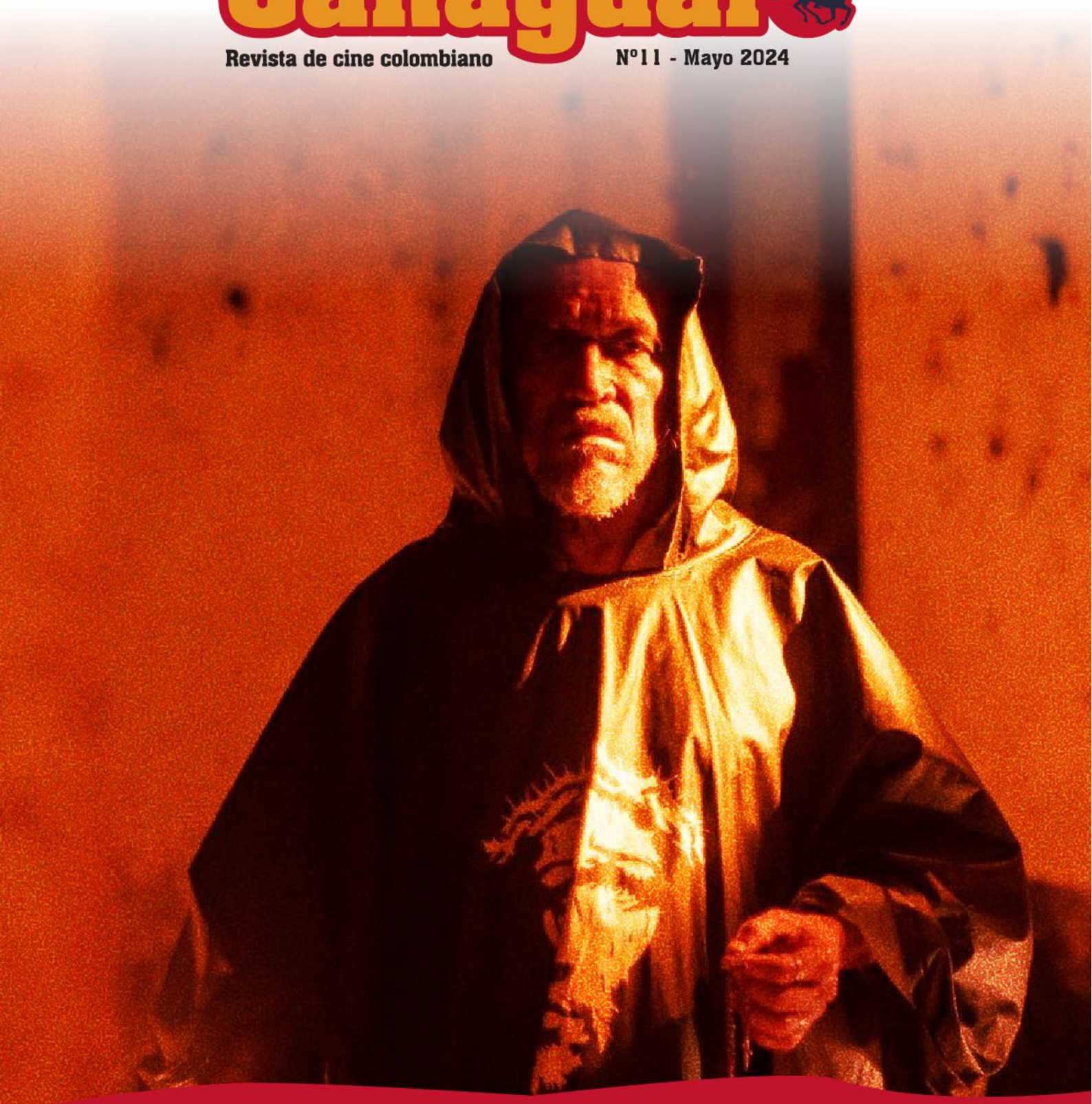
Edición PDF

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº11 - Mayo 2024



/cinefagosnet

@cinefagosnet

/cinefagosnet

/cinefagos1

Una publicación de

cinéfagos.net

cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

Críticas

Ana Rosa, de Catalina Villar
Alejandra Meneses Reyes

Ana Rosa, de Catalina Villar
Orlando Mora

Diòba, de Adriana Rojas Espitia
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

El bolero de Rubén, de Juan Carlos Mazo
Jerónimo Rivera-Betancur

Esposas, de Juan Rocha
Danny Arteaga Castrillón

Golán, de Orlando Culzat
David Sánchez

Igualada, de Juan Mejía
Pedro Adrián Zuluaga

Manos que hablan, de Camilo Gómez
Martha Ligia Parra

Memento mori, de Fernando López Cardona
Sigifredo Escobar Gómez

Memento mori, de Fernando López Cardona
Oswaldo Osorio

Pedazos rotos de sol, de Iván Sierra
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Petro, de Sean Mattison
David Guzmán Quintero

Quiero que me mantengan, de Harold Trompetero
Gonzalo Restrepo Sánchez

Rapunzel, el perro y el brujo, de Andrés Roa
Simón Carmona L.

Rapunzel, el perro y el brujo, de Andrés Roa Ariza
Daniel Tamayo Uribe

La laguna del soldado, de Pablo Álvarez-Mesa
David Guzmán Quintero

El vaquero, de Emma Rozanski
Daniel Tamayo Uribe

Artículos y Ensayos

Perfil de Fabián Hernández
Michael Benítez Ortiz

El cine colombiano resumido y contado por Julio Luzardo

10 x 10 del cine colombiano
Oswaldo Osorio

Camila Loboguerrero (Bogotá, 1941)
Mauricio Laurens

Los hombres y la historia como un elemento central en el cine de memoria familiar colombiano
Laura Manuela Cano Loaiza

Entrevistas

Entrevista a Catalina Villar
Joan Suárez

Entrevista a Catalina Villar
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Fernando López
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Santiago Lozano
David Sánchez

Entrevista a Viviana Gómez Echeverry
Daniel Tamayo Uribe

Biblioteca

Biografía social de los registros audiovisuales de la toma y retoma del Palacio de Justicia, de Margarita Riveros Pineda
Adriana González García

Mujer, diversidad y cine, de Karol Valderrama-Burgos
Oswaldo Osorio

Documentos

Entrevista con la cineasta colombiana Camila Loboguerrero
Augusto Bernal

La increíble historia de Gabriel García Márquez y la cinematografía desalmada
Diego León Giraldo

Festivales

FICCI 63 (2024)
David Guzmán Quintero

Sala cortos

Sodoma, la mujer de la luna, de Juliana Zuluaga
Melany Peláez

La perra, de Carla Melo
Lina María Rivera

Calostro, de Diego Felipe Cortés
Daniel Tamayo Uribe

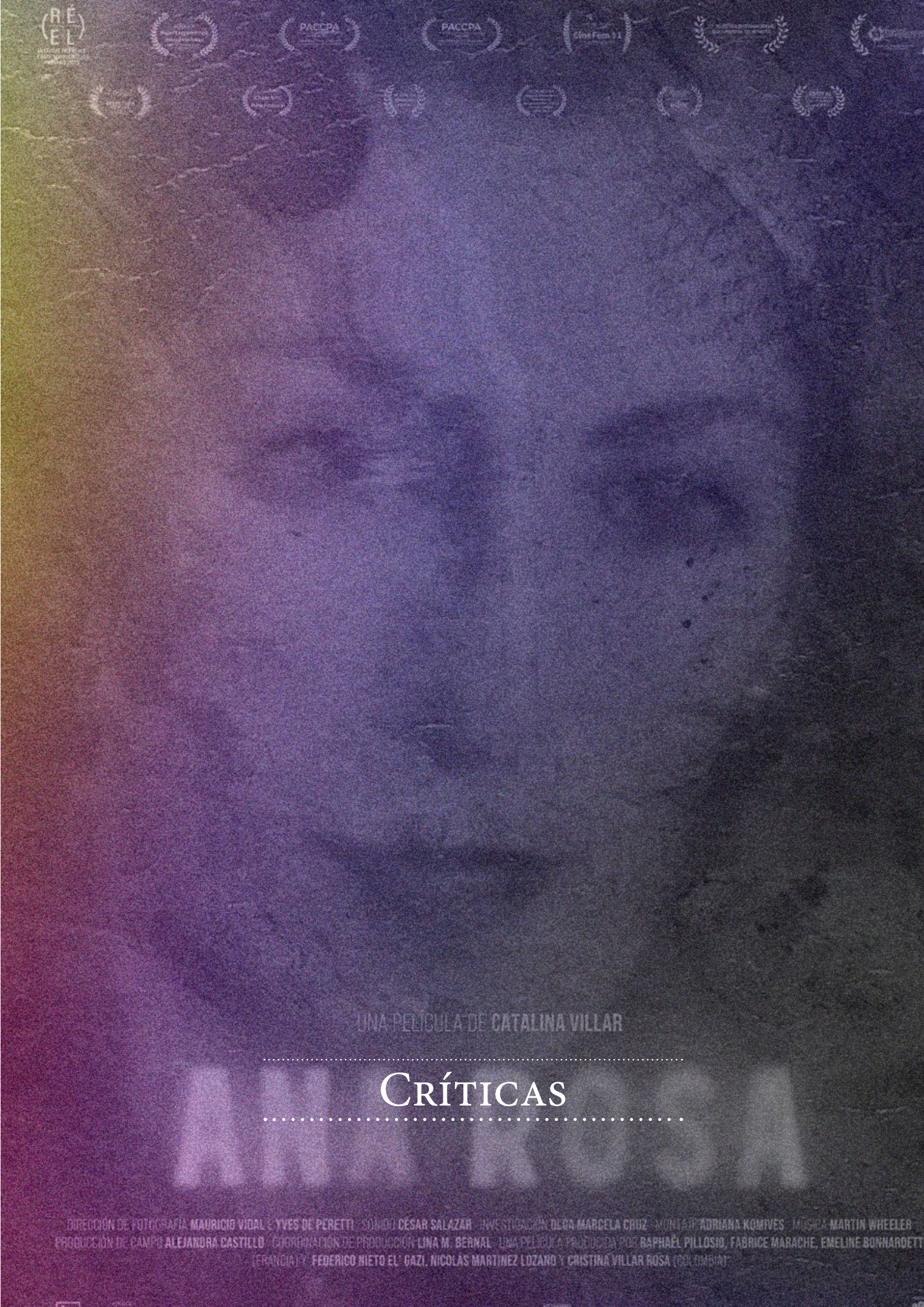
Sala retro

El dragón de Comodo, de José Luis Rugeles (2007)
Simón Carmona L.

El último carnaval, de Ernesto McCausland (1998)
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Semáforo en rojo, de Julián Soler (1964)
Íñigo Montoya

Con su música a otra parte, de Camila Loboguerrero (1984)
Verónica Salazar


UNA PELÍCULA DE CATALINA VILLAR
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA MAURICIO VIDAL Y YVES DE PERETTI SONIDO CÉSAR SALAZAR INVESTIGACIÓN OLGA MARCELA CRUZ MONTAJE ADRIANA KOMIVES MÚSICA MARTIN WHEELER
PRODUCCIÓN DE CAMPO ALEJANDRA CASTILLO COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN LINA M. BERNAL UNA PELÍCULA PRODUCIDA POR RAPHAËL PILLOSIO, FABRICE MARACHE, EMELINE BONNARDOT
(FRANCIA) Y FEDERICO NIETO EL GAZI, NICOLÁS MARTÍNEZ LOZANO Y CRISTINA VILLAR ROSA (COLOMBIA)

Críticas

ANA ROSA, DE CATALINA VILLAR

Alejandra Meneses Reyes

La lobotomía transorbital consiste en la introducción de un instrumento, a través de la cuenca del ojo (un orbitoclasto, similar a un picahielo), hasta llegar al cerebro y hacer un barrido de un lado a otro para "destruir" o "desconectar" ciertas vías nerviosas del lóbulo frontal. Distinta a la lobotomía prefrontal que implicaba la perforación del cráneo, la transorbital realizaba el mismo procedimiento, pero sin necesidad de extirpación.

El neurocirujano Egaz Moniz desarrolló la lobotomía cerebral en la década de 1930 y

ganó el Premio Nobel de Fisiología y Medicina junto con Walter Rudolf Hess, en 1949. La realización de lobotomías se justificó desde entonces para tratar enfermedades de salud mental que reflejaban un tremendo dolor emocional en las y los pacientes. Depresión profunda, esquizofrenia, trastornos psiquiátricos, dolores de cabeza severos y otras "dificultades del comportamiento" que pudieran implicar un "notable daño al buen servicio" en sociedad, parecían tener algún tipo de mejoría luego de realizada esta "técnica". Ambos neurocirujanos fueron reconocidos mundialmente por sus aportes a los tratamientos terapéuticos de la psicosis y la introducción de la psicocirugía.

El neurocirujano Walter Freeman (1895-1972) fue pionero de la lobotomía transorbital en Estados Unidos y trató a cientos de pacientes (incluida Rosemary Kennedy, hermana del presidente J.F. Kennedy). Con el tiempo defendería la lobotomía como la cura para muchos otros asuntos de salud mental –complejos o menores– que pudieran implicar alguna "amenaza".

¿Amenaza para qué o para quién? ¿Cuáles eran los criterios del "buen servicio" a los que las personas debían corresponder para no correr el riesgo de "necesitar" una lobotomía?

Desocupando la casa de sus padres tras su muerte, Catalina Villar encuentra en el fondo de un cajón la tarjeta de identidad de su abuela paterna Ana Rosa Gaviria Paredes, cuyo rostro jamás había visto. Ana Rosa nació el 27 de abril de 1904 en Mariquita, Tolima, tocaba el piano y fue sometida a una lobotomía a finales de los años cincuenta, cuando tenía 53 años. Catalina no sabía mucho más. Tampoco entendía los detalles de la lobotomía y sus posibles consecuencias. Con asombro se dio cuenta de que no solo no sabía mucho de su abuela, sino que el hecho de que le hubieran realizado una lobotomía no había resonado en ella antes ni con tanta fuerza como ahora, a pesar de pertenecer a una familia interesada en la psiquiatría y de haber ella mismo estudiado medicina y psicopatología social.

Catalina Villar es también cineasta, documentalista. El cine documental, en sus palabras, es un sitio marginal, pero desde el cual se puede construir una visión propia y diferente del mundo. En el año 2018, Catalina y su esposo Yves de Peretti, filmaron *Camino*, un documental en el que exploraron los vínculos entre la psiquiatría y el

poder recogiendo las palabras que utilizan los adultos para referirse a las niñas y niños que parecen no "ser como los demás" y cómo toman decisiones respecto a su tratamiento. Encontrar una tarjeta de identidad con la foto de Ana Rosa en el fondo del cajón, no solo era evidencia del olvido, del silencio –¿ del borramiento?– familiar, sino también la señal de una clara paradoja: ¿quién era Ana Rosa? ¿Quién era ella antes y después de la lobotomía? ¿Quién le hizo la lobotomía? ¿Por qué? Las preguntas la llevarían a realizar un documental íntimo y a la vez socialmente cuestionador.

Ana Rosa es una búsqueda que, respecto a ella misma, quizá no tenga muchas respuestas. Los familiares que siguen vivos hablan o saben poco de ella y no hay rastros fotográficos. Tan solo queda la reproducción de sonidos que la evocan: la interpretación en el piano de su sonata favorita de Beethoven, la No. 8, *La patética*. Seguir la ruta de quién le hizo la lobotomía y por qué conlleva revisar un contexto, unos actores, una sociedad enfrentándose a la falta de herramientas para convivir con las diferencias y el diseño y práctica de unos métodos de aislamiento y control.

Quizá no haya una verdad, solo esa revisión. La revisión y una distancia irremediable con el cuerpo de Ana Rosa.

Encontrar una tarjeta de identidad con la foto de Ana Rosa en el fondo del cajón, no solo era evidencia del olvido, del silencio –¿ del borramiento?– familiar, sino también la señal de una clara paradoja: ¿quién era Ana Rosa? ¿Quién era ella antes y después de la lobotomía? ¿Quién le hizo la lobotomía? ¿Por qué?

No podemos habitar la sensación, no podemos mirar desde adentro la "desconexión" del cuerpo lobotomizado. ¿Qué sentiría Ana Rosa cuando ya no pudo tocar el piano ni mantener una conversación larga con sus hijos?

Gracias a archivos audiovisuales históricos que el documental recoge, podemos observar a las mujeres en los pasillos del Asilo de Locas de Bogotá, en dónde el tío paterno de Catalina trabajó durante ocho años. Imaginamos luego a las mujeres "locas" divagando lejos de Bogotá, en el hospital o asilo a donde fueron trasladadas. El doctor Mario Camacho Pinto importó de Estados Unidos la técnica de la lobotomía prefrontal y ex-

perimentó con ella en muchas de las mujeres del Asilo de Bogotá. Catalina visita esos espacios hoy abandonados y retomados por la naturaleza y nos permite imaginar el infierno vivido allí, a través de los testimonios de los mismos médicos o cuidadores.

Walter Freeman también registró audiovisualmente la "evolución" y el "éxito" suministrado por sus lobotomías. El antes, el durante y el después de su realización. Los archivos muestran a algunas mujeres en su nuevo estado irreversible, pero controlado. Observamos el paso de la "furia" a la aparente tranquilidad, de la mujer neurótica a una sonriente y dócil. ¿Se trataba de hallar la cura para el sufrimiento mental/emocional o de utilizar ese control corporal, ese encerramiento, para proteger al resto de la sociedad? La tarjeta de identidad de Ana Rosa no solo abrió preguntas respecto a su identidad y al tratamiento de enfermedades mentales, a su vez grita la furia de una contradicción social: la lucha entre quien se quiere ser –o quién se es, de plano– y lo que la sociedad espera que seamos.

La película dibuja un frágil perfil de la abuela de la cineasta. Ana Rosa es a fin de cuentas una mujer entre miles lobotomizadas. ¿Se trataba únicamente de mujeres? No. Pero no podemos negar el alto porcentaje de ellas sometidas a esta técnica en contraste con los hombres. No podemos negar que en muchas ocasiones eran los hombres de la propia familia quienes determinaban el futuro de la salud mental de las mujeres y que eran hombres los médicos que las practicaban. Ello revela una época y sus normas, su visión sobre las "damas", su rol como cuidadoras, el "buen servicio" que debían prestar a la familia y la sociedad y la amenaza que podía representar su estado –transitorio o temporal– de locura.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

ANA ROSA, DE CATALINA VILLAR

LA MUJER QUE NO FUE

Orlando Mora

Hace muchos años que el documental representa una parte importante del conjunto del cine mundial. Si bien durante largo tiempo permaneció en la sombra y condenado a una exhibición completamente marginal, en el presente siglo esa condición ha mejorado y hoy algunos alcanzan a llegar a salas comerciales, resultado en el que mucho han tenido tienen ver directores como Michael Moore con su popularidad y su Palma de Oro en Cannes en el 2004 por *Fahrenheit 9/11.*

Sin poder responder por cifras o porcentajes exactos, tengo la sensación que en el cine colombiano actual el documental ocupa en cantidad un espacio altamente significativo y que para muchos directores jóvenes se constituye en una opción atractiva para acercarse a una realidad tan compleja como la nuestra, sumida en trances sociales, políticos y humanos que invitan a su registro y análisis.

Este año 2024 se abre en este campo con el estreno de *Ana Rosa,* un documental con guion y dirección de Catalina Villar, una mujer con un largo camino transitado en este tipo de cine, con un recorrido que incluye no solo realización sino también producción y docencia. Por desgracia debo confesar que no he visto sus películas anteriores, lo que me obliga a enfrentarme a este trabajo sin las referencias que tanto ayudan cuando se trata de obras de verdaderos autores.

Ana Rosa es un documental en primera persona, dado que Catalina como directora es la que lleva el relato, narrado por ella misma y con una presencia casi permanente en cámara. Solo que esta vez no se trata de evocar recuerdos o compartir experiencias frente a lugares, gentes y situaciones, sino de aproximarse a una persona que no conoció y por la que indaga sin mayores apoyos, en un tipo de búsqueda que me hizo recordar *La imagen que falta*, del camboyano Rith Panh, de 2013, en cuanto esfuerzo por descubrir un pasado del que no han quedado rastros.

En el inicio Catalina cuenta que la muerte de sus padres la trajo de vuelta a Bogotá para desocupar la casa en que vivían y luego de treinta y ocho años de haberse marchado del país. En ese momento y en el fondo del último cajón de un mueble encontró la tarjeta de identidad de Ana Rosa, su abuela paterna y de la que poco o nada había escuchado. Lo único que se mencionaba era que le habían efectuado una lobotomía, lo que despertó el interés de la directora por tratar de saber algo más de esa abuela, aunque partiendo de un supuesto diferente: a ella no le habían hecho una lobotomía, había sufrido una lobotomía.

Los hallazgos de la directora en su búsqueda resultan estremecedores y casi trágicos. Ana Rosa en apariencia era una muchacha alegre y con algo especial en su interior, como que de joven tocaba el piano, interpretaba sonatas de Beethoven y era capaz de acompañar fragmentos de óperas como *Las bodas de Fígaro* o *Don Giovanni.* En esa

medida el dato de su inquietud por la música juega un papel fundamental en cuanto permite intuir qué vida y qué espiritualidad podía haber en una mujer que a esa edad y en esa época tenía tales intereses.

> Lo único que se mencionaba era que le habían efectuado una lobotomía, lo que despertó el interés de la directora por tratar de saber algo más de esa abuela, aunque partiendo de un supuesto diferente: a ella no le habían hecho una lobotomía, había sufrido una lobotomía.

Quién fue de verdad Ana Rosa, qué quería, cuáles eran sus sueños, esas son las preguntas que se plantea en el documental la directora, sin alcanzar las respuestas. De esa abuela solo quedan muy lejanas referencias y la sombra del silencio pertinaz que la envuelve, víctima sin redención de lo que claramente fue un pacto familiar de olvido y negación.

Sin que se convierta en un discurso sobrepuesto, Catalina Villar introduce en el documental una cierta mirada de género, algo lógico si se tiene en cuenta su propia condición de mujer y que Ana Rosa como personaje fue víctima de una sociedad que asignaba unos roles de esposa y madre a los que no se podía faltar, haciendo que cualquier desviación fuera castigada con una crueldad que hoy aterra. Causa espanto saber que el ochenta y cinco por ciento de las personas que sufrieron en esa época una lobotomía fueron mujeres y constatar la campana de silencio que una familia fue capaz de imponer como castigo frente a unos gestos mínimos de independencia y rebeldía.

El documental en primera persona entraña un riesgo cuando lo subjetivo se desborda, empantanado en narrar cosas personales de escasa significación o abiertamente banales. Catalina lo elude porque conduce su exploración con una perspectiva más amplia, integrando el caso de Ana Rosa en un marco histórico preciso, con una neurociencia vista entonces casi como un ejercicio de "carpintería" y que bien servía a los fines de un control social que tenía en los *electroshocks* y en las lobotomías algunos de sus medios más eficaces.

Los instrumentos con los que trabaja la realizadora su película son los propios y más tradicionales del documental: entrevistas en un número cercano a las ocho, material

de archivo y tomas de presente que sirven a manera de transiciones en el armado de la obra y que brindan pausas para que el espectador tome un respiro frente a la intensidad de lo que está viendo. Digamos que no existe novedad en cuanto a los recursos (no hay animación, reconstrucciones simuladas, etc.), sino un control soberbio sobre las herramientas empleadas, con una fotografía de hermosa y sobria composición y un ritmo interno para que la película fluya de manera natural, contando con la presencia de Catalina como eje de la narración.

Una muestra de la solvencia profesional de la directora es la forma como abre y cierra su película, en el inicio con una puesta en escena en que la música se convertirá en símbolo de los sueños no realizados de Ana Rosa, y el desenlace con la participación de la misma directora enferma, entrando al quirófano de un hospital y contrastando el presente de la Clínica Médica con la barbarie de apenas setenta años atrás, en un final de gran fuerza que alterna planos documentales con música y fundidos a negro, cerrando con una mujer de espaldas, tal vez una imagen onírica de Ana Rosa, que toca una sonata de Beethoven, su sonata.

Canaguaro
Revista de cine colombiano

DIÒBA, DE ADRIANA ROJAS ESPITIA

CENIZAS EN LA PIEL

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Tanto los bosques como sus rugidos, son concurrencias atmosféricas infinitas, que cada cultura interpreta y adapta a sus formas propias; son una parte de la tierra en que germinan y se marchitan las existencias; son parte de las existencias; son, incluso, las existencias. Cada bosque engulle, vocifera, respira y siente a su manera. En sus epicentros, son dueños de imaginarios únicos (que se crean a partir de vidas enteras), que tiemblan y se hunden hacia sí mismos. Como hogares y estancias, acogen a sus habitantes y huéspedes con el fragor candoroso de esos influjos suyos, que les

sugieren entre maleza, raíces, riveras y susurros lentos.

Esos habitantes, de temple tan arbóreo como el hogar en que se desenvuelven, suponen una extensión de la naturaleza (en todas dimensiones) que identifica al bosque y sus senderos. Cada figura construye al bosque, que es un ser unitario cambiante. En consideración de esto, para una arboleda particular ubicada a las afueras cercanas de una Medellín informe y ruidosa –de la cual hace parte–, cada ser es emblemático, y distintivo de un propio relato (que camina entre las ramas), en el que los márgenes de la hostilidad y el hormigón (que se intuyen cercanos), cobran relevancia en tanto les rebaten, sin dejar de depender de ellos; de esos jirones de la urbe tras las montañas.

Elba, una mujer indígena de edad avanzada, es una de las moradoras constantes de ese bosque. Lo recorre apaciguada, con un letargo físico que permite adentrarse en cada detalle, cada poro, cada filamento. Lleva consigo su historia y la historia de su territorio. Las lleva marcadas en la piel. En cada uno de esos detalles visibles.

Nosotros, observamos su rutina a través de un pequeño resquicio que deja verdecer su perspectiva solitaria. Allá, al frente, la pausa se mueve y palpita, espera a Elba, camina con ella y le escucha en su silencio. Ese intersticio por el que descubrimos la cotidianidad que construye su paisaje interior (frondoso y en calma), lleva por nombre *Diòba* (2024), y es un espacio propio –hecho de imágenes y sonidos–, en el que ella también habita. Es, también, su retrato y su hogar; su representación íntima.

Para el relato, los cerrados muros en que este espíritu se guarece de la inmensidad boscosa, son los vigilantes de sus gestos pétreos. Son la muestra de las cenizas que el fuego pasado deja en cada entorno y ser viviente. Impregnado en ellos hay un tizne nostálgico y mustio, que evoca la intensidad de las llamas convertidas en recuerdos. La piel de Elba carga consigo estas mismas reminiscencias, que la persiguen entre la bruma de sus movimientos, y la claridad de sus miradas. Presencia esas memorias indeterminadas cuando duerme y se despierta, cuando mira al río y a la fogata, cuando anda y se recuesta, cuando vive y se deja llevar. En su piel está el paso del tiempo; la distancia entre un anhelo sugerido (que cuelga constantemente frente a ella en forma de una fotografía, en la que se ve a una joven vistiendo un traje de primera comu-

nión, que se siente ajeno a las alusiones del entorno, en el que terminará por cobrar especial relevancia) y un presente ajado.

> Presencia esas memorias indeterminadas cuando duerme y se despierta, cuando mira al río y a la fogata, cuando anda y se recuesta, cuando vive y se deja llevar.

El fuego arde como una luz que nos permite ver dentro de las rutinas y perspectivas de una pobladora andante, que, sobre la hierba, atraviesa los estrépitos quietos del bosque. La constitución sonora del espacio contrasta con el silencio característico del que el personaje se vale para contarse. Entre los rayos de claridad que se filtran por las ramas, cada paso tiene un cuerpo correspondiente que lo identifica como conducto de esta construcción fílmica, que se estipula a partir de los elementos compositivos de una naturaleza huraña con la que relacionamos a Elba y a sus interacciones. En el discurrir de las aguas, los movimientos llevados a cabo se mezclan con unos borboteos que rugen su presencia.

La expresión fílmica con que se representan estas ideas, transige ante unos códigos documentales (de una observación detallada y minuciosa, pero también de una posibilidad de engullimiento, ejercida por lo que es filmado) que, pese a sí, nos cuentan una historia en forma de experiencia implantada a la realidad. En esta particularidad reside un interés representativo de la película; sus maneras nos adentran en una recreación de la realidad, que no deja de ser fiel a la realidad en sí misma. Este acercamiento se consigue en tanto aboga por la sencillez que el relato necesita y consigue a su ritmo, con su fondo por delante. En los movimientos y reposos, encuentra las fijaciones que, con una atracción especial dentro del marco del cine colombiano, imprime en la pantalla.

Seguimos a Elba, y en ese proceso conocemos lo más puro de su existencia, su esencia interna. Contra lo que el título nos sugiere (diòba, en la lengua Embera Eyábida, hace referencia a estar en soledad), Elba está constantemente acompañada por los recuerdos y sus cenizas, igual que por la ineludible espesura del bosque y aquellas chispas que se retuercen en el aire. Lo filmado nos adentra en unos fragmentos llenos de vida, en los que esas biósferas andadas se funden con los pies que las andan.

Esa interacción profunda e indisoluble adquiere protagonismo lentamente; nos funde incluso con las imágenes. Hacemos parte también de ese bosque en pantalla, como espectadores y habitantes circunstanciales, que presencian su amplitud, desde la mirada detallista y sensible de una de sus hijas.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

EL BOLERO DE RUBÉN, DE JUAN CARLOS MAZO

HACIA UN CINE MUSICAL COLOMBIANO

Jerónimo Rivera-Betancur

Cuando pensamos en musicales, generalmente vienen a nuestra mente diálogos cantados, elaboradas coreografías y un gran despliegue de vestuario y escenografía. Los musicales suelen integrar la música a la narrativa, convirtiendo algunos diálogos en partes cantadas que completan la trama y alternando entre la dramatización, el baile y el canto en escenarios que pueden ubicarse justo al límite entre el realismo y la teatralidad. Por otra parte, cuando pensamos en cine colombiano suelen venir a nuestra mente temáticas urbanas cargadas de violencia y conflicto en donde la resiliencia

suele ser la nota más importante para personajes que sufren las terribles consecuencias de una sociedad en crisis permanente. ¿Es posible armonizar ambos mundos para generar un musical genuinamente colombiano?

Esta es la apuesta principal de *El bolero de Rubén,* película de Juan Carlos Mazo, un joven realizador antioqueño que ya ha explorado la sinergia entre la puesta en escena y la música en varios productos teatrales, televisivos y cinematográficos como el show *Planchando el despecho*, el cortometraje *Sangre y levadura,* las series *Leandro Díaz y Rigo,* la película *Al son que me toquen bailo* y la versión teatral de *El bolero de Rubén.* En estas obras, Mazo logra conectar la estructura dramática del medio con la realidad social del país para generar desde productos cómicos con momentos muy dramáticos (Rigo) hasta producciones con gran violencia teatralizada (*Sangre y levadura*).

Aunque no es el género más común, Colombia sí ha desarrollado algunas películas con inspiración o apoyo fuerte en el musical. En un capítulo de libro que publicamos en Brasil y en el que analizamos cuatro películas "musicales" colombianas1, se concluye que la presencia del cine musical en el cine colombiano es realmente escasa, pero ha ido creciendo en las últimas décadas. En las películas analizadas no se encontraron muchos patrones en común, pero sí llama la atención la caracterización del protagonista como un personaje casi místico y el rol de la música en la narrativa, desbordando y trastocando la trama al cambiar la velocidad y dirección de la historia (Rivera-Betancur et al, 2018).

En un cine que, como el colombiano, no tiene una larga tradición de exploración por géneros, no sorprende que el musical tenga pocos referentes. Sin embargo, sí es cierto que hace solo algunos años la televisión se inundó de biopics sobre intérpretes reconocidos de la música popular como Diomedes Díaz, Leandro Díaz, Las hermanitas Calle, Marbelle, Galy Galiano y Helenita Vargas, entre otros. En este caso concreto, el drama aparece como género dominante y la música es uno más de los elementos de la narrativa, pero generalmente no hace aportes significativos al desarrollo de la historia.

1 Rivera-Betancur, J; Olaya-Maldonado, O y Uribe-Jongbloed, E (2018). Cine colombiano: notas sueltas sobre un cine sin tradición musical en Cinema musical na America Latina. Salvador: Edufba.

El bolero de Rubén es una película adaptada del musical teatral del mismo nombre y cuenta la historia de Marta, una joven habitante de un barrio popular en Medellín que sueña con ser una reconocida cantante, pero cuya realidad le impide soñar con algo distinto a sobrevivir. Durante muchos años espera el regreso de su esposo, que paga una larga condena en prisión y, cuando éste retorna, debe reacomodar su vida para compartirla con la nueva versión de un esposo amargado y frustrado, una amiga incondicional y un posible nuevo amor.

Aunque, como he mencionado, ya hay tradición de musicales colombianos en el cine y la televisión, sí es cierto que esta versión tipo Broadway no es común y esto puede generar reservas al espectador que se enfrenta a un formato novedoso, disruptivo y no siempre afortunado. La película configura un universo dramático a medio camino entre el teatro y la realidad, que transita entre escenarios realistas (la calle) y otros más teatralizados (la casa de Marta) y que fluctúa entre la ilusión mágica de las protagonistas (Marta y Patricia) y la realidad más violenta y descarnada de nuestro país.

El título de la película hace referencia al famoso *Bolero* de Maurice Ravel, una de las obras más conocidas de la música y que ha servido de inspiración a películas y obras de teatro por décadas. Sin embargo, aunque su nombre tiene recordación en un amplio sector de la audiencia, es bastante posible que para muchos no diga nada y se sienta forzado en el título de una película en donde el personaje en mención (Rubén) es secundario.

... esta versión tipo Broadway no es común y esto puede generar reservas al espectador que se enfrenta a un formato novedoso, disruptivo y no siempre afortunado.

El elenco de la película está compuesto por grandes nombres del cine colombiano que, en términos generales, contribuyen a dar peso dramático a la historia y sorprenden con su talento musical y actoral. Se destacan, muy especialmente, la gran interpretación de su protagonista, Majida Issa, y de Juliana Velásquez, que aporta una dosis importante de humor y ternura. El diseño de producción logra una fiel representación de los barrios populares de Medellín y acierta en la caracterización del espacio en varias

épocas y la dirección de fotografía añade una atmósfera potente y estilizada.

En esa alternancia entre realidad descarnada y mágica teatralidad se ubican las mayores virtudes y, al mismo tiempo, los problemas de la película. El tono de las interpretaciones se estandariza en la teatralidad, sin que moleste durante buena parte de la trama, estableciendo un pacto ficcional con el espectador que solo se rompe con actuaciones de un estilo más naturalista, cinematográfico y minimalista. Del mismo modo, el diseño de producción que juega, como convención teatral, con escenarios móviles y claramente artificiales choca con escenas de exteriores que representan la vida cotidiana de los personajes. Esas mismas calles son teatralizadas también en secuencias como las finales en las que aparecen como una gran escenografía al aire libre y en código teatral.

Esta irregularidad en el tono cinematográfico podría ser la principal debilidad de la película que, no obstante, se mantiene por la buena calidad de la puesta en escena. Sin embargo, no creo que se trate de un error sino de una apuesta válida que apunta a conectar el universo del musical de Broadway con el de la violencia en el cine colombiano. Aunque la propuesta no siempre funciona (especialmente en su violento final con notas gore), se aplaude por su osadía e innovación.

El bolero de Rubén es una apuesta valiente y honesta, con una gran inversión en recursos técnicos y artísticos. Esta película abre una veta importante para un cine que, como el colombiano, sigue luchando por ocupar una posición más protagónica en el ámbito internacional y que podrá lograrlo si sigue pensando en grande y saliendo de su zona de confort para explorar nuevos caminos, tonos y narrativas.

CONTENIDO SITIO WEB

ESPOSAS, DE JUAN ROCHA

LO QUE UNE LA MUERTE

Danny Arteaga Castrillón

La muerte puede ser un motivo de reencuentro, una manera de combinar dolores, ponerlos ahí a palpitar entre el diálogo. Esa suerte de intimidad, mezclada con nostalgia, como la de aquellos funerales en los que coinciden honestos allegados, irradia en *Esposas*, de Juan Rocha, una película que pone todo su énfasis estético en el fluir instintivo de la relación de tres mujeres que, luego de mucho tiempo, se reúnen tras las

exequias de una amiga en común que recién había muerto de una falla cardiaca.

Tal vez la experiencia con la película es similar a esas relacionas de amistad que inician con cierto resquemor, pero concluyen con una afinidad duradera. En efecto, al principio cuesta un poco empatizar con los personajes, sobre todo cuando se introduce a cada una, individualmente, en el asiento posterior de un carro, de camino al entierro, antes de reunirse. De repente las tres, desde los respectivos vehículos, se comunican telepáticamente, sin mayor asombro, y entablan un diálogo cotidiano, apenas recreado por la expresión de sus rostros. Se percibe en ese momento cierta falsedad en la voz del pensamiento, que no se acerca a la extrañeza que, suponemos, se reflejaría en una conversación de esa índole, parecida en este caso más a la de una llamada telefónica o a simples mensajes de voz.

No obstante, aquel componente fantástico, que no deja de ser osado, es quizás una manera precisamente de ironizar sobre ese desencantamiento propio de un dispositivo electrónico en medio de las reflexiones a distancia en situaciones tan frágiles como estas de la muerte. Es tal vez también un símbolo de lo estrecha que puede ser la relación entre las tres amigas, a pesar de la distancia que las había separado tanto tiempo, por sus matrimonios, por el ritmo azaroso de sus vidas. O quizás ese universo en blanco y negro, ese arribo inesperado de la tragedia, ha interrumpido las lógicas de la realidad, incluida la intromisión de un hecho fantástico, que, igual, no altera el sentido de la historia: una reflexión profunda sobre la amistad y la muerte.

Es cuando están juntas, también en el asiento trasero del vehículo, donde empieza a evidenciarse el carácter de Julia, Silvia y Mariana, como se llaman las tres amigas. Poco a poco, sin darnos cuenta, logramos olvidarnos de buscarle grietas a la actuación y nos contagiamos de su sensibilidad: las insatisfacciones de una, los temores de la otra, la inestabilidad de la tercera, pero sobre todo la manera como las ha tocado la muerte de su amiga. Ese momento en el carro, esa estrechez, esa casi claustrofobia, en medio de sorbos de licor que una de ellas saca de su bolso, más los constantes primeros planos de sus rostros (son contadas las imágenes en las que no esté presente alguna de ellas), nos sumerge en la intimidad de una vieja amistad, no nos permite escapar. Nos aferramos, entonces, por completo a los personajes, mientras perfilamos en si-

lencio sus personalidades, nos familiarizamos con su voz, adivinamos incluso su pasado; un peso que sin duda llevan a cuestas las actrices (Beatriz Carvajal, Sirley Martínez y Nelly Vargas), junto con la espontaneidad que les imprimen a sus personajes. Todo esto, en últimas, conduce el devenir de esta historia.

De forma gradual vamos sintiendo las diferentes formas de ese sentimiento: el de la pérdida, el de la nostalgia, ese extraño oxímoron que es el sentimiento de la alegre tristeza por haber perdido su amiga y al mismo tiempo sentir el calor de estar de nuevo juntas. Así, las personalidades se van transformando o revelando, ocupan con firmeza su lugar, el lugar extraviado en la rutina de sus vidas, pero que se reactiva y florece al estar unidas. Así, de un momento a otro, sin notarlo, los personajes han alcanzado una auténtica naturalidad, muy distinta a las voces impostadas del momento telepático del inicio. Son genuinos los suspiros, los quiebres de voz, los gestos y hasta las risas; son todas estas expresiones espontáneas en los personajes, pero que al mismo tiempo predecimos o, más bien, reconocemos porque son, al final, manifestaciones propias en cualquiera de nosotros cuando nos enfrentamos a esas súbitas dosis de confusa melancolía con las que nos sorprende a veces la vida.

Así, de un momento a otro, sin notarlo, los personajes han alcanzado una auténtica naturalidad, muy distinta a las voces impostadas del momento telepático del inicio. Son genuinos los suspiros, los quiebres de voz, los gestos y hasta las risas;...

Hay también una cierta carga poética. Opera casi como una cortina o una transición para salir del flujo constante del diálogo e introducirnos en otros episodios de la conversación o en otro de los pocos escenarios. Son reflexiones sobre el alma y la eternidad, sobre el andar fugaz en el mundo. Resuenan en una voz en *off*, que bien podría ser la de Sara, la amiga muerta. Acaso susurra desde la eternidad mientras gravita entre ellas, como nos lo hacen ver en sus diálogos y como lo hacemos nosotros cuando queremos creer que nuestros muertos se han diluido en la invisibilidad del entorno. Tal vez esa poesía busca después volverse imagen en ese instante íntimo de locura y borrachera, de fragmentos confusos de imágenes y distorsiones, quizás el clímax de

la película, donde pareciera que las tres se hubieran convertido en ebrias nigromantes con el propósito precisamente de conectar con esa voz, con esa alma, a la cual creen estar unidas, hasta caer después en el sopor de la resaca.

Es en ese agotamiento, cuando ya el dolor se ha vuelto resignación, donde las tres se perciben más transparentes, sobre todo Mariana, la que ha revelado un carácter más contradictorio, la que carga el licor en la cartera, la que propicia el ritual, la que confiesa su insatisfacción por su "condición" de ser *esposa.* Hasta ahora la mención de sus maridos, incluido el de Sara, es fugaz, imperceptible, apenas anecdótico, y no había hasta ese momento una pista que nos remitiera con mayor contundencia al título de la película. Después, de nuevo a través de aquella voz susurrante, surge una reflexión más directa, como para reafirmar el tema: "Esposas, ¿qué es eso?, ¿un cargo, una institución, una tradición, una suerte, una mala suerte, una suerte tradicional institucionalizada?".

Es aquí donde brotan entonces los interrogantes sobre el vínculo de la "condición" de esposas de los personajes con su luto y con el reencuentro. ¿Si no estuvieran casadas habrían tenido acaso otra actitud frente a la muerte de su amiga?, ¿quizá nunca se habrían separado y no las perseguiría la culpa de haber dejado tantos espacios vacíos entre ellas?, ¿qué hace que esa "condición" les otorgue una sensibilidad distinta? O, tal vez, el título más bien apela a aquello de lo que se huye, aunque sea de forma temporal. Así, gracias a la partida del ser querido, entonces, las tres dejan de ser esposas para entrar con libertad a esa sororidad que siempre prometen recuperar, aunque el título siga pareciéndonos un presagio, incrustado ahí en el borde de la historia como un inri que nos recuerda la dificultad de mantener unido aquello que el tiempo ya ha fragmentado.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguar
Revista de cine colombiano

GOLÁN, DE ORLANDO CULZAT

UN QUERER Y NO PODER

David Sánchez

En su ópera prima como director de largometrajes y presentada en el festival de cine de Málaga (España), el caleño Orlando Culzat nos lleva en un viaje emocionante y turbulento a través de *Golán*, una película que enfrenta varios desafíos en sus 99 minutos de duración.

La historia nos sumerge en la vida de Pedro, un adolescente de quince años que

enfrenta la muerte de su abuelo, desencadenando una serie de eventos que llevan a Pedro y su familia a una lucha emocional y existencial, buscando refugio en su casa de campo mientras lidian con problemas financieros y emocionales.

La película toca temas como el racismo, el patriarcado y las diferencias de clase de manera muy directa. Desde el principio, los personajes están claramente delineados, con los buenos de un lado y los malos del otro. La masculinidad dominante entre los hombres de la familia es palpable, incluso en momentos que parecen carecer de sentido, como la pelea durante una partida de billar.

Los momentos de violencia contrastan con pasajes de calma, a veces sin una justificación clara, lo que hace que la transición entre ellos se sienta un poco forzada. Ver a jóvenes fumando y bebiendo en silencio en un sofá no logra generar empatía con los espectadores, dejándolos desconectados emocionalmente.

El racismo emerge de manera repentina en la trama, sin haber sido explorado previamente, lo que puede resultar desconcertante para el espectador. Aunque se convierte en un elemento importante hacia el final de la película. Su introducción abrupta puede dar la sensación de que se está añadiendo simplemente como una herramienta para generar conflicto en la historia, en lugar de ser un tema que se ha ido construyendo gradualmente a lo largo del filme.

Por su parte, las acusaciones de violación y la defensa de familiares involucrados en actos inaceptables no se abordan con la profundidad necesaria, dejando al espectador con interrogantes sin resolver. Los que deben juzgar, los padres, los adultos, también tienen algo que ocultar, algo que reprocharles, la infidelidad, y es que en esta familia no hay uno que se salve. El ser juzgado por alguien que también tiene manchado su expediente, aparte de ser un reflejo fiel de la vida política de muchos países, es un reflejo de la decadencia familiar que el director pretende invocar en su obra.

Podríamos pensar que en una obra con estas complejidades, los actores tienen que dar lo mejor de ellos, al menos en el inicio de la película, haciendo que el film no parezca monótono desde un inicio. Todo lo contrario, las actuaciones no tienen nada de especial, si bien por una posible falta de buena dirección de actores, haciendo que

las actuaciones sean planas durante el film, o incluso falsas en los finales de discusión del final. El actor principal, el joven Jacobo Vera, no termina de disgustar pero su continua cara de "fumado", inexpresivo, no termina de aderezar un despropósito que ya no tiene solución.

> Los que deben juzgar, los padres, los adultos, también tienen algo que ocultar, algo que reprocharles, la infidelidad, y es que en esta familia no hay uno que se salve.

Parece que el director quiso abarcar mucho al final, dejando el resto del film allanara el camino, pero no midió los tiempos, consiguiendo que los momentos de la película que parecen estar destinados a resolver estos conflictos carecen de la cohesión y la preparación necesarias, lo que puede generar una sensación de desconexión con la historia. La falta de desarrollo adecuado de estos elementos a lo largo de la película hace que el desenlace no se sienta como un resultado natural de la narrativa, sino más bien como una conclusión apresurada y poco convincente.

Toulouse, 23/03/2024

Canaguaro
Revista de cine colombiano

IGUALADA, DE JUAN MEJÍA

LA ÉPICA DE UN CORAZÓN DESCONTENTO

Pedro Adrián Zuluaga

Sábado 21 de mayo. Ocho días antes de la primera vuelta de las elecciones presidenciales de 2022 en Colombia, Francia Márquez, fórmula vicepresidencial de Gustavo Petro, es hostigada con un láser durante un evento público de su campaña en el Parque de los Periodistas de Bogotá. El emotivo discurso de Márquez Mina tiene que ser interrumpido. Los escudos de protección policial se cierran hasta esconder el cuerpo de la candidata, mientras las voces exaltadas de los asistentes apagan su voz. Es el comienzo de *Igualada*, el documental de Juan Mejía que acompaña el trayecto que llevó a

la líder caucana a la vicepresidencia de Colombia.

En la siguiente escena, una Francia Márquez mucho más joven aparece frontalmente ante la cámara. Está sentada en una banca; detrás vemos la que parece ser la casa en la que vive. Viste un jean azul claro y se cubre la parte superior del cuerpo con una hermosa manta de colores. También tiene la cabeza cubierta y usa muchas manillas en su muñeca. Vemos cómo las toca y reorganiza, en un gesto que ha conservado hasta hoy. Francia Elena se presenta y explica, con palabras sucintas, quién es ella y cuál es el sentido de su lucha.

Dos facetas del personaje quedan expuestas desde el comienzo del documental. La mujer que habla frente a grupos grandes o pequeños, con palabras vehementes e inspiradoras. Y la otra, atravesada por dudas y decepciones. La que se pregunta cómo llevar esperanza a personas que no conocen otra realidad que la opresión y el despojo. La activista amenazada que debe tomar decisiones para protegerse y proteger a los suyos. Ese doble movimiento en la narrativa parece darle sentido a la frase que se volvió una insignia de la campaña de Francia Márquez, y que le dio nombre a su movimiento político: "soy porque somos".

Juan Mejía tuvo un acceso privilegiado a la campaña de la precandidata que decidió unirse al Pacto Histórico y que, luego de un intento de recolección de firmas, recibió el aval del Polo Democrático Alternativo. Mejía la había conocido cuando realizaba un documental sobre desplazamiento forzado en el Cauca, años atrás, y en 2020 acordó con Francia Márquez registrar la campaña hacia la presidencia. La líder política –según dijo el director a la periodista Catalina Oquendo de El País– solo puso dos condiciones: "Que nada de lo que saliera en el documental pusiera en riesgo la vida de alguien del movimiento y que se mostrara el trabajo colectivo".

En su *in crescendo* narrativo, *Igualada* muestra cómo Francia Márquez se convirtió en el fenómeno político de la última contienda electoral en Colombia, cuyo resultado fue histórico por partida doble: la elección de un exguerrillero y dirigente de izquierda como presidente, y de una mujer racializada y empobrecida como vicepresidenta. El documental captura la euforia y la enorme energía social que Francia Márquez liberó con su participación política, pero de igual modo enfrenta las consecuencias de

esa mayor visibilidad: el racismo latente salió a flote con una violencia inusual.

"Sí, soy una igualada. Y qué", le oímos decir a Francia en el discurso interrumpido del Parque de los Periodistas. Y a lo largo del documental vemos la forma en que, con digna rabia y altanería, contradice el lugar asignado a mujeres como ella en Colombia. La vemos cuestionar el machismo que cunde en la política colombiana, incluso en su ala más progresista, y abrirse paso para transformar los imaginarios sociales, revertir los insultos (como "igualada") y hacer de su propio cuerpo un instrumento de comunicación política (por ejemplo, a través de la ropa y los accesorios).

Desde sus escenas iniciales, *Igualada* logra combinar un ritmo que, a la vez que aumenta gradualmente de intensidad, se permite sus valles y lagunas, los tiempos muertos de una campaña política a todas luces exigente y que se volvió más demandante –y más hostil–cuando las encuestas fueron confirmando el favoritismo de Petro y Francia. *Igualada* usa las canciones de La Muchacha (cantautora que se hizo notoria en medio del estallido social de los últimos años) y distintos recursos de edición a la manera de los documentales de alto impacto, donde con frecuencia el tema domina sobre la exploración del lenguaje cinematográfico.

"Sí, soy una igualada. Y qué", le oímos decir a Francia en el discurso interrumpido del Parque de los Periodistas. Y a lo largo del documental vemos la forma en que, con digna rabia y altanería, contradice el lugar asignado a mujeres como ella en Colombia.

El reto para estos documentales es no caer en la propaganda, ni irse por la vertiente de la manipulación emocional. En el caso de *Igualada*, es la propia Francia Márquez, es la enorme dignidad y valentía de su lucha –sostenida en la ilusión genuina de quienes la escuchan y acompañan–, las que devuelven este documental al terreno de la urgencia histórica. *Igualada* es un documento necesario y que contribuye a la formación de cultura política en Colombia, más allá de los consabidos odios sectarios. Y nos hace conscientes de lo excepcional que es la emergencia de un o una líder, y en el atractivo humano y cinematográfico de este fenómeno.

El estreno de *Igualada* ocurrió con pocos días de diferencia al de *Petro*, dirigido por el franco-estadounidense Sean Mattison. Ambos trabajos pertenecen al género de documentales sobre campañas políticas que, en años recientes, con el ascenso de diversos progresismos al poder, también han sido recurrentes en Latinoamérica. El vínculo de estos trabajos con corrientes anteriores del cine político latinoamericano es insoslayable. Aunque se trata de otra retórica visual y narrativa, y de otro momento de las luchas sociales, la esperanza de un cambio –y la conciencia de la dificultad de lograrlo– une los dos momentos en un *continuum* histórico. Es el puente movedizo que atravesamos. La historia no ha terminado.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

MANOS QUE HABLAN, DE CAMILO GÓMEZ

EL VIEJO ORO Y LA NUEVA ESCLAVITUD

Martha Ligia Parra

Twitter: @sandritamrios

En Instagram mliparra

"La codicia es el peor defecto humano".
–Aki Kaurismäki–

"Nuestra minería artesanal siempre ha sido organizada, respetuosa de la naturaleza. Y nosotros desde siempre, desde que llegaron los ancestros, hemos pertenecido a la cultura del oro por la minería, somos hijos del oro".
–Elpidio Mosquera, joyero de Andagoya– "

Al Chocó llegan los que quieren hacer dinero rápido, explotando maderas, sacando el oro detrás de una máquina y los árboles centenarios de los bosques. Y, por otro lado, entra mucho colono que va es a saquear", afirma Camilo Gómez Durán, director de *Manos que hablan*: *leitmotiv del oro*. En todo caso, la rapiña ha sido a gran escala, a la vista de todos. El ingreso de los dragones (retroexcavadoras) es permitido por quienes deben controlar. La codicia no descansa y destruye sin piedad el otro oro, el verde, que son los ríos y las selvas, como lo expresa la investigadora y gestora cultural Ana Gilma Ayala.

Los entables han extinguido prácticamente la minería artesanal. Una tradición que lleva más de dos siglos como forma de subsistencia e independencia económica para los locales. "Somos los que heredamos el conocimiento de la minería de los pueblos de África, porque los españoles no entendían de minería", señala José López, joyero de Istmina. Hoy cuando, en un día de suerte, los barequeros con sus bateas logran sacar algún gramo de oro, se ven obligados a cambiarlo por comida. Para Gómez, seguimos en un sistema de saqueo colonial. El afro nuevamente está siendo re-esclavizado por un oro cuyo resultado no se ve en su región.

Manos que hablan es el primer largo documental de Gómez, realizador bogotano radicado en Canadá. El punto de partida fue la investigación de Juanita Méndez, llamada *Somos hijos del oro, Testimonios de la cultura del oro y la joyería tradicional en el Chocó,* realizada en 2016 con el auspicio de la Universidad de Los Andes. El objetivo fue seguir el rastro del metal que se queda en el Pacífico. Para las comunidades de la región, como lo indica Méndez, existe un vínculo ancestral poderoso con el oro. Al lado de su extracción florece la orfebrería chocoana, una sofisticada expresión cultural.

Gómez, comprometido con esta causa y con un presupuesto limitado, cubrió de su propio bolsillo los gastos de producción. Él mismo se encargó de la dirección, producción, fotografía, sonido, edición y hasta de la música. Salió para el Chocó siguiendo el trazo del trabajo de Méndez: "Uno va pisando sobre la huella de otros", reconoce con humildad. Filmó solo, echó en su morral una cámara 4K y un dron, viajó en moto y en embarcaciones por Medio Atrato cercano a Quibdó, Tadó, Condoto, Istmina, Andagoya y Nóvita. Y entrevistó a los joyeros como era su plan inicial.

La película quiere exaltar el trabajo de orfebrería que funde dos conocimientos: La técnica de la filigrana que vino de España, a través de Mompox y la traída de África por los esclavizados. La joyería es ejercida por los chocoanos desde hace quinientos o seiscientos años, explica el realizador. Este oficio, en su mayoría a cargo de los hombres, está en peligro; tanto por el precio del oro, como por la poca atención que se le ha dado.

En sus recorridos, el director encontró otra realidad aún más compleja, los estragos de la minería informal mecanizada, que comenzó en 1989, y cuyo símbolo es la retroexcavadora (Méndez,2021).

También notó las múltiples amenazas sobre los territorios: la intimidación a los líderes, la lucha por mantener viva la tradición de la orfebrería y de la minería artesanal, la destrucción de la riqueza biológica e hídrica, la desidia y el abandono estatal, la pobreza. Y las mafias detrás de la explotación minera mecanizada. En la provincia de San Juan, por ejemplo, que es la más azotada, ya no hay nada que vaciar como dice una de las canciones del documental.

Camilo Gómez, quien se considera un activista, habla de manera clara y pausada. Su compromiso es social y político. El cine, para él, otorga una voz que le permite expresar inconformidad frente a la forma en que la sociedad está organizada. Para *Manos que hablan*, entrevistó a 75 personas de la base social; solo a locales del Chocó, aclara. Todos ellos son protagonistas e incluso, algunos, corren riesgos por hablar ante la cámara.

También notó las múltiples amenazas sobre los territorios: la intimidación a los líderes, la lucha por mantener viva la tradición de la orfebrería y de la minería artesanal, la destrucción de la riqueza biológica e hídrica, la desidia y el abandono estatal, la pobreza.

Uno de los entrevistados explica cómo reparte sus ganancias el próspero negocio de la extracción del oro con dragas. En donde todos sacan provecho menos la población y la naturaleza. El cuarenta por ciento va para el dueño del entable minero y los demás porcentajes se dividen entre los grupos armados ilegales, el consejo comunitario, las autoridades ambientales y el ejército.

Devastación, maltrato y explotación. Es lo que ha traído la minería a cielo abierto con retroexcavadoras. Ha destruido el bosque y la fauna, ha contaminado el suelo con los aceites y ha envenenado ríos como El San Juan o El Quito. Este último, según un estudio citado en el documental recibió cien toneladas de mercurio entre 2005 y 2022. "A medida que se va extrayendo el material aurífero, el río se transforma en un vertedero, en un cuerpo moribundo. Montañas de sedimentos reemplazan el paisaje tropical, se seca la sangre de la tierra". (Echeverri, 2021).

Para algunos la minería mecanizada también ha permitido el desarrollo. Pero, ¿a qué precio? El mercurio no solo está en la tierra, los ríos, los peces, sino también en la sangre de los pobladores.

Para Gómez las mujeres tienen mucho qué decir, pues, según él, está demostrado que los hombres ya generaron un mundo fallido. "En mi documental la voz de las mujeres pesa mucho más". Son ellas, Mariyen Riva (bióloga), Martha Lucía Benítez (joyera), Ana Gilma Ayala (gestora cultural), Adriana Quejada (abogada), Digna Patricia Palacios (Psicóloga), Sioni Perea (barequera), Rubiela Cuesta, Ana Dolores, entre otras. También las cantadoras de Alabao de Condoto María Jesusita y doña Pita tuvieron un papel importante en la música del documental. Y voces como la de Rosmira se destacan al afirmar que en Colombia hay dos guerras: una social y otra con la naturaleza.

¿Cuántos kilos de oro migran del Chocó y hacia qué lugares mes a mes? se pregunta *Manos que hablan*. En todo caso, el noventa y cinco por ciento de la explotación es ilegal y destructiva. El brillo y las ganancias solo sirven a los conglomerados económicos, a las mafias y a los bancos que lo guardan en sus bóvedas. Únicamente sigue siendo sagrado para los indígenas y un valor cultural poderoso en la memoria y tradición afro.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

MEMENTO MORI, DE FERNANDO LÓPEZ CARDONA

MEMENTO VIVERE IN COLOMBIA

Sigifredo Escobar Gómez

Caronte, en la mitología griega, es el encargado de transportar las almas de los fallecidos al Tártaro. En *Memento mori* (2024), nos encontramos con una versión criolla de este personaje, cuya tarea, según vemos en pantalla, es llevar a los N.N. encontrados en las orillas, al pueblo que los acoge como última morada. A diferencia de Caronte, el barquero de la película no cobra una moneda de oro, ya que en este universo ficcional llamado Puerto Berrío, más que el dinero, importan los favores espirituales e imperan

la voluntad y la solidaridad.

Para un cuerpo rescatado, la primera morada, luego de salir del rio, es el hospital, donde lo analizan, lo pesan y lo registran para luego llevarlo al cementerio. La muerte, para los habitantes de este pueblo, se ha vuelto habitual y la larga exposición a su horror ha hecho que, como acto de resiliencia y lucha contra el anonimato, tomen como hijos adoptivos a estas almas perdidas, dándoles un nombre o un apodo, hablándoles y ayudándolos con sus oraciones a transitar al más allá. El silencio del cementerio se ha transformado en un murmullo constante de personas que, con sus rezos, esperan que sus hijos adoptivos puedan descansar en paz. Inevitable entonces pensar en este proceso como un "renacer", renacer en un mundo más allá de la muerte.

Memento mori, en español: "Recuerda que vas a morir", es una frase en latín que proviene de la filosofía del estoicismo, recordándonos que somos mortales, finitos, y que la muerte está a un solo movimiento de gatillo de distancia. El Animero encarna esta frase, y trabaja todos los días para evitar llegar al infierno al que se siente condenado. El conflicto de la película se centra en encontrar la cabeza de un hombre que, la misma película nos revela, es el hijo del Animero. Dicha cabeza se encuentra en poder del Moro, un personaje descrito como un ser siniestro y oscuro. Su morada está ubicada en el mundo de los espíritus, al que solo se puede llegar muriendo. Como en tantos relatos de la mitología griega, donde el héroe debe entrar al inframundo y rescatar de éste a alguien, el Animero debe arrebatarle al "diablo" la cabeza de su hijo para así ganar las indulgencias por abandonarlo hace treinta años.

En este sentido, la película no es metafórica, sino explícita y por momentos, expositiva, pues por medio de diálogos entre el Animero y su hijo, o el Animero y el Moro, nos cuentan los detalles de la historia que no han quedado claros. Sin embargo, a pesar de su explicitud, la película se torna por momentos confusa, y esto hace que, para la mayor parte de la audiencia, no quede claro lo que está pasando. Una posible razón para esto puede ser el trabajo de montaje, que falla en la mayor parte de la película. Si bien la alternancia de narradores en varios momentos de la película no es nueva, como hemos visto en películas como *Elefante* (Elephant, 2003), en *Memento mori,* el montaje no aclara completamente las secuencias, lo que obliga al espectador a re-

construir la historia, y mientras este proceso mental ocurre, se pierden detalles importantes de la narrativa.

Por otro lado, la fotografía destaca por contar con composiciones cuidadas, y el manejo de la luz alcanza su momento más interesante y expresivo cuando se inserta el misticismo de la noche. Las velas juegan un papel importante en la creación de una atmósfera lúgubre y evocadora, tanto en el pueblo como en la casa del Moro. Además, no puedo hablar de esta sin mencionar la clara referencia a Jesús Abad Colorado, fotoperiodista de guerra que durante décadas nos ha mostrado la cara más cruda de la guerra. Esto se refleja especialmente en el retrato que se hace de los paramilitares fallecidos y en su indumentaria, donde vemos las cruces y el niño Jesús, ironizando con su camuflado. El trabajo de maquillaje y diseño de producción en general es muy realista. La decisión de usar actores profesionales es importante para darle vida a los personajes principales, cuya interpretación funciona la mayor parte de la película y logran transmitir los momentos de calma, tensión y locura de manera efectiva. La única actuación que no se siente creíble es la de Naré, interpretada por Lucía Bedoya, cuya ejecución no logra mantenerse convincente, especialmente cuando sostiene algún tipo de diálogo con otro personaje.

...la fotografía destaca por contar con composiciones cuidadas, y el manejo de la luz alcanza su momento más interesante y expresivo cuando se inserta el misticismo de la noche.

Finalmente, y no menos importante, debo hablar de una de las primeras palabras que me vinieron a la mente mientras veía la película y que se escribieron en mayúsculas luego del paso al mundo espiritual del Animero: Realismo mágico. Este movimiento artístico, que tuvo su mayor exposición en la literatura, ha tenido poca representación en el cine. Leer a Isabel Allende o Juan Rulfo es adentrarse en un universo donde la realidad se mezcla con lo místico y lo fantástico. Allí, la muerte no es un final, sino un elemento narrativo, representado de manera misteriosa, surrealista o incluso irónica. En *Memento mori,* al ser la muerte parte del camino, los vivos pueden interactuar y ver a los muertos, sin que resulte extraño dentro de las reglas de este universo. Sin embargo, un elemento que no queda del todo claro es

por qué el Animero ve a su hijo siendo un niño. Si bien podemos interpretarlo como que lo ve tal cual era cuando lo abandonó, esto entra en disputa con el hecho de que este mismo personaje vea a muchas otras personas tal como murieron. ¿Por qué entonces el hijo es diferente? No se explica en la película, y para este prospecto de crítico, podemos estar frente a un error narrativo.

Memento mori se suma a películas como *Cantos que inundan el río* (2022), *Cicatrices en la tierra* (2022), *Tantas almas* (2019), *Ciro y yo* (2018) y muchas otras que narran la violencia vivida en Colombia y nos confrontan con el horror que significa ser colombiano, pero también con la humanidad detrás de este pueblo resiliente.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguar
Revista de cine colombiano

MEMENTO MORI, DE FERNANDO LÓPEZ CARDONA

UN PAÍS POBLADO DE ÁNIMAS

Oswaldo Osorio

Si los asesinados y desaparecidos de la violencia colombiana pudieran verse, el territorio estaría poblado de ánimas en pena con las que nos toparíamos constantemente. Esta película comienza (de nuevo) como ese "río de las tumbas" en que se ha convertido el país y que es, sin duda, uno de los motivos constantes del cine nacional. Primero, registra otro más de esos muertos que han bajado por uno de nuestros ríos, y luego, emprende un viaje espectral a contar su historia (y a encontrar su cabeza),

en un relato que apela a la memoria y que da cuenta de esas prácticas y creencias que tiene la gente para lidiar con la muerte.

Hay muchos relatos que se han referido a los muertos que bajan por el río Magdalena y que son recogidos y "adoptados" en Puerto Berrío, baste mencionar el más completo de todos, el documental *Requiem NN*, de Juan Manuel Echavarría (2013). Tanto esa adopción como los relatos, son necesarios para recordar a esos muertos y esa normalizada práctica desprendida de la violencia que vive esta población, porque, como decía Hannah Arendt, la memoria da profundidad a la existencia. Por eso la gente los adopta, les pone nombre y les reza (ya sea para reemplazar a uno de sus desaparecidos o porque los creen milagrosos)*, y por eso son necesarias películas como esta.

A la historia del decapitado se le suma la de una enfermera que tiene a su marido desaparecido y la de un peculiar hombre al que le dicen el Animero, pues tiene una conexión especial con las almas errantes y en pena que circulan por ese territorio. La búsqueda de la cabeza del decapitado es el hilo conductor de un relato que se adentra en lo más oscuro y tétrico de la violencia colombiana, es la excusa para conocer la atmósfera que reina en esas zonas dominadas por el miedo y la muerte, así como para ver los fantasmas cargados de remordimientos y recorrer un mundo donde no existe el estado ni la justicia.

La búsqueda de la cabeza del decapitado es el hilo conductor de un relato que se adentra en lo más oscuro y tétrico de la violencia colombiana, es la excusa para conocer la atmósfera que reina en esas zonas dominadas por el miedo y la muerte,...

En un sincretismo entre espiritualidad católica y superchería popular, la gente de Puerto Berrío mantiene una conexión con los muertos, los suyos y los ajenos. El Animero es el epítome de esas prácticas y creencias, también es el conducto para comunicar los dos mundos. Estar vivo y muerto al tiempo en el relato es un recurso que contribuye a ese estado liminal en que se mueve toda la historia, y así, tanto el protagonista como la narración, transitan fluidamente entre ese plano dominado por el temor y el pesar, el de los vivos; y el sentenciado a la peniten-

cia y el olvido, el de los muertos. De ahí que toda la película mantenga un tono opresivo y afligido, donde los vivos parecen condenados a cumplir unos compromisos con la muerte. Y aunque esta situación se haga más evidente en esta población, lo cierto es que se aplica a todo el país, donde las violencias han estado dispersas por todo el territorio y los ríos irrigan cada rincón como potenciales vertederos de muerte.

Para sostener este tono y en consecuencia con su historia, la película propone una cuidada fotografía, atenta en sus encuadres y composición a los contrastes de ese amplio y soleado paisaje, lleno de vida natural, pero también de personajes pesarosos. Y en las noches, aprovecha la fotogenia de la luz de las velas, siempre asociadas a las plegarias y a los muertos, para crear unas atmósferas de lúgubre belleza. Porque esta película la definen esos opuestos, que empiezan por la dicotomía entre vida y muerte, determinante en la existencia, pero que un país como este se presenta con una nefasta variación de violencia, injusticia y olvido.

* Desde 2021, la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD), a pedido de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), emprendió una labor de identificación y recuperación de cuerpos víctimas del conflicto que se encontraban en el cementerio La Dolorosa de Puerto Berrío.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguar
Revista de cine colombiano

PEDAZOS ROTOS DE SOL, DE IVÁN SIERRA

(V)ISLUMBRARSE. (H)ORADARSE. (S)OLTARSE.

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Turn my head into sound.
I don't know when I lay down on the ground.
You will find the way it hurts to love.
Never cared, and the world turned hearts to love.
You will see, oh now, oh the way I do.

You will wait, see me go.
I don't care, when your head turned all alone.
You will wait, when I turn my eyes around.
Overhead, when I hold you next to me.
Overhead, to know, oh the way I see.

Close my eyes, feel me how.
I don't know, maybe you could not hurt me now.
Here alone, when I feel down too.
Over there, when I await true love for you.
You can hide, oh now, the way I do.
You can see, oh now, oh the way I do.

–Kevin Shields, 1991–

En cuanto las pantallas, aquellas, proyectan figuras que restallan y se mecen (en un movimiento cándido y flagrante, que descubre la transparencia propia de su inquietud), su desviación correspondiente en imágenes se convierte en una caricia ladina, un furtivo roce delatado en caprichosas seguidillas. Mientras los trazos andan el camino que entreteje la plausibilidad y la comprensión, adquieren una empática excusa, que, en inaprehensibles estelas, refleja la nutrida entraña de ilusiones, penumbras, suplicios, insidias, inocencias e incertidumbres que nos componen. A merced (y en suspensión) del tiempo, el flujo de trazos, convertidos en afecciones que se reversionan con cada visionado, es un magma de histerias (historias postreras) que se desdoblan, retuercen, ufanan, agazapan y transmutan. Desaparecen para comprenderse, se comprenden para aparecer, para ser.

Valiéndose de una cercanía interpersonal en fuga, y de la coyuntura eterna que es la coexistencia (y la persistencia) entre seres enlazados por sentimientos (tan mutables y escurridizos como las filmaciones que se hacen de ellos), Iván Sierra, realizador audiovisual bogotano, plasma en *Pedazos rotos de sol* (2023) un retrato etéreo y honesto en el que intenta desenmarañar sus dudas a través de la naturaleza melancólica de los recuerdos, el engaño destensado y las posibilidades intercaladas –y superpuestas– que derivan de erogar las artes y reconstruirlas desde sus sustancias.

Este nebuloso compendio fílmico de juegos poéticos e imbricaciones expresivas, manipula las virtudes que cada expresión artística le cede, y las superpone en un relato sosegadamente intenso y formalmente dúctil. Los métodos diversos con los que se ensambla, construyen, hacia fuera de sí mismos, la potencia de un ideario persistentemente juvenil, que atrapa pensamientos y anhelos naturales –superiores al paso del tiempo–, y los deja correr entre los marcos de ciertas nostalgias individuales, que tocan directamente a una nostalgia común que la película evoca como un sentimiento fresco, grácil y estimulante.

Particularmente, la nostalgia propia que Sierra imprime en su filme (que es sello de una determinación artística especialmente íntima y aventurada), nos lleva a los soportes específicos de unos recuerdos –cuasi informes–, distinguidos como los creadores de un punto de enunciación conscientemente plástico y sensible, que expande y

dirige las perspectivas del espectador hacia una técnica finamente dilucidada, en la cual se atrapan abigarrados testimonios y erráticas pasiones, contenidos en un marco móvil de intensos efluvios. De la pantalla emana un aire dulce y distendido, que entra en las honduras internas, y enciende una luz empática que conecta con una liviandad trascendente, identitaria de la obra.

Este nebuloso compendio fílmico de juegos poéticos e imbricaciones expresivas, manipula las virtudes que cada expresión artística le cede, y las superpone en un relato sosegadamente intenso y formalmente dúctil.

Los deseos (los sueños, incluso), son un material que se fuga de las convenciones canónicas enmarcadas en los significados tácitos de las formas, las sonoridades, las texturas y los pensamientos. El jugueteo –necesariamente emocional– con que estas grietas fílmicas se distancian del centro de su creación, es una característica inherente a ellas, que transmuta sus formas y extiende sus lindes. Los formatos y soportes técnicos en los que se proyectan (de cuyos cambios y reformas nace el germen de la nostalgia), aluden a esos parámetros internos que hacen de esta experiencia, un relato diseminado en pixeles que se agrupan para componer cada secuencia de una epístola tan amarga y audaz, como introspectiva y sensorial.

Es, además, notable el carácter deliberadamente austero de la cinta –compuesta, como se ha mencionado, de varias clases de cintas conjugadas–, el cual extiende la nostalgia de sus ideas, a esos soportes que las contienen y les dan un nuevo sentido artístico, estructurado desde artificios pactados que conceden peso al aire. Este aire es fondo para los diversos habitantes de estos paisajes, que lo consumen entre respiraciones, bocanadas y conversaciones lánguidas; sus formas de mirar, además, llevan consigo unas cenizas luctuosas que flotan pausadamente en cada fotograma. Hay una gran fuerza en estas decisiones estilísticas, que resultan sensatas en cuanto nos comunican con el fondo puro de sus concepciones; desmitifican cualquier aspiración magnificente con que el cine pueda –y desee– entronizarse, y acercan sus propios artificios al entorno (al margen de la pantalla) que las observa. Extienden sus susurros hacia él,

que corresponde esta suave invitación. Las reverberaciones de la una y el otro entregan una esencia inconfundible que se impregna a la película y al recuerdo de la misma.

Entre esas capas yuxtapuestas que se subsiguen unas a otras, se construye tenuemente la disimilitud que toma esta propuesta frente a los sentidos de claridad y condescendencia naturales al cine canónico; a merced suya, están las sugerencias soslayadas del dolor que estos personajes –de índole lívida y fugaz– consienten.

En su dolor radica la pureza emocional de la que se valen para hacer externas sus intimidades y ausencias. Los desleídos interlocutores que conforman esas entidades afectivas –sustanciales para este orden fílmico–, viven la mutualidad como una concreción de su existencia. Ella misma los induce a monólogos sedados, en los que sus bifurcaciones profundas se abarcan con la melancolía natural de quien ha sido lastimado por sus propias pasiones (que insinúan un sí mismo engendrado por punzadas ajenas). Las relaciones entre ellos se guían hacia ese discurso profundo, que se entiende como una pulsión característica de lo que se puede –o no– manifestar sobre los otros y sus exigencias (piezas que nunca se distinguen, adaptan ni incorporan en su totalidad, así como los destellos de la pantalla).

Para cuando este discurrir de estímulos se hace memoria, sus personajes ajados se funden en la conclusión de unas emociones hechas ya eternidad. Sus mellas duelen y dolerán incansablemente. Es intrínseco a su composición que les duela la caída fragmentada de ese sol y esas estrellas mutables con los que comparten panorama. Su voz se une al oleaje del mar y a la pasividad de los objetos. Los oímos, y comprendemos que el dolor no deja de ser un aliciente para compartirse, detenerse, fragmentarse, mirarse, filmarse, regresarse, recordarse, librarse, soterrarse, palparse. Vislumbrarse. Horadarse. Soltarse. Incluso con los demás. Incluso a uno mismo.

CONTENIDO SITIO WEB

PETRO, DE SEAN MATTISON

ALL THE PRESIDENT'S MEN

David Guzmán Quintero

Yo ya no pertenezco a ningún ismo
Me considero vivo y enterrado
Yo puse las canciones en tu walkman
El tiempo a mí me puso en otro lado
Tendré que hacer lo que es no debido
Tendré que hacer el bien y hacer el daño
No olvides que el perdón es lo divino
y errar, a veces, suele ser humano
–Fito Páez, Al lado del camino–

El primero fue Lenin. Antes de Hitler, Lenin lo pensó: el cine tenía capacidad de sobra para convertirse en una herramienta propagandística de manipulación de masas. Así fue que, desde 1922 hasta los años ochenta, en el marco castrense de la Goskino, el Gobierno soviético se encargó de controlar guiones, presupuestos y cortes finales de los filmes, así como las publicaciones teóricas, investigaciones referentes a lo cinematográfico y hasta los planes de estudio de las incipientes escuelas. Esto trajo como consecuencia la retención y mutilación de filmes (como los de Tarkovsky), en el mejor de los casos, hasta vetos vitalicios del ejercicio cinematográfico o la privación absoluta de la libertad.

Con restricciones menos severas, pero igual de mezquinas, Hollywood y su Código Hays, también hacían de las suyas. Luego, Hitler. Y así, el mismo Bazin pareció aceptar la idea de que el cine era un sinónimo ineludible de propaganda. ¿No es esto una conclusión que parte de la noción preestablecida (eurocéntrica, a más no poder) de que necesitamos imponernos a como dé lugar sobre el otro? ¿Es esta noción cierta? Quién sabe. Pero luego Godard diría que el mero *travelling* es una cuestión de moral. El feminismo llegaría al cine, junto a movimientos cuir y afro, y, una vez más, el cine sería una herramienta política. Todo arte lo es, a fin de cuentas, pero el cine es esencialmente la más explicativa de todas.

Sin embargo, a partir de los años cincuenta, comienza a fecundarse la idea opuesta, una que parte no de la necesidad impositiva mencionada, sino la de una invitación al diálogo, al debate, a la cosecha de un público brechtiano, o sea dubitativo. Hablo de *Noche y niebla,* de Alain Resnais: tan explícita como ambigua. Con la herida aún respirando, Resnais se preguntó si el fin del nazismo significaba el fin de las violencias transnacionales, si Hitler fue un hecho aislado e irrepetible o si hay algo intrínseco en esa negociación perenne nombrada “Naturaleza humana”. Al otro lado de la historia, luego vendría Haneke y su *Cinta blanca,* que reafirmaría las dudas irresolutas de Resnais.

Al parecer la propaganda no es ineludible. Y aún si lo fuera, ahora volvemos a su manifestación más pura: el cine se pone a disposición, una vez más, de intereses gubernamentales. Tampoco es que sea la primera vez en Latinoamérica. Estos documentales siempre cuentan con cierto tono panfletario que uno puede omitir defendiéndolo

como obra cinematográfica en sí misma, pues solo así puede apreciarse la obra de Leni Riefenstahl. Recuerdo especialmente el documental sobre Pepe Mujica (dirigido nada más y nada menos que por Emir Kusturica, cuya obra maestra *Papá está en viaje de negocios,* le da un aire de director reaccionario y crítico), que, más allá de afinidades políticas, es un relato que funciona en sí mismo; recuerdo la escena inicial con Mujica tomando y escupiendo mate y la posterior secuencia con material de archivo narrada por él mismo y musicalizada con un hermoso tango de Mariano Mores. Hay un peso estético importante. No es el caso de *Petro.*

> ...Resnais se preguntó si el fin del nazismo significaba el fin de las violencias transnacionales, si Hitler fue un hecho aislado e irrepetible o si hay algo intrínseco en esa negociación perenne nombrada "Naturaleza humana".

La primera duda que saltó a mi mente cuando supe del documental (apenas meses después del estreno de uno sobre la vicepresidenta) fue: ¿Qué hay detrás de un documental que narra la vida de un presidente aún en ejercicio y con los índices de desaprobación con los que cuenta? Y entonces, definitivamente, me he puesto en camisa de once varas. La polarización en la que estamos inmersos me pone, entonces, del bando opuesto. En efecto, el relato llega en un momento muy conveniente y, una vez visto el filme, se reafirman las sospechas: No hay una exploración que involucre una reinterpretación de los hechos, una indagación humana en el personaje en la que valga la pena detenerse, muchísimo menos se ofrece una experiencia estética que vaya mucho más allá de un reportaje televisivo. Lo que hay es una organización de la información ya conocida. Es evidente: el propósito del filme es el de limpiar la imagen pública de un mandatario. No obstante, vale la pena resaltar que, de cualquier forma, un filme con esta temática y, sobre todo, estrenado en el contexto mencionado, corre el riesgo de ser un intento sospechoso de mil cosas, pues de los fragmentos en los que Sofía Petro habla sobre su padre, uno también podría pensar que es un intento de mostrar un lado humano detrás del presidente con el fin de apelar a la empatía de la audiencia.

Como sea, las búsquedas inquietas del lenguaje estético del cine son sordas a in-

tenciones reivindicativas (de cualquier guisa). Entonces despachemos, de entrada, breves acotaciones sobre el relato. Las primeras imágenes son de un campamento que alza una bandera en la que se lee "M-19", los créditos con los que introducen al personaje principal dicen "un exguerrillero es candidato a la presidencia", los primeros minutos del documental van sobre la formación del M-19 y la militancia de Petro y posteriormente lo retoma a la mitad del filme. Es evidente que el antecedente sindicalista es lo que más llama la atención a Míster Mattison. Bien, como sea, no es de mi particular interés expandir el argumento del documental. (Prefiero esquivar cualquier indicio de proselitismo).

Este es un documental con una estructura sólida (sólida, para sus intenciones, claro): utiliza la historia de Petro durante las últimas elecciones presidenciales solo como excusa para delinear toda una historia nacional de lucha: desde el M-19 hasta el estallido social del 2021. En este punto sí que vale la pena destacar la inclusión en el relato de Federico Gutiérrez (principal opositor de Petro en las últimas elecciones) y de María Fernanda Cabal (una senadora, opositora radical, que no destaca por su inteligencia). Y lo resalto no por afinidades ideológicas, sino porque es una invitación a poner las posturas sobre la mesa, a tensionar la narración. Pero es evidente el papel antagónico que juegan en este relato que (una vez más) se convierte en el maniqueísmo de buenos y malos, héroes y villanos; como en los relatos de la primera parte de la historia del cine (aquellos que respondían a una agenda política de forma mucho más estricta que ahora), la mejor manera de manipular es a través de los binarismos: bueno/malo, héroe/villano. Ellos y Rodolfo Hernández, que es el aporte cómico (desearía que no me hubieran recordado esa parte de la historia colombiana), siendo un hombre que se hizo nacionalmente famoso por darle una cachetada a un concejal siendo alcalde de Bucaramanga, que se lanzó a la presidencia con un caso de corrupción abierto y que llegó a segunda vuelta con la única promesa de llevarnos a conocer el mar.

Este es un documental con una estructura sólida (sólida, para sus intenciones, claro): utiliza la historia de Petro durante las últimas elecciones presidenciales solo como excusa para delinear toda una historia nacional de lucha:...

El uso del material de archivo es impactante y el bullerengue es una acertada decisión estética. Muy bello, muy lindo, muy bueno todo, pero además de que mis opiniones sobre el relato en sí mismo no son muy distintas a lo expresado previamente en mi texto sobre *El rojo más puro*, lo anterior lo menciono porque creo que esta es la primera vez que escribo sobre un filme sin que este sea lo verdaderamente importante, sino lo extra cinematográfico. Espero que sea la última.

Si bien los párrafos introductorios, lo acepto, pueden antojarse bastante conspiranoicos y son traídos a colación porque creo que es un lugar al que el cine no debería volver, sí que hay dos problemas fundamentales: El primero es que, sí, estoy de acuerdo con que gran parte de la desaprobación de Petro, se basa en lo manoseados que son los más grandes medios de comunicación en Colombia; eso parece que ya era una verdad aceptada por sus votantes, pero ellos mismos parecen haberlo olvidado después de la posesión y volvieron a la información fácil. Allí puede surgir una necesidad contra informativa, que ha sido una vertiente fundamental en la historia del cine documental latinoamericano. Pero esa tal reivindicación apela no a las gestiones presidenciales, sino a las sindicales. Es decir, es como si lo que buscase fuera ganar la aprobación mediante su ardua lucha (cuya importancia no niego) y no mediante su gestión en sí misma. Sí, tal vez allí hubiera sido, quizá descaradamente, más evidente esa necesidad de limpiar la imagen de él; pero, bueno, untada la mano, untado el codo, y supongo que hasta el presidente puede acceder a eso.

Y, segundo, el punto de vista. No es la primera vez que se asoma un personaje de esta índole por un documental latinoamericano. Por *La batalla de Chile*, que es tal vez el más importante, circunda la muerte de Salvador Allende y, de vez en cuando, se pasea por los capitolios; pero la cámara está ubicada en la calle, al lado de los ciudadanos siendo atacados por las fuerzas policiales, del camarógrafo que filmó su propio asesinato. Si hablamos de esos balbuceos demagógicos que claman “Poder popular”, “El pueblo al poder”, etcétera, esa sí que hubiera sido la estrategia oportuna. Aquí es al contrario: lo importante es Petro, lo demás solo se delinea lo estrictamente necesario.

Al final, cualquier idea impuesta entra en el juego coercitivo de la manipulación. (Supongo que es el riesgo que se corre). Y a

estas alturas, hemos podido evidenciar que sí hay un cine que no busca imponer pensamientos, sino sembrar dudas. Pero, claro, pedirle eso a un documental sobre un presidente aún en ejercicio, es pedirle peras al olmo, que se marque un autogol.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

QUIERO QUE ME MANTENGAN, DE HAROLD TROMPETERO

Gonzalo Restrepo Sánchez

La reciente película de Trompetero "Quiero que me mantengan", además de ser un filme fallido, resulta desafortunado este crédito en la filmografía del realizador colombiano. No es simplemente cuestionar que pudo haber pasado. A mi entender, después de *Riverside* (2009) Trompetero creería ha decidido dar un giro en contra de su manera de ver ciertas historias que emanan de su imaginación.

Toda la puesta en escena está acoplada en torno al propósito de no hacer nada uno personajes, y un tanto neutra por parte de Trompetero de imprimir un ritmo plácido a las imágenes, sin complicar en ningún instante el asunto emocional y, además, manteniendo un lenguaje visual que no carga de emoción cada fotograma. Uno de los problemas más grandes es que las escenas de Mónica –ni víctima ni culpable– no presenta recursos dramáticos y sin detenerse un solo momento en erigir algunos "cimientos" concretos sobre los que elevar el cuerpo del relato.

Quiero que me mantengan (2024) parece burlarse del espectador frente a una serie de situaciones propias de unos personajes fracasados (me refiero a los protagonistas Mónica y José). Por otro lado, no cabe duda de que el realizador sabe cómo vender sus productos y crear vehementes discusiones con base en polémicas y mucha provocación por encaminarse a lo simplón. Porque *El paseo 7* (2023) si bien no se escapa de lo malogrado también, al menos posee rasgos de comicidad e identidad a las costumbres populares.

En *Quiero que me mantengan* a los pocos minutos uno sabe que no elevará concluyentemente el vuelo, ni siquiera ofrece una mirada complaciente de una parte de la sociedad bogotana menos favorecida; revelando eso sí, una anormal amistad entre unos compañeros que nadan en la pobreza más económica, que carecen de valores y de la más minúscula empatía hacia quienes les rodean. Mónica y José todo lo hacen sin gestos ni riñas, como si sus circunspecciones les avalaran a una inmunidad siempre pendiente de un hilo al decidir ambos dejar sus oficios. Tal vez, en algún instante de debilidad, surgiría entre ellos el recuerdo de una época reciente que fue feliz mientras subsistió, pero ni eso.

Si el deseo agudiza el ingenio, inclusive el del más zángano, los personajes sin completar una frase inventada y cuya irresolución alientan el conformismo, la cinta de Trompetero ni siquiera muestra simples prototipos con toda una serie de mundos propios de los que solo perciben un fragmento. Federico Fellini, por ejemplo, logró cotas de exquisitez en la comedia de sabor agridulce. El objetivo del zángano –por aquello de que José quiere ser mantenido–, es regocijarse de un pequeño hueco donde

arar aquello que para él es fundamental, aunque para los demás resulta una ineptitud total, con todo que él posea su encanto y garbo. En consecuencia, todas estas valoraciones penden de una mirada a veces ajena al contexto de donde salen los interlocutores.

El objetivo del zángano –por aquello de que José quiere ser mantenido–, es regocijarse de un pequeño hueco donde arar aquello que para él es fundamental, aunque para los demás resulta una ineptitud total, con todo que él posea su encanto y garbo.

Así que al igual que con varios de los otros guiones de Trompetero, éste diseña el rumbo de un par de seres solitarios, sin que naveguen en "un mar de tiburones" listos para comérselos vivos. Dentro de la pantalla, Jackes Toukhmanian es marcadamente terminante en apariencia y modales. Muy discreta por otro lado, la actriz Judith Segura que no está a la altura de la parte difícil de una mujer que lo deja todo (en la historia nada, a la larga), por su controvertible compañero (más inútil él que ella, pues al menos la chica sigue defendiéndose vendiendo empanadas en el barrio).

Pero hay algo que se desprende de este tipo de historias y que en alguna oportunidad el cine ha mostrado su interés como en *Los inútiles*, de Federico Fellini (1953). Es que los individuos improductivos, siempre que dan a conocer pericia en algún semblante poco práctico desde una postura social. Así mismo, a la hora de crear una imagen personal seductora, insinuante y hasta jovial (como el personaje José que nos ocupa), pues se salen con la suya.

De nuevo estamos ante una cinta con un tratamiento redundante que, bajo una apariencia superficial –con tono y contextos frívolos y vacíos en los que se mueven sus personajes–, por mucho que "anden" en la búsqueda de quien los mantenga; parecen a la postre no estar interesados en nada. Tampoco es que sea un tema nuevo en el cine. Un poco de investigación en títulos cinematográficos, el argumento remite por ejemplo a "Kept boy" [en español "Chico mantenido"] de George Bamber (2017); aunque en otra línea argumental, y en lo literario, obras como "El inútil de la familia"

(2004) de Jorge Edwards.

Por tanto, aunque estamos ante una ficción a priori nada intimista, centrado en los dos aludidos personajes –con sus turbaciones y vicisitudes más internas que externas (desde la óptica del conflicto cinematográfico), el indiscutible protagonismo habita en un lugar sin rumbo. ¿Debe haber películas malas? Pues sí, respondió en alguna oportunidad el cineasta Sergio Leone, porque –según él– se aprende más de los malos filmes que de los buenos, pues permite identificar lo que no se debe hacer.

Dicho de otra manera, una historia de esta índole implica a estas alturas ser anodina, y que no se alimenta de elementos llamativos en la envoltura audiovisual, y más allá de la velocidad y heterodoxia de la planificación y el montaje. La forma de ser de unos personajes marcados a la larga como "buenos para nada" y por siempre. ¡Ah! No olvidar que la infinitud es una palabra sin sentido del humor.

RAPUNZEL, EL PERRO Y EL BRUJO, DE ANDRÉS ROA

EL EMBRIÓN QUINDIANO

Simón Carmona L.

-Shhhh. Haga silencio, hombre. ¿Acaso quiere que nos escuchen?

- ¿Cómo que "quienes"? Pues los duendes, no se haga el huevón. Mejor cállese y tráigame el rosario, que tengo algo pa' contarle.

-Póngale pues cuidado. Dicen que en lo profundo de los bosques quindianos... ¿Si me está parando bolas? Concéntrese hombre, que esto es serio...

-Dicen que, en lo profundo de los bosques quindianos, corre con libertad una criatu-

ra del demonio. Peor que cualquier bruja, cualquier fantasma, o monstruo. Se trata de una película.

–Pero no cualquiera. Allá en las montañas quindianas ya se habían llegado a engendrar ese tipo de abominaciones, quedando todas en el olvido y el anonimato. Pero esta en particular, quiso llevar las cosas a otro nivel. No satisfecha con conformarse a las fronteras de su departamento, su infección se expandió por todo el país ¡e incluso más que eso!, llegó a embrujar las pantallas de cine de varios teatros de la nación, ¡e incluso de festivales por fuera del país!

–Las malas lenguas cuentan que su padre es un brujo, proveniente de las entrañas del municipio de Buenavista, a quién conocen como Andrés Roa. Incluso, hay rumores de que escribió el guion con sangre de vírgenes, y lo grabó todo haciendo uso de magia negra.

–Lo de la magia negra, si me lo creo. He tenido el infortunio de mirar a ese engendro a los ojos, y es escalofriante. La textura de las pieles es rugosa y áspera. La luz y la sombra se delimitan y complementan, aunque su dialéctica se mantiene todo el tiempo, es con el surgir de la luna, que los haces de luz agarran volumen y comienzan a filtrarse escalofriantes por cada ventana, puerta y agujero que se atraviese en su trayectoria. Los colores son desabridos y contrastantes, dotando de densidad y volumen a las imágenes. Su diseño sonoro es claro y ensordecedor, haciendo retumbar a la música con estridencia, acompañado de los gritos de desespero, y los golpes de tambor. Y las actuaciones –ignorando un poco la del hermano del brujo– son una cosa infernal, sobre todo por parte del protagonista y el antagonista, que sostienen el peso dramático de todo, pero ¿Qué otra cosa esperar de los sosias de Anderson Ballesteros y Álvaro Rodríguez, respectivamente?

–Estoy seguro que ese *man* tuvo que dibujar un pentagrama para hacer la invocación de una legión de demonios con ese talento tan sobrehumano. A nivel técnico, esa bestia fue creada habiendo cuidado cada detalle. Por ahí escuché que detrás de la fotografía estuvieron unos tales Juan Sebastián Bustos y James Montealegre, y que esa música satánica fue compuesta disque por un Jorge Dussan. Ellos, y todo el equipo detrás, tienen mi respeto… y mi temor.

–Sin embargo, lo de la sangre de vírgenes…

me cuesta creerlo. Uno al principio que cae bajo el embrujo de la cinta, puede llegar a sorprenderse y quedar aterrado, pero apenas la observa con más detenimiento, se da cuenta de que va perdiendo fuerza. Yo supongo que eso se debe a dos cosas: El guion y la dirección. Esa historia hermano, es una cosa como rara, uno nunca le termina como de pillar el punto o de qué trata, inicia como interesante, luego no pasa nada y le va como perdiendo el interés, luego se pone otra vez interesante, pero cuando llega el final, eso cierra de una forma toda apresurada, y hay unas inconsistencias ahí de por medio, temas que no se desarrollan, elementos que no vuelven a aparecer, incluso, la película se contradice a sí misma respecto al tema de la brujería, que se supone, es el tema principal. Yo creo más bien que esa sangre de vírgenes se gastó en escribir algo que fuese entretenido, pero que no dijese nada, y a ratos hasta le salía raro. Y ahí viene mi otro punto, siento que la dirección pudo haber sido "más trabajada", ¿Si me hago entender? por ejemplo, al principio hay como unas explosiones que eso se notan que son falsas, unas transiciones de unos *time-lapse* del cielo, que eso parece hecho para *Tu voz estéreo* (2006-actualidad), unos planos con esos llamados *jump-cuts*, que se sentían muy "peyes" y sin propósito, hasta la música, que la mayoría de veces está bien implementada, hay unos temas que se sienten puestos más por gusto del director, que por un propósito de verdad, como *La cumbia del perro*, o una canción de los juglares de La etnia, puesta durante una persecución, que desentona con el drama y la intensidad del momento, y la ambientación e identidad del universo. Esos dos detalles principalmente son los que ponen a cojear la película, y que la supuesta "gran monstruosidad" que prometía ser, no resulte tan intimidante.

> Estoy seguro que ese *man* tuvo que dibujar un pentagrama para hacer la invocación de una legión de demonios con ese talento tan sobrehumano. A nivel técnico, esa bestia fue creada habiendo cuidado cada detalle.

-A la final del día, por ahí va rondando, intentando causar estragos por donde sea que pasa. Más que verlo como el Leviatán del cine quindiano, lo veo más bien como el primer bastardo, de lo que espero que será, una legión maldita de criaturas del averno cinematográficas, creadas por la alquimia de futuros genios quindianos, que habrán

de tomarse todas y cada una de las pantallas de este platanal, y podrán tener a *Rapunzel, el perro y el brujo* (2023) como una clara inspiración para las hordas de archidemonios que sus rezadas manos podrán algún día llegar a invocar.

–Bueno, eso es todo. Páseme mejor el rosario y vámonos a dormir, que ya me empezó a dar sueño, y no quiero me quiero despertar y encontrarme teniendo una bruja encima, que por ahí las he escuchado esta noche.

Canaguaro
Revista de cine colombiano

RAPUNZEL, EL PERRO Y EL BRUJO, DE ANDRÉS ROA ARIZA

SOLUCIONES CINEMATOGRÁFICAS ENTRE SUSTOS Y ASUSTOS

Daniel Tamayo Uribe

–Antes que empieces a leerme, quisiera mencionar que el siguiente texto va dirigido a mi poético y respetable amigo Rubén, quien me hizo interesarme en ver "películas de terror" en las últimas semanas. Procederé a escribir *correspondientemente*–.

Tenebroso Ruby,

Usted recordará que hace varias semanas

fuimos a cine a *Besos negros* (2022), película colombiana que me invitó a ver en la medida en que se la podría incluir en la clasificación de "cine de terror" o "cine oscuro", digamos. Y esto, supongo yo, porque a sumercé le gusta ese tipo de cine y, no queriendo ir solo ni bien acompañado, vio en mí ese firme cinéfilo perfecto para la ocasión.

Según tengo entendido este cine, en particular en lo que refiere a la primera clasificación que mencioné, es uno en que hay un punto de partida con unos personajes, por lo general los protagonistas, y a ellos se les presenta una entidad o ser amenazante, usualmente de origen sobrenatural o criminal. En el desarrollo del relato la amenaza *atenta* contra ellos y estos deben buscar la manera de resolver la situación; con frecuencia esto implica *acabar* con la amenaza, por las buenas o por las malas. Por otro lado, en relación con la otra acepción que mencioné, este tipo de cine tiende a apelar a aspectos negativos, bajos, escabrosos, chocantes y malvados de la existencia (humana). Irónicamente, también es un cine en que repetidamente aparecen elementos opuestos a los que mencioné: lo divino, lo puro, la bondad, la valentía, lo bello, entre otros. En dicho cine, a mi parecer, estos elementos suelen estar vinculados con lo místico, lo religioso (principalmente católico) o lo mágico.

En esta ocasión vengo a contarle un poco de otra obra que, como usted recordará y por la pequeña semilla de cinefilia de susto que sumercé ha sembrado en mí, planeábamos ir a ver juntos. Pero el horrible destino de este malvado mundo no nos los permitió. Se trata de *Rapunzel, el perro y el brujo*, de Andrés Roa Ariza (2024). Esta parece una nueva apuesta por hacer un "cine de miedo, nacional, de calidad", digamos. Yo realmente desconozco el estado del arte de algo así (si es que existe tal empresa), pero desde mis primeros años de cinefilia en la adolescencia he tenido la intuición, respecto a mí y al público de cine (colombiano, pero siendo honesto, bogotano) en general, de que se piensa que un cine tal no existe, o a lo sumo con contadas excepciones (algunos defenderán algún título de Jairo Pinilla, otros mencionarán *El páramo* –Jaime Osorio Márquez, 2011– y los más interesados dirán que *Pura sangre* –Luis Ospina, 1982–). Sea que *creamos* o no en esto, el punto es que sí hay quienes visten sus películas con alguno de los rótulos y ahora me dio por preguntarme ¿qué con esta *Rapunzel, el perro y el brujo* de la que vengo a hablarle, querido Ruby?

Yo me enteré de esta película por internet bajo la premisa de que es "la primera película de asusto colombiano", como lo sostienen en el *trailer* de la misma. Desde este punto, con algo de información, uno ya puede decir que se trata de una obra que se mueve entre un canon de cine de terror y un punto de vista local. Aunque por supuesto se hace referencia a "filmes de susto", también se está apelando al "asusto" que, en palabras del director, es: "una expresión originaria de los campesinos de la cordillera central colombiana que hace referencia a los personajes de las historias de terror y misterio, como brujas, duendes y unos más particulares como La Llorona, el Cura sin cabeza o la Madre Monte, entre otros". Así, al canon se suma el tema de las narraciones populares y, para muchas personas (entre las que me tengo que incluir parcialmente), el de las supersticiones regionales. La película, además, suma acción (otro canon cinematográfico) y violencia (colombiana) por cuanto se sitúa en un campo colombiano a donde mucho ha llegado el conflicto armado, y eso vemos. De hecho, el protagonista es un militar del respetado y odiado Ejército Nacional de Colombia.

En lo referente a la trama, podría decirle brevemente que la película parte de dos situaciones: a este militar lo captura una guerrilla y una niña desaparece misteriosamente, dejando a su padres destruidos. Catorce años después, el militar y los padres se encuentran en una casa en medio de las montañas. En este lugar el pasado y el presente se cruzan. Allí, diría yo, abundan los espíritus y fuerzas a las que se refieren los cuentos de asusto. Es a partir de esto y de los elementos del cine de miedo que la película forma su cuerpo específico. Escuchamos ruidos de seres que no vemos, los cuerpos aparecen y desaparecen súbitamente, la música abunda y es dramática, la oscuridad y lo difuso son lugares protagónicos, lo que ignoramos amenaza, los objetos son truculentos (excepto las limpias, delicadas y esperanzadoras figuras de la Virgen María) los sentidos se tensionan, la respiración agitada se exacerba. Así, Ruby, yo describiría anatómicamente una clásica película de cine de terror.

Yo me enteré de esta película por internet bajo la premisa de que es "la primera película de asusto colombiano", como lo sostienen en el *trailer* de la misma.

Las particularidades colombianas estarían, en principio, en la presencia de duendes, brujos y brujas locales, además de la mención de algunos datos de los mismos, así como la aparición de paisajes *típicos* de las montañas del Quindío. Pero es centrándose en esa pregunta por donde el asunto se pone más interesante. A mí me gusta esa pregunta: ¿qué es lo que tiene esta película de colombiana? O ¿qué particularidad le supone a un género como el de terror el que se haga "a la colombiana"? La pregunta me resulta estimulante por cuanto es tan amplia y ambigua. Es muy potente. Claro, se corre el riesgo de buscar esencias para determinar alguna identidad y de crucificar la obra si no corresponde con suficiencia. Yo no me pondré en la tarea de verificar si lo que nos dicen de las brujas y los duendes es cierto. Del examen de exactitud etnográfica se puede eximir al cine, más a uno de terror, porque nos (a los fanes del terror) interesa es por otros lados, pues lo que *creemos* es igual o más importante que lo que *sabemos.*

Entonces claro que el tema de las "supersticiones" viene a cuento. También acuérdese Ruby de algunas de las otras cosas que le mencioné al principio acerca de este cine, según mi entendido. La presencia amenazante, criminal o sobrenatural, lo bajo y lo alto, el bien y el mal, y que los personajes resuelven o no con la amenaza. Y bueno, sobre esto último también diría que quienes escriben y dirigen la película proponen *soluciones*[1] Lo hacen en la medida en que maniobran con los elementos que articula la obra, en este caso, aquellos del susto y aquellos del asusto.

No hace falta que le haga spoiler, pues ya puede usted suponer que en *Rapunzel, el perro y el brujo* hay en efecto presencias amenazantes, de uno u otro origen. Que la Rapunzel, que el perro y que el brujo son de los buenos o de los malos, y que al final unos resuelven a otros. La película en general sostiene un tono clásico tanto en la forma, como en la estructura, el contenido y los personajes. Ese tono en el desarrollo a veces se queda algo corto y, en casos, resulta inconsistente, con lo que la obra pierde *"punch"*, fuerza, (a)susto.

Sin embargo, esta resulta una ambigua o paradójica mediadora, si bien en ella misma no se expresa una clara consciencia de dicha condición. No solo porque la película

1 En química "una solución es una mezcla homogénea cuyos componentes, llamados soluto y solvente, no pueden ser separados por métodos mecánicos simples", según dice en un PDF de la Universidad Finis Terrae que encontré en Google.

se mueve con sustos y asustos y del canon a sus márgenes, en la concreción colombiana, sino porque también se ubica entre el adentro de la ficción y más allá de ella. Reafirma el universo embrujado que construye, no obstante, asimismo lo desencanta por partes. Esa particular *solución* interroga el estatuto del encantamiento de terror al tiempo que lo usa para interpelar la realidad en sus extremos más elevados y en los más aborrecibles: tristemente el horror es frecuente para muchas personas en Colombia. Así se configuran metáforas entre lo de adentro y lo de afuera de la obra. Ahí está la vida para criaturas poéticas como los humanos. Esta también se compone de historias de asusto y susto. En el caso del cine de miedo fabulamos con dos duplas que suelen entrecruzarse: lo falso y "lo *true*" (cual amigo que es o no firme y confiable), en sentido moral, y con la verdad y la mentira, en sentido epistémico.

A su manera, los fieles espectadores de una buena película de terror se asemejan a los creyentes del país del Sagrado Corazón y a quienes son criados con cuentos de asusto. Unos se vuelven directores, otros sacerdotes, otros críticos... En el caso de *Rapunzel, el perro y el brujo*, una pareja en la sala de Cine Colombia del centro comercial Portal 80, último reducto que aún proyectaba la película quindiana luego de una o dos semanas de estar en carteleras bogotanas, se salió cuando la función llevaba 45 minutos (25 de los cuales fueron los *trailers*, comerciales y avisos previos al inicio del filme); por otro lado, un grupo de jóvenes, en su mayoría mujeres, aplaudieron al final durante los créditos.

> La película en general sostiene un tono clásico tanto en la forma, como en la estructura, el contenido y los personajes. Ese tono en el desarrollo a veces se queda algo corto y, en casos, resulta inconsistente, con lo que la obra pierde *"punch"*, fuerza, (a)susto.

Ojalá pueda verla alguna vez, terrorífico Ruby.

Gracias por compartir el interés.

Un abrazo

–A ti que me lees, disculpa el tono burlesco en este escrito. Puede parecer poco coherente con el asunto que he tratado. Sin embargo, en esta ocasión ninguna actitud

me parece más adecuada que la profana, al igual que como suele atentar toda buena película de terror u oscura que amenaza algo valorado por nosotros (el público). Vale decir que también esta disposición se ha inspirado en a quien he dirigido mis palabras–.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

LA LAGUNA DEL SOLDADO, DE PABLO ÁLVAREZ-MESA

ENTRE LA NIEBLA

David Guzmán Quintero

A través del parpadeo de esa textura del celuloide, en el páramo, en medio de un húmedo paisaje sonoro, entre la bruma o a pesar de ella, al fondo, los frailejones se confunden con siluetas humanas, con frailes. "¿Y no podré yo trepar sobre los cabellos canosos del gigante de la tierra? / ¡Sí podré!", dice la voz en *off*, declamando *Mi delirio sobre el chimborazo*, un poema escrito por Simón Bolívar. Entonces, como un augurio, de este cuadro en el que solo circunda la neblina, el páramo ahora se funde en

los cortes vertiginosos de cierta percusión agresiva, polirrítmica; el impacto generado por la yuxtaposición de estos dos momentos parece advertir una variopinta violencia colonial, que ya se sospechaba desde las palabras de Bolívar.

Mucho se ha dicho ya de la figura del "Libertador" y parece ser que parte de la Historia ha acordado, con razón, adjudicarle también el epíteto de déspota. *La laguna del soldado,* de Pablo Álvarez-Mesa (2024), es la segunda parte de una trilogía guiada por él, esta vez, en un páramo ubicado entre los Llanos y Santander. La premisa es simple: a lo largo de las guerras, el ecosistema siempre ha quedado en medio del fuego. Así, con las entrevistas a los habitantes del páramo, las narraciones en *off* y la denuncia colateral, este trabajo parece un hijo de los documentales de Gabriela Samper; la misma secuencia que sucede a la escena inicial, recuerda a un soberbio trabajo suyo: *Los santísimos hermanos.*

Este parece ser un retrato sonoro del páramo: los chorros, las gotas, los lagos, las cascadas, un denso burbujeo, la lluvia, la ciénaga. Se ocupa, incluso, de lo que no suena, como los chillidos de los murciélagos que solo son perceptibles al disminuir la velocidad. Es gratificante asistir a estos relatos en los que el sonido va adquiriendo más importancia, pues rara vez se invierten los roles para que, viéndolo desde la forma más mediocre, sea la imagen la que "adorne" al sonido. En este aspecto, pienso en el radical *Fin de semana*, de Walter Ruttman (1930), que desafió los límites estrictamente visuales del cine e hizo un filme estrictamente sonoro. Pareciera que *La laguna del soldado* también aspiró a que la parte visual fuera un mero ornamento.

Sin embargo, muy a pesar de lo dicho hasta ahora, el abuso inútil de la narración en *off*, el arbusto parlante y el convertir esa atmósfera sonora en un lugar común, lo aleja de esa postura desafiante y lo acerca a lo que Michel Chion llamaba, un poco peyorativamente, "Radio ilustrada". Eso, sumado a su imposibilidad de articularse (me imagino que de eso se beneficia, haciéndose etiquetar como "Experimental"), hay que prevenir sobre lo modesto (por no decir otra cosa) que es este relato: es un filme menor. Pero el caso es diferente. También llamaría así a grandes filmes como *El elefante y la bicicleta* o a el bellísimo *Dónde está la casa de mi amigo,* que son sencillos porque cualquier artificio se haría pasar como estrafalario y arruinaría por completo el relato: es "me-

nor" porque debe ser así. En este caso, parece haber podido pintar para más (así lo demuestran otros filmes que han explotado al máximo paisajes similares), pero da la franca impresión de ser un tratamiento perezoso: del elaborado trabajo de montaje de la segunda secuencia, no queda nada, pues de ahí en más opta por tejer las subtramas (o los retazos de ellas) a través de fáciles fundidos cruzados. En algún momento me veía debatiéndome entre decir si este filme es un mosaico o un claro ejemplo de que el que mucho abarca poco aprieta.

> ...el abuso inútil de la narración en *off*, el arbusto parlante y el convertir esa atmósfera sonora en un lugar común, lo aleja de esa postura desafiante y lo acerca a lo que Michel Chion llamaba, un poco peyorativamente, "Radio ilustrada"

La premisa la deduzco de la primera mitad del filme, que es una elocuente presentación del multifacético colonialismo eurocéntrico: el desplazamiento del que fueron víctimas los muiscas, la imposición sobre la naturaleza (que es uno de los postulados del antropocentrismo en el periodo de la Ilustración), el daño a esta mediante las guerras (cuyo recorrido transhistórico se delinea hasta la firma de los acuerdos de paz), incluso la misma historia del frailejón. Pero pierde el norte, parece, por una suerte de interés reivindicativo (que siempre es problemático), mostrándose erráticamente fascinado por el trabajo con la arcilla, la minería y que esta fue la cama de Simón Bolívar, miren, forrada con cuero de vaca. Pareciera que hubiera juntado dos medias películas que no hacen una entera.

Previamente, en mi texto sobre *El otro hijo*, hablaba de que aquel filme excedía el campo de "Lo bueno" y "Lo malo" para entrar en el de lo pertinente por estimular la creatividad y suscitar una discusión. A este, en contraparte, no le alcanza siquiera para ese campo y, salvo algunas anotaciones de paso, no creo que dé pie a la mayor conversación. En estos tiempos, el que la experiencia cinematográfica se reduzca a la duración del filme, es tal vez lo peor que le puede ser compartido a un espectador.

Canaguaro
Revista de cine colombiano

EL VAQUERO, DE EMMA ROZANSKI

LA VIDA Y LA FUNDACIÓN EN UNA PELÍCULA VAQUERA

Daniel Tamayo Uribe

Algunos temas por los que se inquietan algunos cines de hoy

La presente publicación, *Canaguaro, revista de cine colombiano,* como su nombre lo indica, se dedica a abordar *críticamente* este cine en general. Pero este enfoque no implica evitar hablar del cine y del mundo externos a Colombia. Es evidente que el país y su cine son como son por la influencia y las relaciones que sostienen con otros cines y otras naciones y pueblos. En este sentido, y a propósito de la película con la que aquí quiero dialogar, me gustaría mencionar dos películas también contemporáneas que se me

vinieron a la imaginación mientras y luego de ver *El vaquero* (2024) de Emma Rozanski. Se trata de títulos conocidos: *Perfect days*, de Wim Wenders (2023) y *Los colonos*, de Felipe Gálvez (2023).

Estas películas vienen a cuento, primero, por un rasgo en común: involucran el encuentro entre diferentes culturas del mundo. Wenders es un alemán que filma en Japón y el protagonista japonés es un ferviente fan de la música en inglés; un mexicano, un escocés y un mestizo recorren el territorio que se supone le corresponde a la república de Chile, pero está habitado por personas que no comparten esa imposición. Segundo, por diferentes elementos, *Perfect days* pone a prueba una forma de vida en la actualidad; y *Los colonos* es una versión contemporánea del género cinematográfico del *Western* (que se fundó con la famosa película gringa *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter, 1903). Ahora, todo esto tiene que ver con El vaquero, película colombo-británica, porque allí se representa una forma de vida que se relaciona con las películas del *Western*, pero se da en una mujer que se encuentra con una yegua cerca del Parque Natural de Chingaza en la zona montañosa del centro del país.

Sobre la crítica de El vaquero, de Emma Rozanski

Puede parecer un capricho haber citado las otras dos películas –y quizás lo es– pero quise hacerlo para sustentar con un par de ejemplos reconocidos que hay mismas inquietudes que se vienen tratando desde diferentes lugares: cómo vivir la fundación de un territorio y el encuentro intercultural. En este contexto me parece valioso preguntarme, *críticamente*, por la película de Emma. Valga decir que el sentido de "lo crítico" aquí no solo viene del oficio de crítica cinematográfica, sino que también se inspira en el significado que le dio el filósofo alemán del siglo XVIII, Immanuel Kant, a esa forma de pensar. Hacer crítica consiste en mirar las condiciones (en que es posible) o los límites de determinada cuestión, solo que aquí no lo pensaré filosóficamente sino más bien cotidianamente. No quisiera ponerme en el mal tono de ciertas filosofías y escrituras ladrilludas y académicas. Prefiero pasear por la obra de Emma y ver qué me surge sobre los temas que mencioné.

Sensaciones sencillas

Bernicia es la más morena de su blanca y femenina familia. Blanca campesina, blanca de pueblo colombiano. Vive con tía, hermana y sobrinas. Parece la más mechuda de

todas y con rasgos indígenas en su cuerpo. Es tranquila, callada y amable. En muchos planos abiertos observa y se acerca a la naturaleza. Comienza por lanzarse a meter las narices en la musgosa pared, recoge frutas, se baña en agua fría, prende fogatas, come vegetales, riega pequeñas plantas. En planos más cerrados se mete debajo de su cama y mira, con ojos cerrados, las luces coloridas y navideñas que cuelgan abajo de su colchón. Parece una vida en paz y sin turbulencias.

Un día, durante su trabajo en la montaña, una yegua negra, cuyo dueño no se presenta, aparece y no se va. Es este animal el que le pone turbulencia a la serena vida de Bernicia, quien no puede evitar sentirse atraída por esta bella y misteriosa presencia. Es más callada, menos tranquila e igual de amable que Bernicia. Ambas parecen temerosas y valientes con la vida. En la película se desarrolla la relación entre las dos, más desde lo que la mujer siente y comprende de la yegua que desde lo que la equina llega a expresar.

En un abandonado y pastoso escenario hecho para llevar a cabo corralejas (en las que nunca he estado pero me parecen una intensa festividad que involucra personas, toros y caballos y no son "corridas de toros") Bernicia y su hermana recuerdan haber visto proyectada una película de vaqueros en dicho lugar. El espacio, como este género de cine, sigue siendo visitado pero ahora es usado para otra cosa. La inquietud por las películas se manifiesta en acción y fortuna, entonces filmes de *Westerns* en CD llegan a las manos de Bernicia. El blanco y negro es borroso pero se distingue a los vaqueros cabalgando y los tiros retumbando frente a las mujeres que los ven y escuchan.

En planos más cerrados se mete debajo de su cama y mira, con ojos cerrados, las luces coloridas y navideñas que cuelgan abajo de su colchón. Parece una vida en paz y sin turbulencias.

Diferentes vaqueros

Yo no soy el más fan de películas de vaqueros y tampoco el que más sabe de vaqueros en general. En Colombia es usual tener el estereotipo más cercano a estos como hombres "machotes" agricultores y ganaderos con sombreros, botas y cinturón montados a caballo, cual vaquero del oeste de Norteamérica. A los colombianos me los imagino rudos, bien carnívoros, buscando ampliar

sus tierras y, en muchos casos, metidos en el conflicto violento. Los gringos, parecidos, suelen ser los héroes cuyas fechorías por "la conquista del oeste" se justifican como el precio que se paga por un gran sacrificio. Ambos, con un espíritu católico, echan balan con suma facilidad.

Bernicia llega a vestirse de vaquero con sombrero y todo, cabalga sobre la yegua y podría decirse que emigra a un nuevo espacio que no es suyo. A ella las balas no le agradan. Se pregunta si en los *Westerns* no podrían los vaqueros simplemente dedicarse a cabalgar y contemplar el paisaje. Una amiga le dice que eso sería una película muy aburrida. Tan aburrida como la vida que ella quiere llevar.

Masculina y femenina

Me recuerda un poco al protagonista de *Perfect days*. A Bernicia también la veo con un espíritu más budista, quizás estoico. A diferencia del japonés, ella es vaquera y está lejos de los limpios baños que debe limpiar el señor. Se encuentra en un espacio más solo que donde vive este, pero está más acompañada. En vez de ser una férrea consumidora cultural, tiene de sobra con sus luces de colores, una armónica y música diegética. Ella no parece buscar un hombre, en cambio el limpiador de inodoros se resiste a las mujeres.

Hay muchas películas en las que el ambiente que habitan los hombres es uno lleno de brutalidad, sufrimiento, honor y deshonor. Echan bala a la lata o cosas semejantes. Usualmente matan o son asesinados, literal o metafóricamente. Hay grandes logros y abismales caídas. Alianzas y traiciones. Tesoros encontrados y heridas como marcas. Por el contrario, en *El vaquero* hay en su mayoría personajes femeninos. La atmósfera es más bien amable y tierna. Lo lúdico se mezcla con lo infantil y la nobleza con un sutil coraje. El honor se cambia por el cuidado. En vez de balas, ¿qué? Son pocos los hombres que aparecen o que tienen importancia aún sin hacerlo. Y allí resulta interesante que el dueño de esta yegua sea un hombre de más de cien años. Parece un viejo ancestro que, entre otras cosas, dejó este animal hembra cuya irrupción es el punto de inflexión de la trama. En vez de balas otras imágenes, las de los disparos de la cámara.

Una película diferente. La forma masculina interroga por la violencia. Aunque busca alternativas aún no encuentra. ¿Será que su cosmos es tan brutal que por eso termina en más violencia o en la resignación de la

misma? Asume la muerte violenta o se queda en la cobardía. Parece una condena, pero los hombres siguen, todavía cosechan cosas que pueden ser legado. La forma femenina, a su vez comparte este mundo de los hombres pero no se organiza igual. Por su parte, alegra o entristece. Bernicia toma los frutos del entorno. En la forma femenina la brutalidad no es violenta y la condena es tan vieja que como que ya le están encontrando antídoto. Ellas también son conocedoras de venenos y remedios. Toca es en dosis apropiadas. Como el justo whisky que comparte Bernicia con su hermana y un viajero alemán. Disfruta sin guayabo con el extranjero que sí termina con la cabeza algo dolida. Y con esa misma mesura, de a poquitos, la mujer se va yendo de un lugar para otro.

> ...en *El vaquero* hay en su mayoría personajes femeninos. La atmósfera es más bien amable y tierna. Lo lúdico se mezcla con lo infantil y la nobleza con un sutil coraje. El honor se cambia por el cuidado.

La fundación de un viejo territorio

En *Los Colonos* volvemos más de cien años atrás en la historia de Chile. La travesía por los territorios va mostrando los diferentes precios que tuvo una particular colonización. La cámara registra la mirada del resentimiento que no olvida. Hablaba con un amigo, como buenos hombres que somos, del precio que tiene fundar una nación. Él decía que el precio es el olvido. Pero si no hay ese olvido, eso es que alguien no se ha decidido a pagar el precio. La fundación tambalea y con esta los cimientos de la nación en el territorio.

En la película de Emma, cien años o más podría tener la casa del dueño de la yegua. En conformidad, la yegua puede ser un emisario mítico. Una yegua olvidada entre los caballos divinos. Esta no tiene un costo monetario. *Simplemente* es acercarse a ella. Pero nadie lo hace, solo Bernicia. Lo que tiene precio es la casa y el territorio dejados por el señor centenario. Allí todo sigue igual, excepto que ya no está quien allí habitaba. Algo parecido podría decirse con los territorios de los nativos indígenas. O al menos es lo que se pretendió en que pudiera decirse. Y como en dichas tierras, los propietarios son otros. En la casa de la yegua es dueño un viejo campesino de sombrero. Este no le cobraba dinero al otro anciano por su edad. A Bernicia sí se lo pide. Llegan a un acuerdo sin destierros, sin guerras. Una nueva fun-

dación. El viejo territorio es el mismo, pero la vida de la vaquera, en caso de consumarse, le da otro sentido. No va con el rótulo de "nación" sino de "hogar".

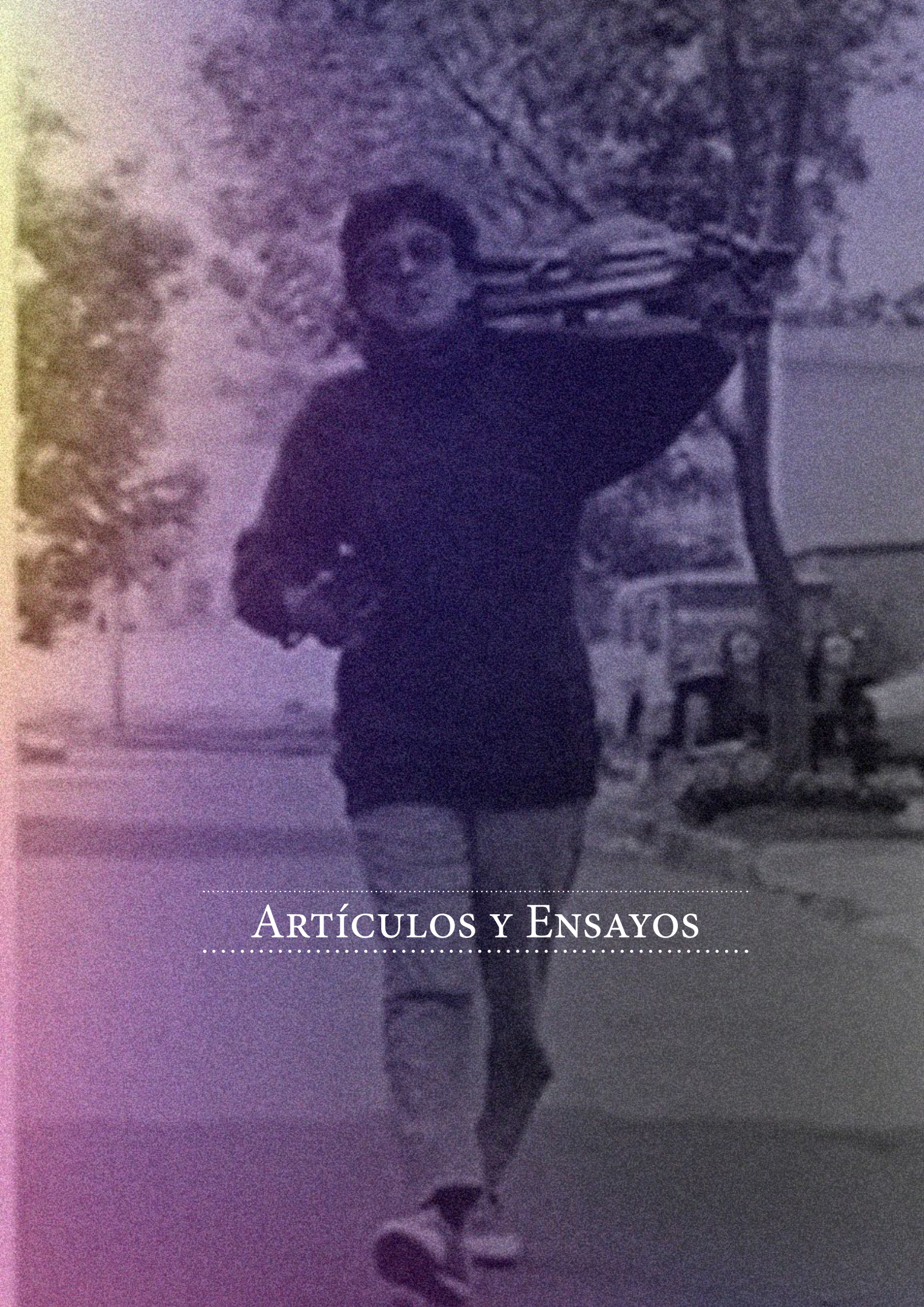
Triángulo de generaciones

Aunque no lo parezca, la amable determinación de Bernicia puede ser una afrenta. Tan es así que su hermana le dice que tenga cuidado, porque en el pueblo podrían llegar a burlarse de su vestimenta vaqueresca. Igualmente su tía le pone reparos por las actitudes y decisiones "extrañas" que está adoptando y que atentan contra la estabilidad de la familia. No tiene interés en vivir como tradicionalmente se dice que deben o debían vivir las mujeres. Los fieles ortodoxos de los *Westerns* no incluyen esta entre sus adoradas películas.

A sus pequeñas sobrinas Bernicia les enseña a regar su vida diferente que ella quiere llevar. Hay que regar con suficiente agua pero no demasiada para no ahogarla. Sin interés en pareja o niños, entre "el mundo" y el verde que las rodea a ella y la yegua. No abandona a su familia pero deja la casa donde siempre ha estado por vivir donde se siente como nunca. No se agarra con el pueblo pero mantiene su pinta cuando cabalga por las calles y carreteras. Sigue creyendo en su virgencita pero la pone un poco vaquerita. En su *Western* entre las altas montañas andinas no hay estrella del *sheriff,* pero sí corbatín chillón que brilla.

Lo bello y lo difícil

Esta puede ser una película vaquera colombo-británica. Y por supuesto que el efecto de las palabras hasta ahora escritas no se acerca mucho a la agradable sensación de belleza que produce la película al retratar esa vida y sus potencias colectivas. Una vida cuyos conflictos son escasos y con mucha fortuna. Desafía con amabilidad y así les responde el destino. Y quizás es así para mostrar con optimismo la posibilidad de su consumación. Aunque tal vez resulta demasiado fácil... No obstante, la manera en que vive Bernicia es simple, no por ello fácil. No conozco a nadie que viva así. Podemos saber que poco de lo que vemos allí con Bernicia es gratuito, incluso si el mundo conspira a su favor, porque sin duda hay algo que resulta bello y genera placer verlo. Lo bello, por lo general, es difícil. Y llevar esa vida, tanto tentada a ser dejada, no es cualquier cosa. Bernicia no se sacrifica. A la mayoría nos cuesta no tener que pagar un precio.



Artículos y Ensayos

PERFIL DE FABIÁN HERNÁNDEZ

RETRATO DE UN CORAZÓN EN LLAMAS: NARRAR EL BARRIO DESDE EL CENTRO DE LA HOGUERA

Michael Benítez Ortiz

I

La memoria del cuerpo

Era el año 2004, yo estaba en noveno y tenía unos trece años. Me la pasaba capando clase en una vereda de Usme Pueblo, acá en Bogotá. Era una casa en la que había un par de mesas de billar que habíamos cogido de miniteca con mis amigos. Sonaba *La trayectoria*, de Luny Tunes. Bailábamos mientras compartíamos un cuarto de aguardiente Néctar Rojo y fumábamos Fly, unos cigarri-

llos mentolados horribles que no volví a ver en la ciudad.

Recuerdo que había un muchacho medio rarito, no usaba jeans Levi's, no tenía el peinado "brandón", y se veía un poco mayor que nosotros. Estaba bailando con otra gente cuando un amigo comenzó a decirme: pille ese man, severa loca, baila reafeminado. Y no supe qué decir. Estaba entretenido con *Aquí está tu caldo*, de Daddy Yankee. Una canción que nos gustaba tanto que bailándola hacíamos sudar las paredes. Luego otro amigo me dijo: dígale algo a esa loca. Y otro: pille cómo baila esa loca, dígale algo. Y yo, sin saber exactamente por qué lo hacía, pero dándomelas de noséqué, le grité: baile como un hombre, severo marica. Y el man, que era regrande, se me vino encima. Y claro, mis amigos –gavilleros– me lo quitaron y lo cogieron a pata y puño. En medio del güiro yo saqué una patecabra –yo no sé qué putas hacía con una navaja metida entre la correa del pantalón– y le metí un puntazo en la espalda al muchacho medio rarito. El man se envenenó, cogió un tubo de metal y me sacó corriendo. No lo volví a ver en años. Hace poco, andando con mi mamá por el barrio, lo volví a ver. Me alegré mucho por saber que estaba bien. Creo que el man ni me reconoció.

Cuento esta historia –perdón lo larga– porque al ver *Un varón* (2022) me fui hasta allá. *Un varón* es la ópera prima del director Fabián Hernández, y también fue la película seleccionada para representar a Colombia en los premios Óscar este año. Recuerdo esa presión, de bultos de cemento, que intenta llevarlo a uno –casi que irremediablemente– a actuar de manera violenta y a buscar problemas donde no los hay; esa también fue mi cuadra. Querer ser aceptado, querer formar parte del grupo, querer sobresalir, para mí, en ese momento de mi vida, implicaba esa violencia, que era simbólica, claro, pero sobre todo física. Casi veinte años después de esa experiencia en Usme Pueblo veo la película *Un varón* y conozco a Fabián Hernández. Encontré muchas similitudes entre las cosas que pasaron en nuestras realidades y la posibilidad de establecer una línea de fuga (hacia la vida).

Fabián empieza a contarme:

–Cuando tenía doce, trece, catorce años, empezaron a aparecer los primeros rasgos competitivos entre nosotros, los chicos, por ganar prestigio, por ganar fama de malito o de malandro, y yo, sin entender mucho, vivía eso. Me gustaba llamar la atención, robarme algo para ser aceptado por los de-

más... Quería tener cosas, tener acceso al poder a través de las armas.

Su película habla de eso, de esa vida que "le toca" vivir a muchos, en la que la pretensión absurda de ser el más "macho" del parche guía la mayoría de las acciones del día a día.

Si uno no tiene casita, si uno va por el mundo sin tener un lugar adónde regresar, una familia con la que compartir los rituales cotidianos, puede salir a buscar la calle, a intentar integrarse con los amigos. En el caso de Fabián, "integrarse" involucraba demostrar frente al parche que se era "un varón":

–Que uno era capaz de robarse algo, de ser más osado, que uno no comía, que era capaz de pelearse, de pararse duro y de darse en la jeta.

Si uno no tiene casita, si uno va por el mundo sin tener un lugar adónde regresar, una familia con la que compartir los rituales cotidianos, puede salir a buscar la calle, a intentar integrarse con los amigos.

Eso es lo que problematiza en *Un varón:* el que los hombres tengamos que ponernos máscaras y corazas para sobrevivir, que no podamos mostrar la fragilidad y la complejidad de nuestras emociones por miedo a ser tomados como débiles, para luego convertirnos en reproductores y cómplices de un sistema absolutamente machista.

II
El machismo que nos habita

Un varón refleja algunas de las maneras en que el machismo nos va carcomiendo por dentro a los hombres. Hay un sistema permeado, percudido hasta los huesos, de violencia patriarcal. Violencia que atraviesa todas las capas de la sociedad y encuentra, en cada una de ellas, sus modos particulares de manifestarse. Los hombres violan y matan mujeres, hacen guerras, matan niños, abandonan a sus hijos, se paralizan y son asesinados en nombre de una solapada ideología de odio.

En *Un varón* se proyectan las formas en que crecimos y sobrevivimos en algunos de los barrios populares de Bogotá, donde la lengua fiera y las maneras bruscas se imponen. Fuimos obligados de manera sutil a interiorizar ciertos códigos, a usar determinada

ropa y cortes de pelo, a parecer soldados, a amaestrar el cuerpo para la pelea, para la guerra. También nos iniciamos en una falsa educación sentimental: las enseñanzas del porno, que nos introducen en una sexualidad de mentira, obligados a decirle no a la fragilidad, y ocultar nuestros sentimientos y nuestro deseo, para insistir, torpemente, en una ficción. Obligados también a dizque "pararnos duro", a esconder nuestras grietas para, finalmente, derrumbarnos, pudriéndonos por dentro. Eso le pasó a Fabián:

–Era esa posición fija en la que, para ser normal y aceptado, tenía que encasillarme como un hombrecito y eliminar todas esas cosas tan ricas que había alrededor de mi inquietud y mi deseo, y no demostrárselo a los demás.

III
De la Letra a las letras

Fabián Hernández, o Ñeruflac, como le decían en el barrio, "porque era muy ñero y muy flaco", usó toda su vida para construir esta película. Y eso es mucho. Pueden decir lo que quieran de *Un varón*, menos que es una película sin alma. Es que Fabián, como muchos, la tenía de pa'rriba: hacer arte en Colombia no es sencillo, y mucho menos cuando se hace desde un barrio marginado. Hay que esquivar los lances de la pobreza, la droga, el robo, las balas. Metidos en esa hoguera, muchos terminan absorbidos, devorados por las pocas posibilidades de elegir. El instinto de supervivencia es quien decide.

–Comprábamos droga y nos encontrábamos con otros pelaos con los que robábamos lujos de carros: espejos, antenas, copas, toda esa vuelta –me cuenta Fabián, recordando sus primeros años en el barrio San Bernardo, el "Samber", en Bogotá.

Fabián Hernández, o Ñeruflac, como le decían en el barrio, "porque era muy ñero y muy flaco", usó toda su vida para construir esta película. Y eso es mucho. Pueden decir lo que quieran de *Un varón*, menos que es una película sin alma.

A veces la vida da vueltas y aparece una pequeña posibilidad de escaparse. A Fabián le pasó algo redenso en la L, "La Letra", la calle del Bronx, en el año 2000, cuando tenía catorce o quince años:

–Yo ya estaba muy acostumbrado a ir a la L, a comprar droga y salir de ahí a robar. Un venticuatro de diciembre fui con dos amigos y ahí aparecieron cuatro manes gigantes. Me acorralaron, se enamoraron de mí, me metieron a un sótano, luego me torturaron y abusaron de mí durante varias horas esa noche. Me tuvieron ahí hasta el amanecer. Los cuatro tipos drogados, locos, y yo ahí pidiendo que no me mataran. Me quitaron la ropa, me tocaron, me hicieron muchas cosas. Yo creo que ese día no me mataron porque yo suplicaba por mi vida.

Fabián, que a las malas se alejó de la hoguera, siempre ha sido una persona con inquietudes, curiosa. Comenzó a acercarse a la lectura por medio de un amigo que le presentó la Biblioteca Luis Ángel Arango, lo que le hizo pensar que había otras realidades, otras posibilidades de ver y de sentir la vida. Descubrir la lectura de manera amorosa, cuando por herencia se ha estado alejado de la literatura, hace que uno, poco a poco, comience a desacralizar los libros, para incorporarlos naturalmente en la vida cotidiana. Las obras de Carlos Castaneda y Andrés Caicedo, entre otros autores, comenzaron a mostrarle que "había otras cosas, que no todo tenía que ver con ese destino manifiesto que pareciera caer sobre los muchachos de los contextos barriales, sino que existían posibilidades de ver de otra forma". Los caminos empezaron a abrirse.

IV

El hip-hop es la manera de escaparme de la hoguera

Las armas se transforman, y se cambian los cuchillos y las navajas por el rap y el *break dance*. Se afilan:

–El arte llegó a mi vida por el rap, yo bailaba *break dance* en el Teatro Embajador, me gustaba el grafiti.

Ser de un contexto popular, en ocasiones, no solo abre las puertas (las tumba a patadas) de la delincuencia, sino que, casi siempre, cierra y blinda la posibilidad de tener acceso a la educación.

–Mi hermano estaba en contra de que yo me metiera a estudiar a una universidad porque no había dinero. Finalmente, yo me rebelé un poco y terminé inscribiéndome en cursos de cine.

Entonces se entra –infiltrado– a la academia:

–Veía que la mayoría de la gente que hacía cine era gente de estratos medios y altos, con dinero, formación o familia culta, y que tenía todo lo que yo no tenía.

Que el acceso a la educación esté restringido para la mayoría de las personas hace que las relaciones de desigualdad, en una sociedad como la colombiana, se sostengan y se profundicen. Las élites están bien preocupadas por que sus privilegios sean cada vez mayores y en no permitir que nadie ajeno a sus pequeñas burbujas entre en sus círculos artísticos endogámicos, construidos a base de plata y adulación.

> –Mi hermano estaba en contra de que yo me metiera a estudiar a una universidad porque no había dinero. Finalmente, yo me rebelé un poco y terminé inscribiéndome en cursos de cine.

–Está claro que el ochenta por ciento de la gente que hace arte en Colombia y en el mundo es de estratos medios altos. Gente que ha tenido formación, que ha tenido padres o familia vinculada al mundo del arte y que por herencia está allí.

Fabián sabía que si quería hacer cine en Colombia no la iba a tener fácil, pero para él lo realmente importante es "el cine y las películas, la vida y las cosas del barrio", no la farándula artística.

El tiempo de Fabián en la universidad fue corto. Tuvo que abandonar sus estudios de cine muy temprano. No había dinero, obvio. Después vio un corto de Rubén Mendoza, *La cerca,* "y decidí intentar conocer al director para saber cómo lo había hecho". Ñeruflac terminó vinculándose laboralmente con Rubén Mendoza:

–Me contrató para hacer el casting de *La sociedad del semáforo*, su primera película.

Fabián no tuvo de otra: se despertó en sí el deseo de hacer cine con sus propias manos.

V
El valor de la honestidad

El resultado de ese esfuerzo, con el que Fabián trabajó por más de siete años con algunos de sus amigos del barrio y con el vital apoyo del productor Manuel Ruiz Monteagre, fue *Un varón,* una película a la que le ha ido muy bien: ha ganado algunos premios internacionales y se ha presentado en varios festivales en todo el mundo. A mí eso

me conmueve: es como si un vecino mío del barrio hubiera soñado con hacer alguna vez una película, y la hubiera "cometido", la hubiera "hecho real", de la manera más contundente. La admiración y el respeto que tengo por Fabián nace también de ahí, de un abrazo amoroso a mis raíces.

No es una sorpresa que algunas personas ajenas a estos contextos se acerquen a los barrios de manera facilista y perezosa:

–Yo he visto a varias personas que van y filman en los barrios, o toman fotos, y siempre se acercan a los mismos clichés y estereotipos, y se van y no vuelven. Y veo los resultados de lo que hacen y están plagados de lugares comunes, de diálogos que, en vez de ser profundos, lo que hacen es dividir a las personas; hacen fotos de poca calidad en las que justamente sensacionalizan y romantizan la marginalidad. O buscan poetizar al marginal, pero de una forma miserable. Creo que eso es justamente falta de rigor o falta de compromiso. Creo que eso es facilismo. Creo que eso es pereza.

La mayoría de las versiones cinematográficas que existen sobre las personas que viven en estos barrios, y sobre cómo se relacionan en su cotidianidad, han sido creadas por cineastas de contextos externos, que generalmente caen en el facilismo que Fabián menciona. En ese sentido, algo muy poderoso y particular de *Un varón* es que fue pensada, imaginada y realizada por un director que vivió, padeció y disfrutó lo que implica criarse en un barrio como el San Bernardo de Bogotá. No hay muchos casos en los que la "gente de barrio" tenga la posibilidad de representarse a sí misma en obras de arte.

Para Fabián, esos discursos faltos de rigor, con los que en algunas ocasiones se han acercado a estos lugares empobrecidos y marginalizados, "acentúan las diferencias sociales. Los que llaman despectivamente a unos 'gomelos' y a otros 'ñeros' son personas que no han vivido en esos contextos realmente y no han sentido el rigor de la diferencia social". Esto hace que los resultados cinematográficos no sean los mejores, porque, para él, "lo más importante es ser honesto y hablar con honestidad".

VI
Las ficciones del machismo

–Colombia es un país en el que el machismo se ha acentuado de una forma dominante, penetrante, tóxica. Desde el nar-

cotráfico, desde las imágenes, desde Pablo Escobar, desde Uribe, desde El Bolillo. El tema de la masculinidad hegemónico-tóxica es un referente de la violencia patriarcal y de la violencia implícita que nos rodea. Entonces, creo que minar un poco ese estereotipo machista, del macho violento, y reflexionar alrededor de él ayuda a crear diálogos de paz y de construcción de nuevas generaciones que sean más críticas frente a esos superhéroes, que en realidad no son superhéroes sino unos machos abusivos, abusadores... Hay que analizar eso para poder construir un nuevo tejido social y, sobre todo, para que haya menos muertes.

> La mayoría de las versiones cinematográficas que existen sobre las personas que viven en estos barrios, y sobre cómo se relacionan en su cotidianidad, han sido creadas por cineastas de contextos externos, que generalmente caen en el facilismo...

Fabián sabe de lo que habla, y no solo porque lo ha sentido en su cuerpo, en su vida toda, sino porque está untado, influenciado, por escritoras como Rita Segato y Angela Davis. Mezcla el mundo de la cotidianidad barrial con un mundo más académico e intelectual; mundos que, de no ser por nuestro arcaico sistema educativo, deberían estar juntos desde el principio.

El machismo es tan sofisticado que inventa una ficción. De adolescente creía que la única manera de sobrevivir en el barrio era volviéndome cada vez más "malo", haciéndome a más armas y "parándome más duro". Eso me metió en muchos problemas que, tal vez por pura suerte, nunca fueron graves. A veces uno cree que no existen más caminos y que todo está muy establecido por el contexto en el que uno nace, y eso en parte es real: las condiciones materiales de existencia sí determinan, de cierta manera, nuestras vidas. Las posibilidades sí varían dependiendo de donde uno nazca. Y más cuando uno vive en un país como Colombia, tan desigual y donde cosas tan básicas como la salud y la educación no son un derecho para todos sino un privilegio de unos pocos. Pero en medio de esa rigidez, en la que parece que ya todo está dado y no existen posibilidades de transformar la vida, aparecen películas como *Un varón*, que lo hacen reflexionar a uno sobre sí mismo, reconocer la fragilidad de la vida, y pensar en el cuidado, el amor y la ternura como for-

mas más horizontales de relacionarnos con todo el mundo.

Michael Benítez Ortiz

Nació en Bogotá en 1991. Se crio en Usme. Cuando tenía tres años todavía no sabía hablar. A los cinco tomaba tinto al desayuno. A los siete se quedaba con las vueltas de los mandados. A los nueve fue campeón en un torneo de microfútbol, en la categoría "pañales", con su equipo Duendes Negros. A los once no había nadie en el barrio que le ganara en *The King of Fighters '99*. A los trece abandonó las maquinitas por el billar. A los quince escuchaba Barón Rojo a todo volumen. Pueden contactarlo en redes como:

@michaelbenitezo

Texto publicado en El malpensante el 23 de febrero de 2024.

EL CINE COLOMBIANO RESUMIDO Y CONTADO POR JULIO LUZARDO

El reconocido e histórico director colombiano Julio Luzardo lleva muchos años pensando el cine nacional, ya no tanto desde la dirección de películas de ficción, sino con una vocación reflexiva y crítica, ya sea con sitios web, artículos o la creación de piezas audiovisuales como las presentadas a continuación, y con sus respectivos enlaces de visualización. Es una labor comprometida y desinteresada con el cine nacional que bien

puede servir de base para cualquiera que quiera, no solo conocer y entender nuestra cinematografía, sino tener un invaluable mapa que consigue dimensionar lo que la mayoría del público ignora sobre un arte que merece más su comprensión y atención.

Los Sueños, Sueños Son

Este documental en casi dos horas recorre la historia del cine colombiano desde sus primeras proyecciones hasta el año 2020. Se trata de una mirada expositiva, analítica y rica en recursos, en especial material de archivo y entrevistas a conocedores y protagonistas de esta historia. El documental es narrado y locutado por su hermana, Consuelo Luzardo, y se encuentra disponible para ser visto en Youtube:

https://youtu.be/DbOlaPPJpjE

Fragmentos del Cine Colombiano

De otro lado, esta vocación de conocer y divulgar el cine de nuestro país la ha volcado en un juicioso y revelador ejercicio de inventario y montaje, realizando dos compilaciones del cine nacional producido durante el siglo XXI. La primera, es una recopilación de trailers o avances de las 354 películas colombianas exhibidas desde el inicio de la Ley de Cine 814 hasta el cierre de las salas cinematográficas en todo el mundo antes de la pandemia del Covid-19 y titulada *Fragmentos del Cine Colombiano*, la cual puede ser vista en:

https://youtu.be/eNNE1nFOWyQ

Después de la Pandemia

La segunda y más reciente, es una recopilación de las 161 películas colombianas exhibidas comercialmente en las salas de cine del país, compuesto de re-edición de los trailers o avances de las películas encontradas en YouTube "que se reducen a más o menos un 20 hasta 30 por ciento de su duración cada uno, pero tratando de mantener una estructura entendible de su tema, aunque en algunos casos es casi una misión imposible", afirma el mismo Julio Luzardo. El enlace para ver *Después de la Pandemia* es:

https://youtu.be/jwJJ5Lr3Xko

Canaguaro
Revista de cine colombiano

10 X 10 DEL CINE COLOMBIANO

(PARA LAS 100 DE LA REVISTA CRONOPIO – NOVIEMBRE DE 2023)

Oswaldo Osorio

Las listas son un divertimento para el cinéfilo y un punto de referencia para quien se quiera acercar sin prejuicios a un ejercicio que cruza el conocimiento especializado con el gusto personal. Son cien entradas sobre el cine colombiano para celebrar los cien números de la revista Cronopio. Hay aquí curiosidades, caprichos, reflexión histórica y crítica, aberraciones e inventarios.

1. PELÍCULAS (En orden de preferencia y sopesando gusto e importancia histórica)

1. Rodrigo D (Víctor Gaviria, 1988)

La película que parte en dos la historia del cine colombiano, con un método de investigación-creación inédito, el descubrimiento de una ciudad invisibilizada, el metódico e influyente uso de los actores naturales, el sorprendente uso del punk y el metal en su banda sonora, la mirada sensible y cercana a una marginalidad desconocida y a una generación que le gritaba al nihilismo.

2. Canaguaro (Dunav Kuzmanich, 1981)

Como ésta, pocas películas han sabido dar cuenta de la compleja realidad política y violenta del país, además lo logra con gran sentido visual y narrativo. Fue víctima de la censura, naturalmente.

3. Raíces de piedra (José María Arzuaga, 1962)

El colombiano real, como debía ser representado, aparece por primera vez en el cine colombiano, además con una fuerte carga de crítica social y un lenguaje que quiere explorar y ser expresivo.

4. Chircales (Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1970)

El documental fundacional del cine nacional, una lúcida y potente combinación entre cine militante y cuidadas virtudes cinematográficas.

5. La gente de La Universal (Felipe Aljure, 1993)

La naturaleza de los colombianos y su contexto urbano están retratados en este filme inteligente, agudo y vivaz en su concepción visual, además con unas interpretaciones memorables.

6. El río de las tumbas (Julio Luzardo, 1964)

Un retrato de la Colombia profunda y de la violencia bipartidista, una comparsa entre crítica, sutil y bufonesca. Cine coral que inaugura la pantalla con el primer muerto que baja por los ríos del cine colombiano.

7. La primera noche (Luis Alberto Restrepo, 2003)

Una dura y conmovedora historia contada brillantemente, por lo que consigue ser reveladora y contundente en el tratamiento de su tema: la violencia y el desplazamiento en Colombia.

8. Todo comenzó por el fin (Luis Ospina, 2016)

El testamento cinematográfico y biográfico de un insigne director y toda una época y movida cinematográfica que protagonizó. Además de un encomiable ejercicio de montaje.

9. Tantas almas (Nicolás Rincón, 2019)

Antecedida por un par de documentales, esta ficción de largo aliento y mirada profunda se adentra en la violencia colombiana y las desapariciones forzadas como uno de sus principales males. Una película necesaria y hecha con inteligencia, belleza y dolor.

10. El proyecto del diablo (Óscar Campo, 1999)

Tal vez el primer documental moderno del cine nacional, o incluso el primer ejemplo de cine ensayo. Una obra visceral e inédita, reflexiva e irónica, inquieta visualmente.

2. DIRECTORES (En orden alfabético y con el gusto personal por criterio)

1. Felipe Aljure: Siempre expresivo e inventivo visualmente, abordando temas de peso con irreverencia y sentido crítico.

2. Franco Lolli: Un prometedor autor con un talento especial para conseguir momentos únicos con su puesta en escena.

3. Harold Trompetero: El director más prolífico del país (23 películas), con una obra que se tensa entre los extremos de unas búsquedas personales y un cine comercial práctico y eficaz.

4. Iván D. Gaona: Elaboró un rico y sensible universo cinematográfico en los límites de Güepsa, su pueblo en Santander.

5. José Luis Rugeles: Con tres películas muy distintas, ha demostrado ser un director inteligente y contundente con sus mundos y relatos.

6. José María Arzuaga: Español que fue el puente entre el neorrealismo italiano y el realismo social colombiano, un autor que sirvió de referente para los futuros cineastas nacionales.

7. Laura Mora: Una promesa consolidada con solo dos películas, directora certera e intuitiva, con un cine de equivalente fuerza en su forma y fondo.

8. Óscar Campo: El más receloso y delirante director del país, con una obra intensa y rabiosa, que se adentra en oscuros temas con lúcida audacia formal.

9. Dunav Kuzmanich: Chileno comprometido social e ideológicamente con los problemas colombianos, que habló de unos temas de forma clara y frontal cuando los cineastas locales aún no se atrevían.

10. Víctor Gaviria: El autor más sólido e internacional del cine colombiano, el más estudiado por la crítica y la academia, dueño de un método que hizo escuela en el país.

3. PERSONAJES (En orden cronológico)

1. Leovigildo Galarza / Jesús Carvajal (*El Drama del 15 de octubre,* Vicente y Francisco Di Doménico, 1915): Los primeros magnicidas del siglo XX y los primeros actores naturales del cine nacional protagonizan la primera gran polémica de nuestra cinematografía.

2. Augusto, el ascensorista (*Pasado el meridiano,* José María Arzuaga, 1967): El enorme dolor por la muerte de su madre, solo se compara con la brecha social que lo separa de los empleados de la agencia de publicidad donde trabaja.

3. Juan Sáyago (Tiempo de morir, Jorge Alí Triana, 1985): Protagonista del que sea tal vez el único western colombiano, con duelo al final incluido (y sabe hacer croché).

4. La Machiche (*Mansión de Araucaima,* Carlos Mayolo, 1986): Esta mujer llena de carga sexual, perversión y malicia es la dueña de esta mansión, aunque sea don Graci quien figure en las escrituras.

5. Santiago (*Confesión a Laura*, Jaime Osorio, 1990): Quería ser el hombre que fuma. Esa simple acción representaba para él la libertad y sofisticación que habían sido suprimidas por su dominante esposa.

6. Rodrigo (*Rodrigo D, No futuro*, Víctor Gaviria, 1988): Joven de pocas palabras y rabioso cantar, arrastra por el mundo una honda melancolía y un desdén por todo lo que le ofrece y le ha negado la vida.

7. Sargento Diógenes Hernández (*La Gente de La Universal,* Felipe Aljure, 1993): El ladino sargento está en medio de dos triángulos amorosos, el problema es que en uno es el cornudo y en otro es el que pone los cuernos.

8. Violeta (*Violeta de mil colores,* Harold Trompetero, 2005): Esta mujer se nos presenta desesperada y desconsolada, pero también con una trágica y poética belleza

que conmueve.

9. Porfirio (*Porfirio,* Alejandro Landes, 2012): Personaje y actor al mismo tiempo, un hombre condenado a la cárcel de una limitación física, la cual es consecuencia del conflicto colombiano.

10. Alis (Alis, de Nicolás Van Hemelryck, Clare Weiskopf): Tan ficticio como casi todos los personajes anteriores y tan real como las duras vivencias de esas jóvenes que la imaginan.

4. TAQUILLERAS

1. *El paseo 4* (Juan Camilo Pinzón, 2016) 1.693.873 espectadores (Dago García Producciones)

2. *Uno al año no hace daño* (Juan Camilo Pinzón, 2014) 1.634.763 (Dago García Producciones)

3. *El paseo* (Harold Trompetero, 2010) 1.501.806 (Dago García Producciones)

4. *El paseo 2* (2012) 1.431.818 (Dago García Producciones)

5. *Uno al año no hace daño 2* (2015) 1.274.314 (Dago García Producciones)

6. *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana, 2006) 1.198.172

7. *El Coco* (Juan Camilo Pinzón, 2016) 1.154.386 (Dago García Producciones)

8. *Rosario Tijeras* (Emilio Maillè, 2005) 1.053.030

9. *Paraíso Travel* (Simón Brand, 2008) 931.245

10. *El paseo 3* (Juan Camilo Pinzón, 2013) 825.353 (Dago García Producciones)

5. MOMENTOS – ACONTECIMIENTOS (En orden cronológico)

1. El cine llega a Colombia en abril de 1897, es decir, a menos de año y medio de su invención, pero llegó el Vitascopio de Edición y a la ciudad de Colón, que ahora es panamá.

2. Los hermanos Di Doménico realizan el primer largometraje de nuestra cinematografía en 1915: *El drama del 15 de octubre,* película que no sobrevivió el tiempo, seguramente por la polémica antes citada.

3. Con pompa y orgullo los Acevedo inician el cine parlante en Colombia, pero más de una década tarde, luego de su invención en 1927.

4. *Esta fue mi vereda* (Gonzalo Canal Ramírez, 1959) es la primera película colombiana en hablar de la violencia del país, aunque es un cortometraje con una narración muy precaria.

5. Las películas de José María Arzuaga, Carlos Álvarez, Gabriela Samper, Marta Rodríguez, Jorge Silva y otros pocos más, que representaron la escasa participación del cine nacional en el Nuevo Cine Latinoamericano.

6. Los cortos del sobreprecio y su intento por fomentar la industria durante de la década del setenta.

7. La fundación de Focine y su intento por fomentar la industria durante de la década del ochenta.

8. El fenómeno popular y de taquilla de una película de humor fácil, llena de estereotipos y con una demagógica premisa: *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993).

9. La creación de la Dirección de cinematografía y Proimágenes en Movimiento.

10. Las dos leyes de cine (2003, 2012) que, junto con las entidades del punto anterior, fundamentaron el significativo crecimiento y cualificación del cine colombiano durante el siglo XXI.

6. PREMIOS (En orden cronológico)

1. **Paloma de Oro Festival Internacional de Cine de Leipzig:** *Chircales* (Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1971)

2. Selección oficial Festival de Cine de Cannes: *Rodrigo D* (Víctor Gaviria, 1990)

3. Oscar a mejor corto universitario: *El reino de los cielos* (Patricia Cardoso, 1995)

4. Selección oficial Festival de Cine de Cannes: *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998)

5. Grand Prix Festival de Cortometraje Clermont-Ferrand: *Como todo el mundo* (Franco Lolli, 2007)

6. Palma de oro Festival de Cine de Cannes a cortometraje: *Leidi* (Simón Mesa,

2014)

7. Cámara de oro Festival de Cine de Cannes: *La tierra y la sombra* (César Acevedo, 2015)

8. Nominación al Oscar a Mejor película extranjera: *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2016)

9. Concha de oro Festival de Cine de San Sebastián: *Los reyes del mundo* (Laura Mora, 2022)

10. Mejor película de animación Festival de Cine de Sitges: *La otra forma* (Diego Felipe Guzmán, 2022)

7. MEDIOMETRAJES DE FOCINE –que en realidad son cortos que duran menos de 30 minutos– (En orden de preferencia)

Aquel 19 (Carlos Mayolo, 1985): La nostalgia del bolero, los amigos de barrio y el primer amor en una bella y trágica historia.

Los músicos (Víctor Gaviria, 1985): Una *road movie* en el idioma del realismo que habla de la idiosincrasia y la "viveza" del paisa con un país en conflicto de fondo.

La mejor de mis navajas (Carl West, 1986): La violencia bipartidista inteligentemente retratada en la silla de un barbero… Espuma y nada más.

Atrapados (Juan José Vejarano, 1985): La primera relación tóxica del cine colombiano, deprimente, onerosa y triste.

Valeria (Óscar Campo, 1987): Una niña busca a su padre muerto en medio de un viaje melancólico, delirante y cargado de rock.

Semana de pasión (Julio Luzardo, 1985): Una pintoresca y divertida combinación entre el oficio más antiguo del mundo y la Semana santa… en fin, la doble moral.

El pasajero de la noche (Carlos Santa, 1988): La animación colombiana en pañales y ya tenía su primera película experimental: oscura, expresiva y estimulante.

Momentos de un domingo (Patricia Restrepo, 1985): La mirada femenina a las hegemonías de género en un relato inteligente y contundente con su reclamo.

Con amigos así (Luis Alberto Restrepo, 1986): El mundo de una burguesa ama de

casa colisiona con el de un grupo de bohemios, el resultado es liberador y crítico con las convenciones sociales.

El potro Chusmero (Luis Alfredo Sánchez, 1985): El espíritu de la revolución en su estado más puro y honesto encarnado en corcel de los Llanos.

8. CORTOMETRAJES DE FICCIÓN (En orden de preferencia)

Los retratos (Iván D. Gaona, 2012): Tierna y divertida fábula donde la inocencia de la vejez ante la tecnología revela la poesía de la imagen y su poder de seducción.

Como todo el mundo (Franco Lolli, 2007): Conflicto filial y retrato generacional expresados con la fuerza de una puesta en escena espontánea y elocuente.

La cerca (Rubén Mendoza, 2005): La violencia del país canalizada con destreza dramatúrgica en un diálogo y un lindero.

Leidi (Simón Mesa, 2014): La sencillez y desdramatización hablando con elocuencia de un drama social de las jóvenes de los barrios marginales de Medellín.

Solecito (Óscar Ruiz Navia, 2013): Brillante hibridación entre documental y ficción para acercarse con sensibilidad al amor y desamor juvenil.

Asunción (Carlos Mayolo, 1975): Resistencia al sistema y ácida crítica social en clave de irreverencia y desparpajo.

Masmelos (Duván Duque, 2019): Una potente idea comunicada con inteligencia y sutileza que contrasta con lo grotesco y ostentoso que muestra la imagen y demuestran sus personajes.

Las fauces (Mauricio Maldonado, 2021): Misteriosa y críptica fábula de violencias, marginales y tribus urbanas, llevada de la mano de una hipnótica concepción visual.

Eskwe quiere decir colibrí (Mónica María Mondragón, 2010): Un burdel como protagonista que, a través de los ojos de una niña indígena, se nos va revelando en sus rincones más oscuros, sus prácticas, cotidianidad y el contexto social que lo sustenta.

El Edén (Andrés Ramírez Pulido, 2019): La violencia latente en dos jóvenes solo puede conllevar a más violencia y a una desoladora actitud amoral frente a ella.

9. FESTIVALES

1. FICCI – Festival Internacional de Cine de Cartagena (62 versiones)

2. MIDBO - Muestra Internacional Documental (25 versiones)

3. BOGOSHORTS Festival (21 versiones)

4. Festival Internacional Ojo al Sancocho (16 versiones)

5. FICCALI – Festival Internacional de Cine de Cali (15 versiones)

6. Festival de Cine Corto de Popayán (15 versiones)

7. Festival de Cine Verde de Barichara (13 versiones)

8. Cineautopsia Bogotá Experimental Film Festival (9 versiones)

9. Bogotá International Film Festival (9 versiones)

10. Festival de Cine de Jardín (8 versiones)

10. AFICHES (Ver imagen que encabeza el conteo)

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

CAMILA LOBOGUERRERO (BOGOTÁ, 1941): RETROSPECTIVA EN PELÍCULA

Mauricio Laurens

Camila, artista plástica y cineasta pionera en varios formatos: cuatro primeros documentales –uno de crítica social y tres en torno al arte bogotano–, cuatro cortos humorísticos del período Sobreprecio, dos divertidos mediometrajes para cine en televisión y tres largos de género: comedia musical, film político feminista y comedia familiar en declive –uno por década–.

Documentales (1973 – 1977)

Llano y contaminación: Cruda captación ecológica y denuncia social de campos llaneros afectados por la irracional explotación petrolera de compañías extranjeras –sobreprecio en 35mm–. *Ala solar:* Impresiones de citadinos y transeúntes alrededor de la instalación de una escultura móvil sonora del cinético venezolano Alejandro Otero, en terrenos bogotanos de Planeación Distrital –vuelta un muladar años enteros, con latas al aire descolgadas–.

Arquitectura republicana: Rastros profesionales reflejados en el centro capitalino con una cámara operada por ella misma, quien mostraba ejemplos como el del Palacio Echeverri bajo asesoría del inolvidable historiador Germán Téllez. *Beatriz González y Musa:* Recorrido por una exposición de la colorista bumanguesa, estudiosa de las raíces populares del arte moderno, con el buen humor desplegado por tan regia artista santandereana y colombiana.

Ficciones cortas (1978 – 1980)

Soledad de paseo: Caserón con patio de marquesina y corredores embaldosinados, dos protagonistas afectados por limitaciones económicas y soledades afectivas; en la melancólica relación de un señor paralítico y su resignada acompañante, la estructura narrativa se quiebra e inserta tiempos diferentes y exteriores gratuitos. *Ya soy Rosca:* Exponente típico de barriada bogotana, versátilmente interpretado por Orlando Becerra, con el monólogo ininterrumpido del vividor que cuenta, recuerda e inventa anécdotas direccionadas a sus colegas de calabozo.

Debe haber, pero no hay y ¿Por qué se esconde Drácula?: Dos ensayos experimentales de comedia ligera, con estereotipos e inclinación caricaturesca de sus personajes. Rosa Virginia Bonilla, gordita simpática de supuesta ingenuidad, desataba las pretendidas rivalidades del vampírico Sebastián Ospina y el bufonesco Diego León Hoyos. Resaltar encuadres y luminosidades aportados por Sergio Cabrera, director entonces de fotografía.

Cuentos y mediometrajes (1985)

Vida de perros y Póngale color: Aciertan en su doble manejo de anécdotas refrescantes y recursos fotogénicos por Carlos Sánchez. Equívocos diarios y guapezas de un joven desempleado, personificado por Dieguito Álvarez, que se gana el sustento como vendedor ambulante de salchichas; preocupaciones compartidas de padre e hijo para dar

una sorpresa el Día de la Madre –un televisor a colores–. El primero, sobresalía por evasiones ingeniosas frente a la autoridad, y el segundo se basaba en primeros planos o apuntes sobre un doble regalo y los colores en pantalla chica que por entonces se veían venir.

Largometrajes (1982, 1990 y 2008)

Con su música a otra parte: En tierra caliente (Honda, Tolima), una jovencita que aspiraba ser cantante e ingresar a la farándula se obstina en salir del anonimato y cantar baladas románticas en inglés, sin reconocer el éxito popular de la madre intérprete de porros –Judy Henríquez en el rol de Matilde Díaz–. Carrusel de falsas ilusiones y recreación de mundos artificiosos en donde la protagonista (Nelly Moreno) tendrá que bajarse de esa nube y militar en la izquierda. "Para redondear esta historia me propuse confrontar los sueños de grandeza con la realidad", Camila Loboguerrero –entrevista personal publicada en El Tiempo, 4-04-1984–.

No obstante, adecuadas locaciones pueblerinas y transparente fotografía amenizadas por bonitos exteriores, se queda (la comedia) en el plan de identificarse culturalmente con muchacha despistada, que finalmente recurría al característico humor citadino. "Creía que para ser directora era necesario gritar y dar órdenes, pero si antes temía perder mi feminidad, poco a poco me enfrenté con seguridad para descubrir que uno puede coordinar amistosamente y no dejar que los hombres técnicos se le vengan encima", Camila.

"Mientras que la idea original era mía, fue gracias a la imaginación desbordante de Beatriz Caballero que yo procedí a cuadrar el guion en términos de producción y enseguida ella lo redactaba en su fluido estilo literario" –las comillas corresponden a una conversación periodística efectuada en vísperas de su estreno–. Siendo la primera directora colombiana de un largo comercial, Camila trivializa el asunto artístico puesto que la hija adolescente, quien llevaba la música en las venas, se aparta de sus verdaderas metas en la infructuosa búsqueda experimental de repertorios callejeros comprometidos con la protesta.

María Cano: Líder sindical y Flor del Trabajo, fundadora del Partido Socialista Revolucionario y obstinada defensora de la clase obrera. Vida ciertamente azarosa revaluada gracias a esta ilustrativa cinta biográfica producida en tiempos de la compañía de

Fomento Cinematográfico (Focine). En Salamina (Caldas), Suárez (Tolima) y Ciénaga (Magdalena) se reconstruyeron episodios de su incomprendida lucha durante los años veinte y treinta del siglo pasado –recordar la masacre de las bananeras–.

> "Creía que para ser directora era necesario gritar y dar órdenes, pero si antes temía perder mi feminidad, poco a poco me enfrenté con seguridad para descubrir que uno puede coordinar amistosamente y no dejar que los hombres técnicos se le vengan encima"...

María Cano: (1887–1967): vivió con intensidad su ideología revolucionaria, fue una feminista independiente que luchó por la reivindicación social de los trabajadores en el interior del país y a lo largo del río Magdalena. Primero se recreaba su vejez y soledad, desde Medellín, para irse remontando al pasado revolucionario junto a su amado Ignacio Torres Giraldo y volver forzosamente a los tiempos de su agonía. Despreciada por quienes se enfrentaron a la hegemonía conservadora y fundaron el Partido Comunista, se desempeñó como obrera textil y murió pobre en su oriundo Valle de Aburrá.

Al esgrimir la bandera de las ocho horas de jornada laboral, o gritar contra el intervencionismo imperialista, la película cayó en esquematismos y abrazó un tono panfletario muy en boga por las artes escénicas comprometidas. María Eugenia Dávila no alcanzó a traslucir el carácter fuerte de sus anteriores interpretaciones y Frank Ramírez se acopló difícilmente al personaje referido; entre tantos rodeos, la narración se hacía confusa y algunas consignas ahogaron su narración. "Mi interés fue rescatar a esa mujer rebelde y perseguida por el Partido Conservador, silenciada por el Partido Comunista e ignorada por los liberales, no obstante la admiración que por ella profesaba el doctor López Pumarejo", aseveración de Camila.

Nochebuena, o el sainete de una quiebra familiar: Reunión tradicional, que destapa las trampas de cierto núcleo social en decadencia y colapsa con los excesos atribuidos a muchas comedias de costumbres. Lo insólito radica en el tratamiento económico del precoz inversionista que capta o dilapida los ahorros maternos y de varios parientes políticos, vecinos y servidores. En simultaneidad, la dispersión de los prepa-

rativos navideños y el estado de emergencia provocado por un fortuito daño sanitario.

Con los estereotipos de la doméstica ingenua y el fontanero chistoso, sumados al cacique vulgar y la vecina entrometida, esta singular nochebuena se presta para dramatizar enredos de faldas y malentendidos sobrellevados por una férrea matrona sabanera que naufraga frente al ocasional relajo.

Hermosa casona campestre persiste como locación principal, hay paseos gratuitos por los alrededores y fugas precipitadas que dispersan la atención sobre intercambio de regalos, buñuelos y globos elevados a medianoche. Al final no cunde el pánico de rigor entre tan vistosos convidados, los culpables o farsantes no son castigados y cualquier desbarajuste hipotecario antes esbozado se soluciona con algarabía, tragos y deslices. Guion escrito en compañía de su hijo Matías Maldonado, quien a su vez protagoniza este divertimento.

* * * * * *

Filmografía de la directora y editora Camila Loboguerrero

Tres largometrajes:
Con su música a otra parte (1982)
María Cano (1990)
Nochebuena (2008)

Mediometrajes: (25 min.)
Vida de perros (1984)
Póngale color (1985)
Juegos prohibidos (Vídeo, 1986)

Cortometrajes:
Soledad de paseo (1978)
Ya soy rosca (1979)
Debe haber, pero no hay (1980)
¿Por qué se esconde Drácula? (1980)

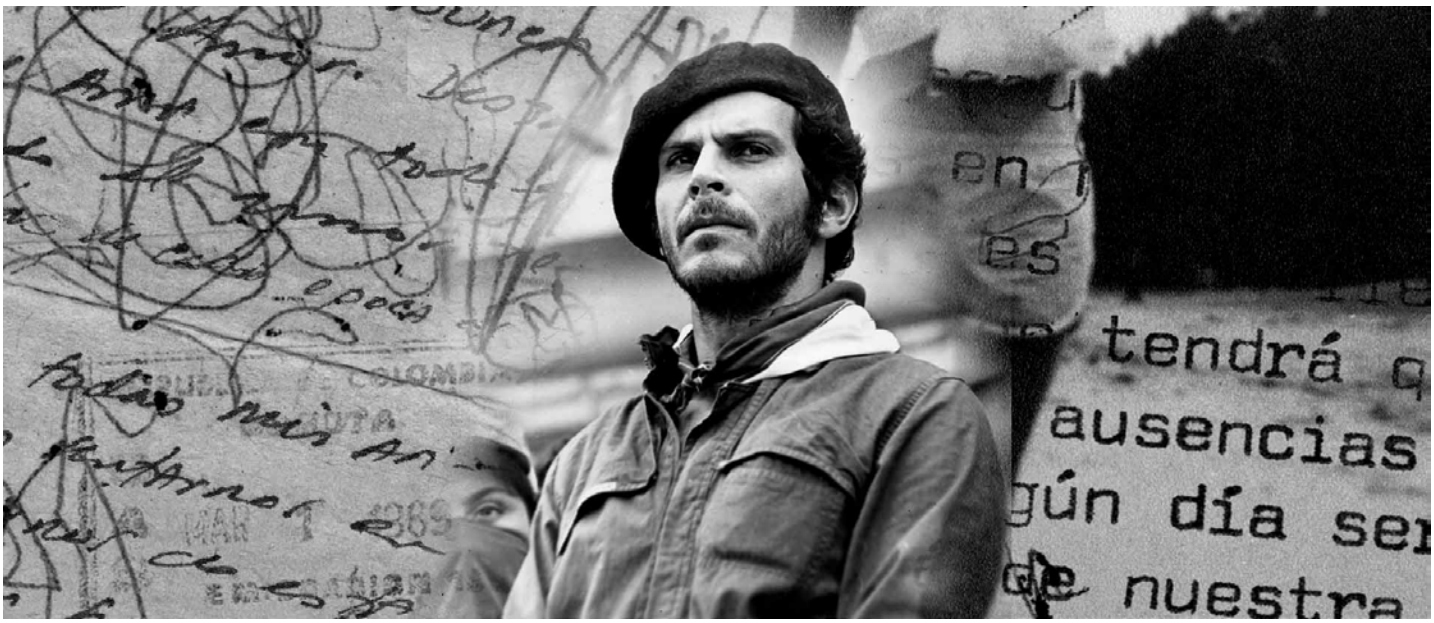
Documentales:
Llano y contaminación (1973)
Ala solar (1975)
Arquitectura republicana (1976)
Beatriz Gonzáles y Musa (1977)

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

LOS HOMBRES Y LA HISTORIA COMO UN ELEMENTO CENTRAL EN EL CINE DE MEMORIA FAMILIAR COLOMBIANO

Laura Manuela Cano Loaiza



El cine colombiano tiene unos tópicos comunes: conflicto, narcotráfico, violencia, marginalidad. Aunque no definen la totalidad de la producción nacional, gran parte de ella está atravesada de una u otra forma por esa gran herida de la que aún brota sangre y que involucra a todos los habitantes de este país. El cine documental ha narrado desde diversas miradas este conflicto, aprovechando muchas veces esa experiencia en común de los colombianos para tomar la vida de una persona, usualmente un

hombre involucrado en la esfera pública, y usarla como vehículo para retratar una época con la sensibilidad y cercanía que le aporta la presencia de un protagonista.

Películas como *El rojo más puro*, de Yira Plaza (2023), *Pizarro*, de Simón Hernández (2016) y *Pecados de mi padre*, de Nicolás Entel (2009), se embarcan en la narración de hombres devotos a sus causas y los ponen a conversar con los sucesos que vivieron, las personas que los rodearon y con las otras facetas de su vida, aquellas que caen en las sombras de su imagen pública. En estas y otras cintas, los hijos interpelan la figura de sus padres y le dan dimensión mientras recorren su historia y, por ende, la historia del país. Ejercicios como estos permiten armar un rompecabezas de hombres que además del rótulo que les deja su legado son hijos, hermanos, esposos y padres.

Una voz honesta

Las voces que guían estos documentales suelen ser las de unos hijos e hijas en busca de comprender ese personaje que ellos conocieron de forma distinta al resto y de entender la relación entre su entorno y sus motivaciones. Según Pedro Adrián Zuluaga, "la narrativa de estos documentales ayuda a reconstruir unos afectos familiares, a reparar simbólicamente unas ausencias". Esta decisión fundamental de contarlos como un miembro de la familia y no como un mero prócer es lo que los diferencia de otros relatos que se puedan hacer sobre su vida, y lo que permite unir los trazos entre las diferentes memorias alrededor de ellos. La primera persona, directa o indirectamente, termina por interpelarlos haciendo al espectador partícipe de una conversación en vez del receptor de una imagen dada por hecho.

"Sería muy sencillo para nosotros como familia salir a criticar a Pablo Escobar como persona, nos haríamos de amigos más fácil, pero no sería una salida honesta. La gente no nos puede prohibir que queramos a mi papá." Dice Sebastián Marroquín, hijo de Pablo Escobar, en *Pecados de mi padre.* Saber que lo contado puede estar mediado por el afecto y el rencor, da la seguridad al espectador para procesar esa información que se le entrega sin la promesa de objetividad o verdad oficial. A diferencia de otros documentales del mismo carácter, este aborda a un hombre que fue una figura negativa para el país, contrastando la bondad hacia su familia, algo que solo pudieron percibir ellos y su círculo más cercano, con los estragos de su actividad criminal. La construcción de

este sujeto multidimensional que permite la narración desde la familia, especialmente desde un hijo, es valiosa, aunque cueste ver a alguien como Escobar con unos lentes distintos a los usuales.

> Saber que lo contado puede estar mediado por el afecto y el rencor, da la seguridad al espectador para procesar esa información que se le entrega sin la promesa de objetividad o verdad oficial.

En algún punto, estos relatos se convierten también en una búsqueda de respuestas y enmiendas respecto a todo lo que quedó sin decir, sin saber. Sebastián Marroquín regresa a Colombia para hablar con los hijos de hombres asesinados por Escobar y visitar su tumba, buscando hacer las paces con su legado. En *Pizarro,* María José, la hija de Carlos Pizarro, que cargaba una historia familiar llena de grietas, de preguntas hacia sus padres y su militancia, decide entrevistar a personas cercanas a sus padres y a profundos admiradores para descifrar esa figura y esa empresa muchas veces recordada con admiración, pero por la que sintió tanto abandono y tanto peligro.

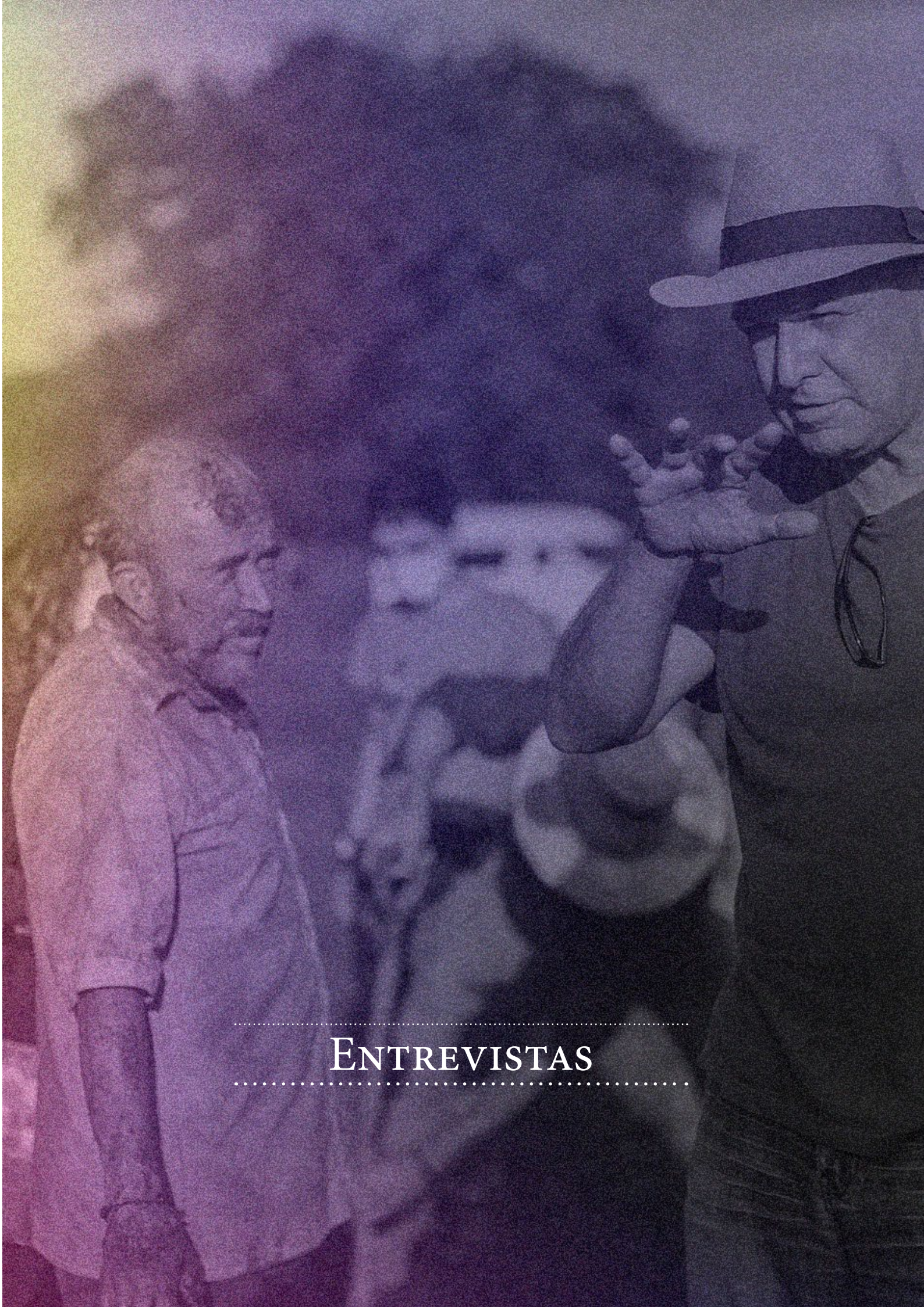
Machismos y contradicciones

Hablar de aquellos hombres en su vida familiar contrastada con su vida antes las masas, implica confrontar lo que han proyectado al mundo con su carácter en la intimidad y revelar los vacíos de su grandeza. Poner en tela de juicio sus contradicciones, las debilidades de sus discursos, lleva a cuestionar, por ejemplo, las dinámicas familiares que les permitieron a muchos de estos personajes estar donde querían, relegando casi siempre a la madre el cuidado de los hijos. “Las mujeres terminan finalmente siendo el sostén de los hogares y están en ese lugar del cuidado hacia estos personajes que han sido los grandes hombres revolucionarios, que podían irse y dar hasta su vida porque en la casa estaban ellas cuidando a sus hijos y sus hijas. Eso es un común denominador en las historias de estas militancias masculinas de los años sesenta y setenta en que las mujeres están ahí cumpliendo unos roles de género.” Dice Laura Gómez Hincapié, directora de *Utopía* (2023) en una conversación con Yira Plaza sobre el rol de sus madres en la vida de los padres militantes y algo ausentes que protagonizan las películas. Aunque estos documentales aborden esas figuras masculinas, terminan por resaltar también a las mujeres no solo como madres sino como militantes

y cómplices que, con menos reconocimiento, también participaron en las luchas que compartían con sus esposos.

De alguna manera, ver y hacer un documental sobre un hombre plantea la pregunta por las mujeres de su vida, que en muchos relatos aparecen como seres que los orbitan cuando en la realidad ejercían de sustento. El contexto que se narra a través de ellos no es solo uno de agitación social, sino el del machismo inherente, que subyace a pesar de la pureza de sus ideales o en adición a la maldad de sus acciones.

El cine de memoria familiar es una corriente del cine documental colombiano que ha ido tomando fuerza en los últimos años y sigue posicionándose como una narración más humana de grandes figuras o de personas poco conocidas pero influyentes en su entorno y partícipes de los sucesos históricos. Esta corriente contribuyente a la memoria histórica, aún tiene mucho camino por delante en tanto los detalles íntimos y familiares contrastados con el relato de su actuar público facilitan la construcción de una narración multidimensional y a la comprensión del contexto en que se enmarca.



Entrevistas

Canaguar
Revista de cine colombiano

ENTREVISTA A CATALINA VILLAR

PONERLE LUZ A LA REALIDAD

Joan Suárez

Levantó su vista hacía el laberinto de la realidad y abrió las puertas secretas de la imaginación.

Algunas de sus imágenes documentales pronuncian al oído las palabras que cobran resonancia en la oscuridad. Su trabajo investigativo guarda una limadura invisible que revela al espectador su rigor y curiosi-

dad; al mismo tiempo, atrae la mirada por el recuerdo de los nombres de sus protagonistas, sus vidas y las circunstancias sociales, culturales y económicas de sus contextos. Así podría anunciar la trayectoria de la directora y documentalista Catalina Villar, originaria de Bogotá, quien se estableció en Francia desde 1984. Tiene una amplia colaboración en la televisión francesa, la realización de cortometrajes y la dirección de películas documentales. Estudió cine en La Fémis y también ha participado en los Talleres Varan en París.

Siempre ha querido decir algo, por eso este diálogo es un momento deleitable de voces afectivas de su experiencia cinematográfica; un viento de preguntas con ráfagas de respuestas, entre la simpatía y la risa; en los pasos distantes de la diferencia horaria de siete horas aparece la memoria y los silencios hondos de alegría. Una detención para agitar su voz en el estanque de su conocimiento y esas imágenes con las que intenta interpretar las complejidades de la realidad y el rugido periférico de la ciudad.

Según se encuentra en las reseñas sobre su obra documental, en la que se menciona que en su familia nadie estaba involucrado en actividades artísticas; incluso, estudiaste medicina, ¿Cómo empiezas a estar involucrada en la industria cinematográfica y por qué desde Francia y no en Colombia, su país natal?

Primero que todo, porque en ese momento no había prácticamente ayudas para cine; bueno, porque mi familia no había gente que viniera de ese medio, entonces para mí me parecía inaccesible. Era muy distante y, además, paralelamente a eso, en Colombia había algunos que hacían cine, pero, sobre todo, vendiendo sus casas y sus apartamentos para producir las películas si tenían casa o apartamento, o endeudándose de alguna forma u otra y había pocas ayudas de una cosa que se llamaba FOCINE, que fue la cosa prehistórica del Fondo Mixto de ahora, pero para esa época no existía apoyo para el cine colombiano, era muy, muy escaso y no se me habría ocurrido.

Por otro lado, yo estaba entonces en medicina. Venía de un país que me parecía que necesitaba cosas serias y de verdad sigo pensándolo. Me encaminé por allí y cuando decidí venirme a Francia me vine solamente por seis meses pensando que me volvía a estudiar medicina y desde aquí como que me pude conocer a mí misma, si puedo decir así, o sea, cuando uno está dentro de su familia, dentro de su país, uno tiene unas

cosas que cree que la gente espera de uno, de sus padres, el medio donde uno está, etc. Entonces, lo de la medicina creo que no era solamente un problema mío, sino lo que tal vez esperaba de mí.

Ya cuando estuve lejos, me acordé de mis grandes pasiones, que era un poco el teatro, que eran otras cosas, otros descubrimientos; y me inscribo en una escuela de teatro, voy a hacer un poquito corta la historia, pero de ahí salté a una escuela de ciencias sociales. Lo que me interesaba en medicina era de la parte de psiquiatría, y dije, voy a terminar algo que tenga que ver entonces una cosa de psicopatología social en esa escuela. Haciendo este curso en esta escuela de altos estudios en ciencias sociales, así se llama acá en Francia.

...cuando uno está dentro de su familia, dentro de su país, uno tiene unas cosas que cree que la gente espera de uno, de sus padres, el medio donde uno está, etc.

Es una escuela muy libre, muy contrario a lo que yo había conocido en medicina, en que uno no tiene un segundo para uno. Aquí podía escoger los seminarios que quisiera, tenía un obligatorio de investigación y otros seminarios, y uno de estos seminarios se llamaba Antropología visual y me llamó la atención y descubrí una palabra que para mí era nueva en ese momento que era el Documental. Yo tenía entre 21 y 22 años por ahí.

En ese momento empecé a ver cosas maravillosas y también descubrí que mi curiosidad: pensar en medicina, pensar en otra cosa, pues, el documental podía suplir, yo no sé. En ese momento yo no sabía qué quería escoger en mi vida, entre la medicina, la psiquiatría, la literatura, cosas que me interesaban. Cuando descubrí el documental dije, esto es el escondite perfecto, porque me puedo interesar seis meses en una cosa, seis meses en otras, seis meses en otra y a eso le llaman documental y nadie se va a dar cuenta de que yo estoy cambiando de interés.

Poco se ha hablado de la participación creativa y artística de la mujer directora o documentalista; de hecho, se han visto opacadas históricamente por limitaciones asociadas a las brechas de género, en Colombia tenemos (por citar a algunas documentalistas) a Marcela Lizcano, Clare Weiskopf (origen británico),

Marta Rodríguez, Ana Victoria Ochoa, Marta Hincapié Uribe, Natalia Orozco... ¿Qué desafíos ha enfrentado como documentalista mujer?

La verdad, no sé si fue porque nací con tres hermanos hombres, tíos hombres y en medio de hombres, que desde chiquita entendí que había que hablar un poquito más duro, que había que pelear un poquito para que me dejaran contar historias. Yo creo que hago documentales también por eso. Yo quiero mucho a mis hermanos y quiero mucho a mi familia, pero yo creo que mi palabra nunca fue tomada muy en serio cuando chiquita, o sea, ellos hacían cosas, decían cosas serías, pensaban en cosas serias y yo era, pues el payaso de la casa, un poquito. Las cosas que decía que a mí me parecían serías a ellos les parecía poco serias.

Contar una historia, para mí, de algo que me hubiera ocurrido siempre fue interrumpido por cosas más importantes, la política del país, por ejemplo. Yo creo que para mí la revancha en el fondo, o sea no, no es revancha, porque yo quiero mucho a mis hermanos; entonces, en el fondo me viene de muy lejos el hecho de que hoy les voy a contar la historia desde aquí hasta que termine, se sientan en una sala de cine, se ajustan su cinturón de seguridad, no se pueden ir y me oyen hasta el final. Pueden no estar de acuerdo, pero me oyen hasta el final. Creo que ese es desafío inicial.

...se sientan en una sala de cine, se ajustan su cinturón de seguridad, no se pueden ir y me oyen hasta el final. Pueden no estar de acuerdo, pero me oyen hasta el final. Creo que ese es desafío inicial.

Ahora, cuando yo llegué a Francia sentí lo contrario, porque en Francia ya estaban un poco más adelante. Entré primero a una escuela de cine, se llama Talleres Varan; después a La Fémis (escuela pública nacional de cine en Francia) y la verdad éramos tantas mujeres como hombres. Pero, si te contesto sinceramente, por ejemplo, siempre me pareció que cuando uno es hombre y es querido con el equipo, y uno le dice –Bueno, no sé muy bien dónde voy a poner la cámara, estoy pensando cómo voy a hacer... uno es un hombre queridísimo; por el contrario, si una mujer dice eso –No estoy segura dónde voy a poner la cámara, la respuesta es –Esta huevona no sabe. (Risotada)

Entonces, uno empieza con una especie de calabaza donde tengo que saber y mostrar que tengo que saber, sé para dónde voy. Sí, me construí un poquito así; sin embargo, dejé caer eso hace mucho tiempo y me permití ser la mujer con dudas que soy. (Risas) Igualmente, participar incluso con un equipo masculino que muchas veces he tenido y con el que me ha ido muy bien, porque me han aportado cantidad y hemos podido compartir muy tranquilamente y horizontalmente.

Creados bajo el impulso de Jean Rouch (cineasta y antropólogo francés), los Talleres Varan proponen desde la década del ochenta una pedagogía de formación al cine documental basada en la enseñanza por la práctica y el intercambio entre alumnos. ¿Qué ha significado como documentalista o cuáles influencias han marcado su obra desde los Talleres Varan?

¡Ah! Impresionante, todo. Los Talleres Varan para mí fueron una escuela de cine, de vida, de política, y las tres cosas reunidas. Para esa época la financiación la brindaba el Ministerio de Relaciones Exteriores; entonces, todos los estudiantes veníamos de afuera, había gente de Papúa Nueva Guinea (Oceanía), Vietnam, Tailandia, o sea, del mundo entero. Para mí, este fue el primer aprendizaje, estar con gente con otras visiones, con otras historias, eso ya era un documental, y yo compartía con ellos como alumnos, era otra vida.

Jean Rouch que la fundó y que transmitió muchísimos de sus valores; en primer lugar: uno no filma teniendo la cámara. Rouch filmó casi todas sus películas el mismo. Pero como director, que uno tenga o no la cámara, es uno el que filma (en el sentido que uno decide qué filmar). Filmar es el acto colectivo (para mí), pero donde el realizador es el capitán del barco y el que decide qué, cuándo y cómo. También que uno no hace películas sobre las personas, sino con las personas, que uno construye una dramaturgia pasando bastante tiempo en inmersión con la gente con que uno está, buscando las situaciones donde se esconden las ficciones de la realidad. Todo eso lo aprendí en Varan.

Los Talleres Varan es una escuela donde llegas el primer día. Ahora soy profesora, entonces lo veo de otra forma. Desde este primer día tienes una cámara en la mano y tienes que ir a hacer un ejercicio y cuando vuelve es por las imágenes que uno ha filmado que se presenta y que la gente sabe

quién eres, porque tu mirada te revela, o sea, cómo filmas al otro, revela tu distancia, cómo lo ves, con qué mirada filmas, si colonial (una sonrisa), si con desprecio, si con miedo. Es un aprendizaje muy inmediato, porque inmediatamente sumergida en el quehacer y sumergida en las en las preguntas de cine, cuál es la buena distancia, qué es la puesta en escena. Los cineastas de documental, obviamente Jean Rouch que es un inventor de formas maravillosas; pero ahí descubrí a otro que se llama Johan van der Keuken, que es un holandés, también gran inventor de formas de documental y empecé a descubrir una cantidad de documentalistas que me han marcado. La lista es larga.

...obviamente Jean Rouch que es un inventor de formas maravillosas; pero ahí descubrí a otro que se llama Johan van der Keuken, que es un holandés, también gran inventor de formas de documental...

A partir de la anterior pregunta, quiero recordar dos documentales potentes y significativos para la ciudad de Medellín y su contexto periférico y urbano, hablo de Diario en Medellín (1998) y La Nueva Medellín (2015), dos películas documentales que con casi veinte años de diferencia nos revelan la vida del mismo grupo de estudiantes, jóvenes y adultos. ¿Por qué llegas al documental inicial y, posteriormente, qué significó volver con el siguiente?

Yo había terminado aquí la escuela de cine en Francia, estaba trabajando haciendo documentales cortos para la televisión y alguna vez le comenté a mi cuñada que me parecía una cosa muy rara lo que me estaba pasando, y era, pese a que me interesaba lo que estaba filmando, yo me sentía un poco lejana a través de la lengua, tal vez. Bueno, ya llevo mucho más tiempo aquí, conozco más desde adentro, pero cuando uno filma es como una relación tan íntima que finalmente se crea con la gente y que aquí en Francia algo obstaculizaba eso. Si tú hablas con alguien en Colombia sabes más o menos de dónde viene, quién es, hay un goce de la lengua que yo en ese momento, por lo menos, no tenía con Francia y le comenté algo de eso. Y ella me dijo: "En este momento estoy trabajando en Ministerio de educación." Tenían ganas en el Ministerio de hacer y valorar una cosa que estaba nueva en el aula, que eran los (PEI) Proyecto Educativo Institucional, y desde el Ministerio pro-

movían la idea en cada colegio para gestar un proyecto, ejemplo, que en Amazonas no fuera igual al del Chocó y que no fuera igual al de Bogotá, porque cada uno tiene su problemática y su entorno. Entonces tal vez del Chocó hay que enseñar a los niños a pescar, porque están cerca de un río, en lugar de enseñarles tantas matemáticas, estoy dándote ejemplos.

Entonces me propuso (y al ministerio) hacer diez películas en diez colegios distintos por todo Colombia. Pero esos proyectos eran muy cortos, yo iba dos días a cada colegio llevados por la gente del Ministerio, que era bueno y ya estaba sesgado. Pasaba uno o dos días en mirando qué es lo que pasaba en el colegio, filmaba durante dos días y editaba dos días.

Así fue que llegué al Liceo Santo Domingo Savio y cuando llegué me encontré con Miller, la que después se volvió la protagonista de *Diario en Medellín*, ella en ese momento tenía trece años y estaba embarazada, yo venía de Francia y había perdido la noción de muchas cosas en Colombia y de la gravedad y del conflicto tan tenaz y sobre todo de una niña de trece años a la que le dije –¡Guau!, estás embarazada y a esta edad, y me dijo, –Sí, estoy cargando la semilla de alguien que va a morir mañana, fue su respuesta, y yo dije aquí hay que estar y después conocí también a Rubén Darío, el profesor que filmo en *Diario en Medellín.*

En este lugar hice un corto muy rápido, pero me quedé inmediatamente con las ganas de volver. Y de los diez liceos que filmé, había otras cosas interesantes, obviamente ese de Medellín me marcó inmediatamente. No hice todos los cortos para el ministerio, también estuvo Elisa Álvarez en otros. Estuve en otros liceos en Bogotá, Ibagué, Barranquilla. Todos ellos con un corte institucional y los entrego al Ministerio de Educación.

...le dije –¡Guau!, estás embarazada y a esta edad, y me dijo, –Sí, estoy cargando la semilla de alguien que va a morir mañana, fue su respuesta, y yo dije aquí hay que estar...

Regreso a Francia y digo esto está mucho más importante y escribo un pequeño proyecto ya inspirado en la idea de Rubén Darío, que trabaja la metodología del diario

de clase o diario íntimo con los estudiantes. Me centré en él tal vez porque mi mamá era librera, tal vez porque yo siempre he tenido un diario íntimo, tal vez porque a mí siempre me ha parecido que la guerra empieza cuando la palabra termina. Y estoy marcada por la importancia de la palabra, de la escritura, de los libros. Este hilo conductor me pareció muy evidente, también había otras experiencias en ese mismo liceo que eran maravillosas sobre la educación sexual. Había muchas otras formas como trabajar en ese liceo, pero a mí me agarró la historia de Rubén y, además, yo sabía que Rubén Darío llevaba veinte años haciendo eso, que ya había otros diarios. En ese momento yo le pedí que me pasara uno o dos diarios que los leí enteritos y me parecieron maravillosos. Dije que hay una película, escribí un proyecto y conseguimos un poquito de plata con la televisión francesa para ir a hacer una investigación más grande. Volví a Medellín, contacté el liceo, me abrieron las puertas y me quedé siete meses más allá.

Entiendo que en la Institución Educativa de Santo Domingo Savio se implementó algún ejercicio sobre los Talleres Varan. ¿Qué recuerdas de esta experiencia?

Lo que pasa es que yo ya estaba trabajando en los Talleres Varan y me quedé pensando en dos cosas: yo voy a filmar a adolescentes en esa época, (estamos hablando de la prehistoria ¡Risas!), en esa época no existían teléfonos celulares, nadie tenía cámaras en la casa, o sea, lo que puede hacer una cámara no era tan consciente; ahora, todo el mundo filma, pero en ese momento no, entonces para mí era como muy importante. Además, yo iba a un colegio con muchísimas problemáticas. Y yo me iba y yo tenía un poco de dinero de la televisión francesa y yo decía, no, no me parece muy justo no dejar nada. No me parece muy justo tampoco llevar un poquito de plata para cada uno, no, no, prefiero que haya un poquito de la de plata del proyecto en algo que se va a quedar en el colegio y les va a servir. Por eso me monté en la idea de fabricar un taller de video y de conseguir la plata para esas cámaras que se iban a quedar en el liceo. Ese taller me iba a permitir dos cosas, me iba a permitir hacer como el casting de la gente que iba a ser parte de mi película, pero también decirles a ellos que en ese momento que no sabían lo que era el cine, explicarles lo que yo les iba a hacer, es decir, yo los filmo. Eso quiere decir que yo los puedo cortar, les puedo cortar la palabra, los voy a editar, el ejercicio que vamos a hacer es una historia de confianza

enorme y ustedes lo van a aprobar por sus propios medios haciendo sus propias películas para que ustedes sepan lo que voy a hacer yo con ustedes.

Por otro lado, era abrirles una puerta que tal vez les podía ser útil y era enseñarles a hacer cine. Yo no podía hacer las dos cosas completamente al tiempo. Yo trabajé en los talleres al principio, pero necesitaba que alguien se ocupara de eso y le propuse a Luis Ospina, quien aceptó, nosotros empezamos juntos los talleres. Luis estuvo ahí, un poco menos que yo, como tres meses mientras hicimos los talleres, que para mí era el período de investigación. Era mi manera de conocer la gente. A los dos meses yo empecé a rodar con mi equipo y ahí empezamos; y Luis, se encargó él solo de los talleres, él fue el que hizo la edición de la mayoría de las películas y las terminó. Uno de estos ejercicios sobresalientes es el documental *Katty,* de Hémel Atehortúa Villegas (1997).

Yo quedé muy marcada por esa película, por Medellín, a la vez por la violencia y la fuerza que nos unió. Hoy en día son mis grandes amigos, todos los que yo filmé y yo los quiero muchísimo y se fabricó una cosa muy fuerte con ellos, pero en ese momento no había internet. La situación en Medellín era muy peligrosa. Cuando yo traté de volver en el 2002 y 2003, ni siquiera pude ir a saludarlos. Traté de conseguirlos por teléfono, había teléfonos que ni siquiera funcionaban, no había celulares de nuevo. Y yo quedé muy triste porque no pude guardar una relación muy fácilmente y desde Francia es todavía más difícil.

...tal vez les podía ser útil y era enseñarles a hacer cine. Yo no podía hacer las dos cosas completamente al tiempo. Yo trabajé en los talleres al principio, pero necesitaba que alguien se ocupara de eso y le propuse a Luis Ospina,...

Y en ese momento yo atravesé una crisis un poco fuerte, porque Colombia estaba muy destruida en el 2002 y 2003. Y yo dije, pues sí, hice una película y un grupo de gente hace películas y eso no cambia el mundo, no cambia nada para que veamos películas, eso no sirve para nada. (Risas) Y pensé, lo único que espero es no haber hecho daño a nadie. Esa era un poquito mi obsesión.

Mucho más tarde, en el 2013, me contactaron a mí a través de Facebook, ellos hicieron un grupo que se llamaba Colegio

Santo Domingo Savio Diario en Medellín: nosotros somos estudiantes de Diario en Medellín, tú no te acuerdas de nosotros, no somos de los protagonistas, pero queremos ver esa película que vimos en la época y sobre todo mostrarla a nuestros hijos, porque para contarles lo que atravesamos y quisiéramos que tú vinieras a ver cómo Medellín ha cambiado. Y eso a mí me llegó profundamente al alma. Así, fui a mostrar la película documental al liceo, y pues fue muy, muy, muy, muy emotivo, ver a todo el mundo y las dos hijas chiquitas que están en la película que son bebés, pues en esa época ya tenían dieciocho o veinte años. Ellas, por ejemplo, lloraron toda la película porque su propio padre, que yo filmé, fue asesinado poco después de la película, ellas no tenían recuerdo de su padre, ni de la voz, ni de su cuerpo, de nadie, de nada. Ellas se estaban descubriendo. Hubo cosas muy, muy fuertes para mí en ese momento y esto me dieron ganas de volver al principio, pensé hacer una cosa sobre muchos de los que había filmado, pero finalmente cada uno era una historia tan grande que habrían sido como cinco películas. La orienté en Manuel, el presidente de la acción comunal; Juan Carlos, que había sido asesinado; me pareció que ambos podrían estar ligados por esa Biblioteca España, Juan Carlos, porque merecía que sus poemas estuvieran adentro. La biblioteca España de apariencia significaba la evolución de la ciudad y Manuel estaba trabajando para la ciudad. Eran los dos personajes que podrían encarnar esta esta cosa un poco paradójica que fui a filmar *La nueva Medellín*, que es un poco más compleja todo ha cambiado y todo está bien. (Risas)

En la investigación la biblioteca estaba abierta, esas rocas como un trono y cuando volví a filmarla estaba ese velo porque ya se estaba empezando a caer. Para mí eso fue muy simbólico, es decir, la paz y la construcción, pero de una muy muy tenue. El hecho de que se estuviera cayendo, que hubiera habido la intención de construirla, pero que estuviera cayendo, que hubiera un velo, que todo eso, contaba también la fragilidad de la paz colombiana y la paz, como dice Manuel en esa película, no son solo los edificios, es más importante la gente.

La biblioteca España de apariencia significaba la evolución de la ciudad y Manuel estaba trabajando para la ciudad. Eran los dos personajes que podrían encarnar esta esta cosa un poco paradójica que fui a filmar *La nueva Medellín*,...

Hasta ahora, con el estreno incluso de tu primer documental más íntimo, Ana Rosa, basado en la historia de su abuela y su experiencia con la lobotomía, curiosamente, algunos espectadores desprevenidos pensaban que se trataba de tu ópera prima, ¿por qué, quizá, su obra documental se conoce tan poco en Colombia? ¿Estamos en deuda con una retrospectiva de su filmografía?

Cuando hice *Diario en Medellín*, esa película tuvo cierta repercusión. Le fue muy bien en festivales. Hubo bastante prensa en ese momento, pero eso fue hace veinticinco años (Risas). Y bueno, me olvidaron. Yo volví después, es cierto, por ejemplo, *La nueva Medellín*, también circuló en un festival, fui a mostrarla a la ciudad, en Bogotá, pero fue más más confidencial. No sé, no interesó en ese momento ni para la televisión ni la prensa. Es verdad que he estado oscilando entre cosas que he hecho allá y cosas que he hecho aquí.

Sus documentales están atravesados por una singularidad en la imagen con cierto contenido antropológico, que apela a la historia, la sociología y la arqueología (excavar y husmear entre archivos, es el caso para Ana Rosa). ¿Está ahí la intención de un compromiso social o político como artista o es su método de trabajo? ¿Cómo es su equipo de producción?

Pues yo tengo convicciones políticas, no políticas como pertenecer a un grupo político, digamos; me costaría trabajo pertenecer a un grupo político porque creo que todos me defraudarían (Risas). Pero, eso no quiere decir que no tenga afinidades con cosas de esos grupos o con visiones políticas del mundo y que creo que sí que me constituye. Creo que yo no habría podido hacer una película sencillamente sobre mi abuela, pude hacer esa película es porque mi abuela representaba a otras mujeres, representaba una cosa más grande que ella representaba. La psiquiatría representaba una historia muy dura de ese país con la exclusión y con la locura y con otras cosas. Creo que eso es completamente constitutivo de mi visión. Lo otro, estar rodando la primera película en Medellín durante siete meses me permitió entender que la dramaturgia de una película está constituida en gran parte por el cambio de visión que uno puede tener sobre una realidad, esta es mucho más paradójica, mucho más compleja, tiene muchas capas. A mí lo que me gusta es que la realidad me confronte y que tenga varias capas que se entre mezclen. Me parece que las cosas sean contadas de manera muy compleja y no solamente unívoca y en blanco y negro,

digamos.

Y para eso, el equipo está conformado, a veces, por productores que pueden leer los proyectos y darme un eco que me ayuda a avanzar; después, la gente que ha hecho cámara conmigo, en la última fue Mauricio Vidal; en otras, las primeras, fue Carlos Sánchez, maravilloso y terriblemente político, muy político. Entonces él me ayudó bastante, yo hacía tiempo que no vivía en Colombia y él me recordaba historia política. Y César Salazar, que hace sonido. También Miguel Castro, que también es maravilloso; en fin, es un equipo que quiero mucho y que aporta también su mirada. Nuestras discusiones después de haber filmado son a la vez sobre la imagen, cómo encuadraste, qué es lo que estamos contando, qué dejamos fuera de campo, y también política, qué estamos contando, de qué estamos hablando.

El documental sigue siendo un instrumento potente para realizar un trabajo de memoria y duelo personal y colectivo. ¿Qué es el documental hoy para Catalina Villar?

Es una forma de vida, yo creo es un compromiso muy grande, yo no podría hacer películas solo por el gusto de hacer una película. Yo creo que es por una necesidad muy, muy grande, íntima, que se mezcla a una necesidad política, atravesada por una necesidad política que me permite vivir. Sencillamente, darle un poquito de forma a estas realidades que cada vez son más complejas, más difíciles, más desesperanzadoras. A veces ponerle luz o tratar de buscarle una luz, tratar de entender.

Nuestras discusiones después de haber filmado son a la vez sobre la imagen, cómo encuadraste, qué es lo que estamos contando, qué dejamos fuera de campo, y también política, qué estamos contando, de qué estamos hablando.

Me gustaría saber si actualmente está con algún nuevo documental en proceso.

Tengo un pequeño proyecto, pero está muy incipiente y aquí contestó una cosa, en Francia las mujeres no dicen que están embarazadas hasta que no llegue el tercer mes, se hace la primera ecografía, donde están seguras de que el bebé no se ha perdido, los tres primeros meses puede haber abortos espontáneos. Yo estoy en los primeros tres meses y todavía no tengo la ecografía, creo

que no puedo hablar de ese proyecto, pero está en gestación.

Finalmente, ¿qué les dirías a las nuevas directoras y documentalistas? ¿Tienes algunas de referencias?

(Risas) Mucho coraje, sobre todo mucho compromiso y que no se dejen, es decir, es muy difícil, no autocensurarse, es muy difícil no ceder a la tentación del tapete rojo de Cannes o de otros festivales y entonces empezar a contar historias no para uno, sino para otros; no por uno, sino para otros. Cualquiera que sea esa ventana no ceder a todo eso. No es fácil hacer una película, uno no se vuelve rico, uno no gana mucha plata con ellos, muchas veces pierde mucha plata. (Risas). Hay que tener una razón muy grande para hacerlos y creo que estamos para hacer cuestionar cada una de las imágenes que hacemos, porque ahorita el mundo está repleto de imágenes. No tenemos que saturar el mundo con más imágenes, si hacemos alguna es como para limpiarlo más bien.

Canaguar
Revista de cine colombiano

ENTREVISTA A CATALINA VILLAR

COSAS DE LAS QUE NO SE HABLA

Óscar Iván Montoya

Toda familia guarda secretos, sucesos que la desequilibran, recuerdos que rompen con la armonía preestablecida. *Ana Rosa* (2024), es una incursión a esos terrenos vedados, en esas arenas movedizas en las que mientras más escarbamos más nos hundimos, sin temor a encarar verdades incómodas ni de propinarle un buen remezón al universo familiar. "¿Hasta dónde todo lo que somos puede estudiarse, modificarse y ser usado

por la psiquiatría con el fin de 'ayudarnos' a 'adaptarnos' a la sociedad contemporánea?", es una de las tantas preguntas que deja en el aire Catalina Villar en *Ana Rosa,* película documental en la que escudriña archivos familiares y médicos en busca de la historia de su abuela paterna, Ana Rosa Gaviria Paredes, a quien le practicaron una lobotomía a finales de los años cincuenta del siglo pasado, a sus 53 años.

Gracias al encuentro imprevisto de un documento de identidad con la única foto que existe de su abuela, la realizadora reconstruye el periplo de Ana Rosa en su entorno familiar, y las circunstancias que llevaron a su abuela a ser sometida a tan brutal procedimiento. La directora cuestiona el silencio familiar que envolvía a Ana Rosa, de quien no hay recuerdos verbales ni fotográficos, solamente la fotografía rescatada a último momento. De ella, lo único que se sabía, era que tocaba piano y sufrió una lobotomía, y esta película busca reivindicar la figura de su abuela y tratar de saber quién era "antes de perderse en los meandros de un cerebro desconectado", como lo describe su nieta.

Sin embargo, gracias a su primo mayor, un acreditado psiquiatra, Eduardo; y a su tío menor, la oveja descarriada de la familia, Ernesto; Catalina Villar descubre que el destino de su abuela, al igual que el de muchas mujeres en Bogotá, Colombia y el mundo, fue decidido por los hombres de la familia, y en nombre de los "avances" y las "buenas intenciones" de la ciencia. Así mismo, desempolva los recuerdos de muchas personas y familias que enfrentaron en silencio trastornos mentales como la depresión o la ansiedad, para evitar la vergüenza social. En el caso particular de la familia de la cineasta, la vergüenza trasciende el tema de la salud mental porque, aparte de borrar todo rastro de vida de Ana Rosa Gaviria Paredes, también trató de ocultar a algunos miembros prestigiosos del círculo familiar, quienes fueron los que decidieron que se le debía practicar la lobotomía. Un tema que sale de lo familiar e involucra a toda una sociedad y a muchas Ana Rosas de la época.

Catalina Villar no pudo localizar la historia clínica de su abuela pero, basándose en otras, encontró un diagnóstico que habría podido ser el de Ana Rosa: "Notable daño del buen servicio", lo que se traducía en no ejercer adecuadamente las tareas que la colectividad imponía y esperaba de ellas. Un marcado sesgo sexista, social, cultural y político. Fue en ese momento que la directora decidió realizar *Ana Rosa* y se embar-

có en una pesquisa que la llevó a remover verdades penosas, a visitar manicomios, a escudriñar archivos, para crear una película que rebasa el drama familiar o la denuncia feminista, con el propósito de explorar la obsesión de la ciencia y de la colectividad por mantener lo más alejados posible a los locos, marginales y perturbados mentales: "Los tratamientos que dicen ayudar al enfermo también tienen la intención de proteger a la sociedad de toda esa gente que es distinta a nosotros, a la que hay que encerrar y ponerla lejos"

Uno de los mayores méritos de *Ana Rosa,* aparte de los cinematográficos, fue que su nieta logró reivindicar su nombre: "En mi familia volvieron a hablar de ella, volvió a existir y, en cierta forma, se reivindicó como pianista, como una madre que sacó adelante a sus cuatro hijos."

Viendo Ana Rosa recordé la definición que hacían de un personaje histórico del que decían que era un acertijo envuelto en un misterio metido dentro de un secreto. Ese personaje era Stalin, y no lo digo porque tu abuela se pareciera al dictador soviético, sino por la brumosa manera en que tu familia mantuvo el caso de tu abuela, por el manto de olvido y oscuridad que echaron sobre su existencia, y por el ocultamiento sistemático de las personas encargadas de realizar las lobotomías, que fue el procedimiento al que fue sometida tu abuela. ¿Quién era Ana Rosa Gaviria Paredes, y de qué manera el cine con sus herramientas particulares, luz y sonido, logró sacar esta historia del desván de los recuerdos?

Yo no sabía mucho de Ana Rosa, y precisamente eso fue lo que me impulsó a realizar este documental, porque la fábrica de la memoria no es fácil, se les pone nombre a las calles, a las batallas, a los hechos sobresalientes, pero la fábrica del olvido es perversa, pues actúa bajo cuerda, se mueve sin llamar la atención, yo diría que algunas veces hasta de manera inconsciente. Por eso creo que ni mis padres ni mis tíos ni mis primos ni mis hermanos hablaron nunca de Ana Rosa, era porque era un asunto del que nunca se hablaba, y tampoco creo que hubiera una voluntad secreta que dictaminara: "No vamos a hablar de Ana Rosa", la cosa no fue así, y más bien fue que poco a poco se fue imponiendo un manto de oscuridad sobre su figura, y que en toda familia existen cosas de las que no se habla.

El asunto fue que, durante el último trasteo de la casa de mis padres, apareció un documento de identidad de Ana Rosa, que

fue una especie de lapsus de mi papá, porque lo que me pregunto ahora es por qué nunca hablaban de ella y, en el último momento, dejan abandonado un documento de identificación. Era, posiblemente, porque algo de ella guardó en el fondo, y yo me lo tomé como una misión personal de tratar de entender quién era Ana Rosa, y por qué se habían olvidado de ella. Ahora, esa tarjeta de identidad contenía alguna información, y yo comencé a actuar como una detective detrás de los datos que contenía esa tarjeta de finales de los años cuarenta, que eran unas tarjetas rosaditas escritas en francés, que por el lado del revés contenía datos como la fecha de nacimiento, y ahí fue que me enteré que Ana Rosa había nacido en Mariquita, en 1904, junto con otros indicios y referencias. Lo curioso fue que los datos estaban redactados en francés y no en inglés, como yo esperaría.

> ...la fábrica de la memoria no es fácil, se les pone nombre a las calles, a las batallas, a los hechos sobresalientes, pero la fábrica del olvido es perversa, pues actúa bajo cuerda, se mueve sin llamar la atención, yo diría que algunas veces hasta de manera inconsciente.

También me enteré que esas tarjetas no servían para votar, como ahora, o para existir como persona, sino para sacar plata del banco, que el marido le había depositado, o para los envíos postales, pero no como identificación, porque para esa época, mediados del siglo XX, las mujeres todavía éramos menores de edad y, por supuesto, tampoco podíamos votar. Era como la tarjeta de identidad de los niños, y no una cédula de ciudadanía, y que estuviera en francés me despertó la curiosidad y, a partir de ahí inicié mis investigaciones. Lo primero que caí en cuenta era que para esa época la influencia francesa en Colombia era enorme, no solo en la lengua y en la cultura, sino principalmente en la medicina, y dentro de ésta, en la psiquiatría.

Inclusive las construcciones para recluir a los enfermos, los panópticos, eran de diseño francés. Cuando la psiquiatría gringa llega en los años cincuenta y desplaza un poco a la francesa, las construcciones también cambian. Ya con esos elementos tenía de dónde agarrarme, y me llevaban un poco más allá del caso particular de mi abuela, que despertaron mi curiosidad por ese otro montón de mujeres que fueron sometidas a esos brutales procedimientos.

Primero fue tu órbita familiar, después accediste a los archivos y los lugares en los que encerraban a los perturbados mentales, y en esa labor van saliendo a flote muchas verdades y recuerdos incómodos, tanto para el núcleo familiar como para el establecimiento médico e institucional. Cuando comenzaste a remover todo este pasado oculto, ¿cuál fue la reacción de tu familia cuando se dieron cuenta o los pusiste al tanto de que estabas trabajando en un documental sobre Ana Rosa, después de todos estos misterios y velos en los que estaba sumergida la figura de tu abuela?

Antes de responderte a tu pregunta, estaba recordando que después de que hice *Diario de Medellín* (1998), lo primero que dije fue que jamás haría una película sobre mi vida, y mírame ahora. Yo juraba que lo que me movía o interesaba era la vida de los demás, y curiosamente, fíjate, que cada uno de los adolescentes del *Diario* cuentan su propia vida a través de los diarios, que van e interrogan a su mamá, a su papá, a su abuela, en todo caso cada uno de esos testimonios tenía que ver con la memoria, y que mal que bien, uno siempre está hurgando en la vida de los otros, y en este caso de *Ana Rosa* no era tanto mi familia, era yo misma, que en ciertos momentos me cuestionaba y me decía: "¿Hey, para dónde carajos vas?", o "¿Cómo se te ocurre hurgar en esos sitios?", en fin, igual comencé con el ámbito familiar, pero no pensando en una película, sino por saber quién había sido mi abuela, y en su momento no pasó de ser una curiosidad personal.

Ya cuando me enteré de su historia en particular, y también que el 85% de las lobotomías se las realizaban a mujeres, entonces entendí que había un marcado sesgo sexista, social, cultural, político, que muchas veces no tenía que ver con la enfermedad misma, sino con una posición moral y social. Ahí fue cuando me dije que quería cristalizar algo que fuera más allá de la historia de mi abuela en particular, que había algo que contar que rebasaba lo meramente personal. Ahora, cuando mi familia se enteró del hecho que iba a realizar una película sobre mi abuela, la primera reacción fue a la defensiva y decir: "¿A ésta cómo se le ocurre lavar la ropa sucia de la familia a la vista de todo el mundo?", y se pusieron muy curiosos y recelosos a la vez. Ya después me preguntaban en qué iba el rodaje, qué de nuevo había surgido, y siempre en ese mismo punto un tanto ambiguo, entre curiosos y con mucho susto.

Y me imagino que redoblado ese recelo con

esa tradición de médicos, psiquiatras y psicoanalistas que existe en tu familia. Yo la verdad no entiendo casi nada de esos campos del conocimiento, pero sí recuerdo de alguna de mis lecturas en la facultad, que gran parte de la terapia psicoanalítica consiste en hablar mucho, inclusive, muchas veces sin demasiada hilazón, y obviamente si es sobre la propia madre o abuela. A mi modo de ver, el psicoanálisis es como una especie de confesionario laico, de ahí no paso. El punto en concreto es ¿en qué consistía el procedimiento de la lobotomía, y realmente quiénes eran los beneficiarios de tal barbaridad?

> Ya cuando me enteré de su historia en particular, y también que el 85% de las lobotomías se las realizaban a mujeres, entonces entendí que había un marcado sesgo sexista, social, cultural, político, que muchas veces no tenía que ver con la enfermedad misma, sino con una posición moral y social.

El procedimiento se lo inventó Egaz Moritz, un médico portugués que se ganó el Nobel de Medicina por la invención de este procedimiento médico, y se sabe que a la primera persona que se la practicó fue a una prostituta. En su primer momento consistió en abrir un par de orificios en el cráneo para llegar al lóbulo frontal y desconectarlo del resto de las estructuras cerebrales, que son las estructuras que generan las emociones, y que funcionan como mediadoras entre las emociones y los actos propiamente dichos. En términos psicoanalíticos es suprimirle el Super yo al individuo para que ya no ejecute cosas que se salen del ámbito de lo normal. Los desconectaban literalmente y ya no tenían conciencia individual. Luego, esta técnica fue perfeccionada por un médico gringo, Walter Freeman, que modificó el procedimiento al introducir una especie de picahielo rompiendo el hueso de la cuenca de los ojos, porque a través de ese sitio también se alcanzaba el lóbulo frontal, y se podía realizar sin anestesia, muchas veces en diez o quince minutos, y de manera ambulatoria. Walter Freeman fue el maestro de muchos psiquiatras y neurólogos de su época, años treinta y cuarenta, que en ese tiempo eran prácticamente lo mismo. Por supuesto que todos los médicos y psiquiatras de esa época en Latinoamérica estudiaron con él.

¿Y cómo era que se llamaba el introductor de la lobotomía en Colombia?

Camacho Pinto.

Me parece casi perverso que este señor Walter fuera de apellido Freeman, que quiere decir hombre libre, cuando en realidad fue casi sin quererlo un carcelero de la mente, porque me imagino que esa debe ser la principal sensación de uno todo desconectado: estar encerrado en la propia mente. Leí también, que le practicaban la lobotomía no solo a personas con desbarajustes mentales, a todo tipo de desadaptados y marginales, sino que, inclusive, las personas que no mostraban muchas habilidades sociales eran candidatos para que les practicaran la dichosa operación. Según esos criterios, yo sería un abonado fijo para la puta lobotomía (Risas)

Creo que yo también (Risas).

Claro que hay que contextualizar y decir que en esa época no existían los medicamentos que existen hoy en día, y la locura en todos los tiempos ha sido un problema, no solo para los especialistas en estos desórdenes, sino para la gente del común. Tú sales a la calle en París o en Medellín, y te encuentras con un loco y lo primero que haces es que le sacas el cuerpo, pues todo el mundo le tiene miedo a la locura, y en la historia de la humanidad abundan los casos en los que los han encerrado, aislado, torturado, estigmatizado, montado en barcos a la deriva, y los asilos siempre han estado repletos. Lo que hay que decir también, es que a este señor Walter Freeman lo movían sentimientos que yo no dudaría de llamar humanitarios, porque su intención primordial era desocupar los manicomios y que algunos de estos loquitos pudieran estar de nuevo con sus familias en un ambiente menos sombrío.

a este señor Walter Freeman lo movían sentimientos que yo no dudaría de llamar humanitarios, porque su intención primordial era desocupar los manicomios y que algunos de estos loquitos pudieran estar de nuevo con sus familias en un ambiente menos sombrío.

Ahora, lo que me interesaba a mí era cómo la lobotomía es un procedimiento que afecta no solo al cerebro, sino que es un procedimiento bastante salvaje, además que juega un elemento moral que no se puede soslayar. Es decir, querer hacerle bien a alguien, normalmente un familiar, en nombre de un supuesto bienestar social, es algo que me parece súper fascista. Decidir por tu cuenta qué le hace bien o mal a determina-

da persona, o decidir qué es bueno o malo para tu cuerpo o tu mente me parece algo bastante invasivo.

Efectivamente estos procedimientos eran súper brutales, tanto, que primero se realizaban en animales, a continuación, en mujeres, y si funcionaban bien, en los hombres. Hasta cierto momento la lobotomía se sostuvo porque supuestamente era para casos desesperados, pero desesperados en nuestra época son personas con depresión, o con problemas de adaptación, pero en el pasado eran mujeres que estas afecciones les impedían desenvolverse como se esperaba de ellas en las labores domésticas. A diferencia con los hombres, lo que estaba de fondo era el tema del control de la sexualidad, porque en los hombres, aparte de ciertas mistificaciones, el onanismo nunca ha sido un problema, al contrario de las mujeres, en el que la masturbación adquiere contornos de patología. Todo el tema del placer y la sexualidad femenina tuvo hasta hace pocas décadas un enfoque enfermizo.

Como lo hemos mencionado en varias ocasiones, en tu familia existe una gran tradición de médicos, psiquiatras y psicoanalistas, y en algún momento de tu vida te enrutaste por ese camino, propósito que no llegó a buen puerto, afortunadamente para el cine. ¿Cuál es tu acercamiento al fenómeno de la locura, lo consideras algo excepcional, o estás de acuerdo con el personaje de Chespirito, el loquito Chaparrón Bonaparte, que a cada rato repite: "Todos estamos locos, Lucas" (Risas)

Es un fenómeno muy complicado, comenzando porque la persona que me llevó a involucrarme en ese universo fue mi tío Álvaro, al que yo admiré profundamente, porque fue el que realizó, como lo sostengo en la película, una interesante conjunción entre el feminismo, el marxismo, la psiquiatría... fue un hombre muy de avanzada que quiso abrir los asilos y hospitales psiquiátricos. Lo que yo trato de averiguar en *Ana Rosa* es si su hijo Álvaro autorizó la lobotomía de su propia madre, porque eso fue una parte de lo que descubrí, y que fue justo por ese motivo que él se vuelve la clase de hombre en que se convirtió, para restaurar un poco el daño que hizo, porque después se dedicó a estudios muy concienzudos sobre la situación de las mujeres, escribió libros y grandes investigaciones; entonces, en el fondo, lo que quiero contar es que en el contexto social y cultural lo que mi tío Álvaro hizo, lo hizo porque pensaba que eso era lo correcto, sin embargo, en esos años ya se sabía que la lobotomía era un procedi-

miento poco confiable, ya existían estudios que ponían en entredicho esta operación. Entonces yo no culpo a mi tío Álvaro, pues la vida de Ana Rosa es como una tragedia griega, como Edipo.

Caí en cuenta que fueron pocos los miembros de tu familia que salen en la peli, a excepción del barbado, Eduardo, que también es psiquiatra, y el hijo de Ana Rosa, Ernesto. ¿Cuál fue la razón para que tan pocos familiares salieran en tu película, y de qué manera persuadiste a Eduardo y Ernesto para que se involucraran en este documental?

En mi familia no somos muchos, y tampoco tengo muchos tíos o primos. Los Villar Gaviria fueron cuatro hermanos, y uno de ellos es Ernesto, el que sale en la película, que nunca tuvo hijos. Ahora, para mí era muy importante que tanto mi tío Ernesto como mi primo Eduardo estuvieran en la película, en primer lugar, por su cercanía sanguínea, y segundo, porque mi primo es psiquiatra, y es el hijo de mi tío Álvaro, entonces él era en cierta forma el que autorizaba a darle curso a la película, porque, por ejemplo, yo puedo hablar libremente de mi papá o mi mamá porque yo poseo el 20% de ese patrimonio, y el resto 80%, es de mis otros cuatro hermanos. Lo mismo sucedía con mi primo, que poseía el derecho de hablar de su padre, entonces era muy importante tenerlo a él, porque es el mayor de mis primos, además era el único que tenía recuerdos personales de Ana Rosa, y porque era él el quien me daba acceso a la vida de mi tío. Desde el principio yo fui muy franca con él respecto a lo que estaba haciendo, le hice muchas preguntas, muchas de ellas incómodas, aunque reconozco, que siempre hubo muchas dificultades a la hora de cruzar ese umbral de misterio que existía en torno a la vida de mi abuela.

...era él el quien me daba acceso a la vida de mi tío. Desde el principio yo fui muy franca con él respecto a lo que estaba haciendo, le hice muchas preguntas, muchas de ellas incómodas,...

Y respecto a tu tío Ernesto, se había replicado a escala el mismo proceso de arrinconamiento que se implementó con Ana Rosa, de oscuridad sistemática en torno a su figura, a punto de declararlo persona no grata al interior de tu familia. ¿Cómo fue la pesquisa para ubicarlo, y de qué manera planificaron su aparición para que

tuviera esa contundencia?

La aparición de mi tío Ernesto fue un poco al azar, porque una sobrina mía había ido a La Cumbre, que es el pueblito en el que vivía, y alguien le había dicho que allí vivía un Villar, y después de mucho buscar y que no dar con él, pues le respondían que no conocían a ningún Villar…

¿Que el único Billar del pueblo era el de la cantina, o algo así? (Risas)

Total. Pero mi sobrina insistió hasta que dio con él y me aviso inmediatamente. Yo en ese momento estaba trabajando en la Universidad del Valle, y Oscar Campo lo que me dijo fue: "¿Qué estás esperando para ir a grabarlo?", inclusive me prestó una cámara, y yo me conseguí una persona para manejarla. En ese momento no tenía muy claro cuál era el rumbo que debía seguir con *Ana Rosa,* al punto que cuando llegué a La Cumbre yo no lo conocía prácticamente de nada, tenía muy pocos recuerdos de él, no sabía cuáles habían sido las circunstancias de su vida, ni de su comportamiento con mis padres, no sabía qué problemas pudo haber entre ellos. Por ejemplo, a mí me contaban que llegaba a la casa de mis padres supuestamente para quedarse un fin de semana y se quedaba todo un año (Risas), o que pedía plata prestada y no la devolvía, en fin, todo eso podía ser verdad o exageración, pero era una condición inamovible que había que odiarlo, y que siempre perteneció a una esfera no muy grata de la mitología familiar, pero lo que yo no sabía de nada era la vida tan dura que le había tocado enfrentar, a mí nadie me puso al tanto de que su padre había muerto cuando mi tío apenas tenía ocho añitos, que se tuvo que ir con su mamá para Miami siendo muy jovencito, que nunca terminó sus estudios, en gran parte por esa vida tan incierta, que explicaría en parte, no por justificarlo, muchas de las cosas que hizo, y que lo fueron dejando de lado, de lado, de lado, hasta que finalmente desapareció prácticamente, porque durante mucho tiempo solamente un primo segundo lo contactaba de vez en cuando, pero nosotros nunca jamás.

Siempre he pensado que si yo hago documentales es por mi condición de marginal, pues la primera marginalidad es ser mujer, y pienso también que es desde la marginalidad que uno tiene una visión más completa, ya que si uno está en el centro no se ve nada, estás ciego, y fue esa marginalidad lo que me permitió ver y leer otras cosas en el mundo, a no creerme el relato y las misti-

ficaciones de ciertas élites, a no tragarme las normas que rigen al mundo; entonces, esa marginalidad siempre me ha interesado, me ha gustado. Por ejemplo, en *Diario de Medellín,* lo que hice fue al margen de la ciudad, y fue allí donde conocí un montón de gente maravillosa, y por supuesto que en la locura también existe mucha marginalidad, mucho sufrimiento, generado en gran parte por el rechazo, por no ser aceptado como realmente se es.

Entonces cuando me encontré a mi tío me dije: ¿Cómo es posible que mi tío diga que vive en La Cumbre si ha caído tan bajo? (Risas), y lo más curioso fue que me entendí de maravilla con él, desde el primer minuto. Fue una cosa muy cálida, muy corporal, y ya después sí comenzó a contarme un montón de cosas, y se notaba que estaba muy contento de hablar, porque nunca nadie lo había escuchado, y fue muy bello porque él al poco tiempo murió y por lo menos tuvimos ese último encuentro.

Y desde el trabajo de producción, ¿quién o quiénes tuvieron que realizar las gestiones para acceder al asilo de locas, y que este lugar tan sombrío, pero tan impresionante, estuviera en tu película?

La investigación comenzó con la lectura de muchos libros, informes, y en esa búsqueda di con Angélica Ospina, que aparece en la película, una persona absolutamente maravillosa, y ella fue la que me abrió las puertas a muchos asuntos, y me posibilitó entender muchas cosas que yo no entendía y, finalmente, me brindó el acceso a los lugares en los que estaban muchas historias clínicas, y me encaminó de la mejor manera en el resto del proceso de investigación. Por otro lado, aparte de la investigación, había que filmar, entonces ya una comienza a pensar en la mejor forma de encarar las cosas, y yo había oído mencionar que existía un asilo de locas y fui a buscarlo y no encontré nada, quedaba solamente esa palmera que se ve en el documental. Ya después supe que el asilo había sido trasladado a Sibaté, donde funcionaba en ese entonces el asilo de hombres. Sibaté fue un pueblo que se construyó para los locos. Sibaté fue primero un manicomio y después un pueblo para el personal médico. Desde esa época, las cosas están muy cambiadas en el asilo, aunque ahora mantienen la puerta cerrada, no para que no se salgan los locos, sino para que no se entren (Risas). Eso está completamente clausurado, y se cuentan historias de fantasmas y aparecidos.

...comenzó a contarme un montón de cosas, y se notaba que estaba muy contento de hablar, porque nunca nadie lo había escuchado, y fue muy bello porque él al poco tiempo murió y por lo menos tuvimos ese último encuentro.

Creo que depende institucionalmente del ICBF. Nosotros supimos que un tiempo antes un equipo encabezado por María Angélica había ingresado al asilo y lo que encontró fue un caos absoluto: las historias clínicas estaban arrumadas de cualquier manera, además estaban humedecidas, con manchas de moho. A nadie le importaban estos documentos, pero en el momento en que los investigadores, antropólogos o historiadores mostraron algún interés por estas historias, ahí sí fue Troya, de un momento a otro se convirtieron para la institucionalidad en un "tesoro", y ya no se podían consultar, y dizque para proteger a los pacientes que nunca protegieron, desplegaron toda una maraña de impedimentos para conseguir el acceso al asilo, y se volvió una vaina bastante difícil, a mí personalmente me tocó hacer mil malabares, porque no querían mostrarnos las historias clínicas para nosotros poder recrearlas, supuestamente con el argumento de defender la integridad y dignidad de personas por las que nunca se interesaron. La mayor prueba es que esas mujeres que ellos dicen defender están hoy día en una fosa común.

Fue un trabajo muy, muy difícil. Para lograr ingresar finalmente al asilo, o a lo que queda del asilo de Sibaté, yo tuve en Colombia el apoyo de los productores de Perrenque Media Lab, que era la gente de los recursos para el rodaje, y ya la gente de Francia, L'atelier Documentaire, la del dinero para la posproducción. Los de Perrenque fueron los que se metieron a fondo a guerrearse el acceso al asilo, para yo poder entrar a rodar. Ellos realmente fueron los que dieron esa dura batalla.

El otro testimonio que es muy vital en tu peli es el de María Angélica, la investigadora y posterior paciente de una clínica de reposo, sometida a una brutal medicación, y que, gracias a su temple y a su vocación artística, logró salir de ese horrible lugar, pues ella cuenta en la película que fue gracias a un cuaderno y un lápiz que logró evadirse de ese pozo tenebroso. ¿Cómo articulaste su aparición en Ana Rosa, y cuál fue su reacción al verse en pantalla dando ese testimonio tan crudo pero tan inspirador?

Cuando comencé la investigación obviamente comencé con google y, buscando, di con un artículo llamado *El notable daño al buen servicio* [María Angélica Ospina Martínez], que cuenta más o menos que es un síndrome con el que se designaba a las mujeres colombianas de los años treinta y cuarenta que no eran buenas, según las normas sociales, "para dirigir un hogar, para atender al marido y para levantar a los hijos". Cuando leí ese artículo me interesó demasiado, y me enteré que su autora era profesora en la Universidad Nacional, le escribí un correo en el que me presenté y la puse al tanto de mi intención de realizar una película, y le conté lo que sabía de la historia de mi abuela. Para mi sorpresa, inmediatamente me respondió, y no puedo decir que fue amor a primera vista, sino amor a primer oído, porque la primera vez que hablamos fue por teléfono, y desde el principio fue muy generosa, y fue la primera persona con la que me encontré una vez regresé a rodar.

Hasta ahí yo realmente no sabía su historia, fue con el paso del tiempo que hablábamos más y pasábamos más tiempo juntas, que me contó toda su historia referente a ese momento tan duro de su vida, y en ese instante, te cuento, que yo me quedé sin saber si ella me iba a contar esas cosas tan íntimas en la película. Obviamente, yo quería que ella saliera, porque hasta ese momento el mayor problema que se me había presentado era cómo iba a encarnar a Ana Rosa.

...di con un artículo llamado *El notable daño al buen servicio* [María Angélica Ospina Martínez], que cuenta más o menos que es un síndrome con el que se designaba a las mujeres colombianas de los años treinta y cuarenta que no eran buenas, según las normas sociales,...

Y ella era un ejemplo vivo de tu abuela en la actualidad

Exacto. Y ella lo que consiguió en la película fue una transición histórica del pasado remoto de la investigación a la actualidad, porque el caso de ella era reciente, y ella lo cuenta muy bien, pues afortunadamente en Colombia ya no se practican las lobotomías, pero esas drogas psiquiátricas son como lobotomías químicas, y la forma en cómo le daba vigencia a la historia de Ana Rosa era capital, pero yo no podía forzarla, y final-

mente aceptó, y fue como un regalo para la película. Lo que sí hice fue que le dije: "Tú vas hasta dónde quieras", y creo que se liberó de muchas cosas que la agobiaban durante la película, pues ella ya había escrito un libro sobre el tema, pero un libro científico es una cosa más restringida para el público, y de pronto una peli si alcanza más divulgación. Yo creo que quedó muy contenta, porque yo salgo de todas las proyecciones y mi impresión es que todo el mundo la ama. Todo el mundo la quiere tanto como yo.

La otra faceta de Ana Rosa es la presencia de diversas imágenes de archivo, desde las más de contexto como las de Honda, hasta las grabaciones de las loquitas, y, sobre todo, las de esos procedimientos tan salvajes, en especial las del final, que me dejaron ufff, jueputa, conmocionado. ¿Cómo rastreaste estas imágenes, y cuál fue el costo económico para que estuvieran en Ana Rosa?

Hay tres tipos de imágenes de archivo en la peli. Las primeras fueron las de mi viaje a Washington, porque yo quería entender quién era este señor Freeman, y en la biblioteca encontré mucha información sobre él, tenían una colección gigantesca, yo me quedé unas tres semanas leyendo y mirando libros en los que se describían paso a paso los procedimientos de la lobotomía, están los dibujos, la forma cómo se ideó el procedimiento, las cartas que le mandó a mucha gente. Freeman puso en práctica algo que ya había hecho Charcot en Francia, y fue elaborar un registro fotográfico. En el caso de Freeman, un registro audiovisual de las enfermas, la mayoría catalogadas como histéricas, y filmó antes, durante y después de las lobotomías. Eso lo vine a descubrir allá en los Estados Unidos, y la verdad fue un proceso bastante agotador, y ahí fue también que me enteré que el 85% de las pacientes sometidas a lobotomías eran mujeres.

Una de las cosas que más me llamó la atención era el concepto que Freeman tenía sobre el concepto de sanar, de curar a alguien cuando se le considera loco, y yo me pregunto: "¿curarlo es traerlo de retorno a la sociedad, curar es castigarlo, curar es que se sienta mejor, o curar es apaciguarlo?".

Entonces cuando yo veo esas imágenes y observo la forma cómo Freeman registró a esas mujeres, en especial las que salen en *Ana Rosa,* la que filma toda rabiosa en una esquina de un cuarto, porque es una puesta en escena muy curiosa, en la que aparente-

mente la mujer no tiene salida, tú ves esa imagen y es muy impactante, cinematográficamente hablando, pues la mujer no tiene salida, está arrinconada; en cambio, cuando se "cura", y está en compañía de la enfermera, hay una ventana atrás, es otro tipo de luz, que a mí me dejó la inquietud: ¿Este tipo es un cineasta o lo hizo maravillosamente bien, de una manera muy intuitiva? Y la forma cómo al final muestra que la paciente está curada, que ya es una buena *house keeper,* una buena ama de casa que ocupa su tiempo tejiendo y cuidando al bebé. Para mí esas imágenes resumían una buena parte de mi película, eran una especie de bisagra entre lo que se llamaría una situación patológica, una persona desequilibrada, y lo que podríamos llamar una persona curada. Esas imágenes fueron para mí indispensables.

Obviamente, después comencé a buscar en Colombia y, por supuesto, acá nunca nadie había registrado el procedimiento, pero sí entendía que acceder y conocer la historia del asilo de locas era fundamental para entender un poco cómo se instrumentalizaron las lobotomías en Bogotá. Ya buscando propiamente imágenes tanto en Bogotá como en Sibaté, había realmente muy poco, y lo que había, estaba en Patrimonio Fílmico, y es justo reconocer que fue Federico Nieto el facilitador, que hace parte de Perrenque Media Lab, hijo de Jorge Nieto, el investigador que fundó Patrimonio Fílmico, entonces él se mueve allá como en su propia casa, y me ayudó mucho en ese aspecto del acceso, y también por sus costos, él se encargó de negociar directamente esa parte.

El resto de imágenes de archivo las quería para evocar a Ana Rosa, porque yo no tenía nada de ella, y no quería encarnarla con una actriz haciendo el personaje, porque para mí eso era como quitarle identidad. No quería crear un personaje de ficción, eso era impensable para mí. En esa labor de evocación el piano fue fundamental, porque ella era pianista, y lo que hicimos fue conseguir una pianista a la que nunca se le viera la cara. Por supuesto, en vista de que no tenía registros personales de Ana Rosa, entonces lo que hice fue recorrer los sitios en los que seguro estuvo en vida; como ella nació en Mariquita y conoció a su marido en Honda, fueron lugares por los que ella transitó; y ya, por ejemplo, las imágenes del 9 de abril, cuando ella regresó de Miami, que se muestra a una Bogotá totalmente destruida, era también una forma de dar cuenta y de evocar la destrucción de su propio cuerpo y de

su propia mente. Esas imágenes también son de Patrimonio Fílmico.

El resto de imágenes de archivo las quería para evocar a Ana Rosa, porque yo no tenía nada de ella, y no quería encarnarla con una actriz haciendo el personaje, porque para mí eso era como quitarle identidad.

Y sobre tu presencia física en Ana Rosa*, sobre todo al final que te enfermaste y todo, y así uno no lo quiera está más vulnerable, ¿en qué momento decidiste que era acertada esa decisión así te tocara salir tan expuesta en cámara?*

Efectivamente me enfermé, y a la misma edad de mi abuela. Para ese momento yo tenía muy avanzado el proyecto, pero todavía no había decidido qué tan grande iba a ser mi participación frente a cámara, porque para ese entonces mío tío Ernesto todavía era el protagonista que iba a contar muchas cosas. Pero él finalmente murió, y hubo que hacer ajustes sobre la marcha. Yo sabía que mi presencia y mi voz iban a estar presentes, pero fue un azar que llegó la pandemia, lo que postergó el rodaje, y justo se muere mi tío, y ya al final me enfermé yo.

Recuerdo cuando llegué al hospital y me hicieron los primeros exámenes, y pensaron que era como una especie de tumor, y finalmente llegaron a la conclusión de que era una meningitis, pero en todo caso me iban a hospitalizar en Neurología, y cuando entendí de qué iba el asunto, saqué mi celular, y como uno de los síntomas, aparte del vértigo y una especie de parálisis, era que yo veía todo doble; entonces le dije al camillero que me hiciera el favor de hacerme de camarógrafo, y él todo formalito me hizo tres *dollys* completos (Risas) hasta que quedó bien.

Esa situación de estar hospitalizada inclusive me hizo separarme de mí misma y de mi enfermedad, y preguntarme, "¿cómo es posible que esto me esté pasando a mí", pero también pensaba, "por lo menos estoy viendo doble pero le puedo preguntar a la gente para dónde me llevan, qué tipo de exámenes me iban a practicar, qué tipo de medicamentos me iban a suministrar"; tan diferente a la situación de mi abuela y de tantas mujeres de su época, y ahí, en ese instante, entendí en carne propia algo de lo que pudo haber sentido Ana Rosa.

Por eso fue que decidí aparecer en la parte

final.

Comencé preguntándote por el misterio y el recelo que causaba la sola mención del nombre de tu abuela Ana Rosa en el núcleo duro de tu familia, y todo lo que les costó adaptarse a la idea que estabas haciendo una película sobre ella. ¿Cuáles fueron las reacciones de tus parientes más cercanos cuando vieron la película, los que la han visto, por supuesto?

La primera, fue de sorpresa. Yo hice una primera proyección a puerta cerrada en la que estaban mis hermanos, y la gente que sale en la peli: María Angélica, algunos de los médicos, en fin, muchos de los que registré durante el rodaje. Al principio es muy raro, porque era a la vez lo que ellos estaban sintiendo y, al mismo tiempo, tratando de entender lo que estaban sintiendo o leyendo los otros, porque nadie sabía muy bien en dónde estaban los límites. Lo que ellos me han dicho me ha parecido muy generoso, mis tres hermanos me han apoyado, pese a que creo que en cierto momento les costó trabajo, porque albergaban mucho miedo de que yo enjuiciara a mi tío Álvaro. Ese era el punto álgido de la historia, y mi tío hace parte de un mito gigantesco en mi familia…

El capitán de la familia, como dices en algún pasaje en la peli.

Totalmente. Y él, mejor que nadie, encarna parte de esos mitos, porque existen otros mitos al interior de mi familia, pero el de mi tío es de los más fuertes, y ese es el verdadero problema cuando tocas a tu propia familia, y es que desbaratas una parte del mito familiar, sobre todo, porque cuestionas sus pilares. De todas formas, yo creo que ellos lo entendieron, y espero que lo sigan entendiendo de esa manera, y es que efectivamente yo me tomé la molestia de contextualizar la historia, y no es un juicio directo a mi tío, pese a que todavía me cuesta aceptar que dio su autorización para que le hicieran la lobotomía a su propia madre.

Y también me pongo en los pantalones de ellos, si viviera en aquella época y tuviera un pariente enfermo, que la estuviera pasando muy mal, con síntomas bien difíciles de manejar… es una situación bien complicada. Y en esa búsqueda de soluciones puede que lo termines recluyendo en algún lugar bien horrible, o suministrándole alguna droga bien brutal, y después, sintiéndote como una mierda. Creo que ellos entendieron lo que yo intenté plasmar y era más o menos esta reflexión: “¿Qué podemos ha-

cer nosotros que estamos medianamente bien de la cabeza (Risas) por la gente a la que no le funciona de la mejor manera?”

Canaguaro
Revista de cine colombiano

ENTREVISTA A FERNANDO LÓPEZ

ALMAS EN PENA

Óscar Iván Montoya

Para los antiguos habitantes de nuestro país, el Magdalena no solo era el Río Madre, sino que era, a su vez, el proveedor del sustento, el nexo entre los vivos y los muertos, el sendero sagrado por los que llegaron los ancestros, la arteria principal que atravesaba el territorio de sur a norte. Desafortunadamente, con el transcurso de los años, el Magdalena se transformó en un sistemático botadero de cuerpos desbaratados,

profanados, descompuestos, que viajan por su cauce desde caseríos como Purificación, Alvarado, Beltrán, o desde pueblos y ciudades como Puerto Salgar, La Dorada, Neiva o Girardot. "Por ahí pasa la vida, por ahí llega el desarrollo, los médicos, la comida, se transporta lo que se produce; incluso la tierra y el ganado se alimentan directamente del agua del río. Pero se plantea una contradicción, pues, así como pasa la vida, el río también lleva la muerte. Para ellos ha sido muy fuerte que el río se haya vuelto un vertedero de muertos, es un choque emocional", asegura Fernando López, el director de *Memento Mori* (2024), película que aborda de manera muy frontal el tema de la violencia endémica que azota a Colombia, pero, no obstante, no se regodea en la barbarie o simplemente denuncia las atrocidades, sino que es la película de cómo un pueblo, a través de los sueños, del espíritu y de lo esotérico, aprendió a vivir con la muerte como vecina, un poco en la misma tónica de *Tantas almas* (2019), en donde como lo sostiene su director Nicolás Rincón Guille, lo extraordinario no es la violencia sino "la manera cómo la gente resiste, en cómo transforma el dolor en otra cosa distinta, la posible respuesta. Me llaman mucho la atención estas expresiones, porque son señales de luz en medio de tanta oscuridad, son señales que la gente se apropia, las reinterpreta y las hace suyas".

Desde mediados de los años noventa surgió una tradición en Puerto Berrío, en la que los habitantes del pueblo adoptaban a los N.N como sus propios muertos, los enterraban en el cementerio comunitario y les decoraban sus tumbas con colores, flores y vasos de agua, aun en contra de los dictados de los señores de la guerra, que impedían con sus soberbios mandatos que nadie se apiadara de ellos, "que alguien les dé sepultura, que alguien, incluso, los llore", como dice Antígona en su alegato contra Creonte.

Después de la llegada de un cadáver decapitado a Puerto Berrío, el Animero, interpretado por el actor César Badillo, escucha las súplicas del alma en pena y se embarca en un azaroso viaje para recuperar la cabeza y devolverle al cuerpo su dignidad. Para lograrlo, debe atravesar una zona en plena candela, en donde los guerreros de los múltiples bandos jamás piden explicaciones y nunca escuchan excusas. Sin embargo, no descansa hasta que logra llegar al refugio del Moro, y enfrentarse a su arbitrariedad y barbarie, de la misma manera que los tenaces habitantes de Puerto Berrío, tal como lo expone Patricia Nieto en su libro *Los escogidos:*

"Con su lenguaje de colores, de nombres postizos, de rezos antiguos han sido capaces de decir lo indecible, de nombrar lo innombrable, de recordar lo que tantos piden olvidar. Con su religiosidad vestida de arte han resistido una guerra que a quien sobrevive lo condena al silencio. Con sus letanías han denunciado la indefensión en la que fueron asesinados sus ene enes, que es la misma que pesa sobre sus hijos. Con su perseverancia indican que seguirán al pie de sus muertos, aunque en verdad no sean los suyos".

¿Me gustaría que me contarás a qué se refiere la expresión Memento Mori y cómo casa con el espíritu de tu película?

El título de la película surgió durante el proceso de escritura, cuando estábamos abordando, definiendo y enmarcando los temas que queríamos abordar, y nos dimos cuenta que teníamos un abanico muy amplio, y que muchos de ellos no tenían que ver exclusivamente con la violencia, o la guerra, o el conflicto, sino que lo que nosotros queríamos hacer era rebasar los temas y enfoques que nos ofrecía a cada día nuestra agitada realidad, como lo pueden ser el duelo personal o colectivo, o los aparecidos que solo aparecen en las cifras, o los personajes que deambulan entre el mundo de los vivos y los muertos: Entonces el título de *Memento Mori* apareció en el instante en que un título de verdad recogía el sentir profundo de la película: "recuerda que vas a morir", o "recuerda que morirás", que era como una especie de mantra que recogía el espíritu de la cinta que, a su vez, tenía mucho que ver con esos cuerpos rotos, desmembrados, asesinados casi siempre, y que pasan a formar parte de los mensajes que se mandan entre los señores de la guerra, y que llegan a través de estos cuerpos destrozados y, en este caso, de un descabezado. Y ese mensaje que llega por medio de todo tipo de atrocidades repite siempre lo mismo a los adversarios: recuerda que vas a morir, que eres mortal, ten cuidado con lo que haces, mira muy bien la forma en que vives.

...Entonces el título de *Memento Mori* apareció en el instante en que un título de verdad recogía el sentir profundo de la película: "recuerda que vas a morir", o "recuerda que morirás",...

En *Memento Mori* el leitmotiv es el cuerpo de un descabezado que aparece en Puer-

to Berrío, arrastrado por el río Magdalena, y aparece justamente como un mensaje, como un memento mori que, por supuesto, en la película tiene muchos significados, sobre todo con lo que tiene que ver con la búsqueda de la cabeza del asesinado.

Has puntualizado esa horrible tradición colombiana que tiene que ver con utilizar los ríos como vertederos de muertos, casi siempre con la intención de ocultar las huellas de los victimarios. Paralelamente, se ha desarrollado en diferentes manifestaciones culturales, una tradición que da cuenta de esta espantosa práctica, tanto en el cine con la legendaria El río de las tumbas (1965), de Julio Luzardo; o con Cóndores no entierran todos los días *(1972), la novela de Álvarez Gardeázabal, aunque no era en el Magdalena sino en el Cauca en donde arrojaban los muertos; o en el periodismo con Los escogidos, el libro de Patricia Nieto, que registra, aparte de los muertos que bajan por el río, la forma como los habitantes de Puerto Berrío los rescatan y adoptan. ¿Cómo se vincula tu película con esta dolorosa tradición cultural que ha registrado la forma en que los ríos de nuestro país se han convertido en camposantos?*

Como *Una tumba a cielo abierto* (2022), que es el título del documental de Oscar Campo. Memento Mori no solo está vinculada a esas películas, novelas y reportajes que mencionaste, sino con la dura historia que le ha tocado vivir a las comunidades enteras, en este caso de Puerto Berrío, durante casi todo el siglo XX y lo que va corrido del XXI. Precisamente en este municipio antioqueño se han volcado verdaderos procesos de exterminio desde los años cincuenta y sesenta, en lo que se conoce como la Violencia, o en los setenta con la consolidación del proyecto guerrillero, y ya en los ochenta y noventa con la entrada en escena de los paramilitares con toda su capacidad de destrucción. desde esos lejanos tiempos, aun antes, no ha dejado de ser un vertedero de muertos, pero desde hace un tiempo surgió el fenómeno de no dejar que el río siguiera arrastrando los cuerpos, sino recogerlos, limpiarlos, acicalarlos, y finalmente enterrarlos y adorarlos.

Tampoco se sabe a ciencia cierta quién se inventó esta tradición, nadie podría afirmar "fue tal persona". La práctica comenzó a ser registrada a partir de los noventa, tal vez fue en esa época que esos cuerpos que nadie reclamaba comenzaron a ser "escogidos" por algunos de los habitantes, y que se resumía básicamente en "este muerto es mío, que nadie me lo toque". A continuación, se daba un proceso que yo no dudaría

en llamar de apropiación del cuerpo a través de los rituales que se iniciaban consiguiendo una tumba, limpiándola, pintándola. La dignificaban poniéndole un nombre y, por lo tanto, dejaba de ser un N.N, y ya era, por ejemplo, Fernando Martínez o José Valencia, y normalmente eran nombres de familiares del adoptante que estaban desaparecidos, y de alguna manera volcaban su duelo familiar en un muerto ajeno. Esa práctica o costumbre fue creciendo y tuvo como epicentro el cementerio de Puerto Berrío y, específicamente, en el área del cementerio en el que estaban los N.N, la gente sin recursos o sin dolientes, los habitantes de la calle. Como una consecuencia no esperada, esa parte del cementerio se llenó de colores, lo que cuenta de estupenda manera Patricia Nieto en su libro, valga la pena el momento para decir que fue uno de los libros inspiradores de *Memento Mori* cuando comencé a trabajar el guion.

Y sabiendo de antemano que Puerto Berrío es una "plaza brava" como se dice en el argot callejero, y más si es para rodar, ¿por qué escogiste específicamente este municipio como locación principal, porque igual pudiste haber rodado en San Pablo, en Bolívar, más arriba, o en el Huila, como lo hizo don Julio Luzardo en El río de las tumbas?

Eso es importante porque la práctica de recoger los muertos no es una costumbre que exista solamente en Puerto Berrío, pues es una costumbre extendida a lo largo de los ríos más importantes de Colombia. Pero realmente fue por el libro de Patricia, al que yo conocí a través de un amigo mío camarógrafo, que hacía un tiempo estaba trabajando con el maestro antioqueño Juan Manuel Echavarría, un artista que tiene una obra muy importante, y que en ese momento estaba ejecutando un trabajo llamado *Réquiem N.N* (2013), una obra que consistía en el registro de la manera cómo se ocupaban las tumbas, y la forma cómo estos nichos que al principio son muy básicos, se van convirtiendo en verdaderos altares con angelitos, flores de plástico de muchos colores.

...Juan Manuel Echavarría, un artista que tiene una obra muy importante, y que en ese momento estaba ejecutando un trabajo llamado Réquiem N.N (2013), una obra que consistía en el registro de la manera cómo se ocupaban las tumbas,...

Por ahí fue por donde comenzó ese interés mío en este fenómeno tan extraño que estaba directamente asociado con Puerto Berrío y, en especial, que en ninguna población estaba tan asociada con la figura del Animero, que en *Memento Mori* tiene una gran presencia, y que en muchos municipios antioqueños y del viejo Caldas, y que en la película tiene un poder especial porque es una especie de médium, un mensajero entre el mundo de los vivos y los muertos, y fue algo que despertó mi curiosidad, y desde ese punto de vista fue que se organizó toda la estructura dramática, una mirada más amplia y más profunda sobre los muertos escogidos, y también era una buena manera de encarar una historia que hablara no solo sobre los muertos, sino también del mundo de los vivos, de la tragedia de los vivos, del tema del poder y de los señores de la guerra, del imperio del miedo que han creado entre las guerrillas, los paramilitares, los traquetos, los esmeralderos, los mismos organismos oficiales, todos posicionados en el Magdalena Medio como sitio neurálgico y Puerto Berrío como epicentro, como polo de desarrollo, con abundantes recursos naturales, con las infinitas posibilidades del río y, en el pasado, por la dinámica del Ferrocarril de Antioquia. Allí convergían muchos polos de la economía y era una especie de ramal de las rutas que se internaban en Santander, Boyacá y Cundinamarca, y las otras que buscaban el mar Caribe. Fue una población muy estratégica y vital pero, desafortunadamente, a partir de cierto momento, se volvió un lugar violento y muy "caliente".

Y respecto al rodaje, ¿cómo se les comportó el clima, porque así sea de paso se siente la pesadez del clima, que lo aporrea a uno feo y, además, se hace muy necesario llegar de la mano de agremiaciones comunales, campesinas o ciudadanas para no pegarse una estrellada bien violenta?

Esa fue siempre nuestras dos principales preocupaciones: el clima político y ambiental. En el tema social no tuvimos muchos inconvenientes, ni durante la etapa de investigación y preproducción, ni durante el rodaje. Yo creo que supimos movernos, primero porque nos pegamos de la gente del pueblo, que era la que nos estaba guiando por el territorio, y me imagino que nuestros movimientos llegaron a los oídos de la gente que controla la región, pero siempre llegaron mensajes tranquilizadores como "esa gente es todo bien", o "son una pipol que está rodando una película". Además, a la gente de Puerto Berrío le gustaba que se

estuviera haciendo una película en su pueblo y, sobre todo, que no se trataba de un trabajo "efectista", que estuviera dando una imagen errónea o distorsionada de la región, sino que estábamos abordando un aspecto que tenía que ver mucho con el tejido cultural, más que con el ambiente social o político, aunque, no lo voy a negar, que estaba también muy presente.

Y en cuanto a la incidencia del clima en el rodaje, te puedo contar que nos aporrió bastante, y aunque estábamos preparados porque yo estuve en diferentes épocas del año, y ya sabía lo que nos esperaba, tanto en verano como en invierno, la sufrimos. Escogimos julio y agosto, los meses más cálidos del año, cuando el clima supuestamente estaba más estable, sin embargo, no faltaron los aguaceros. Supuestamente lo habíamos previsto, pero los cambios del clima son bien *heavy*, y ya con esta variable en el plan de rodaje creo que supimos combinar los rodajes en exteriores con interiores, siempre de acuerdo al clima. No obstante, hubo momentos en que nos agarró un a resolana brutal, incluso hubo a algunos que les dio el soponcio, así como diría alguna tía nuestra (Risas). El pobre director de fotografía sufrió bastante, porque él tenía que estar sí o sí en todas las tomas, y en algún momento se desmayó del calor, y el gaffer tuvo que entrar a suplirlo provisionalmente. Fue muy duro te cuento, sobre todo después del mediodía, con el calor pegando fuerte, el sudor, la plaga de zancudos y mosquitos que no dan tregua. Es una zona bien agreste, y rodando se multiplican las dificultades. Pero la sacamos adelante.

Sabemos lo que significa César Badillo en la escena teatral, en la que es una leyenda viviente, sobre todo por su vinculación con La Candelaria, trabajo que te lo confieso, desconozco en su totalidad, pero sí he disfrutado de sus interpretaciones en Soplo de vida (1999), *de Luis Ospina*; La sombra del caminante (2005), *de Ciro Guerra*; *y en* Locos (2014), *de Trompetero. ¿Desde el principio estuvo César Badillo en tus planes para protagonizar* Memento Mori *o habías pensado en otra persona, o él era el personaje que necesitabas para el misterioso personaje del Animero?*

Yo conozco a "Coco" hace muchísimo tiempo, inclusive había trabajado con él en una película en la que estuve de asistente de dirección, y conozco, diría muy bien, su recorrido en La Candelaria y, como tú los has dicho, es toda una leyenda en la actuación, y agrego que también es dramaturgo y director y tiene una pequeña compañía tea-

tral. César siempre fue mi primera opción desde que estaba en el primer momento de la escritura, 2015 – 2016. En el que el acercamiento al tema de la película, te lo confieso, era un poco tímido, a la manera del forastero que se va acercando poco a poco al objeto de estudio, y ya un poco más cerca de lo que buscaba apareció el personaje del Animero, pero de una manera un tanto secundaria, porque todavía era la mirada de alguien que está tratando de entender el fenómeno. Eso fue en los momentos primigenios, porque te adelanto, que en esa época la película fue un gran fiasco en producción, pues no se logró arrancar con el proyecto, y hasta tocó devolver un premio que habíamos conseguido. Ya, en la segunda versión, el Animero es el personaje principal, que fue tomando fuerza y presencia en la película gracias a las dotes interpretativas de Coco. Nunca dudé que César fuera a estar en la película, lo que no sabía era que se iba a convertir en el protagonista y el eje sobre el que giraban los personajes y la dramaturgia. Durante estos dos periodos mantuvimos una comunicación constante, y cuando estuvo cubierto el tema de financiación a través de FDC, no fue sino llamar a César y tirarnos a rodar.

Y la chica Lucía Bedoya, ¿de dónde sacaste a esta actriz, que por su juventud generaba un interesante contraste con César Badillo, cómo se complementó con este maestro de la actuación?

> Yo conozco a "Coco" hace muchísimo tiempo, inclusive había trabajado con él en una película en la que estuve de asistente de dirección, y conozco, diría muy bien, su recorrido en La Candelaria y, como tú los has dicho, es toda una leyenda en la actuación, y agrego que también es dramaturgo y director y tiene una pequeña compañía teatral.

Lucía es una actriz formada en la Escuela de Teatro de la Universidad del valle, caleña, ella ahora se mueve entre Bogotá y Cali porque la han estado llamado mucho para diferentes producciones, sobre todo en televisión. Yo la conocía de una miniserie en la que coincidí con ella, y de la que me quedó la sensación de que no habían explotado una mínima parte de todo su potencial, y bien, ya cuando estuve buscando las actrices para *Memento Mori,* de una recordé su rostro y lo expresivo que era. Siempre fue una de las primeras opciones al momento de encarar el casting, y después de varios

filtros quedaron tres actrices, hasta que Lucía fue finalmente seleccionada. Es una trabajadora infatigable, comenzando por el tema del acento, pues ella es caleña caleña, pero al momento de abordar el personaje, en aspectos puntuales como el acento, trabajó mucho hasta que lo sacó adelante. Ya en lo dramático forjó un personaje misterioso, introvertido, pero con mucha fuerza, que le aportó mucho a la historia.

Vi en los créditos finales que reuniste una cantidad de talento impresionante, comenzando por el director de casting "Fagua" Medina, o Catalina Arroyave, directora ella misma de sus propias películas, o Jeferson Cardoza, director de cortometrajes buenísimos como Paloquemao, y creador de la productora Sur Films, y que estuvo en tu proyecto como fotofija. ¿Cómo llegaron este montón de talentos a tu peli, y de qué manera te apoyaron para sacar adelante tu visión como director?

Uyyy sí, tienes toda la razón. Con Fagua había trabajado en la miniserie que te había comentado antes en la que había coincidido con Lucía, y desde que leyó el guion quedó enganchado con la historia, y finalmente se integró al equipo de producción en la fase en la que estábamos seleccionando los actores, y él dirigió personalmente el casting principal, aunque ya se sabía lo de César. Nos concentramos, obviamente, en la búsqueda del personaje femenino, el de "Moro" y, por supuesto, en la gente de Puerto Berrío, que iba a ser el grueso del reparto: coteros de la plaza de mercado, trabajadores de la terminal de buses, los asistentes a las procesiones; en fin, fue un abanico muy callejero. El asunto fue que en algún momento a Fagua le reventaron un montón de compromisos con diferentes proyectos y tuvo que delegar en Catalina Arroyave, y ella legó y retomó el proceso en el que lo había dejado Fagua, y la producción continuó sin ningún percance.

Ella se encargó de terminar la selección de los actores, y preparar tanto a los profesionales como a los naturales. Estuvo tanto en Bogotá como sobre terreno en Puerto Berrío. Fue un placer trabajar con ella porque es una dura, ¡tan joven y ya con un largometraje a sus espaldas!, aparte de que ya se ganó el FDC el año pasado para su segunda película; en fin, qué te digo, una mujer súper talentosa. Y Jeferson llegó a la producción como fotofija, y entre ese momento y ahora su carrera literalmente se disparó con el corto que mencionaste *Paloquemao,* un trabajo multipremiado y ya con un largometraje en marcha, *Salsipuedes,* creo que se llama. Cuando él llegó a *Memento Mori* yo

no lo conocía, y el que lo llevó fue la productora Paola Nieto. Arribó un poco tímido, pero con su buen ojo como fotógrafo y su visión de cineasta consiguió un trabajo maravilloso, que ahora inclusive es una parte muy importante en la divulgación en piezas publicitarias y en redes sociales.

Hace un rato mencionaste que durante el primer momento de este proyecto tuvieron que devolver un premio, y que fueron aproximadamente diez años para, finalmente, sacar adelante la película que tenías en mente. ¿Cómo se financia un proyecto durante tanto tiempo, y no se te cayó en algún momento el carriel, como decimos en el lenguaje popular?

Memento Mori tiene una historia bastante larga, como la mayoría de las películas colombianas, que se convierte prácticamente en una odisea finalizarlas. El germen de la película fue hace unos diez años, como te he dicho, con una idea que se presentó a un taller de guion, y después participó en los FDC, ganamos un premio, y esta fue básicamente una primera versión que se llamaba *Los hombres del agua.* De ahí fue un rollo rarísimo, una especie de accidente, como ocurre en algunos proyectos, en este caso con algunos productores, y que dio al traste con el rodaje y finalización de esta idea inicial. En resumen: esa platica se perdió.

Cinco años después, ya tenía una versión de guion que fue básicamente la que se rodó, y en todo ese tiempo lo que hice fue reorganizarme, en recargarme de energía y un poco en sacarme el clavo de no haber podido rodar la primera vez, que era fundamentalmente la historia de *Los escogidos.* Ya en esta nueva faceta apareció un productor que se llama Juan Diego Villegas y su productora Fidelio Films, y a la vez, ADC Rental, que es una de las mayores empresas de rental en el país. A partir de ese momento Fidelio Films asumió la responsabilidad y se echó la película al hombro en la parte de producción y de aplicación a fondos. También Juan Diego contactó a una gente de Alemania, con Heike Goretzka, que tiene su sede en un pueblito llamado Halle. Ellos entraron como coproductores, y lo primero que consiguieron fue un recurso de un fondo casi desconocido entre los cineastas latinoamericanos, y yo creo que por eso fue que nos lo ganamos (Risas). Conseguimos 160.000 euros, y que, sumando entre los dos fondos principales, sumamos 1200.000.000 pesos. Con ese monto se terminó *Memento Mori,* sumando los aportes de la casa de rental y los sueldos y los viáticos de los que nunca cobramos (Risas).

Paola Pérez llegó básicamente como productora ejecutiva, a poner en marcha todo el andamiaje: organizar los equipos, a reagrupar a la gente que estaba dispersa después de la pandemia y, echar a andar el rodaje. Fundamentalmente la plata para el rodaje fue la que conseguimos en Colombia, y el montaje, musicalización y diseño sonoro en Alemania.

Memento Mori tiene una historia bastante larga, como la mayoría de las películas colombianas, que se convierte prácticamente en una odisea finalizarlas. El germen de la película fue hace unos diez años,...

Aparte de El río de las tumbas, Cóndores no entierran todos los días *o* Los escogidos, *hay una presencia que impregna toda la película y es* Pedro Páramo, *la novela de mi admirado Juan Rulfo, inclusive la peli está dedicada a él, y hay un pasaje en el que un personaje repite una frase exacta de la novela cuando se refieren al Moro en los mismos términos que al personaje rulfiano: "Es un rencor vivo". ¿Cómo llegó Juan Rulfo a tu vida, y por qué quisiste que tuviera una presencia tan fuerte en* Memento Mori?

Mi relación con Juan Rulfo, creo, es la de millares de estudiantes de bachillerato al que no lo ponían a leer sin ninguna guía o criterio, y resultaba que uno se aburría o no entendía nada y, por lo tanto, no le encontraba ninguna gracia. Posteriormente, ya por cuenta propia lo releí varias veces, y a cada lectura me maravillaba más, sobre todo con esa sensación permanente de misterio, y de no saber nunca qué es lo que pasa realmente en ese pueblo fantasmal. Al momento de sentarme a escribir el guion con James Valderrama, que es el coguionista, nunca nos planteamos conscientemente alguna referencia al universo de *Pedro Páramo,* pero según avanzábamos en su construcción, en donde apelamos a referentes más contemporáneos como los que enumeramos, en algún momento caímos en cuenta de cómo se nos había ido colando *Pedro Páramo* y nos dijimos: "Juepucha, esto se parece mucho a alguna cosa de Rulfo", pero te confieso que no era esa nuestra intención, como sí se puede afirmar, por ejemplo, de *Los escogidos,* sino sobre un tema aún más universal que es la relación entre los vivos y los muertos, sobre todo esa sensación que se va acentuando al final que es la de no saber muy bien si el personaje del Animero está vivo o muerto..

Inclusive los espectadores lo vemos varias veces enterrado...

Claro, todo eso es muy *Pedro Páramo*, y sobre todo la frase que citaste, eso fue literal, y fue uno de los últimos diálogos que incluimos en el guion. También hay otro entre el Animero y Edi, el personaje peludo, cuando están hablando al lado del río, y el peludo dice algo como: "Ah, es que son esos muertos viejos que se están removiendo en sus tumbas". Esa parte también la incluimos al final, cuando ya estábamos cerrando el guion. Me gustaron mucho las dos, porque recogían un poco el espíritu de lo que me había gustado en la novela.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguar
Revista de cine colombiano

ENTREVISTA A SANTIAGO LOZANO

David Sánchez

¿De dónde eres en Colombia?

Yo vivo en Cali, y la película está no muy lejos, rodada no muy lejos de Cali.

Yo vi tres luces negras *fue presentada en Berlinale 2024, en la sección Panorama. Nos puedes explicar un poquito antes de meternos en la película, ¿qué problemas tiene actualmente esa zona?*

Sí, de hecho, Cali es considerada como la capital del Pacífico en Colombia, principal-

mente porque todos los procesos migratorios que han habido internos en el país desde esta región del Pacífico colombiano, principalmente, se han llevado, digamos, se han desarrollado viajando a la Ciudad de Cali, y es una ciudad que su identidad cultural está totalmente permeada y determinada por la cultura afrodescendiente. Y bueno, creo que actualmente se siguen replicando las problemáticas históricas que ha tenido este lugar, sobre todo en la manera en que el ser humano se ha relacionado con este territorio, que ha sido una manera más extractiva. Eso persiste hasta hoy en día.

El conflicto principal está originado por una lucha por el territorio, el control del territorio, pero que al final también termina siendo como una lucha del hombre contra la tierra. Y en medio de eso están las comunidades afrodescendientes que están asentadas ahí hace mucho tiempo, pues haciendo también resistencia a través también de sus propias tradiciones culturales.

¿Qué problema tiene el protagonista de tu film?

Digamos que todo esto tiene que ver con algo que él mismo dice en la película: "todo este revoltijo de gente". O sea, ya es también como un conflicto con muchas capas que lo hacen muy complejo en el sentido de que hay muchos intereses puestos sobre la tierra. Principalmente las peleas entre muchos grupos armados que ahorita están operando en este territorio tiene que ver con el control de la tierra, con el control del territorio. La droga está estrechamente relacionada con el territorio, es decir, dónde siembras la coca, por dónde están las rutas de para sacar la coca; pero también por la explotación en este momento, la explotación de del oro de manera ilegal, y otros recursos. Digamos que el narcotráfico de alguna manera también en el país ha tenido un efecto muy negativo ya que oculta otros problemas también estructurales que tenemos en nuestro país.

Principalmente las peleas entre muchos grupos armados que ahorita están operando en este territorio tiene que ver con el control de la tierra, con el control del territorio. La droga está estrechamente relacionada con el territorio, es decir, dónde siembras la coca, por dónde están las rutas de para sacar la coca;...

¿Nos podrías dar algún detalle sobre las diferencias entre tu primera película Siembra y esta última?

Son dos miradas también sobre el conflicto, dos miradas sobre el territorio, dos miradas también sobre la cultura del Pacífico colombiano, y cómo es estar en medio del conflicto armado en Colombia. Mostrar cómo las expresiones culturales sirven como un medio de resistencia, no de libertad, pero también de construir una narrativa sobre estos periodos de violencia en la comunidad del Pacífico que van mucho más allá del folklore. Su interés principal no es el folklore como tal, sino que es una manera de habitar también el territorio, de narrar el territorio, de reflexionar sobre el territorio, eso lo hace supremamente importante para las comunidades afro.

Digamos que la diferencia es que en *Siembra* hay un poco el tratamiento de la lucha entre los hombres por la tierra y por eso la consecuencia del desplazamiento forzado que sufre el protagonista. En esta nueva película creo que estoy más en función de explorar la lucha del hombre contra la tierra y por eso también el paisaje, o más bien la selva, no como paisaje, se convierte en un protagonista de la película, tiene un carácter dentro de la película. Creo que también por eso el abordaje desde el color no busca un realismo sino más bien de construir como una suerte de Limbo, una suerte de no tiempo, una suerte digamos de espacio particular en el que tiene que cruzar este personaje.

¿Cómo ha sido el proceso de financiación para tu película?

Digamos que ha sido determinante la financiación a partir de los fondos de diferentes orígenes. Pues el principal, el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC Colombia). También entendiendo como una lógica de apoyo estatal que sirve como esa semilla para los proyectos. Y que, precisamente, te posibilita poder estar en conexión con otros países y con otros fondos.

En el caso particular de *Yo vi tres luces negras* contamos con el apoyo de Francia a través de la productora Dublin Films. Desde la región de Nueva Aquitania, tuvimos un premio de desarrollo, luego con el CNC para un premio de postproducción. También tuvimos un premio del CNC en desarrollo cuando estuve en la residencia del Festival de Cine de Cannes, que fue donde empecé a escribir esta película. Luego, a través tam-

bién de Auténtica Films en Alemania, obtuvimos un premio de World Cinema Fund. Logramos también un premio de Visión Sudes en Suiza. Y nos aliamos también con Malacosa Cine en México, y con ellos tuvimos el estímulo mexicano, pero también obtuvimos el estímulo de Ibermedia.

Toda esta suma de esfuerzos y de apoyos ha sido muy importante. Pues todo liderado desde la productora de Contravía Films, que ha sido como la productora colombiana principal de la película, asentada en Cali, y en un proyecto liderado por Ana María Ruiz y Óscar Ruiz. Pero digamos que este movimiento con los fondos ha sido muy importante. No diría fácil, hay que hacer la tarea y entender también cómo son las dinámicas del fondo, los propósitos, tener una corresponsabilidad también con los fondos en las medidas en la que uno desarrolla las películas correspondiendo con ese apoyo, pues va a generar también más espacios de apoyo para otras películas.

En estos veinte años de Ley de Cine que tenemos en nuestro país, es muy grato ver no solamente el efecto que ha tenido en términos de volumen de películas, sino el efecto que ha tenido en la diversidad de miradas que tenemos en este momento a través del cine sobre nuestro país. Creo que ya se ve un diálogo entre esas miradas y una construcción también como muy interesante en las maneras en que nos estamos representando a través del cine. Y aparte que se viene desarrollando también muy fuerte la creación de escuelas de cine. Yo particularmente soy docente de la Universidad Autónoma de Occidente en Cali, tenemos un programa de cine. Tiene quince años y ha sido también determinante para la formación de los nuevos cineastas y de los nuevos profesionales de la industria.

Pero digamos que este movimiento con los fondos ha sido muy importante. No diría fácil, hay que hacer la tarea y entender también cómo son las dinámicas del fondo, los propósitos, tener una corresponsabilidad también con los fondos en las medidas en la que uno desarrolla las películas...

¿Cómo ves el desarrollo del cine en Cali? ¿Está despegando o ya está en su apogeo?

Yo siento que tiene una identidad de alguna manera y tiene una constancia en térmi-

nos de obra, unas búsquedas también. Me cuesta mucho verlo en términos de competencia. No solamente desde el asunto de los directores sino también de los profesionales en cine. Creo que sobre todo lo que ha pasado con el cine en Cali es que hay un gran campo profesional en todas las áreas del cine que han aportado muchísimo. No solamente para películas de origen caleño, en términos de autoría, sino también a nivel nacional. Es decir, en todas las películas vemos presencia de profesionales caleños del cine. Y creo que eso para mí es como uno de los elementos más determinantes de la manera en la que Cali pues ha aportado también como ciudad y como región al cine.

Justo desde ahí estamos apostando, también desde la academia, cómo fortalecemos al cine desde la región del suroccidente, a la formación y a la consolidación de un campo profesional ya también con una mirada industrial que es importante. Está muy bien, digamos, como la construcción de una mirada identitaria a través del cine, pero también entender que el cine puede ser un oficio muy importante, determinante en términos industriales, protegiendo esa identidad creativa pero posibilitando, precisamente, que el mundo también nos vea como un aliado muy muy interesante, un lugar también para hacer películas.

Creo que incluso ese acento que ha tenido el Fondo de Desarrollo y la Ley de Cine en Colombia ahorita a través de las films commissions, es muy importante y ya creería que hay una madurez en términos de industria que nos permite pues atender como esa apuesta.

Toulouse, 23-03-2024.

CONTENIDO SITIO WEB

ENTREVISTA A VIVIANA GÓMEZ ECHEVERRY

ENTRE LO MARAVILLOSO Y LO BANAL

Daniel Tamayo Uribe

Viviana Gómez Echeverry es una cineasta que se ha desempeñado como directora de fotografía, productora, coproductora, operadora de cámara, directora y codirectora. Ella se siente como una adolescente a sus poco más de cuarenta años y cree que el proceso detrás de la película, que los espectadores pocas veces ven, es lo más importante del cine. Entre las películas en que ha participado o que ha dirigido me gustaría des-

tacar *Entre fuego y agua* (2022), *El árbol rojo* (2021), *Keyla* (2017), *16th Birthday* (2014), *La eterna noche de las doce lunas* (2013), *Trópico exótico* (2012), *Neonato* (2011), *El vuelco del cangrejo* (2009), *Milisuthando* (2023) y *Sueños en concreto*, que se estrenará próximamente. Su cine muestra varios elementos en común y está muy vinculado al mundo y a su vida. Pero lo más interesante es todo lo que excede a una determinada película como producto final y que, como ella dice, no suele ser visto. Esto refiere a lo maravilloso y lo banal.

Quisiera empezar diciendo que algo que me pareció muy característico de tu obra es que tú tratas mucho vínculos rotos, o sea, como que en tus obras hay mucho el tema de vínculos que tienen como fragmentaciones o heridas. Vínculos sociales o familiares o de amistad o también de amor, en fin. Entonces quisiera preguntarte si consideras que en tu filmografía eso es un rasgo común: trabajar a partir de historias y situaciones en que hay diferentes tipos de relaciones rotas.

Sí, sí, realmente sí. Sobre todo familiares, sobre todo las relaciones rotas familiares, es como algo recurrente. Y uno empieza, sin darse cuenta, a repetirse también en las cosas que hace, ¿no? Yo cuando, por ejemplo, empecé a escribir *Entre fuego y agua* y entonces me pedían la sinopsis para las convocatorias, yo dije: "no, pues yo estoy haciendo la misma película de Keyla". Es igual. O sea, ella es una adolescente que está buscando a su padre, Camilo busca a su madre. Ella lo hace en el mar, digamos, y en una comunidad raizal, que le dicen la Perla del Caribe. Y él lo hace en una comunidad indígena, pero pues él también es afro, y termina haciéndolo en Tumaco, que además se llama San Andrés de Tumaco y le dicen la Perla del Pacífico. Entonces yo decía: "pero ¿en qué momento estoy haciendo lo mismo?". Es ridículo, pero son cosas que te pasan. O sea, uno tiene como un algo que le llama la atención y sigue trabajando en eso y supongo que eso también tendrá que ver con mi historia de vida, una cosa muy común, de vainas que le pasan a uno y han sido muy difíciles de sobrellevar, incluso ahora de adulta y que creo que me siguen cuestionando a muchos niveles. Tal vez es por eso.

Es como muy personal también, o sea, como que para tus procesos de creación partes mucho de lo que está en ti. Hay un involucramiento de la vida, que es tu materia. Tu trabajo con el cine te nace de ahí.

Sí, pues, creo que todas las historias, de alguna manera, tienen relación con la vida real, ¿no? Pues, creería yo. Y no es nada novedoso. Pero sí, lo que siento que me sucede a mí en los procesos creativos es eso, como que veo una historia y cojo una cosa de aquí, otra de allá, las mezclo, también con cosas de mi personalidad, de mi ser, y entonces sale algo más que es una película.

Bueno, me parece que esto tiene que ver con tu forma de ver el cine. Un cine de las historias, ¿no? Cuyo procedimiento consiste en coger los fragmentos de diferentes situaciones y ordenarlas con algo que las pone en común, ¿no?

Sí. Y soy muy dramática y por eso las historias rotas. Ahí en esa cosa rota y en ese dolor o en ese drama como que veo la posibilidad de arreglarlo. Es una visión optimista de la vida, digamos.

...como que veo una historia y cojo una cosa de aquí, otra de allá, las mezclo, también con cosas de mi personalidad, de mi ser, y entonces sale algo más que es una película.

De la vida y del cine.

A propósito de eso, a mí me a mí me molestan y me sacan la piedra las películas colombianas que se ensañan con todo esto de la violencia y mostrar lo brutales que podemos ser en este país. No digo que no haya necesidad de narrarlas o que no deban existir, pero ya se han narrado mucho el lado tan "pesadillezco" que tiene esta cultura, ¿no? Porque nosotros vivimos en una sociedad, pues, muy enferma y muy loca, desquiciada, y que genera mucho dolor y es muy violenta. Y yo creo que basta ya, basta ya de eso. O sea, el país está en un proceso tras haber firmado la paz hace unos años con un grupo que era el más grande de los que hacen la guerra y, bueno, cambió de manos el poder hace poco, para bien o para mal, algunas cuantas buenas, otras no. Pero digamos que es como que el país está apostando a nuevas cosas, a crear de alguna manera, tal vez muy inocentemente, un país más justo, igualitario, el que soñamos. Y yo creo que, aunque siempre hay una discusión sobre si el arte debe tener algún compromiso político y por principios yo creería no ("el arte por el arte" está bien), lo que a mí me interesa es hacer películas que contribuyan de alguna manera a un cambio de pensamiento y en general un cambio posi-

tivo, esperanzador. Entonces esas películas descarnadas, violentas, masculinas, en extremo, me maman y me sacan la piedra. Y ya no deberían apoyarlas más. Yo digo: ya no, ya ese cine colombiano ya fue. Es muy discutible, pero es lo que yo creo.

Me parece interesante que lo ves como con un cierto grado de necesidad, como de que es necesario hacer ese cine. O sea, no solo se trata de lo que le interesa a cada quien y cada quien verá cómo va a ser, sino que parece tú lo ves como una necesidad. O algo cercano a una necesidad. La idea de que ese es el cine que necesitamos. Y llegas al punto de decir "no se deben apoyar ciertos proyectos".

Sí, pero no quiero que se lea como si yo pensara que voy a salvar a alguien o algo así, ¿no? Pero digamos, es el grano de arena que yo puedo aportar, es desde mí, desde mi punto de vida, desde que soy solo una persona o un grupo de personas que trabajamos en un proyecto. Creo que está chévere apuntar a ser más constructivos, sin llegar a ser nadie, sin negar que vivimos en una sociedad injusta, dolorosa, compleja y todo lo demás. Pero cómo en medio de eso somos resilientes. Y eso también se construye a través del perdón y la sanación, por eso también está como ese tema ahí en el centro de todo.

Sí... Es interesante que así sea un granito de arena chiquito también como que hay una responsabilidad en ese sentido. Entonces te quería preguntar ¿cómo ves esos alcances y las limitaciones que tiene una película, en relación con un compromiso social o político?

Es difícil, ¿no? Porque en realidad la gente que consume el cine que hacemos nosotros, gran parte de los cineastas colombianos, llega a muy poca gente. Y si hablamos internacionalmente, pues es todavía más chiquito. Aunque a veces hay películas que logran más visibilidad internacionalmente que en el país. Pero digamos, tal vez no importa tanto la cantidad, sino que para bien o para mal, la película dejó a alguien pensando unos días, la hizo enojar, lo hizo mirarse al espejo o la disfrutó. Basta con eso.

Justo ahora estamos haciendo una película que es polémica, digamos, por el tema y porque estamos en un país muy polarizado políticamente, que se llama *Sueños en Concreto* y es sobre cómo se construyó el monumento a la resistencia aquí en Cali, en el marco del estallido social del 2021. Yo soy codirectora y Anton Wenzel (mi esposo) es el director, y siempre ha habido como una

preocupación de cómo va a ser recibida la película. Siempre hay esa preocupación, ese enfrentamiento con el público, que es como tal vez el momento más importante, pero mucho más con esta película porque, pues, va a ser muy duramente juzgada, para bien y para mal. Pero es una película que quisiéramos que viera absolutamente toda Colombia y que generara espacios de diálogo, que contribuyera un poquito justamente a que esos dos polos en la sociedad que, además, están muy separados y radicalizados por un odio, pues se puedan juntar un poquito. Y tal vez lo que uno espera o lo que yo espero cuando se comparte el trabajo que he hecho es que la gente lo vea y le llegue y sienta algo, para bien o para mal, que le mueva alguna fibra. De ahí en adelante, tal vez, todo es ganancia, ¿no?

> ...tal vez no importa tanto la cantidad, sino que para bien o para mal, la película dejó a alguien pensando unos días, la hizo enojar, lo hizo mirarse al espejo o la disfrutó. Basta con eso.

Dices que hay algo preciado que se puede conseguir con la película, aunque sea tan singular como una conversación entre dos personas. En ese sentido, ¿crees que hay una responsabilidad del cine? Y, si sí, digamos, ¿con quién es esa responsabilidad? ¿con el público? ¿con el país? ¿contigo misma?

El cine es un espectro muy grande e historias hay de todo tipo. Uno podría fácilmente tratar de dividir el cine entre el cine comercial y las grandes superproducciones y el cine independiente, digamos. Es lógico dividirla por sus maneras de contar, por sus presupuestos, por sus maneras de producir, el alcance que tienen en el público y demás. Pero entonces entra el gusto personal. Te voy a poner un ejemplo. La última película de *Avatar*, que ya no me acuerdo bien cómo se llama, fue una película que mucha gente dijo que es larguísima, que para qué otra vez, que es gringa y que Hollywood y demás. Pero es una película que a mí me tocó mucho porque habla sobre la paternidad y la maternidad y esas relaciones familiares que a mí me interesan; y también sobre la comunión entre los seres que habitamos el planeta y cómo podríamos relacionarnos de una manera más sana, etc. De hecho, fui hace poco a una conferencia que estaba dando Dago García en que hablaba sobre las tendencias del mercado en este momento. Sobre qué contenido se está consumiendo y qué se está vendiendo. Y él decía que se es-

tán vendiendo las películas que ya no solo cuentan una historia del género que sea y que te pueden entretener o dar miedo o un drama o lo que sea, sino que al final tienes que dejar un mensaje de cómo se mejora el mundo, de cómo esto nos ayuda a mejorar como humanidad, digamos, en los grandes temas. Y yo celebro eso, yo celebro que como humanidad estemos queriendo unos relatos que nos ayuden a ser mejores. A mí me gusta eso.

O sea que, volviendo a la pregunta, ¿crees que la responsabilidad es con un mundo mejor?

Sí, se puede decir. Yo creo que está bueno hacer películas y, en general estar en la vida, tratando de ser buena gente, de ser buena persona. Y si amas, pues trata de que la gente a la que amas esté mejor, ¿no? Pues obviamente tampoco soy la madre Teresa de Calcuta, pero sí, por ahí esa es, por ahí es la onda.

Justo pensaba que en tus películas hay un espíritu como de cuidado y de ternura. Me parece que eso se nota mucho en las maneras de ser ciertos personajes, pues muchos son tiernos; y también en el desenvolvimiento de las historias hay cuidado entre ellos. Se busca una manera de ayudar en esas cosas que están rotas. Y se me ocurrió llamarlo "un tono maternal", como que tu cine tiene un tono maternal. Pero entonces no sé si consideras que esos rasgos sí son maternales y si estás de acuerdo que caracterizan a tus películas.

Y si amas, pues trata de que la gente a la que amas esté mejor, ¿no? Pues obviamente tampoco soy la madre Teresa de Calcuta, pero sí, por ahí esa es, por ahí es la onda.

Pues es muy interesante eso que dices. Yo más que maternal lo llamaría femenino. Y aquí saltan todas las feministas. No estoy diciendo que absolutamente todas las mujeres que existen en el mundo tienen que tener una tendencia hacia el cuidado. No estoy diciendo que todas las mujeres tienen que ser madres, ni estoy diciendo que la mujer no puede dirigir una película de violencia, nada de eso. Lo que estoy diciendo es, y esto es una discusión amplia y yo me considero feminista, que las mujeres tenemos una fortaleza que tiene esa relación con el cuidado. Y que quizás (tal vez no sea tan importante siempre, no sé), también

tiene que ver con la biología, ¿no? Y, claro, tiene que ver con la cultura y la epigenética, porque así hemos aprendido a hacer o no, o es el rol que seguimos asistiendo desde hace miles de años, o así es en la sociedad patriarcal, o lo que sea. Pero sea como sea, es algo que tenemos interiorizado muchas mujeres y yo en particular lo tengo. Y yo he visto que eso existe y que es una de las cosas que uno podría decir: "es parte de lo femenino en las obras que hacen las mujeres, ¿sí?" Si eso tú lo asocias con algo maternal, pues también está bien. Yo le quito el maternal porque ahora que soy madre, ahora sí entiendo lo que es ser madre, antes no tenía ni idea. Pero bueno, está bien, si también lo asocias con eso. Porque de alguna manera el cuidado también viene de la madre.

Entonces quisiera preguntarte: un cine desde esa posición de madre que mencionas, ¿qué características tendría?

Pues no sé, no sé todavía. En todo caso, me interesa, por ejemplo, mirar, o estoy mirando, todavía no muy a profundidad, cómo es retratada la maternidad en el cine y, en concreto, en el cine colombiano. A veces me parece que el retrato de maternidad es muy visto desde lo masculino. Claro. Cuando tú eres madre y amas a tu hijo, tú lo defiendes como una leona, ¿no? O sea, a mí que no se me vayan a meter con la chiquita porque yo soy capaz de lo que sea. En muchos casos se está llevando al cine colombiano otra vez como a ese lugar de la violencia extrema y de cómo es violentado el cuerpo de la mujer en esta sociedad que, bueno, listo, sí, es cierto en algunos momentos, son cosas que pasan o podrían pasar. Pero ya no quiero más esa imagen de las madres y las mujeres, ya no quiero más. Yo alguna vez tuve una conversación con "Papeto", Óscar Ruiz Navia, sobre *Chocó,* que es una película de Jhonny Hendrix Hinestroza. Yo me ofendí mucho con esa película. Resulta que la protagonista es una mujer joven que tiene una hija. La hija va a cumplir años y la hija quiere un pastel. Y como que ella intenta (ya ni me acuerdo bien los medios para) darle el pastel, pero al final, cuando va a ser el cumpleaños, la niña le pide el pastel y no está el pastel. Y entonces la mamá, por darle gusto a su hija, en su sueño del pastel, termina acostándose con el tipo más asqueroso que la ha maltratado y hasta es el blanco, "el paisa" que llaman ellos, que viene de afuera a colonizar a la negra, para tener el pastel. Entonces es como: "vení, espérate. O sea, ¿vos creés que esta mujer tiene tan poca dignidad que es capaz de someterse y más o menos esclavizarse y violentarse por

un puto pastel? No me jodas. O sea, puede comprar un Chocoramo y chao. Pido plata prestada o lo que sea. O sea, hay mil maneras. Pero ¿violentar mi cuerpo, que me violen y yo misma aceptarlo por un pastel? No". O sea, es muy irrespetuoso con una madre, ¿sabes? Porque además uno como madre todo el tiempo está pensando cómo son mis acciones y qué ejemplo estoy dando yo, cuál es la ética estoy representando para mis hijos. Entonces, eso me molesta muchísimo. Exactamente el mismo ejemplo con *Amparo* de Simón Mesa Soto. Se van a llevar al hijo al ejército y entonces está esto de la mujer víctima, pobre, que no puede hacer nada, pero que hace lo que sea. Entonces otra vez la misma historia, ¿en serio? ¿otra vez vamos a degradar así a la mujer? Yo conozco historias de miles de mujeres que hacen hasta lo imposible sin tener que terminar en violada, ¿sí? Como que me molesta mucho siempre ese lugar común de poner a la mujer y "pordebajearla" y encima es que es madre, entonces se justifica y ella lo permite. No, o sea, ¿por qué?

Eso está bien interesante porque, además, la figura materna es muy importante a nivel mundial y mucho en un país como Colombia con ciertos valores tradicionales, conservadores, en que la familia es algo muy importante. Se trata de una figura muy presente y muy compleja. Y, ya que mencionaste algunos referentes con los que estás en desacuerdo, no sé si también tienes referentes de películas o de realizadores o realizadoras, en fin, que traten la figura maternal de una forma que te parezca como más justa.

O sea, ¿vos creés que esta mujer tiene tan poca dignidad que es capaz de someterse y más o menos esclavizarse y violentarse por un puto pastel? No me jodas. O sea, puede comprar un Chocoramo y chao.

Colombianas no. Pues me falta ver muchas películas colombianas, debo decir. Pero digamos que es parte de la investigación que quiero hacer, como para ver pelis colombianas

¿Y de afuera? ¿películas de otros países?

Hay muchas pelis, pero en este momento no se me ocurre alguna que yo diga: "ah, mira, aquí hay algo".

Es interesante. Como que de pronto es que no hay tanto de películas que muestren cier-

tas cosas de las madres. Por ejemplo, me parece que de algún modo lo que señalas también involucra algo relacionado con la capacidad imaginativa en las figuras maternas para resolver problemas. En estas películas se muestra el sacrificio como algo bueno o justificado ¿no? Y más porque se las lleva a estas madres hasta un extremo. Pero me parece interesante que tú, por ejemplo, en el caso de Chocó dices, primero, algo que parece obvio pero que igual se olvida y es que la madre también es mujer, y que en el acto final de la película ella se está violentando como mujer, incluso en el caso de que se estuviera validando como madre. Hay una tensión. Pero además, refieres como a una creatividad práctica en relación con que la hija quiere un pastel y la mamá está buscando como responder a ese deseo. Como dices, la madre pudo simplemente comprarle un Chocoramo y ya. Es como una cosa de pensamiento y de creatividad cotidianos. Parece muy simple y obvio, pero como que no lo es tanto.

No lo es. En concreto me interesa mirar a las mujeres frente al hecho de poder reproducirse y las decisiones que toman en relación a ser madre, pero también como desde una parte de la salud. El embarazo, la lactancia… La historia que tengo en mente es un poco como sobre esa fase del ser madre. Todo lo que te transforma el embarazo, el primer año de vida de tu hijo. Y me interesa la forma en que se busca mostrar eso. Tú ves las películas: alguien está embarazada y la nena vomita y ya. Pero en el cuerpo de las mujeres es abajo donde queda la matriz, las trompas, los ovarios, todo eso. Y cuando tú te embarazas es acá abajo donde empieza a crearse el bebé. Luego este crece y sube, pero los primeros meses tú sientes es acá abajo. Pero dime tú una película que tú hayas visto en que acaba de estar embarazada y no se tocan arriba. “Estoy embarazada” y la mano cae en el estómago, las tripas, el páncreas, pero en realidad el bebé está en la ingle. O sea, el simple hecho de que nadie hace tocarle acá abajo a una mujer dice mucho.

Tú ves las películas: alguien está embarazada y la nena vomita y ya. Pero en el cuerpo de las mujeres es abajo donde queda la matriz, las trompas, los ovarios, todo eso. Y cuando tú te embarazas es acá abajo donde empieza a crearse el bebé.

Como que en un gesto tan sencillo de fondo también hay conocimientos que parecen básicos y aun así están ausentes. Y ese gesto es ya estereotípico, ¿no? Seguramente hay muchas

películas, que hasta son dirigidas por mujeres que son madres, en que permanece ese gesto "erróneo", digamos. Es como que ya está dada por sentada esa imagen y se asume que una de las cosas que expresa "es así en realidad". Entonces ese cuestionamiento tan puntual que haces resulta muy potente.

Es que de eso se trata el feminismo, ¿no? De que empecemos a cambiar las cosas que están estandarizadas y equivocadas. Entonces la cambiamos desde la intimidad, desde el lenguaje.

Y, en este caso, desde la representación visual y cinematográfica, ¿no? Es algo que está como debajo, es algo inconsciente que parece que ya está dado por sentado. Ahí hay unos terrenos de lucha, podríamos decir que poética. Y bueno... ya profundizando un poco en esa faceta de este tono de tu cine...

¿Cómo? ¿mi cine? No, pues ni que yo fuera Luis Ospina.

Jaja. No, no. Pero sí.

Solo he hecho unas cuantas pelis.

Lo que quería decir es que me parece interesante que hay un interés político, no solo en tus obras como directora sino también en otras. Por ejemplo, en La eterna noche de las doce lunas, *en Neonato, en* El árbol rojo, *en* Milisuthando. *Entonces quería saber si ¿crees que tu participación en algunos de estos proyectos tiene que ver con esos intereses? Y, ¿cómo distingues esa participación, por ejemplo, a nivel de roles?*

Muchas veces cuando te ofrecen una película, uno la coge porque es una oportunidad y por necesidad. Pero he tenido la fortuna de que, no sé si todas, pero al menos la gran mayoría en las que he participado han estado alineadas, digamos, con mis intereses Y, de alguna manera, con mis posturas éticas. También he dicho que "no" a proyectos, como fotógrafa, por ejemplo, o como productora. A veces porque me parece que no voy a poner para que salga este producto. Hay ciertos límites. No me ha pasado mucho pero sí los he tenido. Como directora de fotografía me gusta trabajar en documental. Siempre hay un interés por los temas sociales, por el trabajo con comunidades, por poder representar voces que normalmente no tienen cabida dentro del discurso, digamos, general de los medios de comunicación o que son prevalentes en la cultura. Me gusta poder contar esas historias que no conocemos en las ciudades ni la gente ocu-

pada que trabaja allí y cosas así. Me interesa eso, como poder ayudar a visibilizar esas otras visiones de mundo.

Ahora con la productora, porque también soy productora, siempre estamos pensando en que sean contenidos que tengan que ver con temas sociales, de comunidades que están infrarrepresentadas, subvaloradas, que tengan luchas en concreto a las que podamos contribuir, que tengan alguna relación, ojalá como con temas ecológicos, que tengan unas visiones artísticas también particulares. O sea, con Sonia (mi socia en la productora) tenemos las conversaciones de los proyectos a los que la gente nos invita a participar, de si sí o si no, si nos interesa o no, si sí tienen el cuidado que deben tener, por ejemplo, al trabajar con unas comunidades, en fin. Y esto lo discutimos a pesar de que tenemos ciertos gustos que no son tan compartidos, sobre todo a nivel artístico.

Me gusta poder contar esas historias que no conocemos en las ciudades ni la gente ocupada que trabaja allí y cosas así. Me interesa eso, como poder ayudar a visibilizar esas otras visiones de mundo.

Me gustaría profundizar en un tema que tiene que ver con una tensión en relación con esos intereses que mencionas. Y es que yo pienso que, bueno, por fortuna se ha abierto ese espectro desde muchos de los realizadores, pues muchos somos de las ciudades, que son un centro en cierta configuración sociopolítica, y ha habido un creciente interés en eso, en trabajar con comunidades o con personas que están en lugares marginales, incluso dentro de las mismas ciudades. Y eso tiene mucho sentido, pues, justamente por el mundo en que vivimos y en que históricamente, y aun hoy, se suele darles la espalda a estas personas, ¿no? Pero entonces pensaba que, en relación con otros centros de poder del llamado primer mundo, como festivales de cine europeos y demás, eso también ha generado una especie de un deber ser, particularmente para el cine latinoamericano y de otras partes del mundo que son semejantes, como en África, en fin. Entonces, por ejemplo, un cine colombiano que busque acercarse a otras historias o situaciones, puede ser criticado desde esa perspectiva. Tengo entendido que algo de eso pasó con esta película de El otro hijo, *de Juan Sebastián Quebrada. Durante una entrevista el director contó que alguna vez estaba presentando su película, para un festival en Europa, y le decían que le faltaba lo colombiano. Esto, por supuesto, me recuerda todo el tema de la pornomiseria que denunciaron a Mayolo y Ospina.*

Entonces, teniendo en cuenta que tú has trabajado en obras más con ese foco de la ciudad e igualmente en las que tienen, digamos, un foco marginal, ¿tú qué piensas de esa tensión que hay entre ese deber ser y lo que se hace respecto a esos "dos cines"?

Pues yo pienso que uno tiene que hacer las películas que a uno lo llaman. A mí me llaman mucho las que algunos nombran como cine de la periferia, cine rural o marginal o cosas así. Pero siento que tiene que ver con poder entrar en contacto con otras formas de vida, otras formas de ver el mundo, muchas realidades que están ahí, que desconocemos, más en un país con riqueza de diversidad, de cosmovisiones, de culturas, de vidas. Eso me parece fascinante. Yo agradezco que haya fondos y todo eso, pero también a veces son muy cansones los festivales que siempre están premiando como cierto tipo de películas. Europa sí tiene una visión de nosotros en que, si no aparece el pelado o la pelada pobre que sufre y vive en la violencia, entonces no es cine latinoamericano, ¿no? Hay como una necesidad de ver la miseria y de contar estas historias. Y, es lo que yo te digo, es muy aburrido, muy cansón. Y claro, existen películas maravillosas de ese tipo y "qué chévere que lleguen a los festivales y que se muestren", también es parte de lo que somos y del cine que contamos, pero no es lo único. Si tú tienes una película súper comercial en Colombia, como una comedia o, pues no sé, de thrillers y cosas así, a veces también pueden funcionar. O tienes un cine así de autor, con un ritmo súper pausado con la mezcla de la violencia, del sufrimiento, de la injusticia y también puede funcionar. Pero todo lo que está en la mitad o en otro lado no encuentra espacio. Por ejemplo, eso le ha pasado mucho a *El árbol rojo.* No es tan popular pero tampoco es como película rara. Es una película que a mí me parece maravillosa y le veo unas cualidades increíbles y me encantan, pero es difícil encontrarle el mercado y el público justamente porque está en la mitad.

Europa sí tiene una visión de nosotros en que, si no aparece el pelado o la pelada pobre que sufre y vive en la violencia, entonces no es cine latinoamericano,...

De lo que dices destacaría dos cosas pensando en esa tensión por la que te pregunté. Por un lado, se trata de ser auténtico, es decir, hacer lo

que a uno le nace. Por otro lado, hay que tener en cuenta la estrategia para la distribución, ¿no? Y quizás también tener suerte, bueno, no sé.

Sí, pues, el cine, es una labor titánica y no solamente tienes el reto de poder contar la historia que te sale de las entrañas, sino que también está el cómo voy a hacerlo, ¿no? Porque suelen costar muchos millones, a veces miles de millones. Y, bueno, cómo la voy a financiar y cómo voy a vivir de esto también, ¿no? Entonces, por ejemplo, una amiga está haciendo una película muy autobiográfica, que a mí me parece muy valiente y bella. Y que ella lo ve como: "esto es mi álbum personal de fotos". Y yo le digo: "no, no, un momentico, ¿cómo vamos a vender eso? A nadie le importa tu vida, ¿sí? Entonces, mira, hay este tema, hay este, este, este. Lo podemos manejar así, se puede pensar en una campaña de impacto a través de este tema, eso está en concordancia, ta, ta, ta". Y empiezas a buscarle como una estrategia, como un empaque, un envoltorio, manejarlo como un producto para poder tener un *marketing*, para poder enviarlo al mundo y que alguien te diga: "oye, ¿sabes qué? Esa película me parece importante. Y sueno con eso, con esos temas". No porque quiera contar tu historia en particular, sino porque esa película representa esta discusión, está abriendo este conflicto. Entonces, digamos, eso es lo que aporta la visión de un productor creativo. Porque, sí, el productor consigue la plata, pero ¿de dónde la consigues? ¿cómo la consigues? Pues saliendo. Pero también está el peligro a veces de que quieras hacer una película y no la puedes hacer, la tienes que modificar y, bueno, también tienes que vivir con eso. Pero eso también te permite ser creativo. O sea, no hay que verlo como una limitación, sino como un ecosistema para que pueda funcionar esa historia.

Sí, sí, de acuerdo. Justo me ayudas pensar en la relación de las formas, las intenciones y los temas. Y volviendo al interés tuyo en ir al encuentro de diferentes formas de "otredades" con el cine, que me parece como un espíritu intercultural en tu forma de trabajar y que también tiene como un tono antropológico, en ese interés de conocer esas otras formas de vida, como tú mencionabas, me parecería chévere hablar en este momento de tu labor como directora de fotografía. Veo que ese impulso intercultural y antropológico se expresa en tu dirección de fotografía. Hay como un sutil estilo documental, lo digo por el uso de cámara en mano, que es algo que se asocia mucho con lo documental, el que a su vez se asocia a prácticas etnográficas.

Pero también me di cuenta que hay una fijación en los espacios y en los objetos de esas otras formas de vida. Por ejemplo, en Keyla *es como que los objetos y los espacios dialogan con el personaje, lo que está sintiendo, lo que está viviendo. Entonces me parece que hay una inquietud, digámoslo así, antropológica, que se expresa en tu fotografía. No sé si estás de acuerdo*

Pues no es que no lo haya pensado o no lo haya visto, pero es un poco como ponerse frente a un espejo. Porque a pesar de que creo que soy una persona que tiende a la introspección, de todas maneras estás también trabajando y haciendo algo y muchas veces no hay tanto autoanálisis. Lo que pasa es que cuando tengo la cámara en documental, y de hecho en general cuando tengo la cámara, es como realmente como yo miro. Y esa es, por ejemplo, una razón por la que me cuesta mucho soltar la cámara en documental, porque de aquí a que yo le diga a la persona: "ve, mira, está pasando esto,", pues ya pasó el plano, ¿sí? Pero es como que hay una intuición, realmente es una cosa que sale de adentro de algún lugar que te dice: "mira aquí, quédate esperando". Ah, ¿no pasa nada?, vamos a buscar otra cosa". Luego le dices: "mueve la cámara para allá" y justo se mueve en el momento en que el personaje está haciendo una acción importante, significativa, ¿sabes? Eso me pasa mucho haciendo documental. Y me pasó mucho en *Entre fuego y agua.* Y si te das cuenta, en esa película hay es pura cámara en trípode. Porque en *Keyla* fue cámara en mano y entonces dije: "ah, no, pues ahora en trípode". Sin mayor razón, o sea, solo por llevarme la contraria.

...una razón por la que me cuesta mucho soltar la cámara en documental, porque de aquí a que yo le diga a la persona: "ve, mira, está pasando esto,", pues ya pasó el plano, ¿sí?

Pero igual mira que en esas dos películas, Keyla *que es ficción y* Entre fuego y agua *que es documental, hay este enfoque en los objetos y en los espacios. Y el documental, como la ficción, tiene su preparación y, en cierto modo, su puesta en escena. Me parece que, más allá del género, de pronto son decisiones como intuitivas, como algo característico del trabajo de la cámara, ¿tú lo ves también como muy intuitivo?*

No, esas cosas están escritas desde el guion. Claro, hubo un trabajo en campo con

Mauricio Vidal, que fue fotógrafo en *Keyla,* pero todo estaba un poco planteado desde guion. Hay una fijación en los detalles de objetos, no sé si eso también podría ser algo un poco femenino, tal vez lo es. Pero hay esta atención sobre todo porque uno en la vida tiene cosas que significan mucho, ¿no? O sea, hay objetos que tienen historias, recuerdos y que son símbolos, que te abren ciertas cosas, que te dan seguridad. Entonces, pues, poder hablar de eso también está bueno. Y lo mismo sucede con las locaciones, los espacios. Para mí, digamos, tanto la isla de Providencia como la Laguna de la Cocha son personajes. Y puedo tratarlos así, como personajes.

En ambos casos, aunque haya sido en procesos distintos y más allá de que una es ficción y la otra documental, como que se transmitió el mismo espíritu ¿no? O sea, ¿no dirías que las dos películas comparten cierta dirección de fotografía?

Sí, seguro. Pues sí creo que hay como un concepto cercano.

Sí, estoy de acuerdo. Y pues me hace sentido con lo que dices.

En el trabajo con documental, propios o de otros, también me gusta tener la libertad como fotógrafa de hacer los planos que me parecen. Me gusta poder proponer.

Pensaba que esto del trabajo de fotografía y de operadora de cámara igual sirve como metáfora para hablar de la forma de hacer cine en general. A partir de una planeación, como una estructuración, meditada, pensada, elaborada, pero también con la libertad del momento para guiarse por la intuición y probar cosas. Por lo menos en la mayoría de casos es como una mezcla de esas dos cosas ¿no?

Sí, total. Incluso en la ficción. He pensado todo, planeado todo y de pronto llegaste y dices: "¿cómo no lo vi antes? Es mucho mejor el tiro de cámara desde allá". Y es porque me lo exige la vida. Pasan tantas cosas que toca tener la habilidad para adaptarse y la creatividad para que la historia pueda seguir juntándose aún si faltan recursos. Eso es un poco también lo que nos pasa a las películas de bajo presupuesto, pues que planeas cosas y, si algo falla, de pronto no hay un *backup* para hacerlo y te toca como ajustarte a lo que hay.

De acuerdo. Yo decía que la metáfora de quien hace foto podría aplicar para el cine en general, pero a lo mejor tiene que ver con la forma

particular de ver y hacer cine. En tu caso está la cuestión de ir al encuentro con lo desconocido o con lo otro. Cada película podría ser en alguna medida eso, en cuanto se propicia una situación en la que por más planeadas que se tengan las cosas, suelen surgir otras. Entonces están los retos de no perder todo lo planeado y de tener la capacidad de adaptarte y reaccionar. En ese sentido, quisiera preguntarte en específico por el trabajo con comunidades para hacer cine, que es algo que tú has hecho mucho también. Cuéntame de retos o dificultades que has encontrado en ese trabajo con otras personas de lugares "socialmente" distintos.

Eso es un poco también lo que nos pasa a las películas de bajo presupuesto, pues que planeas cosas y, si algo falla, de pronto no hay un *backup* para hacerlo y te toca como ajustarte a lo que hay.

Por un lado, digamos, es encantador porque te encuentras con una gente maravillosa, aprendes un montón, te diviertes, emocionalmente creas vínculos muy fuertes y de amistad. Pero yo siempre tengo la preocupación de cómo estoy hablando de esta gente, pues uno viene afuera y tiene una manera de mirar diferente, luego nada que logras quitarte esas gafas o de ponerte realmente en los zapatos del otro. Pero al final tampoco se trata de negar la visión de la autora, ¿no? Entonces está esa tensión entre mi visión, la verdad de esa realidad y lo que cuentas tú en tu película.

Y luego también viene una parte de que se generan muchas expectativas en las comunidades. Creen que uno viene con un montón de plata, y seguramente es así, aunque seas un arrancado y la beca te esté alcanzando apenitas contando todo, pero para ellos es un montón de plata. Sobre todo un montón de plata que se gasta en cosas que tal vez ellos no entienden por qué. Entonces a veces se crea una relación difícil en cuanto uno va a rodar o lo que sea por un tiempo y la producción asume los gastos de la alimentación, el transporte, paga cosas, se le paga a la gente, blablablá, y la comunidad asume que un poco eso es la obligación de uno. Terminan con esa visión. Yo recuerdo, por ejemplo, que pasó mucho en *La eterna noche a las doce lunas*. En la ranchería ellos tenían muy pocos recursos, pues, sin agua y con las complejidades que puede haber en La Guajira muchas veces. Y llega una pro-

ducción que te provee comida, que te provee todo lo que tú estás necesitando y era "vivimos en el paraíso", pero mientras está la producción. Y cuando se va queda un hueco. Entonces la gente empieza a llamarte a que les resuelvas los problemas. Y es difícil porque, de alguna manera, tú estás creando unos vínculos y estás trabajando con ellos y de alguna manera estás contando esas historias porque ellos te permiten entrar a sus vidas. Ahí entra el asunto de poder devolver ciertas cosas. Entonces el problema es hasta qué punto yo te puedo devolver, ¿no? Yo tengo siempre como esa precaución de decirle a mis personajes: "hey, esto es por un tiempo, somos amigos, yo no te puedo resolver la vida, la película va a salir, vamos a que la vea la comunidad, que la vea la gente, si hay recursos viajamos, qué chévere que estés con nosotros acompañándonos, pero hasta ahí. Yo no tengo más compromiso y yo no puedo asumir tu vida y la película no te va a cambiar". Y a veces, aunque lo digas de esa manera, igual siempre pasan cosas, siempre la gente está diciendo que te enriqueciste, que los explotaste. Creo que acá ya pasó como este cine extractivista. O al menos los documentalistas que conozco tratamos de que eso no suceda, tratamos de combatir eso. Pero muchas veces esa es la concepción que queda y no puedes hacer nada al respecto. Y eso es muy duro, muy doloroso.

...esa precaución de decirle a mis personajes: "hey, esto es por un tiempo, somos amigos, yo no te puedo resolver la vida, la película va a salir, vamos a que la vea la comunidad, que la vea la gente, si hay recursos viajamos, qué chévere que estés con nosotros acompañándonos, pero hasta ahí. Yo no tengo más compromiso y yo no puedo asumir tu vida y la película no te va a cambiar".

Entiendo... En esta línea del trabajo con personas de otros lugares, quisiera preguntarte por su experiencia con la película sudafricana Milisuthando, *en la que ustedes participaron como coproductoras, ¿no? Entonces me parece muy interesante que es una película que tiene rasgos que hemos mencionado, como lo intercultural y la otredad, que también tiene que ver mucho con los vínculos rotos, en niveles desde muy íntimos y personales hasta nacionales, e igualmente entonces involucra lo político. Me gustaría que me cuentes cómo llegaste a ese proyecto y cómo fue esa experiencia de trabajar con algo*

tan lejano en términos materiales, geográficos, en fin.

Sí, pues yo conocí a la directora, Milisuthando Bongela, gracias a un programa, una beca que nos ganamos las dos, ella con su proyecto *Milisuthando* y yo con *Entre fuego y agua.* Eso fue en el 2019. Entonces estuvimos en unos retiros en un lugar espectacular. Ahí ella contó su historia y como que me llegó mucho. Y me parecía que éramos muy cercanas, pues yo estaba también contando algo sobre la identidad, ella sobre raza. Ambos proyectos con protagonista negro. Ambas como del sur del planeta y hay como ciertas similitudes también culturales y de procesos históricos. Entonces yo le dije: "mira, me encanta tu proyecto, yo tengo una productora que está arrancando y existe este fondo colombiano, el FDC, y pues hay una categoría de coproducción minoritaria, ¿quieres presentarte a ver qué pasa?". Ella dijo que sí. Nos presentamos, ganamos y entonces arrancamos. Fue nuestra primera coproducción internacional. Y es una película que nos ha ofrecido cosas en muchos sentidos. Por ejemplo, en términos de confianza de que las historias que nosotros contamos son importantes y el mundo tiene que escucharlas. Es más, el mundo las quiere, las está pidiendo. Hay mucha plata y es muy duro pero la plata está ahí y solamente tienes que ir por ella. Es una posibilidad de ampliar los horizontes y sentir que realmente es importante ver tu visión como mujer, como cineasta, como colombiana o como latina o negra o lo que sea. Y eso es importante porque solamente si uno se la cree, la logra. Solo si uno se la cree, la logra.

Y en términos artísticos, ¿cómo fue la experiencia y trabajar con una persona de otro país y con un tema de otro país?

Pues yo creo que nosotros aportamos mucho en varios niveles. Primero teníamos más experiencia como productoras. Entonces Sonia y yo siempre estuvimos tratando de entender la visión de Millie, tratando de tender puentes culturales, tratando de que se lograran comunicar cosas y cuestionando, porque es una película, digamos, difícil. Por otro lado, yo creo que nosotros jugamos un papel fundamental también en cuanto a Millie y su aprendizaje y su carrera. Por ejemplo, en la sala de mezcla de sonido en Bogotá, ella entró a la sala, que tiene su proyector 4K y en que la consola parece como una nave espacial, y se echó a llorar. Entonces todos quedamos como: "pero ¿qué pasó?, ¿estás bien?, ¿no te gusta el sitio?, no sé, ¿qué pasa?". Y me dijo: "no, solamente

estoy tan agradecida y no puedo creer que mi película se vaya a finalizar en esta sala. Un lugar así en Sudáfrica es solamente accesible para la gente blanca".

Vale la pena hacer énfasis en esas experiencias de hacer películas como formas de abrirse el mundo. Por supuesto también es un espacio que puede generar relaciones nuevas. Supongo que quedaron siendo amigas. Pero me parece interesante que también he notado que entre las diferentes películas que has hecho, o en las que has trabajado, está mucho la amistad o ciertos lazos cercanos. Lo digo porque hay nombres recurrentes, ¿no? Entonces, por ejemplo, veo que has trabajado mucho con Juan Camilo Ramírez, Priscila Padilla Farfán, Antón Wenzel, Sonia Barrera, Carolina Ortiz. Entonces dime ¿qué lugar le ves o qué reflexiones y qué afectos hay entre las relaciones y el trabajo de hacer cine?

No, pues, uno trabaja mucho con la gente con la que te llevas bien y pues, sí, claro, hay muchos amigos ahí metidos y con los que quisieras poder seguir trabajando y seguir colaborando, ¿no? Con Carolina Ortiz, por ejemplo. La conocí haciendo mi primer corto y sigue trabajando conmigo. Y cuando ella no puede trabajar conmigo para mí es un dolor en el corazón y un dolor de cabeza, porque nadie como ella me entiende a nivel sonoro, ¿sabes? O sea, como que yo le digo tres cosas y ya lo hizo y ya. Somos como almas gemelas a nivel sonoro. Entonces hay esas complicidades que además suelen venir acompañadas de una gran amistad. Y por eso yo quiero trabajar una y otra vez con las mismas personas. Pero eso no quiere decir que uno no abra posibilidades a trabajar con otra gente. De hecho, pues qué chévere conocer nueva gente, nuevos talentos, ampliar la red de contactos, ampliar la red de la gente con la que puedes trabajar, porque no siempre puedes trabajar con los mismos. Y cuando te va bien con alguien, pues tú quieres repetirlo. Claro. Es así.

Y me dijo: "no, solamente estoy tan agradecida y no puedo creer que mi película se vaya a finalizar en esta sala. Un lugar así en Sudáfrica es solamente accesible para la gente blanca".

Y también yo trabajo con las personas que me parecen buena gente. Parece una obviedad, pero hay tantos problemas en los rodajes y hay tanta gente que te encuentras

que humilla a otra gente. Para nosotros eso no tiene ningún sentido. O sea, como que gente buena en lo que hace hay mucha y en Colombia hay gente muy buena, pero gente con la que se pueda trabajar porque tengan una calidad humana ya no es tanta. Yo creo que esto tiene mucho que ver como con la buena onda y con la humanidad, ¿sabes? Y te encuentras también, pues, con machismo y con acoso y ese tipo de cosas que para nosotros realmente es importante evadirlas. Como que no estén dentro de los proyectos y están, entonces hay que darles un tratamiento adecuado.

...en Colombia hay gente muy buena, pero gente con la que se pueda trabajar porque tengan una calidad humana ya no es tanta.

Claro. Hacer cine puede ser tan titánico, como dices, y tiene tantas dificultades que resulta muy importante que la gente sea agradable y trabajadora para que todo salga lo mejor posible y que no implique complicársela más.

Exacto, sí.

Y bueno, a lo largo de la conversación han surgido varios elementos que, de algún modo, sirven para definir el cine o quizás tu forma de verlo y hacerlo. Pensaba en que es una cosa que tiene mucho poder al tiempo que tiene muchas limitaciones. Es algo que tiende a abrir más que a cerrar en la medida en que puede ser un encuentro con otros muy diferentes. Y también el cine es parte del mundo, involucra un montón de otras cosas que tocan fibras personales, familiares, culturales, sociales, laborales, económicas, en fin. Entonces frente a ideas del cine y el arte como extraordinarios, en el sentido de muy especiales, yo creo que al mismo tiempo están llenos de banalidades. Así, pues, el cine es como un espacio y una cosa que puede hacer mucho bien, pero también mucho mal. O sea, como que es algo que puede ayudar a curar, como hablábamos, en relación con los vínculos rotos, pero pues también puede generar daños. Muchas veces sin quererlo como, por ejemplo, en las tensiones que mencionaste en los conflictos con comunidades o en la imagen que dan de la maternidad. Para cerrar, la pregunta básicamente es: ¿qué es para ti el cine y qué lugar le ves en la sociedad y en tu vida?

Pues, para mí es mi oficio. Es lo que yo sé hacer en mi profesión, me llena. Pero no genera mucho dinero ni estabilidad. Financiarnos es muy difícil y muy doloroso.

Es muy exigente en términos de tiempo y de trabajo y de compromiso. Tal vez hace unos años hubiera dicho que el cine es la vida, pero ya no, porque ahora he entendido que el cine es una parte de mi vida y que hay otras partes igual de importantes, ¿no? O quizás más. Pero también el cine es un lugar de amistades. Yo trabajo con Sonia y para mí ella es una gran amiga, es un gran amor y hablamos todos los días y realmente es como el poder sentir que estás caminando con alguien. Con mi esposo hacemos proyectos juntos y a veces uno se quiere matar y es insoportable y dice: "¿por qué?". Pero es que no podría ser de otra manera, ¿no? Entonces como que también termina inundando todos los espacios.

Igualmente me pasa que cuando estoy de malas digo: "ay, ¿yo nada más es que voy a hacer películas? ¿esta mierda pa' qué? Todos los directores y las directoras decimos eso. Y lo sé porque también soy productora y me toca escuchar, pues, la crisis existencial, que es normal. A veces yo trabajo y trabajo y trabajo para el aire, porque me mato haciendo convocatorias y no me las gano. Es duro porque a veces no le encuentras sentido, pero luego terminas una película con todo el trabajo, el amor, el dolor, todo lo que conlleva hacerla y la compartes con un público. Después de la función hablas con las personas y dices: pues, esto sí tiene todo sentido porque también cambia vidas, ¿sabes? De otras maneras, también toca corazones, también pone discusiones sobre la mesa, o divierte, entretiene también.

Yo lo veo así. No tengo esta visión tan mítica como lo tienen algunos directores y todo eso. No, yo lo veo como algo más tranquilo, como un oficio al que alguien dedica su vida, su tiempo, su pasión y ya.

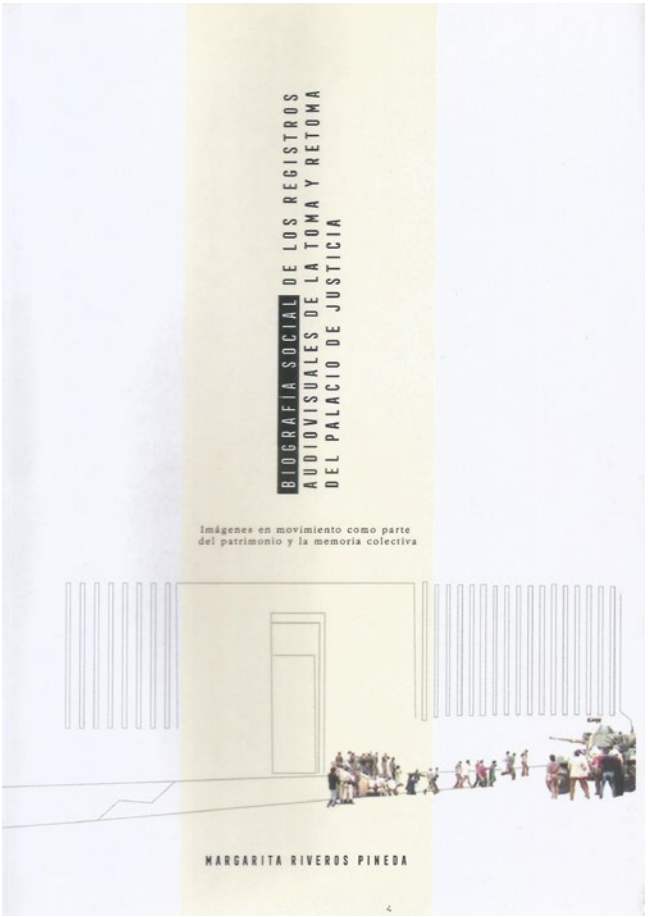
CONTENIDO SITIO WEB

Biblioteca

Canaguaro
Revista de cine colombiano

BIOGRAFÍA SOCIAL DE LOS REGISTROS AUDIOVISUALES DE LA TOMA Y RETOMA DEL PALACIO DE JUSTICIA, DE MARGARITA RIVEROS PINEDA

Adriana González García



Esta es una publicación resultado de la "Beca de publicación de investigaciones realizadas sobre la memoria audiovisual colombiana" del Plan Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura 2023, otorgada a Margarita Riveros Pineda, quien es realizadora de Cine, Maestra en Estudios de Patrimonio Cultural de University College London, ha cursado estudios de gestión y restauración de archivos audiovisuales y se

ha enfocado en la investigación audiovisual tanto académica como para la producción audiovisual.

En esta investigación la autora explora la relación entre patrimonio audiovisual y las prácticas de memoria colectiva, dando el lugar al documento audiovisual en la escritura de la memoria. Mucho se ha escrito sobre este hecho, además de documentales y películas de ficción que han aportado a la construcción de este tristemente célebre acontecimiento de nuestra historia, para lo cual han apelado, precisamente, a esos registros, imágenes que estuvieron censuradas y ahora están disponibles gracias a prácticas de archivo más organizadas. Es así como podemos destacar el papel crucial que desempeñan los documentos audiovisuales en la transmisión de memorias o, como lo dice la autora, utilizar estas "imágenes como herramientas de la memoria".

Los documentos audiovisuales desempeñan un papel crucial en la preservación y reconstrucción de la memoria histórica. Estas fuentes proporcionan un registro visual y sonoro que complementa y enriquece la narrativa histórica tradicional basada en documentos escritos. La relación entre los documentos audiovisuales y la memoria histórica es fundamental, ya que estos materiales capturan momentos, emociones y detalles que pueden perderse en el documento escrito.

La importancia del acceso a estos documentos radica en su capacidad para desafiar o corroborar interpretaciones históricas establecidas. Al revisar archivos audiovisuales, los investigadores pueden descubrir nuevos detalles, identificar actores clave o reinterpretar sucesos con una comprensión más profunda del contexto visual y sonoro en el que se desarrollaron. Estos documentos son poderosas herramientas pedagógicas y de divulgación, permiten transmitir la historia de una manera más cautivadora y accesible. El impacto emocional de ver imágenes puede conectar a las personas con la historia de una manera que los textos por sí solos no logran. Sin embargo, el acceso a estos recursos enfrenta desafíos significativos, como la preservación adecuada de materiales vulnerables o la necesidad de políticas de acceso y uso equitativas, es esencial invertir en la digitalización, catalogación y conservación de documentos audiovisuales para garantizar que continúen siendo una fuente valiosa para las generaciones futuras.

Son todos estos temas los que desarrolla la autora en esta investigación de cuatro capítulos, reflexiones que propone desde una importante bibliografía que les da piso conceptual a esas preguntas. Es así como, en el primer capítulo, da cuenta de la metodología cualitativa y cuantitativa con la que hizo revisión documental, encuestas y entrevistas, lo que permitió identificar el uso y consumo de las imágenes sobre este hecho. Analiza aquí también distintos conceptos en torno de la memoria individual y colectiva, así como el rol de los medios y las imágenes en movimiento en la formación de memorias.

> ...la necesidad de políticas de acceso y uso equitativas, es esencial invertir en la digitalización, catalogación y conservación de documentos audiovisuales para garantizar que continúen siendo una fuente valiosa para las generaciones futuras.

En el capítulo dos hace un recorrido histórico por los hechos sociopolíticos que dieron origen al M19 y los motivos que llevaron a la toma; mientras que en el tercero está compuesto de tres sesiones, en la primera, hace una descripción del contenido de las imágenes, los inventarios de las fuentes, en dónde están conservadas, sus condiciones de uso y de acceso; en la segunda, hace un análisis de esa biografía social en función de la creación de las imágenes y quiénes las utilizan, haciendo reconocimiento de estos registros como parte del patrimonio de la sociedad colombiana; y en la tercera, habla del valor de la imágenes en el ámbito legal, ya que muchas de estas se han usado como evidencia para el esclarecimiento de la verdad y hacer justicia.

En el capítulo final platea los hallazgos y cómo este tipo de investigaciones pueden completar el análisis sobre las prácticas de memoria. El libro también cuenta con varios apéndices: una selección de registros audiovisuales de la toma y retoma del Palacio de Justicia (que es un video de dos minutos que puede verse con un código QR), la cronología de los hechos, el listado de personas vinculadas con este acontecimiento y el listado de obras que utilizan estos registros audiovisuales; así mismo, un anexo con el listado de víctimas y otro con el telex del Ministerio de Comunicaciones prohibiendo la transmisión de entrevistas y llamadas a

magistrado.

Riveros Pineda, Margarita. *Biografía social de los registros audiovisuales de la toma y retoma del Palacio de Justicia,* Bogotá, Ministerio de Cultura, las Artes y los Saberes, 2023. 111 p.

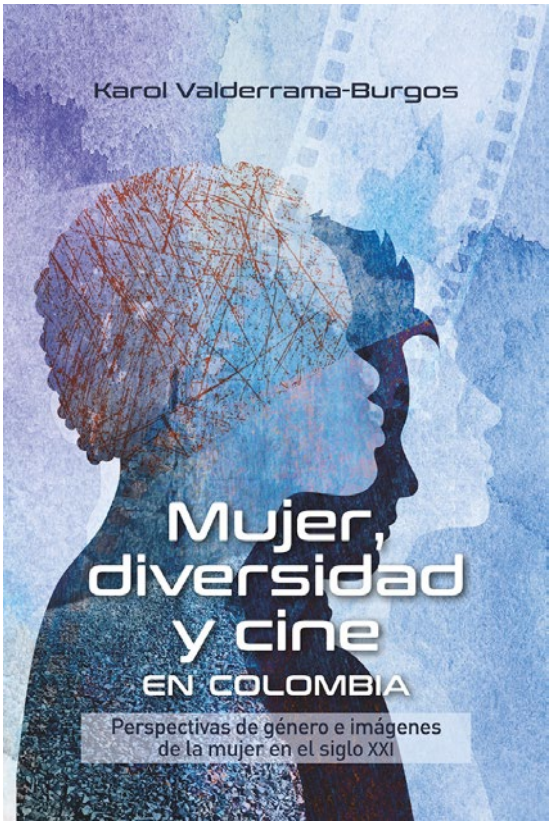
CONTENIDO SITIO WEB

Canaguaro
Revista de cine colombiano

MUJER, DIVERSIDAD Y CINE, DE KAROL VALDERRAMA-BURGOS

PERSPECTIVAS DE GÉNERO E IMÁGENES DE LA MUJER EN EL SIGLO XXI

Oswaldo Osorio



En un mundo, un arte y una cinematografía históricamente dominados por la visión y el poder del heteropatriarcado, la representación de la mujer en el cine nacional ha estado definida por su condición subalterna, invisibilizada, de víctima o de objeto sexual. Pero las luchas por la igualdad de género y un lento y progresivo cambio de esta mentalidad, necesariamente, se están reflejando en un cine que también, no

solo está cambiando, sino que experimenta un dinamismo y florecimiento nunca antes visto.

Este libro, que es la tesis doctoral de la investigadora Karol Valderrama-Burgos, quien se ha especializado en pensamiento decolonial y representaciones de género, es un texto que, desde ya, debe considerarse como fundacional en la literatura sobre el tema en Colombia, pues se trata de una reflexión y análisis de largo aliento que aplica unas variantes y metodología que proponen una aproximación inédita en este tipo de estudios, que en nuestro país han sido escasos o tímidos.

El escrito está compuesto de cinco partes. La primera es una larga introducción que funge más como un primer capítulo de fundamentación conceptual y antecedentes cinematográficos. En él se plantea la Ley de cine de 2003 como el punto de partida, tanto de este dinamismo del cine nacional como de la aparición de otro tipo de representaciones de la mujer. Así mismo, queda definida la interdisciplinariedad de sus herramientas teóricas, que van desde los estudios feministas, pasando por los subalternos y poscoloniales, hasta los de cine, por supuesto, así como las doce películas de ficción que analizará y que "coinciden en ofrecer imágenes aparentemente convencionales de mujeres patriarcales que, mirándolas más de cerca, desafían el género y las normas sociales."

En un segundo apartado, titulado muy elocuentemente *El silencio de la mujer como subversión al patriarcado,* la autora analiza las películas *Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010) y *Sofía y el terco* (Andrés Burgos, 2012), resignificando el acto y concepto del silencio en sus protagonistas como una forma de transgredir y afrontar el dominio patriarcal. En su análisis y crítica refuerza y combina esta variable con otras como la religión, el matrimonio, la familia y el entorno doméstico. Se trata de un lúcido y revelador capítulo donde Sofía y Marina empiezan como mujeres sumisas, silenciosas y dominadas, pero terminan liberadas y reclamando un poder que parecía que no tenían.

La tercera parte, a partir de las películas *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005), *Alias María* (José Luis Rugeles, 2015) y *La sargento Matacho* (William González, 2017), propone a tres mujeres que se mueven en la esfera pública desde sus posiciones en grupos al margen de la ley, donde si bien también se

impone el dominio patriarcal, su acceso a la guerra, a la violencia y su no pertenencia a la normalidad social les permite desatender de distintas formas este yugo. El concepto que articula esta reflexión es el de emancipación y con él los de victimarias, anti heroínas, guerreras, marimachas y mujeres fatales. En este apartado es posible también hacer una lectura de fondo de la conflictiva y problemática historia y contexto de Colombia.

El siguiente capítulo replantea la sexualidad y el placer femeninos desde el análisis de las siete películas restantes. Así que parte de las dos formas en que los discursos de representación de la mujer en estos sentidos se han dado en el cine colombiano, la primera, desde esos personajes que prolongan los dominios masculinos, y la segunda, con aquellos personajes que usan máscaras de feminidad que son distintas u opuestas a lo que quieren. Es así como aquí se reflexiona sobre representaciones del sexo y el placer que contrarían estos arquetipos y, luego de un esclarecedor panorama de cómo estuvieron presentes estos temas durante el siglo XX, el texto encara esos "enfoques subversivos del nuevo milenio", primero desde los conceptos de máscara y libertad sexual con las películas *Entre sábanas* (Gustavo Nieto Roa, 208), *La vida "era" en serio* (Mónica Borda, 2011) y *Una mujer* (Daniel Paeres, Camilo Medina, 2017); luego, desde el lesbianismo y el homoerotismo entre mujeres, a partir de *Hábitos sucios* (Carlos Palau, 2006), *La luciérnaga* (Ana María Hermida, 2016) y *¿Cómo te llamas?* (Ruth Caudeli, 2017); y finalmente, habla de masturbación y orgasmo aplicados a *Señoritas* (Lina Rodríguez, 2013).

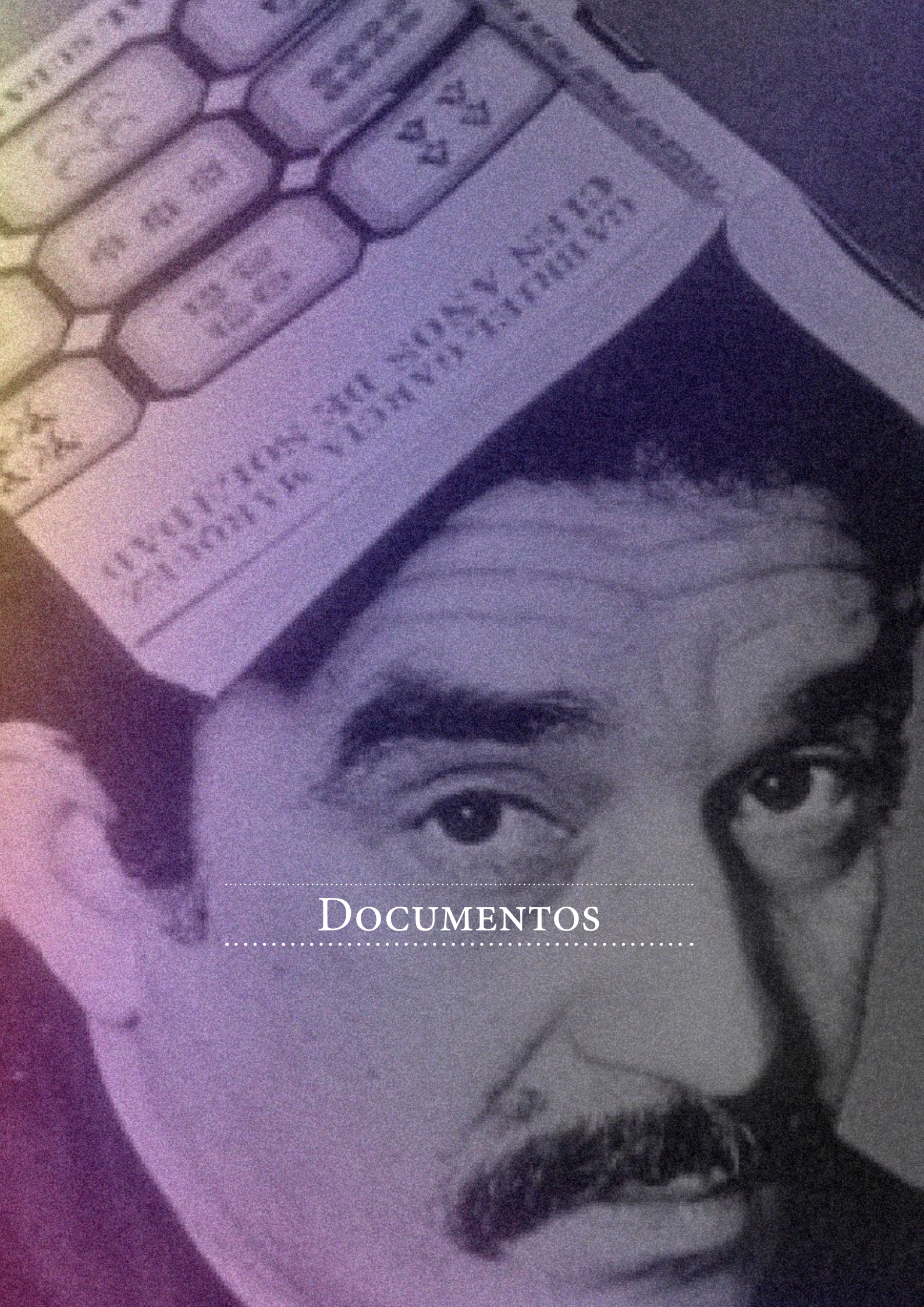
Así que parte de las dos formas en que los discursos de representación de la mujer en estos sentidos se han dado en el cine colombiano, la primera, desde esos personajes que prolongan los dominios masculinos, y la segunda, con aquellos personajes que usan máscaras de feminidad que son distintas u opuestas a lo que quieren.

En el último apartado el texto hace un necesario resumen con sus respectivas conclusiones, permitiendo refrescar y recapitular ese viaje de trescientas páginas, definido por una mirada que en su perspectiva y sus análisis pueden ser tan novedosas y disruptivas como los personajes y las películas de las que habla, así como por una labor rigurosa en su lectura con el tema y

el cine, la cual está sólidamente fundamentada en pertinentes referentes que al final llenan las veintitrés páginas de la bibliografía. Es por eso que estamos ante un libro tan necesario como significativo, tanto por la falta de estudios de este calibre en Colombia como por su trabajo metodológico que bien puede tenerse desde ya como un modelo para futuras investigaciones.

Valderrama-Burgos, Karol. *Mujer, diversidad y cine: Perspectivas de género e imágenes de la mujer en el siglo XXI.* Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2023. 381 p.

CONTENIDO SITIO WEB



Documentos

Canaguar
Revista de cine colombiano

ENTREVISTA CON LA CINEASTA COLOMBIANA CAMILA LOBOGUERRERO

"ANECDOTARIO" DE MARÍA CANO

Augusto Bernal

¿De dónde surge la idea de hacer una película sobre la vida y obra de María Cano?

Llegué de París de estudiar cine en el año 1971 (1), entré en contacto con algunos investigadores sociales y artistas y descubrí el libro sobre María Cano, editado por el grupo La Rosca de Fals Borda, el cual me impresionó mucho. Lo archivé como proyecto futuro, mientras realizaba una serie de traba-

jos en 8 mm. y cortometrajes de la época del llamado "sobreprecio"(2). Pasaron todos los años que sabemos, viviendo el desarrollo del cine colombiano de los setenta y los ochenta, hasta que volví a encontrarme con el libro y recapacité sobre las razones del personaje, pero esta vez desde un punto de vista más cotidiano, indagando las razones por las cuales se descompuso y desapareció prácticamente de la historia del país. Es así como la primera estructura de ese guión fue la que se mantuvo en la película: comenzar con ella vieja, de edad. Empecé a leer más material sobre María; escritos de Torres Giraldo, su obra *Los inconformes,* y desde el principio se planteó una pelea con el personaje de Torres Giraldo, quien escribió una biografía muy dura sobre María Cano, manteniendo una actitud crítica y adusta frente a ella. El personaje de Ignacio Torres Giraldo es una especie de stalinista que censura permanentemente las actitudes de María Cano, refiriéndose a sus actuaciones como a debilidades burguesas y bohemias, sin entender que era una mujer multifacética: bohemia, poética, política, etc.

Sin embargo, es su mentor permanente.

Al leer por segunda vez el libro, surgió la necesidad de ver cómo era realmente María Cano, personaje que retomaron también Socorro Ramírez e Iván Marín, quien escribió un libro sobre ella, apoyado siempre en Torres Giraldo. Entré en contacto con Anabel Torres, nieta de Torres Giraldo, y ella me presentó a personajes vivos que conocieron a María Cano. Ellos fueron una gran ayuda para esta investigación, que duró cerca de dos años.

Aparte de esta investigación de primera mano, ¿no hubo un trabajo de recopilación de material escrito por María Cano, diarios, etc.?

Manuscritos de María Cano no había, excepto una recopilación de escritos poéticos que se publicaron en algunos diarios de provincia. Esta recopilación la hizo Miguel Escobar y fue editada por la Gobernación de Antioquia, en el contexto de algo que denominaron poesía erótica de la época. Eran versos que decían algo así como "las gotas de rocío en el pétalo de tus labios…". Es una especie de erotismo muy ingenuo. Además, se movió dentro de un medio de artesanos y bohemios de la época. El primo de ella fue Melitón Rodríguez, el fotógrafo; Luis Tejada fue su sobrino; Francisco Antonio Cano, pintor, también era primo de María. Era un medio de librepensadores, bastante rico intelectualmente.

Indagando sobre la vida de Torres Giraldo, ¿no encontró nada que pudiera servir para construir el guión de María Cano?

Sí, un escrito llamado *Anecdotario*, el cual cita algunas veces. Por esto fui a Cali, donde la hija de Torres Giraldo, Urania, y le pregunté sobre este libro y me dijo: "Yo tengo todos los papeles de mi papá, busquémoslo". Efectivamente, lo encontramos. Era un material que constaba de 150 páginas escritas a máquina por Torres, donde acumuló todo lo coloquial de su trabajo. Como dato curioso, no nombra a María Cano para nada.

> ...se movió dentro de un medio de artesanos y bohemios de la época. El primo de ella fue Melitón Rodríguez, el fotógrafo; Luis Tejada fue su sobrino; Francisco Antonio Cano, pintor, también era primo de María

Mi problema siguiente fue adaptar todo ese material a un guión cinematográfico. Corrí con suerte porque Focine trajo al argentino Jorge Goldenberg, para que dictara un taller acerca de consultoría sobre guión y con él estuvimos en largas sesiones de asesoría viendo la primera versión de este trabajo. Era una especie de tutoría.

En los créditos de investigación y guión figuran Beatriz Caballero y Luis González. ¿Cuáles fueron sus aportes dentro del proceso final de este trabajo?

Concretamente, la labor de Beatriz Caballero fue inicial... trabajar junto con Anabel Torres en la investigación y, más tarde, en el casting. Con Luis González fue más casual. Del guión escribí cerca de tres versiones. Una de éstas, la que presenté a Focine para aprobación, se la entregué a Luis para que la conociera y se interesó en ella. Logramos una versión siguiente del guión de *María Cano,* donde se hizo hincapié en la figura de Torres Giraldo, que fue el guión que le envié a Frank Ramírez a Los Ángeles, obviamente con la posición que asumía su personaje. Lo contrario sucedió con María Eugenia Dávila, quien se molestó notablemente por la posición que le había dado a María Cano dentro de esta reforma del guión. Discutimos María Eugenia, Luis González y yo sobre las posibilidades de equilibrar los personajes y sacamos un nuevo guión, la penúltima versión. Luego, con mi asistente, Felipe Aljure, haciendo el desglose, encontramos una

serie de secuencias, como el viaje de ellos a Barrancabermeja y luego el viaje a Ciénaga, que requerían ser comprimidas, hasta que quedó el guión definitivo que se rodó.

¿Qué tipo de asesoría histórica tuvo el proyecto?

Mucha. Estaba consciente que sobre el personaje de María Cano se iban a dar muchas polémicas. La parte histórica estuvo a cargo de Mauricio Archila, profesor de Historia de la Universidad Nacional. Aparte de esto, el guión fue revisado por Gonzalo Sánchez. El ISMAC (Instituto Sindical María Cano) tuvo algo que ver con el guión, también. La familia Torres lo vio (Urania, concretamente, opinó sobre situaciones menores). Por ejemplo, Anabel Torres me criticó cosas como el hecho de haber colocado a María fumando de vieja, cosa que no es cierta porque nunca fumó... Lo concebí con la bendición de Jorge Goldenberg, quien me dijo que era una actitud que funcionaba perfectamente para un tipo de película como *María Cano*, en el sentido de que mostrar a una viejita que fuma y tiembla demuestra decrepitud; y se ve fumando igualmente de la pipa de su primo Tomás cuando va en el tren. Ellos tenían una actitud frente al cigarrillo y al alcohol porque decían, como los socialistas de los años veinte, que eran vicios de la burguesía. Como María tenía un ingrediente bohemio y liberal, me permití tomar esas actitudes. Igualmente pueden existir algunos cambios de años, que me tomo como parte del desarrollo dramático de la película.

¿Hubo otro tipo de asesoría diferente a la histórica?

Alberto Saldarriaga fue asesor arquitectónico a través de varios lugares del país, mostrándome diapositivas de arquitectura paisa y me enseñó la población de Suárez, un pueblo olvidado en las riberas del Magdalena. Alberto Sierra, dueño de la Galería La Oficina, me llevó a conocer los estudios de Melitón Rodríguez, donde encontré imágenes de la época para utilizar en vestuario y decorados. Fui a la Fundación Antioqueña de Estudios Sociales (FAES). Igualmente conocí la obra de Benjamín de la Calle, otro fotógrafo de la época que se preocupó por un tipo de fotografía más amplia, de calle, no la de la gente elegante de Medellín como ocurría con Melitón Rodríguez. En Ciénaga tuve la asesoría de Guillermo Hernández, quien escribió una obra de teatro sobre las bananeras y me habló mucho del interior de la vida de los obreros, la música...

Ellos tenían una actitud frente al cigarrillo y al alcohol porque decían, como los socialistas de los años veinte, que eran vicios de la burguesía. Como María tenía un ingrediente bohemio y liberal, me permití tomar esas actitudes.

¿Tuviste que recopilar mucha tradición oral?

Me centré sobre esto básicamente... También estuve en los archivos del sindicalista bogotano de los años veinte, Juan de Dios Romero, quien fundó un periódico llamado El Socialista. Descubrí que su hija, Rima Romero, vive en París desde hace mucho tiempo, con un material fotográfico fantástico que me mandó por medio de Ignacio Gómez, fotógrafo que había trabajado con ella. En estas fotos encontramos las reuniones de los sindicalistas de los años veinte; sindicatos de hilanderas, zapateros, voceadores de prensa, lustrabotas. Allí encontramos que los sindicalistas se preocupaban por el buen vestir. Como dato curioso, vale la pena saber que tanto Torres como Mahecha, compañeros de María Cano, eran sastres y siempre estuvieron vestidos de "punto en blanco", con la mentalidad de que estar bien presentado dignificaba a la clase obrera.

Hay también otros distintivos de clase como la utilización de boina, bastón, sombrero, pañoletas...

Por ejemplo, el sombrero de las mujeres era muy importante para diferenciarse de las prostitutas, de manera que una mujer podía ser la persona más pobre, pero se ponía cualquier cosa para salir a la calle.

¿Cómo se planteó el trabajo con sus actores?

Antes que nada, habría que entender lo compleja que resultó la producción de María Cano. Se dispusieron inicialmente tres meses de rodaje, con una serie de desplazamientos por todo el país, de modo que pretender trabajar con actores naturales era algo no presupuestado dentro de la película. Por el contrario, era una exigencia buscar actores con cierta experiencia en cualquier área escénica, bien fuera cine, teatro o televisión. Para esto se dispusieron muchos ensayos antes del rodaje, con los actores en Bogotá o sobre los sitios mismos del rodaje. Se improvisaban diálogos sobre lo que podría ser cada personaje y luego se discutía

entre todos la relación que resultaba de este ejercicio.

> ...era una exigencia buscar actores con cierta experiencia en cualquier área escénica, bien fuera cine, teatro o televisión. Para esto se dispusieron muchos ensayos antes del rodaje, con los actores en Bogotá o sobre los sitios mismos del rodaje.

¿Se adecuaba el sentido de cada personaje a una serie de ensayos estrictos o, por el contrario, había una cierta libertad dentro de los roles protagónicos?

No propiamente. Por ejemplo, María Eugenia Dávila siempre fue María Cano y con Frank, con quien ensayé muy poco, puesto que llegó muy al final, se hizo otro tanto. En general, cada cual era su personaje. Lo que hacíamos realmente era colocar situaciones y conversábamos sobre esto. Me importaba encontrar la faceta de cada personaje mediante el ensayo.

¿Cómo fue el trabajo con María Eugenia Dávila?

Creo que lo más difícil dentro del trabajo con ella fue el tratamiento político que podría tener la película. Primero, porque existieron muchas discrepancias de tipo ideológico, pues María Eugenia no ha sido socialista ni de izquierda... Aparte de su temor por la época en que se rodó, puesto que en el país se había desatado una guerra sucia contra los sindicalistas y el tema nuestro tenía que ver con el sindicalismo en Colombia. Cuando estaba mirando locaciones en la Costa Atlántica, ocurrieron las matanzas de La Negra, La Mejor esquina, El Tomate, etc., y en Medellín mataban diariamente a sindicalistas, maestros, etc. Había cierto ambiente sobre el tema de la película. De otro lado, actores como Diego Vélez y Jorge Herrera, ambos con una formación política muy definida, provenían del TEC de Cali y habían montado muchas obras de carácter político. Maguso, militó igualmente y fue actriz del grupo La Mama de Bogotá. Se dieron discusiones de todo tipo, muy sanas. Aparte de esto, con María Eugenia trabajé mucho lo relacionado con la oratoria y la gestualidad. La llevé a ver a María Eugenia Rojas, quien estaba de candidata para la Alcaldía de Bogotá. Luego busqué a Socorro Ramírez como modelo. Ensayé mucho con Socorro, sobre todo en la escena donde sale a un balcón a arengar a la masa. En esta es-

cena tenemos una anécdota muy simpática en la que, luego de rodar con casi cien extras, con banderas, pancartas y todo lo que significaba una manifestación, Socorro Ramírez se nos acercó y nos dijo: "Las felicito. Nunca el Partido Socialista tuvo tantos seguidores y con tanto entusiasmo…".

¿Existieron posiciones de índole política por parte de los actores dentro de la película?

Recuerdo el caso de Diego Vélez, quien quería hacer cosas de tipo didáctico. Recuerdo una escena en la que él le decía a María Cano: "La United está destruída", pero lo que quería decir era: "La United Fruit Company está destruída". Le dije entonces que eso se podía enunciar de manera coloquial. Así, se generaban discusiones sobre la forma en que la película debía explicar y ser pedagógica. En realidad, habría que decir que la película se realiza dos años antes de toda la apertura del comunismo de la Europa Oriental y, quizás por esto, se le ve tímida en ciertos aspectos donde debería ser más fuerte o de criterios ideológicos. Aparte de todo esto, María Cano tuvo un real enfrentamiento con el Partido Comunista de su época, sin olvidar las consabidas disputas con los liberales y conservadores y yo no quise entrar en riñas de esta índole con el Partido Comunista por las mismas circunstancias que vivía el país en esa época.

¿Históricamente existe una disputa entre María Cano y el Partido Comunista?

Claro. El Partido Comunista desmiembra al Partido Socialista en el año treinta y margina a María Cano, la ignora. Torres Giraldo pasa este momento de crisis en la Unión Soviética y a su regreso es nombrado secretario del PCC. No es capaz de restaurar la imagen de sus compañeros hasta que escribe su obra *Los Inconformes*, entra en disputa con el PCC y se retira. Evidentemente, en la película pasé de largo por esta discusión.

…habría que decir que la película se realiza dos años antes de toda la apertura del comunismo de la Europa Oriental y, quizás por esto, se le ve tímida en ciertos aspectos donde debería ser más fuerte o de criterios ideológicos.

¿Usted considera que la película hace justicia con el personaje de María Cano?

Fue mi intención y creo que lo logro en aquello que no dijo ni discutió. Me refiero a esa escena final donde su hermana muere y ella le dice a Giraldo que fue utilizada, etc. Por supuesto, ella no lo dijo, pero lo sentí a lo largo de toda la investigación e indagación que hice sobre su vida. Es algo que ella hubiera querido decir y que a lo mejor no se atrevió a decir por esa relación que tuvo con Giraldo. Estamos en los años veinte, cuando la liberación femenina, en el buen sentido del término, no existía. Las mujeres no tenían derecho a votar. María tuvo siempre una actitud sumisa ante él.

Históricamente hubo un personaje vital y formador de María Cano, como fue el poeta Luís Tejada. ¿A qué se debió su exclusión del argumento?

Lo tuve en la primera versión del guión que comenzaba con Luis Tejada, sobrino de la Cano. Tenía veinticinco años y fue él quien la involucró dentro de un tipo de formación más ideológica, porque hay que recordar que, en un comienzo, María Cano sólo hacía obras de caridad. Luis Tejada escribe, por ejemplo, la *Oda a la muerte de Lenin* y la forma políticamente. Tuve un problema con el guión porque me encontraba con un personaje tan fuerte que no podía únicamente utilizarlo para comenzar la película, sino que también se imponía justificar su desaparición. Tejada murió en 1925 y la película comienza sobre ese año. De manera que comenzamos con Tejada ya muerto y su influencia se la dimos a Tomás Uribe Manrique, quien posee un desarrollo dentro de la película. Esto lo hicimos con gran dolor.

Respecto a la escogencia de la actriz que representaría a María Cano, ¿existió alguna otra opción aparte de María Eugenia Dávila?

Tuvimos varias personas, pero realmente quien más se acercaba a la imagen de María Cano era María Eugenia Dávila. En algún momento se pensó en Vicky Hernández, pero vimos que era una persona demasiado fuerte para ese papel. Otra opción fue Rosario Jaramillo.

¿La misma que representó a La Flor del Trabajo de Bogotá?

Sí. Era muy joven para representar ese papel y el proceso de envejecimiento no hubiera resultado. Me hubiera encantado... aparte de que es una excelente actriz.

¿Ocurrió algo similar con Maguso?

Es una persona que se había retirado del teatro y estaba casi escondida. Algo similar ocurrió con Diego Vélez y Jorge Herrera. Son tres actores de un nivel de experimentación muy alto.

> ...realmente quien más se acercaba a la imagen de María Cano era María Eugenia Dávila. En algún momento se pensó en Vicky Hernández, pero vimos que era una persona demasiado fuerte para ese papel.

Viendo la película se reconoce que, antes que el tratamiento histórico de un personaje, lo que hay es una actitud cotidiana de éste. ¿Por qué?

¡Esa era realmente la intención con *María Cano!* No pretendía hacer una película apologética de la vida de esta luchadora social, no quería hacer otra historia oficial. Al contrario. Me importaba mucho esa parte cotidiana, endeble y humana de un personaje como el de ella que, por ejemplo, lo daba más María que un personaje tan seco y adusto como Torres Giraldo.

Cuando se habla de la historia oficial hay que referirse a ciertos hechos de nuestra historia. ¿El caso de la matanza de las bananeras por qué es tratado tan sumisamente?

La escena de la masacre fue motivo de una larga discusión, no sólo antes de rodar sino durante la filmación y aún después de esta. Entendemos que para la película la masacre es el clímax, puesto que de allí en adelante los personajes se desbaratan: se van al exilio, a la cárcel, etc. Es un clímax complicado por el simple hecho de que ninguno de los protagonistas estuvo en ella. Ahora, si bien todo fue conduciendo hacia la masacre, cuando se habla de la huelga, de la compañía norteamericana, de los horarios de trabajo, etc., al final no quise hacer algo al estilo de Sam Peckimpah.

Hablemos de la producción. Háblanos del costo que significó el desplazamiento por todo el país para encontrar los sitios de rodaje.

Me enfurece el fariseísmo de la misma gente de cine, que se escandaliza del alto costo de las escenas y los desplazamientos de rodaje. Yo podría haber contado los viajes de María en *off*, como en la televisión

barata, pero se trata de hacer cine, ¿Por qué la gente no indaga más bien sobre las películas inconclusas y las no exhibidas, las amnistías otorgadas a los exhibidores, los impuestos no recaudados?

Uno de los méritos de *María Cano* es ver cómo en los años veinte una mujer no proletaria, por el contrario, de cierta clase social, se desplaza por todo el país con dos hombres y tiene el coraje de pararse en una plaza pública y decir un discurso, cuando las mujeres no tenían ni derecho al voto. Esto apunta a que debemos entender que su trabajo no fue puramente local, circunscrito a Medellín, sino que recorrió el país en siete giras, utilizando todos los medios de transporte existentes. De manera que si yo quería mostrar que fue reconocida nacionalmente y puso en jaque al gobierno, tenía que recurrir a diferentes geografías.

Igualmente, esa referencia geográfica permanente a la que se refiere recae sobre la fotografía, la dirección de arte y un poco sobre el vestuario, que es de lo más variado y exquisito de María Cano...

Previamente se recorrieron los sitios de rodaje con el fotógrafo, Carlos Sánchez, y la directora de arte, Karen Lamassone, buscando una variedad cultural en el color, en el vestuario y en la geografía colombiana. Para el vestuario se recurrió a la decoloración de todos los vestidos de los extras, cambiándoles permanentemente el color, al mismo tiempo que se recorría el país. Karen y Claribel Arango llegaban dos días antes a los sitios de trabajo y colocaban todos los vestidos en grandes tinajas para proceder a hacerles ese cambio "necesario".

...recorrió el país en siete giras, utilizando todos los medios de transporte existentes. De manera que si yo quería mostrar que fue reconocida nacionalmente y puso en jaque al gobierno, tenía que recurrir a diferentes geografías.

¿Cuánto costó María Cano?

Cerca de medio millón de dólares, que frente a otras producciones internacionales, es una suma irrisoria...

Pasemos a la música, que consideramos significativa dentro de algunos apartes del film.

En un principio indagué mucho acerca de la música de los años veinte. Luego de varias vueltas, Carlos Sánchez me presentó a Santiago Lanz, quien me aclaró realmente el sentido de la música dentro de la película, sin perder el sentido colombiano de ésta. A partir de un intermezzo de Luis A. Calvo, me entregó una propuesta y, a partir de esta obra de Calvo, compuso tres variaciones: una épica, una marcha, otra dramática. Algo que me atrajo de esta composición de Lanz fue ese carácter lírico que le dio el tono de la película.

Publicado en la Revista Kinetoscopio No. 12, de marzo – abril de 1992.

LA INCREÍBLE HISTORIA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y LA CINEMATOGRAFÍA DESALMADA

Diego León Giraldo

El día que los habitantes de ese pueblo costeño (La Playa, corregimiento de Barranquilla) vieron llegar por primera y última vez una filmadora calibre 16, que hacía al dispararse un ruido de todos los diablos, se sintieron muy alegres pues a ellos les había llegado primero el cine, que inclusive, el hielo.

Corría el año de 1954 y se trataba de la filmación de una película que, aunque muda, inauguraba el cine moderno y experimental

en nuestro país: *La Langosta azul*, que bien hubiera podido llamarse roja o verde, pues fue filmada en blanco y negro. Primera experiencia en cine organizada por Álvaro Cepeda, quien con García Márquez, Enrique Grau, Nereo López y Luis Vicens, compartieron durante 20 extraños y surrealistas minutos, la aventura de un pueblo desconocido de la Costa Atlántica "en donde el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo" *(Cien años de soledad)*.

Aunque la película no la entendió nadie, tiene ahora una gran significación: se trataba de la primera experiencia cinematográfica de este grupo, pero no la última. Y en GGM, objeto de este estudio, el primero de múltiples pasos que no han terminado, ni terminarán por ahora, aunque ya se conozca el hielo en ese pueblo costeño pero no se conozca todavía lo que en rigor podría llamarse una buena película con guión de Gabriel García Márquez.

Por la época de los años 1948 y 1949, tiempo en el que trabajó en El Universal de Cartagena, García Márquez se refirió varias veces al cine en una columna llamada "Punto y Aparte" y concretamente, el primero de junio de 1948 a propósito de un manuscrito chino que entonces se exhibía en Nueva York, considerado como un anticipo del cine y que García Márquez ve mejor como un antepasado de la tira cómica.

Cuatro días después, el humor y la sorpresa de Gabo se manifiestan plenamente al recibir una noticia en los cables internacionales. El análisis que hace García Márquez del poder del cine en relación con el espectador y su participación, es una preciosa joya que bien vale reproducirse, máxime si se considera que es la primera vez que el autor se refiere concretamente al cine. Dice Gabo: "¿No es cierto que usted frecuentemente se ha sentido protagonista de una cinta cinematográfica, cuando la carga excitativa de su argumento ocupa íntegramente su capacidad de emocionarse? Usted, como cualquier hombre normal, ha tenido que sentir desde una anónima butaca de teatro, la sensación de que entre las sombras de un cortinaje lo vigila la helada embocadura de un revólver. Es el momento en que la sala deja de ser un núcleo de simples espectadores y se convierte en un universo de encontrados sentimientos. Cada individuo reaccionará a su manera, de acuerdo con su estructura temperamental. Alguien –un exagerado, sin duda– cometerá la vul-

garidad de desmayarse. Otros seguirán, suspensos, el hilo tirante de la trama. Pero, usted, cineasta de buena ley, hombre de buena fe, no puede permitir que el director de la cinta se tome esas libertades con sus sentimientos: y como todo hombre rebelde, con indiscutibles ribetes de anarquista, edificará dentro de su conciencia un teatro privado, para su uso particular y arbitrario, donde pueda proyectar una película de conjuros y maldiciones.

> ...la sala deja de ser un núcleo de simples espectadores y se convierte en un universo de encontrados sentimientos. Cada individuo reaccionará a su manera, de acuerdo con su estructura temperamental. Alguien –un exagerado, sin duda– cometerá la vulgaridad de desmayarse.

"Su dignidad de cineasta decente quedará así justificada. Y yo, en nombre de estas columnas, lo felicito por su gallarda actitud.

"Pero lo malo es que no todos piensan como usted. El señor Bonifacio Nieves, por ejemplo, un honorable vecino de San Javier, población situada en el litoral uruguayo, demostró hace algunos días que cuando su emoción se derrumba sobre una situación insoportable, se convierte en un auténtico hombre de armas tomar. Este ciudadano, desde una butaca que puede ser igual a la que usted ha ocupado muchas veces, sintió que por sus conductos sanguíneos se trepaban los animales de la inconformidad durante la proyección de una película cuyo pasaje era el gastado occidente norteamericano. Este enérgico caballero, al ver frustradas sus esperanzas de cineasta legítimo, se precipitó contra la pantalla y descargó sobre el protagonista cursi casi toda la carga de su pistola automática. Sobra decir, que el impetuoso Bonifacio Nieves tuvo que dormir entre las cuatro paredes de la cárcel pero no cabe duda de que tuvo el sueño sosegado de los hombres que están a paz con su conciencia. Usted, probablemente ignoraba este acontecimiento. Pero, ¿no está usted pensando ahora que para satisfacción de los buenos cineastas sería conveniente invitar a Cartagena a todos los Bonifacios Nieves uruguayos?" (GGM. *Textos costeños*, Bruguera, 1981, p. 92).

Después García Márquez inicia su primera descarga de hostilidades contra Hollywood,

al citar la afirmación que Charles Chaplin le "lanzó a los mercachifles del cine americano" en el sentido de que Estados Unidos no había prestado ninguna contribución valiosa al séptimo arte. A propósito, dice: "Lo peor de todo es que no se necesita ser un Chaplin para descubrir un fracaso protuberante como el del cine norteamericano. Basta con saber que cada vez que los ingleses producen una nueva película, los adinerados de Hollywood tienen que recurrir a un especialista para que les normalice la presión arterial". (Ibid., p. 121). "Todo porque no han querido convencerse de que si ese capital voluminoso que han invertido en mostrar tanta tragedia doméstica, lo hubieran aprovechado produciendo dibujos animados, el arte hubiera tenido con ellos por lo menos una deuda de gratitud", análisis que comienza a mostrar el concepto que tendría GGM durante toda su vida sobre la industria de la producción cinematográfica.

Toda esta información noticiosa la obtuvo GGM en su trabajo de seleccionar los cables internacionales en el periódico, y que produjeron las primeras notas en las que hace referencia al cine, al tratar películas inspiradas en novelas tales como *Sangre Negra,* de Richard Wright, *Rencor,* versión cinematográfica de *Intrusos en el polvo.* Pero en su análisis de *Jennie* (Ibid., p. 369) es en donde GGM se adentra en los territorios de la verdadera crítica cinematográfica. Analiza las películas desde el punto de vista de la relación con la obra literaria (si tiene este origen y su versión para cine). En el caso de Jennie (novela de Robert Nathan) dice que: "…la producción cinematográfica conserva intacto el sabor de poética realidad, de torturante belleza de la obra literaria, pero en este caso es necesario decir que los supera, sin peligro de incurrir otra vez en las viscosas consideraciones que generalmente se hacen entre las diferencias del cine y la novela…".

En *Rencor* (Intruder in the dust), califica a Faulkner como "un hombre técnicamente bruto. De esta brutalidad elemental, primitiva, que le ha permitido llevar a la creación literaria, un personal y arbitrario concepto del mundo y de las dimensiones. Su desbordada manera de presentar los hombres y los hechos, en un tiempo lógicamente desordenado y no estrictamente en el prejuicioso tiempo cronológico, era una dificultad para los libretistas. No para el cine".

Se refiere en seguida a los protagonistas de una manera deliciosa y divertida, como si los conociera desde hace mucho tiempo:

"Ethel Barrymore, a quien recordamos en tantas personificaciones patéticas"; "Rita (se refiere a la Hayworth) no ha sido una mujer inteligente para el arte dramático"; "Rita nunca ha sabido cantar bien. Nunca ha sabido bailar bien" (p. 721).

En *Rencor* (Intruder in the dust), califica a Faulkner como "un hombre técnicamente bruto. De esta brutalidad elemental, primitiva, que le ha permitido llevar a la creación literaria, un personal y arbitrario concepto del mundo y de las dimensiones.

"Mucho se ha escrito sobre Greta Garbo. Pero más que sobre ella, se ha escrito de su gabardina y sus zapatos. Pero Greta no hizo en el cine absolutamente nada con los zapatos". (p. 809).

El 16 de octubre, trabajando en El Heraldo de Barranquilla, en su columna "Jirafa", bajo el seudónimo de Septimus, GGM definitivamente posiciona su concepto del cine. De ahí partió la fuerte influencia que el neorrealismo italiano ejerció sobre el escritor. Dice GGM: "La producción de Vittorio de Sica deja mucho qué pensar acerca de los avances y las posibilidades del arte cinematográfico. Los italianos están haciendo cine en la calle, sin estudios, sin trucos escénicos, con la vida misma. Y como la vida misma, transcurre la acción en *Ladrones de bicicletas,* que puede calificarse, sin miedo de que se vaya la mano, como la película más humana que jamás se haya realizado" (p. 467). "En la diezmada Italia de postguerra, una bicicleta se convierte en la única condición para que un hombre, su mujer y su pequeño de nueve o diez años, sobrevivan el angustioso instante en que les corresponde luchar. En la película, la bicicleta se convierte en un mito, en una divinidad con ruedas y pedales con cuyo concurso –y sólo con él– el hombre será superior a su hambre". Es decir, GGM sitúa la película en su contexto artístico e internacional, desmenuza la historia, explica los personajes y su actuación: "Quienes participan en ella no son actores profesionales. Son hombres sacados de las calles de Roma, transeúntes ordinarios que probablemente asisten al cine con muy poca frecuencia, que ignoran los secretos de la representación teatral, pero que están tan íntimamente ligados al drama de la vida de postguerra que no en-

cuentran dificultad alguna para desempeñarse frente a las cámaras" (p. 467).

No hay que olvidar que estas notas se escribían hace treinta y un años, para un periódico de provincia. Y han tenido que pasar estos años para que en Colombia se puedan leer a críticos y comentaristas que tengan tan aguzado el sentido de la visión, tan adelantados sus conocimientos sobre lo que acontece en el mundo cinematográfico y con tanto humor como el que usaba GGM en sus críticas, lo que le hace citar la frase de un amigo a propósito de Ladrones de bicicletas: "Un hombre buscando una bicicleta durante toda la película, para el final salirnos con que no la encuentra".

En sus otras notas menciona a Clark Gable (en opinión de los peluqueros de Hollywood), a Van Johnson, Bing Crosby, Orson Wells, Frankestein, Ingrid Bergman, Tarzán, Jennifer Jones, para terminar esa época con una curiosa historia llamada El *Romance de Creta*, en donde, para sorpresa del lector, GGM, introduce elementos originales como tratamiento cinematográfico: "Una película de Costas y Tassuola (que solo existió en su imaginación), que providencialmente comenzó a proyectarse hace tres días en este pequeño escenario, tiene muchas sorpresas, entre otras las de que el rollo que tenía todas las apariencias de ser el último no lo era en realidad. Los espectadores ya se habían colocado el sombrero y se disponían a marcharse, protestando entre dientes... o cuando dice que "faltarían unos dos rollos cuando el padre de Tassuola se puso en pie..."; o "la película continúa en su nudo más interesante. Los espectadores han vuelto a sentarse", etc., tratamientos que ya muestran el gran ingenio cinematográfico que moverá la curiosidad y actividades de GGM por los territorios desalmados y difíciles del cine.

....con tanto humor como el que usaba GGM en sus críticas, lo que le hace citar la frase de un amigo a propósito de Ladrones de bicicletas: "Un hombre buscando una bicicleta durante toda la película, para el final salirnos con que no la encuentra".

Encuentro con la radionovela

Fue en el mismo año de 1948, en que mataron al líder Jorge Eliécer Gaitán, cuando Gabriel García Márquez tuvo su primer en-

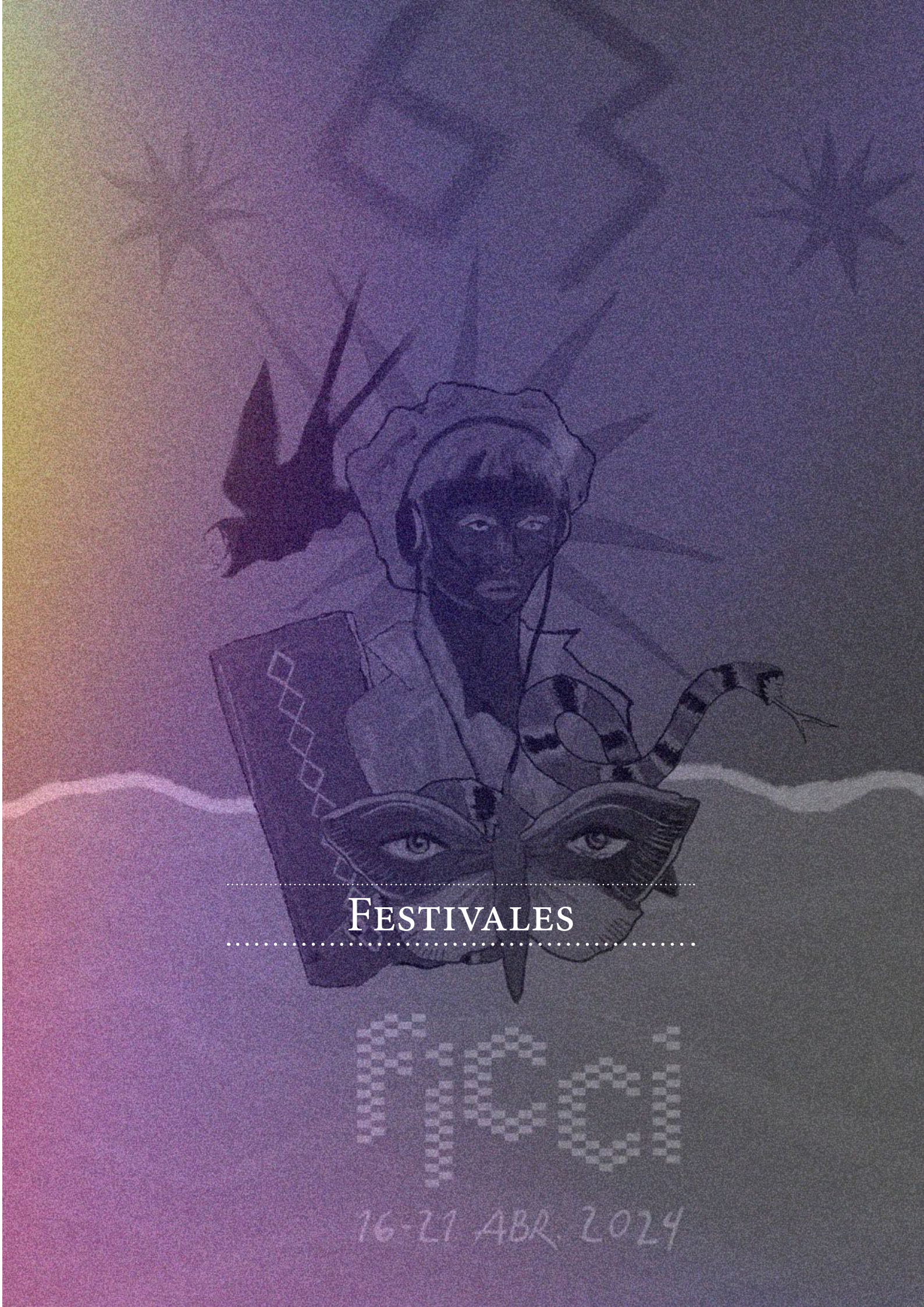
cuentro con lo que más tarde sería su vasto territorio audiovisual: una novela prohibida por la Iglesia, escrita por la barranquillera Olga Salcedo de Medina en la que cuenta la vida de una familia de la clase alta costeña, adaptada y dirigida por García Márquez. *Se han cerrado los caminos*, hizo estallar el escándalo en toda la Costa Atlántica. La reacción más violenta vino del lado de la Iglesia al prohibir la lectura del libro por medio de carteles que colocaron en todas las puertas de las iglesias de la ciudad. "Si hubiéramos estado en la época de la Inquisición, me habían mandado a la parrilla" –comentó para la revista Cromos, Olga Salcedo, la autora–. "Se me vino encima el obispo con toda su furia y hasta me amenazó con la excomunión si aceptaba una propuesta para publicar el libro en México".

La transmisión se hizo por la Emisora Atlántica con más de ciento cincuenta capítulos y con frases finales que aumentaban el suspenso, tales como: "¿Caerá Mónica en las redes del amor terrenal? ¡No se pierda el próximo capítulo!", y cuya sintonía durante varios meses no tuvo nada qué envidiarles a radionovelas de prestigio internacional como *El derecho de nacer* del cubano Félix B. Cagnet.

Olga Salcedo aceptó porque GGM, en ese momento su compañero de redacción, le dijo "que tenía la misión de amansar su novela". Olga tuvo admiración por García (como se le llamaba en esa época), desde el día en que Gabo tuvo que entrevistar al Alcalde de Barranquilla pero no lo encontró, "Y ¿qué hiciste?", le preguntó su amiga periodista. "Entrevisté la silla, contestó García.

El Tiempo; Lecturas Dominicales, diciembre 12 de 1982.

CONTENIDO SITIO WEB



Festivales

Canaguaro
Revista de cine colombiano

FICCI 63 (2024)

NO APTO PARA NECROFÍLICOS

David Guzmán Quintero

Fito Páez tiene la teoría de que, en algún momento, en épocas bien lejanas, las tribus hacían sus vidas rutinariamente (como ahora se escurren las nuestras de lunes a viernes), pero al llegar, digamos, el viernes o el fin de semana, a alguien le tocaba guiar al resto a través de viajes musicales, poéticos, literarios, teatrales... Y eso llegó a ser lo que ahora muchos nombran "espectáculo". Luego, algún director me dijo, refiriéndose justamente al FICCI, que esto era el paraíso: fiesta en la noche, mar en la

mañana y cine en la tarde. Es por esto que los festivales siempre significan un retorno a lo que existe, a lo que siempre ha existido: la ebriedad –poéticamente hablando, obvio–, el goce.

Como puede suceder con cualquier lugar que cargue a cuestas una vasta historia, en Cartagena, retazos de vida parecen quedar reposando en las calles oblongas del centro o en los espolones del mar. Desde que empecé a ir al FICCI, no puedo evitar imaginar a Andrés Caicedo saltando de proyección en proyección o a Mayolo gritando "Público hijueputa" en plena exhibición de *Saló*. Y así, cada Festival, como si lo arrastrase las olas del mar, se lleva consigo lo que involucra cualquier evento, en este caso, de cine: la gente, la música, el vallenato, el mar, las cervezas, los cabeceos en la sala, las comuniones, el regocijo, los tumbos por ebriedad a lo largo y ancho de la ciudad, aquellas películas que naufragan ante nuestros ojos.

Todo muy romántico. Como siempre, se degusta la nostalgia. El vacío al volver.

Bueno. En fin. Supongo que lo anterior, aunque inaportante y torpemente poético, se integra a las experiencias de cualquier FICCI, incluyendo este.

Este año el calentamiento global fue misericorde con el evento. Recién la semana anterior, la sensación térmica había sido de 42°, más de 10° respecto a la de la semana del festival. Y así, Cartagena abrió sus puertas de nuevo a estudiantes de todas las partes de Colombia, a realizadores y realizadoras de todas las partes del mundo y, una parte imprescindible de los eventos artísticos, al público aficionado que tal vez se coló a alguna función tras no tener nada mejor que hacer. Y, como no puede ser de otra manera, el cine fue el medio y la excusa.

Este año el FICCI tomó una nueva dirección artística. Extrañé varias cosas del FICCI anterior. La categoría "Omnívora" parece haber sido reemplazada por "Spaces of time"... Parece. La sección de clásicos estuvo desabastecida: casi extrañé cuando vi *Los 400 golpes* al aire libre y con un vendedor de piña colada gritándome al oído. La de "Hecho en casa" parecía abrirse paso como un albergue de películas con cándidas pretensiones inocentes, que respondían a una necesidad desesperada de expresión desentendida de presupuestos y financiaciones; y algo similar sucedía con "La gente que hace cine y lo que el cine le hace a la gente", que también trajo propuestas tan inocentes como provocadoras; ahora vino una sec-

ción de cortos universitarios (anteriormente llamada "Cortizona), que, con todo y mis opiniones acerca de (y, sobre todo, en contra de) la academia, es loable que el festival más antiguo de Latinoamérica siga abriendo esa ventana a la realización emergente.

Este año, por lo demás, persistieron las categorías de "De indias", "Cine afro", "Cine indígena", los filmes iberoamericanos, colombianos e internacionales, etcétera. Asimismo, y es algo en lo que quiero detenerme especialmente, persistieron los focos y las retrospectivas. Este año fueron a los cineastas Nele Wohlatz, Leonardo Martinelli, Lois Patiño, Gustavo Vinagre y a un 2x1 de Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz (¡Cuánto le debemos a Raúl Ruíz en Latinoamérica!); sin embargo, hubo otro nombre: el de María Lassnig, que no es tan cineasta como pintora; lo resalto porque a lo largo de su historia, el cine ha sido el medio de expresión de otros varios artistas (solo mencionemos a Fernand Léger y al mismísimo Dalí), por lo que esta es verdaderamente una apuesta riesgosa que sí que refresca el panorama. Incluso encontró un lugar la poetiza Raven Jackson con su preciosa ópera prima: *All dirt roads taste of salt.*

Finalmente, homenajearon a Sergio Cabrera por motivo de los treinta años de *La estrategia del caracol* (aunque, extrañamente, solo proyectaron *Ilona y Todos se van*), al increíble y ascético Asghar Farhadi y a Isabel Coixet.

...una sección de cortos universitarios (anteriormente llamada "Cortizona), que, con todo y mis opiniones acerca de (y, sobre todo, en contra de) la academia, es loable que el festival más antiguo de Latinoamérica siga abriendo esa ventana a la realización emergente.

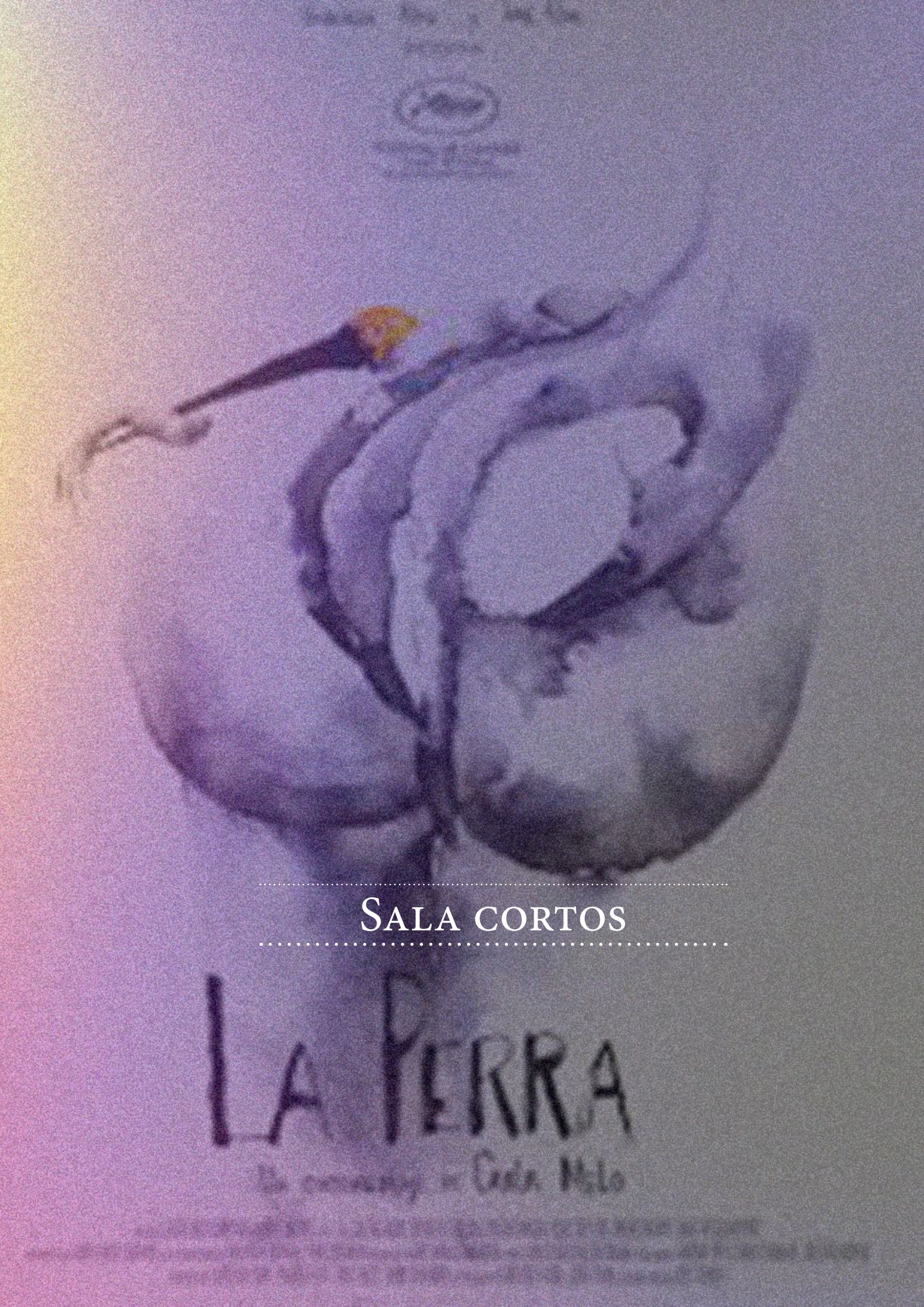
Bien, pues salvo los primeros párrafos, en los que menciono esa parte de integración humana intrínseca a las celebraciones, podrán haberse dado cuenta (o no, y sería más grato) de que este fue un festival de cine. El año pasado manifesté una profunda decepción con el Festival, pues se estaba contaminando de charlatanerías como Master Classes con énfasis en redes sociales, aciagas cuotas de género, espacios cedidos al crispeterismo recalcitrante del *showbusiness,* etcétera. Hablé de que el FICCI estaba insistiendo no en un cine vivo, sino en un cine resucitado, herrumbrado o en estado

vegetal. Bien, pues la nueva dirección artística de Ansgar Vogt ha optado por un cine vivo. Sigamos optando por el acceso a aquellas experiencias de las que nos ha vedado la condescendencia malintencionada de la "industria": por el cabeceo en la sala, por la lucha en contra de los párpados, por cierta compinchería heresiarca, por la formación de un callo en el culo... Sigamos optando por un festival no apto para necrófilos.

Por eso y por acercarnos a una comunión a través del arte, cuyas memorias quedarán reposando (por un tiempo) en las calles donde el tirano mandó, gracias al FICCI.

Gracias, sobre todo, a lo que atrajo el FICCI.

CONTENIDO SITIO WEB



Sala cortos

Canaguar
Revista de cine colombiano

SODOMA, LA MUJER DE LA LUNA, DE JULIANA ZULUAGA

NIÑA, ÑOÑA, OPÁCEA Y PERRÍSIMA

Melany Peláez

¿Opácea? Esa y otras palabras fueron pronunciadas por primera vez en este corto. Al inicio para darle adjetivos en orden alfabético a la chimba (variación paisa del término que incluye a la vulva y a la vagina) y después, para decir en la pantalla grande muchas cosas que las mujeres hemos hablado solo a oscuras. No me quedé con las ganas de buscar en un diccionario si existía tal cosa y lo más cercano es 'opiácea': sus-

tancia que se usa para el tratamiento del dolor o para producir sueño, derivada del opio. Esta palabra también encaja con la cura, la calma y el placer de quienes protagonizan el documental de Juliana.

Una reunión de amigas con tetipopper, aguardiente, confesiones, canciones tristes y la luna por la ventana es la ocasión perfecta para una preguntarse si de pequeña se masturbó lo suficiente o no y qué tan lesbiana siempre ha sido. Frotarse es diferente para cada niña, la experiencia varía según la edad, la familia, las muñecas y los referentes que cada una tenga, pero se vuelve compartida cuando al final, después de la alegría, aparece el miedo a ser descubiertas, a estar enfermas o a ser destruidas por una bola de fuego que cae desde el cielo y de la que la cobija no puede protegernos.

Si aún no hemos hablado de esto con otras mujeres, se siente lindo hacerlo con estas que se rotan la cámara, el litro y la palabra entre sí mientras reconocen, como adultas, lo tristes que son las limitaciones que le ponen a la sexualidad desde la infancia, pero lo esperanzador que es tenernos y poder contarnos y cambiar este tipo de cosas. Al compartir un encuentro tan privado y místico, la directora nos está prestando a sus amigas y, así como nos permite entrar en la intimidad de todas, ellas entran en la de quien mira este video ensayo.

Juliana y esta película hacen parte de esos pasos agigantados que ha estado dando el cine feminista en Medellín y no exclusivamente por las historias que elige y cómo las narra, sino también por la forma en la que se graba, se edita y se distribuye. Sí, rompe con esos patrones sobre qué contar y cómo contarlo, pero todo es inesperado y soso al mismo tiempo, ninguno de los temas que se abren están dispuestos a cerrarse y está desprovisto de la necesidad de prudencia y reflexión instantánea al que nos hemos acostumbrado. Hay unos cortes bruscos entre lo que dice la una y la otra para mostrar que la noche ha transcurrido, el tema de conversación ha cambiado, la alteración de la consciencia ha aumentado y es momento de que una, basándose en lo que ha visto y en experiencias propias, llene esos espacios con cuanta cosa sea posible que un grupo de mujeres piense, diga y haga y se dé cuenta de que las posibilidades son hermosamente infinitas.

Ignora a propósito reglas técnicas, la cámara inquieta es un reflejo de la diversidad de las presentes, la iluminación nula logra

una estética propia de lo oculto, lo secreto, lo oscuro, lo perverso y lo profundo que es el despertar sexual de las mujeres. La aparición del poema con subtítulos es un manifiesto por reconstruir la ciudad del pecado y el final es la liberación absoluta del cuerpo con el afuera, un abrazo que se da una misma en compañía de otras.

> Sí, rompe con esos patrones sobre qué contar y cómo contarlo, pero todo es inesperado y soso al mismo tiempo, ninguno de los temas que se abren están dispuestos a cerrarse y está desprovisto de la necesidad de prudencia y reflexión instantánea al que nos hemos acostumbrado.

Después de su paso por eventos cinematográficos locales e internacionales en 2023, *Sodoma, la mujer de la luna*, está disponible de forma gratuita en Retina Latina. Aunque ya la repetí en la comodidad de mi casa, no cambio por nada el día en que la vi por primera vez, al aire libre, sentada en el piso, junto a un desconocido que estaba ahí para fumarse un bareto en paz. Hasta hoy no he podido dejar de pensar en la fantasía sexual de Luna, una de las protagonistas, pienso con morbo, con curiosidad, con asco, con satisfacción, con miedo, con dolor, con incomodidad, con cosquillas, con ardor, con la boca abierta, con los ojos cerrados, con sorpresa, con entusiasmo y con la ilusión de que algún día se le cumpla.

Ese día me pregunté mucho qué habrá pensado el hombre que estaba sentado a mi lado y mi vergüenza se confrontó con mi rabia. Reacomodé mi cuerpo en el suelo para ver si me abandonaba la sensación maluca de sentirme expuesta, de que el resto del mundo se enterara que las mujeres tenemos todo tipo de recuerdos y deseos sexuales y ningún problema en saberlos y decirlos, que pensamos en gorda y flaca y sometemos nuestro cuerpo a cosas lejanas a la pulcritud. Miré hacia los lados y me enfureció darme cuenta de que a él le dio igual, fumaba como si nada y yo sufría una vergüenza doblemente autoinfligida preocupándome por el qué dirán cuando lo más importante es lo que nosotras tenemos por decir. La película me dio una patada en la cara por mojigata y después me dio valor para dejar de serlo, por eso, además, es perrísima.

https://www.retinalatina.org/video/sodoma-la-mujer-de-la-luna-juliana-zuluaga/

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguar
Revista de cine colombiano

LA PERRA, DE CARLA MELO

EL PLACER ES FEMINISTA

Lina María Rivera

¿A qué mujer nunca le han dicho "perra"? ¿Quién no ha fantaseado con serlo y a cuál no la ha atormentado la culpa cuando lo ha conseguido? Podría decirse que, a casi todas, incluso a las más recatadas o virginales. Aquella palabra ronda nuestra vida desde la juventud hasta la vejez, transformando su significado e impacto en nuestra identidad y forma de habitar el cuerpo. Alternándose entre una fuente de poder y humillación. Por ello, el cortometraje animado de coproducción colombo-francesa *La perra*, de

Carla Melo (2023), más allá de ser un hito en festivales y reconocimientos internacionales, es un testimonio conmovedor sobre las vulnerabilidades, conflictos y fortalezas de la feminidad a lo largo de la vida, en un mundo que a menudo nos reduce a estereotipos y expectativas restrictivas.

Este relato íntimo, que surge desde la propia experiencia de la directora. Cuando en su vida confluye la llegada de su perra, Conga, a los once años, la separación de sus padres y el inicio del descubrimiento de su sexualidad y sensualidad. Se transforma trece años después, en la semilla de una obra contundente que, a través de una narrativa audaz y provocadora, nos interpela con un viaje emocional donde el vocablo "perra" se convierte en un símbolo cargado de significado contradictorio. En un formato experimental y artesanal, como lo es la animación cuadro a cuadro, realizada en tintas durante un proceso total de dos años y ocho meses.

La elección de Carla de personificar a las protagonistas de *La perra* como figuras animales y casi genéricas es un elemento clave que contribuye a la universalidad y accesibilidad de la historia. Al representar a los personajes de esta manera, la directora permite que cada espectador proyecte su propia imaginación y experiencia en la pantalla, incentivando el recuerdo y la introspección.

Este enfoque no solo fomenta la empatía y conexión emocional con el cortometraje desde la subjetividad y la memoria, sino que también trasciende las barreras culturales y lingüísticas, llegando a un público diverso en todo el mundo. Las formas animales, desprovistas de rasgos específicos que se esparcen como bocetos, actúan como lienzos en blanco sobre los cuales cada individuo puede proyectar su propia identidad y experiencia. Dejando espacio para la interpretación individual, la película se convierte en una experiencia profundamente personal, permitiendo que para cada espectador *La perra* sea de algún modo diferente y única.

En aquella relación dual entre el deseo y la mirada, nos transportamos a una casa en la que habita una niña, una madre y una perra. Fluctuando entre la culpa, el juicio y el amor, así como la misma técnica, trémula e inquieta. Sin embargo, en lugar de adoptar un punto de vista masculino para emitir el juicio de "perra" sobre los personajes, y a pesar de que Carla no intenta esconder ni

romantizar el sexo y las relaciones con los hombres, elige narrar la historia únicamente desde la perspectiva femenina. Explorando la complejidad de su experiencia desde diferentes ángulos, mientras enfatiza cómo la comunidad de mujeres ejerce control sobre otras mujeres, estableciendo normas y expectativas limitantes sobre lo que significa ser mujer. Al mismo tiempo, explora cómo la búsqueda por la aprobación y atención masculina nos convierte en las carceleras de nuestras propias expectativas y estereotipos.

Es así como la casa trasciende su significado para representar poéticamente una cárcel para el cuerpo e identidad femenina. Al mismo tiempo que se entrelaza con la emblemática frase de Myriam Reyes en su poema *No soy dueña de nada,* que expresa: "Mi casa es este cuerpo que parece una mujer, no necesito más paredes…". Para transformar la casa en una metáfora del cuerpo femenino, siendo un espacio íntimo donde se refugian las contradicciones, el dolor y el éxtasis de ser mujer. Encerrando una paradoja intrigante: a veces, las paredes que nos aprisionan no son físicas, sino que residen en nuestra propia mirada y perspectiva hacia nuestro cuerpo, nuestra libertad y nuestra experiencia personal. Siendo este microcosmos, el espacio en el que se resalta la declaración feminista sobre cómo "lo personal es político".

Al mismo tiempo, explora cómo la búsqueda por la aprobación y atención masculina nos convierte en las carceleras de nuestras propias expectativas y estereotipos.

La relación entre la madre y la hija, mediada por la presencia de la perra, adquiere un sentido figurado profundo que se refleja en el parecido físico entre la madre y la hija, que es casi idéntico. Promoviendo la reinterpretación de aquellos personajes como dos versiones de la misma mujer, cada una luchando por prevalecer sobre la otra. La idea de una mujer dividida en dos aspectos de sí misma, cada uno con sus propios deseos, miedos y conflictos internos, en un contexto de lucha interna y dualidad, es especialmente reveladora en la escena del espejo. Madre e hija, una frente a la otra, enfrentándose física y violentamente entre sí

para deshacer y modificar la imagen opuesta. Sin embargo, esta lucha resulta en vano y, por el contrario, solo permite reafirmar la transgresión y dolor interior que surge de la lucha contra nuestra identidad compleja y a veces contradictoria.

Es precisamente en ese deseo de reconciliarse con una misma que *La perra* plantea preguntas provocadoras sobre la sexualidad, el poder y la identidad femenina, ofreciendo una reflexión profunda sobre el papel del género en la sociedad y en la familia, haciendo énfasis en la forma en que las mujeres navegan por las complejidades de su propia existencia. Con una suerte poética, esta reconciliación consigo misma se une a la muerte de la perra, que ya no seguirá mediando esa relación, sino que se queda dentro de aquella mujer dual que poco a poco irá unificando su identidad al abandonar aquella mirada pueril sobre lo que significa "ser hija, ser madre, ser perra. Volverse mujer".

Canaguar
Revista de cine colombiano

CALOSTRO, DE DIEGO FELIPE CORTÉS

UNA ANIMACIÓN DE LA VIDA

Daniel Tamayo Uribe

Tejido. Tejido fluctuante. Tejido de luz. Tejido que titila. Células de la película. Pixeles de animación. El espectador en la sala intenta ver figurativamente los hilos brillantes. No alcanza a identificar bien lo que ve. Pero es normal. Al usar una cámara-microscopio se puede dar con las formas de tamaño micro e igual no ver nada. Entonces una voz masculina y una voz femenina empiezan a susurrarle, primero por la izquierda y luego por el oído derecho, con dulzura y algo de sofisticación para que su

atención no busque (al menos no solamente) la figuración en la pantalla. Esta situación podría ser una buena analogía de quien solo busca la vida en lo claro y concreto.

Podría ser semejante la búsqueda de la representación de la vida (una vida, muchas vidas) en las animaciones cinematográficas, televisivas, de *streaming* –No estoy seguro cuál es la diferencia entre ellas–. Este espectador creció entre animaciones, sobre todo de las dos primeras. Y algo de la vida encontró en estas, no porque ya estuviera, sino porque alimentaron la suya. Fueron como de los primeros "alimentos culturales" que recibió. Quizás como un calostro, leche primaria con propiedades especiales. Esta, a lo mejor, toma ciertos elementos de las vidas que le han precedido, la madre productora de leche y los seres vivos y no vivos que se han atravesado por su camino. Experiencias. Es como ese toque de registro documental que encuentra el espectador en este *Calostro* animado. Conversaciones y momentos capturados, quizás de improviso, en sonido; un evento entre la natalidad y la muerte cuya fuerza se imprime en el tejido lumínico. ¿Es *Calostro* entonces una *animación* de la vida? Al menos parece que para este espectador lo es.

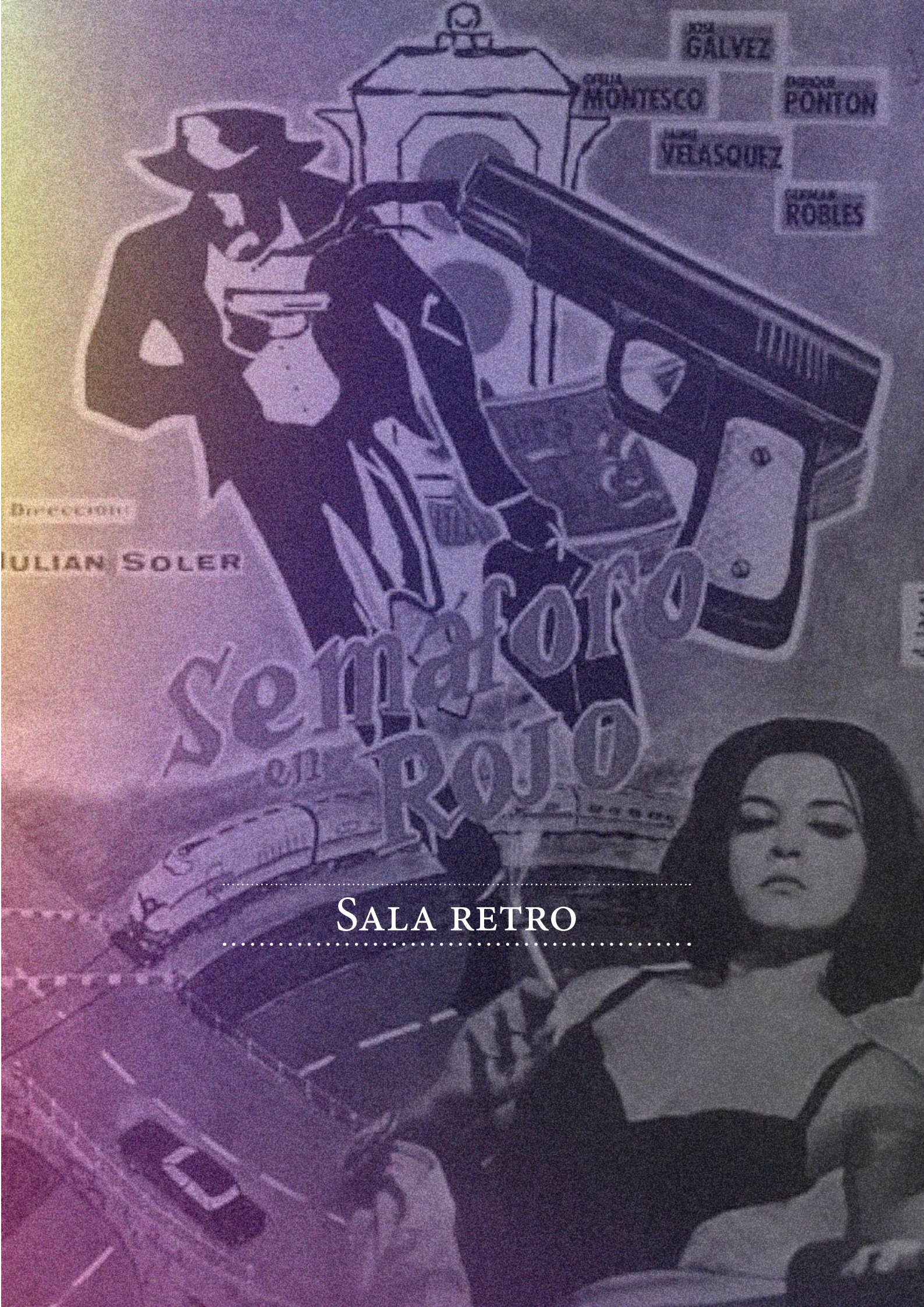
Retazos. Retazos de archivo. Sonoros y visuales. Imaginativos. Retazos de información digital, emocional, zoológica, alimenticia. Retazos de vida. El espectador tiene que esforzarse mientras está sentado mirando la pantalla. La imagen no es clara, el sonido es gentil y sutil. Tampoco abunda la música. Tiene que luchar un poco porque esta película, que le hizo recordar su alimento primario animado, lo pone en una disposición poco usual como para quien suele ver películas y series de acción y romance en plataformas o en las salas de Cine Colombia. Se pregunta por los otros espectadores en la sala que ven Calostro. Pero, en la lucha, él es llevado de la mano (ojos y oídos de consumidor de cine) con una luz habana y delicados cuchicheos detrás de su cabeza. Va encontrando algunas direcciones en que se siente más ubicado. Sentido, rumbos, señales que dan orientación. Impulsos, ráfagas de vida. Le hace frente al cansancio y la alienación corporal. La vida es frágil como la de un bebé que acaba de nacer y está en el limbo entre la vida y la muerte. A este le cae bien un calostro con retazos de vida. Material del cine, archivos de la animación, literatura referenciada. Dar ánimos ante la siempre posible quietud, "inanimación" de las materias.

El espectador ve la titilación. Es un muy veloz prenderse y apagarse. Este cine y esta animación son un impulso que busca no detenerse. Así es todo nacimiento, de persona, película, ¿de animal? El espectador escucha personas. Le cuesta la figuración pero poco a poco alcanza a identificar un cuerpo. Uno acostado entre el tampoco claro césped sepia. No es un ser humano, aunque este también es un animal. También es mamífero, también bebe calostro al nacer si puede estar con su madre. Es querido el bebé. Parece ser un ternero. Sus patas y su posición producen ternura. Una vislumbrada en el hilo cinematográfico. También son los sonidos, también son las voces. El ternero simplemente es querido. Está el ternero, su cuerpo ¿y su alma? Es parte de la animación, ánima (significa "soplo" en latín) ción ("acción y efecto"). Está la imagen del ternero y los afectos que hay por él. Fuerzas de amor, cariño, cuidado, preocupación, tristeza. Otra vez: película animada. Imagen a la que se le imprime una potencia, como un soplo que la hace moverse. Motivos, intenciones, impulsos, manos, técnicas, película, animación.

El espectador ha pasado por la confusión, la caricia, le reflexión, la empatía. Pero entonces la película se acaba. Es parte de la naturaleza que la película se acabe. Se insiste con la amabilidad en medio de todo este cuerpo animal, sonoro, lumínico, documental, ficticio. Todo puede ser verdad y sigue siendo ficción. Hay calostro, hay ternero, hay conocimientos, hay afectos. ¿Pero quiénes están ahí? El director (cuya voz identifica el espectador) y la otra persona no solo le susurran a él. Se murmuran entre los dos. Uno o los dos sienten algo por el ternero. Pero también hay algo entre ellos. Una relación afectiva fuerte. ¿Ficticia? Como raro, probablemente ambas. Hay algo de romance, pero puede ser profunda amistad. Cómplices de la creación. Director y voz. Dentro y fuera de la película se mantienen y cambian afectos y relaciones. ¿Y con el ternero también? Probablemente. Y entonces de la vida también se hace una animación.

No es un ser humano, aunque este también es un animal. También es mamífero, también bebe calostro al nacer si puede estar con su madre. Es querido el bebé. Parece ser un ternero. Sus patas y su posición producen ternura. Una vislumbrada en el hilo cinematográfico.

¿Ha sido muy confuso y críptico lo escrito hasta ahora? Espero que no demasiado. La película tampoco lo es tanto como aquí se puede llegar a insinuar. Pero depende. El espectador mira al resto de quienes están en la sala. Se imagina a estas personas confundidas o al menos extrañadas, que no es lo mismo. Seguramente está transfiriendo su experiencias en los demás. Intenta ver las caras, las cuales muchas veces no son tan expresivas. Habrá de todo. Confundidas, encantadas, aburridas, interesadas, conmovidas. Raro ver una película *tan corta* y sola en una función. De la sala de cine acaban de salir de una animación. Y qué pena con la insistencia en lo de "animar". Es que a mí, más que al espectador del que he hablado, le inquieta esta particular forma. Una que, entre otras cosas, es de extrañamiento. Atributo que, pese a todo, creo que vale la pena. Valga reiterar que hay muchas maneras de animar.


GALVEZ
MONTESCO
PONTON
VELASQUEZ
ROBLES
Dirección:
JULIAN SOLER
Semáforo en Rojo

Sala retro

Canaguar
Revista de cine colombiano

EL DRAGÓN DE COMODO, DE JOSÉ LUIS RUGELES (2007)

LA OSCURA FANTASÍA DE UN GAFFER

Simón Carmona L.

Oculto, más allá de los penumbrosos escondrijos del insondable internet, el miasma verde de un arcano caldero burbujea con parsimonia al ritmo de los estridentes golpes de cuchillo ejercidos sobre una apática tabla de madera. Se trata de una enigmática criada, camuflada entre la luz y la oscuridad de una sombría y decrépita cocina, perteneciente a la arquitectura de una extraña y surreal casona de las tinieblas. Su labor: Extraer el sanguíneo jugo de los tomates carmesí, germinados en las profundidades de

la terrible tierra sacra que recubre la superficie de una recóndita huerta, para, de esta forma, dar alimento a los peculiares seres que pululan sobre los crujientes tablones de la casa.

De repente, el golpeteo de unas inocentes e incrédulas manos infantiles interrumpe la espesa calma reinante. Se trata de un trémulo niño parado frente al enceguecedor umbral del portón, quien, en busca de su hermana perdida, debe realizar una predestinada visita hacía el interior de las malévolas fauces de *El dragón de Comodo.*

Bajo la ocultista dirección de Jose Luis Rúgeles, y su taumatúrgica coescritura junto al Chucky García, *El dragón de Comodo* es un infernal y bello viaje a través de los silenciosos pasillos de una decadente mansión atávica, cuya sustancia y naturalidad nebulosa, hiciesen parecer que esta habitase en estado de suspensión dentro de un plano existencial apartado de la realidad conocida, en donde las resplandecientes y siniestras luces, filtradas a través de los marcos de las puertas, marcan las fronteras liminales entre el mundo reconocible y la dimensión paralela a la que pertenece la sepulcral edificación.

Su críptica e incitante premisa solo puede alcanzar su paroxismo por medio de la ejecución holística de los artilugios cinematográficos que la totalizan. Un arte fascinante y espeluznante a partes iguales, compositor de espacios y personajes cargados de singulares personalidades; actuaciones puntuales, dotadas de candidez y ocultismo, acompasadas de diálogos ambiguos que remarcan el ostracismo espaciotemporal frente a las lógicas de los contextos reconocidos; todo ello concatenado con el desarrollo de un guion único en su especie, estructurado a manera de fábula fúnebre, con un génesis erigido desde el tétrico relato de *La Huerta*, creado por la ingeniosa inventiva del Chucky García.

...las resplandecientes y siniestras luces, filtradas a través de los marcos de las puertas, marcan las fronteras liminales entre el mundo reconocible y la dimensión paralela a la que pertenece la sepulcral edificación.

Pero, la guinda sobre el manjar audiovisual que edulcora la obra es, sin miedo a la

equivocación, su inaudita cinematografía. Un macabro juego expresionista de luces y sombras, en donde la luminosidad solo halla cabida dentro de los perímetros delimitados por el capricho del ofuscamiento, permitiendo a las maldades latentes permanecer incógnitas entre las umbrosas brumas del misterio, o incluso en las cegadoras trampas de la claridad.

Se trata de un film único en su especie, un producto *sui generis* en sí mismo. Un mágico cortometraje con una identidad icónica e inigualable, producto de las elucubraciones contrastantes del imaginario de un lumino-técnico (el Chucky), a quien su oficio como maestro de lo claro y lo oscuro le autoriza a concebir un universo nutrido de secretos y contradicciones, de ángeles y demonios, de inocencia y malicia. Es la oscura fantasía con la que solo un *gaffer* puede soñar.

Ver corto:

https://youtu.be/H4KlvIcnYJs?si=x47u-3vpi-xgkeWIf

Canaguaro
Revista de cine colombiano

EL ÚLTIMO CARNAVAL, DE ERNESTO MCCAUSLAND (1998)

LA SERENA MORDIDA DEL TROPICALISMO GÓTICO

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Uno de los puntos comunes del cine colombiano –en revisión de su historia y sus principales hitos– ha sido la filmación abierta de costumbres y ritos representativos de espacios concretos del territorio. Estas filmaciones, aunque autónomas a su manera, se han ligado, en gran parte de los casos, a formatos periodísticos y documentales, según los cuales la realidad ha fluido por encima de cualquier imposición técnica o narrativa. Esa relación documental (planteada desde la fidelidad en cuanto a las ma-

rejadas de eventos y pulsiones que desfilan en cualquier circunstancia), representa un lugar de encuentro al que los registros pueden acercarse o del que pueden tomar distancia, en consideración de las decisiones y requerimientos que se les adjudiquen.

Es natural que la cultura audiovisual del país se haya visto fuertemente marcada por estas instancias, dadas las vicisitudes históricas que ha tenido alrededor de su financiamiento, y las expectativas cinematográficas heredadas de puntales característicos para el imaginario colectivo de los creadores. En este contexto, el Carnaval de Barranquilla se reconoce como un evento identitario al que se vuelve de tanto en tanto, y del que regularmente se suelen desprender nuevas ideas (tanto de sí mismo, como de lo que lo circunda). Una de sus representaciones más particulares nació bajo la dirección de Ernesto McCausland (periodista, cronista y cineasta) cuya óptica atrapó el puro carnaval, ecléctico y abigarrado, en una obra de tan interesante ejecución como lo fue *El último carnaval.*

La película trae a colación un cuadro de costumbres en el que las tradiciones y los ritos entremezclan su naturalidad con los anhelos distintivos de una historia real (que les pertenece), cuyo exótico planteamiento expande las fronteras de lo tradicional hacia referentes y ámbitos creativos, a los que se acopla para descubrir una perspectiva orgánica, propia en su registro. Para este contexto típicamente caribeño, la caracterización de un personaje que solo resulta familiar dentro del barullo del carnaval –el Conde Drácula, en este caso–, conlleva explorar una perspectiva estilística que, aunque lejana en su esencia, se funde de manera hábil con este espacio tórrido y vivaz.

A partir de esta mezcla conceptual, se puede observar esta cinta como un resultado de la unión de discursos diegéticos, estéticos y cinematográficos, que se proyecta hacia las raíces de las tradiciones, intercaladas con una exterioridad que le otorga parajes inusitados. Los códigos documentales y periodísticos (frente a los cuales hay incluso una cierta ironía natural al ambiente carnavalero), se mezclan con fragmentos narrativos que les brindan un deliberado hilo a seguir. Producto de esta dualidad, nace una fórmula fílmica cuyo interés se equipara con el de la propuesta estética y narrativa que filma, en la que se reúnen el costumbrismo tropical y un lenitivo vaho gótico (nutridos mutuamente).

Alrededor de esta condición dual, se observa la atrapante extrañeza de aquellas alusiones a lo gótico, desde la perspectiva de un trópico chillón y distendido. Su esencia es la de una suave mordida (como las que pueden propinar esos colmillos de yuca), un ataque de colores y sonidos estentóreos, que se atenúa por las circunstancias arcanas en que el personaje principal y su extensión fílmica se imbuyen para descubrir el frío misticismo de esas nuevas formas de comprenderse. La intenciones narrativas y expresivas de ambos discursos se complementan en tanto deciden fundirse y dialogar con agudeza, con fresca lucidez.

Alrededor de esta condición dual, se observa la atrapante extrañeza de aquellas alusiones a lo gótico, desde la perspectiva de un trópico chillón y distendido. Su esencia es la de una suave mordida (como las que pueden propinar esos colmillos de yuca),...

Esta relación se asemeja al planteamiento de aquel fenómeno inherente al cine colombiano que fue el gótico tropical, mas toma cierta distancia conceptual de él. Trae al trópico las intenciones góticas, no lleva el territorio hacia aquellas ideas distantes, sino que trae su sustancia y la acopla a su alegato propio. Seguimos una historia autóctona que presenta las particularidades de un personaje inseparable del carnaval, que no arguye elementos sobrenaturales o de especial criticismo social. Se corresponde con el humor y la cotidianeidad del Caribe, que, gracias a nuevas imposiciones creativas, sobreviene como una atmósfera especialmente llamativa.

La profundidad reflexiva de este personaje vive a merced del entorno caricaturesco y prosaico del que proviene, sin el cual su introspección carecería de ese gusto especial que tinta a la narración. Su instauración toca las profundidades oscuras de un ataúd y un castillo, apenas iluminados por los destellos de velas recicladas (o antorchas resecas) y los rayos de un sol tórrido e incandescente, al son de un mar risueño, danzante y frío. La forma en que las imágenes relatan se ciñe al naturalismo acalorado de la región. Su autenticidad puntual radica en la unión y el juego con aquello que podría indicarse problemático, y se resuelve entrañable.

La preeminencia que se les otorga a los colores en cada secuencia, subraya esa demarcación cada vez más difusa que se pierde entre la separación y la unión de ambas formas del relato. El ímpetu cargado de la sociedad barranquillera flota y se diluye en la palidez del paisaje que inunda el aislamiento de este Drácula quimérico (al que este le escapa, más no le rehúye); se necesitan, ambas son parte primordial de esa vibración interna que forma un mecanismo externo, observado e interiorizado. En esta misma medida, los espacios con cobijos que comprenden a cada personaje, y viven a la luz de sus ensueños. Formulan, según una lógica artística que detalla las necesidades e impulsos de su historia, nuevos lugares poéticos que se construyen a partir de un uso coherente de sus elementos fílmicos.

Para cuando este personaje escapa de su castillo, mientras lleva a Drácula aún adentro, y se interna en los pabellones de un hospital que colinda con ese panorama pintoresco del que se excluyó, vive una transición debatida entre lo cálido y lo gélido, tan intricada y confusa como el fondo de ese abismo al que lanzó su corazón. Este hospital representa el último resquicio gótico con el que cuenta el protagonista para vivir en ese otro ser que lo atribula; una vez finaliza su proceso allí, lo gótico se esfuma, y el cuadro de costumbres vuelve a su primacía compositiva, con un giro que mira hacia sí mismo (con lo caricaturesco e inocentemente humorístico del payaso), pero en cuyo planteamiento hay ahora un nuevo piso de observación, una nueva forma de costumbrismo que toca la diatriba interior del personaje, mientras soslaya aquella reminiscencia ligeramente gótica que apenas se entrevé.

La película nos abre un espacio que se reconoce enérgica y calmosamente nuestro, que distingue y señala toda una sustancia contextual –hacia la que transige su desarrollo–, desde la cual el resto de sus planteamientos toma color y movimiento. Esa mezcla de alusiones y vías del relato, nos otorga una postura con respecto a la cual cada mirada puede amalgamarse, fusionarse, o distanciarse. Nos sitúa en la misma posición en que se encuentra el personaje principal de esta historia, cuando debe decidir qué hacer con el tropicalismo gótico que lo sacude. Y esa sacudida va para todos; es decisión propia si bailar con ella, o clavarle los colmillos.

CONTENIDO SITIO WEB

Canaguar
Revista de cine colombiano

SEMÁFORO EN ROJO, DE JULIÁN SOLER (1964)

UNA AVENTURA COLOMBIANA POR EL THRILLER

Íñigo Montoya

Para los años sesenta el cine colombiano pendulaba entre un cine heredero del neorrealismo italiano y alineado con el Nuevo Cine Latinoamericano y otro cine que buscaba crear industria a partir de los géneros cinematográficos, la comedia, el melodrama y de conocidas personalidades de la televisión. *El río de las tumbas, Pasado el meridiano* o *Chircales* son ejemplos del primero, mientras *Un ángel de la calle, Y la Novia Dijo sí...* o *Aquileo Venganza* lo son del segundo.

Las coproducciones, sobre todo con México, también fueron una opción a la que se recurrió con frecuencia, y así lo demuestran películas como *Mares de pasión, El detective genial* o *La víbora*, sin embargo, *Semáforo en rojo* fue un caso particular en el que, si bien fue una producción colombiana, se buscó personal de la industria mexicana, empezando por su director, y así crear una película con proyección internacional, la misma que acaba de ser restaurada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y presentada en el FICCI 63.

"Nuestra primera película dirigida hacia mercados internacionales, contiene bien dosificados los elementos de interés, suspenso e intriga que gustan al público colombiano y el de todas partes." Así empezaba un breve artículo, sin firma, publicado en *Lecturas dominicales* de *El Tiempo* en febrero de 1964. Estos elementos de interés eran una trama sobre la preparación y robo a una joyería en el centro de Bogotá, así como las historias particulares de cada uno de los ladrones contadas en clave de melodrama.

Bueno, pero a la hora de hacer un juicio sobre este filme, sesenta años después de su estreno, es inevitable, más que ser condescendiente, tomar en cuenta el contexto y las condiciones del momento. Durante esa década, si acaso, se alcanzó a realizar una treintena de películas en el país, es decir, no había siquiera algo que se pareciera a una industria; de otro lado, este era casi un experimento de producción porque, como ya se dijo, aunque fue hecha por una nueva productora nacional, Cofilms, se trajo al principal plantel creativo y técnico desde México a rodar a Bogotá, por lo que, además del director, también el guion, la fotografía, la cámara, el montaje, el sonido y algunos actores eran de ese país.

De entrada, se puede decir que ya había un precedente demasiado parecido, y no cualquiera, sino uno de los grandes clásicos del thriller de Hollywood: *Mientras la ciudad duerme* (The Asphalt Jungle, John Huston, 1950). Las coincidencias son demasiadas como para no fundar la suspicacia de que los mexicanos les vendieron a los colombianos la pobre copia de esa historia de "hermosos perdedores" que contó (y siempre contaba) Huston, esta vez con Sterling Hayden y hasta con una desconocida Marylin Monroe, quien participó en unas pocas y cortas escenas. Son un grupo de ladrones de joyas, uno de ellos de clase alta, conocemos la historia de cada uno, dan el golpe, y bueno, al final pasa lo que pasa. Un calco, no se puede ne-

gar. ¡Hasta el encargado de lo técnico es un italiano en ambas películas! En los créditos y el afiche de la colombiana dice: Argumento original de José Caparrós.

> Las coincidencias son demasiadas como para no fundar la suspicacia de que los mexicanos les vendieron a los colombianos la pobre copia de esa historia de "hermosos perdedores" que contó (y siempre contaba) Huston,...

Aunque, en realidad, la versión colombo mexicana está un poco esquematizada en los matices de su tratamiento, pues, a diferencia de su antecesora, no hay una gran traición, ni ese melancólico anhelo del anti héroe por su hogar, ni la justicia poética de sucumbir por un vicio, simplemente reducen todo a un descuido con un semáforo. Aun así, es una película que "se deja ver": Está construida con coherencia, un buen sentido del ritmo narrativo, una intriga y suspenso que funcionan (aunque no cautivan) y un coro de personajes que tienen los trazos justos para interesarse en ellos, padecer sus anhelos, dramas y desventuras.

Canaguar
Revista de cine colombiano

CON SU MÚSICA A OTRA PARTE, DE CAMILA LOBOGUERRERO (1984)

CUANDO EMPODERAR ERA DISRUPTIVO

Verónica Salazar

Un largometraje con música de Lucho Bermúdez cuenta la historia de Marcia, quien vuelve a Colombia luego de estudiar en Estados Unidos. Es recibida por su familia, donde esperan que ella comience a ejercer con su hermano en un negocio comercial. Ella, por su parte, tiene otros planes.

Con su música a otra parte es una película lograda por Camila Loboguerrero en 1984. Es el primer largometraje de ficción escrito y dirigido por una mujer en Colombia. Fue producido por Focine y la productora Maldonado Loboguerrero.

Marcia quiere ser cantante, como su madre, pero al encontrarse enfrentada con su familia por sus deseos, toma la decisión de irse de su casa. Con la ayuda de su novio, se va para Bogotá y busca la forma de explotar su talento musical. Al ver que esto no es tan fácil como ella cree, termina trabajando en un bar y se une a dos jóvenes revolucionarios que también son músicos.

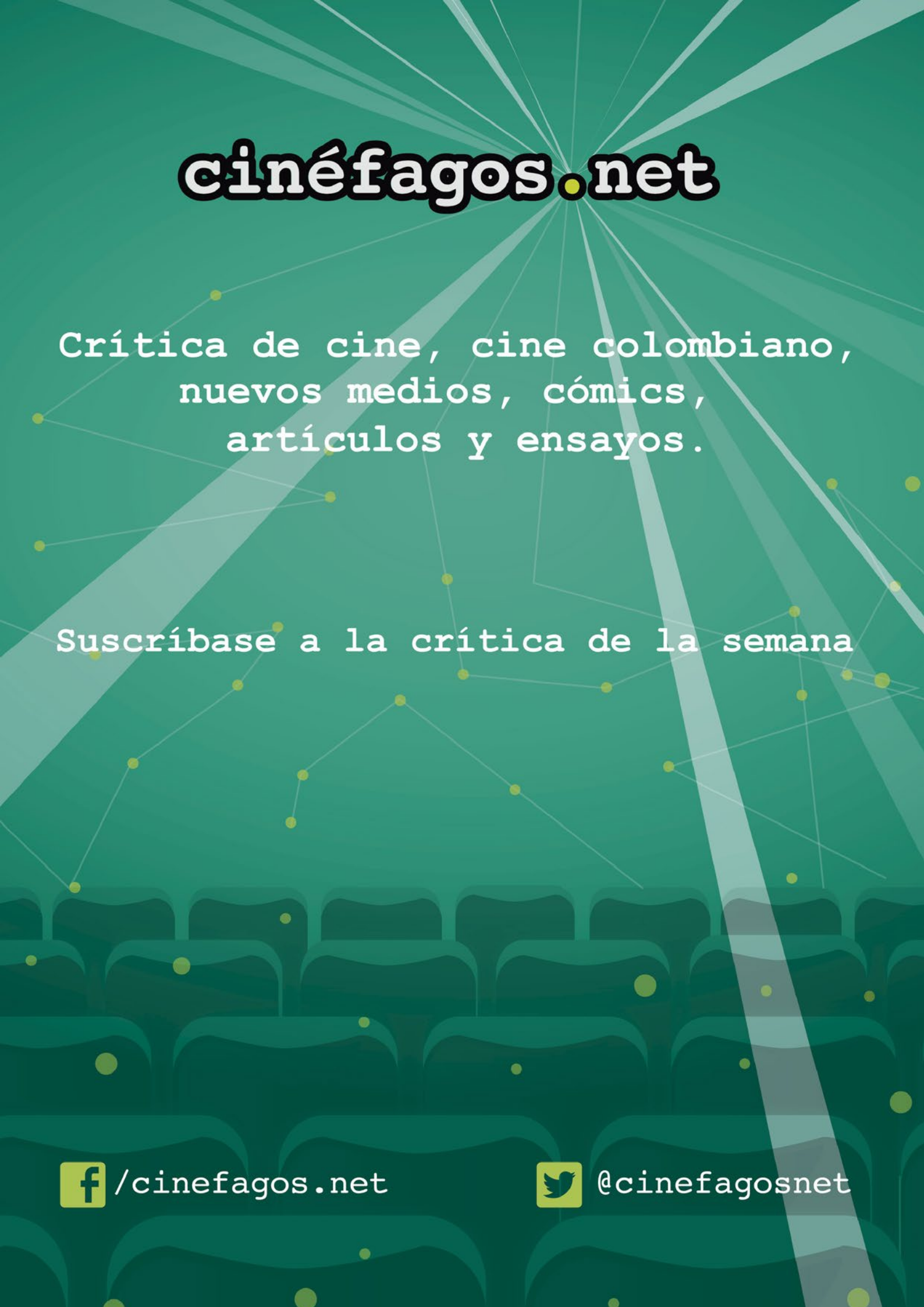
Esta es una producción que se mueve por varias ciudades de Colombia, mostrando sus paisajes y su arquitectura, construyendo esa imagen del trópico y tocando el tema político que llega a todos los rincones del país. Es estéticamente rica y se siente como viajar.

La película da un ejemplo de independencia para las mujeres en el sentido que Marcia se mantiene firme buscando la forma de hacer música y vivir bajo sus propias reglas. Es una mujer rebelde, con las ideas claras y un gran sueño que la mueve. Especialmente teniendo en cuenta la época, estamos frente a un caso disruptivo en cuestión de género, y es loable que esta historia haya llegado a la pantalla.

Sin embargo, durante el recorrido de Marcia podemos identificar un profundo apego a los demás, especialmente a los hombres que se aparecen en su vida, algo que interfiere con su independencia. Todas sus grandes decisiones son tomadas de la mano de un hombre que, bien sea la acompaña, la protege o la impulsa. Esto deja ver que el rol de la mujer es considerado como pasivo, incluso cuando la mujer es la protagonista y la principal fuente de movimiento narrativo.

Además de esto, cabe destacar que hay una exploración de varios roles femeninos. No solamente está la chica por proteger, también está la madre fuerte protectora, la mujer que se pone como prioridad, la mujer que hace su propia carrera en un mundo profundamente masculino. Son todos roles que tal vez en 1984 no eran tan notorios y la directora supo plasmar en el relato de una bella forma. Y aunque hoy haya más maneras de verlos en la cultura popular, esta película sigue siendo vigente y referente para las nuevas exploraciones.

CONTENIDO SITIO WEB



cinéfagos.net

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

Suscríbase a la crítica de la semana

/cinefagos.net

@cinefagosnet