

Canaguar



Revista de cine colombiano

Nº 12 - Agosto 2024

FORUM



La piel en primavera

Skin in spring



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

Director: Oswaldo Osorio - Gerencia: Adriana González - Diseño: Linkstudio

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Diógenes, de Leonardo Barbuy
Lina María Rivera Cevallos

Diógenes, de Leonardo Barbuy
David Sánchez

El origen de las especies, de Tiagx Vélez, Juliana Zuluaga y Analú Laferal
Daniel Tamayo Uribe

El origen de las especies, de Juliana Zuluaga, Tiagx Velez y Analú Laferal
Andrés Múnera

En sombras, de Camila Rodríguez Triana
Oswaldo Osorio

La piel en primavera, de Yennifer Uribe
Joan Suárez

La piel en primavera, de Yennifer Uribe
Orlando Mora

La suprema, de Felipe Holguín
Gonzalo Restrepo Sánchez

Los vivos y los muertos, de Manuel F. Contreras
Danny Arteaga Castrillón

Malta, de Natalia Santa
David Guzmán Quintero

Malta, de Natalia Santa
Luisa Milena C.

Minotauro, de Joaquín Uribe
Daniel Tamayo Uribe

Pepe, estudios de la imaginación, de Nelson Carlo de los Santos
Gloria Isabel Gómez

Yo vi tres luces negras, de Santiago Lozano
Martha Ligia Parra

Yo vi tres luces negras, de Santiago Lozano Álvarez
Pedro Adrián Zuluaga

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Esto era/es Colombia, de Hernán D. Arango S.
Hernán D. Arango S.

Jorge Alí Triana (Bogotá, 1942)
Mauricio Laurens

La mansión de Araucaima y el gótico tropical
Juan Sebastián Muñoz

ENTREVISTAS

Entrevista a Amaranta Fiquitiva y Joaquín Uribe
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Iván Sierra Sanjurjo
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Entrevista a Yennifer Uribe Alzate
Liz Evelyn Echavarría Hoyos

Entrevista a Manuel F. Contreras y Andrés Porras
Hernán D. Arango S.

BIBLIOTECA

Cuadernos de Cine Colombiano No. 33 Diseño de producción y dirección de arte
Verónica Salazar

Más allá del fantasma: Realismo espectral en la literatura, el cine y el arte en Colombia,
de Juliana Martínez
Íñigo Montoya

DOCUMENTOS

- Entrevista con Jorge Alí Triana (Cinemateca, 1987)
Entrevista con Jorge Alí Triana, (Kinetoscopio, 2002)
Oswaldo Osorio

SALA CORTOS

Fieras, de Andrés Felipe Ángel
Simón Moreno

SALA RETRO

Ella, de Jorge Pinto (1964)
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez
Tiempo de morir (1985), de Jorge Alí Triana
Oswaldo Osorio

ESTEFANÍA
PIÑERES

PATRICIA
TAMAYO

EMMANUEL
RESTREPO

DIEGO
CREMONESI



MALTA

ESCRITA Y DIRIGIDA POR NATALIA SANT

Primera directora colombiana en estrenar una película en el Festival de Cannes - 201

CRÍTICAS

PIÑERES DE SUORTE, presenta MALTA, en coproducción con NO HAY BARRERAS / BARRERAS/1000 / 1770. guión y dirección: NATALIA SANTA, con ESTEFANÍA PIÑERES / PATRICIA TAMAYO / EMMANUEL RESTREPO / ANÍBAL BARRONCINI / EDWIN BUSTAMANTE / YONATHAN RAMÍREZ / SAÚL CUSTALDO y la participación de CECILIA BARRONCINI y DIEGO CREMONESI. casting: BOBBIEN VERASILE. dirección de fotografía: YOHAN DEGENERA. montaje: ANDRÉS BARRÓN / ANDRÉS FERNÁNDEZ. asistente de dirección: CATALINA CALDERÓN/ANITA / MARIANA BOLA. dirección de arte: LUCÍA BUECA. diseño de vestuario: JHON COLAJARA. música de fondo: MAXIMILIANO GABRIEL. supervisión técnica: PETER SALGADO. producción ejecutiva: NATALIA SANTA / JHON BUSTAMANTE / ANDRÉS FERNÁNDEZ / PABLO JIMÉNEZ / RAMONA PIÑERES / CAROL BARRONCINI / CLAUDIA TELAR. productor: ANDRÉS FERNÁNDEZ. con el apoyo de: IBC / FICSA / COPROB / FUTURE DIGITAL / CINECINE. distribución: CINE CALABRIA.

DIÓGENES, DE LEONARDO BARBUY

LIMBO CÍCLICO DE MUERTE Y MARTIRIO

Lina María Rivera Cevallos

—●—



“La historia de los pueblos indígenas es una historia de resistencia y resiliencia”
–Rigoberta Menchu, “Nieta de los Mayas”, Premio Nobel de Paz–

La ópera prima de Leonardo Barbuy une a Perú y Colombia desde lo más profundo

de sus raíces históricas y búsquedas cinematográficas. *Diógenes* explora los interrogantes sociales y culturales que han forjado nuestro cine: el conflicto armado interno, el postconflicto, la violencia, la memoria, el perdón y la reconciliación. Pero esta vez, la historia de redención, dolor y transforma-

ción se despliega en la majestuosa cordillera de Los Andes, en la comunidad Sarhua, de Perú.

Con una mirada tan poética como evocadora, influenciada por Tarkovski, la película entrelaza las dos naciones y se convierte naturalmente en parte de nuestra cinematografía colombiana a través de su coproducción con La Selva Cine, productora de las cineastas Laura Mora, Daniela Abad y Mirlanda Torres, con la distribución a través de DOC:CO y la cinematografía por Mateo Guzmán, también director de fotografía de *La tierra y la sombra* de César Acevedo, con la que *Diógenes* guarda similitudes evidentes y entrañables.

La película, ganadora a mejor película iberoamericana y mejor dirección en el Festival de Cine de Málaga, nos acerca desde su imagen en blanco y negro a un universo pletórico de contraste y polaridades extendidas en cada elemento narrativo. Desde la vida y la muerte, la ausencia y la presencia, los sueños y la realidad, el campo y lo urbano, hasta otros elementos estéticos como el uso de *tilt up* y *tilt down* (movimientos de cámara verticales, hacia arriba o hacia abajo) y *travellings* circulares, usados magistralmente en dos escenas, sobresalientes

de sensibilidad, que nos revelan la esencia de todo el filme.

La primera escena acontece cuando el padre de Sabina muere y su mundo, al igual que la cámara, se pone de cabeza. La secuencia comienza con la desgarradora expresión de dolor de Sabina junto al cadáver de su padre, y se prolonga a través de una puerta bañada por una iluminación blanca y solar. Esta puerta se convierte en un portal que conecta su micro universo con la inminente verdad: ha llegado el momento de salir y ver el mundo más allá de su pequeña casa. La escena culmina con la imagen de la tabla de Sarhu, que forma parte de la edificación de la casa. Siguiendo la tradición, en esta tabla está pintada la historia de su familia, marcada por una masacre y la desaparición de su madre, reforzando el peso de su legado y la urgencia de su viaje.

El segundo momento crucial ocurre cuando Sabina llega por primera vez al pueblo y es recibida por la imponente verticalidad de su topografía. El paisaje se presenta ante ella como una línea recta que cae sobre su figura, asemejándose a una pared impenetrable. Este contraste marcado y poderoso, destaca la profundidad de campo que an-

teriormente sugería la libertad de su hogar alejado de lo mundano y urbano. La diferencia entre la amplitud de su entorno rural y la abrumadora estrechez del pueblo subraya el choque de mundos y la nueva realidad a la que Sabina debe enfrentarse.

Aquellas imágenes simbólicas, cargadas de sentido, son el motor de todo el film. La mitología se entrelaza con la realidad para crear una constante atmósfera onírica y de premonición. En este entorno, el rol de la mujer, encarnado por Sabina, se convierte en el pilar de la familia, no solo mediante el sustento alimenticio, sino como portadora de aquella voz mágica y mística, que se transmite a través de las historias, mitos y leyendas que dan sentido a la tragedia de la existencia. Convirtiéndola en la única que puede ver, prever y soñar el limbo que divide la vida y la muerte.

La diferencia entre la amplitud de su entorno rural y la abrumadora estrechez del pueblo subraya el choque de mundos y la nueva realidad a la que Sabina debe enfrentarse.


Esa constante sensación de que algo maligno y sobrenatural se acerca a ellos se comunica a través de la exaltación de los elementos naturales: aire, agua, tierra y, principalmente, fuego; en cuanto abrasa y destruye, pero además ilumina, purifica y “transforma”. A través de estos elementos, Sabina y su hermano Santiago perciben progresivamente cómo “el mal” los acecha y se aproxima. Sin embargo, a medida que avanza la narración, nos damos cuenta de que aquella fuerza invisible que los hace soñar y temer se concreta, en suma, en lo “urbano” y “pueblerino”, un mundo desconocido para ellos debido a la decisión de su padre de alejarlos de todo por seguridad y amparo tras la muerte de su madre. Con certeza, este mundo alterno, desde su lejana impiedad, de manera gradual devora la naturaleza y la calma pasada.

Ese encuentro inevitable con el pueblo, que cada vez se hace más presente, palpita como un rugido silencioso en cada paisaje contemplado por los hermanos. La tensión culmina con la sentencia de la mujer del pueblo hacia su padre muerto: “Su padre está maldito”. Esta maldición, no solo pesa sobre ellos como una sombra, sino pesa ineludiblemente también sobre quienes no podemos escapar del pasado y hemos de

volver a este para reescribirlo, así sea, a través del cine.

El protagonismo del padre, *Diógenes*, es un elemento simbólico y alegórico que Barbuy utiliza aprovechando la popularidad del nombre griego en la región peruana. Al igual que el filósofo, este Diógenes se oculta en la naturaleza con una rigurosa contención para conquistar su propia libertad y denunciar silenciosamente los males de su época. Su apodo, “Diógenes, el perro”, añade una dualidad animal entre los personajes. Fieles a su salvaje realidad, esconden su dolor y muerte bajo la tierra y el fuego, acercándose al pueblo solo para alimentarse, protegidos únicamente por otros perros.

Esta alegoría también hace referencia al origen de la palabra Sarhua, proveniente del quechua “Sarwi”, que significa restos de animales que han sido presas de otros para su alimentación. Este detalle enfatiza cómo el ostracismo voluntario de Diógenes y su familia nace del dolor, la pérdida y la violencia, con la esperanza de encontrar algo más lejos de tanto mal. La metáfora destaca el vínculo filosófico y primitivo entre la estética y el discurso cinematográfico, en un universo que a través de su mutismo se desborda en sentido.

Diógenes nos incita a cuestionar nuestros patrones como sociedad a través de una escena igualmente poética, sencilla y profundamente abismal, como su entorno. Sobre una gran piedra al borde de un majestuoso precipicio, los dos niños observan el cielo y el abismo. Santiago le dice a Sabina: “He visto a las personas y el fuego, ¿y ahora qué?”. Ella responde: “Nada, no más, todo igualito”. Esta escena resume cómo, a pesar de la violencia, el dolor y la aparente transformación, las personas parecen seguir viviendo únicamente para repetir el mismo reparto trágico. La sensación de estancamiento y la percepción de que, a pesar de todo, nada cambia, revelan el valor más profundo y a la vez el aspecto más duro y cruel de la película. La narrativa nos enfrenta a la cruda realidad de que, en muchos aspectos, el ciclo de sufrimiento y repetición parece inquebrantable, y es quizás ahí donde reside el verdadero mensaje del filme. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DIÓGENES, DE LEONARDO BARBUY

David Sánchez

—●—



Diógenes, primer filme del director peruano Leonardo Barbuy, es una obra cinematográfica que fusiona las esencias culturales de Perú y Colombia, surge como un notable ejemplo de colaboración internacional en el ámbito del cine. Coproducida por La Selva

Cine, bajo la dirección de Laura Mora y Daniela Abad, la película se destaca por su exploración de los detalles a través de un ritmo deliberadamente pausado y una cuidada estética en blanco y negro.

La historia se centra en los hermanos Diógenes y Clemente, interpretados por Gisela Yupa y Cleiner Yupa, quienes viven en una remota aldea andina. La película narra su cotidianidad y la forma en que lidian con la ausencia de su padre, quien les había enseñado una visión idealizada de la vida que contrasta con su realidad actual.

La vida de los hermanos se despliega con una naturalidad casi documental, mostrando la simplicidad y las dificultades de la existencia rural en los Andes.

La lentitud del filme puede ser un aspecto polarizante entre los espectadores. Sin embargo, este ritmo lento es una herramienta eficaz que permite a la audiencia centrarse en los detalles minuciosos y las expresiones sutiles de los personajes. En esta obra, cada plano y cada mirada adquieren una importancia especial, proporcionando una experiencia inmersiva que invita a la reflexión y a la contemplación. El uso del blanco y negro no solo añade una capa de atemporalidad a la película, sino que también dirige la atención del espectador hacia las texturas, los contrastes y las formas, eliminando cualquier distracción cromática y acentuando la pureza visual del relato.

Los protagonistas de la película, Gisela Yupa, Cleiner Yupa y Jorge Pomacanchari, ofrecen actuaciones que reflejan una autenticidad rara vez vista en el cine contemporáneo. Sus diálogos son parcos y su expresividad contenida, lo que refleja fielmente la comunicación en las regiones andinas. Esta elección no es fortuita. Los actores son naturales de la región donde se filmó la película, aportando una genuinidad y una riqueza cultural invaluable. Esta autenticidad se ve reforzada por la preparación que comenzó cuatro años antes, tiempo durante el cual los actores y el equipo se sumergieron en la vida y las costumbres locales, integrándolas de manera orgánica en la narrativa del film.

La fotografía del film es sin duda la columna vertebral sobre la cual se construye la obra. El paso del tiempo en la película se utiliza para mostrar a los protagonistas que la vida no es lo que su padre les había enseñado, pero este elemento narrativo parece ser secundario en comparación con la obsesión por la composición visual. Cada plano es cuidadosamente estudiado, cada encuadre es cortado con la precisión de un bisturí de cirujano, creando imágenes que podrían perfectamente ser parte de una exposición fotográfica. Escenas icónicas, como la del hermano frotando la espalda de la prota-

gonista, se convierten en momentos que trascienden la narrativa para convertirse en arte visual puro. Esta atención al detalle visual será especialmente apreciada por los amantes de la fotografía, los ángulos y los claroscuros.

Esta autenticidad se ve reforzada por la preparación que comenzó cuatro años antes, tiempo durante el cual los actores y el equipo se sumergieron en la vida y las costumbres locales, integrándolas de manera orgánica en la narrativa del film.

La cinta ha tenido un recorrido notable en el circuito de festivales de cine, destacándose en eventos prestigiosos y obteniendo múltiples reconocimientos. En el Festival de Cine de Málaga 2023 la película ganó dos premios en la sección Zonazine: mejor dirección y mejor película, marcando su estreno mundial con gran éxito. Este logro fue seguido por su selección en otros festivales importantes como Cinelatino Toulouse y el Festival de Cine Peruano en París. La participación en estos festivales no solo es un

honor, sino una necesidad vital para el cine peruano, proporcionando una plataforma esencial para que obras de alta calidad sean descubiertas por audiencias internacionales. Aparte de esto, hay que destacar lo importante del estreno del filme en un país clave en el cine como es Francia.

El éxito de *Diógenes* en festivales internacionales no es un caso aislado. La sección Focus Perú, del Festival de Cine de América Latina de Biarritz, fue testigo de la presentación de otras películas de gran calidad, como *Manco Capac* de Henry Vallejo, demostrando que las regiones peruanas son un fértil terreno creativo para el cine.

Este es el caso de una película que ejemplifica cómo la pasión y el talento pueden superar cualquier barrera, incluida la falta de formación formal en escuelas de cine. 🐎

CONTENIDO

SITIO WEB

EL ORIGEN DE LAS ESPECIES, DE TIAGX VÉLEZ, JULIANA ZULUAGA Y ANALÚ LAFERAL

EL ORIGEN DE LO NO HUMANO QUE NO DEJA DE TRANSPIRAR HUMANIDAD

Daniel Tamayo Uribe

—●—



El origen de las especies (2024) es, ante todo, una película. Y aunque pueda parecer una obviedad, conviene tener en cuenta la compleja naturaleza de las obras cinematográficas para aproximarse a esta narración mítica y futurista con visos de ensayo, poe-

sía y hasta ritual. Sus tres directoras, Tiagx Vélez, Juliana Zuluaga y Analú Laferal hacen un collage en el que mezclan materiales previos, como cortometrajes de las propias autoras, con otros creados para la obra, guiada por un discurso *queer* y por el diálo-

go con *On the Origin of the Species* (1859), de Charles Darwin.

La película muestra el proceso del fin de nuestra especie, al menos como se entiende comúnmente, desde el “prólogo” como evento destructivo vivido por personas del común, pasando por “La llegada” de una especie como tránsito entre la humana y la nueva, luego por la gestación del “nacimiento”, hasta finalizar con “La despedida” de la vida humana hasta entonces conocida para dejar las puertas abiertas a lo desconocido. Esta es la estructura más general de la relación que se establece entre la forma y el contenido aquí.

Es esa relación la que determina la forma de habitar, o no, las películas. Ellas nos arrastran, nos guían o ni siquiera nos toman de la mano. Este *origen de las especies* colombiano nos somete a la viscosidad sonora de la naturaleza salvaje, nos deja, quizás perdidos, en la selva de las imágenes, y nos propone, entre la reflexión, la poesía y el panfleto las palabras de algun_s –para usar la nomenclatura de la película– personajes que viven el relato y participan de este discurso mítico de un posible futuro de la vida (¿humana?) en el planeta Tierra.

Sin duda, a muchos lectores les parecerá rara esta película. Esto tiene que ver con la idea más común que se tiene de lo que es una película. Igualmente “lo raro” se vincula con que hay de fondo y de frente un discurso *queer* (que en inglés significa “extraño” o “poco usual”). Sin embargo, su extrañeza no viene fundamentalmente de su relación con, digamos, la filosofía *queer* y con la comunidad LGBTIQ+ (aunque para muchas personas esto represente algo extraño y condenable). Lo llamativo –en cuanto diferente, novedoso, exótico o misterioso– radica en la aproximación de “*l-trans*” a los discursos más característicos de *On the origin of species* de Darwin, como lo son la supervivencia del más fuerte, la teoría de la evolución y la selección natural.

Este encuentro se da en un escenario relativamente apocalíptico. El cine, como muchas otras formas artísticas y creadoras, permite a estas tres directoras y a los espectadores ponernos en una posición privilegiada. En este caso, la de narrar o ser testigos de este “apocalipsis” sin estar en él, aunque casi. Como se trata de un acontecimiento turbulento, hay que asumir esa experiencia, y lo que viene luego, como posición para relatar y divagar entre pensamiento y sensaciones. El sonido es avasa-

llante y embadurnador la mayor parte del tiempo. Hay pocos momentos de respiro en este sentido. Esto convive con el relato, los poemas, los diálogos y las reflexiones de los personajes, en algunas ocasiones encarnados en voces intensas y quizás algo monstruosas, en otras ocasiones en texto sobre la imagen.

El cine, como muchas otras formas artísticas y creadoras, permite a estas tres directoras y a los espectadores ponernos en una posición privilegiada. En este caso, la de narrar o ser testigos de este “apocalipsis” sin estar en él, aunque casi.

Las imágenes de este *origen* nos ponen en un escenario de exploración y contemplación a nivel micro, macro y subjetivo. Podemos atestiguar los cambios que sufren ríos y montañas al mismo tiempo que recorremos selvas y ruinas. Atravesamos un proceso de transformación de dimensiones planetarias y hemos quedado expuestos a un entorno que a veces se torna monótono por la infinitud de sus detalles y de su diversidad. También nos topamos con algunos espacios por donde ha pasado la industria y la tecno-

logía humanas, con lo que nos remiten a esa confusa y ambigua relación entre lo natural y lo artificial y lo humano y lo no humano. Los encuentros con estos espacios me dieron descanso de la inmersión en la abundancia de plantas, aguas y tierras.

Entre tales sonidos y tales imágenes aparecen las formas más cercanas a lo humano. Contados momentos con *música*; *escenas* interpretadas, performadas, vividas; *palabras* dichas y escritas. No es casualidad que la película comience con una serie de *clips* con personas comunes y corrientes, podría decirse, que parecen habitar en una zona rural. No hay sonido directo, sino más bien uno sórdido que ambienta el relato escrito del principio del fin ¿y de un nuevo principio? Diría que partimos del momento sonoro y visual de transición desde lo humano hacia posibles, especulares, formas sonoras y visuales de algo nuevo o al menos desconocido.

El relato transcurre sobre dichas formas, también bajo ellas y a través de ellas, se expresan los diferentes puntos de vista, son presentadas algunas ideas y tienen lugar los diálogos. Estas formas discursivas y las imágenes y sonidos son los que sobreviven al fin, hacen parte de su proceso o son la

preparación para lo que viene. Las directoras plantean que el escenario del fin de la especie a lo mejor se puede vivir de una manera más terapéutica y que son ciertas formas, criaturas, valores e ideas las que perviven o que constituyen el último resquicio en el puente hacia ¿lo posthumano? ¿Son ellas lo que sobrevivirá de lo humano en las nuevas formas de vida? ¿Es aquello de lo humano que más colinda con sus límites y, en esa medida, lo que tiene mayor capacidad de persistir a pesar de la extinción de su “naturaleza”? ¿Es esto lo *queer*, lo trans?

Probablemente me equivoque al juntar estos dos conceptos. Pero creo que comparten el estar situados en lo difuso, lo variable y lo fronterizo de los cuerpos, las identidades, los géneros, lo ontológico. Desafían los esencialismos fijos y los naturalismos ortodoxos. ¿Son, pues, filosofía y práctica ideales para abrazar la humanidad que se despedaza ante las crisis climáticas y sociales y cuyo probable futuro sea el fin? Podrían abrazar el fin de la especie, pero también su inicio. *El origen de las especies* no solo hace referencia a nuevas especies sino que, como relato mítico, interpela la idea, la mayoría de las veces poco clara, que tenemos de lo que es el ser humano como especie. Interpela tanto a la prehistoria, arrojados a

la “pura naturaleza”, como a la contemporaneidad, inmersos en las culturas y las tecnologías en que ya no distinguimos “lo natural” de “lo innatural”. Como mito de unas criaturas *queer* que aparecen en la Tierra plantea un posible nuevo destino, o punto de paso, a la evolución entre el azar y las selecciones natural y artificial. ¿Serían lo *queer* y lo trans una mejor comprensión de lo que es ser humano, ahora y siempre *cyborg*, al tiempo que la mejor expresión del abandono de su idea y su cuerpo?

Como antes les dije, la película es también un proceso ritual, uno para saldar las deudas que sobreviven y gestar un nacimiento sobre lo que muere. Con el “apocalipsis” ya está acabado el patriarcado y el machismo, las fronteras nacionales y el colonialismo, el sol no brilla y los dioses no figuran. En cambio son mujeres las que realizan el rito, se redime la herida ancestral que infligieron los extranjeros (¿europeos? ¿occidentales?) sobre los antepasados (¿por ejemplo, precolombinos?), se mira a la luna como a una diosa y lo que quema es el fuego interior en los cuerpos. ¿Hay una selección natural o artificial sobre dichos elementos? Habría que preguntar a las diosas creadoras, las directoras en este caso. Independiente de su respuesta, su selección nace del deseo de

llevar el doloroso proceso del fin de la especie de una forma más amable.

La otra cosa que pervive es el deseo, energía vital, dentro y fuera de la película. Deseo de vivir pero también deseo de placer. Los personajes trans en este *origen* se caracterizan, entre otras cosas, por un hedonismo que literalmente dilata la humanidad. La supervivencia llega a implicar la entrega al placer y la copulación más allá de la especie. Dolor y placer se juntan como parte del acontecimiento liminal. ¿El desaforado deseo sexual es afecto primordial animal o cultural humano? ¿natural o artificial? ¿Hay un gozoso apego a lo humano a la vez que un doloroso desprendimiento? O, por el contrario ¿placentero desapego y sufrido aprecio?


Con el “apocalipsis” ya está acabado el patriarcado y el machismo, las fronteras nacionales y el colonialismo, el sol no brilla y los dioses no figuran.

La tesis de la película, de la que parte su ensayo discursivo y dramático, es lo trans

como apuesta epistemológica y terapéutica para afrontar un escenario casi siempre presentado como trágico. En ello se hace referencia a algunos discursos contemporáneos como “el pachamamismo”, la decolonialidad, el feminismo y, por supuesto, lo *queer*. Su aparición discursiva, junto con la selva visual y la imponente sonoridad, por momentos aplacó la suspensión como estado anímico al que llegué por ratos y que me permitía diseminarme más fácilmente en las interrogantes y sensaciones que creaba la película.

Esto, sin embargo, corresponde íntimamente a la situación que nos plantean las directoras y a la que ellas también se vieron sometidas. Situación en que estamos empujados hacia los límites de lo que llamamos humano y su naturaleza. Es fácil caer en una trampa al distanciarse de definiciones esencialistas y cristalizadas de términos como los mencionados. La trampa radica en hacer el movimiento de alejarse. Ello ubica uno o dos ejes, al menos aquel del que se aleja y puede que otro al que se acerca. En *El origen de las especies* un eje es lo humano y otro lo no humano. Allí el difuso límite. Mas en este proceder, quizás característico de lo *queer*, hay una reafirmación axial. A pesar de las imágenes, los sonidos y

las palabras de la película como deseos que arrastran, la ruta no logra perder de vista su punto de partida aunque su destino siga siendo desconocido.

Parece que las *trans* y las *queer* de esta película de lo no humano no dejan de ser humanas. Su *origen* no deja de transpirar humanidad. Ante dicho escenario tal vez no nos sea suficiente con travestir las especies, como proponen las directoras. Aun en el escenario de prescindir de las palabras y categorías, otra propuesta, persisten sonidos e imágenes que se aferran. El futuro, ya presente y pasado, puede estar primero en observar otras formas de vida como serpientes, aves y plantas que quizás vemos, directoras y espectadores, con poca atención. Así, a lo mejor, podríamos suspendernos más libremente en medio de sonidos e imágenes, aunque con mayores obstáculos y retos, hacia lo desconocido. Claro que esa decisión no está exclusivamente bajo el control de nuestras capacidades, de nuestra naturaleza, cineasta o humana. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL ORIGEN DE LAS ESPECIES, DE JULIANA ZULUAGA, TIAGX VELEZ Y ANALÚ LAFERAL

LA ESPERANZA DE LAS QUE VENDRÁN

Andrés Múnera



Lo que han hecho las cineastas Juliana Zuluaga, Tiagx Velez y Analú Laferal con *El origen de las especies* me recuerda al maravilloso ensayo de Ursula K. Le Guin *La teoría de la bolsa de la ficción*, siempre recuerdo el impacto que generaron en mí sus ideas sobre otra posibilidad de fabular, superar el relato

del cazador de Mamuts, del hombre héroe que asesina y tiñe de bermellón el suelo que pisa, la estructura en forma de lanza alicorada con los acontecimientos siguiendo el hedor de los conflictos. Le Guin posibilita otros caminos de narración que yacen en los sedimentos invisibles de las formas

hegemónicas tiránicas, narrar la vida con nuevos medios, lenguajes, moldear formas inusitadas que contengan revoluciones de afecto y cuidado, y así precisamente se presenta *El origen de las especies*, se puede entender como una película-manifiesto que recolecta pensamientos y sensaciones. Pero el viaje mutante-cósmico-transfuturista de Zuluaga, Vélez y Laferal también puede germinar en las distintas *bolsas de ficción* de forma autónoma, sin haber tocado previamente el abrasador trabajo audiovisual que han gestado ellas en Crisálida Cine a lo largo de los últimos años.


La película contiene una estructura epistolar de tres partes a modo de anzuelo de contención de los despliegues plásticos que van a acontecer. Bullendo en la caldera de la forma donde el uso de archivos fílmicos, imágenes digitales volatilizadas, descartes encontrados y redimidos y de puestas en crisis de la producción del tiempo moderno, todo se termina concatenando con la sensibilidad de un sonido dador de mundos que permite que fluya por los estertores del encuadre la posibilidad de miradas liberadas enfebrecidas. Laten las maniguas y los horrores cósmicos del caucho y el latex de *El tercer mundo después del sol*, de Tiagx y Analú, como los fuegos circulares y las medita-

ciones nocturnas de *Presagio*, donde Analú canaliza como médium el trance de cada embestida como una premonición y un incontestable gesto político, las películas de los años mutan como afluentes de pensamiento estético y ético llevado hasta sus últimas consecuencias generando una nueva posibilidad revolucionaria, más ecológica, de fiereza libre, para afrontar la creación cinematográfica haciendo saltar por los aires los hormigones fastuosos de la dinámica habitual de la producción industrial con sus prácticas violentas subrepticias y evidentes.

En este punto el cine de las directoras, que me permitía insinuar a Le Guin, me permite también tender puentes con las prácticas chamánicas de los Yanomami, tan bien descritas en ese diálogo potente entre el chaman Davi Kopenawa y el antropólogo marroquí Bruce Albert, esos estados oníricos de trance producidos por el polvo alucinógeno yakoana que permite ver y establecer conversas trascendentes con los espíritus ancestrales (Xapiri); parece que las criaturas que musitan y braman el placer y el afecto en *El origen de las especies* permiten el establecimiento de una temporalidad diferencial, un establecimiento generoso a pesar de ser un adversario con-

tumaz de dicha palabra, permiten la entrada a una mitología inédita, pensable y soñable, que se amalgama a la técnica de lo cinematográfico desde las herramientas y sus procedimientos, no solo transgrediéndolos con voluntad generosa sino también brindando nuevos sentidos después de la operación ejecutada, así como ocurre en la hipnótica secuencia de la caída del meteorito, alterada con maestría por las directoras, que hace de un misil documental un objeto cósmico, como puerta de entrada al ritual fílmico-performático, mientras la melodía de *La lista de Schindler*, compuesta por John Williams, es enrarecida sutilmente por un Theremín, logrando una dinámica ritual hipnotizante, que por un momento nos recuerda a las variaciones que hacía el compositor Akira Rabelais en el magistral ensayo poético sobre la luna y su impacto en la historia del cine: *To the Moon*, de Tad-hg O'Sullivan, siendo el diseño sonoro y la música orquestada por los habituales colaboradores de Crisálida Cine, El laboratorio de exploración sonora Archipiélago sonoro, una inmersión decisiva que debe ser aplaudida y profundizada en futuros años por ese ensamblaje afortunado de lúdica e imaginación, puertos que son cada vez más necesarios de conjurar en la práctica cinematográfica reciente del cine colombiano.

...las criaturas que musitan y braman el placer y el afecto en *El origen de las especies* permiten el establecimiento de una temporalidad diferencial, un establecimiento generoso a pesar de ser un adversario contumaz de dicha palabra, permiten la entrada a una mitología inédita, pensable y soñable,...

El origen de las especies viste de experiencia una declaración de intenciones transfuturistamitológica que invita a la exploración, vuelca regímenes representacionales de cuerpos y espacios sin apocalípticas sentencias sino más bien con una interesante arista esperanzadora más cercana al pensamiento Latourniano y eso en estos tiempos de advocaciones al desastre de oráculos necropolíticos es de mucho agradecer. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EN SOMBRAS, DE CAMILA RODRÍGUEZ TRIANA

UNA DRAMATURGIA OTRA

Oswaldo Osorio



Hace un siglo Fernand Léger dijo que el gran error del cine era el argumento. Esta opinión la compartían otros artistas y cineastas de vanguardia como él, y hacía referencia a la forma en que, tanto la industria

como el público, redujeron al cine a un simple medio para contar historias de manera convencional. Por eso cuando una película se sale de ese propósito o le hace radicales variaciones, como ocurre con esta pieza de

Camila Rodríguez, debe cambiar la forma de recibirla y también cambia su público.

Y es que Camila Rodríguez Triana, como Léger y sus vanguardistas colegas, primero fue artista y luego cineasta. Ahora es ambas cosas y así lo reflejan sus obras, en especial esta, que, además, está relacionada con la exposición artística *Ejercicios de memoria No 1. Líderes y lideresas asesinados*. Igualmente da cuenta de su doble raigambre el hecho de que esté producida por Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains y Heka Films. Y para ajustar, todas las funciones que ella desempeña en su película evidencian esa naturaleza de artista y cineasta integral: Dirección, guion, dirección de arte, investigación, producción y producción ejecutiva.

Así que, necesariamente, en sus películas, y especialmente en esta, la manera de asumir el lenguaje cinematográfico es distinta. Hay una expresión y unas búsquedas que expanden las posibilidades de lo que puede decir y sugerir el cine; por eso también es exigente con el público, que no puede ser el que solo opera con la narrativa clásica, porque ese se va a salir de la sala (fui testigo), pues se va a aburrir o va creer que entró a una exposición a ver un video performance o algo así.


Y se puede empezar por ahí, por la fuerte carga performática que tiene el relato. Y digo performática en la línea como lo asume el arte, no la actuación para cine. Por eso, muchas de las escenas de la película bien podrían estar en el contexto de una galería o museo y se verían como en su natural hábitat representacional. Incluso se podría cambiar el término de escena por el de segmento, y también tendría lógica, porque las unidades de las que está compuesta la película, ya sean conceptuales o de acción, no necesariamente están ordenadas en una estricta progresión dramática, y mucho menos argumental. Hay que recordar que su premisa no es contar una historia, ni tampoco desarrollar una puesta en escena a la usanza del cine convencional de ficción. Se trata de otro tipo de narración y dramaturgia.

Para identificar esa premisa hay que estar atentos y hasta tener paciencia: Tres hombres, una casa en ruinas y con escasos muebles, un discurso de Camilo Torres, las malas compañías de las que habla la madre, suena entera *La Internacional...* La película lo recibe a uno con una serie de imágenes y gestos sugerentes, pero nunca explícitos. El relato no subestima al espectador, le exige que trabaje con él, que piense, que use esas

piezas que se le van dando para construir el universo que sugiere su autora, así como sus connotaciones.

Hay que recordar que su premisa no es contar una historia, ni tampoco desarrollar una puesta en escena a la usanza del cine convencional de ficción. Se trata de otro tipo de narración y dramaturgia.

Entonces uno se ubica en un país que ha estado en guerra durante setenta años, identifica la dinámica de los movimientos guerrilleros y a uno de sus miembros, quien lidia con la clandestinidad, que está o ha estado “en sombras”... Así que lo sugerido poco a poco se va volviendo evidente, como ese cuarto en tinieblas que vamos identificando a la luz de una linterna. Entonces el drama visual y simbólico de los espacios, los cuerpos, los objetos, la luz y las sombras va dando paso al drama humano. Algunas palabras, soliloquios y mínimos diálogos empiezan a tejer las humanidades y sus relaciones, entre ellos mismos y con el pasado.

De manera que estamos ante una película del posconflicto, como tantas que todavía hacen falta que se hagan, sobre todo de ficción, porque el documental sí ha respondido con cierta generosidad. Y más ficciones como esta, que no lo es del todo, porque más bien está hecha para estimular el pensamiento y el poder de asociación, para cuestionarse por la memoria, por el conflicto y por esas individualidades que todavía buscan reconciliarse con el (su) mundo después de la guerra. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA PIEL EN PRIMAVERA, DE YENNIFER URIBE

MI ESPÍRITU ES INDOMABLE

Joan Suárez

—●—



*Muchacha feroz
Tu boca es aguja en el agua
Tú no eres ni has sido de nadie
Tú eres indomable
Eres tuya
Eres tú*

Desde sus empinadas calles descuelgan los cuerpos cansados. Las carreras periféricas aturcidas, caóticas y de estruendoso ruido. Tan aceitosas y resbaladizas. La ciudad de Medellín, tan verde y anaranjada, con sus casas inclinadas que desafían la grave-

dad y sostienen la lápida, tan irónico y natural. Allí donde la gente es ternura y maldad a cada cuadrante sin flores. La cuadra tiene un montículo de huecos y de secretos ocultos sobre los que nadie dice nada. Sin embargo, Yennifer Uribe, directora de la película *La piel en primavera* (2024), perfuma con imágenes la vida de Sandra en el barrio y la expansión de su esencia en la dimensión de la sexualidad, la determinación, el autodescubrimiento y la libertad.

De pronto, un bus rueda fácilmente y temprano por el barrio con una de tantas historias, su banda sonora local y emisora salsera. La mansión de la rutina madruga a bordo en los asientos de la ciudad primaveral. El despertar afanoso entre los que no tienen nada y otros que lo tienen todo. Un plano acaricia el rostro delicado y nítido de Sandra (interpretada por Alba Liliana Agudelo Posada), en el que su mirada conversa con lo que vamos a ver. Un color azul en su ropa y el descenso a pie desde la periferia y la subida en un bus me traen a Leidy, Andrea, Karen, Cristina, Anna y Alejandra...

Desde un bus también ha bajado *Leidi* (2014), de Simón Mesa, con su triste y primorosa mirada. Y he visto el declive de Andrea en *Madre* (2016), del mismo director, y

su descubrimiento violento de la capilla central de la ciudad, el centro común y siniestro, el refugio pasajero de la soledad y el paradero de un bus. Y qué decir, saltando entre urbes y aceras de asfalto, a *Karen llora en un bus* (2011), de Gabriel Rojas Vera, el mínimo mundo matrimonial de una mujer y el tedio a la mesa. Por otra parte, *Cristina* (2023), de Hans Dieter Fresen, explora los vínculos afectivos con amigos, familiares y amantes. Y las carreteras de Colombia, desde Bogotá hasta Santa Marta lleva a *Anna* (2015), de Jacques Toulemonde Vidal, por una travesía de huida y entendimiento. Y la aparente independencia en la que vive Alejandra con sus emociones y su sexualidad en *Señoritas* (2013), de Lina Rodríguez. Todo un universo femenino narrado (casi en su totalidad) por hombres: jóvenes madres de distinta clase social, el amor de pareja, su lugar como mujer, la frustración ante el mandato social, madres solteras, trabajadoras o profesionales, etc.

Sí, es una perspectiva estimulante y contundente que nos facilita este caleidoscopio memorial (insuficiente) no solo de estas películas, sino también las historias de sus mujeres protagonistas; ahora, hacía falta la voz potente e ingeniosa, espiritual y de cariño desde una misma mujer y su Ser. Yennifer

Uribe eleva los matices y es quien nos brinda con frescura y azares el desenvolviendo adormecido de Sandra, quien está atragantada y tiene el alma atorada. Su cotidianidad es aturrida en los instantes tramposos de ida y vuelta entre su empleo, su hogar y sus esporádicas salidas sociales.

Sí, es una perspectiva estimulante y contundente que nos facilita este caleidoscopio memorial (insuficiente) no solo de estas películas, sino también las historias de sus mujeres protagonistas; ahora, hacía falta la voz potente e ingeniosa, espiritual y de cariño desde una misma mujer y su Ser.

El relato sigue a Sandra en el bus, este es el espacio - tiempo de un movimiento en forma de espiral, aunque la ruta sea cíclica: el mismo recorrido y la misma trayectoria. Los hechos suben y bajan por unas escaleras eléctricas en desafíos de asombro y risas contenidas, palabras calladas y ojos sostenidos: el cumplido aceptado, el saludo atendido, la salida a conversar, la llamada recibida... Y un hijo saltando de adolescente a hombre. Así es el tono dictado por la música

y el ritmo palpar de Sandra, en su ambiente laboral como vigilante y la apertura a nuevas amistades, otras mujeres, el amor y su cuerpo.

El equilibrio en la vida es incierto, Sandra está nueva en su lugar de trabajo y se abre la ventana; en un primer momento, la conversación con el conductor del bus; y en el segundo, por la cofradía con sus compañeras de turno en el centro comercial. El recorrido íntimo comienza por la singularidad de la palabra, la mirada, la coquetería, la curiosidad inquieta, la melodía sensual, la picardía entre bromas y los momentos de pequeña celebración: el cumpleaños de la novia de su hijo y la única cita romántica en el bus con Javier, que revela a los hombres, muchos entre tantos (como el padre ausente de Julián), que no quieren para siempre.

El relato da cuenta de una filigrana sensible en la que se exploran emociones, estados de ánimo, el eco de un pasado sinuoso y el carácter templado y decidido aprendido con la experiencia, y el autodescubrimiento del placer y el deseo. Sandra se masturbaba al igual que Ángela en *La sangre y la lluvia* (2009), de Jorge Navas. Momentos, solo momentos de soledad e imaginación erótica en la hostilidad gris de una ciudad, el dictamen

cultural y social del pecado, la sumisión y la obediencia. Pero Sandra apela a la deconstrucción de patrones, el deslumbramiento de su piel le abre la caricia de su Ser y la libertad de su espíritu. En la última secuencia Sandra está en su propia terraza (una habitación más amplia), gigante ante la ciudad, y un plano general, acompañado de una leve lluvia, desnuda el nacimiento de otra Mujer, otra Sandra, la que dará su vida por ella, como ha sido; y por quererse siempre primero, como será.

Yennifer Uribe alcanza con maestría algunas escenas sutiles y alegóricas, si bien no son primerizas para el cine colombiano y lo que se ha llamado “realismo cotidiano” a nivel latinoamericano; su virtuosidad poética como directora nos abre la puerta para ir más allá de la acera, no la de los jóvenes en las bancas de los barrios y sus vueltas, sino la de otra ciudad (la misma Medellín de *Rodrigo D*) a la que tanto y todavía le dan la espalda. Sandra es la expansión de muchas mujeres, con diversas pieles de sudor y que trabajan, que están por fuera del canon plástico y quirúrgico. De ahí, que la estética musical sea tan vibrante y alegre, ya no es *Tu muñeca*, de Dulce, para jugar, ni la hermana que trapea en los ochenta. Sandra es Sherezade, y muchas otras mujeres a la vez, la que proviene

de una hermosa ciudad. La que es medallo por cariño y metrallo de verdades. Donde no azaran las neas, aquí azara otra guerra silente e individual: la autonomía, el autodescubrimiento y la libertad de la mujer.

En esta revista me permitiré la licencia para reproducir un fragmento del poema Ciudad invisible, del poeta y cineasta Víctor Gaviria, que está en su libro *La mañana del tiempo* (2003), un texto que sigue temblando como un pensamiento invisible sobre las pieles en la primavera.

Ciudad invisible

Una muchacha con las cejas espesas
y su boca entreabierta, camina rápidamente en sentido contrario

lo que me da tiempo de observarla: pero
pasa sin pestañear y mira hacia abajo,
pensando, ensimismada... [...]

Bienvenidas la quietud, la boca silenciosa,
los ojos iluminados por el día,
pero que miran hacia adentro.

¡Por favor, abran paso! que voy sin que nadie me moleste

por un bosque de desconocidos!... 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA PIEL EN PRIMAVERA, DE YENNIFER URIBE

EL HEROÍSMO DE LO COTIDIANO

Orlando Mora



Una lástima que una película colombiana tan valiosa como *La piel en primavera* haya tenido en Medellín un estreno tan pobre, con un lanzamiento en solo tres salas del circuito alternativo. Sin conocer qué otros títulos de calidad puedan ser presentados

en el transcurso del año, es indubitable que esta obra de Jennifer Uribe está llamada a ocupar un puesto de privilegio en el listado del cine nacional del 2024.

Uribe es antioqueña y no suena descami-

nado suponer que tras el carácter realista de su trabajo ronda la influencia bienhechora de Víctor Gaviria, el director que enseñó a girar la cámara hacia los barrios populares de Medellín con una mirada distinta, sincera y respetuosa, acercándose a sus personajes sin paternalismos ni juicios morales.

Creo recordar que alguna vez Fernando González habló de lo grave que resulta una generación sin maestros, que sirvan como referencia y punto de partida para que los nuevos creadores crezcan y encuentren sendas que enriquezcan la herencia recibida. Uribe ha cumplido con ese destino, ya que el realismo que ensaya en *La piel en primavera* agrega cosas que no estaban en Gaviria, destacándose en especial su acercamiento a un personaje popular, pero que no pertenece a la marginalidad que interesa al director de *Rodrigo D no futuro*. Sandra es una mujer sin ningún perfil especial, que cumple con el heroísmo de una cotidianidad sin brillo, asumiendo la vida diaria como una tarea que se atiende sin quejas y sin celebraciones especiales.

La protagonista habita en un barrio popular de Medellín, ejerce el oficio de vigilante y tiene un hijo adolescente del que en razón de su edad debe estar pendiente. La pelícu-

la a lo largo de buena parte de su metraje se ocupa en seguir los pequeños incidentes que a Sandra le ocurren, desde sus días en el trabajo, las amistades que el nuevo lugar le depara, la relación que establece con Ramiro, el conductor de un bus en que con frecuencia se transporta, es decir, nada relevante, sin los giros dramáticos de ruptura que los manuales de guion aconsejan.

En *La piel en primavera* queda claro desde la primera escena que el filme quiere narrar la cotidianidad de la vida de una mujer sin atributos, salvo la manera natural como atiende los retos de una existencia que lleva sin sobresaltos. A Sandra no le ocurre nada especial, simplemente atiende el día a día y con ocasión de un cambio de puesto de trabajo conoce a un grupo de amigas con las que establece una complicidad amable, y también vive un romance que le recupera deseos que la dura rutina había acallado.

Lo importante es que Jennifer Uribe consigue construir un universo dramático gracias a las virtudes de una puesta en escena a contracorriente de los gustos que hoy dominan y en los que a cada plano debe corresponder una acción, lo que obliga a su brevedad y a su multiplicación, tratando de otorgar un ritmo que impida que el voluble

espectador cambie de canal. Los planos de la directora son, en cambio, largos y no apuntan a concentrarse solo en hechos, dando a las situaciones un tiempo interior que nos las devuelve en su integridad. En ese sentido, me parece que Uribe se encuentra más cerca a paradigmas de cierto cine de los años sesenta, en los que la cámara recogía y daba significación a momentos en lo que aparentemente nada sucedía.

Ese tratamiento se torna visible en la primera secuencia, en la que se dedican varios minutos simplemente a registrar el recorrido del bus que lleva a Sandra a su nuevo trabajo, dando cuenta de las imágenes y los sonidos de una ciudad ruidosa y congestionada. Escenas como el encuentro de ella con Ramiro en las escaleras del centro comercial o la del reclamo del hijo porque se está pintando los labios están resueltas con la inventiva y la sutileza suficientes para garantizar que estamos en presencia de una auténtica directora.


En una escena clave de la película, una de sus amigas le pregunta a Sandra si tiene esposo, novio o machucante, y ella responde que no dispone de tiempo. Sin embargo, suceden en su cotidianidad pequeñas cosas que le permiten recuperar sensaciones

y emociones casi olvidadas, en una especie de redescubrimiento que, sin embargo, no la convierten en una mujer lúcida. Hay una opacidad en su vida que seguramente se mantendrá y de allí mi distancia con la parte última de la película, en la que luego de la fiesta de los choferes a la que Ramiro la invita, hay un quiebre narrativo que desorienta, ya que no se sabe qué ha sucedido en el lugar, dónde ha ido Ramiro y qué ha pasado con la niña a la que Sandra cuidaba.

Escenas como el encuentro de ella con Ramiro en las escaleras del centro comercial o la del reclamo del hijo porque se está pintando los labios están resueltas con la inventiva y la sutileza suficientes para garantizar que estamos en presencia de una auténtica directora.

Sospecho que esa ruptura obedece a la intención de la directora de otorgar a las nuevas experiencias de Sandra el carácter de una liberación, algo que corresponde más a una idea del guion que a una evolución lógica del personaje. Eso explica un final con un evidente carácter asertivo y de tesis, con el plano de Sandra que se desnuda en la azotea

de su casa, a punto se supone de empezar una nueva vida.

Hay sinceridad y verdad en *La piel en primavera*, una obra en que se nos habla del mundo femenino con fina sensibilidad, contando con el apoyo de un equipo técnico y creativo fundamentalmente de mujeres y con la actriz Alba Liliana Agudelo en un trabajo discreto y eficiente. Sin duda, una de las óperas primas más prometedoras en mucho tiempo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA SUPREMA, DE FELIPE HOLGUÍN

Gonzalo Restrepo Sánchez

—●—



Sobre el tema de marginalidad, penuria y el excluido social como nos lo recuerda Tezanos, el cine colombiano se ha nutrido muy bien, y realmente existen excelentes cintas al respecto, incluso, sobre esos seres marcados por la abyección. Pero lo que no suele ser tan común es que dicha pobreza y

marginalización sea contada a través de un melodrama con tintes de comedia. Y en este sentido, el director Felipe Holguín de *La Suprema*, sale bien librado.

Inspirada en una historia escrita por el cartagenero Manuel Jaimes Triviño, está

asentada en una fábula en San Basilio de Palenque (1977) cuando “Kid” Pambelé quedó campeón del mundo, y alguien del Gobierno fue a San Basilio con un donativo muy particular a la comunidad –y a la familia del boxeador–, pero a la vez mezquino, dadas las condiciones de pobreza del caserío: un simple televisor. La película, más allá de ser rodada en la vereda La Suprema, del municipio de Matuya en María la Baja (Bolívar), tuvo una cooperación activa tanto detrás como delante de las cámaras por dicha comunidad.

En este marco del boxeo con niños y sin metáfora, está el corto *Dale duro Cayetano* (Alberto Giraldo, 1974), en la época del sobreprecio; y también *Irma* (Carlos Castaño Giraldo, 2019) sobre una niña, su amor al boxeo y su identidad afrodescendiente, que más allá de la violencia psicológica, es una bella historia con la tenacidad cultural y el sortilegio del legado africano del Pacífico colombiano.

Con respecto a la puesta en escena de *La suprema*, hay que destacar que los emplazamientos de la cámara son favorables y eficientes como para sortear esa invariabilidad de la planificación, valiéndose de los elementos ya existentes para componer el

plano –un pensamiento que defendieron los promotores de la Nouvelle Vague– y que ciñen los encuadres de tal forma que, las contadas localizaciones de la vereda, parecen más completas y diversas (en particular, los exteriores), al tiempo que, sin optar por concluyentes ángulos, y tamaños del plano, muy pocos ofrecen una disposición áspera, en cuanto a la totalidad del escenario y zona de vulnerabilidad.

Y así la película transita entre lo vehemente y lo inexplicable, entre lo real y lo ilusorio, de una forma tan agradable y fluida, que el habitante de la sala de cine sin necesidad de artificios, pero sí de las ilusiones de la lozana afrodescendiente protagonista llamada Laureana (Elizabeth Martínez), está muy poco empeñado en descifrar al fin y al cabo el contenido de “esas ‘vainas’ de la vida”, como si tuvieran que ir destinadas únicamente a la joven. Y de lo que no hay titubeo alguno, es que estamos observando un panorama social pobre y una ausencia del Estado.

Así que, protagonizada además por una cantautora de bullerengue (una danza del Caribe colombiano) y dos actores cartageneros, *La Suprema* nos relata la vida de una joven afrodescendiente que sublima su idea

de ser boxeadora, no obstante, su vida está atiborrada de problemas sociales y económicos. Al abordar este escenario y realidad de Laureana, dos cosas incuestionables, primero:

Una de las preguntas más esenciales a propósito del mundo social, es la de saber por qué y cómo ese mundo perdura, persevera en el ser, cómo se perpetua el orden social. Es decir, el conjunto de las relaciones de orden que la constituyen (Bourdieu, 2006, p. 31).

...*La Suprema* nos relata la vida de una joven afrodescendiente que sublima su idea de ser boxeadora, no obstante, su vida está atiborrada de problemas sociales y económicos.

Por esta razón, propondría que, en medio de la vulnerabilidad y exclusión, y frente a ese “forcejeo e ilusión” de Laureana para poder llevar a cabo su pensamiento de ser boxeadora; sus mayores armas son su identidad hacia la comunidad, la quimera y la espera. Y mi segundo punto de vista:

“...un lugar sin lugar propio, pero que puede tocar muchos lugares” (Foucault, 2001, p. 761). Un mensaje y una ideología fílmica de tal forma que es válida tenerla en cuenta. Por qué razón. Es que esta “heterotopía cinematográfica [como escenario de interacción social]” es, asimismo, una construcción mixta relacionada por efectos de identidad y alteridad, de interioridad y exterioridad, de pertenencia y ajenidad (Burgin, 2007).

En *La Suprema* (2024), Holguín, sin el imperativo de profundizar la pobreza y exclusión social, orienta en clave de comedia las aspiraciones y diálogos de quienes habitan un cosmos, por supuesto, siempre a mejorar y con o sin certidumbre. Desde este punto de vista, la cinta encuentra una afable y dichosa armonía entre entorno e individuo. Dicho de otra forma, la perspectiva aquí retratada cobra una especial notoriedad para concebir y avivar los quehaceres de sus interlocutores, pero, asimismo, es la actitud y la mirada de estos caribeños, la que otorga un nuevo significado a lo que les circunda cargado patrones y aislamiento.

Después de estas dos cavilaciones, la noción de heterotopía de Michel Foucault nos permite, asimismo, análisis fílmicos con

una función general de señalar espacios marginales. Un prototipo a proponer estaría en Diego García Moreno (*La canoa de la vida*, 2001) pero a modo de documental. En este orden de ideas, y en el ámbito afrocolombiano del documental, acordemos que se hay una serie de largometrajes y cortos muy interesantes de estudiar y reitero en lo heterotópico. A modo de breve paréntesis, citemos con firmeza algunos títulos de ese cine etnográfico:

La producción *El vuelco del cangrejo*, de Óscar Ruiz Navia (2009); *Siembra*, de Ángela Osorio y Santiago Lozano (2016), y *El día de la cabra*, de Samir Oliveros (2017), rodada en la isla de Providencia con un buen elenco local de adolescentes afrodescendientes. En *La sociedad del semáforo*, de Ruben Mendoza (2010), el hilo conductor de la trama es un desplazado afrocolombiano oriundo del Pacífico.


Finalmente, sobre la producción de la película pienso que es una opción apropiada para quienes se arriesgan con su primera incursión en el mundo del largometraje –salvo excepciones– adaptando un pequeño presupuesto, ya que no están integrados en la industria cinematográfica. Y al mismo tiempo, esas válidas cooperaciones o ese

cine de cooperativa –como lo denomino– y poder llevar a cabo una película.

Referencias

Foucault, M. (2001). *Des espaces autres*. En *Dits et écrits: 1954-1988*. (1980-1988). Gallimard.

Bourdieu, P. (2006). *Autoanálisis de un sociólogo*. Anagrama.

Burgin, V. (2007). *Possessive. Pensive and Possessed*. En Campany, David. *The Cinematic*. Whitechapel Gallery. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LOS VIVOS Y LOS MUERTOS, DE MANUEL F. CONTRERAS

UN RETRATO ÍNTIMO PARA FRAGUAR EL DESTINO

Danny Arteaga Castrillón



Hacer un retrato de lo íntimo es otra manera de acercarse a un espejo, pero uno que posibilita ver casi en simultáneo las transformaciones que permite el tiempo, y no solo la contundencia ilusoria de un pre-

sente. *Los vivos y los muertos*, documental de Manuel F. Contreras, es una muestra de ello. En la película el realizador toma como escenario a su propia familia y su entorno para indagar sobre el pasado y así entender

su presente, más las decisiones de cara al futuro.

Manuel hace el registro, a lo largo de varios años, de su propia historia, de su cotidianidad en Budapest y las temporadas que pasa con sus hermanos en Bogotá. La película se mueve al inicio en torno a la búsqueda de un medio hermano desconocido, que resultó de una infidelidad del padre en el pasado. Esto a raíz de su indecisión de tener hijos, que nace cuando su pareja le manifiesta sus deseos de ser madre. Así, el documental hace una constante reflexión sobre la paternidad y, con ello, sobre la estructura familiar, más los secretos y rencores que oculta el tiempo.

Los vivos y los muertos es una muestra de creación de tensión narrativa a través del retrato de lo privado. Se contraponen situaciones como el autorregistro que hace Manuel de su soledad, en Budapest, más la construcción de su propio espacio, a la manera como sus hermanos, por su lado, van construyendo un hogar. Los espectadores participamos del dilema que embarca al realizador - protagonista. Asumimos el entorno familiar como un escenario de indagación, casi como un oráculo. Las señales del destino parecen filtrarse en las

imágenes para convocarlo o tentarlo, sobre todo cuando poco a poco sus hermanos van teniendo sus propios hijos o saltan las manifestaciones espontáneas de lo gratificante que es ser padre o madre. Esto incluye al medio hermano, con quien Manuel había encontrado un fugaz punto en común sobre sus inquietudes y su futuro.

La película va más allá de una intención solipsista. No es el retrato vanidoso de quien quiere eternizarse en sus propias imágenes. Late en verdad una sensación de indagación que se percibe en lo espontáneo, de permitirle al lente moverse con el ritmo de la emoción y del afecto. Registra con naturalidad los vínculos familiares. Los deja expresarse y sumarse a la observación. Por eso la cámara no es un artefacto ajeno que los observa desde un plano distante de su realidad, sino que delata su presencia. Se le permite volcarse con el movimiento, pasar de una mano a otra, incluso por un momento el realizador accede a que un niño invada el plano y acaricie el lente con curiosidad. Hechos como este último, sencillos, impulsivos tal vez, pueblan casi de manera imperceptible algunas escenas de la película. Pueden pasar desapercibidos o parecer simples situaciones decorativas, contextuales, pero que resultan muy elocuentes en


la consciencia dubitativa de Manuel, como ese otro fugaz instante en el cual su sobrina y su sobrino juegan al “papá y a la mamá”, y revelan incluso, en esa ingenuidad, un típico problema de matrimonio.

Por eso la cámara no es un artefacto ajeno que los observa desde un plano distante de su realidad, sino que delata su presencia. Se le permite volcarse con el movimiento, pasar de una mano a otra,...

Hay, además, una voz en *off* presente a lo largo de la película que narra los hechos y opera casi como una consciencia que habla desde diferentes planos del tiempo; pero no juzga, se limita tan solo a enfatizar en los dilemas del realizador - protagonista. De esa manera, el director toma distancia de su yo en la imagen para que la introspección suceda sin la injerencia de su propio juicio. Así, la película se convierte en el escenario que fragua Manuel F. Contreras para buscar las respuestas que determinarán sus decisiones y su destino y nos convierte a los espectadores en testigos de ese proceso.

Sin embargo, la indagación no se limita a los parangones de Manuel. Él mismo se convierte en la motivación que lleva a sus hermanos, incluido el medio hermano, a hacer sus propios descubrimientos, a adentrarse en su pasado y reconciliarse con quienes ya no están. Podemos, además, percibir la transformación de cada uno a lo largo de los años, incluido Manuel, cuyos interrogantes se van resolviendo a medida que el destino que registra las imágenes le confirma sus reservas en torno a la paternidad y el devenir que añora, del mismo modo, su espacio en Budapest va tomando forma e identidad.

La película adquiere un cierto carácter terapéutico. Indaga en lo íntimo para encontrar las grietas que lastiman. Ahonda, sin embargo, en el pasado apenas con la tristeza suficiente; anda como de puntillas, incluso con cierta reverencia, para no despertar rencores ni agudizar el dolor, y la nostalgia alcanza una presencia sutil, sobre todo a través de la música y las fotografías, ya más cercana a la sensación del alivio. Surge entonces la pregunta de si las imágenes son tan solo un registro de los avatares de un conjunto de relaciones afectivas o si la película más bien cumple un rol directo en el destino emocional de los personajes,

si la presencia de la cámara, la promesa de un proyecto cinematográfico, incluso el tejido final, en algo habrá incidido en esa catarisis familiar. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MALTA, DE NATALIA SANTA

A PROPÓSITO DE DETRIMENTOS

David Guzmán Quintero

—●—



Malta es de esos relatos que se agradecen, que no tienen nada que ver con la sobreestimulación de una película “perfecta” y, de hecho, cuyas pretensiones son bastante modestas, acaso inocentes. Formalmente, no hay algo que valga particularmente la pena resaltar: hay algunas patas que cojean

en el guion y otras más en dirección. Todo en lo que me quiero detener es en la representación.

Algo así como lo que hizo Paul Thomas Anderson en *Licorice Pizza* (2021) al reinventarse un cliché como lo son las re

(re,re,re,re) fritadas películas románticas adolescentes, Natalia Santa sigue la estructura de una típica comedia romántica del estilo chico-conoce-chica; solo que esta vez se invierten los roles: esta vez es la mujer la ruda y el hombre es el perdedor. Modificar algo tan sencillo en un tipo de cine tan costumbrista se hace algo bastante loable. Dicho eso, habría que destacar que no es un filme que repita los “errores” que tanto se le adjudican a ese tipo de cine (de hecho, lo mejor de todo es que *Malta* se arriesga a cometer otros errores); a diferencia de esos filmes, esta estructura respira: sí hay una trama principal y algunas secundarias, pero siempre hay tiempo para bailar en la sala de la casa o para una guerra con pistolas de agua. Es mera cuestión de filosofía, de cómo se ve la vida. Pero, al final, quién puede decir si la vida se resume en emprender una búsqueda o en esos momentos dotados de aparente insignificancia.

Ahondemos en la representación de esos sistemas de sexo/género que se nos muestra en *Malta*. Tras ver la delicada silueta desnuda de Gabriel (Emmanuel Restrepo) entropiada con Estefanía Piñeres y su aceptación despreocupada de sus juveniles deseos homosexuales hacia un personaje de historieta, comencé a pensar en eso que

han estado llamando “Nuevas masculinidades”. En los últimos años hemos visto a distintos realizadores poniendo en conflicto la imagen masculina: En *La jauría*, en *La roya*, en *Los reyes del mundo*, en *Una madre*. Sin embargo, empecé a hacer un breve recorrido a lo largo de la historia del cine y me encontré con que los realizadores siempre han encontrado en la pugna subyacente de ese sistema sexo/género unos cuestionamientos sociales. No pude evitar pensar en esa divina feminidad del mimo de *Los niños del paraíso*, por ejemplo. Como ese mimo, Emmanuel Restrepo dota a su personaje no de una feminidad, sino de una masculinidad delicada, trémula, un hombre al que no le crecen las patillas “ni con minoxidil”. Y ese chico, sin seguir en lo absoluto el estereotipo de macho, es con el que vemos a la protagonista en una escena de sexo bastante larga y algo explícita. En el desarrollo de esa representación, Natalia Santa fue bastante precisa con la forma en la que decidió representar, no solamente su masculinidad, sino también su heterosexualidad: ninguna de las dos tiene que ver con su comportamiento, mucho menos con el que se haya sentido alguna vez atraído hacia otro hombre.


Eso es abarcativo hacia toda la masculini-

nidad del relato. Toda idea de masculinidad aparece agonizante: un padre ausente, un hijo que sigue los pasos del padre, un abuelo que está mal enterrado, un amante introvertido y un niño. Por el lado de las mujeres, bueno, el relato abre con un plano del desagüe de la ducha sobre el que la protagonista está orinando. De esos detalles tan minúsculos es de los que se enriquece sobremanera el relato. Y así como las representaciones masculinas y femeninas, también se ha deconstruido la imagen de la madre santa. Como sucede en *Una madre*, el cine colombiano, tal vez partiendo de la misma idolatría por la maternidad, se ha estado preocupando por hacer madres humanas, o sea, con derecho a ser imperfectas. (Esta vez –como cosa rara– Patricia Tamayo nos regala una soberbia actuación.) Y en el entresijo que hay entre la masculinidad y la fertilidad, solamente encontramos a varios hombres que solo aparecen para una satisfacción casual, una madre en pijama y unos peces que se van muriendo a lo largo del relato.

Estas representaciones fueron logradas no solo por Natalia Santa en su guion y dirección, sino (me atrevería a decir que, sobre todo) por unos actores con rostro. Natalia Santa aparece como una directora intere-

sada en no seguir en automático respecto a los no-actores y ha optado por unos inteligentísimos actores que han logrado representar de manera impecable todas las ideas descritas. En el elenco de su anterior filme, *La defensa del dragón*, contó con la maestra Victoria Hernández y un actor del peso de Hernán Méndez; esta vez, contó con Estefanía Piñeres, Emmanuel Restrepo (que se perfila como una promesa de la actuación en Colombia y eso no tiene nada que ver con la acogida mediática que obtuvo su papel en la telenovela de Rigo), Patricia Tamayo y (nada más y nada menos) el maestro César Badillo.

Y ese chico, sin seguir en lo absoluto el estereotipo de macho, es con el que vemos a la protagonista en una escena de sexo bastante larga y algo explícita.

El resultado es un relato con logros mayores a sus propósitos. No tiene nada que ver con que sea la mejor o la peor película del año. Deja, simplemente, un ligero y agradable sabor de boca. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MALTA, DE NATALIA SANTA

VAMOS A VER MALTA

Luisa Milena C.



Oigan, ¿vamos a cine?

Vamos a ver Malta

No me digan que no pueden porque tienen que administrar un Motel.

Les acepto que me digan: “Lo que pasa es que ya no está en cartelera”.

Ojalá todas las pelis colombianas que valen la pena se quedaran tres o cuatro me-

ses en cartelera o se pudiera acceder a ellas luego.

Vamos a ver más cine colombiano pa' que algo así sea posible. Vamos a llenar las salas, sobre todo con pelis como *Malta*, que está dirigida por Natalia Santa.

Ella estudió literatura, su ópera prima fue *La Defensa del dragón* y en su trabajo hay una

dedicación al ámbito del guion. Esto se nota en *Malta*. Santa nos entrega unos personajes redondos, complejizados por las situaciones en las que están inmersos y por las interacciones entre sí. Siendo este el punto más fuerte de la película.

La directora quería “que no fuera fácil juzgar” a dichos personajes: a la mamá, a la hermana, a Mariana. Esta última es una joven que vive con su madre, abuelo, hermana y hermano menor; su contexto familiar es de grises, blancos y negros; su relacionamiento con el mundo también. En medio de todo ello, Mariana solo quiere irse, quiere irse a Malta.

El lenguaje de la película aparenta pasar desapercibido, pero en realidad nos ofrece un acercamiento a un entorno con sus personajes, particularmente a Mariana y su universo íntimo, siendo ella la protagonista y el punto de vista de la película. La vemos de cerca por medio de planos cerrados casi al punto de la incomodidad, pero la asumimos con naturalidad porque hay un cotidiano orgánico en la narración.

Es placentero evidenciar que la pieza nos invita a sentir mucho sin una manipulación emocional o un forzamiento de ello en

quien la mira. Como espectadora, recibo de forma autónoma lo que me entrega la película y decido cómo sentirme al respecto. Quiero decir que no se trata de una escena “tipo Disney”, donde me aborda la angustia al ver un Simba en peligro en medio de una estampida. Esa sensación proviene de la narrativa construida para dicha escena: música suntuosa y dramática; planos que refuerzan dicho conflicto, diálogos que desesperan por su verdad de fondo, etcétera.

En Malta, sentimos lo que orgánicamente sentimos. Empatía, molestia, “pena ajena”, cariño y hasta odio o fastidio por los personajes o los sucesos. Dependerá de la propia percepción y forma de vivir las emociones. Eso la hace más íntima, más compleja, cercana y realista.

La película nos permite el disfrute, nos saca risas y nos conecta con algo personal, independientemente de si tenemos identificación con Mariana o no. Como espectadores podemos vivenciar una suavidad al verla mientras reflexionamos sobre aspectos de peso o problemáticos; el deseo sexual, el coqueteo juvenil, la maternidad ardua, la paternidad ausente, la rutina laboral, la libertad femenina... la desconexión del entorno propio, la no pertenencia...

Podríamos desligar más aspectos, pero necesitan ver la película.

Por eso, vamos a cine.

Vamos a ver *Malta*. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MINOTAURO, DE JOAQUÍN URIBE

EL LABERINTO DE MINOTAURO

Daniel Tamayo Uribe



El cine, como cualquier arte, ha sido objeto de muchos discursos o ideas con que se ha buscado definir sus objetivos o fines, sea a un nivel técnico o a uno filosófico. Por otra parte, ha sido asunto de discusión la ética del oficio cinematográfico, en parti-

cular en lo relativo al trabajo con otros. En unas y otras se han presentado abusos por menosprecio o por sobreestima. Bajo estas consideraciones, me gustaría enfocarme en lo estético, lo sensible, para el caso de *Minotauro* (2024), película colombiana dirigi-

da por Joaquín Uribe.

Una estética, diría yo, es un determinado orden (o desorden) de las formas sensibles –aquí ya empiezo a pecar de estar dando definiciones–. Esto viene acompañado de conceptos y emociones. Podría decirse que la virtud de la persona dedicada al cine radica en lograr establecer esa organización de forma que se pueda habitar un momento y espacio y así los espectadores podemos transitar por emociones y conceptos hacia algún destino. Esto nos remite inmediatamente a la figura de cineasta o directora. Figura vanagloriada y criticada, anhelada y desechada, la mayoría de las veces oculta en la obra y con frecuencia protagónica fuera de ella.

En *Minotauro* se pretende documentar periódicas salidas a “la libertad”, con una duración de 72 horas, por parte de un misterioso e histriónico hombre de sesenta años de edad, Omar Bautista, condenado a prisión por homicidio hace aproximadamente diez. En la película nos movemos entre los registros de la vida de Omar en la cárcel La Modelo y aquellos en sus diferentes salidas en la ciudad de Bogotá, gracias al beneficio obtenido en la prisión. Sin embargo, la presencia (visual y sonora) del director,

Joaquín, termina por ser central. El documental en realidad es sobre la película que intentan hacer estos dos hombres, aunque quizás cada uno intenta hacer una diferente. Parece que ninguno, al menos desde el principio (como es usual), sabe cuál quiere crear ni anticipa a cuál llegará. El minotauro no es solo el impredecible Omar, hay otro. Esa aún más compleja dualidad que “protagoniza” y “dirige”, esa tensa relación artística que llega a formarse entre los que filman y los que son filmados, Omar y Joaquín.

Normalmente esperamos que la persona que dirige esté detrás de cámara y la que protagoniza quede delante de ella. Aquí es así pero también pasa a la inversa, quien dirige llega a estar frente a cámara y el protagonista igualmente manipula la cámara. No solo hay seguimientos u observaciones más típicamente documentales y momentos de hablar a cámara o a quien está tras de ella, igualmente vemos a Omar haciendo unos como performances aparentemente planeados con Joaquín o improvisados por él. Por su parte, el director decide aparecer en *off* o frente a cámara para poner en evidencia desde cuestiones técnicas y de producción hasta artísticas y personales en torno a la película.

Es justamente en estos momentos de estelaridad escénica de Omar y Joaquín en los que salen a relucir las tensiones a propósito del cine como forma de arte. La performatividad escénica trae a cuento, al menos en este caso, el vínculo entre lo estético con lo ético y lo filosófico. Este documental, como cualquiera, adquiere una posición en su relación con la puesta en escena y la ficción. En otras palabras, con aquello que hace referencia a su necesaria construcción al tiempo que con sus compromisos con la verdad y la falsedad.

Cabe preguntarse, como se plantea en la película, si lo que vemos y lo que se nos dice es verdad o auténtico. Llegamos a enterarnos de que no todo lo que Omar cuenta de su vida a Joaquín es cierto. Asimismo, en medio de su histrionismo, humor y crudeza da la sensación de estar siendo auténtico sin dejarnos ver mucho de él. Ante esto, por una parte, Joaquín lo pone en una sala, entre luz y oscuridad, que parece de interrogatorio de película gringa. Así parece pretender confrontarlo consigo mismo a la vez que quizás espera que los espectadores podamos ver más de él. Por otra parte, el director habla con Omar en más de una ocasión, con franqueza y rudeza, preguntándole qué quiere hacer (con la película y con la vida).

En este punto saltan las preguntas éticas y estéticas tanto para Joaquín como para Omar. Las preguntas en el cine, como siempre, pasan por lo que se decide mostrar y lo que no, el dentro y el fuera de cuadro (visual y sonoro). Y esto es determinado por ese registrar o ser registrado. Las dos posiciones tienen sus potencias, riesgos y responsabilidades. Para entrar en ello, primero cabe considerar las situaciones y, conforme a ello, las intenciones de cada uno de los actores (no en el sentido de la profesión). Y en esto radica una de las principales dificultades: no sabemos bien ni lo uno ni lo otro.

...en medio de su histrionismo, humor y crudeza da la sensación de estar siendo auténtico sin dejarnos ver mucho de él. Ante esto, por una parte, Joaquín lo pone en una sala, entre luz y oscuridad, que parece de interrogatorio de película gringa.

Esto, de fondo, corresponde al interrogante fundamental: ¿por qué hacer una película? Más aún, ¿por qué hacer esta o cual película? Omar es un convicto que tiene la oportunidad de salir de su celda y “ser li-


bre”; Joaquín, por su lado, es un documentalista que tiene la oportunidad de registrar a Omar frente a esta situación vital que se le presenta. Uno y otro, da la impresión, creen que hacer del caso una película puede aportar. ¿A qué? A la propia vida de Omar así como, parece, a la sensibilización, concientización o reflexión sobre lo que implica la privación de la libertad, como se suele denominar la pena a la que fue condenado el protagonista. Ambos se plantean el “qué mostrar” en función de un mensaje que dejar.

No obstante, da la sensación de que Omar y Joaquín terminan por ser parciales o ambiguos sobre sus intenciones, de que todo lo que desean al hacer el documental no se resume en la intención de aportar ese mensaje a la sociedad o siquiera a sí mismos. Puede que esto responda a que consciente e intencionalmente oculten algo que no quieren mostrar (como sí vemos en algún momento de la película), pero a lo mejor es que ni siquiera saben qué quieren. Así se siente. De ahí que las formas y escenas que se adoptan en la película sean irregulares entre ellas y no siempre claras sobre qué se espera o se pretende que sintamos o pensemos. Hay momentos divertidos, otros bellos y algunos fríos. Y aunque la realidad

sea así de compleja y dispar, en una película parece importante darle orden e intención a la diversidad de formas para poder habitarla en cuanto cine y no solo como la vida misma –vuelvo con las definiciones...–, a la que igualmente buscamos darle sentidos.

No sabemos en qué circunstancias llegaron Joaquín y Omar a cruzarse y decidieron hacer esta película. En principio, uno diría que es el documentalista quien tiene mayor poder y responsabilidad con el protagonista, pues puede que ponga en riesgo la oportunidad de Omar y lo exponga ante quienes vieran la película. Hacia el público su compromiso es, pues, ofrecer una obra que sea habitable, asunto difícil y no tan valorado. Por su lado, Omar determina la película, más allá de la dirección que quiera dar Joaquín, hasta el punto que parece salirse de control el resultado final. Su principal responsabilidad es consigo mismo y su posibilidad de “libertad”, aunque también tenga alguna con Joaquín, quien decidió acompañarlo en el proceso. Con el público, de haberse comprometido con dar un mensaje, a lo sumo es responsable de hacerlo.

Qué puede y debe una película son cuestiones que nos exceden, como la vida misma. Pueden mucho o muy poco; lo mismo

con lo que llegarían a deber. Todo esto aplica para quienes graban, quienes son grabados y quienes ven, tipo de personas de las que sigue habiendo muchas. Son diferentes y siempre inciertos los objetivos propuestos y los fines alcanzados. Cual minotauro griego, como el que conforman Joaquín y Omar, nos encontramos en medio de un laberinto al ver y hacer una película. Llegamos a un camino sin salida o alcanzamos libertad. Para este *Minotauro* y el laberinto que habita, que sean Omar, Joaquín y el resto de espectadores quienes digan a qué destino fueron a dar. Yo ya he escrito el mío. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

PEPE, ESTUDIOS DE LA IMAGINACIÓN, DE NELSON CARLO DE LOS SANTOS

PAISAJES LIMINALES

Gloria Isabel Gómez

—●—



Detrás de cámaras de Pepe, estudios de la imaginación.

En una era de hiper-globalización vale la pena preguntarnos por el origen de las obras que consumimos, precisamente por la necesidad de cuestionar el efecto que la homogeneización de estos productos masivos tiene sobre las audiencias y las identidades culturales.

Los umbrales que se construyen entre la realidad y el arte están siempre atravesados por la condición humana y la experiencia de los y las creadoras. Estos umbrales no necesariamente son rutas calculadas sino senderos que se cruzan a través de categorías que, a lo largo de la historia, hemos utilizado para diferenciar unas obras de otras,

sea por su época (por ejemplo, definir una pintura como rupestre o neoclásica), su técnica (una pintura al óleo o una escultura en bronce) o en el caso del cine, su aproximación a un relato (documental, ficción, experimental).

Muchas creaciones refuerzan las expectativas de la época, la técnica o el modelo al que pertenecen, haciendo que estas categorías tengan referencias artísticas numerosas y logren mantenerse en el tiempo. Otras, en cambio, empiezan a trazar líneas curvas o trayectorias impredecibles a través del juego con diferentes lenguajes o soportes. Recientemente vi *Pepe, estudios de la imaginación*, una película que me dejó una sensación de liminalidad, una ambigüedad que surge cuando los espacios no están definidos con claridad o cuando sí hay un área donde se desarrollan las acciones, pero esta se escabulle entre etapas o entre lugares que no necesariamente están unos juntos a otros.

Esta palabra –que proviene del latín *liminis*– es cada vez más utilizada en la arquitectura, el performance y el teatro, quizá porque, a diferencia del espacio en el cine, el escenario tiene otras características vi-

suales, plásticas y expresivas. También es utilizada por antropólogos para referirse a lo que sucede durante ciertos ritos de paso o situaciones intermedias del ser (estar en el vientre materno, soñar, entre otros).

El largometraje del dominicano Nelson Carlo de los Santos nos ofrece una pregunta por el

lugar de donde provienen las historias y nos invita a pensar si es que acaso hoy podemos afirmar que las películas, entendidas como productos culturales, *le pertenecen* a un territorio específico.

Si utilizamos la noción de propiedad para responder a esta pregunta, encontraremos una respuesta relacionada con los procesos financieros y administrativos que hacen del cine una industria: sin ninguna excepción, los fondos y los festivales de todo el mundo exigen la documentación o las evidencias que demuestren el origen de los recursos con los que se financia un proyecto cinematográfico (por ejemplo, las contrataciones). Es decir, una película puede pertenecer a un país y en el camino encontrar diferentes fuentes de financiación.

Los países de producción de *Pepe* son República Dominicana, Alemania, Francia y

Namibia. En ese sentido, no es preciso afirmar que esta es una película *de nuestra* cinematografía, pues, aunque hay locaciones y personal de Colombia involucrado en la producción, bajo estos criterios (respaldados en porcentajes por país y en datos cuantificables en dinero), el aporte colombiano no alcanza siquiera el de la coproducción.

Sin embargo, la película genera una serie de tensiones geográficas y políticas para superar esa “exclusión”. Una de sus estrategias es el idioma, una forma de transportarnos de un continente a otro a través de voces diversas que nos hablan en español, afrikáans, mbukushu y alemán.

Invitarnos a escuchar otras maneras de estructurar la realidad a través de la palabra es un aspecto crucial de este trabajo, no porque sea necesario reforzar ideas nacionalistas, sino porque el personaje protagónico es un ser sin patria... Es un animal que transita de un lugar a otro a partir de su propia muerte, una condición que le permite narrarnos su historia de violencia.

Podemos pensar que el punto de vista de un hipopótamo fantasma es una extravagancia narrativa, pero en realidad es una decisión sobre la que se estructura el relato, porque los animales pertenecen a hábitats y no a países,

solo que con frecuencia lo olvidamos porque nuestra noción del territorio contempla atribuciones que son absurdas y arbitrarias, como el suceso que muestra la película (el traslado de hipopótamos a una hacienda privada) o mandatos internacionales, como la diplomacia del panda, un acuerdo político en el que todos los pandas –incluso los que nacen en zoológicos extranjeros– le pertenecen a China.

Durante la película nos acompaña una voz humana que representa a Pepe, quien gruñe y reflexiona sobre su pasado. Por el aire, la tierra y el agua recorreremos la sabana africana, el mar, el río Magdalena y otros paisajes sin nombre, al tiempo que transitamos entre la ficción, el documental y el experimental. Así es como seguimos el camino errante del protagonista, adaptándonos a los cambios de ritmo, temperatura y formato.

Durante la película nos acompaña una voz humana que representa a Pepe, quien gruñe y reflexiona sobre su pasado. Por el aire, la tierra y el agua recorreremos la sabana africana, el mar, el río Magdalena y otros paisajes sin nombre, al tiempo que transitamos entre la ficción, el documental y el experimental.

Con frecuencia queremos saber “¿de dónde es esta película?” y casi siempre buscamos una respuesta simple: el país de producción de la obra. En este caso, la pregunta es más compleja, porque la multiplicidad de espacios de este largometraje refuerza la capacidad que tiene el cine como un reflejo de creencias o de memorias colectivas que comparten grandes grupos de personas por sus preferencias religiosas, su orientación sexual, su origen étnico o la generación a la que pertenecen...En otras palabras, al eludir una localización precisa, *Pepe* nos obliga a reflexionar sobre las identidades latinoamericanas, la migración entre países y, de manera más amplia, acerca de los abusos de poder que afectan a las poblaciones que fuimos colonizadas, así como el abandono y la fragilidad que afecta algunos territorios rurales por causa de la violencia.


Quisiera agregar que la liminalidad que rodea este largometraje persiste más allá de las evidencias que he expuesto, pues también involucra lo más humano del quehacer cinematográfico, una cierta inquietud que tienen los y las cineastas acerca de para quién o para qué se hacen las películas. *Pepe* nos lo cuenta en los créditos finales, en donde se aprecia el siguiente mensaje del director: “Dedicado a toda la gente de

Estación Cocorná, que me abrió las puertas como uno más”.

En otras palabras, en el cine, la liminalidad de la que hablo está relacionada con una serie de procesos creativos, administrativos, técnicos y humanos que involucran muchos espacios, pero también muchas personas, tanto las que pertenecen al gremio, como aquellas que llevan vidas totalmente ajenas al arte cinematográfico, quienes abren sus casas, prestan su ropa y ofrecen su apoyo para que los proyectos salgan adelante, independiente de que sean obras de autor, trabajos de estudiantes o películas comerciales.¹

La representación del espacio dentro del relato cinematográfico establece cercanías o distancias con una obra, porque es un aspecto que determina las experiencias o sensaciones que atraviesan los personajes y que llegan a la audiencia a través de la pantalla y el sonido. En mi caso, la conexión que pude establecer con el mundo que me propuso *Pepe* no fue emocional ni geográfica sino racional, porque me obligó a formularme preguntas sobre el arte y sus

¹ Esta solidaridad la conocen bien las personas encargadas de las locaciones y la producción de campo, porque son profesionales que se dedican a encontrar y gestionar los espacios donde las historias son posibles.

fronteras. Quizá, esta experiencia como espectadora también explique mi sensación de liminalidad: la atención plena de mis sentidos mientras veía la película y en simultáneo, una conciencia permanente para racionalizar su significado. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

YO VI TRES LUCES NEGRAS, DE SANTIAGO LOZANO

RESPONDELE AL UNIVERSO

Martha Ligia Parra



Twitter: @sandritamrios

En Instagram mliparra



– José de los Santos: ¿Y en donde has andado?

– Pium Pium: Deambulando por ahí en una selva llena de muertos. En la manigua estamos todos:

los mutilados, los desmembrados, los sepultados por las minas.

Los esclavos y los traídos de otras tierras por la corriente del río.

Me encontré con el abuelo Justino.
Viejo, su muerte está aún selva adentro.
Tiene que ir hasta la tierra del origen.

- José de los Santos: Al origen
(Diálogo de José de los Santos con Pium Pium, el
hijo muerto)

Conectar con el misterio, con el mundo de los vivos y de los muertos, con la naturaleza y los demás seres, es lo que invoca *Yo vi tres luces negras*, de Santiago Lozano. Para el realizador caleño, esta obra es el resultado de más de una década de exploración narrativa de la cultura afro del Pacífico colombiano. Y nace de la necesidad de encuentro con una de las regiones más explotadas y abusadas de Colombia. En *Siembra* (2015), su primer largo, codirigido con Ángela Osorio, quiso abordar la guerra de los hombres por la tierra. Y en *Yo vi tres luces negras*, la violencia humana contra la naturaleza. Y la destrucción que le ocasionan el narcotráfico y la guerra.

José de los Santos (Jesús María Mina) es para Lozano un personaje que en su cuerpo encarna ese lugar de explotación y abuso. Y en su voz representa el llanto y la resistencia de la tierra. No les teme a los muertos, tampoco a los vivos. Unos y otros lo atormentan y demandan favores. A él le cuesta

cada vez más aceptar su misión de aliviar a los moribundos, de orar por los muertos. Como el Caronte de la mitología griega, ha realizado esta labor por mucho tiempo, pues heredó el saber de su padre Justino. Pero ya siente el peso de la tarea. Su misión ahora es emprender el último viaje. Acepta con dignidad que debe morir: regresar al origen para reencontrarse con sus ancestros.

Sin embargo, tampoco le será fácil cumplir ese destino, en un contexto hostil, de amenaza permanente, controlado por guerrilla y paramilitares. José deberá “luchar por llegar vivo a su propia muerte”. A este sabedor, que ha rezado por tantas almas, le duele no haber podido enterrar ni hacerle la novena a Pium Pium, el hijo asesinado. José de los Santos siente que ya lo ha visto todo del mundo visible y del mundo intangible y también que nadie lo respeta. “A mí todo el tiempo me dicen que me van a matar, que por qué los rezos, que así como matamos al Pium te vamos a matar a vos”.

La violencia sobre la comunidad también amenaza con la extinción de los saberes y prácticas vitales para la pervivencia de su cultura. Esas muertes afectan, tanto el tránsito de las almas hacia la otra vida, como el proceso de duelo de los vivos. Además, para

el cineasta las tradiciones culturales de las comunidades del Pacífico se han convertido en otras víctimas de la guerra en Colombia. Según Lozano, las propias tradiciones “han servido como un medio de resistencia y de libertad ante la violencia”.

El espacio visual y sonoro de la película logra sumergir al espectador en un estado de trance, de connivencia entre el mundo real y el de las presencias. Las almas de los fallecidos miran con tristeza directamente a la cámara, reclaman en silencio no ser olvidados, recuerdan que siguen ahí y que acompañan a los vivos.

También junto a José de los Santos nos situamos en un espacio liminal, de transición entre la vida y la muerte. Cuya atmósfera está descrita de modo potente. A ello contribuye, tanto la precisa puesta en escena y dirección artística, como la inspirada banda sonora, la suave marimba y la voz de la cantora Nidia Góngora. En ese sentido, la selva se convierte en un personaje más y está captada en su enigmática inmensidad. Para Lozano, “la selva no es un territorio que se descubre, sino que se revela ante quienes se encuentran inmersos en ella. Y es ahí donde comprendí la experiencia que vive el protagonista de esta película”.

La cinta evita identificar directamente los bandos de los grupos armados. Unos y otros causan el mismo daño, destruyen la vida, hieren de muerte a la comunidad, al río, a su cultura, a la naturaleza. El cambio abrupto del paisaje y el fuerte contraste entre naturaleza y máquina se expresa, a través del sonido y la imagen de un brazo mecánico: Es la excavadora que violenta sin piedad el río. Con gran economía de planos, la escena resulta elocuente y poderosa.

También junto a José de los Santos nos situamos en un espacio liminal, de transición entre la vida y la muerte. Cuya atmósfera está descrita de modo potente. A ello contribuye, tanto la precisa puesta en escena y dirección artística, como la inspirada banda sonora, la suave marimba y la voz de la cantora Nidia Góngora.

Yo vi tres luces negras aporta una vuelta de tuerca al conflicto y a cómo ha afectado al pueblo afro. Y lo hace desde otra perspectiva, donde tienen cabida quienes no están en el plano terrenal. Lozano deja abierto el diálogo para explorar las distintas capas


que tiene la manigua y nuestra relación con ella, el duelo, los efectos de tantas violencias, las múltiples amenazas a las tradiciones del Pacífico colombiano. Sin embargo, ese acercamiento quiere, igualmente, conservar el misterio respecto a dicha cultura y sus formas de ver el mundo.

La película, al mismo tiempo, llama la atención acerca de los saberes de la medicina tradicional y los rituales heredados de los ancestros. Y sobre temas actuales y urgentes: los desaparecidos, la minería ilegal, la devastación de la selva, los grupos armados, la extracción del oro, el desplazamiento, las fumigaciones: “la fumiga acabó con todo esto. Imagínese, esos árboles tan grandes, tan bonitos. Ya no queda nada”. Y como dice el protagonista: “Esa gente que vino a apoderarse de todo, dañándole la cabeza a los pelaos, con cuentos, volteándoles en contra de su propia gente”.

Mención especial merece el reparto encabezado por Jesús María Mina, quien encarna la dignidad, serenidad y dulzura del anciano sabio. Aunque lo parezcan, los actores no son naturales, todos ellos tienen experiencia y formación actoral. Un acierto más de esta hermosa y poética película.

Vale la pena recordar al escritor y antropólogo Manuel Zapata Olivella, para entender que, en la cosmovisión afro, los muertos interactúan con los vivos. La muerte no es el final, sino una transición hacia una comunión con los ancestros; quienes desempeñan un papel activo en la vida de los vivos. Las tradiciones africanas ven la vida y la muerte como partes de un ciclo continuo.

Para finalizar, la canción de la película rinde homenaje a los manglares que en el Pacífico colombiano son guardianes de vida. La letra de Nidia Góngora conecta con la esencia y el espíritu del filme. Y habla de la necesidad de escuchar lo que estos santuarios naturales claman:

Respóndele universo, respóndele
Oye el llamado que hace la tierra
Oí volando a rendir cuentas
Se juntan almas
Ya se fue el miedo
Brilla la luz
Vuelve a la tierra. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

YO VI TRES LUCES NEGRAS, DE SANTIAGO LOZANO ÁLVAREZ

REMONTAR EL RÍO DE LOS MUERTOS

Pedro Adrián Zuluaga



El segundo largometraje de Santiago Lozano Álvarez (luego de *Siembra*, de 2015, codirigido con Ángela María Osorio) se puede ver como la continuidad de un ciclo abierto por el cine realizado en la región occidental y el Pacífico colombianos, empeñado

en mostrar las consecuencias de unas formas de producción económica que vienen de tiempo atrás, pero que, en las últimas décadas, han tenido como consecuencia la devastación ambiental, la violencia y la ruptura de los tejidos comunitarios en te-

territorios habitados por poblaciones campesinas, indígenas y afrodescendientes.

Siempre se consideró que un aporte fundamental del viejo Grupo de Cali fue su inclinación a representar la ciudad y considerarla como objeto de investigación artística. Si bien eso es indudable, lo fue principalmente en los cortometrajes (desde *Oiga vea* de 1972, hasta los que se realizaron en las décadas de 1980 y 1990, para el programa de televisión *Rostros y rastros*, emitido por Telepacífico). Los largometrajes del Grupo, en especial *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982) y *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983), aunque tenían a Cali como locación, mostraban los vínculos y la interdependencia entre la ciudad y esa otra escena rural que era como el contraplano del bienestar de unas familias que habían acumulado riquezas, secretos y crímenes ocultos. La trasescena se vuelve escena principal en películas como *Corta* (Felipe Guerrero, 2012), *Chocó* (Johnny Hendrix Hinestroza, 2012), *La tierra y la sombra* (César Acevedo, 2015) y *Oscuro animal* (Felipe Guerrero, 2016).

La renovación de esta tradición que se agrupó en la categoría de “gótico tropical” empezó pues en el siglo veintiuno, liderada por jóvenes que tuvieron un lugar de en-

cuentro y formación en las universidades de Cali y en sus programas de comunicaciones y audiovisual. En *El vuelco del cangrejo* (2010), de Óscar Ruiz Navia, se sientan las bases de un nuevo ciclo en el que este cine regional indaga en sus propias periferias geográficas y culturales y hace el esfuerzo por volverlas centrales y protagónicas. Muchos de los temas y motivos de la ópera prima de Ruiz Navia reaparecen en *Yo vi tres luces negras* (2024). No es una casualidad. Ruiz Navia es productor de la película. Lozano Álvarez, por su parte, trabajó como asistente de dirección en *El vuelco del cangrejo* y *La sirga* (2012), antes de saltar a la dirección con *Siembra*. Todas son películas producidas por Contravía Films.

Al mismo tiempo que hay un desplazamiento geográfico hay un reenfoque en la mirada en este nuevo cine del Occidente y el Pacífico colombianos. Es un cine menos mediado por los formatos del cine de terror y las películas de serie B (que influyeron en o fueron apropiadas por el “gótico tropical” de los ochenta) y más inclinado a dialogar con tradiciones cinematográficas europeas o de otros países del sur. Por otro lado, en la aproximación a los territorios y las comunidades estas nuevas películas muestran rupturas y continuidades con la etnografía

o la antropología. Aunque siga siendo un cine “sobre” hay indicios de que se busca también que sea un cine “con”. Ese cambio en las preposiciones implica un cambio en las posiciones, es decir, en las prácticas y la mirada.

Es un cine menos mediado por los formatos del cine de terror y las películas de serie B (que influyeron en o fueron apropiadas por el “gótico tropical” de los ochenta)...

José de los Santos y este “revoltijo de gente”

José de los Santos, personaje principal de *Yo vi tres luces negras*, es un héroe cansado. En el trayecto suyo que la película nos muestra, el personaje, a la vez que se va volviendo cada vez más concreto (encarnado), también se convierte en un símbolo y en una pantalla sobre la cual la película proyecta sus ideas sobre los conflictos entre tradición y desarrollo, un tema crucial en el nuevo cine del Occidente y el Pacífico colombianos. Desde niño, José (interpretado por el actor y director escénico Jesús

María Mina) aprendió de sus ancestros los rituales funerarios y el vínculo con las ánimas. La violencia que azota al territorio en el que José vive desde siempre, trastoca el sentido de estos rituales y tradiciones. Los desaparecidos, los muertos sin sepultura, los cadáveres que flotan en las aguas demandan de José cuidados que hagan posible el descanso eterno para estos cuerpos y estas almas. José no descansa. Ni siquiera ha podido sepultar a su propio hijo (Pium-Pium), desaparecido quizá a causa de que se dejó seducir por los cantos de sirena de los grupos armados, detrás de los cuales hay intereses económicos y políticos. Todos los grupos armados buscan sembrar la enemistad y la sospecha donde antes hubo algo parecido a una comunidad. En la película ese pasado es evocado como un “locus amoenus”; es lo perdido. Y *Yo vi tres luces negras* se pliega a una comunidad de sentimiento definida por esa pérdida.

Pium-Pium (Julián Ramírez) visita a su padre y le anuncia que su muerte está cerca. Le indica también que debe ir a la selva y cumplir con su destino. José emprende pues lo que él mismo llama su “último viaje”. Como es evidente por la anterior descripción, en la narrativa de *Yo vi tres luces negras* hay fuertes componentes de narraciones li-

terarias y mitológicas que muchas culturas comparten, y en las que los mundos de los vivos y de los muertos tienen pasadizos comunicantes. La película nos va entregando toda esa información de forma gradual y es así como progresivamente vamos entendiendo unos códigos visuales y narrativos que hacen posible la convivencia de distintos tiempos, espacios y niveles de realidad. El otro mundo, el de los muertos, es parte de este mundo; podría decirse que lo sostiene y lo dota de sentido. El cansancio de José es un grito de denuncia de la pérdida de armonía y comunicación entre ambos mundos; uno de los signos del desastre es la imposibilidad de enterrar a los muertos, misión en la que José es mediador, y que se ha visto radicalmente alterada por la guerra.

Yo vi tres luces negras es una película de encuentros porque es la narración de un viaje, y cada uno de estos encuentros tiene para José un carácter de revelación. El viaje de José es un último reconocimiento y la cámara lo acompaña en su tránsito. La cámara, al inicio de la película, encuentra a José después de entrar al territorio filmado por el río y de hacer unos planos fijos de personas que parecen posar a la manera de la vieja fotografía etnográfica. Son cuerpos de

personas retratadas con signos distintivos de su entorno y mundo material con los que se pone en perspectiva la película misma como dispositivo de representación, y la relación siempre problemática entre quien filma y los sujetos filmados. Luego de encontrar a José, la cámara sigue con él por esa selva llena de fantasmas, a la cual es llevado el personaje para que cumpla la antigua ley de enterrar y cuidar a los muertos.

Yo vi tres luces negras es una película de encuentros porque es la narración de un viaje, y cada uno de estos encuentros tiene para José un carácter de revelación.

En la selva habita un revoltijo de gente entre viva y muerta. La película recoge esa cosmovisión de la que José es depositario (uno de los últimos) y la traduce en lo que hoy algunos llaman realismo espectral, donde el espacio representacional realista se fractura, como se dijo arriba, por la intromisión de otros niveles de realidad. A la


vez, el uso de canciones opera en la película como uno de esos recursos que el dramaturgo alemán Bertolt Brecht usó y sistematizó para producir distancia crítica en el espectador, e impedir que este fluyera sin fisuras en lo representado. (También es, por supuesto, un homenaje a las músicas afrocolombianas del litoral pacífico donde se filmó la película). Otro elemento que crea distancia es el registro actoral, seco y sin énfasis.

El viaje de José, aunque incluye una especie de descenso a las profundidades, dotándose cada vez más de una dimensión simbólica, sigue siendo realista y permite al espectador reconocer un territorio en disputa entre fuerzas económicas y formas de concebir el progreso y de relacionarse con los recursos naturales. José (como otros héroes de este cine, entre ellos Alfonso de *La tierra y la sombra*) sabe del canto de los pájaros y está conectado con la tierra como sustento de la vida y no solo del desarrollo económico. La angustia (el cansancio) de José se produce al constatar que todo un sistema de herencias y transmisiones está terminando, y con ello, la amenaza sobre el mundo que conoce es inmediata y real.

Al tiempo acelerado del extractivismo la

película responde con el tiempo pausado del ritual, y específicamente del ritual funerario. Con la atención a ese acto reparador, *Yo vi tres luces negras* participa de esa corriente actual del arte colombiano que el crítico Elkin Rubiano cartografía en su libro *Los rostros, las tumbas y los rastros. El dolor de la guerra en el arte colombiano* (Utadeo, 2022). Rubiano muestra la reiteración de ritos funerarios en obras plásticas (incluye películas documentales como *Réquiem NN*, de Juan Manuel Echavarría), la aparición de metáforas como el cementerio, incluido el conocido tropo del río como tumba, y la cercanía semántica entre museo y mausoleo. Y dice que esta reiteración no es, de ningún modo extraña. Aparece “propiamente como síntoma, como aquello que retorna cuando es negado y reprimido. En ese sentido, el arte se presenta como el sustituto funcional del rito funerario” (p. 22).

En esta confrontación entre tiempos y visiones que la película plantea, el tiempo del cuidado y el ritual se impone así sea solo como justicia poética, mientras las balas y la violencia siguen su curso aparentemente inexorable. La película es como un río de los muertos que los personajes principales deciden recorrer en el sentido opuesto al de la corriente. Lo remontan, van hacia el origen

y la unidad que solo parecen posibles en la muerte: el presunto lugar de los encuentros esperados y definitivos. Esa justicia poética es, entonces, mucho y a la vez muy poco. Así, como el cine. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

La mansión de Arancama

En esta casa no se cometen pecados veniales.



ARTÍCULOS Y ENSAYOS

ESTO ERA/ES COLOMBIA, DE HERNÁN D. ARANGO S.

EN BUSCA DE GENERAR PENSAMIENTO A TRAVÉS DEL CINE

Hernán D. Arango S.



Comunicador social periodista, magíster artes digitales, estudios en filosofía.



. “El arte debe consolar a los perturbados y perturbar a los cómodos”.

–Atribuido a Banksy–

“Todo sucede de una forma tan escueta y trepidante que es imposible

no llegar a sentirse nauseabundo o asfixiado en algún momento”

–A propósito de *La Mujer del Animal*, García citado por Tobón, 2018–

Resumen

El cortometraje cinematográfico experimental *Esto era/es Colombia*¹ utiliza la repulsión entendida como un afecto moral para incitar a la reflexión crítica sobre las violencias en Colombia. Este texto analizará cómo, a través de diversas técnicas cinematográficas, la película logra este objetivo.

En este trabajo audiovisual experimental se combinan componentes narrativos de ficción y no ficción, buscando retratar la deshumanización de personajes violentos en el contexto colombiano, retratándolos en seis categorías, según las denominadas violencias: para desarrollar el perfil de cada uno de los personajes propuestos, se realizó una investigación a través de numerosos textos históricos y académicos y se tomó como referentes múltiples personajes de la vida nacional de épocas diversas. Finalmente, se tomaron en cuenta seis categorías de los que en Colombia podrían considerarse asesinos masivos que obran en pleno uso de sus facultades mentales: guerrilleros; paramilitares; militares y policías que trasgreden sus límites éticos; narcotraficantes; sicarios y políticos corruptos. Una vez de-

1 Link película completa: https://youtu.be/SCRQJy5_8cA

sarrollados estos perfiles, se escribieron los relatos que cuentan brevemente sus historias y se redactaron monólogos para cada uno que en tono amenazante. Rompiendo con la cuarta pared, le hablan directamente al espectador lanzando toda clase de intimidaciones e improperios.

A través de primeros planos y efectos visuales y sonoros intensos, la obra provoca en el espectador emociones de repulsión, ira y miedo, confrontándolo directamente con la brutalidad y la amenaza que estos personajes representan. Este enfoque no solo expone las violencias intrínsecas de la realidad colombiana, sino que también incita una reflexión crítica sobre sus causas y consecuencias, desafiando al espectador a enfrentar su propia complicidad o indiferencia ante el sufrimiento, situándolo en la posición de una víctima. Además, el cortometraje contribuye a la construcción de una memoria social dinámica a través de sus ficciones basadas en realidades múltiples, resistiendo al olvido y promoviendo la conciencia colectiva sobre la violencia política y social en Colombia.

Pensamiento a través del cine

El cine narrativo a través de sus principales discursos reconocibles por el especta-

dor: ficción y documental, refleja realidades tanto como las genera. Su gramática básica y sus estructuras narrativas, consolidadas en poco más de tres décadas desde su nacimiento, están incorporadas en nosotros en tanto sujetos pertenecientes a culturas que hemos asimilado sus diversas convenciones. El cine narrativo es un lenguaje universal que aprendemos a descifrar desde niños, desde antes de acceder siquiera al significado de la palabra escrita.

el cortometraje contribuye a la construcción de una memoria social dinámica a través de sus ficciones basadas en realidades múltiples, resistiendo al olvido y promoviendo la conciencia colectiva sobre la violencia política y social en Colombia.

Por contraste con el cine de ficción y documental, los lenguajes audiovisuales experimentales ignoran o trasgreden las convenciones narrativas² puesto que nacen

² El cine experimental es aquel que justamente irrumpe, en diferentes momentos de su historia, como una desestructuración: de formas de representar, estetizar y narrar. (Kozac 2012, p. 40)

estrecha relación con las vanguardias de principios del siglo XX, estableciendo, por su naturaleza misma, “...lazos con el arte, y entre ambos fueron tejiendo una historia de cruces y fronteras” (La Ferla 2000, p. 4). Al ser un discurso que ignora o trasgrede las convenciones narrativas³, sus recursos para impactar en el espectador son otros, como la manipulación visual y sonora que apela al impacto emocional directo. Se requiere mayormente de disposición, análisis y referentes para experimentar sus contenidos que, finalmente, en un número significativo de casos, superan la experimentación formalista y buscan generar pensamiento, generar reflexión apelando a las emociones conjuntas, desde las más básicas, hasta las más intrincadas y entendiendo la emoción desde la perspectiva relativista de la antropología como un constructo social: “Cargada de un tono afectivo, la emoción no tiene realidad en sí misma, no tiene su raíz en la fisiología indiferente a las circunstancias culturales o sociales, no es la naturaleza del

³ Pero siendo la ficción, por su vena comercial y su talante popular, el discurso hegemónico, la experimentación de la que habla el cine y el video experimental surge en contraposición a los cánones de la ficción, especialmente aquellos propios de lo que se conoce como el clasicismo cinematográfico, que son esas leyes y convenciones narrativas de la ficción establecidas desde David Griffith y consolidadas durante la Edad de Oro de Hollywood. (Osorio 2018.)

hombre lo que habla en ella, sino sus condiciones sociales de existencia.” Afirma David Le Breton (2012, p. 70) a propósito de sus estudios sobre las emociones.

El cine, como expresión estética independientemente de sus modos de representación⁴ y sus convenciones particulares, tiene el poder de suscitar emociones profundas a través de sus formas y contenidos. Estas emociones no solo nos impactan, sino que también nos instan a reflexionar y nos comprometen con la visión del mundo que los autores, ya sean individuales o colectivos, desean transmitir. A través de sus películas, ellos no solo reflejan la realidad, sino que la critican, la cuestionan y, en ocasiones, la transforman, para bien o para mal⁵.

Daniel Jerónimo Tobón, en su libro *Experiencias del Mal. Afectos morales en el cine colombiano contemporáneo* (2020, p. 13), sostiene que el cine es, ante todo, un arte de afectos morales. Esto implica que las emociones, estados de ánimo y actitudes que experimentamos al ver una película no

4 Ficción, documental y experimental.

5 La consolidación de la imagen de Hitler como un líder ambicioso, poderoso y necesario para Alemania ante los ojos de su propio pueblo, se debe en gran parte al virtuosismo técnico y narrativo desplegado por la directora Leni Riefenstahl en su documental de 1935 *El Triunfo de la Voluntad*.

solo reflejan valores, sino que también nos llevan a cuestionar y a posicionarnos éticamente frente a las situaciones presentadas en la pantalla.

Desde los estudios cognitivos de la imagen en movimiento, la filosofía de la mente y la psicología cognitiva, plantea con claridad y rigor conceptos centrales como empatía, simpatía, compasión y repulsión, desarrollándolos en el marco de los afectos morales en el cine, para luego aplicarlos de manera sistemática y argumentada a grupos de películas que abordan complejos temas presentes en el cine colombiano (Tobón citado por Osorio, 2021)

En este sentido, el cine no solo nos entretiene, sino que nos desafía y nos invita a reflexionar sobre lo que consideramos correcto o incorrecto, justo o injusto, moral o inmoral.

Partiendo del entendimiento de que el cine tiene el poder de influir en el espectador mediante las emociones, el cortometraje experimental *Esto era/es Colombia* se propone incomodarlo y situarlo en la posición de víctima frente a los perpetradores del contexto. Al invertir el papel tradicional

de la víctima y el observador, el cortometraje convierte al propio espectador en el sujeto vulnerable, confrontándolo con una narrativa que despierta temor y repulsión. Este enfoque desafía las expectativas convencionales del cine al transformar al espectador en el foco de la experiencia, despojándolo de su posición pasiva.

Partiendo del entendimiento de que el cine tiene el poder de influir en el espectador mediante las emociones, el cortometraje experimental *Esto era/es Colombia* se propone incomodarlo y situarlo en la posición de víctima frente a los perpetradores del contexto.

Cuando el espectador se siente vulnerable, se activa un proceso de empatía y autoconciencia. Esta identificación con la víctima incita a reflexionar sobre las causas y consecuencias de la situación presentada, ya que la experiencia emocional intensa provoca una necesidad de entender y analizar el contexto que genera tales emociones. Al sentir el impacto de la violencia y la injusticia en su propia piel, el espectador no solo reacciona emocionalmente, sino

que también busca racionalizar y encontrar sentido a lo que ha vivido, promoviendo así una reflexión crítica en relación con el problema expuesto.

Al destacar el papel activo del espectador como la verdadera víctima de la propuesta expresiva y narrativa, *Esto era/es Colombia* ofrece una crítica de la relación entre el individuo y la representación mediática de la violencia, al desafiar al espectador a confrontar su propia posición. Su objetivo es provocar emociones intensas, como ira, miedo y, sobre todo, repulsión, mediante el uso combinado de diversos recursos cinematográficos propios de la ficción, de la no ficción y del cine y el video experimental monocal. Se ha destacado que la repulsión no solo es física, sino también moral, vinculada a normas sociales y tabúes. Esto sugiere que la repulsión puede ser tanto una emoción de protección como de separación, delimitando comunidades y defendiéndolas de riesgos biológicos, pero también sociales (Tobón, 2018).

Esto era/es Colombia logra retratar relatos ficcionales basados en hechos reales de asesinatos masivos en Colombia. Cada personaje, representando diferentes perfiles como sicarios, soldados viciados, guerrilleros

sanguinarios, políticos corruptos y narcotraficantes, se presenta de manera directa ante la cámara, hablando en primer plano y transmitiendo amenazas e insultos al espectador, mientras narran cómo llevarán a cabo sus crímenes. La deshumanización de estos personajes, dispuestos a asesinar por razones nimias, egoístas y arbitrarias, es un tema central que se acentúa a través de técnicas avanzadas de montaje y manipulación digital y análoga. Estos métodos revelan de manera progresiva la pérdida de humanidad en sus rostros, transformándolos en figuras ominosas y desfiguradas ante los ojos del espectador. A medida que la narrativa avanza, estos individuos se convierten en una encarnación de la amenaza más siniestra y palpable para un público indefenso.

En una nación marcada por múltiples violencias, donde los extremos parecen converger, la percepción de peligro y desolación se magnifica. Los opuestos, en su brutalidad, se asemejan en la experiencia de quienes sufren sus consecuencias. Esta visión destaca la paradoja de una sociedad donde la brutalidad se normaliza y los verdugos, al deshumanizar a sus víctimas, también se deshumanizan a sí mismos. Sin importar su causa o justificación, todos se confunden en un mismo abismo de deshu-

manización y terror.

A medida que la obra avanza, cualquier intento de narrativa coherente se desvanece, dando paso a una exploración profunda de formas reconocibles de violencia mediante recursos retóricos, sonoros y visuales.

Recursos cinematográficos

La puesta en escena privilegia primeros y primerísimos planos de los personajes, quienes se dirigen directamente a la cámara, intensificando la sensación de amenaza. Cada personaje es presentado como si fuera parte de una noticia, utilizando voz en *off* y archivo intervenido. Un ejemplo especialmente perturbador es “Alias Ernesto”, un guerrillero que acaba de asesinar a quince campesinos en el ficticio municipio de Totarito. Cuando este siniestro personaje habla, sus amenazas, basadas en testimonios reales, sugieren tortura y decapitación ante la mera sospecha, sin pruebas, de que su interlocutor es un enemigo mortal.

Para todas las intervenciones se planificó una iluminación altamente contrastante a la manera del expresionismo alemán y del denominado cine negro, para crear una atmósfera de tensión y disonancia visual. Se recurrió al uso constante de imágenes

de archivo que, aunque ocultan a las víctimas por medio de desenfoces y animaciones sobre imagen real, permiten generar una percepción de realismo y cercanía con la narrativa. El montaje, que alterna las historias a lo largo del relato, se diseñó de manera rítmica y sincopada, con el objetivo de generar tensiones trepidantes. Además, se realizaron intervenciones digitales y análogas en el montaje para crear *loops* que enfatizan la violencia del discurso, y se utilizaron efectos de pixelación, *noise* y *glitch* para resaltar la deformidad moral de los personajes. El diseño sonoro fue meticulosamente elaborado para generar y reforzar la violencia propuesta en la trama usando frecuencias medias, interviniendo archivos sonoros y utilizando ecos y distorsiones.

Un ejemplo especialmente perturbador es “Alias Ernesto”, un guerrillero que acaba de asesinar a quince campesinos en el ficticio municipio de Totarito. Cuando este siniestro personaje habla, sus amenazas, basadas en testimonios reales,...

Si bien no se apela a una narrativa convencional que presente, desarrolle y resuelva personajes en relación con un objeto de deseo para generar una conexión cercana y profunda con ellos, se logra despertar antipatía y credibilidad mediante la caracterización de los personajes, utilizando además convenciones propias del documental. Estos recursos, sumados a la expresión gestual y la violencia verbal dirigida hacia el espectador por parte de los personajes, buscan provocar una experiencia emocional intensa que estimule pensamientos críticos posteriores.

El cortometraje, como ya se señaló, apunta específicamente a generar en el espectador sentimientos de ira, miedo y repulsión. Esta última emoción, la repulsión, es especialmente relevante en este contexto. Una película que provoca esta sensación puede dejar una impresión profunda y duradera en la mente del espectador. La repulsión puede surgir de la contemplación de la violencia, la depravación o la degradación humana. Una película que evoca esta emoción puede llevar al espectador a reflexionar sobre la naturaleza de la humanidad, sus aspectos oscuros y sus límites éticos. Siguiendo el análisis previo sobre la repulsión, se entiende que esta emoción puede

ser una poderosa herramienta narrativa para transmitir la gravedad y la brutalidad de los crímenes representados en la pantalla. Al provocar una reacción visceral de repulsión en el espectador, el cortometraje busca, no solo despertar conciencia sobre una violencia principalmente situada en la ruralidad y en la periferia citadina, sino también estimular una reflexión profunda sobre sus causas y consecuencias.

Además, al poner al espectador en una posición incómoda y hacerlo confrontar directamente el horror de los actos criminales, el cortometraje desafía las percepciones tradicionales y estereotipadas de la realidad colombiana. Más allá de simplemente exponer la violencia, se busca sumergir al espectador en la experiencia humana de la tragedia, obligándolo, si se dispone a la experiencia propuesta, a confrontar su propia complicidad o indiferencia ante el sufrimiento ajeno.

Se busca, además, que estos relatos, arraigados en nuestras experiencias de violencia, contribuyan a la construcción de una memoria social dinámica, como señala Alfaro (2011), quien la define como “una localización del recuerdo dentro del entramado de las relaciones sociales que se concretan

en los grupos de pertenencia” (p. 24). Estas narrativas, al recordarnos situaciones que no hemos podido evitar, funcionan como una forma de resistencia al olvido y como un medio para socializar a largo plazo eventos que de otro modo podrían desaparecer de la memoria colectiva, como lo señala Gonzalo Sánchez (2013, p. 89)

En Colombia los procesos de construcción de memoria colectiva sobre la violencia política, la mayoría de las veces asignados por el silencio, el miedo, y la represión, encuentran en el arte contemporáneo y en las expresiones culturales escenarios de visibilidad que contrastan con las visiones hegemónicas y las estructuras de poder que tradicionalmente han llamado al olvido y al silencio.

Estas narrativas, al recordarnos situaciones que no hemos podido evitar, funcionan como una forma de resistencia al olvido y como un medio para socializar a largo plazo eventos que de otro modo podrían desaparecer de la memoria colectiva,...

Desde esta perspectiva, el arte se convierte en un vehículo para la construcción de sentido y conciencia colectiva, como sostiene Acosta (p. 50), quien afirma que “El arte es, en efecto, uno de los modos mediante los cuales una cultura atraviesa las puertas de su historia y logra verse a sí misma”.

El espectador, al interactuar con la obra, aporta sus propios referentes y experiencias, participando así en una suerte de creación colectiva. Sus emociones frente a la obra no son meramente individuales, sino que también son producto de una construcción social y cultural, como lo indica Le Breton (2012, p. 69). Por lo tanto, estas emociones colectivas permiten asegurar el efecto deseado de la obra. Es importante tener un nivel mínimo de memoria colectiva en relación con nuestro propio contexto, sin embargo, se espera que quienes interactúen con la obra y no pertenezcan a Colombia, experimenten emociones y generen reflexiones a partir de sus propias experiencias y de sus propias memorias colectivas relativas a sus propios orígenes.

La obra cinematográfica, aprovechando las posibilidades expresivas del cine experimental, busca generar reflexiones a partir de las emociones que despierta, al mismo

tiempo que funciona como memoria en sí misma. Cada relato ficticio se basa en una realidad palpable y cercana, inscribiéndose así en la tradición del cine narrativo que, según Nicholls (1991, p. 14), “Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme contribuye a la formación de la memoria colectiva”. La memoria, como señala Gonzalo Sánchez (2013, p. 13), es una expresión de rebeldía frente a la violencia y la impunidad.

Con esta película se busca generar una respuesta emocional profunda que desafíe al espectador a enfrentarse con la intraducibilidad del otro. Se pretende que, al experimentar el malestar provocado por la obra, exprese su asombro, su estupor, su rechazo, su indignación moral y su rabia, y que empaticen con la impotencia de aquellos que han sido víctimas en circunstancias similares.

Referencias bibliográficas

Le Breton, David (2012). Por una antropología de las emociones, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N°10. Año 4. Diciembre 2012-marzo de 2013. Argentina. pp. 69-79.

La Ferla, Jorge. (2012). *Cine expandido*,


video y ambientes virtuales. En La Ferla, J. (Ed.), El medio es el diseño audiovisual. Manizales, Editorial Universidad de Caldas.

Mejía, Carlos (2018). Arte audiovisual intermedial y la representación de la violencia en Colombia. Medellín, Colombia. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

Nichols, Bill (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona, España. Editorial Paidós.

Osorio, Oswaldo. (2006). El video arte y la video instalación. (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Osorio, Oswaldo. (2021). Revista Canaguar No. 2.

Tobón, Daniel Jerónimo (2020). Experiencias del mal. Afectos morales en el cine colombiano contemporáneo. Bogotá. Lasi-rén Editora. 

CONTENIDO
.....

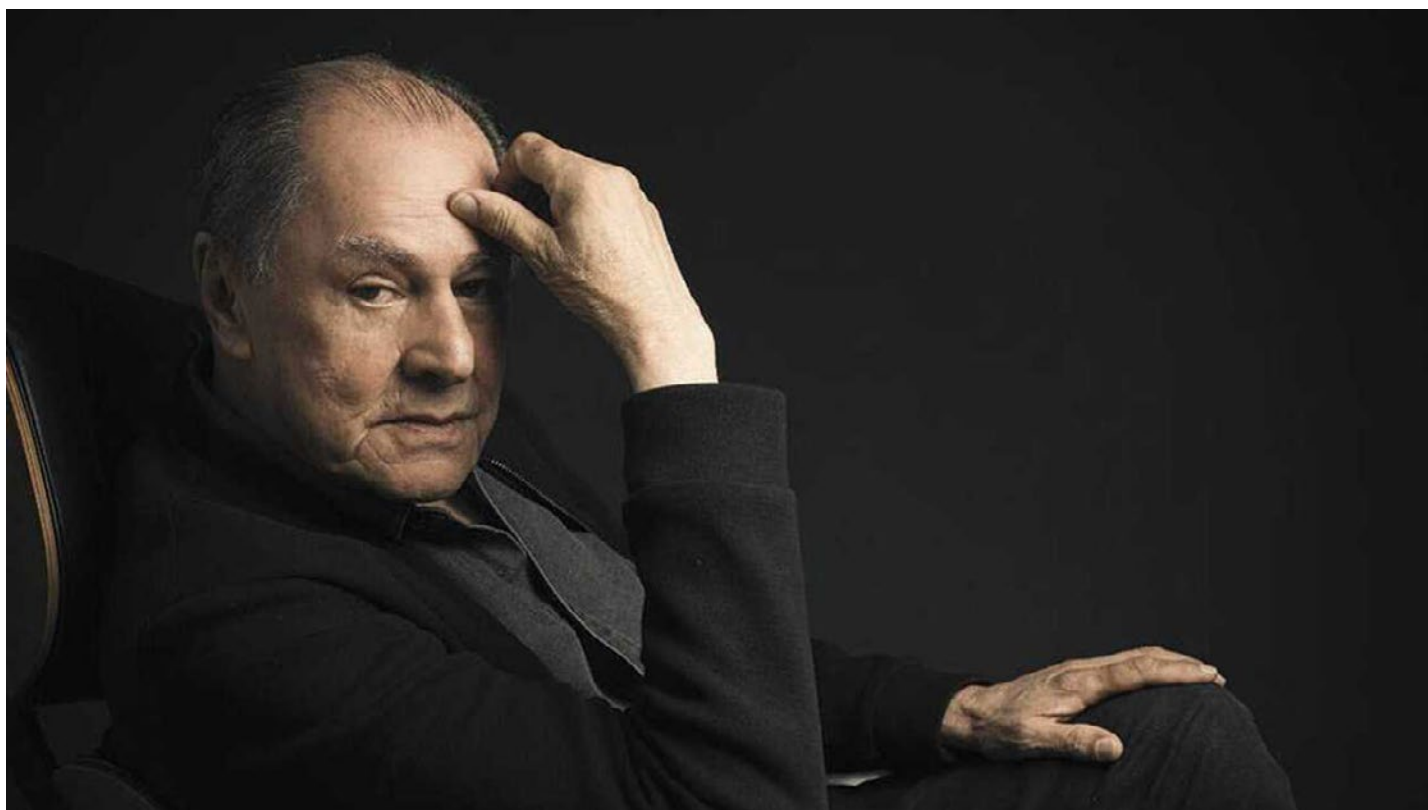
SITIO WEB
.....

JORGE ALÍ TRIANA (BOGOTÁ, 1942)

DEL TEATRO AL CINE Y LA TV

Mauricio Laurens

—●—



Cineasta virtuoso, hombre de teatro y creador de series históricas televisivas. Director escénico del TPB (Teatro Popular de Bogotá), creador de los montajes *I took Panamá* y *Delito, condena y ejecución de una galli-*

na, realizador de cuatro largos argumentales –dos fieles adaptaciones de Gabo–, una doble figuración en cortos del *Sobreprecio* y el responsable de las puestas en escena *El cuento del domingo*, *Los pecados de Inés de Hi-*

nojosa y *Pecado santo* –entre otras–. Su debut en el largo, la segunda adaptación de un guion original de Gabriel García Márquez: *Tiempo de morir* –una venganza circular e imperecedera–. Vino después *Edipo alcalde* (1996), o la peste de la violencia nacional, siendo parodia ‘garcíamarquiana’ de la peste tebana adaptada a las circunstancias sociopolíticas del país.

En la era del Sobreprecio, un primer corto: *Enterrad a los muertos*, en 1977. Lo trágico-cómico, con dosis de humor negro, a partir del negocio montado por las funerarias alrededor de la muerte, expone una fría complicidad monetaria con los hospitales. La narración en imágenes se desenvolvía de manera límpida, sin los habituales textos tan en boga de aquel entonces. Entre sus secuencias sobresalía la carrera espectacular por jardines y corredores con un ataúd en hombros –rememoración de recursos escénicos de persecuciones en las comedias mudas americanas–. Fue ajustado el trabajo del grupo teatral, con Carlos Barbosa sobrio y Gustavo Angarita colosal; también visualizó en formato 35mm las ironías de una parábola religiosa llamada *Dad de comer a los hambrientos* (1982).

Jorge Alí se lanzó al formato comercial de

la pantalla grande, en 1980, como director del primer episodio de *Las cuatro edades del amor*. La pubertad, o *No te dejarás tentar por el demonio*: un seminarista se aferra a la devoción mariana como única fuente de salvación, llega a Bogotá y se tropieza con la pecaminosa encarnación asumida por una empleada doméstica. Escenografía cuidada y encuadres formales –claustro y capilla, cirios pascuales y casona republicana–, con elementos narrativos pertinaces: ¡Aléjate del demonio, del mundo y la carne! Sus recursos documentales marcan una transición urbana y revelan anécdotas sutilmente contestatarias –revista militar, vallas comerciales, puestos callejeros y prostitución–.

Tiempo de morir (Colombia-Cuba, 1985). Tragedia vivida por un hombre bueno cuando regresa a su pueblo, después de haber pasado una veintena de años en prisión, se tropieza con el odio implacable de quienes nunca perdonaron el asesinato de su padre. Dos fuerzas antagónicas, que corresponden a sentimientos históricos claramente identificables: la paz asumida por quien tiene su conciencia limpia, puesto que la justicia humana lo absolvió, y la venganza ancestral vuelta obsesiva sin compadecerse con el desenlace ineludible del duelo a muerte.

En medio de provocaciones sucesivas, rencores e intransigencias que obedecen a un destino ciego, el miedo actúa como catalizador de las partes en conflicto –“porque el miedo a matar es tan grande como el miedo a morir” –.

Ópera prima, mejor película en el importante Fest-Rio de aquella década, arguye una temática que trasciende y nos brinda constantes dramáticas empapadas de varios significados. Además del rigor en el desarrollo de la crónica como tal, sin descuidar los detalles secundarios o alternativos de sus acciones ofensivas y contraofensivas. Planos bien iluminados y encuadrados, con la experiencia cinematográfica del cubano Mario García Joya (‘Mayito’), sumados al acertado manejo de actores y construcción de personajes acordes con los perfiles interpretativos originales.

En medio de provocaciones sucesivas, rencores e intransigencias que obedecen a un destino ciego, el miedo actúa como catalizador de las partes en conflicto –“porque el miedo a matar es tan grande como el miedo a morir” –.

Gustavo Angarita es... Juan Sáyago: pacífico, bastante aplomado, transpira fortaleza y no se deja amedrentar o acorralar por sus enemigos –inmutable, nos dejó la sensación de portar una máscara sobre su rostro–. María Eugenia Dávila (Mariana): mujer sola y viuda que inspira respeto, digna en toda la medida de su porte y ensimismada como lo requiere la espiritualidad del personaje –momentos de tal identificación que parecería encerrada en una pajarera–. Sebastián Ospina (Julián Moscote): arrogante, soberbio, intransigente y machista. Jorge Emilio Salazar, el mismo Pedro Moscote: joven comprensivo perfilado como cara opuesta del hermano patán. En conclusión, *Tiempo de morir* marcó un hito en el desarrollo argumentativo y técnico de las cintas colombianas del período Focine-Icaic.

Edipo alcalde (Colombia-España, 1996). Cuadro desolador de nuestra realidad campesina en donde rondan los fantasmas del narcoterrorismo, el fracaso de las negociaciones de paz y el fuego cruzado entre bandos heterogéneos que asolan a una población inerme. Edipo no es un rey, sino el joven alcalde de un municipio conflictivo del eje cafetero, vive en la Colombia de finales de siglo y se le asigna la misión de dialogar con los grupos alzados en armas.

Un bien pensado elenco iberoamericano: el cubano Jorge Perugorría (Edipo), la española Angela Molina (Yocasta) y el mítico Francisco Rabal (Tiresias). Sus ingredientes tricolores: narcotráfico, paramilitarismo, guerrilla, secuestro y nudo ciego del país nacional.

Sófocles, en versión García Márquez, con esquemas narrativos que corresponderían a las circunstancias nuestras: destino inexorable que pesa sobre el individuo y trastorna su razón, venganza que engendra una violencia circular y arrastra irremediablemente a todo un país hacia el caos colectivo, búsqueda infructuosa de una paz social y la seguridad personal, desgobierno o ineficacia militar que genera violentos enfrentamientos entre guerrilleros y paramilitares, o fuerzas oscuras, que perturban el normal funcionamiento de un estado de derecho en peligro de extinción.

Bolívar soy yo (Triana, Colombia, 2002), interpretado por Robinson Díaz. Ficción histórica representada por un actor que confunde la realidad, y hace que la farsa fantástica usurpe los linderos de las tradiciones conocidas. Dos temáticas desenvueltas con algunos aciertos para desarrollar un juego divertido alrededor de las confusiones de

personalidad –actor de telenovelas, entre la realidad histórica y sus propias fantasías como héroe ficcional– e identificación con el personaje creado que asimila esquemas interpretativos hasta confundir dónde comienza la actuación y cuándo termina el rol asignado. Si la reencarnación del Libertador parecería una farsa destructiva, se presenta un paralelo interesante con la situación nacional hasta desembocar en un abismo institucional de proporciones anárquicas.

Santiago Miranda, quien ha representado exitosamente al Libertador en una serie de televisión titulada *Los amores de Bolívar*, cree por momentos que ha revivido el sueño supremo de la Gran Colombia y se obstina en modificar los libretos sensacionalistas que no coinciden con la imagen tradicional derivada del paradigma de la libertad. Al pretender alterar las decisiones atribuidas a criterios meramente comerciales, entra en conflicto y revive o resucita la figura mítica de quien hace dos siglos hablaba de crisis partidista e igualmente del caos al que había sido sometida la República por sus gobernantes.

Robinson Díaz, anterior protagonista de *La pena máxima* y *Soplo de vida*, suena convincente en la apropiación del símbolo

patriótico de nuestra nacionalidad. Pero algunos excesos del guion lo muestran sencillamente grotesco cuando baila en una discoteca, se acuesta con una mujer de cero en conducta y recita borracho un monólogo traído de los cabellos en plena Plaza de Bolívar. Del plano irreverente, que hubiese podido bordear el humor negro, se precipita gratuitamente hacia el manejo desproporcionado del contenido alegórico.

Robinson Díaz, anterior protagonista de *La pena máxima* y *Soplo de vida*, suena convincente en la apropiación del símbolo patriótico de nuestra nacionalidad.


Esto huele mal (Producciones CMO, 2007), o una mentira en plena tragedia colectiva, traspuesta comedia de enredos sentimentales paralelos a un hecho terrorista que hace tres décadas estremeció a la sociedad colombiana. A partir de una mentira inocente e inoportuna, bucea por las picardías y complicaciones generadas por un marido infiel que termina cuestionando los engaños de algunos medios de comunicación, el

heroísmo casual de un ciudadano privilegiado y las falsedades o iracundias momentáneas en que todos hemos caído.

El atentado fatídico del exclusivo club bogotano del Nogal afectó por igual a socios y empleados; sus autores materiales fueron debidamente identificados y reivindicada su gestoría guerrillera e intelectual. Aunque las minucias novelescas pertenecen a la ficción, cualquier espectador ignorante de tales acontecimientos se preguntaría si hubo alguna investigación posterior por cuanto todo parecería indicar que solo se debió a una fatalidad, sin ir más allá de sus demostrables móviles políticos.

Abordaje de la realidad nacional con tono dramático, espíritu fantasioso y acento ‘garcíamarquiano’; sin embargo, quedó la impresión de haberse abordado un tema delicado en medio de convencionales ropajes y entretenidas salidas meramente comerciales. Caicedo, un empresario mentiroso por naturaleza; su compinche, Guzmán, posee las habilidades del ‘perro’; las amantes de turno son juguetes caprichosos y la esposa, quien se autodefine víctima, también tiene su secreto bien guardado.

Tan extendida picaresca desemboca en

una tendencia de la que casi nadie se salva: niña damnificada que señala con el dedo a su “salvador”, reportera que inventa un gesto heroico y efectistas manifestaciones patrióticas. Estos elementos cruciales en la novela del periodista Fernando Quiroz han servido para preguntarnos cómo olvidarnos prontamente de un episodio enredado, o doloroso, para enseguida ocuparnos de asuntos baladíes. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA MANSIÓN DE ARAUCAIMA Y EL GÓTICO TROPICAL

Juan Sebastián Muñoz



La historia de Latinoamérica ha estado atravesada constantemente por la posesión de la tierra y por la desigualdad. Desde México hasta Argentina, se ha creado toda una tradición alrededor de los hacendados, quienes han acaparado inmensos latifundios alrededor de los cuales gira toda una

cultura, un ecosistema. Muchos de esos espacios han representado inmensos apogeos de grandes castas que han dominado regiones enteras de todo el continente y, en muchas ocasiones, las mismas transformaciones del mundo han sobrepasado a esos terratenientes, a esos hacendados, y esas

haciendas se han convertido en vestigios de un pasado esencialmente feudal, y en ese espíritu de fondo decadente, crece un musgo mágico, una embriaguez sensorial que es capaz de hacer que el tiempo se detenga.

Es bien conocida la anécdota que le dio vida a *La mansión de Araucaima* como novela. Aquel encuentro proverbial entre Álvaro Mutis y Luis Buñuel, en el que el escritor colombiano le aseguraba al mítico cineasta de Calanda que, en el trópico, en Colombia, podía gestarse el espíritu gótico francés, con todas sus criaturas oscuras incluidas. La película de Buñuel nunca se hizo realidad, pero sí se convirtió en uno de los clásicos fundamentales de Caliwood, el grupo de Cali que trasladó esas criaturas a la realidad colombiana y en específico a la realidad del Valle del Cauca. Carlos Mayolo instaló con su adaptación de *La mansión de Araucaima* (1986), un precedente que está investido de universalidad y de reflexión profunda sobre las profundidades de Latinoamérica. Mayolo ya había nutrido el gótico tropical con *Carne de tu carne* (1983) y también Luis Ospina (montajista en esta película), había entregado *Pura sangre* (1982). Por lo tanto, el gótico tropical llevaba ya un camino recorrido. El panorama sin duda estaba despejado para la exploración de Mayolo sobre

la obra de Mutis.

La aristocracia putrefacta que parece ser el caldo de cultivo del gótico tradicional, y por supuesto también del tropical, fue un tema recurrente en el cine y no pocas veces fue retomado por el gran cine Latinoamericano, que sin duda observaba al cine francés, italiano o alemán, además de su propia realidad oprobiosa. En los años sesenta, en la última etapa del Cinema Novo, aquellos pioneros de la contracultura latinoamericana se refirieron constantemente al colonialismo abandonado de los hacendados, en algunos casos, con adaptaciones de la época colonial misma y, en otros casos, refiriéndose a la impregnación colonial de aquel presente en películas como *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, y *Los dioses y los muertos* (1970), de Ruy Guerra, en la cual los vestigios polvorientos del feudalismo tardío de la colonización, en las profundidades de Brasil, deriva en auténticos vampiros, en monstruos que no conocen el límite entre la realidad y la fantasía, que respiran con la nostalgia de ese azote que sostenían en sus manos cuando eran todavía vigorosas.

Precisamente, en *La mansión de Araucaima*, José Legwoy, quien encarnó varias ve-

ces a los personajes en el Cinema Novo, es el patriarca oxidado alrededor del cual gira el carrusel delirante del mundo de este gótico tropical. En Europa, la nobleza en decadencia, la burguesía derrumbada, también permitió que emergieran esos personajes aferrados a una grandeza marchita. Tanto Fassbinder como Visconti supieron poner a esos personajes en contraste con un fondo que ya los había dejado atrás, mientras el dolor los invadía progresivamente. Así surgieron auténticos personajes quiméricos que sufrieron grandes caídas en películas como *El Matrimonio de María Braun* (1978) y *La ansiedad de Veronika Voss* (1982) por el lado de Fassbinder, o también *El Gatopardo* (1963) y toda la trilogía alemana por parte de Visconti.


Precisamente, en *La mansión de Araucaima*, José Legwoy, quien encarnó varias veces a los personajes en el Cinema Novo, es el patriarca oxidado alrededor del cual gira el carrusel delirante del mundo de este gótico tropical.

La mansión de Araucaima parte del presente, del marco del rodaje cinematográfico, del cual escapa Ángela (Adriana Herrán),

expulsada por el hastío de la repetición interminable. Así se adentra en la casa, en la hacienda, en la mansión, en donde inmediatamente se reconvierte en una *femme fatale* del gótico tropical, en una bruja que perturba los sentidos de los habitantes de la casa, quienes ya bordean la fantasía. Como *La coleccionista* (1967), de Rohmer, Ángela se vuelve poderosa solo con su presencia, y ella misma resulta capturada por la atmósfera viciada de ese trópico repleto de fantasmas. Inmediatamente está rodeada de vampiros que necesitan de ella para subsistir, para permanecer en el gozo de una pena eterna. La película es todo un recorrido, habitación por habitación, del deambular mismo de Ángela, quien poco a poco va adquiriendo un tono más febril, el de una enfermedad indefinida que la posee, que se sostiene en la necesidad de mantenerse perenne como el objeto del deseo hasta que la carencia de amor la consume desesperadamente. Tras el velo nebuloso de aquella embriaguez indefinible, están trazadas unas castas de auténtica opresión, que finalmente logran deshacerse solamente en el delirio, en una pasión que no se puede encauzar nunca.

En el fondo de la aventura surrealista de *La mansión de Araucaima* yacen las ruinas de un mundo tan esplendoroso como terri-

ble. Hay una nostalgia oscura por la muerte, por la esclavitud transversal que avasalla en todos los escenarios. Solamente en ese punto específico de la podredumbre surge un nuevo color, el resurgir de un palpitar erótico que no encuentra de dónde aferrarse, que no puede evitar el sometimiento y la crueldad, hasta el destino inevitable de la muerte y de un espíritu esclavista inmortal, que a fin de cuentas es como una condena para la condición humana.

En el contexto del proceso mismo de Caliwood, el gótico tropical abrió una extraordinaria veta expresiva que además estaba anclada profundamente a la historia extensamente colonialista del Valle del Cauca y de toda Colombia. Con este agregado, el grupo de Cali aportaba, sin duda, una auténtica vanguardia, no solamente colombiana sino Latinoamericana, con el alcance suficiente para poner en la pantalla una inmensa proyección de males interminables, aquellos arraigados a la desigualdad y al regodeo interminable en el fondo de un boato especialmente degradado, que no por eso, y tal vez justamente por eso, permite que emerjan nuevas flores, como aquellas que invaden las ruinas o que crecen de la mierda. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



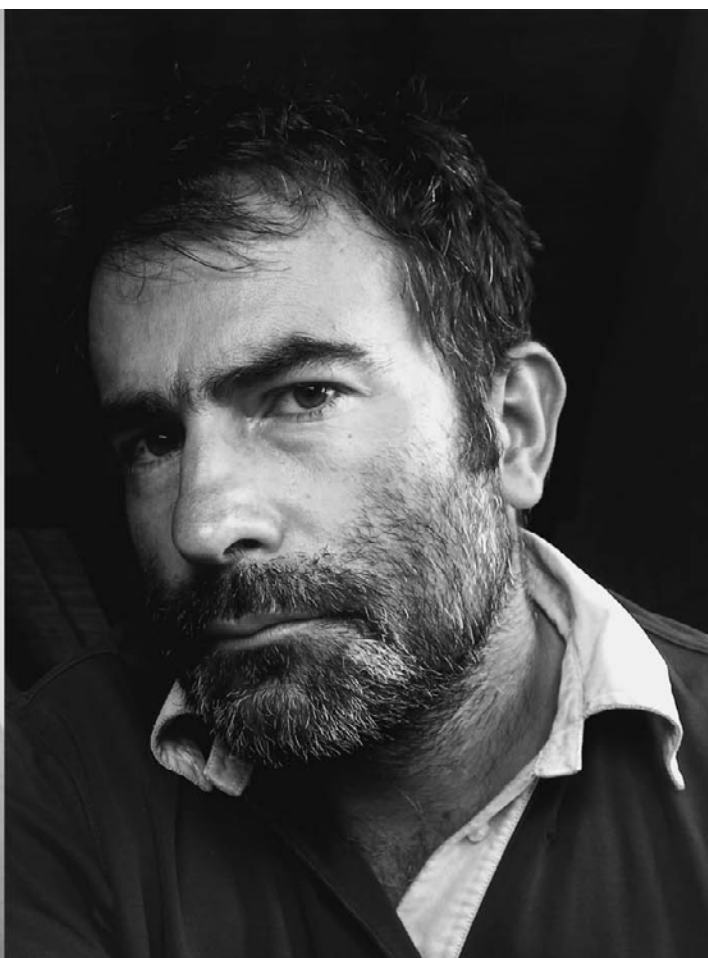
.....
ENTREVISTAS
.....

ENTREVISTA A AMARANTA FIQUITIVA Y JOAQUÍN URIBE

SUMIDOS EN EL LABERINTO

Óscar Iván Montoya

—●—



Omar Bautista, el protagonista de *Minotauro*, tiene tantas personalidades que, más que un psicoanalista, lo que necesita es un recreacionista. Mitómano desatado, tímido infatigable, camellador de calle neto,

convicto por un homicidio al que está condenado por veinte años, tiene, al comienzo del documental, la oportunidad que le brinda el sistema penitenciario colombiano para salir por 72 horas de la cárcel, después

de ocho años de encierro. Con el fin de indagar en lo que hace Bautista con ese tiempo libre, el director Joaquín Uribe decide seguirlo durante esos tres días para encontrar el significado de la libertad para un preso. Si bien su director tenía planeado en su cabeza un documental diferente, no pensó en ningún momento que estuviera a punto de salirse de las manos, y luego de varios traspies y encontronazos con su protagonista, logró entender que la libertad es un concepto diferente para cada ser humano.

Omar Bautista es un personaje complejo y a la vez fascinante, un hombre camaleónico y escurridizo, que en *Minotauro* se revela como un hombre carismático e irreverente que rehúsa a ser encasillado bajo la concepción del preso arrepentido y deseoso de ser aceptado de nuevo por la sociedad: “Omar quiere la libertad, pero quizás no en el sentido en que solemos aceptar este concepto: como algo que se da por hecho, cimentado en el derecho a ser quienes somos mientras cumplamos con las reglas. Nos sentimos ‘libres’ por el hecho de no estar en una cárcel. El primer desconcierto, la primera duda con la que comienzo a asumir este documental, es que quizás Omar no necesariamente desea esa misma libertad”, subraya Joaquín Uribe.

Entonces *Minotauro* se vuelve, en ese sentido, una película de tire y afloje entre un personaje que quiere hacer lo que se le da la gana y un director que necesita reencauzar su propuesta, entre otras cosas, porque sabe y se lo hace saber a Omar, que la película está siendo realizada con dineros públicos. Y entre ese aparente caos de la película, se logra por momentos develar a un hombre que tiene percepciones radicales sobre la vida y la muerte, que evita en todo momento hablar de arrepentimiento, y que utiliza la fantasía y el delirio para metamorfosear una personalidad que genera tanto rechazo como atracción.

Voy a comenzar con Joaquín preguntándote, de dónde te sacaste este personaje tan singular, Omar Bautista, que tiene un palmarés de lo más impresionante, acá no más en el press kit mencionan de él que fue, o sigue siendo, actor de teatro, que fue traficante de esmeraldas en Tokio, curador de arte, travesti endemoniado, fiscal corrupto, y su papel más largo: convicto, fue condenado a veinte años de prisión por homicidio. ¿Cuáles fueron los encantos que sacaste a relucir para convencerlo de que participara en el proyecto, o al hombrecito no había que convencerlo de nada?

Eso comenzó hace como cinco o seis años

por un amigo profesor de arte que trabaja en la cárcel La Modelo, y fui a parar allá al patio de internos en donde funcionaba el grupo de teatro conformado por los mismos presos, y la idea era ir y mirar cómo se desenvolvía la vuelta, y mi amigo Lucas Ospina, que era el encargado directo, me contó que había un señor llamado Omar Bautista, que acababa de recibir el beneficio de las 72 horas por primera vez después de estar ocho años encerrado, el tipo iba a salir y quería hacer un registro sobre lo que sucediera en esa salida, y bueno iba a necesitar una persona que grabara las cosas que le pasaban a Omar, luego resocializando y haciendo todo lo que supuestamente hacen los presos cuando les dan esta clase de permisos. Esa fue una de las premisas que yo me llevé a ese primer encuentro, y fue cuando conocía a Omar, y el man resultó siendo bastante particular, con una personalidad desbordante, histriónica, camaleónica, y de una comenzó a echar su cuento y que tal, y bueno, yo en ese momento me imaginé una película de seguimiento a un personaje que sale eventualmente de la cárcel, y que aprovechaba al máximo ese tiempo para ir a reconciliarse con la familia, o buscar un trabajo, porque se supone que para eso es esa clase de permisos: para que el penado pueda realizar su tránsito a de manera gra-

dual a la comunidad.

Omar Bautista, que acababa de recibir el beneficio de las 72 horas por primera vez después de estar ocho años encerrado, el tipo iba a salir y quería hacer un registro sobre lo que sucediera en esa salida, y bueno iba a necesitar una persona que grabara las cosas que le pasaban a Omar,...

La cosa fue que con Omar la vaina no funcionó como lo teníamos planeado, entonces paila, y más tarde me di cuenta que lo que el man quería era actuar, se metió severo viaje, comenzando por todos los personajes que el hombrecito se imaginaba, lo que desembocó en que a mí me tocó lidiar con alguien que a toda hora te echaba un cuento distinto, y que lo que en realidad lo que quería era interpretar un personaje, y echar discursos y estar en el centro de la escena. La verdad fue que en determinado momento me sentí demasiado embolatado, y ese fue el inicio de *Minotauro*.

Amaranta, y sabiendo de ese tipo de eventualidades que les salieron al paso, de todos esos

chicharrones y ajustes que tuvieron que realizar sobre la marcha, yo leí unas declaraciones tuyas en las que puntualizabas que “era muy importante hacer una planeación, pero lo más crucial es la flexibilidad para adaptarse a las circunstancias y saber aprovecharlas”. ¿De qué manera se pueden capitalizar estas circunstancias, todo ese caos que les planteó este rodaje y este personaje en particular, y que este factor no se convierta en una fuente de frustración, sino encontrar una motivación extra ante este tipo de desafíos?

Yo creo que toda la peli, dramáticamente hablando, se asemeja mucho a lo que nosotros desde producción y logística tuvimos que hacer para sacar la película adelante, y adquirió todo un sentido toda esa cuestión de los obstáculos, lo intempestivo, lo azaroso e inesperado que había a todo momento que resolver. Esa fue la tónica de todo el proceso desde el “vamos”, y en la misma peli vemos cómo se convierte en uno de los detonantes de la acción, pues se hace evidente cómo un director tiene su plan de rodaje, y constantemente las circunstancias, tanto como el personaje, están modificándolo a cada momento. Eso en términos dramáticos, y en términos de logística, era básicamente lo que estaba pasando en escena, y lo que más me que-

da de haber afrontado esos momentos, es lo que mencionaste en tu pregunta de cómo no convertir cada uno de estos imprevistos en una fuente adicional de desasosiego, sino encarar los inconvenientes y chicharrones de la mejor manera, pues siempre van a estar ahí, y es muy extraño el rodaje o el proyecto en su conjunto que no tenga sus chicharrones para solucionar a nivel de creación o producción; por darte un ejemplo, yo entré al proyecto en 2020 y la pandemia arrancó como a las tres semanas, y entonces el postulado de “vamos a hacer una película de un preso que sale 72 horas después de 8 años de prisión” se fue al piso, y lo que nos sucedió, como le sucedió a casi todo el mundo, fue que nos tocó familiarizarnos con la tecnología, conectarnos y socializar con los nuevos dispositivos, pues en medio del despelote del momento, esa fue una ventana que se abrió para Joaquín y para mí, y estoy completamente segura que nunca hubiéramos sacado tanto partido a estas nuevas herramientas en una situación normal, comenzando por el mismo Omar dentro de la misma cárcel, teniendo él mismo esa pulsión por estar comunicándose constantemente.

Joaquín, para seguir en la tónica que planteó Amaranta, y en la manera en cómo te fuiste

involucrando en el rodaje como personaje, casi que de contrapunto, de antagonista de Omar si se quiere, ¿a qué herramientas o facetas conocidas o desconocidas de tu personalidad tuviste que echar mano para estar a la altura del personaje, o por lo menos para no desmerecerlo? ¿Cómo fue tu acercamiento al “personaje del director”?

Yo creo que ahí estriba mi rollo particular con este trabajo en particular, y es que terminé untado hasta el cuello, por eso no es raro que alguien lo denomine como documental sino como “docuterapia” (Risas). Conscientemente yo no quería ser el director que se expone, porque existe un lugar que es mucho más cómodo, y es el del director que conserva una compostura, que no interviene de forma explícita en la película, que mantiene cierta curiosidad distante, que es básicamente la de un observador de lo que le pasa a los demás, y es a la vez el portador o el traductor de un mensaje que va de la realidad a la imaginación del espectador sin que haya mayores cortocircuitos.

Así más o menos me imaginaba la vuelta con Omar, pero así no fue la vuelta, porque de entrada un preso al que le dan la oportunidad de salir en ocho años, y sale disfrazado con ese traje de cortesano ver-

sallesco, puro Luis XV, de zapatillas rococó confeccionadas por él mismo, y que a su vez está echando todo el tiempo un montón de cuentos, siempre sumido en sus monólogos, tramando a toda hora la siguiente jugada, y cualquier pregunta que yo le hiciera al respecto la llevaba por otro lado, como un político bien mañoso, aparte que conoce la calle muy bien, y yo en realidad no me considero un animal de calle, y es lo que sucede cuando viene alguien que tiene tanta carretera encima, que se encuentra con alguien que viene prácticamente de otro mundo, o por lo menos de otros ambientes, y entonces comienzan a ocurrir cosas complicadas.

Yo creo que ahí estriba mi rollo particular con este trabajo en particular, y es que terminé untado hasta el cuello, por eso no es raro que alguien lo denomine como documental sino como “docuterapia” (Risas).

Por un lado está Joaquín Uribe con su mentalidad cartesiana y su educación universitaria, y por el otro lado ese tipo en esa anarquía tan infernal, con ese temperamento tan desbordante,

que me recordó por momentos la relación que mantuvieron el director alemán Werner Herzog y su actor fetiche Klaus Kinski, y que quedó plasmada en *Mi enemigo íntimo* (1999), el documental que da cuenta de las peripecias, por decir algo, que le tocó sortear a Herzog para que Kinski le diera las tomas que necesitaba para su trabajo, sobre todo en *Aguirre la ira de Dios* y en *Fitzcarraldo*, y después dejarlo que se fuera a hacer sus putas rabietas donde le diera la gana.

Claro, y en mi caso Omar la tenía clara desde el principio que él estaba actuando, y que su programa se estaba dando a través de la actuación. Él lo que quería era actuar, quería hacer una película del robo de un banco, entonces me decía: “Venga don Joaquín le cuento una historia que tengo planeada”, o “Venga le cuento cómo quiero que me muestre en el juicio en el cual que me condenaron”, y después otra propuesta más loca, y yo al principio como que trataba de montarme por lo menos mentalmente en cada uno de sus rollos, pero nunca pude encontrar la continuidad, lo que había siempre era un personaje resbaloso, inaprensible, liso, como dice el dicho: “Más liso que un marrano enjabonado” (Risas).

Amaranta, me llamó la atención, a nivel de producción, las imágenes de archivo de los pre-

sos en sus actividades cotidianas, los traslados, el registro de la función en la Cinemateca. ¿Desde tu equipo cómo fue la gestión para ingresar a las instalaciones de la cárcel, que crean esa sensación tan vívida de estar al interior de la candela misma, la labor de rastreo e investigación para conseguir esos registros, sobre todo al final, con esas imágenes del motín?

No encuentro la forma de llamar de una manera políticamente correcta a lo que sucedió en 2020 en la cárcel La Modelo, en plena época de la pandemia, de las que obtuvimos registros que dudamos mucho entre usar y no usar, entre las muchas que había enviado Omar, y otras que hacía parte de una revista virtual que Omar tenía con otros presos, en donde compartían videos y grabaciones. Esa fue también la manera como se consiguió que la gente de afuera se diera cuenta de lo que estaba sucediendo al interior de la cárcel. Ocurrió algo muy similar a lo que se denomina una masacre. Todo lo que tenga que ver con La Modelo es complicado.

No más la semana anterior, 18 de mayo 2024, asesinaron a su director en funciones. La cosa con el Sistema Penitenciario es tenaz. Pero más allá de estas imágenes del motín, me gustó mucho unas imágenes al final de la película en la

que están los dos juntos, y Omar fumándose un cigarrillo increpa y confronta de cierta manera a Joaquín, y le dice algo así como: “Bueno hermano, ¿qué es lo que vamos a hacer con este proyecto?”. En general me interesa mucho cómo se gestionan estos permisos, qué se permite y qué no, en fin, el esfuerzo que existe detrás de estas pesquisas y movimientos, la planeación y audacia de la gente que se sabe mover en estas aguas turbulentas.

Joaquín: La cárcel es un universo de muchas capas, y existen sitios a los que jamás nadie podrá acceder. Existen patios que son pura candela, los hay que son agitados, pero son vivibles, y finalmente están los que son la zona de mostrar, que es precisamente el lugar que mencionas, y que es el patio al que sacan a los presos que tocan trompeta, que hacen teatro, que siembran maticas. En general los que tienen buen comportamiento, y hasta ahí puede uno entrar...

Yo quiero decir algo (Interrumpe Amaranta) que tiene que ver con lo que es estrictamente documental y con lo que tiene que ver con algunas puestas en escena, por ejemplo, al principio que Omar está con otros presos y unos guardianes del INPEC, (Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario) esas imágenes se consiguieron porque,

como te contó Joaquín, teníamos un contacto en la cárcel, Lucas Ospina, y Joaquín aprovechó que tenía esa especie de derecho que se había adquirido a través de varias gestiones ante diferentes instancias del sistema carcelario y de justicia. Ya los registros de la matanza al interior de La Modelo fueron autoría de los presos, muchos de ellos subidos a YouTube o tomados de otros diferentes lugares y utilizados a manera de material de archivo, y de ninguna manera como si nuestra producción hubiera tenido acceso a la cárcel durante esos días. Y ya lo que preguntas específicamente de Omar fumando un cigarrillo en el patio, u otros momentos de la peli, son puestas en escena, o por lo menos tenía que ver con lo que Joaquín y su intención de recrear situaciones de la vida de Omar, o propuestas que tenía Joaquín a partir de cosas que le había contado Omar de lo que había sido su pasado, con esa peculiar mezcla de recuerdos verdaderos y episodios inventados, que así es más o menos como funciona la cabeza de Omar, que uno nunca sabe qué es real y qué es ficción.

Por último, Amaranta, quiero preguntarte cómo se financió este proyecto tan loco, porque aparte de un personaje bien desatado, tiene una locación principal bien complicada, se les

atravesó la pandemia, y finalmente tuvieron que replantear todo el andamiaje financiero, logístico y humano.


Como te mencioné, yo entré al proyecto en 2020, y Joaquín ya venía trabajando desde 2018 como productor y director, y para ese momento él ya había conseguido una parte de la financiación con el FDC, tanto para Desarrollo como para otro estímulo que finalmente no estuvo, que era para algo más pequeño que el resultado final que se obtuvo. Cuando se atravesó la pandemia, cosa extraña, nos sirvió para mucho porque nos obligó a hacer un trabajo más enfocado en la escritura, explorando nuevas formas y puertas para poder seguir adelante en el rodaje, porque necesitábamos obtener todavía recursos de muchas otras partes, contactando a la gente con la que queríamos terminar la película, entre ellos la gente de Clap Studios de Medellín, gente con la que trabajé muy bien, con la que hicimos toda la parte del diseño sonoro, la mezcla, la finalización del sonido, que incluía a la persona que realizó la música original. Esta parte también estuvo englobada por el apoyo que nos brindó Idartes, entonces, al llegar con todos los aspectos bien claros a RTVC, nos encarrilamos ya para darle el terminado final. No obstante la cantidad de requeri-

mientos y papeleos que piden, fue un gran apoyo que no dudo en calificar de fundamental.

Ya los registros de la matanza al interior de La Modelo fueron autoría de los presos, muchos de ellos subidos a YouTube o tomados de otros diferentes lugares y utilizados a manera de material de archivo,...

Joaquín, algo que se hace muy evidente en Minotauro son los constantes vaivenes a los que está sometida tu relación con Omar Bautista, y supongo que en algún momento te agarró el desespero sin saber muy bien qué hacer con ese caramelo. ¿En algún momento se te cayó el carril con este proyecto, como decimos en el lenguaje popular, que todo se iba ir a la mierda, muchísimo más después del motín y ese verguero tan infernal que se desató en La Modelo?

Esa sensación de que la película se había ido al carajo la tuve desde el primer día de rodaje, pero uno no puede abandonar porque, primero, se tienen obligaciones contractuales que no se pueden desatender, y

segundo, la curiosidad creciente respecto al personaje fue abarcando cada vez mayor lugar, se fue formando una cosa como laberíntica en torno a nuestra relación. A mí no me gustaba él, no entendía su comportamiento, no me permitía sentirme cómodo en mi papel como director, no me permitía interpelarlo, me obligaba a inventarme cosas con las que no me sentía tranquilo, pero, no obstante, había algo dentro de ese man que me resultaba inquietante, como una oscuridad, como un abismo. También una humanidad muy cascada detrás de toda esa parafernalia, toda esa bufonería, todo ese aparente jugueteo. A mí se me metió algo en la cabeza, que abrió solo su propio camino, y por eso es que finalmente la película termina llamándose *Minotauro*, porque tiene mucho que ver con el laberinto que supone acercarse al otro. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A IVÁN SIERRA SANJURJO

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

—●—



La siguiente entrevista se realizó de manera virtual. Gracias a este medio, hubo una completa libertad temporal y conceptual que favoreció a que fueran las propias palabras de Iván las que, con completa fidelidad sintáctica, pudieran ser aquí re-

plicadas. Entre sus respuestas se pueden encontrar ideas gratas y reveladoras ya no solo acerca de sus creaciones, sino también de una cosmogonía personal que reluce por su profundidad y frescura (elementos necesarios para observar y reflexionar acerca de

nuestro contexto cinematográfico contemporáneo).

¿Cómo considera que se ha constituido su poética personal a lo largo de su carrera como realizador?

Hay una pequeña “digresión” que me gustaría hacer aquí, y tiene que ver con el concepto de lo personal. En comunión con la perspectiva de múltiples cosmovisiones no “occidentales”, considero que la persona es una mera “ilusión” de la mente que nos convence de ser “individuos independientes de su entorno”. Esa ilusión es la raíz del sufrimiento y de la crueldad humana. Por otro lado, como esa ilusión tiene diferentes utilidades, entre ellas la de apaciguar nuestro terror a la impermanencia, hemos construido un montón de otras ilusiones (estructuras socio-político-económicas y culturales) y un montón de dinámicas sociales, con las cuales reforzamos la ilusión. Digamos que hemos tejido entre todos una serie de “acuerdos” para olvidarnos y convencernos de que esa ilusión no es una ilusión, reforzando día a día ese “traje invisible del emperador”, y silenciando de formas contundentes a todas las voces que tratan de señalarnos nuestra desnudez. Un ejemplo muy concreto de este proceso es

cómo, dentro de la teoría cinematográfica occidental, muy influenciada por la visión decimonónica, eurocéntrica y capitalista del mundo, se le da mucho valor al autor, y a todo aquello que hace “identificable” su persona, y con ello se invita a los y las artistas a “buscar esa persona y afirmarla a través de su arte”; la crítica, la prensa, la curaduría, los festivales... todo ese universo cinematográfico refuerza una y otra vez el “valor” de la persona, y entonces todos los realizadores creemos en el valor de la persona, y la construimos, y la expresamos a través de la obra, y nos premian en función de que esa persona sea reconocible en la obra... de esa forma se refuerza la ilusión de la persona y de su importancia, y con ello se refuerza la raíz del sufrimiento y la crueldad humana.

En mi caso, junto con algunas compañeras que tampoco comulgaban con el culto a la personalidad, siempre apostamos por un arte anónimo, por una visión del arte no como la expresión de una persona, sino como la expresión de todo el entorno de un cuerpo a través de ese cuerpo, el artista más como un ser interdependiente del entorno, y su obra como un producto de todos los elementos de esa circunstancia. Por ello en las obras que realizo, prácticamente no hay

créditos, trato de evitarlos a toda costa y, si los pongo, es solamente porque son absolutamente necesarios para llevar a cabo un montón de temas legales (como nacionalización de obra, exenciones impositivas, etc.), y porque para las otras personas con las que trabajo el reconocimiento de su persona sí es importante (nunca forzaría a una persona a abandonar la ilusión de su persona si prefiere no hacerlo).

Hecha esa aclaración, si me permites el atrevimiento, reformularía la pregunta como “¿Cómo considera que se ha constituido una poética en los diferentes proyectos en los que ha participado en su carrera como realizador?” Y al respecto tendría dos respuestas. La primera, es que no sé si haya “una poética” que dé unidad a todas las obras en las que participo, esa búsqueda de un “elemento” unificador de las cosas me parece que lleva siempre a una mirada “parcial” de las cosas, y aunque en un momento de mi vida lo consideraba un ejercicio importante, a esta altura no estoy seguro de su propósito más allá de ser parte de ese juego “colonial” de tratar de “explicar-jerarquizar-controlar” el mundo. Para el universo en el que habito, crear es permitir que un montón de seres habiten el espacio de la mente en donde se encuentra

mi conciencia, y brindarles el alimento y la energía para que jueguen en ese universo, y se relacionen con los seres que habitan el espacio de la mente en donde las conciencias de los demás se encuentran.

Para el universo en el que habito, crear es permitir que un montón de seres habiten el espacio de la mente en donde se encuentra mi conciencia, y brindarles el alimento y la energía para que jueguen en ese universo,...

Suena un poco enrevesado y muy místico puesto de esa manera, pero es tan sencillo como una conversación, o un ejercicio de observación; alguien baila, yo le observo, su baile entra en relación con imaginarios que habitan en mi mente (para ser más precisos, en la parte de la mente en la que se encuentra presente mi conciencia), y esos imaginarios a veces toman la forma de una pequeña escena que se produce vívidamente en la imaginación, y que luego yo trato de movilizar enfrente de una cámara, y para ello debo llevar a cabo un montón de acciones, conversaciones, escrituras, dibujos,

etc., que no son más que esta danza entre los universos de muchos seres. Siendo así, la poética de cada película es como una selva, cuyos árboles han crecido de semillas que animales de muchos lugares de otras selvas han traído; y por eso cada película que emerge de un lugar y de un tiempo de esa selva es muy distinta a otra, de la misma forma que son distintos los miles de seres de cada selva del mundo. *Pedazos rotos de sol* (2023) es una película que dista mucho de lo que será *Verde*, una película de animación rotoscópica en la que trabajo actualmente, y *Verde* dista mucho de lo que será *Tamarindo*, que es una película experimental de un ritmo muy distinto al experimento de *Pedazos rotos...* cuando uno no se enjaula en la ilusión de la “persona”, tiene la fortuna de poder vivir el arte de una forma mucho más amplia y “diversa”; los seres que le atraviesan no necesitan estar enjaulados y catalogados dentro de un “deber ser estético”, ni de un “deber ser como yo”, y entonces muchas poéticas son posibles.

Si me forzaras a buscar una unidad entre mis obras, lo único que podría decirte que tienen en común es una perspectiva sobre el universo que está tejida en torno a observaciones como esta que he tratado de elaborar en esta respuesta. El universo como

un conjunto de fenómenos impermanentes en donde no existe una diferencia sustancial entre lo que algunos llaman “realidad” e “imaginación”, y donde el tiempo, el espacio, y el “yo” son ilusiones. Si alguien quisiera conocer a fondo cómo es esa perspectiva, le invito a leer mi tesis de maestría: *La cáscara del mango. La observación y sus principios de enseñanza*¹.

¿Qué temas de la realidad le parecen más interesantes a la hora de concebir sus ideas cinematográficas? ¿Cómo es su proceso personal de llevarlas de la realidad al cine?

Viniendo de la respuesta anterior, creo que es difícil decir que un tema me interesa más que otro. Creo que lo que me lleva a ponerle energía vital a un proyecto tiene que ver más con sus sabores y con las circunstancias. Me interesa mucho el sabor de la ternura, de la dulzura, del amor, de la compasión, de la amabilidad... pero soy consciente que a los humanos hoy en día les fascina el sabor del poder, de la rabia, de la violencia, del deseo, del miedo... así que muchas veces me meto en aquellos temas en donde esos sabores se cruzan, para poder poner en el plato que estoy preparando aquellos sabores que llaman tanto la atención humana, como aquellos que realmente

me interesa compartir.

Los procesos para llevar cualquier cosa a una pantalla son siempre largos, diversos, y dependen muchísimo de las circunstancias propias de cada proyecto. Algunos proyectos, como *Pedazos rotos de sol*, puedes hacerlos con mucha calma, dejando las ideas y el material grabado marinando mucho tiempo. Otros debes hacerlos muy rápido y sin mucho tiempo de marinado; en algunos trabajo solo, haciendo varios oficios, en otros trabajo con un grupo amplio de personas. Creo que el proceso, más que de mí, depende del plato que se esté cocinando. Lo que pueden tener en común todos los proyectos es que siempre trabajo con paciencia y dejando que las cosas encuentren su camino, sin forzarlas, soy muy taoísta en ese sentido. Crear es parte de existir, y existir es andar por el universo actuando (haciendo cosas), por ello nunca trabajo en un solo proyecto a la vez; los proyectos son como plantas creciendo a diferentes ritmos, y yo voy cuidando de cada una de ellas, al ritmo que demanden.

Veo el proceso de hacer películas como un caminar por entre la manigua que hay en la mente (que no es “mi mente” es todos los universos que conforman el espacio de

lo posible, y allí se encuentra incluido todo lo que “puede ser imaginado”), en ese caminar uno observa muchas imágenes y sonidos, mi trabajo es tomar nota de cuáles podrían coexistir en el espacio - tiempo de una misma película. Con el tiempo esas notas se van acumulando y se van volviendo la semilla de una película, como una estrella que se forma porque la masa de una nube de partículas empieza a colapsar; a medida que la estrella se va formando va llamando mi atención, unos días me levanto y siento que tengo claridades para alimentar una estrella, y otras para alimentar otra... y de cuidado en cuidado, de repente ya hay una película en la mente, aunque es una que solo puedo ver yo; entonces comienza el trabajo de buscar en las circunstancias del entorno de mi cuerpo, una forma de darle cuerpo a esa película, para que otros puedan verle también. A algunas películas puedo darles cuerpo con mis solas manos, otras requieren colaboración de muchas manos, así que busco esa colaboración, y si la encuentro, la película se realiza, y si no la encuentro, se queda ahí esperando a que esa colaboración aparezca; algunas colaboraciones requieren dinero, entonces se busca el dinero (convocatorias, financiación privada, etc.), y a veces ese dinero aparece y entonces la película se realiza... si no aparece, no se

realiza... el caso es que yo no hago películas porque “debo hacer películas”, yo hago películas porque las películas ocurren en la imaginación que habito, porque me gusta compartirlas, y porque las circunstancias se dan para que puedan realizarse, si las circunstancias no lo permiten, o la energía de compartirlas me falta, o las películas no se manifiestan, entonces no hay película.

Algunos proyectos, como *Pedazos rotos de sol*, puedes hacerlos con mucha calma, dejando las ideas y el material grabado marinando mucho tiempo. Otros debes hacerlos muy rápido y sin mucho tiempo de marinado;...

Puede que sea porque vivimos en el trópico y no en una latitud con estaciones, este proceso en mi caso produce la situación de estar siempre haciendo varios proyectos en simultáneo, en cada momento hay películas que son apenas una plántula, películas en desarrollo, películas en preproducción, películas en producción, películas en post, y películas en distribución, y muchas veces sus temas, sus sabores son muy distintos unos de otros. En este momento, por

ejemplo, vivo el proceso de desarrollo de un largo de animación rotoscópica que es una película coral, épica y tropical; el proceso de colorización y diseño sonoro de un largo documental sobre la relación del humano con los animales en el páramo; estoy dibujando a mano un corto animado sobre la relación entre una perra salchicha y su humano; estoy planeando los próximos capítulos de una serie de cortos documentales para sala que son retratos de personas sencillas que cuidan sin proponérselo; estoy escribiendo los guiones de dos películas experimentales; y acompañando la distribución de la película experimental *Pedazos rotos de sol*. El proceso es siempre ir acompañando a cada película mientras saca hojas y flores.

¿Por qué elige al cine como su medio de expresión principal?

Disfruto de hacer cine por la temporalidad, por su capacidad para compartir con muchas personas “los ritmos de lo que está vivo”.

¿Cómo afronta el proceso de mezclar los estímulos que producen las otras artes y dejarlos confluír en el cine?

Creo que la mejor forma de dejar que las

artes confluyan es dejar de trazar líneas divisorias. La educación que recibimos, que es una educación muy colonizadora, tiene una fuerte obsesión por el trazado de límites, por separar una cosa de otra, por enfatizar las diferencias. Creo que esos límites son útiles para algunas cosas, pero nunca debemos creer que son “reales”, en el sentido de que son “permanentes”. Los límites son una ilusión también, los podemos usar para llevar a cabo diferentes tareas pragmáticas, pero no debemos aferrarnos a ellos. ¿Dónde termina la danza y dónde comienza la pintura? Donde tú quieras. Desde mi perspectiva, simplemente existen “materias” (que no se reducen a la “masa” física) con las que uno puede dar cuerpo a un montón de seres imaginarios llenos de dimensiones estéticas; uno usa todas las materias que necesite, como las necesite para que, en la medida de lo posible, ese ser imaginario no quede tuerto de una de sus dimensiones estéticas, o cojo de otra. Desafortunadamente, por diferentes circunstancias socio-económicas, esa libertad a veces está bastante troncada y un cuadro debe ser un cuadro y una danza una danza, y una película una película... y efectivamente, los seres imaginarios quedan mochos de algunas de sus dimensiones estéticas. Pero si las circunstancias nos lo permiten, basta con dejar de pensar dónde

comienza y termina un arte, dejar de pensar qué es “cine” y que no es “cine”, para que las materias ocurran y confluyan donde es natural que lo hagan, sin hacer tampoco el ejercicio de la impostura, en donde mezclamos las artes por obligación, porque consideramos que la confluencia de las artes es una virtud en sí misma.

...estoy escribiendo los guiones de dos películas experimentales; y acompañando la distribución de la película experimental *Pedazos rotos de sol*. El proceso es siempre ir acompañando a cada película mientras saca hojas y flores.

¿Cómo habitan dentro de usted sus trabajos cinematográficos? ¿Cómo los observa después de haberlos realizado?

No están dentro de mí. En la parte de la manigua en la que mi conciencia habita, las plantas imaginarias que se hicieron un cuerpo en la película, ya son otra cosa, ellas nunca se quedan inertes, ellas crecen, se mueven, entran en relación con otras, se pudren y les nacen otras plantas. Y, por su

parte, la película ya no está en mí, no es mía, es un cuerpo ahí en el mundo, a merced de la observación de los demás, en algunos casos su presencia resonará en la conciencia de otros, y ese resonar acompañará a esas consciencias en su caminar por las maniguas en las que habitan. Cuando me topo con las películas que he realizado en algún momento (suelo verlas pocas veces después de haberlas terminado) solo las observo, como observaría cualquier otra película; saboreo sus sabores, pienso a cuáles les falta cocción, y cómo los podría cocinar mejor en las películas que estoy realizando en el presente.

¿Qué lugar considera que tiene el archivo dentro de su poética propia? ¿Qué lugar poético considera que puede tener el archivo en sí mismo?

Voy a comenzar la respuesta con una pregunta ¿Qué es archivo? o para ser más radical aún ¿Existe algo que no sea archivo? En el mismo sentido que las respuestas anteriores, soy renuente a pensar en el archivo como algo diferente de otras imágenes o sonidos con las que se hace una película. Una imagen es una imagen, un sonido es un sonido, y en el montaje uno las pone a bailar juntas. De dónde proviene cada una,

me parece irrelevante.

...soy renuente a pensar en el archivo como algo diferente de otras imágenes o sonidos con las que se hace una película.

En cuanto a su lugar poético, cuando las personas reconocen una imagen como un archivo, es cierto que hay unos sabores particulares que emergen de ese reconocimiento. Algunos sabores tienen que ver con la nostalgia, otros con el apego al pasado. A mí me llaman particularmente la atención aquellos sabores que tienen que ver con la sensación inmanente de esa imagen o ese sonido; al estar desconectada de su “origen” o de su “entorno” (como suele ocurrir con algunas imágenes de archivo), esa sensación se hace particularmente evidente, todas las capas de significado que el “origen y el entorno” le daban a la imagen y al sonido se caen, y uno puede verlas en su desnudez, siendo sólo esa forma que se hace presente en el universo, y se mueve con un ritmo particular. Esa es una cualidad

poética que me interesa mucho.

El otro sabor que me interesa es el que emerge de la sensación de comunión; cuando un conjunto de imágenes y/o sonidos que realizaron una o muchas personas (entre más anónimas y desconectadas mejor aún), entran en relación a través del montaje, y el origen de todas ellas evidencia una distancia espacial y temporal, pero a través del montaje uno encuentra una conexión, se da una sensación de comunión, que nos revela que no estamos separados los unos de los otros; ese entramado que se teje en el montaje entre hebras de procedencias evidentemente distantes, le da cuerpo a esa intuición de ser todos los seres una sola cosa interconectada. Pienso, mientras escribo esto, que el archivo es como el cuerpo fructífero de los hongos, que en realidad son una red extensísima que conecta bajo tierra a los diferentes árboles de un bosque. De alguna forma el archivo es la evidencia de que esa red existe, y el montaje, que junta diferentes archivos, nos revela a través de la comunión de esas evidencias, que efectivamente hay una red que conecta plantas que estaban muy distantes en el espacio y en el tiempo.

¿Cómo idea las atmósferas de sus proyectos

cinematográficos?

A grandes rasgos: “sintiendo el flujo de la película”. Casi siempre dibujo en un papel una especie de gestos con los cuales trato de representar los sabores que quiero compartir con otros, y la secuencia en la que deben presentarse para que susciten nuevos sabores (en las experiencias sensibles el orden de los factores altera radicalmente el producto), después veo el dibujo como quien ve una partitura y la “toco en la mente”, que no es otra cosa que tratar de sentir esa experiencia que está allí representada; trato de sentir cómo evolucionan esos ritmos, cómo bailan. Al final del baile, me pongo a saborear el regusto de la experiencia y medito con calma si efectivamente quiero compartir eso o hay algo que me gustaría cambiar. Repito ese proceso muchas veces hasta que tengo la certeza de que honestamente me gustaría compartir esa experiencia de sentido con los demás. Cuando eso está claro, es cuestión de sentarse a pensar cómo los espacios, personajes, circunstancias del proyecto en el que uno está pueden suscitar esas sensaciones.

¿En qué medida separa su visión personal de la realidad y su visión cinematográfica de la misma?

Disculparé que sea reiterativo, pero esa es otra cerca que no erijo en mi mente, el concepto de “realidad” para mí es otra ilusión. Hay un cuento corto taoísta que siempre he admirado mucho, y es el de Chuang Tzu y la mariposa. Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo hicieron una traducción muy bella que dice: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Chuang Tzu que había soñado que era una mariposa, o si era una mariposa que soñaba ser Chuang Tzu.” En occidente, a veces se lee este cuento como una especie de tragedia, como si el pobre Chuang Tzu estuviera sufriendo la quintaesencia de la locura y el delirio, pero los taoístas no ven este cuento como un delirio, lo ven como una revelación, el momento en el que Chuang Tzu reconoce que su vida de la vigilia es indistinguible de su vida del sueño, no existen cualidades de la “realidad” que le permitan separarla tan fácilmente de la “imaginación”. Por allí hay discusiones físicas y filosóficas muy interesantes que recorrer, pero no me extenderé al respecto, solo quería dejarlo como contexto para la siguiente afirmación: las imágenes y los sonidos de las películas que realizo no son “personales”, no me pertenecen ni pretenden expresar un “yo”, son imágenes y sonidos del universo, mi cuerpo simplemente participa

de su elaboración; todas ellas son “reales”, entendiendo reales como algo que existe que puede ser percibido y sentido, y “no son reales” en el sentido de que no pertenecen a una secuencia de causas – consecuencias diferente a la de la película; para decirlo a través de un ejemplo, aunque es mi imagen la que aparece en *Pedazos rotos de sol*, yo no soy ese personaje, aunque Dolly fue mi pareja durante algún periodo de la realización de la película, su personaje no es ella, y la relación que allí se lleva a cabo no es la nuestra.

“Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Chuang Tzu que había soñado que era una mariposa, o si era una mariposa que soñaba ser Chuang Tzu.”

Los personajes de la película son imágenes y sonidos reales, las emociones que uno siente cuando los ve y escucha también son reales, pero sus causas y sus consecuencias no están conectadas con mi vida o la vida de las otras personas; la única conexión entre ambos universos son los fotones que par-

tieron de unos cuerpos para excitar los átomos fotosensibles del sensor que grabó las imágenes. Esto tiene que ver con lo que mencionaba de las imágenes de archivo previamente. Cuando uno usa una imagen de archivo solo como una imagen “anónima”, no como un referente a una “realidad”, entonces esa imagen es una realidad en sí misma, y esa realidad al conectarse con las realidades de las imágenes que le preceden y le suceden construye un universo en paralelo al nuestro; un universo no es más real que el otro, son tal cual dos realidades paralelas, como en el cuento de Chuang Tzu. Que sean paralelos no quiere decir que estén desconectados, hay múltiples dinámicas que conectan ambos universos; algo tan simple como que alguien vea la película y esos seres de la película le resuenen y movilicen imaginarios en su mente, es una de esas dinámicas que conectan esos universos paralelos.

Por otro lado, si lo que la pregunta busca es indagar sobre las relaciones entre los sucesos de mi vida y los sucesos de la película, la respuesta es puramente sensible y reflexivo - contemplativa. En los universos de las películas que realizo siempre busco crear un ritmo que suscite en el espectador un conjunto de sensaciones que yo siento

en el día a día, que me permiten disfrutar y celebrar la vida (y que me gustaría compartirle a ese espectador), y un conjunto de observaciones sobre la existencia que también me gustaría compartirle; tanto las observaciones como las sensaciones ocurren en el universo de mi vida, y en la medida en que logran efectivamente compartirse con el espectador, ocurren también en el universo de la película; cuando el espectador no siente ni es capaz de comprender las observaciones que en ella se plantean, entonces esas dos cosas no están presentes en el universo de la película, y no tiene por tanto relación con el universo de mi vida.

...tanto las observaciones como las sensaciones ocurren en el universo de mi vida, y en la medida en que logran efectivamente compartirse con el espectador, ocurren también en el universo de la película...

En cuanto a los eventos que ocurren en la película, son eventos que no son tomados de mi vida en concreto, son tomados de la

vida en general; las personas a veces son infieles, las personas a veces se acompañan, las personas a veces se pelean, las personas a veces huyen... todas esas son cosas que veo en la vida de muchas otras personas, en la película no los pongo como los he visto, simplemente me planteo la pregunta ¿cómo pueden los personajes de esta película llegar a esas circunstancias, y cómo reaccionarían ante ellas?

En cuanto a su película Pedazos rotos de sol, ¿cómo se llevó a cabo el proceso de realización?, ¿cómo se fueron transformando las ideas con las que inició el proyecto a lo largo del mismo?, ¿cómo devinieron en la obra final?

Esta es una película que se fue realizando a lo largo de tres décadas; resumir ese proceso es un poco extenso. Podría decir que, a grandes rasgos, la película fue realizada en seis etapas. Etapa 1 (1993): Comenzó siendo un *road movie* contemplativo, la pura voluntad de un adolescente de grabar una película, de tratar de encontrarla en el camino; el plan era muy sencillo y sin pretensiones, cada vez que viajara, llevaría mi cámara, y grabaría cosas que considerara interesantes de estar en alguna película, algún día, y así las primeras imágenes que grabé eran pura contemplación, pura sensación; si algo me

parecía que tenía un ritmo, un sabor que me gustaba, trataba de grabarlo. Luego en algún momento me sentaría a ver todos esos fragmentos, y trataría de encontrarles una excusa que sirviera de hilo donde tender esos trapos de espacio - tiempo.

Etapa 2 (2003): Acababa de terminar la carrera de Cine y televisión. Era un realizador de cine recién graduado, y quería hacer una película experimental para tratar de encontrar soluciones a dos problemas que durante toda la carrera me rondaron la cabeza; ¿cómo realizar una película con una narrativa inmanente?, y ¿cómo replantear las formas de producción de una película para que fuera ética con las circunstancias de precariedad del país en el que vivimos, y en ese sentido fuera ascética en sus recursos, recursiva en el uso de los mismos, y cuya relación con el entorno fuera simbiótica o comensal y no parasitaria? Teniendo en cuenta esas dos búsquedas me planteé una serie de premisas para rodar, un método de escritura y de actuación que giraba en torno a ver el cine como música, en dónde la escritura se hacía como si fueran partituras de música acusmática, y la actuación disociaba la palabra del gesto, y en donde la realización se hacía a medida que se realizaba un viaje a lo largo de dos meses.

Etapa 3 (2004): Un año después del rodaje experimental de la etapa dos, me senté a ver todo el material grabado, tanto en la etapa 1 y la etapa 2, y armé un “guion”, encontrando la forma de secuenciar todas las piezas, escribiendo todos los diálogos, y también algunos pedazos adicionales de la película que se necesitaban rodar para terminar de armar la película. Esos pedazos se grabaron de dos formas, unos de una manera un poco más tradicional, y otros profundizando experimentos de actuación que disociaban el gesto de la palabra, y jugaban con la actuación como si fuera una danza.

Etapa 4 (2007): En el 2007 me senté a editar todo el material grabado, tanto audio como video (que fueron realizados por separado). Durante esos años que pasaron entre la etapa 3 y la etapa 4 hice mi maestría en Docencia, en donde investigaba sobre cómo observaba la mente (cómo percibía, cómo sentía, cómo imaginaba, cómo pensaba); eso me ayudó a aclarar varias ideas que tenía desde que comencé mi carrera de cine, que ya estaban presentes en el guion del 2004, pero que ahora podía expresar con una claridad y sencillez mayor, así que con ese aprendizaje de por medio, algunos diálogos fueron reescritos y regrabados, algunas escenas cambiaron de lugar, algunos

pedazos desaparecieron. Al final de esta etapa había una película de 85 minutos que se llamaba *El camino de lo amargo*. En ese momento, escuchando el título de la película, el músico de su momento mencionó que le sonaba “dura y densa”, y esas eran dos sensaciones que no quería transmitir, mi propósito era producir una sensación agridulce, que tuviera tonos amargos, pero también dulzura, acidez, picante... que fuera compleja pero no densa, que permitiera salir con una sensación de profundidad y levedad a la vez; así que decidí dejar la película macerando un tiempo, era posible que la densidad conceptual de la tesis de maestría estuviera filtrándose en la película.

Etapa 5 (2016 a 2018): del 2007 al 2015 anduve realizando múltiples proyectos. No fue sino hasta el 2016 que encontré el tiempo de volver a esta película. Entre el 2016 y el 2018, regrabé una escena, hice una reedición de la película para despejarla, y en ella le quité veinte minutos; junto con Nicolás Rico (el músico de la mayor parte de la película) rehicimos el diseño sonoro y entre muchas cosas le añadimos la música que él compuso y que me parece fundamental para aclarar la película. Por último, tuve un sueño, ese sueño es la escena de las estrellas, y con él fueron evidentes para mí dos

cosas: una, que ese era el último pedazo de la película, y dos, que el título era *Pedazos rotos de sol*. En ese momento di por concluida esta película que para entonces duraba 65 minutos.

Al final de esta etapa había una película de 85 minutos que se llamaba *El camino de lo amargo*. En ese momento, escuchando el título de la película, el músico de su momento mencionó que le sonaba “dura y densa”, ...

Etapa 6 (2023): La distribuidora de la película, Telar de Cine, me comentó que una película de 65 minutos era prácticamente imposible de distribuir; que si los créditos duraban 5 minutos, como cualquier otra película, en vez de 1 minuto como duraba en esta, y la película duraba 70 minutos en vez de 65, entonces podíamos nacionalizarla como un largometraje y que como un largo podíamos encontrar salas para proyectarla. Así que le añadí los créditos finales, sobre una escena que estaba presente en *El camino de lo amargo* y que había sacado de

la última edición, y que siempre me pareció hermosa, pero que con la escena de las estrellas me parecía innecesaria, pensé que en los créditos podía tener cabida. Y así fue como logramos tener una película que después de treinta años podía compartir con los demás en salas de cine.

¿Cómo ideó las atmósferas de esta película en particular?

Una mezcla entre imaginación y contemplación, entre búsqueda y encuentro. Íbamos a unos lugares buscando unas atmósferas y en esos lugares nos encontrábamos con esas atmósferas y con otras que no preveíamos; en cada uno de esos lugares, nos dábamos un tiempo para contemplar, y ese tiempo a veces podía ser una semana, y otras veces (cómo en la escena de atardecer en el aeropuerto de Ushuaia) tenía que hacerse muy rápido (el atardecer dura muy poco); después de esa contemplación escribía una partitura (es un método de representación de dinámicas), hacía un rápido story de los planos con los que grabaría esa escena, nos acomodábamos en función de la luz, la posición de la cámara y el encuadre, y actuábamos la partitura, que es una especie de baile entre las personas que actúan, en función

de la partitura planteada. Así la atmosfera termina siendo el espacio, su luz, y la acción de los cuerpos dentro de ese espacio. En este experimento creo que fui bastante parco en las dinámicas, espero ser mucho más exuberante en *Tamarindo*, que será, si las circunstancias lo permiten, mi próxima película experimental. Digo espero porque uno nunca sabe a cuál de todos los proyectos dan más alimento las circunstancias del entorno. Por lo pronto esa es la matita experimental que tengo más desarrollada en el jardín; digamos que está a setenta millones de pesos de poder eclosionar, jajajajaja.

¿Cómo fue el proceso de encontrarse con su propio archivo y volverlo a convertir en un proyecto tiempo después de que este fuera filmado?

Sin mucho aspaviento. Como no me considero una “persona”, ni tampoco creo en “el pasado” como una realidad tangible, entonces “mi archivo”, no existe, ni es mío, ni es “archivo”, son solo imágenes guardadas en casetes. Encontrarse con él fue como destapar una caja de chocolates. Ir encontrando sabores en cada una de las imágenes y de los sonidos. Me encanta saborear las imágenes y los sonidos. En este caso no le encontré al proceso nada distin-

to que al proceso de montaje que hago para cualquier otra película. Para todas las películas me siento a ver y escuchar el material como si destapara una caja de chocolates; voy degustando, imagen tras imagen, sonido tras sonido, toma tras toma, anotando sabor, tras sabor, para luego ver cómo puedo secuenciar esas imágenes. Archivo, no archivo, no sé cuál es la diferencia. ¿Qué imagen o qué sonido que haya sido grabado no pertenece al conjunto del “archivo”? Todo es archivo, ¿no?

uno nunca sabe a cuál de todos los proyectos dan más alimento las circunstancias del entorno. Por lo pronto esa es la matita experimental que tengo más desarrollada en el jardín; digamos que está a setenta millones de pesos de poder eclosionar, jajajajaja.

¿En qué medida separó la racionalidad de la emocionalidad a la hora de pensar y realizar la película?

Según lo que planteo en mi tesis de maes-

tría, y por tanto estoy fuertemente convencido de ello, no existe tal cosa como la separación de la “racionalidad y la emocionalidad”, esa es una dicotomía ingenua en la que los filósofos occidentales se enfrascaron durante siglos y que nosotros consideramos relevante simplemente porque estamos colonizados a sangre y fuego; si no fuera por el colonialismo, esa preocupación sería evidentemente obtusa (las dicotomías occidentales son todas obtusas). En las estructuras que la mente construye es absolutamente imposible construir razón en ausencia de las emociones. Lo único que puede ser “no emocional” es la lógica, pero la lógica es “estúpida”, pues para la lógica todo da lo mismo; no existe ninguna preferencia para la lógica: entre morir y no morir a la lógica le da igual, entre morir de intensísimo dolor, o morir sin dolor a la lógica le da igual; solo con la lógica no podemos tomar ninguna decisión, y es a esa incapacidad de decidir a la que llamo “estupidez”. La lógica solo puede señalarte los diferentes caminos que pueden llevar de un punto a otro punto dentro de un conjunto de axiomas y proposiciones (que muy a pesar de Kant y de Whitehead no son autoevidentes. Todos los axiomas son arbitrarios, tal y como demostró Kurt Gödel con su teorema de incompletud). La lógica es el conjunto de

estados posibles dentro de un juego determinado. Lo que hace que uno prefiera morir indoloramente o morir con intensísimo dolor es la sensación del dolor, es nuestro gusto o nuestra aprensión al dolor lo que nos permite escoger dentro de las posibilidades de la lógica el camino que nos lleva a un estado o a otro, y eso es lo que podemos llamar razón. La razón usa la sensación y la emoción para darle “sustento” a esos axiomas que considera imperativos, por lo que si separas emoción de razón solo encuentras una estúpida indecisión. Eso explica por ejemplo como se filtran los sesgos humanos dentro de la inteligencia artificial; entrenar a una inteligencia artificial no es otra cosa que enseñarle cuáles son las respuestas que más nos gustan y cuáles son las que nos gustan menos dentro de un set de posibilidades; y en esos gustos están presentes de forma muy sutil, todos nuestros prejuicios.

...entrenar a una inteligencia artificial no es otra cosa que enseñarle cuáles son las respuestas que más nos gustan...

Los diálogos en la película pueden sentirse “racionales”, pero si se les presta atención se encontrará que esa racionalidad está siempre cargada de emoción, o de sensaciones. También si se les presta atención puede que se sientan “racionales” porque las sensaciones y las emociones se sienten “claras y ordenadas”, como si uno pudiera contemplar la relación que hay entre una y otra; ese orden a veces parece contrario a la emoción, y se considera una observación “racional”, pero no hay ninguna razón para pensar que la emoción no pueda observarse como una estructura “clara y ordenada”; ver las emociones como algo “desordenado” es una observación imprecisa, o un rechazo a observar con atención las emociones (eso es parte de la obtusa tradición occidental); lo que todas las técnicas de meditación y contemplación invitan a hacer, no es otra cosa que observar de forma atenta la forma en que las emociones se conectan unas y otras, la forma en que se presentan y se mueven; que sus estructuras sean complejas o enmadradas como las moléculas, las proteínas o el ADN, no quiere decir que sean desordenadas. Así que más que separar la emocionalidad de la razón, el proceso consistió en contemplar con mucha atención las sensaciones, las emociones, y las acciones que suscitan; y en esa contempla-

ción no existe una separación entre emoción y razón, ambas son inseparables en el proceso de la observación atenta.

¿Cómo derivó el tema principal de la película en otras reflexiones y sendas que se plasmaron en la misma?

Para eso invitaría a las personas a ver con mucha atención la película y escuchar con mucho cuidado sus diálogos. Creo que en el desarrollo de los diálogos mismos se puede entender cómo una cosa deriva en otra. También les invitaría a ver el *fanzine* que realizamos para la película 2.

¿Cómo concibe la nostalgia hacia el archivo y la realidad ahora que la película está finalizada?

No la concibo. Por lo que he comentado previamente no siento nostalgia. Entiendo que otras personas pueden sentirla, pero es una emoción que no me ocurre. Yo siento *saudade*, pero no por el archivo, sino por el desencuentro que ocurre en tiempo presente. Al ver la película (las pocas veces que la vuelvo a ver) me produce *saudade* cuando los personajes que se buscan no se pueden encontrar y sus caminos se separan. Pero en mi caso esa *saudade*, dura lo que dura la

imagen. No me quedo apegado a las sensaciones ni a las imágenes. Nunca veo una imagen y pienso “Ah esa es una imagen de aquel momento que ocurrió aquella vez”, veo una imagen y pienso “mira esos dos personajes ahí, haciendo esto”. Para mí la imagen está siempre en presente, y los fenómenos que hicieron rebotar unos fotones hacia un lente para que chocara con los átomos fotosensibles de un sensor, para producir variaciones de voltaje en una corriente eléctrica, para dejar grabada una imagen. Esos fenómenos ya no existen, desaparecieron, hay que dejarlos partir, apegarse a ellos es no poder contemplar con atención el presente, no siento remordimiento por la desaparición del pasado, y por tanto no espero que la imagen grabada sea un “representante” de ese pasado, cuando veo esa imagen, no me señala hacia atrás en el tiempo, me señala el aquí y el ahora de esa imagen, y de sus resonancias con el aquí y el ahora de las imágenes en mi entorno.

¿Qué interés le generaron los espacios y la puesta en escena como entes cinematográficos?

Los espacios y la puesta en escena son elementos fundamentales dentro del baile de una escena en una película. El espacio, la luz, los seres que se mueven dentro de

ese espacio, la cámara, son todos bailarines dentro de la escena, todos bailan juntos para crear una sensación de ritmo. Por ejemplo, la escena de los personajes en esa playa plana y deshabitada de humanos, en donde las aves en el cielo cruzan unas en un sentido y otras en otro, sugiriendo los caminos en direcciones contrarias. El espacio mismo nos propone el juego, primero en círculo, en el centro (la confrontación), luego la separación hacia el fondo, abriendo la perspectiva del plano, rompiendo esa bidimensionalidad tan fuerte, y proponiendo una separación que desde esa perspectiva aún no es una separación de caminos. Ambos personajes parecen estar aún en el mismo punto, desde esa perspectiva la lejanía se siente no como una dicotomía, solo una distancia, luego el personaje del chico va hacia ella, busca el encuentro, él entiende la distancia como algo reconciliable, como estar en el mismo punto con perspectivas diferentes, pero, luego, ella toma una dirección, vuelve a reforzar la perspectiva plana y a proponer la dicotomía; no están en el mismo punto.

Como las aves, son personajes que van en direcciones opuestas, él entiende, y toma la dirección contraria, con duda, deteniéndose y mirando hacia atrás, esperando que ella

se arrepienta. Y allí se cambia el plano a la perspectiva de ella, que ya no propone esa visión plana, sino el escorzo, la perspectiva, la cámara se ubica para enfatizar que estamos desde la perspectiva de ella, dándole la espalda al gesto de alejarse de él. Me pregunto si esa descripción da cuenta un poco de la forma de contemplar espacio y puesta en escena. Todo el tiempo trato de jugar con el espacio, la posición, y el movimiento de los personajes. Pero no creo que sea algo especial que haga como realizador, creo que todas las personas que hacen cine de una u otra forma lo piensan, más consciente, menos consciente, más intuitivo, más deductivo... pero son elementos con los que obligatoriamente hay que lidiar.

...no espero que la imagen grabada sea un “representante” de ese pasado, cuando veo esa imagen, no me señala hacia atrás en el tiempo, me señala el aquí y el ahora de esa imagen, y de sus resonancias con el aquí y el ahora de las imágenes en mi entorno.

Mis procesos suelen ser una mezcla de ob-

servación e intuición. Me encanta imaginar, por no decir pensar, porque pensar a veces se entiende solo como lógica, y ya conté que la lógica a secas me parece estúpida, lo que no quiere decir que la descarte. La lógica me encanta también, es parte de la imaginación; en la imaginación armo conjuntos, vectores, diagramas, grafos, siento, dibujo, miro desde muchos ángulos, imagino muchas versiones y formas, juego con las palabras, disecciono, creo, contemplo... es un proceso que hago sin parar, es mi forma de existir; esa playa que acabo de mencionar es una playa que conocía desde antes de ir a grabar, pero nunca la había visto así de vacía, cuando fuimos y la vi así de vacía, cuando vi esa cosa plana, los pájaros, un montón de imágenes, dinámicas, contemplaciones, ideas, de una forma muy intuitiva se hacen presentes allí, y no veo en ello un acto de magia; como mastiqué esas imágenes durante tanto tiempo antes, ya tienen una forma, una energía tan clara, que tan pronto la mente contempla un espacio en donde esa forma y esa energía se puede materializar, inmediatamente la propone, pero esa inmediatez, insisto, no sale de la nada, ni de inmediato, esa imagen ha estado creciendo en la manigua desde hace mucho tiempo. Ninguna forma compleja aparece “espontáneamente” en este universo, todas las

formas complejas emergen de un conjunto de procesos que siempre llevan tiempo de maduración, la expresión de esa complejidad puede parecer espontánea, porque solo vemos una fracción del fenómeno, pero todos los fenómenos tienen raíces profundas en el tiempo y/o en el espacio.

¿Cómo se conectaron Pedazos rotos de sol y el cortometraje Sueños y silencio (2000) desde su perspectiva como creador?

Creo que su conexión es mi certeza, ya desde *Sueños y silencios*, en la inmanencia, y en el potencial del cine para expresar la inmanencia. En *Sueños y silencios*, tratamos de hacer una oda a la inmanencia a través de ese aparente presente continuo en que vive este personaje con autismo y, por supuesto, las tensiones que subyacen entre esa perspectiva inmanente del mundo y la perspectiva trascendente en la que se movilizan los humanos en esta época y tiempo. *Pedazos rotos de sol* es una película en donde también trato de elaborar una narrativa y un sistema de producción en torno a esa convicción en la inmanencia y en el potencial del cine para expresarla. En una de las preguntas previas indagamos un poco por un elemento unificador en la poética de mis películas, y ahora a través de esta pregun-

ta percibo que este puede ser uno de esos elementos. En el fondo, en todas mis obras (además de películas, dibujo y escribo), la inmanencia es el espíritu central, la sustancia subyacente de sus universos.

¿Tiene proyectos cinematográficos a futuro?

Como dije previamente, siempre trabajo en muchas cosas a la vez. Si se me permite nombraré algunos de esos proyectos a los que me gustaría ir dando algo de visibilidad.

Pedazos rotos de sol es una película en donde también trato de elaborar una narrativa y un sistema de producción en torno a esa convicción en la inmanencia y en el potencial del cine para expresarla.

En el futuro inmediato hay dos proyectos que espero salgan a la luz entre este año y el próximo, que son *¿Por qué llora la perra salchicha?*, que es un corto de tono cómico en animación rotoscópica y *Rastros de animal*

esquivo, un largometraje documental sobre las complejas relaciones entre el campesino y los animales en el páramo.

En un futuro mediano, está *Verde*, que es un largometraje de animación rotoscópica. Una hermosa película épica, y coral, que a veces me gusta definir como una mezcla entre *Mad max en el mangle* y *Sorgo rojo*, y en donde trato de observar la diferencia entre la inocencia y la ingenuidad, el espíritu del amor y el espíritu de la violencia.

En un futuro incierto, no sé si mediano o inmediato, está *Tamarindo*, que es una película experimental sobre el deseo, el miedo, el amor, los límites, la forma, y la acción política. Y también está *En el margen*, que es una película experimental sobre diversas formas de vivir al margen del capitalismo antropofágico.

En el futuro lejano está *Aluminio, bromo y terciopelo*, una película coral de acción, en la que se alternan la ternura y el cuidado de la vida, con la violencia espectacular, la búsqueda del poder y la confusión entre “proteger la vida” y “cuidar la vida”. Esta es una película que creo absolutamente necesaria en nuestra cinematografía nacional por muchas razones. Por un lado, porque

no tenemos cine de acción y, por otro lado, porque no tenemos películas que nos cuestionen a los “héroes” y las observaciones imprecisas que alimentan su espíritu “paramilitar”. En este país es imperante que empecemos a entender, desde la sensibilidad, que más importante que “proteger” la vida y los bienes, es “cuidar y gozar” la vida. El problema es que una película como estas requiere mucha convicción, convicción en qué acá podemos hacer ese cine y que acá el público quiere ver ese cine, y desgraciadamente por ahora en general como sociedad, carecemos de esa convicción.

El mismo mundo del cine cree que lo único que puede producir es cine “europeo” (es decir al gusto de los festivales europeos), o cine “neorrealista/costumbrista” (un cine que trata de representar nuestra realidad aprovechando un montón de recursos ya bien testeados por el neorrealismo italiano y sus múltiples vertientes latinoamericanas), o cine “satírico” (que son esas comedias en tono satírico un poco infantil que parecen una acumulación de sketches de *los meros recochan boys*).

Pienso que *Aluminio, bromo y terciopelo* es una película a largo plazo, porque hasta que esa creencia no cambie, es difícil que las

circunstancias para hacerla estén dadas. El plan es que *Verde* sea una película que invite a cambiar esa mirada, así que es una película a la que le estamos poniendo mucha energía y cariño, les recomiendo seguirla en el Instagram: @verdepelicula. En este momento no tiene mucho contenido, pero ya iremos montando contenido a lo largo del año, y de su proceso de producción, que creemos nos tomará un par de años (las películas de animación son bastante dispendiosas de realizar).

En un futuro muy lejano, hay dos proyectos que crecen lento porque son de una envergadura descomunal, ambos de ciencia ficción. No puedo adelantar mucho de ellos, más allá de mencionar que tienen que ver con la inteligencia artificial, la interconexión cerebral, los viajes espaciales, los universos virtuales, la propio - percepción, la mente humana y la noción de realidad. Uno se llama *Transducer puppet*, y se está configurando como una serie, y el otro por ahora se llama 20.001 (una broma obvia) y es una película de la cual he visto todos sus fragmentos en mi mente, que vengo escribiendo desde el 2001 (otra broma obvia), y que aún no encuentro la forma de contener en un formato de película tradicional. Ya en su momento pensé que era una película que

necesitaría veinte años para poder coexistir en un mundo en donde sea entendida, ahora creo que faltan otros diez años para poder encontrar la forma que pueda expresarla, así que si las diosas lo permiten, será una película que verá la luz en algún momento de la década del cuarenta; tal vez en los años que vengan se convierta en un audiovisual de realidad virtual, quién sabe si deba ser un videojuego, ambos son mundos que nunca he explorado, ni me han interesado en particular, pero que tampoco rechazo dogmáticamente.

Enlaces

Tesis de maestría: *La cáscara del mango. La observación y sus principios de enseñanza:*

https://drive.google.com/file/d/1hWoZR8yQ1g7Ly5cX8VD9sunEIWS-geuO9/view?usp=drive_link

Fanzine de la película *pedazos rotos de sol:*

https://drive.google.com/file/d/1TOL-d8ajUknyYeFkwab9_ODiEmJMAvYYp/view?usp=drive_link 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A YENNIFER URIBE ALZATE

Liz Evelyn Echavarría Hoyos

Socióloga. Crítica de cine en formación. Feminista en construcción.



Desde la intimidad ruidosa y particular de Medellín conocemos la intimidad y la sensualidad silenciosa de Sandra en *La piel en primavera*, opera prima de la directora, guionista, investigadora, docente, escritora y directora de casting, Yennifer Uribe Alzate. En las líneas siguientes, nos comparte

un poco de su intimidad. Cómo fue realizar la película, cuáles son sus posturas frente a algunos temas y qué se viene en adelante.

Bueno, Yennifer, entonces me gustaría iniciar compartiéndote un poquito de lo que sentí con la película. Los elementos que tú planteas, no solamente de la cotidianidad del día a día,

sino de sentirlo tan real y tan propio, porque puede pasarle a cualquier mujer, a cualquier persona, incluso un hombre también puede sentirse identificado en la posición de Sandra. Puede decir: “ah, conocí a alguien y empecé a sentirme mejor conmigo, o a suscitarme preguntas, inquietudes”. Es decir, me ha parecido muy disruptiva; me gusta mucho que haya nuevas miradas en el cine, nuevas miradas en la forma de hacerlo, en lo que se está contando y sobre todo que sean valientes, porque claro, yo estoy contando para los demás, porque pues es un público al que le voy a mostrar esto, pero le estoy contando mi visión, le estoy contando mi mirada, entonces eso, pues lo aplaudo, me gusta muchísimo. En esa medida, en esas visiones que tienes acerca del cine, yo quisiera saber primero, ¿qué fue lo que te enamoró del cine? ¿Qué te hizo como estudiar comunicación audiovisual, luego hacer la maestría en guion y decir “el cine es mi faro”?

Me remonto a la infancia, porque para mí tiene mucho que ver. Cuando yo era niña jugaba con los tarritos del tocador de mi mamá, me inventaba historias: un barrio, una vecindad, etc. Movía los tarritos, este tarrito grande y este otro eran los papás de este tarrito. Inventaba historias con lo que tenía a mano y contaba las historias en voz alta. Desde ahí viene esa intención o ese

gusto por contar historias, pensar en personajes, en situaciones, crear relatos. Luego, en el colegio me empezó a gustar mucho el cine colombiano. Tenía la posibilidad de ver las películas colombianas en televisión, veía cine arte; cuando existía el festival de cine colombiano, en el marco de la Feria de las Flores, que proyectaban películas colombianas en las estaciones del metro, también iba. Recuerdo una vez que hice ir a mi mamá al colegio porque era una proyección un viernes en la estación madera, y yo soy de Belén –he vivido toda la vida en Belén donde sucede la película–.

Lo que más me gustaba en el colegio eran las materias de español, las de ciencias sociales, me gustaba mucho escribir. El crear historias en mi cabeza me acompañó toda la infancia y la adolescencia, entonces yo creo que de ahí viene el interés y la intención de narrar.

Ahora, ¿cómo entran las imágenes? En un principio pensaba graduarme del colegio y, como no había carreras de cine, lo que se me ocurría era estudiar periodismo para escribir (porque quería dedicarme a eso) y luego hacer un posgrado en cine. Entonces creo que el cine en sí mismo viene porque la imagen da algo que no tiene el texto escrito:

el movimiento y los actores. Cuando estaba en el colegio tomé clases de actuación, semilleros de actuación en la Universidad de Antioquia, cursos y cosas que salían en la ciudad; pero yo no me imaginaba siendo una actriz, me encantaba estar en las clases de actuación, pero nunca mi sueño fue ser actriz, pero había una fascinación por conocer el mundo de los actores, entonces hay unos ingredientes que están ahí: gustos que uno tiene en la adolescencia, que uno tiene en la infancia. Tengo el movimiento, tengo las personas, tengo la narración, para mí ese es el cine ¿no? luego está la imagen, porque la literatura tiene la palabra, pero no tiene el movimiento. Una fotografía o una pintura tienen la representación, pero no tienen lo otro que tiene el texto escrito; el cine es la conjunción de ambas. Entonces, siento que estaba orientada desde siempre a irme por un arte que tenía que ver con la imagen, con el movimiento, con el relato, con la representación. De hecho, el primer semestre uno ve una materia que es cultural o deportiva, yo entré a teatro.

Te ha acompañado siempre, y mira que, inconscientemente, estabas ya estructurando también tu proceso como directora. Yennifer, el primer acercamiento que tuve contigo fue por tu nombre, por el nombre de la película, La piel

en primavera, porque cuando vi la escena donde muestran el cuello a Sandra que la cámara se acerca, me pareció fascinante y pensé mucho en el tema de la piel en ese momento. Para mí ha sido un nombre hermoso, poético y es un juego de palabras ¿Cuál ha sido la inspiración para el nombre de tu película después de llamarse Sandra durante mucho tiempo, durante muchos años incluso?

Sí, pues justamente fue de las cosas más difíciles de encontrar, porque la película es tan Sandra, es ella todo el tiempo, en todas las escenas... era muy difícil pensar en un título. En general, se me ha dado muy difícil pensar en títulos, es como sentirle esa mística que para mí tiene también la creación, lo mismo el título, entonces fueron muchísimos años con ese título de Sandra. En principio, porque ella era toda la película, estaba presente en toda la película, la seguíamos a ella, eran sus gestos, su cuerpo, su voz, era todo ella. Era ella en la ciudad, en el barrio, en el trabajo, en el bus... entonces tengo listas, haciendo juegos de palabras, cuadernos. Volví a leer poemas, cuentos, autores que me han inspirado a lo largo de mi vida, que me han gustado, a ver si por ahí conectaba algo. Realmente fue difícil llegar a este título, porque yo quería que el título expresara sensualidad, que

fuera metafórico, que de alguna manera narrara algo de lo que pasaba en la película, y bueno, fue tratar de encontrar simbólicamente cosas, entonces, por ejemplo, la piel es Sandra, o sea, es la piel de Sandra todo el tiempo, expuesta, siendo observada, siendo acariciada por –ella misma, sobre todo–, todo el tiempo y, de hecho, la piel fue algo que cuidamos mucho en la fotografía. Las decisiones con la cámara, con las texturas de la casa, con los colores, también estaban muy en función de resaltar su piel, de que su piel estuviera muy presente, aún en el código, digámoslo así, realista que tiene la película, que hubiese una intención sobre su piel. La primavera, porque bueno, pues por un lado tiene el guiño con la ciudad de Medellín, con su clima y con lo que es esta ciudad que también tantos años ha cargado con ese título de la ciudad de la eterna primavera que, incluso en muchos momentos, para muchos es esta ciudad con tantas problemáticas y conflictos sociales, no es nada primaveral. Pero, al mismo tiempo, es muy poético y muy bonito, pensar en lo que representa la primavera, que es ese florecer, ese nuevo despertar, un nuevo momento, es cuando empieza otro ciclo y es un ciclo alegre, divertido, ameno. Entonces era esa relación que podía encontrar entre lo que le pasaba a Sandra, entre su protagonismo, su

experiencia sensual y pues la ciudad también en la que sucede la historia.

Entonces, siento que estaba orientada desde siempre a irme por un arte que tenía que ver con la imagen, con el movimiento, con el relato, con la representación. De hecho, el primer semestre uno ve una materia que es cultural o deportiva, yo entré a teatro.

Claro, esto que tú mencionas de la mística, para darle el nombre, yo creo que atraviesa también toda la historia de la película, porque veo también una mística femenina a la hora de ver mujeres con cuerpos reales que se parecen más a los que vemos a diario y que es un tema tabú y tú lo has representado en tu cortometraje Como la primera vez, y ahora en la película La piel en primavera. Entonces, quería preguntarte también acerca de esa mística femenina, porque el tema de la sexualidad de la mujer en el cine y de los cuerpos, ha estado representado desde la Male Gaze o la intensa mirada masculina, que habla Laura Mulvey o que han hablado también otras teóricas que se

han pensado el cine con esta perspectiva feminista. Porque la mujer ha estado representada desde y para el disfrute de los hombres, entonces siempre son esos cuerpos contruidos social, cultural, incluso políticamente como “bellos”, como “correctos”, los “mostrables”, que generalmente están intervenidos, pero que no son los que nosotros vemos en la cotidianidad y sobre todo en la pantalla gigante; esto hace muchísimo más eco, entonces tú, que representas de una manera disruptiva estos cuerpos, que le das esa mística que mencionas en el nombre pero que, como te digo, yo veo atravesando todo el largometraje, quisiera saber ¿Cuál fue la motivación que tuviste para orientar esa mirada hacia mujeres con cuerpos no hegemónicos? Porque el cine como arte, desde la estética, ha tenido una mirada patriarcal y homogenizante. Tú, que diste un viraje distinto, que captaste esa mística, que captaste esa otra orientación, más colectiva, más democrática, más generalizada de las mujeres ¿Por qué dijiste no, yo no quiero esas, yo quiero estas?

Yo creo que tiene mucho que ver con lo que mencionas del corto, ese primer corto que yo hago, que lo hago cuando ya estoy fuera de la universidad. Es un primer corto que hago como con estímulos públicos. Tuve la fortuna de tener una beca de creación de la alcaldía y al mismo tiempo un FDC (Fondo

para el Desarrollo Cinematográfico colombiano) de producción de cortos, o sea, hacer un corto de manera profesional, con dinero. Es un corto muy intuitivo. Para mí el corto fue una gran escuela, fue como mi gran escuela, porque como te digo, llego a este tema, a estas formas, a este interés, muy intuitivamente, es decir, yo creo que cuando uno está en la universidad –y lo veo también con los estudiantes–, uno cuando va a escribir una historia, escribe de lo que sea, y no tiene esa conciencia de que tiene una sensibilidad particular. Todas las personas la tenemos, pero hay que desarrollarla, hay que cultivarla, hay que estar atentos a lo que nos llama la atención, o sea, qué cosas me llaman a mí la atención en la vida cotidiana, en qué me fijo, qué se queda ahí en mí dando vueltas.

...uno cuando va a escribir una historia, escribe de lo que sea, y no tiene esa conciencia de que tiene una sensibilidad particular. Todas las personas la tenemos, pero hay que desarrollarla, hay que cultivarla, hay que estar atentos a lo que nos llama la atención, ...

Uno en la universidad no lo tiene tan consciente, y yo llego a esta historia un poco así. Luego ya me doy cuenta cuando me devuelvo a los trabajos de la universidad, y todos eran sobre mujeres: mujeres protagonistas, mujeres que desafían de alguna manera alguna norma social, pero no era consciente, entonces empiezo a darme cuenta que es un tema que a mí me interesa, en ese caso era también la experiencia de un despertar sexual en una mujer, en una edad, en unas condiciones sociales que no estamos acostumbrados a ver, que se les ha negado atención, que no es lo que vemos en los medios de comunicación tradicionales: una mamá en casa, ya con su hijo grande, veintitantos; una mujer de un barrio popular. O sea, una mujer que un poco aceptó un destino por abnegación, pero ¿por decisión? no lo sé, ella tampoco lo sabe, entonces empieza a ser consciente, ya ahí empiezan a madurar unas ideas, unos intereses, y cuando llega la idea de Sandra, se conecta muy bien. Eso es lo que detona la historia de *La piel en primavera*, ese trabajo previo que había hecho en el corto. Mis trabajos son de muchos años, ese también fue un proceso largo (el del corto), por ejemplo, la situación que a mí me genera el deseo de hacer esta película, es esa anécdota donde veo a una mujer que se sube a un bus, le pide al

conductor que le avise, y era una mujer así, trigueña, trocita, o sea, una mujer como las que vemos a diario, como las que andamos por la calle, y nunca se me pasó por la cabeza buscar otro cuerpo que no fuera uno cercano a esa mujer, tan anónima, tan común y corriente que habita una ciudad, como es la mayoría, como es la gente que monta en bus, y claro, no quiere decir que otro tipo de cuerpos no monten en bus, pero digamos que sí se conecta mucho con esa imagen y, como te digo, con las reflexiones que venía haciendo desde el corto, y fue una búsqueda en el casting. Una vez entrevisté a una actriz, le pregunté que si ella transformaría su cuerpo, si se engordaría, por ejemplo, para el personaje; ella era una mujer delgada, súper atlética, y me dijo de entrada que no, porque ya ha cultivado mucho su cuerpo: hace yoga todos los días, trabaja para tener ese cuerpo como actriz, entonces que ella no se engordaría, ni lo transformaría. Ahí también me empecé a dar cuenta que ese tema del cuerpo, es un tema que nos atraviesa a todos también, de una u otra manera, y creo que ahí, pues también vos lo dijiste, creo que son los cuerpos que menos atención han tenido en las pantallas, en las imágenes, entonces esta película de alguna manera también tiene su fuerza, o la fuerza se la da ese poder mostrar y poder ha-

blar de lo que comúnmente no se habla, ni se muestra, porque no le interesa a nadie. Bueno, a nadie no, a la mirada hegemónica, obviamente, que es la mirada masculina, no le interesa hablar de un cuerpo con esas características, no le interesa ver a una mujer cambiándose una toalla higiénica, no le interesa ver a una mujer haciendo un desayuno, creo que ahí empezó a haber una conciencia, atreverse a contar todo aquello que, si bien pasa en nuestra cotidianidad, pasa desapercibido, pero que el cine tiene ese potencial de revelarlo.

Entiendo, claro, lo que tú mencionas es súper clave, porque mencionas, por ejemplo, la palabra fuerza y yo creo que esa es una definición muy precisa para la película. Es una película con mucha fuerza, porque además es tu mirada de mujer sobre mujeres y deseo para nosotras las mujeres y en un contexto cotidiano. No están pasando mujeres con superpoderes, no. Es un contexto cotidiano, entonces es sumamente disruptiva, porque la protagonista, como sus compañeras, es una mujer común a la que le pasan cosas comunes, entonces, claro, podemos ver desde la primera escena situaciones que podría vivir cualquier persona que viva en Medellín, incluso que viva en otras ciudades, pero que generalmente no lo contaría, o que no lo escribiría en un libro, bueno, no es lo que pri-

maría, ¿cierto? porque sucede de una manera tan natural y tan espontánea que está interiorizada, hace parte de la rutina, entonces no lo vemos tampoco en pantalla por lo mismo, porque se cuenta espontáneamente. Las conversaciones, yo creo que todos en Medellín nos pudimos haber sentido identificados; quienes vean esa película les van a dar risa casi que las mismas escenas y las mismas situaciones, porque es como hablamos, es como escuchamos. ¿tú sentiste algún tipo de temor al desvincularte de eso que hemos visto en el cine respecto a lo que se cuenta y a cómo se cuenta en este país? ¿En algún momento tú te frenaste, te dio susto y dijiste “no, por aquí no” o cortaste algunas cosas porque dijiste “no, hasta ahí”?

No, digamos que, más que pensar como “esto no se ha contado en el cine colombiano, entonces yo lo voy a hacer”, yo creo que ese tipo de propósitos o cálculos no me parecieron tanto ¿cierto?, no los tuve tanto o como “voy a hacer una película distinta a todo lo que se ha hecho”. Yo creo que el proceso fue muy honesto, la película, digamos, como que siempre fue muy coherente, nunca hubo como una pretensión. Era más como ser muy fiel a la historia que quería contar, muy fiel a eso que vos ves en la calle, pero que al mismo tiempo empieza a habitar en tu cabeza, entonces la pelí-

cula empieza a aparecer en tu cabeza, que tiene mucha inspiración de la cotidianidad de la ciudad, pero digamos que no fue tanto como de, “no, entonces yo voy a hacer esto, entonces yo no voy a hablar de violencia, porque ya todas las películas hablan de violencia”, no, yo creo que la película nunca tuvo como esas necesidades, creo que más bien fue como escabullirme mucho y preguntarme mucho y como que tratar de descifrar mucho como mi propia sensibilidad, como qué sí o qué no. De hecho, pues la película no tenía nada efectista, la película no tenía nada que descrestara ¿si me entiendes? como que, claro, había un tema de una manera que era muy consciente en mí, que sí, siempre lo defendí en todos los *pitchs* en los que estuve, y es hablar de un tema invisibilizado, de un tema silenciado en nuestras cotidianidades, de un tema que el cine ha manoseado desde la mirada masculina y es el deseo femenino.

Yo creo que el proceso fue muy honesto, la película, digamos, como que siempre fue muy coherente, nunca hubo como una pretensión. Era más como ser muy fiel a la historia que quería contar, muy fiel a eso que vos ves en la calle,...

Desde ahí me paraba con voz propia, en un personaje con un cuerpo que no es un cuerpo hegemónico, pero digamos “no voy a poner esto porque quiero que esta película sea distinta”, no, no tuvimos esas premeditaciones, que a mi modo de ver son muy calculadoras y que son pretenciosas. Yo creo más cuando uno es honesto con uno mismo y es fiel y encuentra esa forma única y esa poética personal, que tiene y que tenemos, creo, todas las personas. Para mí eso es un autor de cine, una persona que logra encontrar una poética personal en relación con una forma de narrar también muy personal y creo que eso es lo que pasa pues con el gran referente de nuestro cine antioqueño, Víctor Gaviria, por ejemplo. Yo soy muy admiradora del método de Víctor y he aprendido mucho de él también y de la manera como escribe los guiones con los actores naturales y los tipos de ensayos que hace, pero yo siempre decía “nunca voy a hacer una película con las temáticas que él hace”, porque ahí no está mi sensibilidad, una cosa es que yo pueda hacer un casting cercano, haga el casting que Víctor hace como método, pero yo nunca voy a hacer una película así, porque esos no son los temas que a mí me inquietan como mujer y como mujer cineasta, y yo creo que por eso también pasa que hay muchos que intentan imitar a Víctor, pero

es una poética tan propia, tan única, tan genuina que se quedan en el camino, porque sin duda es un gran referente del cine social y realista y urbano. Entonces yo creo que fue más como intentar ser muy fiel, y claro, que a mí, por ejemplo, en laboratorios, en talleres, en *pitchs*, me decían “pero le falta como algo”, casi como que le falta un aborto, “le falta algo fuerte, le falta una balacera, le falta algo”, me decían y bueno yo no lo voy a meter, yo no lo voy a hacer porque me lo pidan, fue más escucharnos mucho y atender la película que estábamos haciendo y que queríamos hacer.

Claro, sí, ahí hay un montón de cosas que mencionas y que me da como como tela para cortar, pero entonces voy a ir como por partes, porque bueno, primero es como un comentario acerca de lo que dices, que no es una película efectista –y coincido en lo que tú mencionas de las pretensiones–, sin embargo, tiene un efecto a nivel micro y macro social enorme, siento yo, porque es una película que deja un montón de preguntas y que deja un montón de herramientas y de material como para para pensar y para preguntarse. Justamente me viene a la cabeza que tú en algunos espacios has mencionado, y yo coincido completamente contigo, que la escena del vibrador es muy política ¿cierto? porque se trata de la democrati-

zación del placer, del deseo, porque el erotismo y el deseo no está dado para ciertos cuerpos, no es que lo sientan unos y otros no, sino que nos habita a todos, esa sensualidad está en todos y en todas. En esa medida, lo que tú haces termina siendo educativo ¿cierto? pero no es un efectismo, que busca generar impacto y entonces, por ejemplo, en Hollywood que, con el sonido, con la música refuerza ese efecto, no. Pero sí tiene un efecto, un eco educativo, porque es una invitación a reconstruir miradas y a construir perspectivas que socialmente tenemos tan interiorizadas que están naturales para nosotros, es natural ver qué es bonito, qué es feo, o sea, ya tenemos también ese chip. En ese sentido, quiero preguntarte acerca de ese eco que tú haces y de ese contenido que terminó siendo esa invitación a reconstruir esa mirada. ¿Cómo sientes que ha sido la percepción y la recepción del público acerca de ese tema, cómo has sentido tú que las personas ven la peli? ¿Cómo te sientes tú al respecto?

Yo, la verdad, me he sentido muy tranquila y satisfecha con todos los comentarios que me han llegado, con las percepciones que la gente me ha manifestado. Por ejemplo, hay comentarios que hablan como “qué bonito hablar del deseo con alegría, con frescura, con tranquilidad, sin drama, qué bonito escuchar a Medellín, ver los barrios”. Mucha

gente me ha escrito de eso, que los detalles que tiene la película tan mínimos; alguien me escribió: “me sentí andando en circular con Sandra, como cuando iba a la universidad”. El detalle de coger las cortinas con una pinza del pelo, o sea un montón de detallitos que hay en la película. Hay mucha gente que se la ha visto ya varias veces, se la ha visto dos, tres veces, y me dice “la película tiene muchas capas y cada vez que la veo, veo algo más”, porque en la película hay igual un universo simbólico construido, o sea, el realismo en esta película es una decisión estética construida. Hay una puesta total de la ciudad, de la casa, de todo y me he sentido muy conectada con los comentarios y con las intenciones que he tenido de la película, de un realismo distinto.

...hay comentarios que hablan como “qué bonito hablar del deseo con alegría, con frescura, con tranquilidad, sin drama, qué bonito escuchar a Medellín, ver los barrios”.

La verdad ha sido un proceso que a mí me ha dado mucha satisfacción y lo he asumido

con mucha tranquilidad. Sé que hay personas que la película no les ha gustado, de hecho, dicen que es igualita a todas las otras películas del cine colombiano, los mismos diálogos, los mismos actores, cosas así, que me parece percepciones muy aisladas. Por ejemplo, dicen que hay actores naturales y ellas no son actrices naturales, estas dos son actrices profesionales formadas en la Universidad de Antioquia, con muchísimos años de experiencia, porque ambas tienen un camino desde jovencitas, casi desde niñas, en el teatro. Que es su primera vez en cine sí, pero con un trabajo de dirección de actores, con un trabajo de formación. Por ejemplo, hay lecturas, que sobre todo vienen de los hombres, como “ay, es muy morbosa la película”, y yo digo, ¿Qué imaginarios sobre el sexo tiene esta persona? o que es muy explícita, o que tiene escenas muy fuertes. Una vez, un chico la comparó, como ¿cuál era la diferencia entre lo que yo había hecho y el porno?, y yo decía, amigo ¿tú qué porno ves entonces?, o ¿tú qué imaginarios tienes sobre el erotismo? Pero, de hecho, me parecen muy interesantes también todos esos comentarios, también he estado muy abierta a que eso pase, que sea una película que genere todo tipo de preguntas.

Claro, tremendo, pues también me deja muy

inquieta el porno que ve el amigo (risas), porque en el porno es todo lo explícito, todo lo directo. El porno es tremendamente violento, tu película es completamente amorosa.

Es violento, sí. Tremendo. En el porno no hay erotismo, y pues yo creo que en esta película hubo una búsqueda distinta.

Yennifer, tú mencionas que ha sido una estética construida y una puesta en escena. En otros espacios también te he escuchado que el cine permite preguntar y preguntarse sobre lo que se conoce y también sobre lo que se quiere conocer, entonces eso lo enlazo con la mirada que se tiene a eso que se habita, lo que se conoce: el barrio, la ciudad, lugares específicos que uno frecuenta y que ya los hace parte de uno, casi que los hace sujetos también. En ese sentido, ¿qué ha sido lo más gratificante y lo más retador para ti de ese querer conocer que te trajo la película?

Yo creo que tantas cosas, incluso pues uno mismo. Hacer una película, siempre lo digo, es un proceso de autoconocimiento donde uno se transforma como ser, como persona, es inevitable que la película te transforme todo. El hacerla, el aprender... por ejemplo, en el equipo, yo era la persona con menos experiencia en un set, todo el mundo te-

nía más experiencia que yo, estaba rodeada de un equipo muy potente de chicas, el equipo era mayoritariamente femenino, muchas, con muchos largos encima, por ejemplo; con trabajo muy constante en la realización, y pues básicamente yo antes solamente había dirigido mi corto, y habían pasado muchos años entre un proceso y el otro, entonces solo el hecho de enfrentarme a dirigir un equipo gigante de personas, dirigir unos actores, etc. Además, nosotros grabamos en un formato que no se usa hoy en día, porque grabamos en HD, ni siquiera grabamos en 4K, y eso era mucho más exigente, porque tenía un margen de error más pequeño. Si vos en 4K, que tenés toda la resolución del mundo, podés reencuadrar, podés hacer unas correcciones incluso de acciones de los personajes, en el formato que estábamos grabando era un reto, porque se iba a pixelar más, porque no se podían hacer esos ajusticos o esos efectos que a veces uno quiere hacerle para que mejore esto, para que se vea más lo otro; entonces me exigió demasiado, me exigió muchísimo la dirección de actores, que ha sido, creo, que lo que más, como directora, me ha interesado, me ha preocupado, me ha inquietado; y tener unos actores, digamos, unas formadas, otros no, y llevarlos a un mismo nivel, por decirlo así, también fue un gran

reto, fue descubrir que es algo que sí puedo hacer, y que es algo que en el corto ya había pasado, en el corto ya había hecho este experimento de protagonistas profesionales y no profesionales. Y pensar en el poder que tiene la puesta en escena sobre cualquier otro elemento del lenguaje cinematográfico.

El guion es un refugio, cuando está en todo este proceso de desarrollo del proyecto, incluso de preproducción, yo todo lo ponía en el guion. Yo escribí, reescribí el guion casi, o sea, nosotros rodábamos en agosto, y yo creo que, hasta julio o principios de agosto, estaba haciendo cambiecitos y cosas en el guion, porque es como un refugio para uno, o por lo menos en ese momento para mí lo era. Luego me di cuenta del poder que tiene la puesta en escena por sobre cualquier papel, y por sobre todo. Por ejemplo, ese arriesgarme a hacer planos únicos por escenas, y tener ese rigor, defender esa idea, porque mucha gente quiso cortarme los planos en el mismo rodaje “¿por qué no cortas esto con un plano de detalle, esto?” Y fue un propósito, un desafío, y algo que me impuse, y ahí fui encontrando ese lenguaje. Son muchísimas cosas, muchísimas, y a nivel personal también, porque finalmente un rodaje –que yo creo que no debe-

ría ser tan así–, muchas veces un rodaje se convierte en una burbuja, casi que vos dejás de existir para el mundo durante el tiempo que estás rodando, porque son doce horas de trabajo diarias durante, no sé, cinco días, descansamos uno, donde es para dormir, lavar ropa, es aislarse del mundo, es pasar un mes conviviendo con unas personas, y lo humano entra, lo humano está ahí, entonces también eso. Son muchísimas cosas, la verdad.

...en el corto ya había hecho este experimento de protagonistas profesionales y no profesionales. Y pensar en el poder que tiene la puesta en escena sobre cualquier otro elemento del lenguaje cinematográfico.

Tremendo, me imagino lo titánico que ha sido específicamente para ti con este proyecto también del doctorado, entonces, tremendo, muy valiente de tu parte multiplicar tus tiempos para poder hacerlo todo a la vez. Quería preguntarte también acerca de los personajes, ¿cierto? Yo muchas veces voy caminando por la ciudad y también veo personas a los que les construyo

historias, no sé si esa cinefilia hace que yo también piense como, “tiene cara como para ser así y vivir allí y no sé qué”; entiendo que te pasó a ti y que más o menos así fue como nació La piel en primavera, a partir de una situación muy cotidiana en la que tú dijiste, aquí nace la historia. Entonces, ¿qué tanto de tu proceso como directora de casting también estuvo ahí, o fue muy experiencial donde tú, pues desde niña que has tenido esta inquietud, viste una situación banal que viviste y te hizo pensar en una película, asimismo entonces ¿tú pensaste en un perfil específico para seleccionar los personajes? Porque entiendo que ya había unos puntos claros, entonces como cuando tú en el bus viste a la chica que tenía un carnet de vigilante, entonces claro, tu protagonista va a ser vigilante, ¿cierto? Y dialoga con el señor del bus, pero tenían un aspecto específico, tenían una apariencia precisamente como para pensar, porque ha sido espontánea, no has buscado pues precisamente como estar controlando o calculando, pero no sé si de pronto en tu experiencia como directora de casting, que se va como agudizando el ojo también, pues tú tenías esto ahí, ¿cómo fueron esos criterios? O sea, cuéntame como de eso, de todo ese proceso.

Pues para mí va muy unido el proceso de casting con la dirección y con la escritura. Yo creo que, esto puede sonar muy exage-

rado, pero pues yo casi que siempre estoy en situación de casting, y no es como que yo vaya, no sé, buscando talentos por la calle, sino que hay como una conexión muy fuerte como entre la gente y sus acciones y sus rostros y sus voces con lo que es una película, con lo que es una historia, con lo que es un personaje de una película, entonces es como una conexión y a mí, como directora, de las cosas que más me gusta hacer es el casting, ¿cierto? O sea, es de las cosas que más disfruto y que me gusta hacerlo a mí misma. Encontrarme con la gente, hablar, conocer personas y, de hecho, el casting me ha dejado grandes amigas, muchas chicas que aparecen en la película hoy por hoy son amigas mías, de escribirnos, contarnos cosas de confianza, de encontrarnos y, digamos, como que estos dos personajes, pues esta mujer y este hombre conductor, o sea, yo puedo encontrármelos en la calle y reconocerlos, se me quedaron muy grabados y yo sí buscaba unos perfiles muy parecidos a los que vi. Por ejemplo, me acuerdo que él era un hombre más bien como blanco, quemado por el sol, mono... mientras que ella era una mujer trigueña, morenita y así mismo la buscaba. Traté de ser muy fiel a estos perfiles y, es muy loco, porque pues yo los tenía en mi cabeza y pues compartía con el equipo como algunos referentes, pero es que solo

uno sabe, solo uno sabe cómo podían ser... y ahí también está la mística, por ejemplo, el personaje de la amiga de Andrea, la chica que hace aseo, ese personaje estaba inspirado en una chica que yo conocía que era recepcionista de una clínica de odontología y para mí era ella, como hablaba ella, su personalidad, se llamaba Andrea y no le pude hacer nunca un casting porque el trabajo no le daba, no le daba el tiempo, era como difícil para ella, entonces nunca le pude hacer el casting y, por ejemplo, ese personaje era un personaje muy para una actriz natural y, de hecho, pues yo estoy en un proceso de casting y yo voy por la calle y si yo en un supermercado veo a una mujer que puede ser, yo me acerco, le hablo, le pido su número, le doy el mío para que sea ella quien me llame. En el metro, en el bus, en cualquier parte, como te digo, es como estar siempre en situación de casting.

Traté de ser muy fiel a estos perfiles y, es muy loco, porque pues yo los tenía en mi cabeza y pues compartía con el equipo como algunos referentes, pero es que solo uno sabe, solo uno sabe cómo podían ser...

Me acuerdo que yo a varias chicas, por ejemplo, cajeras de supermercado, les hablaba y con ninguna pude concretar, porque pues también es muy raro que se le acerque a uno a alguien equis y le diga “es que soy directora de cine y me gustaría hacerte un casting”, pues una persona que está completamente alejada de este universo de la creación, a muchos les da desconfianza y me lo han dicho y ha pasado y todo eso y, finalmente, mira que la actriz fue una actriz profesional que conocí en una obra de teatro. Yo no hice nunca otro casting para ese personaje, o sea, siempre, desde que la conocí a ella, yo me quedé con ella, yo no vi segundas opciones, no hice otros llamados, no busqué más, siempre fue ella. Entonces es esa mística que te digo y es una mezcla, esos referentes que uno tiene de la calle, pues, en mi caso, que viene mucho de ahí, las historias y los personajes, y también como lo que uno tiene en la cabeza, porque indudablemente hay una imaginación que se detona por la realidad, o sea, decir que es una película fiel a la realidad, pues es falso, porque hay un proceso inventivo también en uno, hay un proceso de imaginación, eso es un matrimonio ahí, pues entre ambos, entonces, sí, fue un proceso muy bonito, me estás haciendo acordar de un montón de cosas muy bellas de la película y de todo

el proceso.

Ay, qué bien, pues me alegra que así lo percibas. Hay una inquietud que me surgió, respecto al proceso fílmico, tanto en tu cortometraje como en tu largometraje, las mujeres miran la ciudad desde el balcón de sus terrazas, el balcón de sus casas, ¿tú cómo las lees? ¿Cómo haces esa lectura de las mujeres que miran la ciudad, pero desde el interior?

Buena pregunta. Para mí la terraza, el balcón, es como un lugar privilegiado, es como un lugar donde uno de alguna manera se expone, está expuesto. Son como espacios que están a medio camino entre lo íntimo y lo público, ¿cierto? Porque estás en tu casa, estás vos ahí, en lo tuyo, pero estás muy expuesto porque los otros te ven, ¿cierto? Porque compartes también como un espacio que es el afuera, es como un tránsito, y yo creo que tiene que ver con eso, estas mujeres están en un tránsito, están en un proceso de tal vez descubrirse a sí mismas, tal vez de deconstruirse, tal vez de dejar de ser quienes eran para ser otras, y es ese tránsito, es como eso que está en medio, entre el afuera y lo íntimo, lo privado, pero es lo público, es el exterior, pero esto es medio interior, porque es mi casa, que es como lo más sagrado que uno tiene,

su espacio, es como, sí, la casa es uno, ¿no? Entonces están ahí, como en ese medio camino, y por eso en el corto esta mujer mira por el balcón antes de ir a la peluquería, cuando está indecisa, ¿será que voy, será que no voy? Y pues ese empujoncito de ir a la peluquería finalmente es lo que le ayuda a hacer también ese despertar, esa transformación en su vida y en su vida cotidiana, y también por eso Sandra mira la ciudad al final, ¿cierto? Una ciudad que, de alguna manera, en la que ella ha vivido, en la que ha desarrollado todo, todo lo que es ella, ¿no? Una ciudad con la que convive y ya la mira de frente, ¿no? Y completamente despojada de muchas cosas, entonces yo creo que es como eso.

Además, porque son mujeres que se preguntan por sí mismas, ¿cierto? Pero son otras mujeres las que le despiertan esa inquietud, ¿cierto? Esa curiosidad, entonces es como una ciudad que se vuelve cómplice de ese proceso.

¿Hubo un momento exacto en el que tú pensaste en trabajar ese tema, o desde que tú en tu infancia te adentraste en el gusto por las historias y por contarlas, ya había curiosidades? la universidad, supongo, tuvo también alguna influencia, no sé, pero hubo un punto en el que tuviste como una epifanía, por así decirlo, como

“esto es lo que quiero contar, las mujeres que se preguntan por sí mismas, pero que otras mujeres despiertan esas preguntas, suscitan esas inquietudes”.

Sí, sí, yo creo que desde que estaba en el corto, por ejemplo, me parecía muy bello lo que pasaba en la peluquería, o lo que sucede en una peluquería, pues que son lugares que a mí me encantan, porque es como se vive la complicidad, se vive un momento como de solidaridad, de casi que las peluqueras y las otras clientas se vuelven confidentes, y muchas veces no necesariamente es una relación que trascienda, pero sí hay un momento donde son mujeres hablando, lo que les inquieta, cosas que van a hacer, que no quieren hacer, de sus problemas, y es como un momento de libertad, entonces sí había una intención de pensar en cómo las mujeres, en lugar de vernos como competencia—como el sistema, y el sistema masculino nos hace ver muchas veces a nosotras como competencia entre nosotras mismas— eso se puede transformar, y cómo puede ser distinto, y cómo puede ser el amor entre amigas, la complicidad entre amigas, lo que puede también ayudarte a una transformación, entonces sí hay también un algo muy intencional con la presencia de otras mujeres, además de mujeres diversas, distintas,

con personalidades distintas, con cuerpos diferentes, o sea, como todas viviendo una vida distinta, pero también como todas tenemos una historia compartida de opresión, de sumisión... Yo creo que es una historia compartida por todas las mujeres del mundo, violentadas de alguna manera, entonces también como todas las mujeres de alguna manera podemos ser un apoyo, podemos en realidad ser solidarias, vivir la sororidad, en lugar de competir entre nosotras mismas.

...o lo que sucede en una peluquería, pues que son lugares que a mí me encantan, porque es como se vive la complicidad, se vive un momento como de solidaridad, de casi que las peluqueras y las otras clientas se vuelven confidentes,...

Yenni, en ese mismo sentido, hay patrones también que veo en tus obras respecto a elementos, por ejemplo, el color rojo de la ropa interior que tienen las protagonistas, bueno, el equipo de fútbol supongo que tiene también como otras intenciones allí, porque están los agradecimientos finales; pero por ejemplo, la estética, digamos, desde el maquillaje, en el

caso del cortometraje ella se maquilla las uñas, en el caso del largometraje ella se maquilla los labios, entonces como, claro, hay una cotidianidad, un despertar de esas mujeres, pero tú los representas en ambos casos, digamos, con elementos muy similares, ¿qué tanto de ti hay en esos elementos o son inspiraciones externas?

No, yo creo que mucho, yo creo que hay mucho mío, hay mucho mío en realidad en eso que hacen estas mujeres, de arreglarse, de maquillarse, de ponerse algo, de decidir qué luce, o sea, la verdad sí, tiene que ver obviamente, porque uno de alguna manera como persona, como ser humano, uno también se construye mucho desde sus referentes y no tiene que ser un referente en particular, como es que yo me parezco a esta, o yo me quiero parecer a esta, o esta persona ha influido mucho en mí, sino que es todo el entorno, todas las mujeres que uno conoce, todo lo que uno ve, o sea, como que son, no sé, tu madre, tus hermanas, tu abuela, tus tías, tus amigas, como que todas de alguna manera van dejando algo en uno y uno de alguna manera va construyendo también una identidad, tejiendo con esos referentes y con unas búsquedas personales.

El feminismo, por ejemplo, ¿cómo decirlo? Me parece que es complejo hablar de

feminismo de todas maneras, porque los radicalismos y esas ideologías radicales me parecen que también hacen mucho daño, porque separan, porque categorizan y lo digo porque, por ejemplo, cuando yo iba a hacer el cortometraje, también tuve un proceso de casting muy largo y tuve, afortunadamente, el tiempo de hacer investigación, de hacer entrevistas, de buscar aliados en la ciudad. Yo estaba buscando, por ejemplo, grupos de teatro de señoras mayores, de mujeres que se reunieran, no sé, hacer teatro, o sea, iba a casas culturales a observar, se veían grupos artísticos, en fin, y una vez di con un grupo –no me acuerdo exactamente de dónde era–, pero eran unas señoras, unas mujeres súper feministas, que me despacharon y me dijeron como “¿Entonces ella (la protagonista del cortometraje) para sentirse bien tiene que ir a una peluquería?” Y como que a mí eso me cuestionó mucho y pero por qué no, o sea ¿por qué no me puedo pintar los labios y sentirme bien y sentirme linda porque quiero? eso también ha sido otra cosa, y es como pensar que estas mujeres no lo están haciendo para complacer la mirada del otro, sino también como una decisión propia, entonces por un lado, sí tiene mucho que ver conmigo pues con mi personalidad, cómo soy yo, de pensar en estas cosas, con mi forma de vestirme,

no sé. Pero también es una reflexión que sé que pasa algo con los feminismos radicales, como que también pues contradicen esto, estas decisiones.

Claro, y me haces pensar en Vanessa Rosales, la crítica cultural y también feminista, que ha sido muy atacada, justamente, porque ella ha sido muy estudiosa de la moda. Entonces le han escrito como que capitalismo y moda con feminismo es un oxímoron, entonces que ¿cómo van a mezclar eso? Pero realmente pues hay muchos feminismos, es también lo que tú mencionas justamente, no radicalizarnos para no perder la esencia de lo que se busca, como las luchas verdaderas que tú mencionaste más atrás sobre la sororidad precisamente y ese trabajo colectivo entre nosotras.

Sí, y definitivamente esto también es algo que se hace más consciente en mí y en lo que me interesa escribir y hacer, y por eso me interesa tanto la vida cotidiana como escenario dramático de las historias como universo y como tema, porque yo creo que para mí la ideología o lo que me parece que todos deberíamos estar es por el amor, el respeto y la libertad, y muchas veces lo que hacen las ideologías radicales de todo tipo es justamente coartar eso, porque entonces ya no hay respeto; dentro del mismo femi-

nismo hay unas divisiones tan grandes que se nos olvida por qué es que estamos levantando la voz o por qué es que estamos hablando de esto, porque hay algo más fuerte y más grande y mayor que hay que enfrentar. Y lo mismo no sé, en las izquierdas. El mundo cada vez se divide más por categorizaciones, por títulos, y a mí eso me cuestiona mucho.

Al principio, de hecho, en Brasil, fue el primer laboratorio en el que estuvimos con el guion, en el BrLab, por allá en el 2017, que fue una experiencia maravillosa. Sí, fue muy bonito conocer Sao Paulo, pero también lo que pasó con la película ahí fue como la primera vez que me sentí escuchada.

...por eso me interesa tanto la vida cotidiana como escenario dramático de las historias como universo y como tema, porque yo creo que para mí la ideología o lo que me parece que todos deberíamos estar es por el amor, el respeto y la libertad, y muchas veces lo que hacen las ideologías radicales de todo tipo es justamente coartar eso,...

En un laboratorio hay mucha gente que te dice un montón de cosas y cosas contradictorias, pero ahí tuve una asesora en particular que para mí fue brutal, para mí fue de las mujeres más lúcidas que escuché y que me conecté y yo salí de esa asesoría súper emocionada y le decía a José, el productor con el que había ido, por fin alguien entendió lo que yo quería hacer. Cuando ella se refirió a mí y a mi trabajo fue algo así como: “en tu trabajo no hay ideología” y yo ahí mientras ella hablaba, yo “¡claro ¿cómo no va a haber ideología?!” me lo estaba reprochando, y luego dijo, “¡y es maravilloso!” Es maravilloso porque es la necesidad pura de una joven cineasta, de sentirse cineasta, haciendo una película sobre una mujer en la necesidad pura de sentirse mujer, de despojarse de explicaciones, porque había muchos proyectos que hablaban del racismo, que hablaban del aborto, que tenían unas cargas ideológicas muy fuertes, que son muy valiosos, que son absolutamente necesarios, pero –ahí es cuando yo te digo– que todos esos procesos creativos también son valiosos para uno, porque ayudan a descubrir esa sensibilidad que se tiene y a autoconocerse.

Yo creo que las películas de alguna manera son una revelación de uno mismo, por

más que parezca un tema distante, por más que parezca un universo que no es el que yo vivo a diario ¿cierto?, entonces para mí que ella me dijera eso, fue como entender muchas cosas de mí también. En lugar de decir, “ay no, es que será que soy una tibia, qué es esto, no, qué horror...” Esos reproches se transformaron en “ve, a mí me interesa hablar de la democratización del deseo, del placer en unos cuerpos, en unas mujeres que no tienen el acceso que otras mujeres tienen, pero que, en esa aparente inconsciencia, en esa están cambiando el rumbo de las cosas”. Sandra está cambiando el rumbo de su vida, todos los actos de Sandra son actos feministas. Lo mismo la mujer, la ama de casa del cortometraje, de alguna manera ella está desafiando un destino aparentemente predeterminado por un sistema que te dice quédate en la casa, atiende a tu marido, no te pintes las uñas, porque para qué, porque vas a lavar los platos todo el día y ella lo hace y se permite vivir otras experiencias, todo el tiempo ellas están transformando sus realidades, entonces eso también me ha ayudado a reafirmar cómo me vinculo yo con lo político.

Muy bella esa experiencia que me compartes, esas palabras son muy bonitas, porque se trata también como de ese proceso de descubrimien-

to de la película, que tú has mencionado que si uno ya tiene las respuestas a las preguntas ¿pues para qué hacer la película? Entonces ese es un proceso de descubrimiento de la película y de para dónde vamos, pero de autodescubrimiento en ese proceso, porque uno no es, uno va siendo, entonces se trata de ir construyéndose cuantas veces sea necesario durante todo el proceso, pues es muy bello y me imagino que fue muy gratificante para ti el escucharlo, así sea desde otras latitudes, porque pues, desafortunadamente, en Colombia todavía tenemos la mirada un poquito limitada, aunque eso se está expandiendo.

Si.

Precisamente quería preguntarte acerca de ese proceso de producción y posproducción, porque sabemos que hacer cine en Colombia es un reto, tanto a nivel político, por las concesiones que muchas veces hay que hacer, por muchas cosas que uno tiene o que debe aceptar en el proceso creativo, porque hay cánones y miradas que son muy cerradas, generalmente de quienes aprueban o aceptan un proyecto, y por lo económico, respecto al presupuesto que requiere hacer un largometraje. Entonces, tu película contó con el apoyo de varios fondos y es una coproducción entre Monociclocine y Pinda producciones, de Chile. ¿Cómo fue ese proceso

de producción y el de posproducción respecto a lo profesional, siendo tu ópera prima y, en cuanto a lo personal, siendo una mujer contando una historia de mujeres?

A ver, pues, por ejemplo, la coproductora chilena también se interesó en el proyecto por varias cosas. Primero, es una historia muy loca, porque cuando estábamos justamente en el BrLab, una asesora nos dijo “Pilas, hay un proyecto, no me acuerdo si es chileno o qué, que es lo mismo, una mujer que tiene un romance con un conductor de un bus y no sé qué y tal”, entonces como que, qué proyecto será, nos quedamos preguntándonos eso mucho tiempo y dio la casualidad que era esta coproductora chilena. Cuando ella escuchó del proyecto nuestro, yo a ella la conocí en el BAM del 2019, al que asistimos con el proyecto en BAM Projects, ella dijo “ay se parece un proyecto en el que yo trabajé, pero finalmente no se hizo, estuvimos en el BrLab, no sé qué y tal, este es el proyecto que me habían dicho que pilas, que había un proyecto muy parecido”. Pero completamente diferente, porque aquí sí era como que, la mujer que se subía al bus era de una religión así súper, no sé, como evangélica, como súper radical y quería tener un hijo y el esposo no le podía dar un hijo y entonces empezaba como a coquetear con

un conductor de bus, el conductor la violaba, la mujer quedaba embarazada y pues ella agradecía a ese bebé porque pues era lo que le pedía a Dios, así no fuera del esposo, pues como algo así, o sea que es como muy diferente pero como que vos lo escuchás, o sea, te dicen como “hay una película chilena sobre una mujer que le pasan cosas en un bus, es lo mismo de *La piel de primavera*, ¿si me entiendes?, como generalizando mucho y cómo los proyectos empiezan a viajar por varios laboratorios y talleres y hay proyectos que son contemporáneos, entonces uno se los empieza a cruzar.

Entonces ella entró al proyecto por eso, porque decía, “ay, nunca pude hacer ese proyecto porque la directora desistió del proyecto y pues por fin voy a hacer, o sea, me interesa hacerlo, no es casualidad, o yo no sé si es casualidad que también me haya topado con este proyecto”; y ella tenía muy claro, ella tiene muy claro que ella solo produce películas hechas por mujeres. Ella se llama Rebeca, la coproductora chilena, a ella le interesa el cine hecho por mujeres, entonces eso fue también muy bonito y ella ha sido pues una aliada, la coproducción ha sido difícil porque Colombia y Chile no tienen un acuerdo bilateral, siempre tiene que haber casi que un tercer país que tenga

acuerdo con Colombia o con Chile, para que pueda ser como una coproducción más natural que llaman, entonces fue difícil, pero ella también ha sido una persona bastante importante en todo el proceso de la película y es también una mirada de afuera, por más latinoamericana que sea, es una mirada distinta, porque los contextos son distintos, porque el cine de los países pues es distinto de todas maneras. Claro, el hecho de ser una directora mujer... pues a mí a veces me enoja un poco eso, como que me escojan por ser mujer, a mí me da un poco de rabia porque es como, pues yo quisiera que, más allá de que es por ser mujer, es por la película en sí misma ¿cierto?, como que fuera valorada la película o que sea valorada en sí misma como película, no por ser mujer, no sé, ahí hay algo como particular.

Te entiendo esa dualidad perfectamente, porque es como una pelea que hay que darse porque no están los espacios ni las condiciones, pero que no debería darse, porque debería ser natural simplemente ser una artista,

Eso, pero pues evidentemente las mujeres creadoras, las mujeres artistas, no estamos en el espacio central de la cultura ¿cierto? o sea, casi siempre estamos aún en la periferia del arte que se produce de manera

central, entonces, o pues sí, cada vez hay más mujeres directoras, más mujeres artistas, pero no deja de estar siempre acompañado por *de mujer* ¿cierto? Eso lo decía en el conversatorio del Colombo, el cine casi siempre es el hecho por hombres, el de las mujeres está siempre acompañado: y es una *directora mujer*, o sea, como que esa aclaración parece que lo hiciera más valioso, lo normal sería que no, pero obviamente hay que nombrar las cosas porque lo que no se nombra no existe y es como ganar terreno. Por eso, por ejemplo, en Hollywood casi no hubo directoras mujeres, porque eran muchos presupuestos muy altos y pues no se les confiaba a las mujeres, se les dejaba en cargos menores, por decirlo así, al de la dirección de una película. Entonces, sí, es, no sé, complejo ese tema.

...el hecho de ser una directora mujer... pues a mí a veces me enoja un poco eso, como que me escojan por ser mujer, a mí me da un poco de rabia porque es como, pues yo quisiera que, más allá de que es por ser mujer, es por la película en sí misma ¿cierto?,...

Bueno, y uno menos espinoso quizá, todavía hablando de las productoras ya un poquito más de acá, de Monociclo Cine. Ellos han hecho películas disruptivas, por ejemplo, Los Nadie, siento que marcó un antes y un después en las narrativas del cine colombiano, justamente como lo estás haciendo tú en este momento, al presentar una mirada femenina y una relación muy estrecha entre la ciudad, la mujer y el, deseo, todo enmarcado en la cotidianidad y en la espontaneidad, pues que es uno de los temas que hemos venido hablando a lo largo de la conversación. Sin embargo, aunque son disruptivas, Los Nadie, La Roya, siguen siendo esas miradas masculinas, desde el cómo se cuenta hasta los personajes, bueno, todo el proceso, tú que marcaste completamente como una línea diferente, ¿cómo fue ese proceso de trabajo con Monociclo Cine?, ¿cómo te sentiste?, ¿cómo fue todo ese proceso creativo también?

Bueno, ellos trabajaron en mi corto, ¿cierto?, no fueron los productores, digamos, sino que trabajaron en la producción y como asistentes de dirección, entonces digamos que ahí empezamos, ahí nos conocimos prácticamente y ahí empezamos a crear una amistad, ¿cierto?, principalmente ahí se empezó a gestar una amistad muy bonita, muy tranquila, de mucha conexión, sobre todo con José Manuel y con Alexander, que

son realmente los productores de Monociclo y, cuando yo estuve en España haciendo un máster, ahí escribí la primera versión del guion de *La piel en primavera* y llego a Colombia, y pues ellos habían acabado de estrenar *Los nadie* y me dicen como, “bueno, nosotros queremos producir, nosotros no nos queremos quedar solo produciendo las historias de Juan Sebastián, sino que nos interesa hacer cine en Medellín y hacer cine en Medellín implica ver otras miradas, poder apoyar y sacar adelante otras narrativas de la ciudad, otras historias y nos gusta mucho tu mirada sobre lo femenino, sobre la ciudad, ¿no?, que la ciudad siempre está muy presente”, entonces ahí empezamos a trabajar.

A inicios del 2017 empieza mi trabajo con Monociclo y yo creo que hemos tenido un crecimiento conjunto como creadores, ellos como productores. Ellos en medio, hicieron *La roya*, y esa película transformó muchísimo a todos ellos y pues íbamos trabajando en la mía con unos ritmos muy distintos, siempre fue muy tranquilo, o sea, como que nunca tuvimos afán de nada, ¿sí?, como que todos lo asumimos con tranquilidad y poco a poco, con los recursos que lográbamos tener. Hay algo lindo y es que yo creo que, de todas maneras, hay un tema que

es la sensibilidad y la mirada, ¿cierto?, de hecho, la mirada masculina no solo la tienen los hombres, hay muchas mujeres que tienen una mirada masculina, por ejemplo, mi abuelita tiene una mirada muy masculina; asimismo, una mirada femenina muchos hombres pueden tenerla, ¿cierto?, hay directores que hacen cine feminista también, entonces, con ellos compartimos eso, ¿cierto?, como que me escuchaban mucho, ¿cierto?, respetaban mucho mi mirada, mi punto de vista, yo creo que fue un trabajo construido y de mucho crecimiento porque, pues, fueron muchísimos años trabajando y madurando la película.

...la mirada masculina no solo la tienen los hombres, hay muchas mujeres que tienen una mirada masculina, por ejemplo, mi abuelita tiene una mirada muy masculina; asimismo, una mirada femenina muchos hombres pueden tenerla, ¿cierto?,...

Yennifer, quisiera preguntarte sobre tus influencias. Has dicho en otros espacios que entre tus influencias cinematográficas han estado Lucrecia Martel, Michelangelo Antonioni,

Robert Bresson y Nina Menkes. Me corriges si me equivoco, pero yo sentí en esta película, o vislumbré un poquito, a Jeanne Dielman. 23 quais du Commerce 1080 Bruxelles, de Chantal Akerman, en los planos fijos de espacios domésticos, esos planos que decidiste no cortar, y me pareció un guiño también a Rodrigo D. no futuro, de Víctor Gaviria, en la escena cuando Sandra está limpiando la sala, acomodando el sofá que está cantando Tu muñeca, que cantó también la hermana de Rodrigo D. en una escena ¿Cuáles fueron tus influencias o inspiraciones cinematográficas específicamente en esta película, si las hubo, bien sea en su forma o en su contenido?

Pues a ver, fueron muchos años de trabajo, diez años de trabajo para hacerla, ¿no? Como desde que empecé a habitarla, cuando empecé a escribirla porque desde que empezó a habitar en mí ese personaje pues fue un poco antes, fue como en 2011, y en 2014 yo empiezo el máster y ahí empiezo ya como a darle forma, a escribir sinopsis, a escribir. Yo creo que son muchas cosas, o sea, no te puedo decir cómo esta película en particular es, o... yo quería que se pareciera, o esta es la influencia, no. Yo creo que fue un cúmulo y una mezcla de muchas influencias de muchos años, ¿cierto?

Desde la universidad que aparecen acá, esta película como que recoge, yo no sé si llamarlo así, no sé, tal vez lo voy a nombrar por primera vez, como un primer momento de mi trabajo creativo, ¿no?, donde está toda mi formación en la universidad; está luego el haber hecho el cortometraje, haber estudiado en Barcelona, empezar a dar clases, como que toda esa experiencia de vida mezclada también con una ampliación de referentes que uno está todo el tiempo alimentándose de películas, de literatura, me parece muy importante también en mí, de la pintura, de experiencias de vida, entonces claro, por ejemplo, una influencia que sin duda está, pero no es como “esta película”, pero, por ejemplo, a mí el neorrealismo italiano fue como el movimiento que más me conectó en la universidad, pues es un cine que saca la cámara a la calle, ¿cierto? Y son, pues el neorrealismo comparado con muchas cosas de ahora y con otros cines que han sido influenciados por el neorrealismo, pues era un cine muy melodramático, pero era un cine que miraba gente del común, que miraba obreros, que miraba la gente trabajadora, que miraba una ciudad o ciudades reconstruyéndose, pero eso era salir a la calle, eran los exteriores, era ver la ciudad y sin duda eso está ahí, ¿cierto? Sin duda eso está en *La piel en primavera*.

Luego, por ejemplo, está el nuevo cine argentino, que también ha sido como una gran influencia y no, y tampoco es como “esta película, este director”; claro, por ejemplo, Lucrecia Martel me parece como la más, de las más pues, me parece increíble todo su trabajo, pero no es que esta película en particular se buscara o estuviera pareciéndose en su forma; seguramente habrá cosas, como mirar la vida cotidiana o hacer que la vida cotidiana fuera un tema o que fueran los ritmos y los matices de la vida cotidiana los que construyeran la trama de una película, que no se estaba basando en una estructura clásica aristotélica sino que estaba buscando otra cosa, también personajes anónimos pero distinto al neorealismo; aquí había ya historias más íntimas, ya lo íntimo empezaba a tener fuerza, a veces más que lo social o lo puramente social, sino algo cierto, como dilemas personales, personajes contradictorios, sumidos en una vida cotidiana, que no necesariamente era traumática o dramática; la literatura también para mí ha sido como una influencia, por ejemplo, en pensar las historias desde las tramas mínimas, por ejemplo, Raymond Carver, Sam Shepard, Lucía Berlin, también creo que tienen mucha influencia en la construcción de las historias que me interesan; Rainer Werner Fassbinder también

es un director que para mí ha sido maravilloso; Chantal Ackerman y *Jeanne Dielman*, yo la vi y a mí me impresionó muchísimo, sí, la vi hace muchos años y me impresionó bastante y claro que también hay ahí algo, de hecho pues ella también, ella misma se refiere como a ver, quedarse observando una mujer cocinando o limpiando durante tantos minutos, es como amar a las mujeres, es como un amor por esas acciones de las mujeres y eso a mí me parece bellísimo.

En la pintura, por ejemplo, tal vez influyó mucho esta película en un principio cuando empecé a escribirla y ya pensar en escenas, la pintura de Fernando Maldonado, un pintor colombiano bogotano que conocí. Vi su obra y para mí era como “yo quiero hacer esto, pero en imagen, en película, que esto sea una escena de la película” y sí, creo que o sea como que son muchas películas como las que pueden estar por ahí.

...la literatura también para mí ha sido como una influencia, por ejemplo, en pensar las historias desde las tramas mínimas, por ejemplo, Raymond Carver, Sam Shepard, Lucía Berlin,...

Yo te escucho y me imaginé como un recorrido de general a particular, el neorrealismo italiano, tanto en planos como en historias muy amplias, muy macrosociales; después Argentina, que se va también a las relaciones macrosociales pero también ya empiezan también esos conflictos personales y tú vas llevándolo hasta la intensidad y la intimidad del deseo y el disfrute del propio cuerpo; en esa medida me puse a pensar en un término que tú has utilizado que no había escuchado antes acerca del erotismo, mencionas el erotismo desprevenido, ¿a qué te refieres o a qué aludes cuando dices erotismo desprevenido?

Es como un erotismo que no es intencional pero que pasa y está ahí y es como natural de la vida, entonces, por ejemplo, cuando a Sandra se le ve la tirita del brasier, ¿cierto?, como esa tirita del brasier ahí en su piel o el pelito que se le sale por un lado en la oreja, es el hijo cuando sale del baño con las gólicas que todavía tiene de la ducha, es ese tipo de erotismo. Como de una sensualidad de la vida que el cine por supuesto me permite ver y que me permite observar, ¿cierto?, porque como te digo, eso es intencional. Es intencional todo en la película, entonces como observar eso, que Sandra no sé... está en su casa, entonces no tiene brasier porque está en su casa y cómo

su cuerpo, sus formas, sus figuras se pueden ver a través de la blusa, pero no llama la atención, sí es prevenido, está ahí, ¿cierto? El cuello, por ejemplo, ese plano que tú dices de la gomita, cuando ella se come la gomita, pues con este hombre que le gusta porque es el momento donde “¡ay! el que me gusta me habló, el que me gusta me miró”, es ese tipo digamos... como de erotismo, que no es el de la media enmallada, el tacón brillante rojo, el del corset, el de...

El de la música sensual.

Ajá, sí, eso. No es ese erotismo construido, elaborado, muy predeterminado, el labial así, súper rojo, no. Es más despojado, es más doméstico también, lo hemos llamado, lo llamábamos en la película, como un erotismo doméstico o desprevenido.

Ajá, eh, hablando también de desprevenido, quería preguntarte si la selección de la música, que estuvo deleitable de principio a fin, se hizo, digamos, como una elección consciente de que la canción iba a dar cuenta de la situación. Por ejemplo, cuando ellos bailan en el bus, ese Quiéreme siempre parece, o suena como una promesa, ¿cierto? Donde están iniciando una relación sexoafectiva y entonces, claro, hay compromisos tácitos, implícitos, de ahí el que-

rer siempre, y cuando ella está cantando, por ejemplo, después de esas decepciones, después de esos “no me vaya a dejar esperando”, y en efecto sí, es lo que hace, entonces ya es como, no, tu muñeca no soy. ¿Hay ahí una decisión consciente o fue más como el recorrido de la ciudad y de ir mostrando como esa música propia que nos genera también ese feeling con la película?

Sí, y mira que, a ver, que ahorita no te hablé de eso, por supuesto cuando ella (Sandra) está arreglando la casa, es un guiño a Rodrigo D., pues para mí es la mejor película sobre la vida urbana y la vida barrial que hay, pues que se ha hecho en esta ciudad. Para mí es maravillosa como se ve el barrio, las personas del barrio. Es una película sobre el barrio, entonces sí, fue intencional esa canción y ese momento, como que es un homenaje a esa película, y hay otro que nunca nadie me ha hecho el comentario, pero digamos que no lo construí necesariamente pensando en ese momento, pero luego ya me di cuenta que sí tenía también, y es que Rodrigo se baña en la terraza, pues es un momento cero erótico, cero metafórico tal vez, hay un momento, creo que es previo a cuando Rodrigo llega y le pisa a Vilma que pelean y que ella está cantando *Tu muñeca*, que él se baña en la terraza con agua así echada como de un balde, y a la vez

creo –tal vez diga una cosa que no es cierta, habría que corroborarla con el mismo Víctor–, pero me da la impresión de que a la vez esa escena es un homenaje a *Pasado el Meridiano*, que es otra película que a mí me gusta mucho, que es una película sobre un celador, y es una película también muy urbana y habla de un romance. En esa película ese celador se baña también en una terraza, entonces luego yo lo pensé, yo veee, hay también otro vínculo por ahí, pero cuando escribí el final de la película, no fue intencional, como cuando arregla la casa. Yo creo que estas canciones son un contrapunto, porque es como un juego, por un lado, *Quiéreme siempre* es como una canción súper romántica, de dos personas que se van a enamorar, pero no, entonces es un contrapunto, llamémoslo así, pero al mismo tiempo es como si fuera una dedicatoria a Sandra misma; es ella la que se tiene que querer siempre, es ella la que tiene que darse su amor, lo pensé así, que también la canción le habla es a ella, que finalmente es el gran amor que Sandra encuentra en la película. Y *Tu muñeca* también tiene ese contrapunto, ella hace todo lo contrario a lo que canta la canción, porque ella para nada va a ser la muñeca de él, funcionan como contrapuntos intencionales, por supuesto.

Claro, ahora que lo pienso es muy bello que en Quiéreme Siempre ella empieza bailando sola.

Yennifer, yo leí en alguna parte que La piel en primavera es una historia que trasciende fronteras, porque se adentra en la complejidad de la experiencia humana. Si estás de acuerdo con esa afirmación ¿Cuál es la principal frontera que tú sientes que la película trasciende respecto a la relación con la mirada masculina y respecto a esas mujeres que están viendo tu película?

...es un guiño a Rodrigo D., pues para mí es la mejor película sobre la vida urbana y la vida barrial que hay, pues que se ha hecho en esta ciudad. Para mí es maravillosa como se ve el barrio, las personas del barrio.

Yo creo que la película trasciende fronteras porque finalmente habla de un tema universal, que es el deseo femenino, es el amor propio, y yo creo que hay algo, pues que fue como una premisa en la película, y es cuando decides sobre tu propio deseo o te apropias de tu deseo eres libre, ¿cierto?, como que para mí la revolución de las mujeres empieza por el interior y creo que es justamente la revolución del deseo, porque

la sexualidad femenina ha estado siempre como medida por otros. Desde chiquitos, los hombres han tenido mucha más libertad sexual, y no es que los hombres deseen más que las mujeres: “es que es hombre, es que tienen tres mujeres”, “ah, usted sabe cómo son los hombres”, “así son los hombres”, en cambio, si es una mujer, es señalada, es... mejor dicho, lo peor del mundo. Y no es porque los hombres deseen más, o es que es la naturaleza del hombre, no. Es que ellos han tenido mucha más libertad sexual, porque a la mujer su sexualidad se le ha limitado a la reproducción. Cuando se habla de la sexualidad femenina “la mujer es para tener hijos”, entonces creo que ahí empieza esa revolución femenina, la revolución, como te digo, es una revolución del interior y yo creo que en esa medida la película puede trascender.

Bueno, finalmente quiero preguntarte acerca de tus proyectos audiovisuales ¿qué proyectos audiovisuales tienes en este momento en marcha? ¿Vas a pausar por el doctorado? ¿Qué esperamos de ti próximamente?

Bueno, pues el doctorado lo tengo que terminar este mes, tengo este mes para terminar la tesis, entonces eso va a ser lo más inmediato que vamos a tener. Hay pro-

yectos de largo, de otras historias también sobre mujeres y estoy desarrollando un documental también que tiene que ver con la maternidad, justamente. Hice una serie el año pasado con el estímulo de Mintic que se llama *Amor Libre*, que está por ahora en proceso de emisión en algunos canales, pues se emitió ya una primera vez en Canal Capital y esperamos que, próximamente, se pueda pasar por más canales públicos, ese es otro proyecto que se verá pronto.

...creo que ahí empieza esa revolución femenina, la revolución, como te digo, es una revolución del interior y yo creo que en esa medida la película puede trascender.

Quería compartirme unas notas que saqué acerca de la película, pues como para darle cierre a este espacio, que nuevamente te agradezco muchísimo la disposición y el tiempo, y cada una de tus respuestas y tu intencionalidad. Me ha parecido muy bello este proceso de conocernos a través de la entrevista. Ojalá sea el primero de muchos espacios en el que confluyamos. Entonces:

Sandra tiene silencio y las amigas le aportan soltura. Sandra no piensa en ella y Javier le aporta autonomía. Sandra tiene resistencia al cambio y la vida le abre caminos. Es muy bella la manera como todo tiene capacidad de agencia en el proceso de evolución y expansión del ser y del erotismo de Sandra. Al mismo tiempo, eso que le da fuerza a Sandra ya la habita y le sirve para ser inspiración y, por qué no, para otras mujeres que, como ella, se olvidan que el erotismo y la sensualidad está en ellas. Muchas gracias, Yennifer, por aportarle eso no solamente a Sandra, sino a cada una de las mujeres y hombres que se dejan tocar por tu película.


Ay, qué bonito. Liz, muchas gracias. Muy bonito.

No, muchísimas gracias a ti por compartir, por estar, por concluir, por crear y, sobre todo, porque sigues construyendo proyectos que esperamos con ansias. Yo sé que muchas personas, incluida yo, queremos ver.

Ay, muchísimas gracias, de verdad. Y sí, claro, espero que compartamos otros espacios, otros momentos. De verdad, muy bacano. Y muchísimas gracias también por esa generosidad y por ese amor por la película, porque también se evidencia el cariño por la película, y pues eso se agradece muchísimo.

Ay, es que me parece como tan cercana, o sea, lo permite. Y entonces, cuando uno escucha también esos espacios donde cuentan como todo ese proceso, uno dice, claro, es que se muestra cómo fue ese proceso, porque muchas veces nosotros vemos un resultado, pero si todo por dentro está desastroso, eso también tiene su aura, eso también tiene esa energía que se refleja. Entonces, claro, como todo ese amor y ese trabajo en equipo, siento que quedó muy bien reflejado en la peli.

Ay, no, muchísimas gracias.

Entrevista realizada el viernes 2 de agosto de 2024. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A MANUEL F. CONTRERAS Y ANDRÉS PORRAS

Hernán D. Arango S.

—●—



Después de dos fines de semana de conversaciones entre platos y cervezas con Manuel Contreras, director de *Los vivos y los muertos*, y Andrés Porras, productor y editor creativo, decidimos formalizar un poco más nuestra charla y registrarla. A continua-

ción, la transcripción de nuestra conversación, eliminando los largos paréntesis propios de los entusiastas, pero manteniendo la esencia del diálogo que nos ofrece una mirada íntima al corazón de su trabajo cinematográfico.

Manuel ¿Qué lo motivó a contar la historia de la búsqueda de su medio hermano y los secretos familiares? Me interesa saber el punto de partida desde dos perspectivas: primero, como un interés personal; y segundo, en el contexto de su trabajo académico y su enfoque en lo documental. ¿Podría hablarme de ambas?

Yo estaba haciendo un doctorado en artes en Budapest y quería hablar sobre los problemas de representación en el cine documental. Entonces presenté esta película como mi obra de arte, junto con un trabajo escrito sobre esos problemas de representación en el cine documental, eso en cuanto a la necesidad de buscar aplicar en la práctica unas reflexiones teóricas que traía.

Ya en lo personal, lo que me motivó a hacer la película, fue básicamente que, en ese momento de mi vida, sentía que estaba buscando una historia para contar después de haber terminado mi película anterior, y no encontraba realmente un camino para eso. En un momento pensé: “¿Por qué estoy buscando tantas cosas por fuera cuando aquí tengo un problema completamente presente y fuerte que está delante de mí y no lo estoy solucionando?” La película viene en un momento de mi vida en que me toca elegir si tener hijos o no, y eso me des-

pierta un montón de cosas, me hace examinar mi familia y por qué tengo una reacción tan compleja con la idea de tener hijos.

Después, conecté todo eso con que esa historia de mi familia no es solo una historia mía, sino de muchas familias en nuestra sociedad. Pensé: “Bueno, esto le podría servir a alguien, dependiendo de cómo nos vaya obviamente, no sabemos hasta dónde vamos a llegar con esta idea, si vamos a lograr encontrar a nuestro hermano.”

Dentro de lo que investigaba sobre cine documental, siempre llegaba a la idea de que el artista, de alguna forma, siempre está hablando de sí mismo. Hay un documentalista israelí, Eyal Sivan, que dice que el cine observacional no existe, que solo existe el cine proyectorial. Carlos Mayolo decía que un cine coherente es aquel donde hay repercusiones no solo sobre el que se filma, sino también sobre el que está filmando.

Todo esto se conecta con cómo nos han representado en el cine y el hecho de elegir un tema para la película, evitando la típica explotación comercial. Esto era parte de mis reflexiones sobre el cine documental: cómo hacer la película, cómo observar y qué temas buscar. Era un ejercicio de mirar, de

observar, y de pensar en cuál es el cine colombiano, especialmente el cine documental en el mercado.

Eyal Sivan, que dice que el cine observacional no existe, que solo existe el cine proyeccional. Carlos Mayolo decía que un cine coherente es aquel donde hay repercusiones no solo sobre el que se filma, sino también sobre el que está filmando.

Cuando empezó a hacer la película, claramente era sobre usted mismo; grababa a sus hermanos y se grababas a usted mismo. Al principio, tenía claro que el punto de vista sería personal. ¿En qué momento decidió, o decidieron tomar esa licencia poética y convertirse también en un personaje, permitiendo que le juzgaran al mismo nivel que los demás? ¿Cómo se les ocurrió ese recurso narrativo de usar a una voz en off omnisciente perteneciente a un amigo cercano?

Manuel: Pues fue un proceso muy largo

que viví con Andrés. Juntos, tomamos la decisión sobre cuál sería la voz en *off* y el narrador que la película necesitaba. Desde mi perspectiva, no quería caer en el cliché del documentalista que también es el narrador, prefería tener una visión externa para evitar ser condescendiente conmigo mismo, ya que es muy fácil observarse y caer en esa trampa, aunque sea inconscientemente. Quería ser consciente de esa posibilidad, así que le pedí a un amigo escritor (Juan Nicolás Donoso) que se uniera al proyecto y escribiera la narración. Esto resultó ser complicado debido a lo poco ortodoxo del enfoque, pero fue un reto que asumimos juntos, pero pues si fue muy complicado hasta para nosotros.

Andrés: Yo creo que eso fue una construcción que se fue haciendo a medida que el documental avanzaba en la sala de edición. Había unos tópicos iniciales, pero luego se iba reescribiendo el documental. Tenía que ver con encontrar un camino que respetara, primero, lo que Manuel buscaba como autor, y luego, una vez definido eso, mirar todo desde una perspectiva más amplia. Creo que también fue resultado de adelantarnos a esa voz que podía y debía participar. La idea era que el texto se fuera armando a medida que la película tomaba forma,

con la reescritura constante propia de toda edición.

Hay un momento en la película cuando Manuel se encuentra con Germán, y ahí se reflexiona a través de la voz en *off*. Es un punto donde ni el mismo Manuel sabía hacia dónde iba la película, y la forma también cambia. Manu empieza a participar más en su autorretrato y deja de ser solo alguien que observa. En el primer capítulo, Manu aparece dos veces ante la cámara y luego está presente permanentemente, adoptando el punto de vista del ojo de la cámara. Eso también es parte de cómo se concretó el proceso.

¿Cómo fue concretamente el proceso de escribir la narración en off en colaboración con un amigo del autor?

Manuel: Nosotros ya teníamos un corte y habíamos escrito y editado la narración con Andrés. Inicialmente, la narración la hacía yo en tercera persona. Luego involucramos a Juan Nicolás Donoso, que me conoce muy bien. Le dijimos: “Juan Nicolás, aquí están las partes donde está la voz en *off*, pero ahora escríbela tú y dinos qué debería decir.” Empezamos un diálogo con él, y poco a poco fue añadiendo más y más a la narración.

Andrés: Tuvimos que ajustar escenas a partir de sus ideas, agregando cosas que complementaban lo que ya había. Ajustamos la edición de las escenas ya preeditadas a la duración de lo que él escribía.

Manuel: Hubo reescritura y adaptación de ciertas cosas. Fue un ejercicio de sintetizar y, a veces, quitar narración que podría ser redundante con lo que se contaba con otros recursos.

Le dijimos: “Juan Nicolás, aquí están las partes donde está la voz en *off*, pero ahora escríbela tú y dinos qué debería decir.”

¿Cuánto tiempo duró el rodaje y cuánto tiempo duró el proceso de montaje?

Andrés: Fueron más o menos cinco años de grabación. Se puede notar que en cada capítulo hay una visita de Manuel a Colombia, generalmente en diciembre, lo cual marca un tiempo específico. Evidentemente, hay muchas cosas que quedaron fuera,

implicando mucho tiempo de rodaje. Manuel iba armando cosas en edición a medida que avanzaba. Yo trabajé en el proyecto a principios de 2019, aunque ya había visto material previamente. Luego nos juntamos en Madrid por un mes más o menos. Si juntamos todo, el trabajo de montaje, es difícil calcularlo, pero suma alrededor de ocho meses en total, repartidos en dos años. Lo que más tiempo nos tomó fue el primer capítulo, que tenía mucha información y muchas personas hablando, y se redujo sustancialmente. Ese capítulo llegó a tener una duración larga y fue lo que más nos tardó. Luego ajustamos el *off* y realizamos un extensísimo casting para cambiar la voz de referencia por la voz de Andrés Cornejo.

¿Por qué decidieron no utilizar la voz del autor del texto y optaron por hacer un casting en su lugar?

Manuel: Es por una razón muy sencilla. Cuando intentamos grabar con Juan Nicolás, él nunca había hecho locución y no le salía muy bien, además de que no tenía muchas ganas de hacerlo. Intentamos grabarlo, pero no funcionaba, él no se sentía cómodo. Entonces hicimos un casting de voces muy amplio mientras encontrábamos lo que queríamos. Recibí incluso casting de voces

de locutores profesionales, pero cuando escuchaba la voz, sonaba como un comercial de televisión, y eso no era lo que queríamos para el documental. Después empezamos a pensar que debería hacerlo un documentalista, una persona que ya haya pasado por esto. Entonces contactamos a Andrés Cornejo, un documentalista ecuatoriano amigo mío, y le propusimos la idea y funcionó de una manera muy orgánica, como menciona Andrés (Porras).

¿La edición fue una mera ejecución de las intenciones del director, o se abordó creativamente la propuesta desde el proceso de montaje?

Andrés: He hecho al menos cuatro películas en primera persona, donde el autor es también el protagonista. Como editor, hay una afinidad que se logra en estos proyectos, y además he tenido la fortuna de trabajar en estas películas con amigos. No sé cómo me sentiría trabajando con alguien que no conozco previamente. Este tipo de obras, en primera persona, suelen ser editadas por los mismos autores, así que esta forma de contar historias no me es ajena. Esta película condensa muchas ideas que ya había puesto en práctica, o al menos tenía en mente. He hecho otros trabajos colabo-

rativos con autores que se expresan de una manera muy íntima, así que estaba familiarizado con este enfoque.

Como editor, hay una afinidad que se logra en estos proyectos, y además he tenido la fortuna de trabajar en estas películas con amigos. No sé cómo me sentiría trabajando con alguien que no conozco previamente.

Yo creo que hay un momento innegable en el que uno tiene que mirar más material del que propone el director en su corte, y todo tiene que ver con las inflexiones dramáticas, que en este caso están muy relacionadas con una estructura similar a la de la ficción. En cierto punto, tiene que suceder algo que cambie un poco ese devenir de la historia. Pensamos en contar algo serio, pero que fuera entretenido al mismo tiempo, que tuviera humor sin perder el drama familiar, y luego todas las situaciones que se van encadenando para que la historia

avance y no se estanque. Básicamente, eso fue lo que afiné dentro de lo que se había planteado en el primer chorizo, en el primer corte grueso. Empezamos a encontrar cada uno de esos elementos estructurales y expresivos.

Para lograr eso, comenzamos a reducir la primera parte a su mínima expresión: la historia del accidente, la del hijo de la otra mujer, porque si nos quedamos ahí patinando, a nadie le va a interesar y al final no se trata solo de eso. Claro, nos vamos dando cuenta de eso a medida que la película avanza, entonces empezamos a devolvernos, a seguir limando y puliendo, conversando y negociando: “Es mejor que empiece a cambiar la cosa aquí, necesitamos que suceda esto”, y así fue como llegamos a esa estructura para que no se sintiera endeble en algunos momentos. Eso fue lo principal en mi trabajo.

Al comienzo de la película se sintetizan varios elementos importantes para la narración a partir de entrevistas formales que realizan a varias personas cercanas a la familia. Luego, con toda esa información recopilada, se les muestra a los hermanos una edición de esas grabaciones. ¿Ese recurso se pensó desde el principio o se decidió utilizarlo por razones cinematográficas

una vez generadas las entrevistas?

Manuel: Eso se decidió desde el principio. Filmé eso cuatro o cinco años antes de empezar a editar. También grabé pensando en varias posibilidades para el montaje, como para cubrirnos: filmémoslo aquí, filmémoslo así, filmemos el viaje, el momento de llegar, el momento de la entrevista, el momento de ir a donde nuestros hermanos a ver cosas y a hablar. De ahí ya se armó lo más conveniente para la narración. Ellos vieron una versión larga de esa historia de las amigas de la mamá y la tía. Para nosotros era la revelación de toda esa historia, de lo que pasó con mi padre y con mi madre, cuáles fueron las circunstancias, cómo era el comportamiento de mi padre y de mi madre, qué pasó cuando vino el accidente, etcétera. El proceso de trabajar con los hermanos en la película fue difícil, sobre todo porque era un tema tan íntimo. El documentalista está dispuesto a exponerse, pues en general el artista está dispuesto a exponerse. Su principal insumo muchas veces es lo que siente en relación con las cosas que lo afectan. Pero con los hermanos, digamos, en este caso fue un proceso de exposición: primero frente a una cámara, luego mostrándoles cortes, y luego hablándoles de lo que estaba pasando.

¿Cómo se logró conseguir tal nivel de intimidad con sus hermanos con la cámara de por medio y sus opiniones afectaron la versión final de la película?

Manuel: Tan pronto empezamos a filmar, yo les dije que tenía esta idea para la película y, en realidad, fue muy bonito porque los tomó por sorpresa. Creo que todos estábamos en un momento de la vida en que teníamos que resolver cosas, sobre todo porque mi hermano Juan José y mi hermana Margarita estaban empezando su vida como padres. Entonces dijeron: “Sí, vamos a hacerlo”. A medida que empezamos a filmar, ellos empezaron a ver que tenía que incluir mucha intimidad. Para mí era claro que la película tenía que ser íntima, porque las emociones tenían que estar ahí. Teníamos que ver las emociones de cada uno dentro de todo esto. Después, haciendo el mismo ejercicio, me dije que tenía que hacer exactamente lo mismo. Si yo estaba pidiendo tal intimidad, yo también iba a poner incluso más de esto. No les pude mostrar nada del material hasta el final cuando ya editamos. Las primeras personas que vieron la película fueron ellos, los tres, en una proyección que organizó Andrés en su casa, porque yo estaba en Budapest. Propuse que estuvieran todos juntos viendo, como un ejercicio co-

lectivo. A todos les encantó la película. La experiencia como película nos pareció que respondía a las expectativas que teníamos. Esa experiencia no afectó el corte para nada.

El proceso de trabajar con los hermanos en la película fue difícil, sobre todo porque era un tema tan íntimo. El documental está dispuesto a exponerse, pues en general el artista está dispuesto a exponerse.

Evidentemente la selección musical fue muy importante desde el punto de vista expresivo en toda la película, ¿cómo fue ese proceso de selección?

Manuel: La música iba a tener una presencia muy fuerte. Yo quería tener muchísimas canciones, pero fuimos reduciendo hasta llegar a la música que realmente queríamos y que mejor funcionaba. Mientras iba escribiendo y reescribiendo la película, tenía mucha música y era como sacar y sacar, explorar y explorar música. El pun-

to que definió todo fue cuando encontré la carta de mi padre donde le dedica una canción a mi madre llamada *Que siga el tren*, de Los Melódicos, que dice “volveré a nacer si me muero para quererte”. Cuando encontré esa canción, todo se hizo claro porque sintetizaba mucho de lo que iba a suceder en la película. A partir de ahí, la música comenzó a tener esa función, donde cada persona tenía una conexión con una canción, y la música empezó a tener también una función dramática en la película. Cada canción tenía una conexión para esos momentos de transición entre un capítulo y otro. Fue una coincidencia muy azarosa que ayudó a definir esas canciones y no otras.

Otro elemento musical nostálgico y melancólico fueron los boleros instrumentales, que ayudaron con la idea de unir las dos generaciones de una manera más redonda, por decirlo de alguna manera. Mi idea desde el principio fue que la música fuera el puente que conecta las dos generaciones. De cómo de una generación a otra se transmite la música como una parte de la educación familiar. Por eso quería tenerlo ahí, porque era lo que nos iba a llevar a la generación anterior y mostrar cómo la generación actual procesa la música. Los boleros eran precisamente esa música de otra

generación, pero que definía las emociones de este momento.

Mi idea desde el principio fue que la música fuera el puente que conecta las dos generaciones. De cómo de una generación a otra se transmite la música como una parte de la educación familiar.

¿Cuándo se dieron cuenta de que tenían material grabado suficiente para finalizar la película?

Manuel: Yo creo que la película se va construyendo a sí misma, todo se va construyendo intuitivamente. La película empieza a mostrar que no es sobre encontrar a nuestro medio hermano, ni sobre entender a mi padre, sino que es una reconciliación con la generación anterior, con mi padre y mi madre, con todo lo que pasó y con la forma en que crecimos.

Llega un momento en que tenemos la discusión con mis hermanos sobre buscar las cenizas de mi madre. Luego discutimos

dónde poner esas cenizas y qué hacer con ellas. Llegamos a la conclusión de esparcir las cenizas en la tumba de mi padre. Cuando hicimos eso, sí se sintió como un cierre, una reconciliación con el pasado. Fue como que ya entendimos y podemos ver las cosas de otra manera. Lo sentimos dentro de la familia como un cierre.


No sabíamos si eso iba a funcionar dentro de la película, y posiblemente podría haber terminado ahí. Pero tiene una escena más, que soy yo en mi casa, para volver a mí como personaje y subrayar que esta es la historia de Manuel. Hacemos una narración circular en la que volvemos a la música con la que empezamos y finalmente creemos que funcionó en la película.

¿Manuel, ha pensado en desarrollar otras historias derivadas de esta película?

Manuel: Sí claro, pienso que yo podría hacer ahora otra película solamente sobre mi madre, sí es que tal vez quisiera hacerla. A veces pienso que podría ser una película sobre mi hermano Germán, que sería como un personaje fascinante, porque mi relación con él que es muy especial, somos como íntimos extraños, a veces pienso que quiero volver a él y a su madre y a mi madre, pero

eso ya es otra discusión. Pero en la película definitivamente está la historia que queríamos contar.

Otra cosa que tuvimos al principio del documental, y que fue muy fuerte, fue averiguar mucho sobre cómo fue la muerte de mi padre. Eso fue lo más grande de todo lo que se filmó que terminamos sacando del documental. Hice una búsqueda muy intensa y di con la persona que más o menos presenció el momento en que mi padre murió, alguien que venía detrás de él porque iban en caravana. Fue muy complicado encontrar a este señor; no quería atenderme ni hablar conmigo. Al final, me dio los detalles de lo que sucedió, pero esa información terminó siendo completamente irrelevante. Incluso dentro de nuestra familia, cuando se la comuniqué a mis hermanos y lo hablamos, dijimos: “Bueno, ya lo sabemos, pero no es lo que importa”.

Porras me hizo ver directamente que eso no debía entrar en la película. Eran detalles que nos sacaban de la búsqueda personal que se estaba dando, de la premisa principal que finalmente habíamos construido. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



BIBLIOTECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO NO. 33

DISEÑO DE PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Verónica Salazar

—●—



En los años ochenta se comenzó a consolidar en la industria cinematográfica colombiana un oficio que hoy es fundamental para construir universos en la pantalla. La dirección de arte, o el diseño de producción,

es el departamento que explora la edición número 33 de Cuadernos de cine colombiano, lo cual hace a través de una selección de películas *live action* y animadas que llevan a los representantes del oficio a reflexionar y

cuestionarse sobre el desarrollo del mismo.

Con un recorrido desde la década del setenta con la creación de FOCINE hasta 2023, esta edición habla de la importancia de la dirección de arte para el cine nacional, el proceso de conceptualización artística para películas, la creación de experiencias inmersivas, los alcances y límites de la imagen y la exploración del proceso creativo en la animación.

En el artículo *Historia y devenires del departamento de arte en el cine colombiano*, Margarita Riveros selecciona algunos representantes de este oficio para examinar su desarrollo en la industria cinematográfica colombiana. Cuenta que al principio los departamentos de arte estaban conformados por pocas personas, y que su labor no obedecía a un proceso de conceptualización, sino que se tomaban los elementos artísticos por aparte según lo exigía la producción. También señala que muchos profesionales del departamento provenían de la publicidad, pues esta tenía una industria más desarrollada que el cine para la época.

Según Riveros, FOCINE fue determinante para el crecimiento de la dirección de arte en Colombia, pues con su creación se pudie-

ron realizar producciones “de alta calidad” que requerían de equipos más consolidados y grandes bajo un liderazgo en diálogo con la dirección y la fotografía, creando así conceptos a seguir. Otros hitos como la Ley de Cultura, la Ley de Cine y la Ley 1556 de 2012 también fueron cruciales para la constitución y profesionalización del oficio, permitiendo que los equipos de arte crecieran y se fortalecieran.

En *Diseño de producción y dirección de arte para cine: Mi oficio desde adentro*, Juan Carlos Acevedo cuenta cómo fue el proceso creativo en películas donde ha trabajado, como *Satanás* y *El Dr. Alemán*. Acevedo menciona nuevos retos que enfrentan los directores de arte, como trabajar con elementos protegidos por derechos, exigiendo adaptarse a las necesidades de cada producción. Además, el autor destaca la importancia de que los encargados de este departamento tengan formación en humanidades para generar una estructura de pensamiento.

Coincide con Riveros al destacar la legislación alrededor del cine en Colombia como un factor que propició que los procesos de producción se hayan hecho más complejos y respondan ante un público más exigente, haciendo reconocimientos en nuevos

escenarios como festivales y plataformas de *streaming*. Respecto a las nuevas tecnologías, Acevedo indica que por sí solas son insuficientes, pero que tienen grandes posibilidades al estar en manos expertas de cineastas y artistas con capacidad de crear.

...el autor destaca la importancia de que los encargados de este departamento tengan formación en humanidades para generar una estructura de pensamiento.

Diseño de entornos verdaderos: El papel del diseñador de producción en la creación de mundos”, el artículo de Sara Millán, se centra en el proceso creativo del diseñador de producción al construir nuevas realidades, aquellas que solo existen gracias al cine. Además de contar la creación de los conceptos artísticos de películas como *La tierra y la sombra*, *Pájaros de verano* y *Rodrigo D*. No futuro, la autora establece las bases del recorrido que debe hacer un director de arte en una película. Se trata de un viaje emocional que parte de las palabras. Basándose

en el guion, el diseñador de producción comienza por acercarse a la historia y plasmar sus primeras ideas en herramientas como *mood boards* y mapas mentales, para luego iniciar con la investigación, que es un proceso transversal a las etapas de producción.

Millán aclara que la misión más importante de los directores de arte va más allá de construir sets. Sino que radica en crear historias y generar experiencias visuales mediante la inmersión sensorial. Ahora, explica que un mundo verdadero ayuda a contar la historia, pero también la complementa con elementos intangibles que el espectador va a sentir. Esto implica la creación de metáforas para comunicar una idea o evocar un sentimiento. Al igual que Acevedo, se refiere a las nuevas tecnologías como unos aliados para el oficio, afirmando que con ellas es posible llevar más allá la imaginación. También indica que el cine está transformándose para ofrecer experiencias más reales que trascienden la pantalla, y que su rol como diseñadora de producción es inspirar a otros a transformar positivamente el mundo.

Sobre los objetos en el cine colombiano reciente: sobrevolar la paradoja, de Juan David Cárdenas, visita las obras de Víctor Gaviria,

Óscar Ruiz Navia y Camilo Restrepo, preguntándose por el realismo en la imagen y el significado de los objetos en ella. Afirma que estos tienen funciones que trascienden lo decorativo y que en cada director encuentra diferentes aproximaciones. En la obra de Gaviria indica que, por su corriente neorrealista, es difícil distinguir qué elementos ya existían en la realidad y cuáles fueron insertados por el director para la producción. En *Solecito*, de Ruiz Navia, el autor se cuestiona si el objeto principal del cortometraje trascendió la producción, lo que lo lleva a preguntarse si los elementos de la ficción afectan la realidad. Ahora, ubica a Camilo Restrepo en una corriente godardiana. Explica que en *Los conductos* los objetos no narran, sino que son signos referentes al mercado, artefactos audiovisuales. Finalmente, plantea una paradoja: “la obligatoria copertenencia entre realidad y artificio en pantalla”.

En *Yugo*, *Gloria* y *Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento: Tres formas de abordar la dirección de arte en la animación contemporánea colombiana*, Cecilia Traslaviña analiza la dirección de arte en el cine animado, partiendo de tres cortometrajes. Todos tuvieron procesos diferentes y exploraron formatos y técnicas artísticas y de animación

distintas, adaptándolas a las exigencias narrativas particulares desde la concepción de la idea de cada corto. La autora afirma que esta aproximación en las animaciones permite generar emociones más introspectivas en el público. *Yugo* mezcla técnicas como la pintura y el stop motion, obedeciendo al planteamiento narrativo. *Gloria*, por su parte, fue realizada a escala humana y utiliza objetos ya existentes que contribuyen a la experiencia sensorial que logra la producción. En el caso de *Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento*, destaca el uso del sonido, que complementa la estética entrando en sintonía con los demás elementos artísticos y rompiendo los esquemas tradicionales cinematográficos. Los tres ejemplos demuestran un enriquecimiento de los procesos en la dirección de arte, gracias a esa transformación en la metodología.

Esta edición de Cuadernos de cine colombiano también presenta un álbum comentado. Se trata de una galería con imágenes de producciones colombianas donde sus diseñadores de producción cuentan detalles sobre la propuesta conceptual que hay detrás de cada película. Ricardo Duque habla sobre el cine de Víctor Gaviria a partir de los objetos utilizados; Marcela Gómez se centra en los espacios que ha construido para fil-

mes como *La Sirga*, *El vuelco del cangrejo* y *La tierra y la sombra*; y Andrés Barrientos comparte historias sobre los elementos clave de su cortometraje *En agosto*.

Esta edición de Cuadernos de cine colombiano también presenta un álbum comentado. Se trata de una galería con imágenes de producciones colombianas donde sus diseñadores de producción cuentan detalles sobre la propuesta conceptual que hay detrás de cada película.

Finalmente, Pedro Adrián Zuluaga hace un recorrido en *Voces y experiencias de la dirección de arte y el diseño de producción en el cine colombiano*, donde selecciona películas desde 1980 hasta la actualidad y analiza en ellas los procesos de dirección de arte, identificando problemáticas y explorando decisiones conceptuales y artísticas relacionadas con aspectos como el vestuario, la construcción de espacios, la iluminación y el uso de objetos. El criterio para la selección se basó en las categorías “hitos históricos, películas recientes icónicas, narraciones urbanas y rurales, películas de época

y futuristas.” Zuluaga aprovecha el espacio para preguntarse cómo la dirección de arte atraviesa la identidad nacional y pasa de reproducir realidades a proponerlas.

Se trata de un número lleno de historias e interrogantes que buscan nutrir la discusión acerca del oficio de los directores de arte y diseñadores de producción en la industria cinematográfica colombiana. Tras evaluar el panorama en el que nos encontramos, quedan planteadas reflexiones para tener en cuenta en las producciones venideras, con el fin de seguir construyendo a partir de los símbolos y los distintos recursos que cada vez se diversifican más para servir a la narrativa.

DESCARGAR LA VERSIÓN DIGITAL EN:

<https://tinyurl.com/2rrbajab>



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MÁS ALLÁ DEL FANTASMA: REALISMO ESPECTRAL EN LA LITERATURA, EL CINE Y EL ARTE EN COLOMBIA, DE JULIANA MARTÍNEZ

Íñigo Montoya



Durante la transición del milenio y especialmente en este siglo, los artistas colombianos desde distintas áreas han buscado distintas aproximaciones para hablar de la violencia histórica del país, proponiendo


una alternativa a líneas desarrolladas por formas poéticas o conceptuales como el realismo mágico, la sicresca, el realismo sucio y hasta el mismo McOndo.

En este libro, Juliana Martínez propone como alternativa el realismo espectral, un concepto que define, caracteriza e ilustra con claridad, coherencia y rigurosidad a partir de un pequeño corpus de artistas y obras. Para llegar a esto, la investigadora colombiana y profesora de la American University (Washington D.C.) parte de los postulados de Jacques Derrida, T. J. Demos y Avery Gordon, así como del texto *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*, de Rory O’Byrne (2008). Igualmente, hace referencia al término de “el giro espectral”, propuesto por María del Pilar Blanco y Esther Peeren para dar cuenta de este cambio de perspectiva en lo disciplinar y en la producción cultural, y según el cual “el fantasma deja de ser visto como algo oscurantista y se convierte, en cambio, en una figura que aclara, con un potencial específicamente ético y político.”

Luego de una larga y fundamentada introducción, el texto presenta tres capítulos, el primero, dedicado a la escritura de Evelio Rosero; el segundo, a las películas de William Vega, Jorge Forero y Felipe Guerrero; y el tercero, a las obras de Juan Manuel Echavarría, Beatriz González y Erika Diettes.

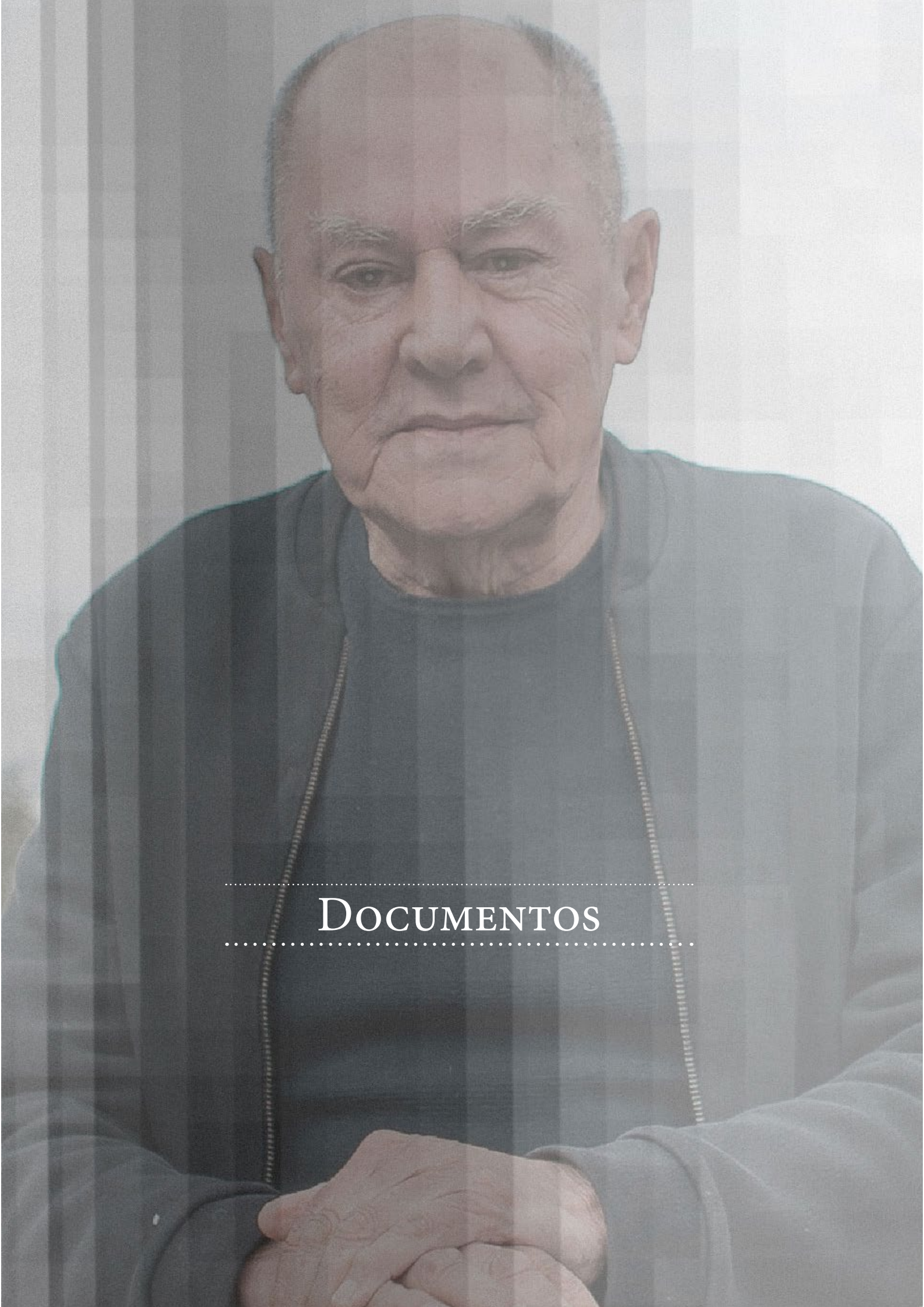
Para esta reseña de Canaguar nos interesa destacar el aparte cinematográfico, donde el texto se centra en las películas *La sirga* (William Vega, 2012), *Violencia* (Jorge Forero, 2015) y *Oscuro animal* (Felipe Guerrero, 2016), las cuales, según la autora, cuestionan y expanden los esquemas y las formas como se ha representado la violencia histórica en el cine colombiano, y que, además, proponen enfoques estéticos y éticos alternativos. Para llegar a esto, el capítulo primero traza las diferencias entre el realismo literario y cinematográfico, para luego contextualizar cultural y sociopolíticamente el cine nacional y latinoamericano, todo ello sin perder de vista las referencias y análisis a las tres películas según el discurso las necesite.

Con todo este desarrollo del concepto de realismo espectral podemos entender que este no se limita a hablar de espectros y fantasmas, sino que es una reflexión y análisis que aborda ciertas formas de concebir el tiempo, el espacio, el sonido y la narración en los relatos sobre la violencia del país en estas películas y que se hace extensivo a muchas otras que están representando el conflicto de una manera distinta, menos anecdótica y sin ser tan explícita. “Es una estética que busca formas de con-

trarrestar la desaparición, el silenciamien-
to y el olvido que evita el apego melancólico
a la pérdida.”, cita Martínez a Alberto Ri-
bas-Casasayas y Amanda Petersen; y aña-
de, “...estas películas ponen en primer pla-
no el pedido de justicia, no reconocido ni
resuelto, del espectro y crean espacios en lo
que la violencia (física, simbólica y sexual)
que subyace a la apropiación de tierras que
alimenta el conflicto armado colombiano
puede ser, más que “vista”, intensamente
sentida.” 

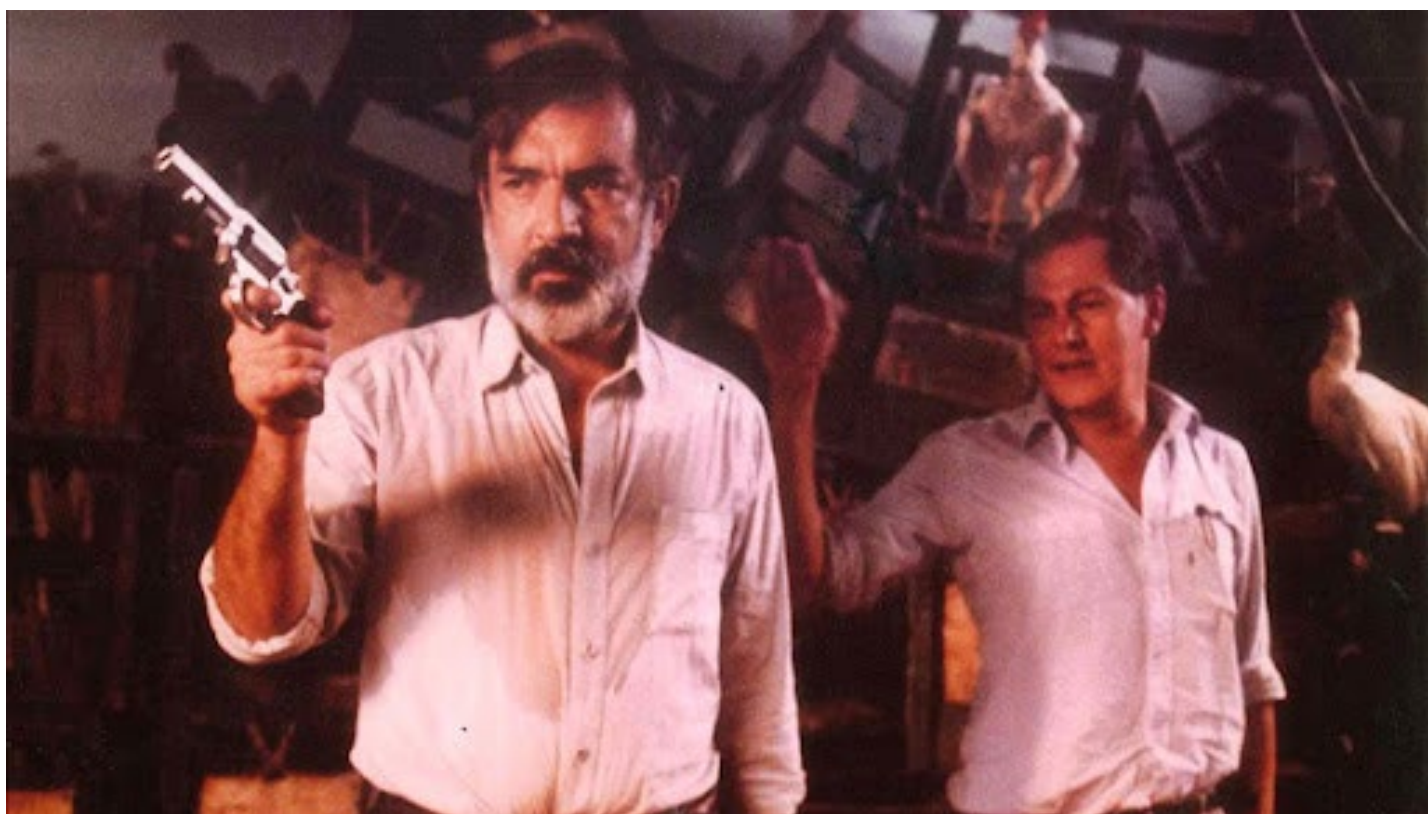
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



DOCUMENTOS

ENTREVISTA CON JORGE ALÍ TRIANA (CINEMATECA, 1987)



Usted menciona con frecuencia al señor Agustín Pulido Téllez cuando se refiere a sus primeros años de formación teatral. ¿Se supone que él propició su primer contacto con el espectáculo?

Recién fundada la televisión, por los años

55 o 56, –yo tendría unos trece años–, existían unos programas de teatro infantil, hechos con niños y para niños, que emitían en vivo y en directo desde el estudio uno de San Diego. Se llamaban *Ábrete Sésamo* y *El Mundo del Niño*. También transmitían otro pro-

grama por la Radio Difusora Nacional que se llamaba *Radioteatro Infantil*. Eran series de tipo dramático - didáctico. El director de esos programas era el profesor Agustín Pulido Téllez.

En el colegio donde yo estudiaba había un tipo que trabajaba en esos programas y yo le preguntaba cómo hacía para llegar a ese “Olimpo”. Él me daba todo tipo de evasivas, no confesaba su secreto. Al fin, logré por otros conductos conectarme con el profesor Pulido Téllez. Asistí a un primer ensayo y me dieron un parlamento que todavía recuerdo muy bien. Yo tenía que decir en la clase a un profesor que nos estaba hablando sobre la batalla del Pantano de Vargas: “Todo comenzó a la salida de los Llanos”. Y ahí comenzó todo... “a la salida de los Llanos”.

En ese grupo trabajé como actor, con muchas dificultades, durante cuatro años permanentes, desde el 55 al 58. Trabajamos como animales. Yo creo que desde allí quedé viciado al trabajo, porque nosotros salíamos del colegio a ensayar y a hacer programas. Inclusive, teníamos que pedir permiso para salir una hora antes porque algunos de estos programas se emitían a las cinco de la tarde.

Estando en aquel grupo se creó la Academia Juvenil de Artes Escénicas, que dirigía el mismo profesor Pulido Téllez. Allí se formó mucha gente. El profesor Pulido ya había formado a otras generaciones anteriores, como la de Fabio Camero, por ejemplo. En la academia se trató de dar una formación integral de teatro: se puso un profesor de escenografía y máscaras, que era Muñoz Mora, un argentino que había venido a la televisión, se encargó del departamento de vestuario; había un profesor de música y danza, que era Jacinto Jaramillo; estaba un profesor de educación vocal, Gaspar Ospina, que era un radio actor. Gil Tovar creo que daba Historia del Teatro y de la Cultura. Era una academia privada que funcionaba en el garaje de su casa, había conmigo cerca de cuarenta muchachos. Estando allí surgió la idea de hacer teatro en el Colón: se montó una *Caperucita Roja*, de Svarce; algo de Díaz, el dramaturgo colombiano, la historia de los ratones que se pelean por un queso. Allí nació en mí la magia del teatro.

¿Y el ambiente familiar, qué tanto importa, no fue definitivo? Usted es hijo del pintor Jorge Elías Triana.

El estudio de mi papá vivía lleno de amigos, vivían León de Greiff, Jorge Zalamea,

Arturo Camacho Ramírez, Gómez Jaramillo. Ese era el grupo fundamental de sus amigos, que se encerraban desde el viernes hasta el lunes a beber y hablar. Yo acompañaba a mi papá al café El Automático, que quedaba en la Avenida Jiménez. Me fascinaba ese ambiente, sobre todo el humor de estos tipos, vivían muertos de la risa.

También pinté mucho, y a veces tengo como nostalgia, pienso que en la pintura me hubiera ido mejor que en el teatro, porque lo hacía bastante bien. Pintaba al óleo, acuarela y otras técnicas. Realmente me apasionaba, hasta el momento en que empecé a hacer teatro, luego ya no hubo más tiempo.

Yo acompañaba a mi papá al café El Automático, que quedaba en la Avenida Jiménez. Me fascinaba ese ambiente, sobre todo el humor de estos tipos, vivían muertos de la risa.

¿Su padre promovía su actividad en el teatro

y la televisión?

Creo que en un principio no tuve ninguna oposición, era una actividad de tiempo libre. Más adelante tuve conflictos familiares, especialmente con mi madre, pues ella había padecido lo que es vivir con un artista, sobre todo en un momento en que la pintura en Colombia era una actividad absolutamente marginal. Hoy en día la pintura existe. Existe la manera de vender un cuadro, ser profesional de universidad... en aquel entonces era un acto absolutamente loco. Mi papá trabajó de dibujante arquitectónico del Instituto de Crédito Territorial, trabajó de dibujante comercial, hacía vallas para los cines y todo tipo de actividades diferentes para poder sobrevivir; la pintura la hacía en los tiempos libres. Por eso mi madre tenía alguna razón, es la visión pragmática de las madres.

¿Cuándo terminó esa etapa de teatro infantil, qué hizo cambiar de temática y pasar al teatro de adultos?

A los 17 o 18 años, eso de estar haciendo *Caperucita Roja* y *Blanca Nieves* me parecía cosa de idiotas, insulsa, ingenua. Por esos días leí una novela de Jean Cocteau, llamada *Los Hijos Terribles*, entonces decidí adap-

tarla, hacer una dramatización para teatro. Lógicamente el grupo donde yo estaba no tenía el marco para hacerlo, sólo se hablaba de Caperucita y cosas de esas. Esta era una obra existencialista, que no entendía, pero había algo extraño en ella que me gustaba. Años después volví a leerla y comprendí que trataba asuntos como el incesto, el homosexualismo y otra cantidad de cosas, una temática existencial tremenda, algo muy activo. Lo más atractivo era que la historia les ocurría a muchachos de mi edad, de 17 años. Cuatro personajes encerrados en un apartamento; fue lo que me indujo a dramatizarla, veía que se podía concretar y realizar. Decidí montar aquella obra para uno de esos festivales del teatro Colón. La hicimos en la casa, a nivel privado. En ese primer reparto participó Rosario Montaña, Chirivico, Eduardo Caicedo y un pintor colombiano - polaco, de quien no recuerdo el nombre. Éramos cinco personas, Jorge Eduardo hizo la escenografía. Ese fue el rompimiento con Pulido Téllez. En ese momento llegó a Colombia un director francés, Gilles Chancrin, que vino a trabajar con El Buho, pero tuvo un conflicto con el grupo y se separó.

El hizo en Cromos una extraordinaria crítica de la obra de Cocteau a propósito del festival. Hablaba de un festival catastrófico

y de una revelación. Nuestra obra le parecía extrañísima dentro de un conjunto de obras de teatro medio costumbrista, porque se presentaron obras de Casona y de teatro de corte español, aunque desde luego con algunas excepciones, como el trabajo del Teatro Experimental de Cali, *A la diestra de dios padre*, y otros montajes como *Edipo Rey* y *El Tren Pullman*, de T. Wilda, montaje que hizo El Buho, obras que ya apuntaban a una cultura teatral en Colombia. El TEC y el Buho eran, pues, los dos grupos que se distinguían. Nuestro grupo le pareció una cosa distinta, unos adolescentes haciendo teatro.

¿Por qué fue importante Gilles Chancrin en aquel momento? ¿Cuál fue su aporte? ¿Estamos hablando del año 1957, verdad?

Bueno, esa es una historia interesante: Mi papá había montado con Marco Ospina un taller de artes aplicadas. Se encargaban de la parte plástica de las iglesias, hacían vitrales, viacrucis, cristos. El taller funcionaba en la calle 17 con carrera 9a., en una boardilla gigantesca, y en la parte anterior del edificio había un gran espacio que mi papá me dio para que montáramos el teatro. Nosotros mismos construimos las bancas, el escenario y todo; creamos el Teatro

La Buhardilla.

Cuando el director francés rompió con el grupo El Búho vino a buscarnos. Le había gustado nuestro trabajo y, además, muy importante, teníamos una sede donde trabajar. Era un hombre bastante loco. Desde la primera reunión nos dijo: “Ustedes hacen una cantidad de cosas, estudian en colegios, en universidades y otras actividades”; y planteó de una forma radical: “Aquí vamos a trabajar desde las seis de la mañana hasta las doce de la noche”. Además, venía como con seis actores de El Búho, entre los que estaban Carlos Castillo, Paco Barrero y otras personas que no recuerdo ahora. Entonces dejamos todo. Yo estaba en quinto de bachillerato y dejé el bachillerato; Carlos Castillo estaba estudiando derecho y dejó el derecho; otro estaba estudiando ingeniería forestal y dejó la ingeniería; Paco Barrero dirigía en la televisión y también la dejó. Nos encerramos a ensayar una obra de Ghelderode, *Magia Roja*. Lógicamente era un proyecto basado simplemente en el deseo de dedicarnos a eso, pero sin ninguna sustentación material; de modo que se rompió a los seis meses catastróficamente. El francés era un loco, un soñador. Nos propuso hacer un seminario a orillas del río Magdalena (creía que era a orillas del Sena),

llevamos carpas, máquinas de escribir, dispuestos a experimentar, a ensayar. La primera noche cayó una de esas tormentas tropicales y las hormigas y los zancudos nos sacaron derrotados a las cinco de la mañana. Los sueños del francés en el trópico abortaron y con ellos nosotros. No alcanzamos a hacer el montaje; mejor dicho, no pasamos de la primera página, porque los actores no le daban lo que él quería. Tampoco se trataba de un tipo aventurero, había hecho montajes en Francia, había estrenado una obra de Ghelderode, pero lógicamente fue un desastre y el grupo se derrumbó. Y en ese momento se dio el rompimiento definitivo con mi casa porque, con razón, como no estaba estudiando, me dijeron, “o el teatro o la casa y el estudio”. Yo les dije, “el teatro”. Entonces me fui de la casa. Sacamos un apartamento comunal con toda la gente del grupo. Cocinábamos una olla de papas y otra de plátanos para toda la semana, era la única alimentación que estábamos en posibilidad de hacer. Toda esta experiencia duró como un año.

Bueno, pero ese fracaso no significó la rendición total, porque usted finalmente continúa en el teatro. ¿Cómo da ese paso, cómo logra salir de ese limbo de la desorientación frente a lo que quería hacer?

...en la parte anterior del edificio había un gran espacio que mi papá me dio para que montáramos el teatro. Nosotros mismos construimos las bancas, el escenario y todo; creamos el Teatro La Buhardilla.

Un día me llamó mi papá y me dijo: “Le voy a contar un cuento que me pasó con mi papá. Mi papá era un hombre muy humilde, que tenía un almacén en la plaza de mercado del pueblo; que trabajaba desde las cinco de la mañana hasta las diez de la noche, todos los días de su vida, para alimentar a una familia de doce hijos. En una ocasión yo le dije, papá yo quiero ser pintor. Y me preguntó: ¿Qué es eso? Yo traté de explicarle... entonces me dijo: ¿Y eso dónde se estudia, aquí? No. ¿En Bogotá? Tampoco. ¿Entonces dónde? me dijo. He pensado que en México, le dije. En Méjico estaba en furor la revolución y el muralismo como nacimiento de la plástica latinoamericana. Finalmente me dijo, si quiere hacer eso lo va a hacer bien, entonces se va para México. Como él era líder popular, consiguió una beca y me envió a estudiar.”

Allá estuvo mi papá de aprendiz de Diego Rivera, pintando y formándose en la Escue-

la de Muralismo mexicana.

Y continuó diciéndome: “Yo quiero hacer con usted lo mismo, porque veo que se está repitiendo la historia y yo hoy en día sí sé lo que es ser artista, el rigor y la disciplina que ello necesita. De modo que si usted se queda aquí no va a hacer nada. Yo le propongo que regrese a la casa y termine el bachillerato. Yo me voy ahora a fundar la Universidad del Tolima y a fundar la Escuela de Bellas Artes. Véngase conmigo para Ibagué; yo hago que el Departamento forme un grupo de teatro para que usted trabaje ahí y no se aburra estudiando el bachillerato. Cuando termine se va para Europa a estudiar teatro.”

En efecto, me fui para Ibagué, y allí se creó el grupo Departamental de Teatro. Mi caso fue similar al de mi papá cuando mi abuelo le consiguió la beca; fíjense lo curioso, como mi papá era flautista y había estudiado en el conservatorio, la Asamblea Departamental hizo una ordenanza creada por Ismael Santofimio, que decía: “Créese una beca para joven pintor tolimense que toque flauta”. De esa forma también fue mi ida a Ibagué, con nombramiento de director de teatro y con puesto en el San Simón para terminar el bachillerato. Así, fundé el grupo y monté *Los fusiles de la señora Carrar*. Con esa obra fuimos a participar en los festivales de tea-

tro de Bogotá. Fue un grupo muy interesante; en él estuvo Héctor Sánchez, el novelista, y otra serie de personas que empezaron a desarrollar un movimiento cultural en Ibagué. Cuando yo me fui para Europa vino a dirigir el grupo Carlos Duplat. El grupo duró como cuatro años.

Véngase conmigo para Ibagué; yo hago que el Departamento forme un grupo de teatro para que usted trabaje ahí y no se aburra estudiando el bachillerato. Cuando termine se va para Europa a estudiar teatro.”

Terminado mi bachillerato me fui para Praga, Checoslovaquia, donde estuve seis años, el primer año estudiando el checo y cinco años en la facultad de teatro. Estuve también en la cátedra de dirección de cine. Hice las dos facultades al mismo tiempo. Mi residencia básica era la Facultad de Teatro, pero iba como estudiante asistente a la Facultad de Cine, donde tomaba únicamente la cátedra de dirección.

Teniendo tan clara su meta profesional en el teatro, ¿por qué, de pronto, surge ese interés por el cine? ¿Era ya una inquietud paralela al teatro?

A mí me apasionaba el cine. Por eso me lo tomé muy en serio. Además, yo sabía que alguna vez iba a hacer cine, más que saberlo, era una necesidad. Por otra parte, yo tengo un tío, hermano de mi papá, Francisco Yesid Triana, que fue productor de cine aquí en Colombia, digamos que fue un precursor; produjo *Cada voz lleva su angustia* y *Semáforo en rojo*. Yo ingresé a la Escuela de Cine con una carta de la productora de él, en la que se decía que aquí en Colombia necesitaban un director. Cuando yo regresé él me dijo: “Mis acciones en esta compañía las vas a manejar tu”. Una compañía quebrada, lógicamente, porque él perdió una cantidad de dinero haciendo esas películas. De todas maneras, yo tenía el proyecto del cine toda la vida, pero el problema era uno: que desde que me fui a Checoslovaquia era más factible hacer teatro que hacer cine. El teatro era una posibilidad concreta, mientras que el cine era un sueño.

Hablemos entonces de esos años de formación. ¿Por qué eliges Checoslovaquia? ¿Se puede decir que en los primeros años sesenta ese país era

uno de los más vanguardistas en las actividades de teatro y cine? Es curioso que la mayoría de colombianos destacados en el teatro hayan ido a estudiar allá. Es el caso de Carlos José Reyes, Jaime Santos, Rosario Montaña...

Santiago García, que acaba de llegar de estudiar en Checoslovaquia. Él empezó a hacer unas cosas realmente espectaculares, que nos parecieron muy novedosas. De modo que ese país se volvió entre los teatros como una especie de panacea. Yo admiraba a Santiago enormemente, y esta fue una de las razones de la escogencia de Checoslovaquia. También mi papá era muy amigo de los checos y le quedaba fácil conseguirme una beca para allá. Por otra parte, Praga es una ciudad extraordinaria, la más bella del mundo, con un millón de habitantes, con treinta teatros profesionales, treinta salas abiertas. Cada conjunto monta cinco o seis obras al año. Imagínense la actividad y las posibilidades.

Esa enorme actividad teatral facilita mucho el trabajo práctico de los estudiantes.

Lógicamente. En el cuarto año le dan a uno una lista de los montajes que se están realizando y uno tiene que escoger un director que esté haciendo uno de esos mon-

tajes para que lo deje trabajar con él y le dirija la tesis. Yo trabajé con Vaclav Hudecek, tanto en teatro como en televisión. Hudecek fue el director que vino años después a dirigir el TPB, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht. Me tocó por suerte y accidentalmente dirigir el Teatro de Cámara de Praga. Dirigí *Las sillas*, de Ionesco. El director Hudecek tenía planificado dirigir esa obra y, a la vez, tenía una invitación a Londres a dirigir una obra de Capek, un dramaturgo checo. Un actor se enfermó y esto hizo cambiar la programación del teatro. Entonces Hudecek, a quien yo le había hecho asistencia en dos obras, me dijo: “yo voy a dejar planificado el trabajo de mesa y tú vas a ensayar durante seis semanas; yo regreso una o dos semanas antes del estreno y ajustamos todo”. Estuve ensayando mucho y efectivamente llegó una semana antes del estreno e hizo los ajustes necesarios y la obra tuvo un gran éxito, duró cinco años en cartel.

¿También debió ver mucho cine? Eran los años dorados del cine checo.

Lógicamente, fui un cinéfilo infatigable, porque a mí siempre me ha aburrido mucho ver teatro. Me gusta hacerlo, pero es muy aburridor verlo. Yo admiro a la gente que se

sienta en una butaca a ver una cosa de esas. Así que prefería ir al cine. En la Facultad de Cine se proyectaba absolutamente todo, hasta las películas que no se daban en Praga, películas de los clásicos y lo último que estaba sucediendo en el cine mundial, lo de los festivales, etc. Era la época de Jirí Menzel, de Vera Chytilová, de Jan Nemec, de Schorn, de Milos Forman, de Jan Kadar, de Jirí Trnka; el cine checo en ese momento era el cine de Europa. Los tipos producían cinco películas magistrales al año. Yo viví la época de *Trenes rigurosamente vigilados*, de *Los amores de una rubia*, de *Comercio en la calle Mayor*, películas realmente impactantes.

Lógicamente, fui un cinéfilo infatigable, porque a mí siempre me ha aburrido mucho ver teatro. Me gusta hacerlo, pero es muy aburridor verlo. Yo admiro a la gente que se sienta en una butaca a ver una cosa de esas.

Como varios de los cinematografistas colombianos de su generación, usted estudia en Europa durante una época en la que se da una

especie de despertar político de la juventud, que se manifiesta en muchos actos de rebeldía y de protesta y que culmina con el movimiento estudiantil de Mayo del 68 en París, momento en el que es invadida Checoslovaquia por los soviéticos. ¿Cómo vivió Jorge Alí Triana aquellos años?

No me tocó la ocupación porque yo regresé en enero del 68 y esta ocurrió en la primavera, en mayo; sin embargo, todo el ambiente político y el espíritu del momento me tocó vivirlo, allí se alcanzaba a percibir toda la atmósfera de agitación estudiantil de Europa.

¿Pero Jorge Alí en esos años ya tenía una visión política de la vida, del mundo? Es de suponer que el contacto con la actividad intelectual de su padre ya le habría despertado inquietudes al respecto.

Yo sí creo. Para mí la política era un asunto de formación de la casa. Mi papá ha sido un hombre de izquierda, con una visión muy democrática de la vida y su pintura muy cercana a la cultura y al arte popular. Él siempre ha sido un hombre simpatizante del Partido Comunista; nunca militante, porque dice que él no entra a un partido porque no quiere salirse. Sin embargo,

siempre ha sido un hombre alineado filosóficamente en la izquierda. De modo que todo eso dejó en mí una marca, una huella desde el principio. Así que para mí la cosa estaba clara desde entonces. Inclusive, en el año 1959, yo ingresé como militante a las Juventudes Comunistas y fui activo políticamente, formé un consejo estudiantil en el colegio y hasta organicé una huelga.

Bueno, de esa larga estadía en Europa llegó el momento de fundar el Teatro Popular de Bogotá. ¿Cómo se gesta el TPB?

La idea es lógica. En Praga estudiábamos por coincidencia tres colombianos en la misma facultad de teatro; Jaime Santos y yo estábamos en el mismo curso y Rosario Montaña, que había llegado un año antes, estaba un curso adelante. Nosotros nos preguntábamos todos los días, durante seis años, ¿qué es lo que vamos a hacer cuando regresemos al país? Eran conversaciones en las que hacíamos planes y fabricábamos sueños. En esas conversaciones fundamos el TPB, desde Praga. Cuando llegamos a Bogotá con la idea clara, el propósito era crear un grupo profesional en el más amplio sentido de la palabra, formado por personas dedicadas exclusivamente al trabajo teatral y a la investigación. Eso requería que la

gente tuviera un marco material que se lo permitiera. En ese momento estaba en furor el teatro universitario y lo primero que nos ofrecieron fue puestos de directores en las universidades. Pero nosotros sabíamos que eso sería la muerte del grupo. Necesitábamos orientar todas las energías a esa sola cosa. De modo que nos dedicamos a conseguir un local, un apartamento y unas tiqueteras para comer en un restaurante. El asunto era darles a los actores un cuarto donde dormir y un restaurante dónde comer, y que se dedicaran a ensayar, nada más. Las necesidades primarias las tenía que cubrir el grupo. Así empezó en un local de la calle 13 con carrera 5a. que era de la mamá de Jaime Santos. El primer montaje fue una obra de Sean O'Casey, *El cuento para la hora de acostarse*, y le pusimos el nombre de *Pensión para solteros*. Esta obra la dirigió Jaime Santos. La segunda fue *La mandrágora* que dirigí yo.

Nosotros nos preguntábamos todos los días, durante seis años, ¿qué es lo que vamos a hacer cuando regresemos al país? Eran conversaciones en las que hacíamos planes y fabricábamos sueños. En esas conversaciones fundamos el TPB, desde Praga.

¿La escogencia de esas obras, para mostrárselas al público colombiano, fue arbitraria o reflejaba alguna posición política o estética del grupo de Checoeslovaquia?

La propuesta estética era hacer un teatro de contenido, de calidad, pero que fuese un teatro popular, un teatro que dejara de ser una actividad de la élite cultural del país, porque el teatro era una actividad de las personas cultas, que iban al teatro El Búho, donde cabían veinte o treinta personas. Allí asistía gente con la nostalgia de París en la décima de Bogotá. Nosotros queríamos romper eso, hacer un trabajo para que la gente común y corriente pudiera acercarse al teatro. Veíamos que los clásicos lo permitían, coincidían en trabajar un teatro de alta calidad, pero sin concesiones populistas, aunque, de todas maneras, permitían ir cautivando el gran público. Esa fue la línea fundamental y ha sido una de las líneas fundamentales del TPB. Inclusive, como toda cosa juvenil, (teníamos veinticinco años), hicimos una declaración de principios que habla de la combinación de una dramaturgia nacional y latinoamericana con los valores de la dramaturgia universal. Hace poco la estuve revisando y me sonreía de su vehemencia y de su estilo de redacción, pero no de su esencia.

Ustedes fundan el TPB en un momento trascendental en la historia del teatro colombiano, cuando se desarrolla un movimiento de teatro universitario que culmina con la consolidación de grupos independientes tan importantes como La Candelaria, El Teatro Experimental de Cali, TEC, el Teatro Libre de Bogotá, La Mama, El Local. Ese movimiento teatral se erige sobre una plataforma política muy concreta, que determina toda su concepción temática y estética: propender por una dramaturgia y un teatro nacionales que reflejen la realidad del país y que despierten la consciencia de un público o, mejor, de un pueblo adormecido políticamente. Esta posición llegó a ser tan radical que no se concebían montajes de obras del teatro universal “burgués”. Frente a este panorama irrumpe el TPB con una declaración de principios, que, aunque en el fondo tuvieran algunos propósitos semejantes, los medios para lograrlo eran definitivamente opuestos. Esta situación debió crearles grandes diferencias con el movimiento teatral y, a la postre, con la Corporación Nacional de Teatro, entidad que hoy agremia a la mayoría de ellos. Era un pecado mortal acudir a otras culturas cuando la nuestra estaba más o menos que desamparada.

Creo que nuestra posición, en principio, era correcta y clara y la sostuvimos a pesar de la lucha violenta que hubo en el interior

del teatro colombiano. El teatro universitario sostenía que el teatro era un instrumento más de la lucha política, como podía ser un mimeógrafo o un mitin. Era un instrumento para la difusión del despertar de conciencia y de agitación de ideas, era un aparato de agitación y de propaganda, no un aparato estético. Indudablemente el movimiento universitario vivía un momento muy interesante, creó la necesidad de un rompimiento con la cultura tradicional. Pienso que estábamos buscando lo mismo, pero por vías distintas. Nosotros no negábamos, ni hemos negado, ni negaré, la participación política en el arte, el arte tiene un marco político, tiene un contexto. Creemos, por ejemplo, que en Shakespeare hay política, en Maquiavelo hay política, pero el teatro tiene una especificidad y una autonomía como lenguaje estético.

Creo que nuestra posición, en principio, era correcta y clara y la sostuvimos a pesar de la lucha violenta que hubo en el interior del teatro colombiano. El teatro universitario sostenía que el teatro era un instrumento más de la lucha política, como podía ser un mimeógrafo o un mitin...

¿En conclusión, los demás grupos recibieron con gran antipatía el nacimiento del TPB?

Yo creo que sí. Además, por otras razones muy humanas y comprensibles. En primer lugar, las células nuevas y extrañas provocan un escozor y una respuesta de rechazo en las células que están ubicadas en el mismo sitio. En segundo lugar, esa pedantería de unos tipos que llegan de Europa a hacer declaraciones y formar un grupo como salido del movimiento teatral. Éramos muy mal vistos a los ojos de todos, especialmente a los del Teatro Libre, que era el abanderado más grande del naturalismo socialista.

Finalmente, el grupo logra estabilizarse y convertirse en una empresa de la cual viven todos sus integrantes, hecho bastante insólito en nuestro medio.

Sí, comenzamos a vender funciones, a movernos por todo el país en gira, porque teníamos la gente dedicada exclusivamente a eso. Así logramos darle al grupo una actividad permanente durante dos o tres años. Después regresó Fanny Mickey de la Argentina, ella ya había estado en Colombia trabajando en el TEC. Vino a buscarnos personalmente para que yo le dirigiera un montaje a ella, que era la empresaria. Yo le

dije que no podía trabajar fuera del TPB porque el grupo me demandaba todo el tiempo. “La invito mejor a que venga a trabajar con nosotros, con toda esa capacidad de trabajo que le conocemos, utilícela aquí en la formación del grupo”. Efectivamente, Fanny trabajó con nosotros como cinco años y nos ayudó mucho en el empuje de la creación de una estructura administrativa, de organización y de proyección del grupo.

Dejando un poco las anécdotas de formación del grupo, hablemos del trabajo propiamente dicho. ¿De qué manera aborda Jorge Alí una obra, con qué armas metodológicas?

Bueno, yo diría que manejo una especie de simbiosis, de síntesis, desde el punto de vista teórico, entre Stanislavski y Brecht. Lo digo en este sentido: creo que no hay ningún método de trabajo de análisis dramático, como instrumento del actor, que yo conozca más perfeccionado, que el de Stanislavski. Stanislavski plantea un análisis de las situaciones, de los conflictos, de los objetivos, de la memoria emotiva, de los antecedentes, del objetivo de la tarea escénica, de las acciones físicas. En la escuela en que yo me formé tenía como profesor de todas estas materias a Vladimir Adamek que fue alumno de Popov, quien, a su vez,

fue alumno de Stanislavski. De modo que a él debo el conocimiento del método stanislavskiano de análisis del texto. Por otro lado, también en la escuela nos llevaron al montaje de Coreolanao, de Shakespeare, hecho por el Berliner Ensemble. Estuvimos durante cuatro meses con uno de los directores del Berliner Ensemble y con un profesor de la escuela. Nos reuníamos todas las tardes a analizar el ensayo, y a ver los archivos del Berliner y a estudiar lo que ellos llaman el Libro Modelo; que es un estudio del montaje con base en secuencias fotográficas. Allí conocimos todas las propuestas de Brecht: la tarea social del arte, el análisis del contexto social en que se mueve el arte y la utilidad del arte como instrumento de conocimientos de la vida y de modificación del mundo. Creo que como síntesis esas dos propuestas son las que me han formado teóricamente en la metodología del trabajo y creo que esas han sido mis herramientas predominantes, mi guía teórica en el trabajo.

En la escuela en que yo me formé tenía como profesor de todas estas materias a Vladimir Adamek que fue alumno de Popov, quien, a su vez, fue alumno de Stanislavski.

Por otra parte, yo pienso que uno vive procesos: en un comienzo del trabajo uno se pega brutalmente a las teorías, siente complejos de no ser absolutamente fiel a una cosa u otra, de salirse del marco teórico que ha aprendido; uno sale de la universidad con un marco teórico colgado al hombro, hasta que con el proceso del trabajo uno va encontrando su propia voz. Es un proceso que no se da por decreto. Hoy en día yo me preocupo menos por saber con qué método trabajo y me preocupo más por saber qué acercamiento personal tengo a la obra que voy a montar.

Podemos concluir, sin embargo, que Jorge Alí acomete una obra desde dos frentes; uno, el análisis de las circunstancias socio-históricas en que ocurren los hechos, y otro, el análisis de los problemas propiamente teatrales y dramáticos de la obra. ¿Esta es una etapa del trabajo que se hace de manera colectiva con el grupo, a nivel de trabajo de mesa o es una función exclusiva del director? En otras palabras, nos interesa incursionar un poco en su concepto frente a la polémica que se ha dado al interior del movimiento teatral colombiano, sobre el muy cuestionado método de la creación colectiva. Polémica que ha dividido de manera radical a los teatreros colombianos. ¿Hasta dónde va lo colectivo y dónde empieza lo individual?

Siempre el trabajo de mesa es colectivo, indudablemente siempre. La dirección es una actividad provocadora de una serie de voluntades. Uno llega con una hipótesis que propone al actor, al escenógrafo, al músico, a todos los participantes en el montaje, y provoca en ellos una actitud intelectual y emocional, que son los dos niveles en que se mueve el arte. Entonces el director proporciona elementos para el análisis y coordina propuestas alrededor de una idea central. En todo montaje debe haber un elemento regidor de las diversas personas que integran un trabajo esencialmente colectivo como es el teatro o el cine. Es un trabajo colectivo, pero no democrático. Esta, yo creo, es la confusión con las exacerbantes teorías de la creación colectiva, que confunden una actitud política, un acto democrático, donde se llega a las decisiones por votación o por consenso, con categorías puramente estéticas. Yo creo que en el arte no opera la democracia, en el sentido de las categorías puramente estéticas, porque se dan cosas que inclusive, son instintivas, que no obedecen solo a la razón.

Existe un documento que hicimos en el TPB en el cual se expresa la posición del grupo frente al movimiento de la creación colectiva, y se plantea una crítica a la Cor-

poración Nacional de Teatro, a la cual pertenecíamos hasta hace un año. En ese documento, afirmamos que es muy importante, fundamental, la existencia de una fuerza gremial, pero una organización de tipo gremial no se puede regir por un solo y único principio estético, sino por el contrario, cada grupo que la conforma debe tener su o sus propios principios estéticos, con autonomía. En una agremiación caben todos, los nadaístas, los dadaístas, los surrealistas, los que sean. Es más, yo creo que la diversidad de concepciones estéticas es tan grande como la cantidad de artistas que existan, y eso no es un pecado, por el contrario, es la virtud, la maravilla, la fantasía, la poesía del arte, la cantidad de posibilidades que existen para mirar al mundo. Yo no ataco a quien haga creación colectiva, lo que sí ataco es que se quiera considerar como la única posibilidad estética de un teatro nuevo, de un teatro útil. Nosotros hicimos creación colectiva y creo que con buenos resultados, como el montaje de *I Took Panamá*. Pero creo que la creación colectiva es un método de trabajo, no un principio estético, pienso que cada obra requiere un tratamiento diferente. Si uno va a montar a Chejov tiene que acudir a Stanislavski, necesariamente; si va a montar a Brecht, tiene que acudir a Brecht para poderlo montar.

Yo creo que en el arte no opera la democracia, en el sentido de las categorías puramente estéticas, porque se dan cosas que inclusive, son instintivas, que no obedecen solo a la razón.

Hay otro asunto que he analizado y que me preocupa personalmente, es la ausencia del autor dramático en Colombia. Además, pienso que este problema va más allá del teatro, también en cine tenemos el mismo problema, la dramaturgia. Fíjense que el cine y el teatro colombianos son un cine y un teatro de directores. Usted ve que el movimiento teatral en Colombia está sustentado en Enrique Buenaventura, Santiago García, Carlos José Reyes, Ricardo Camacho, Eddy Armando, los directores; quizás los únicos que penetran en la dramaturgia son Buenaventura y Carlos José Reyes. Pero el gran poeta dramático no existe en Colombia. Entonces pienso que la creación colectiva surge, entre otras cosas, por eso. Surge ante la necesidad de dar respuesta a ese problema, de llenar ese vacío, construyendo una obra durante los ensayos.

Eso es contradictorio con otras opiniones que

afirman que Colombia es un país de poetas, de literatos, de escritores.

Ese es otro problema, el teatro colombiano ha sido escrito generalmente por literatos, razón por la cual es inmontable, porque la literatura dramática tiene su especificidad. El oficio del dramaturgo es muy diferente al del escritor literato, cada uno maneja un lenguaje diferente. Esa es la realidad, históricamente en Colombia no hay dramaturgia.

Y en el guion cinematográfico también tenemos esa ausencia, en las películas nuestras ya hay factura de realización, ya hay un lenguaje de narración desde el punto de vista de la puesta en escena, de la fotografía, de la cámara, de la escenografía, de todo eso. Usted ve películas acabadas, pero con fallas estructurales violentas en los guiones; usted ve que ahí no funcionan las películas, y las películas están bien hechas, bien realizadas, una mejor, otras peor; ya hay un nivel de realización que permitiría la existencia de una cinematografía nacional, pero la dramaturgia es el gran problema.

En Colombia, dentro del gremio cinematográfico y dentro del gremio teatral, difícilmente alguien puede dedicarle a ese ofi-

cio de manera permanente y disciplinada, porque no hay quién lo financie o lo subvencione o le pague su ejercicio profesional, y por eso mismo nunca se hace profesional en esa disciplina, he ahí un círculo vicioso.

El oficio del dramaturgo es muy diferente al del escritor literato, cada uno maneja un lenguaje diferente. Esa es la realidad, históricamente en Colombia no hay dramaturgia.

El problema de la ausencia de la dramaturgia, de la falta de autores teatrales, existe ahora en todo el mundo. Después de la postguerra no ha habido un movimiento importante, porque yo creo que todo el mundo está escribiendo para cine, nadie escribe para teatro, los dramaturgos escriben ahora para cine.

Bueno, antes de entrar en el tema del cine, Jorge Alí, es necesario abordar otro capítulo importante de su vida profesional: la televisión. Simultáneamente al teatro usted trabajaba en la televisión. Hemos notado que, si en un co-

mienzo la mayor parte de sus energías estaban concentradas en el teatro, con el paso del tiempo la televisión se fue robando a Jorge Alí Triana. ¿Cómo se da ese proceso?

Como les conté al comienzo de esta entrevista yo nací en la televisión. Mi camino es al revés, yo no salí del teatro para la televisión, yo salí de la televisión al teatro. Después, cuando regresé de Checoslovaquia, volví a hacer televisión, como una cosa personal, pues yo creo que la TV ha sido el espacio del *modus vivendi* de una profesión de director en Colombia, para dedicarse permanentemente a ejercerla. Estuve dirigiendo un programa que se llamaba *Pequeño teatro*. Después dirigí algunos teleteatros que había los domingos. También trabajé en una telenovela como actor, se llamaba *El buen salvaje*, de Caballero Calderón. ¡Fue catastrófico! Todos mis intentos como actor han sido dramáticos. No en el sentido teatral, sino en el sentido de la vida.

La televisión de aquellos años no permitía una experiencia de tipo dramático, sino que más bien era la transmisión de obras teatrales en directo. De manera que se trataba de una cosa más parecida al teatro que a un lenguaje de narración visual. De todas formas, siempre me ha interesado mucho

la televisión, a pesar de la precariedad de recursos con los que todavía se trabaja en el país, que te imposibilitan la búsqueda y que te impiden sentir que estás haciendo un acto creativo.

La televisión aquí en Colombia es como una especie de supermercado. El objetivo primordial de la televisión es el anuncio de productos, los comerciales. De modo que todo el empeño, todo el esfuerzo artístico, de producción y económico está concentrado en los comerciales. Un comercial de treinta segundos puede tener una producción de hasta ocho odiez millones de pesos; se rueda en diez o quince días y se posproduce en los mejores laboratorios de los Estados Unidos. En cambio, el programa que va por dentro, que es la parte sustancial del espacio, tiene un presupuesto de un millón de pesos, y si tiene una hora de duración se debe producir en tres días. Entonces, la pregunta que se hace al programador de televisión en Colombia es, con qué programa rellenamos estos comerciales. Es lamentable, pero es así, esa es la realidad de la televisión colombiana. Su estructura está montada para anunciar los objetos más usuales de consumo.

Sin embargo, pese a esa precariedad que usted

anota debemos aceptar que ha habido avances tecnológicos y coyunturas en la programación que usted ha sabido aprovechar muy positivamente en la experimentación del lenguaje de imágenes. Por ejemplo, en el programa Revivamos nuestra historia se aprecia el tratamiento diferente y la búsqueda de expresión y de narración que en cada una de las series usted intenta.

La televisión aquí en Colombia es como una especie de supermercado. El objetivo primordial de la televisión es el anuncio de productos, los comerciales. De modo que todo el empeño, todo el esfuerzo artístico, de producción y económico está concentrado en los comerciales.

Indudablemente así ha sido. El programa *Revivamos nuestra historia* tenía pretensiones de orden más cultural, como era la de dramatizar la historia colombiana. Eso indicaba una cosa: que la historia no había sucedido en un comedor, en una alcoba o en una sala, como le sucede a la televisión colombiana, que es radio con imágenes, la

radionovela pasó a ser telenovela, y el radioteatro pasó a ser teleteatro; visitas con cámara, personajes sentados, cada uno con una cámara, o los dos en una sola. *Revivamos nuestra historia* permitió una cosa buena, que fue lo apasionante, mostrar que la historia nuestra también sucedió en los campos, en los pueblos, en las calles. De modo que había que sacar las cámaras de los estudios. Creo que esa fue la razón por la cual yo me entregué con tanta vehemencia a ese programa. Me llegó el momento, la oportunidad de acercarme al lenguaje del cine.

Creo que no fuimos los primeros en grabar en exteriores, pero sí los primeros en instaurar la salida de los estudios como una forma permanente de trabajo. Sí se había hecho el intento de salir, pero nosotros comenzamos con una cámara de un tubo y una casetera de 3/4 de pulgada a hacer la serie de José María Córdoba, a trabajar con mil soldados para hacer la Batalla de Ayacucho, a mostrar un caballo en un camino de herradura, cosas que no habían sucedido en la televisión colombiana.

Es indudable que ese método estrecho del trabajo en estudio, por una parte, y por otra, la práctica teatral permanente, casi que le impo-

nían una visión estática del lenguaje televisivo. Si bien Córdoba se graba en exteriores, las escenas son como en un set. No utiliza la cámara en función de la expresión dramática.

Claro, es cierto. Es la cuestión teatral, la cámara mirando simplemente lo que sucede a su alrededor. Sin embargo, es conveniente, además, anotar una cosa desde el punto de vista del tiempo. En este programa yo tenía un día para hacer exteriores. Debía traer los exteriores editados ya, y tenía cuatro horas para hacer el estudio, de 8 a.m. a 12 m. Entonces, grabando en el estudio debía ir metiendo o editando los exteriores, musicalizando y todo. Es decir, la posproducción se hacía en esas cuatro horas de estudio. Era como estar haciendo el programa en directo al aire. A pesar de los adelantos técnicos, se producía con la concepción del programa en directo al aire, sin ninguna posproducción. Se los cuento porque es interesante ver cómo las cosas se van desarrollando: Hoy en día, para hacer un programa de una hora tenemos dos días de estudio en jornadas de doce horas, inclusive haciendo escenas para editar en posproducción, porque yo utilizo mucho una sola cámara en el estudio. Tenemos cuatro días para los exteriores y veinticinco horas de posproducción. Los términos han cam-

biado, pero lógicamente uno sabe que ese tiempo es todavía precario.

Más aún, comparándolo con el tiempo de trabajo que tiene un largometraje, porque esos programas tienen casi la duración de un largo. De todas maneras, es importante rastrear ese proceso de experimentación en la televisión desde el punto de vista del lenguaje y del manejo de la cámara con relación a la puesta en escena. Podría decirse que usted tuvo el privilegio de asumir esa experiencia como un trabajo de escuela, usted asistiendo a la escuela dirigido por usted mismo.

Naturalmente, yo así lo tomo. Por ejemplo, hice series en tomas - secuencias, hice una en primeros planos, la de Mosquera y Obando. Después hice una serie sobre Panamá y aquí se modificaron las condiciones, porque ya apareció la cámara portátil de tres tubos, la grabadora de pulgada, cosas que no existían en Colombia y, por otra parte, empezaron a ampliarse un poquito los términos de producción. Estas fueron de las últimas series que se hicieron en blanco y negro, hasta que llegó la gran idea, el gran sueño, Bolívar. Es el primer programa que sale a color en Colombia. En un equipo profesional más parecido al cine, porque no existía. El equipo de producción en las an-

teriores era: Carlos Parruca, Corchuelo, el camarógrafo, un tipo que le cargaba la cámara a Corchuelo, un taxista y yo, Parruca hacía ambientación, vestuario, asistente de dirección, de todo. Con Bolívar, habiendo más condiciones, el proceso se volvió más interesante, empecé a investigar en el plano de la actuación, de la puesta en escena, de la puesta en cámara, descubrí la organización entre las dos, como cada una está en función de la otra.

Hoy en día, para hacer un programa de una hora tenemos dos días de estudio en jornadas de doce horas, inclusive haciendo escenas para editar en post-producción, porque yo utilizo mucho una sola cámara en el estudio.

Eso no lo había podido hacer en las anteriores, en *Córdoba* la actuación es completamente teatral, la puesta en escena estática y teatral y la puesta en cámara no existe.

En Bolívar, a partir del capítulo veinte en adelante, la serie empieza a mejorar, los últimos capítulos son superiores a los pri-

meros, en los últimos ya comprendo cómo es la cosa. Hay otras series muy interesantes; a mí de las que más me gustan son *Nariño* y *Rafael Reyes*. *Nariño*, porque tiene una dramaturgia más desarrollada, donde el personaje ocupa el primer plano y no el acontecimiento histórico. *Reyes* es una serie dedicada a la imagen, en ella me dediqué a investigar con la imagen.

Han sido más de doscientas horas de televisión realizadas en cinco años. Después de esa larga experimentación, y de haber trabajado simultáneamente en cine y teatro, usted considera que la televisión tiene un lenguaje propio, específico. ¿Por ejemplo, que es un medio que exige por sus características los primeros planos o los planos medios cortos? ¿Por qué Mosquera y Obando es hecha en primeros planos?

Yo sí creo que tiene su lenguaje propio. Pero primero observen esto, en la televisión colombiana existe otra tragedia, uno tiene que ingeniárselas para no mostrar las cosas, el vestuario, la escenografía, etc., son espantosos, porque son hechos con una precariedad y una limitación económica y de tiempo terrible y no se puede ejercer mucho control. Entonces uno tiene que trabajar al revés: ¿Cómo hago para esconder todo esto? En *Mosquera* y *Obando* intenté

sustentar la cosa en los personajes, en los primeros planos, pero había otro problema, que el maquillaje también era terrible. Pero el asunto es que hay un problema concreto y real, que un programa no puede valer más de tanta plata. Y no es solo un problema de avaricia de las programadoras, es que simplemente los recursos no bastan.

Pero volviendo a la especificidad del lenguaje de televisión, pienso que el primer plano es más importante en la televisión. Tengo la impresión de que, si comparamos la televisión con la pintura, observamos que se parece más a la técnica gráfica que al óleo. La textura de la televisión es más plana, las profundidades son escasas.

¿Podría afirmarse que, por esa misma razón, la televisión se apoya más en lo verbal que en lo visual?

Se apoya en lo verbal en la medida en que el estudio determina la televisión, porque es como hacerla en una sala, ¿y qué se hace en una sala? Conversar. En la medida en que tú saques la cámara a los exteriores, empiezas a sentir la necesidad de reducir el texto, porque hay mucho que mostrar, la imagen es la que tiene mucho que decir, la acción empieza a ocupar el primer plano y

no el diálogo.

Pero volviendo a la especificidad del lenguaje de televisión, pienso que el primer plano es más importante en la televisión. Tengo la impresión de que, si comparamos la televisión con la pintura, observamos que se parece más a la técnica gráfica que al óleo.

A propósito de ese predominio de palabra, del texto sobre la imagen en la televisión, analicemos otro fenómeno importante que ha ocurrido con la serie de Revivamos nuestra historia. Estos programas en su comienzo fueron recibidos por el público con gran interés, porque le mostraban o le enseñaban su propia historia de una manera diferente a la tradicional, a la académica, se le mostraban a un nivel más cotidiano y más próximo a los mensajes que estaba acostumbrado a recibir por la televisión, pero con el tiempo fue perdiendo audiencia a pesar de su tratamiento novedoso como programa cultural, a la gente se le tornó aburrido y mamotrético, se le volvió como una clase de historia pero en diálogos. Y sin drama. ¿Nosotros nos pregunta-

mos por qué le ocurre esto a Jorge Alí que viene de manejar la dramaturgia y los diálogos en el teatro?

Evidentemente, a mí me parece que el programa tiene una gran falla en el sentido de que el plano didáctico - informativo es el objetivo principal. Se trata de dramatizar la historia y no de hacer dramas basados en la historia. Yo muchas veces me siento haciendo escenas que son textos históricos convertidos en diálogos, como una especie de diálogos de Platón. Eso lo sabe el guionista, Carlos José Reyes; no es un problema de él, es un problema de los programadores que le imponen ese objetivo. Por este motivo hemos tenido largas polémicas. Esa ha sido la gran falla del programa, por lo cual estoy tan aburrido, porque no es que haya terminado la etapa de experimentación, pero me siento repitiendo lo que ya se hizo. La historia del siglo XIX ya se hizo, con Bolívar y Mosquera y Obando, ahí está el siglo XIX. Córdoba, por ejemplo, es la historia de la Independencia.

Faltaría ubicarse sobre los aspectos exclusivamente dramáticos, sobre los momentos más cruciales de la vida de un personaje o de un hecho que compromete la actuación de ese personaje en un pasaje de la historia.

Exactamente. Ahora tengo un proyecto de hacer un Bolívar, pero el Bolívar granadino, el del último viaje, que es la idea que tiene García Márquez, el Bolívar que va desde el atentado de septiembre hasta su muerte. Todo el viaje a través del río Magdalena, durante el cual tiene una serie de recuerdos, de flashbacks sobre lo que fue Pisba y la campaña del Bajo Magdalena, y además el problema del emperador desolado, el problema del Rey Lear, vagando por el desierto de su soledad en una lancha hacia la muerte, el momento más trágico de su vida. Ese es un conflicto maravilloso.

Antes de que se nos agote el espacio entremos en materia cinematográfica. Su primera película es un documental sobre las grandes contradicciones que se presentan entre los programas y los contenidos académicos que enseñan en las escuelas públicas primarias y la realidad de miseria en que viven los niños a quienes se les imparten esos conocimientos. ¿Cuál es la historia de esa película, único trabajo documental entre todos los suyos?

A Gloria, mi hermana que es antropóloga, la contrató el Icolpe para que hiciera una investigación sobre cómo el Icolpe estaba diseñando y desarrollando sus programas educativos en los barrios marginales. Ella

se fue a convivir con una familia de uno de estos barrios durante varios meses y grabó largas entrevistas con la señora sobre miles de aspectos de la vida de su familia.

A Gloria, mi hermana que es antropóloga, la contrató el Icolpe para que hiciera una investigación sobre cómo el Icolpe estaba diseñando y desarrollando sus programas educativos en los barrios marginales.

Después, Gloria me llamó para que le ayudara a preparar una especie de guion sobre el asunto. Yo me senté a oír las cintas y comencé a desarrollar una manera rarísima de hacer cine; primero, hice una edición del sonido tratando de extraer lo esencial hasta que logré un extracto de treinta minutos de narración. Con base en eso salimos a filmar, y filmando encontré una situación muy curiosa y absurda, que mientras la maestra hablaba sobre la salud dental a base de manzanas, quesos y langosta, la señora del barrio afirmaba que lo único que comían en su casa era papa con sal, por ponerles un

ejemplo. Y mientras a esa misma señora le pagaban un jornal miserable después de un día de trabajo brutal en las canteras, la maestra en la clase les hablaba a los niños de libertad. En fin, todo era un gran contrasentido entre la escuela y la casa.

Quizás por eso la película se erige en una estructura de contrastes como siguiendo las lecciones de los primeros cineastas soviéticos: producir o crear ideas y conceptos por el choque de dos imágenes que son contradictorias.

Tal vez sí, pero eso no es premeditado, con seguridad. No porque sea una cosa original, yo sé que no lo es, sino porque fuimos a hacer una película de propaganda para el Icolpe y nos encontramos con una realidad absolutamente chocante. Hasta las mismas maestras eran conscientes de la situación desfasada, pero ellas tenían que cumplir con el currículum. Entonces la película fue surgiendo de tal modo que la vida de los personajes adquirió más importancia que los programas de la escuela. Era imposible hacerles una apología a los programas educativos del Icolpe. Naturalmente la película fue archivada en un cajón.

Posteriormente vinieron dos cortometrajes inspirados en los principios morales de las obras

de misericordia: Enterrar a los muertos y Dar de comer al hambriento. Aquí sigues empeñado en señalar las contradicciones que se dan entre los problemas sociales y la moral de la Iglesia Católica. Las dos películas han sido cuestionadas por ser un poco esquemáticas y maniqueas, especialmente en su contenido. ¿Qué piensas de eso?

Son cuestiones que a uno le salen en un momento de la vida, de su formación, que dependen del nivel de madurez y de conciencia que uno tenga del mundo, de la política y de la religión. Eso es inevitable. No las he vuelto a ver.

El corto que realizó después, el primer capítulo del largometraje Las cuatro edades del amor, también aborda conflictos de orden moral y religioso, pero esta vez desde una perspectiva más intimista, más particularizada en un personaje específico y menos teórica y generalizada.

En esa película me equivoqué rotundamente con la elección de la actriz. En esos días estaba rodando Córdoba y con mucha dificultad logré reservar una semana para hacer esta película. No tenía más tiempo y en una acción de esas precipitadas tuve que aceptar a quien fuera, para que interpretara el personaje. Amparo Grisales me mandó a

su hermana y la escogí a ella. El personaje de la mujer en el cuento debía representar la vida, la salvación para aquel muchacho seminarista encerrado en aquel ambiente solitario, en aquel mundo como de seres muertos. En esa mujer debía encontrar el mundo, la carne, el demonio, pero como la posibilidad de vivir. Pero la cosa me resultó al revés, ella parece como una prostituta lujuriosa y moralista, una cosa espantosa de mujer, que no era la idea de la película. El tipo debía llegar a un sitio donde la vida rebozara, donde todo funcionara, pero llega a una casa donde no existe nadie, que resulta más lúgubre que el mismo seminario. Tampoco la he vuelto a ver, solo tengo un recuerdo terrible de esa película que quisiera enterrar. La odio. Es una gran frustración porque la historia es bonita.

Dejemos pues esos malos recuerdos y hablemos de la experiencia en Tiempo de morir, con seguridad la más positiva que usted haya tenido hasta hoy en su carrera. Para nosotros representa la culminación de una primera etapa en donde se decantan los conocimientos y comienza la madurez. El premio a la Mejor Película obtenido en el II Festival de Río de Janeiro es la constatación de que en Jorge Alí Triana hay un dominio del lenguaje cinematográfico. Empecemos por los antecedentes: ya existía una

película, en versión mexicana, sobre el mismo guion de García Márquez.

Tampoco la he vuelto a ver, solo tengo un recuerdo terrible de esa película que quisiera enterrar. La odio. Es una gran frustración porque la historia es bonita.

Si, yo la vi en Cuba. Era un western clásico con todas las de la ley, con cantina de puertas batientes, chalecos, botas, etc. Me pareció muy curioso que era una película absolutamente verbal, hecha en los estudios de televisión de aquella época mexicana, que son iguales a los de aquí. La actuación de Juan Sáyago es extraordinaria, me gustó muchísimo. Las otras son horrorosas, por ejemplo, la de la mujer, Mariana, es completamente melodramática y llorona. Es una película muy quieta, sin densidad psicológica.

Usted hizo con Eligio García Márquez una especie de adaptación de ese primer guion.

El guion estaba hecho en argot mexicana-

no y ubicado a principios de siglo en un escenario de película del oeste, entonces lo que hicimos fue lo que yo he dado en llamar una adaptación de García Márquez a García Márquez, o sea, era llevar la historia y ubicarla en un pueblo colombiano de tierra caliente. Se trataba de encontrar los escenarios apropiados para reemplazar los que tenía la película mexicana. Entonces la cantina es el billar de Armero, el lugar del duelo, que en la película mexicana sucede en el patio de la hacienda, donde hay una gran cruz, a mí se me ocurrió que debía ser en una corraleja, en una plaza de toros, en un espacio de muertos. Fue pues, un proceso de adecuación al ambiente colombiano, fue volver a traer a García Márquez a la tierra que genera su idea, su obra. Ese fue un primer trabajo que hicimos sobre el guion. Después trabajamos sobre los diálogos, quitándole los modismos mexicanos y colombianizándolos. Por último, tocamos un poquito la estructura. Ya para la primera realización en video, a mí me pareció que al guion le faltaba una escena donde se expresara más concretamente el miedo de Julián. Porque siempre se ve como el malo de la película, y no el tipo que está sufriendo el gran miedo que tiene de matar. Entonces en el video utilizamos una escena de *En este pueblo no hay ladrones*, la escena de Dáma-

so en el prostíbulo, con la prostituta. García Márquez estuvo en contra de esto. Decía que eso rompía la estructura. Cuando fuimos a hacer la película él se negó rotundamente a hacer eso.

Finalmente, llegamos a un acuerdo, que él escribiría una escena que dijera eso. Viendo las locaciones, a mí se me ocurrió una escena: que el tipo se iba con la prostituta a la cama y no se le paraba, en ese estado de miedo no se le podía parar, entonces salía y agarraba a trompadas al otro. Le conté por teléfono la escena a García Márquez y me dijo, “escriban lo que se les ocurra”. Nos sentamos Eligio y yo, y escribimos la escena y se la mandamos. Después en una nueva conversación preguntó: “¿Bueno, para cuándo necesitan esa escena?” Para el martes. “¡Carajo, maldita sea, siempre las vainas del cine! ¿No lo pueden dejar para el final del rodaje?” No, porque estamos en esa locación. “¡Carajo, es una mierda trabajar con el cine porque siempre todo es para mañana, todo tiene que ser para el día que ustedes dicen! Voy a ver que hago.” Esa conversación la tuvimos a las nueve de la mañana y a las cinco de la tarde me estaban buscando por todo Bogotá, porque me había llegado un télex de México con la escena escrita. Es la escena de las cartas, cuando la

prostituta le lee las cartas a Julián. Es hermosísima, me parece magistral como dramaturgia. Ese es uno de los cambios entre el video y la película.

“¡Carajo, es una mierda trabajar con el cine porque siempre todo es para mañana, todo tiene que ser para el día que ustedes dicen! Voy a ver que hago.”

¿El proyecto de hacer la versión en cine colombiano, después de haber hecho la de televisión, no encontró mucha oposición? ¿Cómo es la historia?

Después de que García Márquez vio el video le gustó mucho. En una conversación personal cuando lo conocí después de hacer el video me dijo: “Se va a hacer *Crónica de una muerte anunciada*, ¿por qué no haces tú la crónica de *Crónica*?” Yo le dije: “Lo que pasa es que yo no me veo en el documental, estoy acostumbrado a contar historias de ficción. Más bien por qué no me da una novela suya.” Me dijo: “¿Cuál?”. Le dije: “*El coronel no tiene quien le escriba*.” El tipo

se rio. Otro día volvimos a hablar y me dijo: “Listo. Pero con una condición, que yo escojo el actor.” Trabajando la novela para la película, descubrí que *El coronel...* es una película muy difícil, muy intimista y de una realización muy exigente. Y pensé, no me atrevo a salir con un primer largometraje con una película de tal envergadura. Ya hice un ensayo general con el video de *Tiempo de morir*, eso merece una película, tenemos el borrador de la película, ¿por qué no hacer el largometraje? Se lo propuse y él aceptó. Pero el proyecto tuvo muchos enemigos; en el comité de guiones de Focine dijeron que era un guion espantoso, que era un western barato. La junta directiva dijo que eso ya se había hecho en televisión, que para qué se repetía en cine, etc. Mi tesis sostenía que no solamente era una película para Colombia, sino que representaba una posibilidad internacional, más aún, con el nombre de García Márquez detrás.

¿Pero repetirlo en cine no representaba un riesgo grande? ¿Que se perdiera la frescura del primer contacto con la obra?

Ese era mi terror, que la película llegara a ser inferior. De modo que repetir la obra con los mismos actores y con todo, tenía que ser una especie de liturgia, de ritual, una cosa

mágica, y me parecía peligroso por la emoción que podía producir en la gente, una cosa repetida no produce la misma emoción que cuando se hace por primera vez.

Pero usted es teatrero y sabe que muchas veces no es así.

Sí, es cierto. En teatro yo he hecho remontajes. Por ejemplo, *La muerte de un agente viajero* la volví a montar después de diez años y considero que ese ha sido el mejor montaje. De todos modos, a la película sí le tenía miedo porque el resultado pudo haber sido peor.

Otra de las virtudes de la película Tiempo de morir es la actuación. El Premio al Mejor Actor en el II Festival de Río de Janeiro, otorgado a Gustavo Angarita, es la constatación de este hecho. Indudablemente la actuación de Angarita y la de María Eugenia Dávila es magistral y denota su madurez. ¿Cómo se relaciona el director Jorge Alí con ellos?

Con Gustavo Angarita hablamos en lenguaje cifrado. Conmigo ha trabajado durante quince años y ha hecho cosas muy importantes para mí. Lo mismo creo de María Eugenia Dávila. El trabajo de ellos dos es realmente muy bello. En mi relación con los

actores siempre me he guiado por un sentido de formación teatral, de trabajo en equipo, o mejor, un trabajo interesante cuando hay mutua confianza. Confianza desde cuando uno hace el reparto. Ese es el primer acto de dirección. Equivocarse en un reparto es equivocarse toda la vida. Yo estoy muy contento con el reparto de *Tiempo de morir*. Es muy grave poner a pelear a un actor con un personaje que no es el suyo, ahí se pierde la confianza.

Por otra parte, yo no comparto los métodos de dirección de actores en los cuales el director hace todos los personajes y le marca al actor todo lo que debe hacer. Pienso que la actuación es un lenguaje autónomo. Uno parte del actor hacia el personaje.

Equivocarse en un reparto es equivocarse toda la vida. Yo estoy muy contento con el reparto de *Tiempo de morir*. Es muy grave poner a pelear a un actor con un personaje que no es el suyo, ahí se pierde la confianza.

Para concluir, antes de pasar al tema final nos permitimos transcribir algunos apartes de una entrevista que le hizo a Jorge Alí Triana el Ma-

gazín *Dominical de El Espectador*, No. 102:

Guillermo González: ¿Qué es Jorge Alí Triana hoy en Día? ¿Un director de teatro, de cine, de televisión, de todo? ¿Qué es, en últimas?

Jorge Alí Triana: Todavía no he tenido tiempo de contestarme yo mismo esa pregunta. Aún me encuentro en una etapa de la vida en la que estoy en proceso de formación, de consolidación, de definición. Creo que es una etapa muy importante porque empiezo a hablar por mi propia boca, comienzo a sentir que me estoy expresando con absoluta sinceridad. Me siento cómodo con lo que hago. Todo esto es un proceso de búsqueda de afirmación, de conceptualización del quehacer artístico. Al fin y al cabo, cada artista tiene una manera de expresarse. Un sello, y entre más personal sea, habrá mayor relación de sinceridad con el objeto artístico.

Guillermo González: ¿Prefiere alguno de los tres?

Jorge Alí Triana: He incursionado en esos medios y los encuentro desde el punto de vista de la emoción creadora, altamente interesantes y me siento bien en cualquiera de ellos.

Hace rato no hago teatro, hace por lo me-


nos cinco años no hago un nuevo montaje. Ahora encuentro que, a través de la imagen cinematográfica, de lo que es la narración con imágenes, puedo mostrar con mayor facilidad un país desconocido.

El teatro todavía se mueve un poco a nivel verbal, textual. A mí me interesan las calles, los paisajes, los rostros verdaderos, los objetos: una plaza de mercado, la textura de una plaza de mercado. Estoy en un momento de conocimiento, de aproximación a mi país.

¿Dadas las condiciones de producción de cine y televisión en Colombia, usted ve alguna alternativa práctica, concreta, que les permita a los realizadores del país realizarse profesionalmente en uno u otro medio?

Pues mire, yo tengo la gran aspiración de hacer video films para televisión. Por ejemplo, ya tengo listo el guion de *El Cristo de espaldas*, de Caballero Calderón, para hacer cinco horas de televisión en el formato de *Tiempo de morir*. En proyectos como este veo la posibilidad práctica de desarrollar un trabajo permanente como director, ya que en Colombia es muy complicado hacer cine; nuestra gran tragedia como directores de cine es que somos directores de una sola película, y en una sola película uno no

aprende. Además, la televisión es un hecho masivo innegable, en nuestro país le está llegando a más de quince millones de televidentes. La televisión es, pues, una posibilidad de expresión y de comunicación tan importante que no podemos desconocerla. Si se logran hacer una o dos producciones al año, del estilo de la producción de *Tiempo de morir*, sería una maravilla. Ahí veo una posibilidad de desarrollo de la televisión y una posibilidad de realización artística y profesional de los directores de cine.

Cinemateca, Cuadernos de cine colombiano No. 20. Enero de 1987. 

CONTENIDO

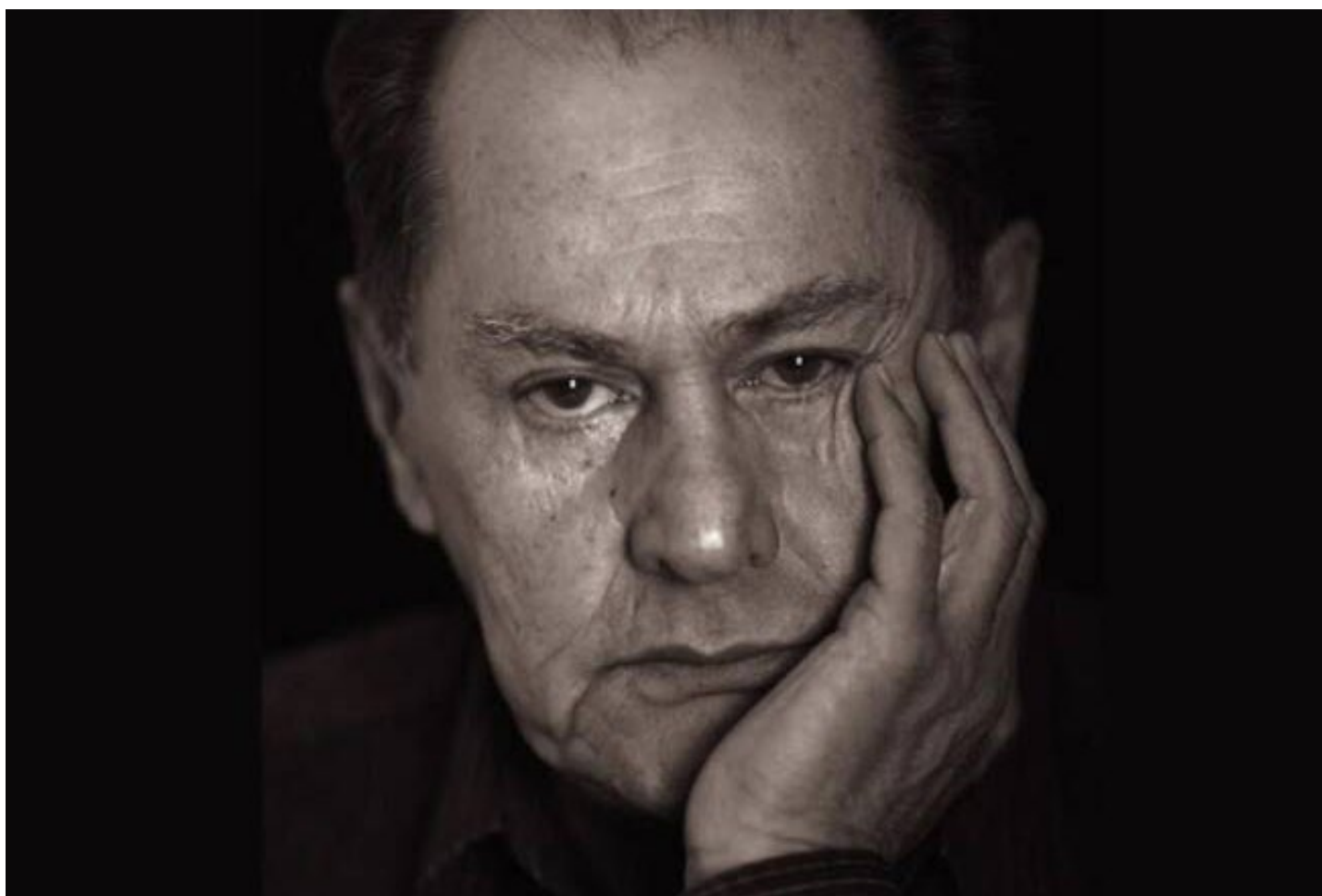
SITIO WEB

**ENTREVISTA CON JORGE ALÍ TRIANA,
(KINETOSCOPIO, 2002)**

EL INVENTOR DE LA FARSA TRÁGICA TROPICAL

Oswaldo Osorio

—●—



Jorge Alí Triana dice que este país está loco y que va rumbo a la hecatombe. A partir de ese principio de locura y fatalidad de nuestra atribulada patria, ha hecho su obra en televisión, teatro y cine. Sus dos anteriores

películas, *Tiempo de morir* (1985) y *Edipo Alcalde* (1996), que contaron con la complicidad de Gabriel García Márquez, demuestran esa preocupación por la realidad colombiana, por comentarla y traducirla con sus

puestas en escena, esperando con ello tocar al público, pero ante todo, concentrado en la solidez de sus relatos, especialmente partiendo de su probado talento como director de actores.

El 42º Festival de Cine de Cartagena se inauguró con el estreno de *Bolívar soy yo* (2002), su última película, y de no ser porque el director no quiso inscribirla en la competencia, porque tenía la certeza –como efectivamente ocurrió– de que se podía ganar el Festival de Mar del Plata, la película habría triunfado también en Cartagena. *Bolívar soy yo* es la historia de un actor con problemas de identidad con su personaje, pero también es una mirada a la conflictiva situación colombiana, por eso en ella vemos de nuevo esa preocupación de Triana por la realidad del país, mezclada con su interés y conocimiento del universo de los actores. Se trata sin duda de su película más acabada y de uno de los mejores filmes colombianos de los últimos años.

Como a pocos directores, a usted se le ha visto moviéndose y desarrollando su obra tanto en el teatro, como en el cine y la televisión. ¿Cómo ha afrontado y se ha planteado este cambio de medios?

Yo digo que eso es como el misterio de la Santísima Trinidad, que son tres cosas en una sola. Evidentemente son tres lenguajes distintos en cuanto a la técnica, pero en cuanto su esencia, que es contar historias a través de situaciones dramáticas con actores, pues tienen un común denominador. Lo que hay que encontrar es la diferencia en el tratamiento técnico. Son también técnicas, como aquel pintor que hace acuarela, hace óleo o hace escultura, que en el fondo lo que tiene es un medio de expresión donde puede comunicar sentimientos, comunicar ideas, y utiliza un lenguaje. Entonces los lenguajes son distintos pero la esencia es la misma. Ahora, yo lo considero más bien como una retroalimentación. Mi teatro tiene influencias cinematográficas o mi cine tiene influencia teatral, se mezclan y se confunden allí. A la hora de la verdad nunca es una actitud consciente.

¿Y en el fondo hay un hijo preferido de los tres?

Ninguno. Al contrario, me divierte mucho pasar del uno al otro, poder cambiar de técnica. Eso hace más enriquecedora la vida artística, la vida de trabajo, y lo hago con igual placer y entiendo que son cosas distintas. Siempre hago una analogía, que para

mí la televisión es como el periodismo, por la inmediatez; el cine podría ser como la narrativa, donde se escribe una novela con más tiempo, con más detenimiento; y el teatro lo encuentro como la poesía. Ahora, esa no es una categorización cualitativa, porque hay muy mala poesía y hay muy buen periodismo. Puede haber una crónica periodística maravillosa y un pésimo poema, aunque se haya escrito durante años.

Siempre hago una analogía, que para mí la televisión es como el periodismo, por la inmediatez; el cine podría ser como la narrativa, donde se escribe una novela con más tiempo, con más detenimiento; y el teatro lo encuentro como la poesía.

Habría un cuarto medio, que es la literatura. Bolívar soy yo, a diferencia de sus dos anteriores películas, no parte de un referente literario y es evidentemente más cinematográfica. ¿Esto fue buscado, fue consciente? ¿Sí siente la diferencia en el sentido de la relación cine – literatura?

Yo creo que la puesta en escena, la realización cinematográfica, es toda una escritura, es un guión literario. Ya sea el de Bolívar o el de García Márquez, se trata de un guión literario, es una cosa expresada en un papel, y la distancia que hay entre un material dramático literario y un material dramático audiovisual es muy grande, hay todo un proceso de reescritura en el tiempo, en el espacio, con el material del ser humano, que es el actor, donde hay que trabajar con su aparato psicológico, con su gestualidad, en espacios concretos, contando con el tiempo, con el ritmo, con la atmósfera; entonces de todas maneras realizar un guión, así sea escrito por un literato o escrito por uno, el ejercicio de la puesta en escena es el mismo. Yo lo digo para aclarar esto, para no volverlo un problema de orden teórico. Es que uno se enfrenta a un guión, así sea escrito por uno, y es una batalla para desentrañarlo, para convertirlo precisamente al espacio y al tiempo y al gesto. Diría yo, a título de ejemplo, que si tomo el mismo guión mío de Bolívar soy yo y lo veo como fue escrito y luego como fue filmado, son dos cosas distintas. Y eso sucede en toda película, el proceso de transformación, de adecuación, uno vuelve a escribir el guión como director y es una escritura distinta, una escritura que es la definitiva.

*¿A pesar de que se hace mucho más evidente el lastre literario en *Tiempo de morir*, por ejemplo?*

Bueno, se hace por varios factores, en primer lugar, porque está escrito por un gran literato y lógicamente su personalidad, su estilo y todo eso aparece allí, pero yo creo que en el fondo es lo mismo, para mí la dificultad de hacer un guión escrito por mí o escrito por alguien más es la misma, es una batalla tremenda con cada situación, con cada imagen.

En Bolívar soy yo juega con el fuego de la relación realidad - ficción y es posible ver fisuras en la verosimilitud de algunos momentos del relato, porque en el paso entre una y otra parece que algo se le escapa. ¿Cómo manejó este paso, esta relación?

Yo creo que el trabajo de la creación artística no es tan consciente como uno se imagina. Detrás de todo no hay una intención clarísima y completa. Yo creo que sería muy aburridor hacerlo, creo que uno cuando se enfrenta ante un material creativo se adentra a una aventura, a descubrirlo. Hay quizás unas intenciones a priori, indudablemente, porque uno escribe las cosas con un sentido, y esos sentidos no necesariamente deben

estar todos en el plano de la racionalidad, hay una cantidad de cosas que pertenecen al mundo de la intuición, del instinto, que si bien de pronto aparecen en las películas o en la obra, no siempre es posible explicarlas racionalmente. Hay unas esferas de lo desconocido en ese mundo de la intuición que cada vez considero más inútil tratar de racionalizarlas.

Ahora, la película, en el sentido de su pregunta, yo creo que se mueve en diferentes realidades, porque está la realidad de un actor, que es la historia de un actor que se rebela contra un guión y quiere reescribirlo, eso es lo concreto y es con el que puedo yo dirigir al actor. Yo no le puedo decir a él que estamos pasando de un mundo de la realidad documental a un mundo de la ficción, porque eso no es un material para actuar, yo le tengo que hablar de cosas muy concretas. Pero esto es una metáfora, como una parábola sobre la historia nuestra, porque aparte de ser el actor Santiago Miranda, hay otro problema, es que ese actor siente que tiene un legado que tiene que cumplir, como el de Bolívar, ésa es otra realidad distinta. Una es la del actor que considera que hay que reescribir el guión, otra es la del personaje histórico que piensa que tiene que reescribir la historia, otra la de esa realidad virtual de

los medios y de la telenovela y de la noticia, otra la realidad real, también casi virtual, que está en un mundo entre paramilitares, guerrilleros, etc., como en la que vivimos nosotros, y todas esas realidades se conjugan, vienen, van, se mezclan... pienso que en eso está el chiste de la película, en que no sabemos nunca... a mí me gustaría confundir al espectador, el espectador cree que el personaje está loco, cuando luego se da cuenta de que no, de que él es el único cuerdo en todo el devenir del acontecimiento, a la manera de Hamlet, que es un hombre que llega a un universo donde todo el mundo lo considera loco y es el único que está conectando racionalmente la realidad. Entonces yo creo que hay muchas realidades ahí mezcladas y en ese paso entre el mundo irreal y el mundo real quizás haya deslices o incoherencias, pero no sé cuáles son.

Yo no le puedo decir a él que estamos pasando de un mundo de la realidad documental a un mundo de la ficción, porque eso no es un material para actuar, yo le tengo que hablar de cosas muy concretas.

En ese juego de realidades mezcladas también está de fondo la relación locura - lucidez. A casi nadie le gustó el personaje del siquiatra, pero se puede ver, justamente, en medio de su extravagancia y caricaturización, como el tornillo que ajusta esas dos realidades. No es un personaje normal, pero es él quien da la pauta para el paso de una a otra...

Yo creo que ahí no hay ningún personaje normal... creo que una de las virtudes que tiene la película indudablemente es que mezcla géneros y están integrados orgánicamente. En primer lugar, es una farsa trágica tropical, yo la definiría así. Entonces desde el punto de vista de género es muy difícil calificar la película porque se mueve y se transporta de uno a otro, hay escenas realmente farsescas, hay escenas de complejidad psicológica, el sufrimiento del personaje, de Santiago Miranda, pertenecería al cine del realismo psicológico, pero está conviviendo al mismo tiempo con un universo de farsa, toda esta cuestión del presidente de la república y de los encuentros bolivarianos de presidentes, tienen un cuento de Guignol, de farsa, de comedia loca; al mismo tiempo el personaje está navegando en ese universo farsesco, cuando está en un problema muy profundo, psicológico real.

Entonces yo considero que ese era uno de los grandes peligros de la película, la mezcla de géneros y el siquiatra está exactamente en esa tónica. Mire, yo le cuento una cosa, yo viví situaciones similares, casi que podríamos decir que ésta es una película autobiográfica, es una película más conectada con la vida que lo que realmente se podría imaginar. Y yo viví situaciones creo que más extremas. Si hubiese puesto al siquiatra como yo lo viví, quizá hubiese hecho una caricatura y nadie me hubiese creído acerca de las situaciones extremas a las que yo llegué con un siquiatra sobre problemas del actor. Inclusive hay escenas ahí que me sucedieron a mí, que simplemente las recordé: el encuentro del presidente y Bolívar, cuando le muestra libros... todas esas escenas yo las he vivido, entonces yo creo que lo maravilloso de la película es que, de alguna manera, expresa este universo desmesurado y loco de esta realidad virtual que estamos viviendo.

Hablando de esa realidad virtual, en sus películas siempre se ha evidenciado esa preocupación por la realidad del país, por abordarla crítica y reflexivamente, y parece que es algo que se está perdiendo con los directores jóvenes. ¿Cree que hay diferencias entre nuevas y viejas

generaciones de cineastas en su posición frente a la realidad del país?

No creo que haya una generación característica en ninguno de los dos universos. Hay cineastas que tienen su propia personalidad, su propia manera de ver el mundo. Creo que cada cineasta tiene una preocupación fundamental. Hay algo que se dice mucho en la literatura, eso de que alguien escribe siempre un mismo libro y sólo hace variaciones. Eso quizás es cierto, yo creo que uno tiene un acento, uno mira con un acento la vida, y a mí evidentemente el desarrollo histórico, político y social de mi país siempre me ha inquietado, me ha preocupado. Creo que esta película, por ejemplo, expresa una opinión muy personal de lo que nos está pasando y no creo que sea simplemente mi preocupación. Yo cuando veo la lectura que el público tuvo de la película, siento que lo que estoy diciendo es un sentimiento y un pensamiento colectivo, no es una cosa puramente individual. Yo estoy recogiendo, como debe recoger un artista, un rebote de los sentimientos y los pensamientos colectivos y yo al ver la película sentí eso con la gente... y no es solamente la gratificación del aplauso apoteósico al final, sino de la manera como la gente durante el transcurso de la película

va reaccionando, y eso es muy agradable de ver, ver que lo que uno pensaba que tiene un significado es captado con la inmediatez que tiene el cine, que no tiene la posibilidad de volver la hoja para volverlo a leer y que se ve una sola vez. Eso tiene de violento el espectáculo frente al espectador, las artes escénicas en general, que tiene un sólo encuentro, un sólo segundo, o se capta en ese instante o se pierde, no existe, el cine no se puede hacer para futuras generaciones.

No creo que haya una generación característica en ninguno de los dos universos. Hay cineastas que tienen su propia personalidad, su propia manera de ver el mundo. Creo que cada cineasta tiene una preocupación fundamental.

¿Pero no cree que su película pueda tener vigencia en diez o quince años?

Esa es una cuestión independiente, ese no puede ser un propósito. El propósito que

uno tiene es que eso funcione ahora, que lo pueda hacer y que sea capaz de comunicarlo. Entonces, en ese sentido, retomando su pregunta de las generaciones, yo considero que es una película de hoy, una película viva, pienso yo, y me guió por la experiencia que acabamos de tener [el público la ovacionó en su estreno en el 42º Festival de Cine de Cartagena], que va a ser una película que va a tocar el alma del espectador.

Uniendo tres cosas esenciales de las que ha hablado sobre su cine: la intuición, aquello de que un autor hace una sola obra con variaciones y su preocupación por la realidad del país: ¿La idea es seguir trabajando sobre esa línea, ésta es la película que usted quería y esas son las películas que quiere seguir haciendo?

Evidentemente *Bolívar* soy yo es una película muy personal, pues es una película, en primer lugar, que viví, y después escribí, es una película que tiene mucho que ver con el ejercicio de mi profesión, que tiene todo este universo del mundo de los actores de las telenovelas, que ésa es otra realidad que se presenta allí. Hay una cosa muy interesante que siempre me inquietó, conozco mucho a los actores y el universo del actor es fascinante.

¿Usted ha actuado, le gusta?

No, no, no. (Y le da tres golpecitos a la mesa de madera que tiene enfrente). Me ha tocado actuar y lo he hecho muy mal, pero no me inquieta desde ese punto de vista, desde su práctica, pero sí conozco mucho el universo del actor, son muchas las obras de teatro que he montado, muchas las obras de televisión, yo creo que he vivido más tiempo con los actores que con mi familia.

...conozco mucho el universo del actor, son muchas las obras de teatro que he montado, muchas las obras de televisión, yo creo que he vivido más tiempo con los actores que con mi familia.

Y es evidente que le ha ido bien con ellos...

Sí, pues los conozco al menos, o creo conocerlos. Entonces ese universo es apasionante. Piense en una sola cosa: el actor conoce el destino del personaje, sabe exac-

tamente lo que le va a pasar y sabe cómo va a terminar. Eso como idea es fascinante, porque ningún ser humano sabe siquiera lo que le va a pasar dentro de dos minutos.

Se dice que en Lost highway (1996), de David Lynch, los actores no sabían lo que estaban haciendo a la hora del rodaje. ¿Pero, entonces, en sus películas sus actores saben exactamente qué están haciendo, para dónde van?

Generalmente saben, y eso me parece apasionante, porque el actor empieza a rebelarse contra el destino del personaje. Esta película es también sobre un actor, sobre un actor que entra en conflicto con el personaje, que se quiere desprender de él, quiere escapar de él, pero viene la otra cosa, el público, que lo que acosa, que lo obliga a ser. Aquí con un ingrediente mayor, y es que lo obliga a estar detrás de, por un lado, un símbolo, y por otro lado, un país ausente de un proyecto nacional, un país ausente. Nosotros no sabemos para dónde vamos, ni qué queremos, ni qué país queremos construir

¿Como ese barco de la película?

Exactamente, como ese barco en el río Magdalena, estamos sueltos y, de pronto,

también necesitamos que alguien sepa manejar ese barco, un piloto, y eso es lo que la gente le pedía a Bolívar en la calle. Es lo que él le dice a la prostituta: “lo que me piden mis clientes yo no lo puedo satisfacer”. Él es simplemente un actor y le están pidiendo que sea el piloto de ese barco y entonces está ante una tragedia tremenda; y llega y el celador de la Quinta de Bolívar, que habla de Bolívar como si fuera su hermano, y lo trata de mentiroso y le dice que ése no es el verdadero Bolívar. Entonces a mí esa tragedia del actor que está enfrentado a eso –que lo he vivido– me parecía maravilloso. Es la historia de un actor, más que la historia de Bolívar.

Su película y todo esto que ha dicho parece apuntar a que en su obra predomina la tragedia, y no sólo como género. ¿Le gusta mucho?

No, no es que me guste, ojalá... es una mirada del país, una mirada que ojalá, para bien del país, uno no sea profeta. Yo prefiero que el país no llegue a ese final trágico que doy como desenlace de la película, pero no podía darle uno distinto.

Pero con las anteriores también ocurre lo mismo

Quizás, quizás, sí. Todas terminan con la muerte y con la destrucción del personaje. Entonces ojalá que eso no se dé en la vida, pero es mi mirada, yo creo que nosotros vamos hacia la catástrofe.

Pero usted también elige los temas. Eligió realizar estas tres películas, eligió montar Crónica de una muerte anunciada y ahora habla de catástrofe. ¿No cree que hay algo de pesimista en todo eso?

Pesimista... creo que es por lo que yo veo de nuestro continente, lo que veo de nuestro país... por eso terminé la película con esa frase de Bolívar: “Las naciones que he fundado, después de una larga y profunda agonía, sufrirán un eclipse para surgir después en una cosa nueva que se llamará América.” Algo así dice Bolívar y anuncia la hecatombe. Yo creo, como Bolívar, que realmente nosotros vamos a pasar por momentos muy difíciles y guardo la esperanza, seguramente yo ya no viviré, de que aquí surgirá algo distinto, tiene que surgir algo distinto, somos un país en proceso de formación. ¡Pero de qué más pudiera hablar uno en este país! No entiendo... no sentiría hacer una historia intimista, una historia de amor, cuando nos están pasando tantas cosas, cuando la gente ni se da cuenta, ni

siquiera hay consciencia general y colectiva en el país de lo que estamos viviendo. Yo viajo mucho, y cuando dejo de estar seis u ocho meses fuera y vuelvo y veo un noticiero, es algo estremecedor, y a la semana siguiente lo veo como una cosa absolutamente cotidiana. Nos hemos familiarizado con la muerte, nos hemos familiarizado con el horror, estamos adormecidos con él. Yo creo que el cine no puede transformar nada, pero si el cine puede mover una pequeña fibra en la conciencia y en los sentimientos de la gente, pues que sea bienvenido.

¡Pero de qué más pudiera hablar uno en este país! No entiendo... no sentiría hacer una historia intimista, una historia de amor, cuando nos están pasando tantas cosas, cuando la gente ni se da cuenta, ni siquiera hay consciencia general y colectiva en el país de lo que estamos viviendo.

¿El plan es seguir haciendo cine, teatro y televisión?

Pues claro, claro.

Pero el próximo proyecto no es cine

Bueno, en este momento la próxima cosa que voy a montar es en teatro, es una adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*, que es una historia sobre Trujillo, el dictador de República Dominicana. Precisamente estando aquí en Cartagena recibí la carta de Vargas Llosa, dice que está de acuerdo con la adaptación y que le gustó mucho. Y cuando *Bolívar soy yo* estaba en posproducción comencé a escribir mi próximo guión, que no le voy a decir cuál es...


En la rueda de prensa habló de un guión que llevaba escribiendo hace diez años...

Bueno, ése, ése es el que le digo, y que hace diez años lo estoy pensando, y hace diez años empecé con un proyecto que se frustró por problemas... peligros de la vida... Me amenazaron si seguía escribiendo de eso, pero creo que ahora sí se puede hacer.

¿Hacía cuánto estaba escribiendo sobre Bolívar?

Yo hice en el año 1983 una serie en televisión que se llamaba *Bolívar, el hombre de las dificultades*, eso fueron como cuarenta horas, y yo como desde el 85, cuando fil-

mé *Tiempo de morir*, pensé que ésta iba a ser mi próxima película, pero por fortuna se aplazó, porque creo que en ese momento la hubiera visto distinta, me hubiera concentrado más en el actor que entra en un problema de identificación con el personaje, y yo creo que eso es menos interesante que lo de ahora, que no es sobre un actor que se vuelve loco, sino sobre un país que está loco.

Kinetoscopio No.62, 2002. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



Producido por:

ANDRES ANGEL - CARLOS PIÑEIRO - GUILLERMO VARGAS - JUAN GELACIO
RED LINE EMPRESAS & SELVA PRODUCCIONES

FIERAS

ANGEL CONTRERAS - MAICOL VALENCIA - JUAN ALDANA - JOHN LINARES - DARISON ESPEJO

Gerente de producción: JUAN GELACIO - Guión y Dirección: ANDRES ANGEL

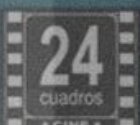
Asistencia de producción: SORANY VARGAS - Asistencia de dirección: DANIELA LOPEZ - Coach de actores: MARCELA VARGAS

Dirección de fotografía: PAULA MORENO Primera de cámara: XIMENA LONDOÑO - Gaffer: ANDRES CARRILLO

Dirección de arte: JULIANA RAMIREZ - Asistencia de arte: CINDY HERNANDEZ - Salida directa: SARA FERNANDEZ - Microfono: JESUS GUEVARA

Montaje: JUAN GELACIO - Diseño sonoro: 48 VOLTIOS - Color: FELIPE CASTILLA

SALA CORTOS



FIERAS, DE ANDRÉS FELIPE ÁNGEL

LLOVIENDO Y HACIENDO SOL

Simón Moreno



Creceer consiste en descubrir, a partir de experiencias, el significado de las palabras. Estas revelaciones, por lo general, ocurren de forma inesperada, como la primera vez que nos perdemos en la calle y sentimos el

desamparo, o la primera vez que nos raspamos las rodillas y conocemos el *ardor*. Los años pueden sumergir estos recuerdos en un terreno movedizo, alterando su cronología o distorsionando sus detalles, pero


la forma en que estas experiencias nos hicieron sentir suele ser inmune al paso del tiempo.

Fieras, el primer cortometraje del realizador bogotano Andrés Felipe Ángel, cuenta la historia de una de esas primeras veces. Fabián, un preadolescente de Ciudad Bolívar, es obligado a pasar la tarde después del colegio con los amigos de su hermano, un grupo de jóvenes mayores liderado por uno apodado “La comadreja”, en quien Fabián hallará complicidad y refugio, dos atributos inexistentes en la fría y distante relación con su hermano.

En este mundo con barrios de calles empinadas, adultos ausentes, partidos de fútbol, invasiones a casas abandonadas, juegos de PlayStation, figuras de Goku y cuadros del Sagrado Corazón de Jesús, Fabián descubre el amplio rango de emociones que se puede sentir en una manada: enfrenta el peligro, pero conoce el cuidado; padece la rudeza, pero descubre la ternura; siente el miedo, pero encuentra el valor; recibe la indiferencia, pero también el afecto. En esta manada, cada uno ha perdido y ha ganado algo, el amor y la muerte se miran a los ojos y se abrazan apasionadamente.

En *Un beso de Dick*, la obra de culto del escritor colombiano Fernando Molano Vargas, su personaje principal fantasea con hacer una película en la que un muchacho y una muchacha se enamoran. En un punto de la novela, la tía del protagonista le pregunta qué ocurriría si esos muchachos, en vez de una pareja heterosexual, fueran dos hombres. Es inevitable pensar en *Fieras* como una respuesta a ese argumento hipotético y una continuación del proyecto ético y estético de Molano, donde la amistad, el amor, el deseo y la marginalidad son categorías literarias.

El cine ha cerrado filas sobre el relato de amores heroicos, trágicos e intrépidos. Cuando pensamos en películas románticas, es inevitable que las primeras que vengan a la mente sean aquellas en las que la trama se esfuerza en poner a prueba a los personajes en su propósito de estar juntos, o se explaya en los motivos que explican el final de su romance. *Fieras*, por su parte, se centra en algo menos epopéyico, pero acaso más poderoso y universal: el nacimiento mismo del deseo, que suele ser un momento de duda y confusión, pero también de absoluto resplandor, como cuando llueve y hace sol. El mayor acierto de *Fieras* es ese: el uso de recursos argumentales y estilísticos

para representar los contrastes y paradojas
en los que edifica el deseo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

FES
DE
RIO DE JANEIRO
TUCAN DE ORO MEJOR
TUCAN DE ORO MEJOR AC
PREMIO CRITICA INTERNACIONAL
PREMIO DE LA UNESCO
FESTIVAL DE LA HABANA • CORAL A LA MEJOR FOTOGRAFIA
CORAL A LA MEJOR EDICION

GABRIEL
GARCIA MARQUEZ

SALA RETRO



Tiempo de MORIR

"LO UNICO PEOR QUE EL MIEDO DE MORIR ES EL MIEDO DE MATAR".

UN FILM DE JORGE ALI TRIANA

LA PELICULA DE FOCINE - COLOMBIA, CON LA PRODUCCION ASOCIADA DEL ICAIC - CUBA

CON GUSTAVO ANGARITA MARIA EUGENIA DAVILA REYNALDO MIRAVALLES

ELLA, DE JORGE PINTO (1964)

LOS DOS LADOS DEL ESPEJO

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

—●—



Para la composición de eso que entendemos por cotidianidad (en principio pensada a nuestra merced), no somos más que un espectro ingrátido y borroso. Las fibras que componen a los objetos nos miran, distantes, mientras tratan de identificarnos, de

aceptarnos y de aceptarse. Los objetos que nos componen se escurren entre armarios, tocadores, ladrillos, ventanas y espejos; los conocemos tan bien que se nos hacen difusos, se escurren entre los recuerdos. Son tan nuestros que, igual que nuestras uñas,

labios, miradas, poros y surcos, sus imágenes pierden nitidez dentro de esa nube de zumbidos que ocupa cada una de nuestras cabezas.

Estos parámetros, vistos desde un punto de vista sensiblemente observacional y experimentalmente estético, movieron a un círculo de artistas y pensadores, distintivos de su época y característicos para la historia del cine (encabezados por Jorge Pinto), a realizar el cortometraje *Ella* (1964). En este, Gilda Mora –artista visual– interpreta a una mujer de gestos pétreos que deambula una cotidianidad sólida con pasos certeros, precisos. Observa y es observada en una dinámica que se rige por el interés hacia lo aparentemente nimio, que, en contraposición de una primera idea que se podría tener acerca del concepto, supone aquí una sustancia viva; llamativa por sus propios méritos.

En un principio, y dentro de una habitación huraña que susurra su propia apariencia, los gestos circunspectos de esa mujer se dirigen –a través de los resquicios de una persiana entrecerrada y su ventana subsiguiente– hacia un exterior que apenas se dibuja como una ensoñación desvaída. Sus ojos, enfatizados, se vuelven luego hacia

ese espacio ya conocido, se posan en él y lo acarician con displicencia. Una vez se mueven y observan a sí mismos, su percepción viaja hacia el otro lado de un espejo insondable que cambia su panorama sin virar sus métodos.

La instancia propuesta por el relato, a través del uso del espejo, la mirada y los objetos, toma el gusto inmanente que suscitan esos rasgos dentro de un espacio (que, gracias a las decisiones creativas, nunca es el mismo) en el que esta mujer respira, para engrandecer lo observable y jugar con lo filmable. Con usos ópticos y lumínicos tan sutiles como categóricos, el cambio, como concepto, cae –en una oscura y mínima noche que en lugar de cielo tiene película y, a falta de estrellas, manchas– sobre el silencio de sus elementos.

Tras este proceso, el cuerpo de Gilda Mora es pormenorizado y representado como un paisaje complejo, que, al moverse entre estatuas, se distingue de ellas. La cercanía entre la representación de los objetos y el cuerpo femenino hila ambas ideas en una unicidad que hace respirar a los unos, y otorga un carácter plástico al otro. Se acoplan en una conceptualización cinematográfica que concede rumbos artísticos pro-

pios a la aparente simpleza de su unión (en la que, con vistas a una trascendencia, no se funden ni comparan). Como resultado de esta captura fílmica, se llega a una concreción inusitada de las imágenes comunes que abrazan el trasegar diario, una concreción que se hace encantadoramente extraña, atemporal y lúcida.

La cercanía entre la representación de los objetos y el cuerpo femenino hila ambas ideas en una unicidad que hace respirar a los unos, y otorga un carácter plástico al otro.

En ambos lados de este espejo, entremezclados, la regularidad y sus posibles derivas –que, aquí al menos, son tan reales como ella y *Ella*– se iluminan y oscurecen la una a las otras, y las otras a la una, como una conversación estética que permite una abstracción libre de adjudicaciones, juicios o adjetivos. La musicalidad presente en todo el metraje es, además, una decisión cinematográfica según la cual la atención se guía directamente hacia las imágenes en


pantalla, que son, a todas luces –y sombras–, quienes más expresan.

Ella representa una forma de concebir el cine muy distinta a lo que, hasta ese momento, se había realizado en el país. Es un referente primigenio para aquellos cineastas que, años después, explorarían diversas reflexiones no narrativas acerca del cine y la cotidianidad, así como para aquellos con un interés especial por la representación femenina –en diferentes instancias–, o la respiración lenta y pesada (a la que a través del cine se puede acceder) de seres y ámbitos estáticos. Es un hito en la medida en que abrió un camino nuevo para el pensamiento fílmico colombiano, y brindó conceptos, hasta entonces inéditos, para su emancipación.

En este momento, la figura de la mujer, en su cotidianidad y franqueza, está siendo representada por ellas mismas; los roles cinematográficos van abriéndose a toda clase de realizadores, y revisar producciones que, como está, suponen alegatos aventurados a la profundidad de la esencia del género, en un contexto tan problemático como el nuestro, vale no solo como un ejercicio de memoria, sino también de inspección crítica al pasado y sus paradigmas. La cinta

toma un camino conceptual que transgrede los encasillamientos estéticos de su tiempo, y es responsabilidad del nuestro tomarlo en cuenta como desembocadura creativa unificada a la sociedad.

Ver el cortometraje en:

<https://rtvcplay.co/cortometrajes-ficcion/ella> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TIEMPO DE MORIR (1985), DE JORGE ALÍ TRIANA

JUAN SÁYAGO, SOLO ANTE EL PELIGRO

Oswaldo Osorio

—●—



“Tienes tanto miedo de matar que lo vas a matar de puro miedo...”

Así como muchos westerns, ésta es una historia de hombres, venganza y violencia. Aunque es cierto que para un género con sus elementos tan definidos es un poco forza-

do acomodar películas de otras latitudes y estilos, aún así es posible hacer referencias y paralelismos con su esquema, los cuales pueden ser útiles para entender esos otros filmes que, en un sentido purista, no pertenecen al género.

Como se sabe, lo primero que define al western es el tiempo y espacio donde se desarrolla: la segunda mitad del siglo XIX y el oeste de los Estados Unidos, respectivamente. Esas dos condiciones ya descartan todo western espurio que quiera pasar como tal solo porque contiene algunos elementos del género, como cuando se quería rotular a *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) como un western o quienes afirmaban que el dúptico de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003-4) era un spaghetti western de artes marciales.

Lo fundamental es que, además de esas dos grandes condiciones, el género tiene otra serie de características que lo definen con precisión, empezando por su iconografía (los pistoleros, el desierto, la diligencia, el comisario, los indios, etc.). Por eso no es suficiente con que una película contenga o coincida con unos cuantos elementos para considerarla un western o definida por su esquema. En esa medida, sí es forzar la clasificación decir que la película de Ang Lee lo es solo porque sus personajes usan sombrero, montan a caballo y pastorean ovejas, o que las de Tarantino lo son porque se fundamentan en la venganza y la violencia gráfica.

Para asociar una película con un género tan específico, sin tener que apelar a retorcidas argumentaciones, las coincidencias tienen que ser más sustanciales, tanto en la forma como en sus contenidos. En el caso de *Tiempo de morir* (1985), desde el espacio mismo en que se desarrolla la historia ya empiezan las similitudes con el western. Porque hay historias y géneros enteros, como este, que están determinados por el espacio (también ocurre con el cine negro y buena parte de la ciencia ficción, por ejemplo). Son casos en que, si está definido el espacio, en general ya se sabe de qué va la historia y cómo son los personajes y hasta la configuración de la puesta en escena.

En este filme de Triana ese espacio tiene casi todas las características del paisaje físico y sociocultural del western. Porque el lejano oeste no solo era un lugar geográfico en el que pequeños pueblos se erigían a lo largo de un caluroso territorio distante de la civilización, sino que también esos elementos imponían una forma de vivir y unas relaciones sociales entre las personas. La oposición entre la ciudad y el campo abierto e inhóspito, así como entre el mundo civilizado y la ley del revólver, son dos de los más importantes imperativos del western que son impuestos por el espacio, aunque

hay muchos más. Es en este marco social, entonces, que se origina el duelo a muerte entre estos tres “pistoleros” colombianos, y tal conflicto tendrá su desarrollo según las reglas impuestas por las condiciones de esta geografía.

En esa medida, *Tiempo de morir* se ajusta al esquema y con ello se puede explicar la lógica de ese universo creado por el guion de Gabriel García Márquez. Aunque aquí hay que hacer una importante aclaración, y es que si bien la esencia de esta lógica está presente en la historia escrita por el ahora célebre escritor, fue la versión que hizo el mexicano Arturo Ripstein, en su debut como director en 1965, la que transformó el paisaje campesino y los personajes agricultores del guión original en un western a la mexicana, esto por imposición de su padre, un importante productor mexicano de la época, quien también hizo mexicanizar los diálogos por otro también ahora célebre escritor, Carlos Fuentes.

La versión de Triana igualmente evidencia esta intención de identificarse con los códigos del género, seguramente por cuestiones estéticas y dramáticas, lo cual resulta lo más atractivo del filme, tal vez lo que más fuerza le da y que lo diferencia del resto de

películas colombianas. Como al Santiago Nasar de *Crónica de una muerte anunciada*, el Juan Sáyago de esta cinta también convive con la muerte desde el mismo título. No importa que el alcalde del pueblo trate de evitar esa confrontación que está pendiente desde hace dieciocho años, porque él, como la mayoría de los alguaciles del western, solo tiene poder para hacer advertencias. Buena parte del western es una colección de muertes anunciadas y sus argumentos están soportados por el sino trágico de matar o morir y la impotencia de todos para evitarlo.

Como en un pueblo del lejano oeste, en el de esta película todos conocen el viejo pleito y sus contendientes, pero nadie puede hacer nada, porque es un asunto de honor, ya sea vengar la muerte del padre, los unos, o no querer abandonar el pueblo a pesar del inminente peligro, el otro. Así mismo, las pistolas y los caballos son elementos clave del asedio y la resistencia que se da en esta confrontación por honor. Ambos son símbolos de ese universo machista y son usados para ostentar el poder y la fuerza. Tomar o no el revólver para defenderse, no asesinar por la espalda y el duelo final en un polvoriento lugar, marca la construcción de personajes, la ética del pueblo sin ley y

la dinámica de las imágenes y las acciones. Además, son elementos que evidencian el alma de western que tiene este filme, con toda su zozobra permanente y el tono de tragedia que por lo regular acompaña a este género.


Buena parte del western es una colección de muertes anunciadas y sus argumentos están soportados por el sino trágico de matar o morir y la impotencia de todos para evitarlo.

Por otro lado, retomando el predominante carácter machista de este tipo de cine, las mujeres, en consecuencia, tienen una presencia incidental. Hacen parte de las historias solo para reforzar la condición masculina, pero atadas por el rol social que el paisaje les ha impuesto. En esta película cada uno de los tres hombres que participan en la contienda, Juan Sáyago y los dos hermanos vengadores, tienen una mujer. Pero son mujeres encasilladas en los arquetipos del universo patriarcal: la viuda, la virgen y la puta. Ninguna de ellas tiene la más remota posibilidad de incidir en esa

caída libre hacia la muerte que allí tiene lugar. Porque el western siempre ha sido dominado por los hombres, cuando una mujer tiene protagonismo y poder de decisión es porque asume el rol masculino: Joan Crawford en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), Sharon Stone en *Rápida y mortal* (Sam Raimi, 1995), y muchas más.

Amparada por el esquema del western, con su simpleza argumental, la contundencia de su premisa y la configuración física de su universo, esta película sostiene siempre su fuerza dramática y narrativa, muy a pesar de esa condición que pesa sobre ella, que bien pareciera una paradójica maldición, y es que se trata de un guion de Gabriel García Márquez, quien no ha tenido mucha suerte cuando asocia su arte literario al cine, que no ha sido pocas veces. Sin embargo, salvo por algunas líneas de diálogo y uno que otro personaje que definitivamente están hechos para ser leídos, lo que pueda tener este filme de anticinematográfico proviene de la puesta en escena, en especial de la dirección de actores, que en ciertos momentos evidencia la procedencia teatral de Triana y de algunos de sus actores.

Pasando por alto esta situación, que no alcanza a ser sistemática como para echar a

perder la solidez cinematográfica, estamos ante una de las películas mejor logradas del cine colombiano, en lo cual tuvo mucho que ver el esquema al que se acogió. Se trata, en definitiva, de un western crepuscular a la colombiana, un filme que recurre a una serie de códigos del primer género que se inventó el cine, los cuales se ajustan perfectamente a ciertas condiciones de la cultura, la sociedad y la geografía del país. Porque Colombia, salvando las distancias de tiempo y espacio, en muchos sentidos históricamente se ha parecido más al salvaje y lejano oeste que al idealizado paraíso tropical. 

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