndose y trabajándose, solo queda cruzar los dedos y confiar en la institucionalización del festival para que esto sea posible, y no hayamos de contemplar la muerte de un proyecto más con una predestinada fecha de caducidad.

Por ahora, quedo expectante a lo que tendrá por ofrecer la fiesta en una próxima ocasión (si la hay), para celebrar una fecha más de las artes audiovisuales que apreciamos y adoramos.

Para que el guayacán amarillo pueda florecer una vez más, para que podamos mirarnos de nuevo a los ojos, y que Medellín pueda convertirse en la ciudad de la eterna primavera audiovisual. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



SALA CORTOS

EL OCASO DE LAS CRIATURAS, DE JENNY DAVID

UNAS POCAS IDEAS E IMPRESIONES DESDE UN TÍTULO

Daniel Tamayo Uribe



Tuve la ocasión de ver el corto *El ocaso de las criaturas* (2023) hace algunos meses, previo a su estreno en la edición 21 de Bogoshorts. Esto porque su directora, Jenny David, a quien conocí en abril de este año,

me lo compartió en un intercambio de obras entre los dos. A partir de ahí surgieron un par de conversaciones amigables y enriquecedoras sobre las películas. La suya es una pieza animada, lo que para mí resulta ser

un formato, género o clasificación del cine y los audiovisuales bastante resbaladizo al momento de comentar desde la escritura. Esto en particular por lo que pueda suponer la naturaleza de la animación. Entonces, para no patinar mucho, me he propuesto enunciar algunas ideas e impresiones que me han dejado esta película de Jenny y lo conversado con ella desde las palabras del título del corto: *El ocaso de las criaturas*.

El

Artículo gramatical de la lengua castellana que precede un sustantivo. Casi como le hacían repetir a uno en el colegio: persona, animal, objeto, lugar –o entidad de otra naturaleza– que sea uno en cantidad y que, gramaticalmente, tiene género *masculino*. En *el* ambiente urbano que construye la película, las sombras están animadas por un monstruo que, múltiple y singular, merodea y amenaza constantemente con *la* vida, probablemente desde tiempos inmemoriales. *El* terror pude notarlo, pero no el monstruo que lo causa. Jenny tuvo que ayudarme para verlo.

Ocaso

Dice un diccionario que esto refiere a la “puesta de un astro por el horizonte, especialmente la del Sol”. Podríamos verlo como

una señal en el *cielo* de que pasaremos de la luz a la oscuridad. De hecho, en la película y su atmósfera *apocalíptica* donde se reavivan las intuiciones, el paso de un momento a otro puede ser mortal. Un tal *indicio* sugiere el límite de tiempo para algo, su posible fin, un ocaso. Este es también “decadencia o desaparición de algo”, idea que he notado con frecuencia vinculada a sensaciones asfixiantes o, por el contrario, aliviadoras. Quizás ambas.

De

Una preposición, la que sirve para relacionar dos palabras o términos. En el caso de “de” se suele tratar de un genitivo, es decir, que expresa relaciones de pertenencia, posesión o composición *material*. En el caso del corto de Jenny, además *de* dibujos, podemos escuchar una voz en *off* y sonidos *del* cuerpo, por ejemplo, chiflidos. Así, y con algo de familiaridad –que yo no tengo–, nos remiten a una Medellín *de* Jenny y nos ubican en lo que podría ser cualquier lugar. Allí no se tienen muchas cosas y las que sí, están en constante peligro de perderse. Todo esto me hace pensar que mucha gente de carne y hueso, con hogar o en busca de uno, lucha día a día para conservar lo que tiene. Yo, por el contrario, puedo hacer esto con relativa facilidad. Cabe preguntarse por el

valor de lo que se tiene o tenemos.


Las

Artículo gramatical femenino y plural. La protagonista es una, a la que esta le habla en *off* y está ausente es otra y hay una más que falta aunque esté presente. Extrañando a *estas*, la primera, una joven mujer, recorre una ciudad en ruinas para intentar sobrevivir. Al exponerse, se topa con algunas personas que habitan el espacio. *Todas* lo hacen con inquietud. *Varias* son víctimas de la opresiva fuerza de una aparente autoridad. *Algunas* son presas predilectas de las sombras. Aunque solo sea una la que sobreviva, ella condensa a muchas o incluso algo de todas. En otras palabras, *ellas* pueden per-
vivir.

...nos remiten a una Medellín de Jenny y nos ubican en lo que podría ser cualquier lugar. Allí no se tienen muchas cosas y las que sí, están en constante peligro de perderse.

Criaturas

“Niño pequeño” o “ser creado”. También se encuentra, en adición a la última definición, que es “ser creado por la divinidad”.

Todas son definiciones del singular, forma predominante en los diccionarios, donde se prioriza a la una sobre las muchas. En la película, aunque son más notorios los elementos singulares, ellos tienden a ser condensación o síntesis de muchos. No es casualidad que, si bien se trata de un relato con una única protagonista, el título del corto mencione muchas entidades. ¿A cuáles, de todos los seres dibujos que aparecen, se refieren con “criaturas”? No estoy seguro, pero a lo mejor sea una pista considerar que se tratan de las que tienen origen divino y podrían ser niñas pequeñas. Ahora me imagino a mí como una pequeña divinidad que acaba de nacer. Una tal fantasía se ve bonita en dibujo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

cinéfangos.net

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

Suscríbete a la crítica de la semana

 /cinefangos.net

 @cinefangosnet