

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº13 - diciembre 2024



ESCUELA DE OLASIVA
23
Festival de cine francés

MI Bestia

De Camila Beltrán

/cinefagosnet @cinefagosnet /cinefagosnet /cinefagos1

Una publicación de
cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

Director: Oswaldo Osorio
Gerencia: Adriana Gonzáles

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Bajo una lluvia ajena, de Marta
Hincapié Uribe
Simón Moreno Salinas

Después del frío, de María Jimena Duzán
David Guzmán Quintero

El Titán, de Alexander Giraldo
Margarita Espinel Villamizar

El vaquero, de Emma Rozanski
Oswaldo Osorio

El vaquero, de Emma Rozanski
Gonzalo Restrepo Sánchez

En sombras, de Camila Rodríguez Triana
Danny Arteaga Castrillón

Estancia, de Andrés Carmona
David Guzmán Quintero

Golán, de Orlando Culzat
Ana López

Igualada, de Juan Mejía Botero
Martha Ligia Parra

Lo peor hasta el momento, de Iván Garzón Mayorga
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Mi bestia, de Camila Beltrán.
Orlando Mora

Mi Bestia, de Camila Beltrán
Joan Suárez

Uno: entre el oro y la muerte, de Julio César
Verónica Salazar

Entrevista laboral, de Carlos Osuna
Oswaldo Osorio

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Aventura y mundo rural desde el cine colombiano de Ciro Guerra
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Del arte y otros balbuceos
David Guzmán Quintero

Mario Mitrotti (Colón 1944 – Bogotá, 2024)
Mauricio Laurens

Respuestas emocionales fisiológicas de un grupo de adultos jóvenes
expuestos a historias audiovisuales con estructura aristotélica

Juan David Gil Palacio
Cristina Nicholls Villa
Sara Inés Herreño González
Carolina Serna Rojas

Memoria de Umberto Valverde
Sandro Romero Rey

DOCUMENTOS

Cóndores no entierran todos los días, de Francisco Norden
Luis Alberto Álvarez

Cóndores no entierran todos los días,
Ignacio Zuleta

Cóndores no entierran todos los días
(Guion, novela y película)

ENTREVISTAS

Entrevista a Iván Garzón
(Lo peor hasta el momento)
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Camila Beltrán (Mi Bestia)
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Sebastián Parra
David Sánchez

SALA CORTOS

Cine Colombiano en España: Las Miradas de Mujeres
en Bogoshorts en el AFF 2024

David Sánchez

La noche del minotauro, de Juliana Zuluaga y Su madre,
Los archivos de Laura Indira Guauque

Kamila Alexandra Acosta

La noche del minotauro, de Juliana Zuluaga

Tito S. Martínez

La trampa, de Ferney Iyokina Gittoma

Daniel Tamayo Uribe

Paloquemao, de Jeferzon Cardoso

Lina María Rivera (Sunnyside)

Su Madre, Los Archivos, de Laura Indira Guauque

Marlon Varela

SALA RETRO

Chircales, de Marta Rodríguez
y Jorge Silva (1972)

Juan Sebastián Muñoz

El lugar de los días,
de Santiago Herrera (2012)

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Entrevista a Francisco Norden

Pedro Adrián Zuluaga

FESTIVALES

Cali: Donde el cine conecta,
cuestiona y transforma

Vanessa María Martínez Angulo

En Cali el cine se proyecta ahora: Un festival que (re)imagina lo (ir)real

Laura Montes | @toma20.cine | toma20.com



CRÍTICAS

BAJO UNA LLUVIA AJENA, DE MARTA HINCAPIÉ URIBE

LA PATRIA DE LOS AFECTOS

Simón Moreno Salinas

—●—



Lo primero que salta a la vista en *Bajo una lluvia ajena* es cómo se han transformado los medios de comunicación en tan solo un cuarto de siglo. Para finales del siglo XX, las videollamadas, tan omnipresentes en nuestros tiempos, aún formaban parte del repertorio de la ciencia ficción. El correo

electrónico apenas si se conocía y, pese a su efectividad, imponía las barreras de la comunicación escrita. Estas limitaciones técnicas serían el germen de un formato ahora discontinuado: la videocarta.

Por ese entonces, Marta Hincapié Uribe,

directora antioqueña, estudiaba cine en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña. Vivía en Vic, un municipio a una hora de Barcelona, junto a una comunidad de inmigrantes de distintas partes del mundo. Con su cámara de estudiante de cine como recurso, les ofreció grabar unas videocartas que personalmente enviaría después, a través de VHS, a sus respectivos destinatarios en diferentes lugares del mundo.

Estas videocartas serían, dos décadas después, el principal insumo de su segundo largometraje: *Bajo una lluvia ajena*. Aunque documentales, no carecen de cierta puesta en escena: sus personajes, inmigrantes palestinos, ecuatorianos, ghaneses o colombianos, se permiten cierta complicidad con la cámara. Eligen la canción que quieren de fondo mientras envían sus saludos, se maquillan, y hasta preparan las recetas de sus países. En medio de su desarraigo, de su no-lugar, la cámara se convierte en un dispositivo de su identidad, como una rama de la cual pueden asirse. La conciencia de *ser vistos* les convierte en actores. Las personas devienen en personajes. Su rostro abarca todo el plano, casi hasta desbordarlo, y expresan sus emociones: la nostalgia, la añoranza de la patria, el deseo de que sus seres amados se encuentren con bien y, por

encima de todo, la confianza irrevocable en un futuro mejor. También, en algunos, la ferviente promesa de su regreso. Son unos Ulises modernos. Se descubre una paradoja: para ser una película hecha con material de archivo, habla mucho acerca del futuro.

Pero no solo son las videocartas. En el dispositivo de Hincapié, se yuxtaponen otros tipos de imágenes. Inspirada en el libro *Viaje al país de los blancos*, de Ousmane Umar, la película relata la historia de un joven ghanés que muere en el intento de cumplir su sueño de emigrar a Europa. Como en un cuento de Rulfo, se trata de un relato imaginario, fantasmagórico y en primera persona. Otra videocarta, si se quiere, pero enviada desde ultratumba. El espectro de su remitente circula por el *footage* de las fiestas patronales, las prácticas económicas y las avenidas y paisajes catalanes que grabó la misma directora. La ficción no solo se intercala con el documental, sino que se diluye sobre él.


Son unos Ulises modernos. Se descubre una paradoja: para ser una película hecha con material de archivo, habla mucho acerca del futuro.

También en el libro del Génesis se cuenta la historia de unos hombres que desfallecen

en su propósito de alcanzar el paraíso. Dios, al enterarse de sus planes de construir una torre que los lleve al cielo, hace que cada uno hable un idioma diferente, incomunicándose entre sí. ¿Quiénes tienen el derecho de llegar al paraíso? ¿Quiénes el de habitarlo?

A estas imágenes documentales y literarias, se suman otras más: las del archivo familiar. En los años veinte, el abuelo de Hincapié, un médico de la alta sociedad antioqueña, viajó a Barcelona a avanzar con su formación. Sin la posibilidad técnica de las videocartas, las imágenes postales del Arco del Triunfo, la Basílica de San Pedro, entre otros bastiones de la cultura mediterránea, fueron el testimonio de sus pasos por Europa. Unas huellas que su nieta seguiría casi un siglo después. Al respecto de estas imágenes, se trata de una continuación en la filmografía de la directora: también en su primera película, *Las razones del lobo*, Hincapié aborda las paradojas de la historia familiar, y revela sus grietas y resonancias. Una historia que tampoco es muy distinta a la historia global.

Pero *Bajo una lluvia ajena* es, además, una pregunta por lo que pasa con la identidad y los afectos en las migraciones, por la polisemia de la palabra patria y, sobre todo,

por los interlocutores de una historia en la que, aunque ya nadie grabe videocartas, hay quienes siguen construyendo la torre que los lleve al cielo. Y tantos otros que permanecen incomunicados. 

CONTENIDO

SITIO WEB

DESPUÉS DEL FRÍO, DE MARÍA JIMENA DUZÁN

DOCUMENTAL O REPORTAJE, DIRECTORA O PERIODISTA

David Guzmán Quintero

—●—



Permítanme exponerles mis prejuicios: Ya que María Jimena Duzán es periodista, esperaba que *Después del frío* (2024) fuese una suerte de reportaje vendido como documental, esto es, valiéndose de la forma con la que se han venido ejecutando la rotunda mayoría de documentales del conflicto ar-

mado que han venido saliendo desde la firma de los acuerdos de paz: arbusto parlante, material de archivo, narración en *off*. Y, en efecto, cuenta con esos recursos formales, sin embargo, va más allá. Y si se da la discusión de que esto es un reportaje, habría que reevaluar, entonces, la etiqueta que se la ha

puesto a documentales similares.

“Yo ni soy directora, soy aprendiz”, dice María Jimena. Y, francamente, desconozco sus conocimientos de cine y si los elementos que me dispongo a nombrar son producto de una ejecución consciente o de una mera coincidencia sin importancia alguna y a la que solo yo estoy sobredimensionando. Como sea, para conciliar el debate eterno del cine de si priorizar la forma o el fondo, me voy a detener en cada uno, toda vez que algo de trabajo consciente hay, al menos, en la propuesta y la organización.

El dispositivo narrativo que utiliza María Jimena para su narración es el que he venido reclamando desde hace algún tiempo: el del diálogo entre personas con posturas y experiencias distintas: Roberto Lacouture, “conservador, católico y uribista”, como él mismo se presenta, cesarense víctima de secuestro por parte del frente 19 de las FARC-EP; Luis Fernando Borja, excoronel responsable de ejecuciones extrajudiciales al norte del país; y Steven Ospina, líder social de Siloé que estuvo en pie de lucha en el contexto de las manifestaciones del 2021. Y esas conversaciones, al mismo tiempo, están presentes en cada una de sus historias: Lacouture ahora visita a Abelardo Caicedo,

comandante del frente que lo secuestró, y Borja ahora es vecino de Rodrigo Londoño (“Timochenko”, para los amigos) y juegan ajedrez. Opuesto al documental de Petro, aquí las fuerzas antagónicas no participan en los personajes, sino en esa violencia de la que todos, al final del día, han sido víctimas (incluso el comandante). Este diálogo lo que hace es nombrar la violencia como un problema de todos, al que todos le debemos dar solución: no seguir en esas escaramuzas de echar culpas o en esas fábulas maniqueas de buenos y malos.

Ahora, cuando hablaba de que hay ciertos elementos que desconozco si fueron implementados de forma consciente o accidental, me refería al Distanciamiento. Esta técnica ha sido utilizada en el teatro desde hace cientos de años, sin embargo, se popularizó con Bertolt Brecht, exiliado de la Alemania Nazi. Brecht llegó al cine en el número de 1960 de Cahiers du Cinéma para luego ser traducido al lenguaje cinematográfico por autores como Godard o Agnès Varda. En añadidura al teatro (que ejecutaba el Distanciamiento rompiendo la cuarta pared o “deformando” las acciones de los actores haciendo que las ejecutaran más rápida o más lentamente de lo “verosímil”), el cine ejecutó el Distanciamiento, también, mos-

trando los equipos de producción, como es el caso de *La chinoise*, de Godard, en la que se muestra directamente la cámara a la que le está hablando Jean Pierre Léaud, o en *Jane B. par Agnès V.* en la que Jane Birkin camina hacia un espejo siendo seguida por el *travelling* de la cámara, hasta que esta reencuadra en él mostrando a Agnès Varda; incluso cabe el ejemplo de *Lions love*, en el que los personajes (¿o los actores?), evidentemente drogados, balbucean una canción y uno de ellos dice: “Agnès cortará esto porque tendrá que pagar regalías”.

La razón por la cual lo traigo a colación es porque esta técnica se convirtió en una herramienta imprescindible para las narraciones políticas, con el fin de recordarle al espectador que *tomara distancia*, que estaba asistiendo a una representación, y, una vez distanciado, que pensara respecto a lo que estaba viendo. En el documental esto es tan simple como dejar la voz del entrevistador; pero aquí hay algo más. De entrada, se muestra la cámara y los rieles de ella en el centro de la mesa redonda en la que están los protagonistas. Luego vemos al propio Roberto Lacouture marcando la claqueta y la cámara reflejada en el retrovisor de un carro al que se acerca. También está presente en el momento en el que vemos a un para-

militar cantando vallenato y esta música se torna sumamente anempática cuando comienza a acompañar imágenes de explosivos y cadáveres. Desde esta perspectiva son justificables (pues genera el mismo efecto) los “errores” técnicos de sonido en las elipsis de los discursos y la desproporción de la mezcla de una escena a otra.

La razón por la cual lo traigo a colación es porque esta técnica se convirtió en una herramienta imprescindible para las narraciones políticas, con el fin de recordarle al espectador que *tomara distancia*, que estaba asistiendo a una representación...

Momentos como el del paramilitar, como el *Cocktail party* subjetivo de Steven que narra cómo los helicópteros pasaban disparando, el montaje MTV de algunos fragmentos o el montaje paralelo de la narración de Borja y la representación del momento en el que quema todo, son los que hacen que este relato se aleje de ser un reportaje y añada algo a la forma estructural con la que venían narrándose los documentales colombianos de temáticas similares. Hay un riesgo. Un riesgo tímido que puede justificarse en que María Jimena no es cineasta, pero hay un riesgo al fin y al cabo.

Sin embargo, muy a pesar de lo mencionado en esos momentos sonoros tan bellamente ejecutados, es justamente en la banda sonora donde está la pata que cojea en el relato: la música extradiegética, específicamente la trama musical; pues en ese aspecto a la propuesta le faltó mucha consistencia. Partiendo de que es usada (a mi gusto, tal vez) en exceso, los episodios de Lacouture y Borja son introducidos con gaitas y maracas, como si se tratara de una suerte de cumbia, sin embargo, la música luego pasa a componerse de Música melancólica sin copyright para acompañar tus videos. Y en esta vertiente, la trama musical del episodio de Steven, compuesto de hip hop, respecto a la que se venía desarrollando, se antoja incómoda, sin acoplarse del todo a la estética musical del resto del relato. Dicho eso, en este sentido, y recordando lo mencionado del *Cocktail party* subjetivo, el episodio de Steven es el más estéticamente consistente en comparación a los otros dos.

Finalmente, valdría la pena resaltar las representaciones animadas que utiliza María Jimena para algunos momentos puntuales. Lo que, en efecto, no es ninguna idea estrambótica ni innovadora si lo pensamos desde la perspectiva del cine, en general; sin embargo, visto desde el conjunto de pe-

lículas documentales colombianas sobre el conflicto armado, sí que está presentando algunas cosas que no habían sido traídas a colación, pues exploraciones formales importantes, tal vez, solo habían sido tratadas en *Nuestra película*. Lo que sí hay implícito es una distancia toda vez que María Jimena, aunque víctima, no está contando una historia propia como sí lo habían hecho las otras películas. Pero el exigirle una cercanía personal de la directora hacia el relato es viva prueba de que estamos urgidos de esa figura del *auteur* que ya está tan en crisis.

En síntesis: *Después del frío* tiene una forma medianamente más arriesgada que otras películas del mismo “género” que han merecido el rótulo de documentales; sigue una estructura episódica, que tampoco es nueva en el cine ni exclusiva del periodismo; utiliza elementos narrativos que son propios de un reportaje, como lo han hecho tantos otros miles de millones de documentales. Bien, al final, el que se llegue a etiquetar a esta peli como reportaje y no como cine, puede que nazca del prejuicio del que yo partí. Como sea, siempre vale la pena extendernos en el debate entre lo que diferencia al reportaje del documental informativo. 🐜

EL TITÁN, DE ALEXANDER GIRALDO

LA SONRISA DEL METAL

Margarita Espinel Villamizar

—●—



Los marineros daneses temían a una criatura gigante, un tanto monstruosa e impredecible. Este animal, de comportamiento misterioso y características exóticas, no era aterrador en sí por atacar a los pescadores, incluso en ocasiones estos se veían favore-

cidos por su presencia, ya que los rumores cuentan que la pesca más grande se daba, sin ellos saberlo, al estar navegando sobre el cuerpo del Kraken. Este majestuoso animal atraía a los peces y permitía que estos fuesen atrapados fácilmente. Lo aterrador del

Kraken era que, al sumergirse a gran velocidad en el océano, creaba un remolino capaz de hundir los barcos, por ello era el terror marino de los navegantes nórdicos.

Sin lugar a dudas, en términos de cultura y poder, hay ciertos personajes, grupos y artistas que tienen este efecto poderoso, nos arrastran, nos sumergen y nos llevan en ocasiones a nadar a otras aguas, unas veces turbias, otras veces mansas. La música es uno de esos remolinos, es el arte colectivo por excelencia, sumamente poderoso, al punto de degradar la sociedad a niveles que parecen ridículos (especialmente hoy en día con las “composiciones” de ciertos artistas urbanos) o bien poder revelar la expresión libre de la belleza que habita en la mente humana.

...lleva a la audiencia a recorrer calles, tiendas, salas familiares, bares y teatros para descubrir o redescubrir el camino del Titán, Elkin Ramírez, el hombre del rock nacional...

Ciertamente estamos lejos de comprender las maravillas que alberga nuestro cerebro, la ciencia moderna cada vez más nos demuestra que conocemos tan poco de nuestro universo como de nuestro poder mental;

aun así, hay personas que viven para ser, no solo el remolino, sino también el que provee los peces, y esto precisamente es lo que descubrimos con *El Titán* (2024), un film documental que nos sumerge en la historia del hombre que luchó hasta sus últimos días por romper cadenas, por no resignarse a la miseria.¹

Luego de su trabajo *Huella y Camino: Kraken, la historia* (2020), Alexander Giraldo deja en claro no solo su pasión y curiosidad por esta banda, sino que complementa de una manera más familiar, incluso más íntima, el camino recorrido por esta agrupación, centrándose claramente en su líder, como un líder verdadero y no como un dictador, su film nos da la mirada de un guerrero y nos ofrece un acercamiento muy fuerte a su personalidad alegre, poética y soñadora; lleva a la audiencia a recorrer calles, tiendas, salas familiares, bares y teatros para descubrir o redescubrir el camino del Titán, Elkin Ramírez, el hombre del rock nacional, el hombre que, en palabras de su padre, “no pertenecía a este mundo”, y en palabras de su madre, “era un lucero”. El artista que ciertamente abrió los ojos de los metaleros y los rockeros colombianos. Hay muchas

1 Hijos del Sur, Kraken III (1990)

bandas nacionales que han emprendido batallas titánicas, pero en los recuerdos de la gran mayoría, fue Kraken y la voz de Elkin lo que nos hizo decir “existe el metal en español, existe el metal colombiano”.

Y cierto es que mil historias se han contado de este hombre que se marchó de su natal Medellín y realizó sus sueños. Materializó sus ideales mientras hacía realidad los anhelos de generaciones que se resistieron a venderse a la violencia y al narcotráfico, sueños de personas que siguen en pie con sudor y lágrimas en un país que incluso hoy tiene muchas heridas que sanar y que, gracias al arte y a la cultura, va creando una imagen diferente de sí, va abriendo los ojos y viendo más allá de la muerte. Giraldo nos presenta a un Elkin tierno, un hombre de familia, un hijo, padre, esposo y amigo. Un hombre dulce, lleno de ilusiones que puede llegar incluso a considerarse naif a causa de su ternura y bondad, un personaje eterno, una banda para la eternidad y que, a pesar de los cambios y las evoluciones, seguirá en los corazones de los latinoamericanos para siempre. Este film es un recorrido entrañable por una historia de familia. Muchas de sus escenas evocan la conclusión más importante de Sam Dunn en su documental *A Headbanger's Journey* (2005) el metal no es

solo música, es el sentimiento de que no estás solo, el metal siempre estará ahí para ti.

Precisamente un sentimiento de compañía es lo que nos transmite Alexander con su película, lleva a la audiencia a sentirse parte de, a sentirse un miembro más de la banda y, con las innumerables escenas de sonrisa de Elkin, es inevitable sentir simpatía por el personaje, en ocasiones se llena el corazón de nostalgia al oír la voz quebrantada de sus seres queridos al hablar de los últimos instantes compartidos con el Titán y el hecho de tener constantemente fragmentos de las canciones en las escenas lleva a quienes están en la sala a cantar o, cuanto menos, tararear estas letras que acompañaron diferentes momentos, no solo de la historia del país sino también de la historia de los metaleros y, claramente, de la familia Kraken.

Podría el público llegar a sentir que esta película es una invitación a seguir de cerca a la banda y a continuar descubriendo su trabajo una y otra vez, pero es tan exigente el público rockero (como dijo el propio Elkin, “no hay público más exigente que el rockero”) que para gran parte de los fanáticos la banda ha muerto, muchos prefieren acercarse cada tanto a los clásicos y llevar solo el recuerdo de lo que fue hasta 2016. Hace

poco se presentó, luego de muchos años, en el festival Rock al Parque y claramente las canciones compuestas por Elkin son cantadas a grito herido por los fanáticos mientras que las del nuevo álbum Kraken VII solo reciben un tímido acompañamiento en los coros y en frases épicas como “aquí están los pasos del Titán (...) las palabras del Titán”. No se equivocó Elkin al tachar de exigentes a sus seguidores, pero seguro que él mismo estaría feliz de ver su proyecto crecer y evolucionar en las manos de los músicos que siempre lo acompañaron y en una nueva voz. Por otra parte, hay quienes por amor a la banda adoptan a su nueva cantante y están dispuestos a escuchar los nuevos pasos de este proyecto, que, sin duda, quienes vean este film podrán apreciar aún más, pese a los cambios inevitables.

...hay quienes por amor a la banda adoptan a su nueva cantante y están dispuestos a escuchar los nuevos pasos de este proyecto, que, sin duda, quienes vean este film podrán apreciar aún más, pese a los cambios inevitables.

Fotos, viejos vídeos, notas de voz y más, ofrecen a la audiencia una variedad exquisita de recursos, ideal para un documental, este llega a ser incluso interactivo, ya que

no solo se viaja a través de las imágenes sino que se permite que cada uno se imagine a Elkin grabando en cassettes sus ideas de coros; es posible imaginar cómo estaba vestido al momento de pintar algunas de sus tantas ilustraciones y, las fotos familiares y de la banda, dejan la huella imborrable de su sonrisa en todo momento. Sus mensajes de agradecimiento se escuchan y se brinda incluso al espectador la oportunidad de ver los comentarios de quienes estuvieron atentos a su paso por el quirófano.

Tener los testimonios de amigos y de colegas en la escena del metal es clave para que aquellos que tal vez no están muy familiarizados con la banda lleguen a dimensionar (al menos un poco) la importancia de este hombre para la música latinoamericana. Alexander Giraldo supo elegir los músicos que, si bien sus carreras musicales iniciaron casi que a la par de Kraken, admiten que la influencia del Titán fortaleció la escena de este tipo de música y esta cultura en América Latina. Grandes referentes del metal latinoamericano en sus diferentes subgéneros como Dilson Díaz (La Pestilencia), Alex Okendo (Masacre), Jorge Fresquet (Kronos), Adrian Barilari (Rata Blanca) y Paul Gillman (Arkángel) resaltan la labor titánica de Elkin por alcanzar un nivel musical digno de ser

reconocido como uno de los más grandes del género, por no abandonar sus sueños ni su gente y por preferir dar un mensaje significativo a través del arte en lugar de usar el arte como un simple método para enriquecerse.

Si quedaba duda del amor de Elkin Ramírez por su banda y su falta de interés hacia la fama internacional, todo queda corroborado por el testimonio de un amigo cercano que admite su intento fallido de persuadir al Titán para hacer una carrera en solitario, cosa que lamentablemente vemos muy a menudo como tentaciones imposibles de rechazar por otros artistas como Juanes, quien abandonó su proyecto de Ekhyosis para iniciar como solista de música pop y rock en los años 2000.

Como es de esperar, la película nos va llevando por el camino del crecimiento de la carrera del Titán, vemos los cambios de Kraken a través de su historia, los cambios en los músicos, la evolución de las letras y la evolución también en la percepción y acogida del público; desde el inicio sabemos que Elkin Ramírez murió, pero Giraldo juega con nosotros siendo lanzados constantemente como una pelota loca que va del pasado al presente, y que finalmente nos deja con el

recuerdo de momentos épicos, graciosos y familiares de aquello que fue la última gran batalla de este hombre: la grabación de su tan amado Kraken VI. Son justamente estos vídeos los que hacen que resuenen en nuestras cabezas las palabras “resiste, resiste” como si al repetir las pudiésemos acompañar a este hombre a culminar su última lucha, pero a la vez, nos encontrásemos dando apoyo a todos aquellos que vivieron estos últimos momentos junto a él, aquellos que tendieron su brazo para sostenerlo y que, extasiados por su tenacidad, llegaron incluso a pensar que era posible tenerlo de vuelta.

Lo inevitable, como su nombre lo indica, se presenta a nuestros ojos y aunque la tenacidad de todos aquellos que relatan su relación con Elkin (sus padres, su hijo, sus amigos y sus ex parejas) da cierto aire de resignación, de “ya pasó”, es claro que para muchos la nostalgia invade el alma al ver a la banda, que era más una familia, tocando una de las canciones más amadas por Elkin, una canción que compuso y cantó miles de veces con una sobredosis de pasión y que llevó a tantos fanáticos a llorar y sudar junto a él. Esta nostalgia se construye a lo largo de los 107 minutos mientras se va pintando el mural en su honor, una obra que tantas personas se cruzan día a día en las calles del

centro de Medellín, pero que tal vez con el tiempo solo los corazones de los metaleros y rockeros melancólicos les lleven a reparar en él. Para aquellos que han escuchado y explorado su historia, con este film logran completar la lista de razones para afirmar que Elkin Ramírez fue, es y será para siempre, la sonrisa del Metal. 🐞

CONTENIDO

SITIO WEB

EL VAQUERO, DE EMMA ROZANSKI

EL COSMOS DEBAJO DE UNA CAMA

Oswaldo Osorio



¿El caballo hace al vaquero? Si se tiene la determinación, sí. Y bueno, también es posible con una yegua. O al menos eso piensa Bernicia, una silenciosa y reservada mujer adonde quien llega una yegua extraviada cerca al restaurante donde trabaja. Emma Rozanski, cineasta australiana radicada en

Colombia, escribe y dirige esta historia donde, con ese peculiar encuentro, elabora un original relato, el cual está más interesado por construir un singular universo y unos entrañables personajes que por desarrollar un argumento de manera convencional.

Ese universo propuesto aquí está poblado de mujeres (es un misterio por qué el título está en masculino), quienes mantienen unas afectuosas relaciones, las mismas que se desarrollan en un paisaje rural tan tranquilo y cálido (emocionalmente) como ellas. No es el árido oeste norteamericano, homenajeado e idealizado con cariño por esta película, sino las montañas de Ubaque, Cundinamarca. En este contexto, Bernicia paulatinamente se transforma en un inesperado personaje, el cual es acogido por ese entorno femenino con la naturalidad de quien acepta la más trivial decisión de un ser querido, aunque le advierten que el “mundo exterior”, es decir, el de los desconocidos y tal vez el de los hombres, no lo van a aceptar de la misma forma.

Esa transformación tiene su origen en una particular conexión de Bernicia con la naturaleza y en una introspección que parecen darle un poder sensorial diferente. Es por eso que, a través de ella, es posible adentrarse a una distinta percepción del mundo y de las relaciones, más sosegada, sensible y hasta espiritual. Por eso piensa con amorosa nostalgia en los vaqueros, pero no los que andan cabalgando como locos dando balazos, sino los que miran atardeceres, los que acampan junto al fuego y tocan la armónica,

como ella misma ha empezado a hacer.

Y es que, para conquistar al lejano Oeste, primero hubo que encontrar una necesaria armonía con la naturaleza, y el punto de partida fue la comunión con los caballos. Por eso esta yegua, que nunca tuvo nombre, es la que dispara (sin balas) esa conexión de Berni con el aire libre, incluso con la soledad, aunque no hasta el punto del aislamiento. Los lazos familiares continúan, en especial con su divertida y cariñosa prima, pero también tantas personas, por más queridas que sean, es un bullicio que interfiere con otros placeres mínimos, pero casi sublimes, como sentir el detallado silencio de la naturaleza, acariciar una planta, ponerse un sombrero o prender un fuego. Solo con esa actitud es posible ver el cosmos debajo de una cama o en la mierda de una yegua.

Se trata, entonces, de una obra callada y entrañable, como su protagonista, una película que, a partir de una improbable conexión –entre la dependienta de un restaurante con el western– crea un tranquilo y sensible relato que aboga por el sosiego, la sinergia con la naturaleza, la sabia introspección y el placer de las cosas simples.

EL VAQUERO, DE EMMA ROZANSKI

Gonzalo Restrepo Sánchez

—●—



El vaquero, de Emma Rozanski es un filme colombiano que se presentó en el festival de cine de Cartagena de Indias, 2024. Si bien es una coproducción con el Reino Unido, es dirigida por una cineasta australiana residente en Colombia. Algo que no nos debe llevar a una polémica sobre la nacionalidad del filme.

Respecto a la película, y evitando todo tipo de spoiler, si tomamos como punto de partida al joven personaje femenino Bernicia (la lla-

man Berni) y su vida en la montaña, la familia y su relación con su entorno natural, podemos tener dos puntos de vista respecto a cómo abordar el filme, que no se reconcilia en cambios estéticos y que se encubre en sus propias formas como claves para ser interpretado:

Primero, cuando escuchamos en la cinta “los sueños viajan con el viento”: el auto comportamiento del personaje. Y segundo, que en vir-

tud de esa relación observada entre Bernie-su corcel (que parece ser el catalizador en la vida de la mujer)-paisaje, de alguna manera nos remite al género Western. Y, no obstante, por ejemplo, que otros géneros y escuelas cinematográficas han sacado provecho de la poesía emocionante del paisaje, *El vaquero* nos debe quedar como referencia cinéfila del reciente cine colombiano.

Y con una puesta en escena sencilla, aunque, con algunas angulaciones de la Y con una puesta en escena sencilla, aunque, con algunas angulaciones de la cámara propias del Western en algunos momentos de la diégesis, bien nos permite expresar con claridad que la cineasta —y ahí su talento— saca beneficio de esos detalles consecuentes de paisaje —y personaje— en los que identificamos de común el Western, y que no son más que signos o los símbolos de sus escenas —a excepción de la música de Guy Fixsen, que no clasifica elementos favorables y tipológicos en el género como tal.

Queda pues por referir un paisaje en la película, que al impregnar de su soledad a quienes pueden convivir con ella, deja cierta sensación de sosiego, y algo que intencionalmente obtiene Rozanski: un modestísimo argumento que no oculta nada, tanto como el aparato narrativo que se expande con una

luz comprensible y debida. De todas formas, concluyente la dinámica de este plan argumental, así como su carácter de documental que nos atrapa para bien. De pronto, para este tipo de planteamientos narrativos, el filme pudo haber sido dispuesto en capítulos (mediante el fundido), en el sentido —y justificación— de no sentirnos tan aprisionados por el manejo del tiempo.

Queda pues por referir un paisaje en la película, que al impregnar de su soledad a quienes pueden convivir con ella, deja cierta sensación de sosiego...

Con referencia al primer punto de vista, cuando escuchamos: “los sueños viajan con el viento” y sin nada de aspaviento; quizá sea la mejor forma de expresar parte del pensamiento de quienes habitan un gran espacio. De pronto, todo sea una metáfora —que recorre los mejores westerns. Por otro lado, no es que descifremos que ese lenguaje no verbal de los personajes observados no resplandezca, ni mucho menos —no se hallan trazas del cine mudo en este filme—; es que todos los gestos y movimientos que ejecutan los interlocutores observados son de una simpleza abrumadora. Y diría que comprensible para darle cierta meditación a una trama lineal. Lo anterior, lo expreso y sien-

to ya que la película pudo haberse inclinado hacia un western psicológico, pero, no, cambia sus códigos de la acción, y es algo a rescatar del guion.

Asimismo, sería justo plantear de la cinta colombiana que, mediante unos casi que diálogos murmurados, no intenta posicionamiento filosófico, aunque sí, un poco de revestimiento identitario. A través de ellos, eso sí, logramos captar toda la acción que discurre, y sin encuadre alguno que permita disipar esa línea entre realidad y ensueño, así como entre el pasado —por aquello de los recuerdos—, el presente y futuro de unos interlocutores sin máscara alguna. Y es que, al mismo tiempo de deleitarse, sin fractura psíquica sobre su realidad y cualquier temor de precariedad acerca de su “renacer día a día sin tormento”, una disposición consecuente por parte de “Berni”.

Insisto, unos personajes a quienes la cineasta en ese escenario campestre sabe atraernos, gracias a esas “perfecciones esenciales” o percibirse así mismo sin temor a la vista de cualquiera que quiera fijarse en ellos. La beldad no queda comedida a universos ancestrales, míticos y encubiertos —no obstante, que Berni llama a través del sueño y no es una imagen alucinada de

la mujer alguna.


A modo de conclusión y mi manera de ver esta película, dos aspectos: una particularidad ya más bien orgánica del cine moderno es el manejo del guion o narrativa. Y con la condición de que muchas veces el cine actual exige la narración de arte y ensayo, otra gran contraseña de este cine es la indagación sobre las circunstancias íntimas del sujeto. Ya que, al salir de la sala de proyección, el silencio del espectador lo dice todo.

Siempre que admitamos que este tipo de “cine colombiano” —y es mi propuesta—, lo vinculemos al concepto de cine de autor. Todas las teorías del cine como instrumentos epistemológicos permiten comprender ese cine a partir de nociones y argumentaciones diversas, planteándonos en el mejor de los sentidos, pruebas sobre preguntas que impacten al cine como fin y como medio. Creería en últimas, con todo y eso, teorías que tienen sus contradictores en el mundo actual, y continúan siendo principalmente, si estimamos y creemos que el cine es un fruto de “expresión personal”; una guía seductora sobre las diferentes posturas al fenómeno cinematográfico como tal.

Referencia

Gutiérrez, M. (julio 2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y palabra*, No. 87, pp. 1-23. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199531505030>

Gadamer, H. G. (2005). *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.

Gadamer, H.G. (2004b). *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EN SOMBRAS, DE CAMILA RODRÍGUEZ TRIANA

UN FLUJO DE CONCIENCIA VISUAL

Danny Arteaga Castrillón

—●—



La construcción de la memoria sobre el conflicto colombiano también se hace desde la recuperación de los recuerdos acallados y ocultos, tanto de víctimas como de victimarios. Para ello el arte es un canal esencial. La película *En sombras*, de Camila Rodríguez

Triana, logra ese propósito: traducir los recuerdos de un ex guerrillero en imágenes performáticas que atraen, además, una polifonía de voces del pasado para configurar una obra sobre la culpa y la necesidad de reconciliarse con *quienes se ha sido*.

Sin duda, Camila Rodríguez Triana es una de las cineastas colombianas más importantes de la actualidad. En su obra combina el documental con el arte visual, para resignificar el material de la realidad, sacarlo de la rigidez del tiempo y permitirle ser de nuevo en una dimensión casi pictórica, como sucede en *Atentamente* (2016), la historia de un viejo fotógrafo que tiene una silenciosa relación sentimental con una compañera de vejez en un hogar de ancianos, o en *Interior* (2017), que captura la belleza azarosa de la cotidianidad de diferentes personas, en diferentes instantes, en una sola habitación de una pensión austera. Pero la misma tendencia de hurtarle formas a la realidad para realzar de ella aquello que permanece en silencio se siente también en sus ficciones, como en la reciente *El canto del auricanturi* (2023), en la que el amor entre madre e hija persiste en medio de un lugar con un conflicto acechante, unidas apenas por un canto mutuo como un lenguaje eterno y secreto.

En *En sombras*, también una ficción, es el material del recuerdo con el cual esta vez trabaja la directora, pero igualmente empapado de realidad, por un lado, como referente histórico o poético y, por el otro, a través de la historia del hombre del cual se toma el insumo artístico. Se trata, según cuenta

la misma realizadora, de un ex combatiente de los años setenta, que, tras una temporada en la cárcel, decide desmovilizarse, ya en la década de los años ochenta, y se ve obligado a seguir una vida clandestina debido a la persecución estatal y a la del mismo movimiento guerrillero al que pertenecía. La artista encontró en esta historia la posibilidad de materializar la naturaleza de esos recuerdos, insertos en el plano de tres identidades: la de su vida antes de ser guerrillero, durante su militancia y la que asumió una vez se funde de nuevo en la vida civil. Todo ello desde el hemisferio de la ficción, con el fin, entre otros aspectos, de mantener en secreto la identidad del hombre, que, aún hoy, teme por su integridad.

Fue una decisión afortunada, pues la obra pareció cobrar una cierta libertad, una manera más intrincada de tejer esa suerte de laberinto performático, envuelto de sombras, de objetos, de ceniza, de trozos de ruina, de los espacios, muebles y artefactos de una casa que pareció paralizarse en una estética de décadas atrás, más la presencia del protagonista que deambula por las galerías de su hogar materno, junto con la fantasmal presencia de dos hombres que representan esas otras identidades suyas que lo persiguen. Así el hombre va redescubriendo los

hitos y símbolos de su pasado, de los cuales se desprenden la culpa, los residuos de un ayer inmutable, los contornos de una pesadilla.

Una tras otra se van sucediendo las escenas o segmentos, que operan casi como fragmentos independientes, que contienen su propio performance o su trazado teatral; otras veces, los cuerpos ralentizan su movimiento, se aquietan, se integran a los objetos, a la luz sorda, a la sombra, para eternizar así la sensación de una composición pictórica. No obstante, el sentido de las imágenes se reafirma gracias a la manera como lo performático se integra a las voces del pasado. El sonido alcanza aquí, entonces, una relevancia tan importante como el de la imagen. Así, salpican, desde el registro gangoso de una radio los fragmentos de un discurso de Camilo Torres, el himno completo de *La Internacional*, los versos sentidos de un poema revolucionario de Pablo Neruda, las noticias sobre un crimen que pesa en la conciencia, para después dar paso a los ecos de la nostalgia con la voz de una madre que añora al hijo fugado, el balbuceo de los versos de una canción de Julio Jaramillo, el relato de un mal sueño. Camila Rodríguez Triana logra que estos ecos se apeñusquen junto con los demás objetos de la casa, y se


sumen a la ruina, al polvo, a la ceniza.

Es con esa integración cómo comprendemos el relato de la violencia, que también se relaciona con las formas que toman los recuerdos y las culpas en la memoria individual. Esas formas, que parecen íntimas, secretas, es precisamente lo que atestigüamos en *En sombras*. Son los contornos contradictorios de quien fue un victimario y se volvió víctima, de quien es padre y esposo y debe ocultar su pasado, de quien convive en doloroso silencio con sus otras identidades.

... el sentido de las imágenes se reafirma gracias a la manera como lo performático se integra a las voces del pasado. El sonido alcanza aquí, entonces, una relevancia tan importante como el de la imagen.

Sí, en efecto, con *En sombras*, nos ubicamos en el plano de lo experimental, aunque ese término, al cual muchos recurren para describir lo incomprensible, se queda corto, desde mi punto de vista, para el propósito de esta obra, que es materializar un clamor interior de un hombre atormentado por las imágenes de sus recuerdos y sus culpas represadas en las neuronas. Por eso diría que la obra es más una suerte de flujo de con-

ciencia visual, donde confluyen, a veces en tropel, todos los vestigios filosos como astillas provenientes de esa vida o vidas, que hacen parte además de ese ominoso episodio sin fin que es el conflicto colombiano.

Tampoco es una obra azarosa o que obedezca solamente a lo intuitivo, pues, aunque no haya una estructura narrativa evidente, el conjunto del performance, la imagen y las voces sí dan cuenta de una progresión, una, de hecho, muy elocuente, como es la de este personaje que inicia tanteando la oscuridad con una linterna hasta encontrarse con un baño de luz final, una redención, una aceptación de quien fue, como en efecto lo sugiere el canto de las hijas en ese momento que opera casi como un clímax en la obra: “el pasado es importante / pa’ poderse transformar, / no solo es mirar pa’lante / atrás también hay verdad”. La voz del protagonista, que había permanecido mudo, resuena además un instante después con un tono de dolorosa confesión. Con ello, la película nos deja, entonces, una idea: la reconciliación, incluida la de todos como nación, inicia con el acto individual de perdonarse a sí mismo, y para ello es necesario darle, primero, un lugar concreto a los recuerdos. 

ESTANCIA, DE ANDRÉS CARMONA

LAS ERECCIONES DEL DIABLO

David Guzmán Quintero

—●—



Ya llevamos bastante tiempo hablando de la (re)presentación de la población cuir en el cine. Ya se ha hablado bastante también de la inconformidad con parte de ella y se han señalado problemas estructurales. Se ha resaltado el valor que hay en narrar la

diversidad de forma diversa, que lo que importa es la mirada que aporta algo distinto desde lo que ha significado su permanencia en el mundo, lo que nos hacen mirar, que ya bastante manoseados están los argumentos que parodian el closet y el del chico transgé-

nero que oculta su pecho con vendas. Lo que ha atravesado a las obras importantes sobre la población cuir ha sido lo políticamente incorrectas que han sido sus posturas y la incomodidad que han generado: la sexualidad como una manifestación política en el cine de Pasolini, la celebración del deseo en Almodóvar, la posibilidad de gays victimarios en el cine de Fassbinder, etcétera. Lo que necesitamos es dejar de asistir a relatos que intenten evocar emociones condescendientes y nos enfrentemos al valor de incomodarnos, que nos reten a permanecer en la sala. Los modos de representación del cine, en esa vertiente, han sido bastante miopes y se han empecinado en “un solo tipo de gay”: el burgués veinteañero delgado de 1.80. Muy a propósito de eso, en su momento hice notar la importancia de *Anhell69* al mostrar a esa población trans y homosexual que se resiste, al mismo tiempo, a una hegemonía de cuerpos y de clase. En *Estancia*, por su lado, vemos a la homosexualidad en tres viejos enfermos. Esta es la historia de tres maricas (viejos y enfermos) que viven con un cura en una pensión en el centro de Medellín.

El desafío que presenta el relato es lo que más le inquieta al director y es la inscripción del tiempo. La experiencia a la que uno se enfrenta con *Estancia* es, de hecho, vaga-

mente similar a la de otros relatos como *Vitalina Varela*, en los que la eternidad se hace breve... o la brevedad se hace eterna. Igual que Pedro Costa, Andrés Carmona, el director, juega con la penumbra, con el ruido, le llama la atención el deterioro de una casa vieja y de los rostros seniles de tres ancianos que ya sienten el tiempo como lo sentimos nosotros una vez nos adentramos en la estancia. Como en *Vitalina*, uno sale de *Estancia* sintiendo que ha envejecido mientras veía la película. Como sus viejos personajes, Andrés nos hace a nosotros conscientes de ese paso del tiempo: uno de los ancianos se presenta mostrándonos una foto suya de joven: “Yo era hermoso. Las peladas en el colegio me decían Chimbo de oro”.

La mirada de Andrés no es condescendiente, ni de una lastimería disfrazada de empatía. Andrés devela un trabajo arduo de inmersión al presentarnos este universo permitiéndole a este que siga transcurriendo a su ritmo de todos los días, sin que la cámara estorbe en el devenir cotidiano. El director lo que ha hecho es acoplarse al mismo ritmo de vida que llevan sus personajes sin dejar de estar al tanto de la singular belleza que hay en ellos y en el lugar donde viven. Al principio la cámara se pasea indiferente por el lugar: una ventana que es la única luz

en la bruma, una habitación, una salita, una habitación observada desde el techo y cuya mirada converge en tres hombres mayores sentados en un colchón desnudo, un baño, un ático en el que vive un cura que canta, otra habitación en la que no sé cómo ha cabido una cama entre el montón de chécheres. El director se ha enamorado de lo que nos muestra, tanto que confía ciegamente en ese universo y lo deja existir ante nuestros ojos. Bien sea en la presentación de los espacios o en las conversaciones desprevenidas que sostienen los personajes, Andrés nos contagia de su interés por el relato. El relato es eso: la existencia en la estancia. No importa más nada. Los acontecimientos son nimios. Como en la vida, Andrés no exime a su relato de la más hermosa banalidad.

La mirada de Andrés no es condescendiente, ni de una lastimería disfrazada de empatía. Andrés devela un trabajo arduo de inmersión al presentarnos este universo permitiéndole a este que siga transcurriendo a su ritmo de todos los días...

Así como el que se masturbaba pensando en Jesús en *Anhell*, en *Estancia* tenemos al que le aburre la idea de irse al cielo y encontrarse con “una parranda de güevones echando

bendiciones”, que le conforta la idea de morir e irse “puteando de aquí pa’rriba”. Y hubiese sido un absoluto desperdicio si la forma del relato hubiese sido preciosista. Igual que el discurso de sus personajes, que la casa deteriorada, que el anciano conectado al oxígeno y que los días pasen entre chismes y alcohol, Andrés parece igual de embriagado a sus viejos: en los encuadres entran destellos de luz que no le interesa “corregir”, los encuadres son tomados desde ángulos a veces no muy pensados, el tratamiento de color es de un cálido medio distorsionado, no siempre los planos están enfocados, los diálogos a veces se pierden entre el ruido ambiente y la dicción de un borracho. Y esa es la mejor forma en la que se pudo haber tratado el relato.

Estancia es una clase magistral de ponerse como director a disposición de sus universos. Es una película que confía en sí misma, en sus personajes, en sus espacios, en su forma. Es una película de la que deberían beber muchas otras. 🍷

CONTENIDO

SITIO WEB

GOLÁN, DE ORLANDO CULZAT

UNA POSIBLE ESTÉTICA DE LA RESOLUCIÓN

Ana López

—●—



ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI

Orlando Culzat se llevó el premio a mejor dirección con su ópera prima *Golán* en el pasado 16 Festival Internacional de Cine de Cali. Empezamos mencionando este reconocimiento porque, entre otras cosas, esta película ocurre cerca de la ciudad de Cali, su historia está centrada en la sociedad caleña

y, por supuesto, su director es caleño. En *Golán*, Pedro es un joven de trece años que se ve enfrentado a la muerte de su abuelo como un acontecimiento que está rodeado de las tradiciones, los vicios y conflictos que afloran cuando la familia extensa se reúne. Las circunstancias de la reunión rápidamente

pasan a un segundo plano para dar lugar a las vivencias de Pedro, quien en medio de la soledad se confronta con los ritos de pasaje típicos de su clase para un joven de su edad. La relación con el sexo opuesto no escapa al repertorio propuesto por la película y está creada como muchas otras circunstancias para poner a prueba la valía de Pedro.

Como ópera prima la película tiene aciertos y riesgos, como también ciertas falencias sobre todo en algunas de las actuaciones. Quizá el principal riesgo que corre la película tiene que ver con la decisión de poner la luz sobre la oscuridad, la decisión de enfrentar in situ lo que está ocurriendo como una apuesta en el tratamiento y no dejarlo solo como mera contención. Pedro va sorteando los pasajes desde el silencio del testigo que observa, que no reacciona, que no modula, lo cual puede ser visto e interpretado no solo como una imposibilidad sino también como un silencio que oculta, que es cómplice y cómplice, pero, sobre todo, que en el contexto tanto familiar como social no levanta la voz y es sumiso ante el privilegio y el poder.

Pero hacia el final, en *Golán* hay una apuesta estética en la que se llega hasta la instancia de la resolución, no es solo contención y emoción llevada al espectador. No basta con

mostrar, pues no hay novedad en la secuencia de vivencias que se dan para un adolescente en entorno familia cuando hay cierta distensión de los adultos y es el momento de saborear la libertad. Vale la pena señalar que en este caso no se trata de las aventuras estivales, no se marca una temporada vacacional, sino que es el trópico, el sofoco es permanente, cotidiano, esta sensación atraviesa la película, pues también los adultos están inmersos en un universo creado con este elemento presente en su estructura.

El protagonista habla poco, observa y vive lo que va llegando, lo que está afuera y lo que parece inevitable como lo dictamina el detonante, algo tan natural como la muerte del abuelo. Un hecho que la madre asume con solemnidad, y es puesto en escena de manera barroca como parte del código social y, al mismo tiempo, con la decadencia que significa la exageración pomposa. La muerte del patriarca será un punto de inflexión, un momento de reorganización o de permanencia de las estructuras familiares, sociales y económicas. Será el momento en el que se revelan los secretos, es tras la muerte de esa figura de contención y poder que es posible hablar, es por eso que aparece la disputa y que surgen nuevos poderes en el entorno familiar, pero es también el momento


propicio para transgredirlos.

Es por esta razón que el valor de la película no está solo en la decisión moral del protagonista de enfrentar a su familia, sino en la valentía para encontrar su propia voz. Quizá para algunas opiniones sería más efectiva la contención, no decir, no enfrentar, no mostrar, no ser explícito, mantener el silencio y solo sugerir. No obstante, no es solo ingenuidad en la decisión de poner en evidencia las prácticas que están hoy en el centro de la discusión mundial, como las agresiones contra las mujeres, sino también una forma de interpelar al testigo, al que está ahí de manera pasiva y que se niega hablar como un gesto de fidelidad a su tradición, a su género o a su clase.

Será el momento en el que se revelan los secretos, es tras la muerte de esa figura de contención y poder que es posible hablar, es por eso que aparece la disputa y que surgen nuevos poderes en el entorno familiar, pero es también el momento propicio para transgredirlos.

Por otra parte, también parece haber en la película una manera de interpelar la forma, esa fascinación por el cine más contenido, por aquel en el que no se muestra, por el

que no se enfrenta, moverse de esa comodidad en la que no se toma posición, en la que la ambigüedad deja todo en manos del espectador, incluso en los problemas que no admitirían tal ambigüedad moral, es también una decisión estética y sobre todo ética. De esta manera, la película descubre la estructura, la manera en que se perpetúan las prácticas, si se quiere las denuncia, denuncia el silencio, la aceptación y la pasividad. Pedro posiblemente no entiende todo lo que ocurre, no cuestiona todo el tiempo, pero tampoco es una víctima, al final alza su voz para salvar su pellejo, pero en este gesto fisura la estructura de la familia, no hay vuelta tras la ruptura que implica su propia defensa.

La película dialoga también con el cine de Cali, de Colombia y de América Latina. Aporta elementos en las búsquedas que interrogan el *statu quo*, la institución familiar, las formas de ser hombre, pero, sobre todo, de hacerse hombre. Busca ir un poco más lejos, atiende el deseo de rebelarse, de dar la propia versión y, al tiempo, que señala lógicas sociales, políticas y estéticas que tendrían que ser revisadas. 

IGUALADA, DE JUAN MEJÍA BOTERO

“SOY MI ABUELA, SOY LA PRIMA, SOY LA HERMANA,
SOY SEMILLA”

Martha Ligia Parra

—●—
En Twitter @mliparra

En Instagram mliparra



Igualada es un documento histórico y valiente como su protagonista, un aporte a la memoria social y política del país. Una pieza importante en la representación de las comunidades afrocolombianas, en el cine na-

cional. Un homenaje a las batallas de estas poblaciones y a su resistencia. La llegada de Francia Márquez a la vicepresidencia es un hecho sin precedentes, un momento de esperanza, una posibilidad de cambio. Pero

la lucha apenas comienza. Y como afirma Isabel Ramírez, La Muchacha, cantautora y compositora de la música original de la película “la ruralidad es la que más tiene las heridas abiertas en este país. Las comodidades de la ciudad nos han dejado ver la guerra por televisión, pero el campo ha tenido la guerra directa, pura y cruda”.

Su canción *Iqualada* expresa el sentido de la película y el coraje de la población afro:

Vengo del río que es madre y padre
No copio del miedo
No subestime el criterio
De un corazón descontento
Me sobra templanza, como a los grillos de
noche
Soy la sangre de mis muertos regada en el
territorio
Soy la fuerza de las plantas que alivian el
cuerpo roto
Soy mi abuela, soy la prima, soy la hermana,
soy semilla (...)

Desde muy joven, la protagonista del documental se comprometió con la defensa del lugar de sus ancestros: “Cada persona tiene un propósito en el mundo. El mío es luchar por los derechos de las comunidades y las mujeres, por el territorio y por la vida”,

afirma Márquez, quien nació en La Toma, un corregimiento ubicado en el municipio de Suárez (Cauca). Descrito así en el proyecto periodístico Tierra de resistentes: “Bañada por siete ríos, pero no tiene agua potable. Sus tierras albergan una hidroeléctrica, pero pagan la energía más costosa del país. Jamás se sintieron tan inseguros como cuando instalaron una base militar en su territorio. Y nunca fueron tan pobres como el día que el mundo supo que estaban llenos de oro”.

Mauricio Romero en el podcast Gente que hace cine define *Iqualada* como un *Francihood* al compararla con *Boyhood: Momentos de una vida* (2014) de Richard Linklater. Y es que el documental evidencia la resistencia de Márquez y de una comunidad a largo del tiempo e intercala pasado y presente. El resultado es el retrato de una activista rural afro y lideresa que desafía el *statu quo*, que ha hecho historia y cuya vida y trayectoria son inspiradoras. En un país como Colombia, el tercero más desigual, según datos del Banco Mundial.

Con material de archivo, la película aborda algunos de los hechos más relevantes de la historia reciente de nuestro país. La narrativa textual indica: “En los noventa la proliferación de ejércitos paramilitares de

derecha, profundizaron la violencia en Colombia. Masacres de campesinos sembraron terror en zonas rurales y comunidades enteras huyeron de sus territorios. Sus tierras quedaron libres para ser explotadas por megaproyectos como parte del plan de desarrollo del entonces presidente Álvaro Uribe. Este plan llegó hasta el territorio de Francia, persiguiendo el oro de sus montañas”.

“Tierra de resistentes”, el proyecto periodístico ambiental colaborativo y latinoamericano precisa aún más la magnitud de la situación: “En 2004 el gobierno del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez otorgó a la Sociedad Kedahda S.A. un título de exploración que abarcaba 50.000 hectáreas entre los municipios de Suárez y Buenos Aires para la explotación de oro. El tamaño del área donde el Gobierno les permitía explorar era tan grande, dice la comunidad, que no se salvaba ni el cementerio de La Toma”.

De tal forma que el presunto “progreso” fue impuesto a la comunidad, a través de la intimidación y el terror. Y la población obligada a pagar con el patrimonio, el desplazamiento o la propia vida. Precisamente, Igualada documenta el constreñimiento reiterado: En 2009 se ve el momento en que el Consejo comunitario de La toma Cauca

habla de la amenaza de desalojo, por parte de los grupos paramilitares al servicio de las empresas mineras. “Los líderes ambientales están en la mira de bandas criminales como Las Águilas Negras – Nueva Generación y Los Rastrojos. Colombia se convirtió así en el país más peligroso para ser líder social en el mundo”. Se ve entonces cómo, paralelamente, crecieron la violencia y el proyecto económico nacional. Los nombres y rostros de esos líderes llenan la pantalla: Emilson Manyoma, Temistocles Machado, Alba Mery Chilito, Maritza Quiróz, entre muchos otros.

De tal forma que el presunto “progreso” fue impuesto a la comunidad, a través de la intimidación y el terror. Y la población obligada a pagar con el patrimonio, el desplazamiento o la propia vida.

Por su parte, la valentía y compromiso de las mujeres como defensoras de su territorio, se manifiesta en la famosa Marcha de los turbantes en 2014, cuando Francia caminó junto a más de ochenta mujeres afro de La Toma. En un recorrido de 530 kilómetros desde El Cauca hasta Bogotá, para que el Gobierno detuviera la explotación de una mina en el río Ovejas.

Probablemente el momento más emotivo de *Igalada*, son las imágenes y el discurso de Márquez al recibir en 2018 el Premio medioambiental Goldman o Nobel Verde; por su lucha contra la minería ilegal. Con palabras sencillas y elocuentes expresa: “Soy parte de quienes alzan la voz para parar la destrucción de los ríos, de los bosques y los páramos y de aquellos que sueñan en que un día los seres humanos vamos a construir un modelo económico que garantice la vida”. La alocución está acompañada de los rostros de hombres y mujeres humildes que hacen esta labor con las uñas; mientras arriesgan la vida.

Hay un hecho doloroso que aparece en la película y que termina de convencer a Francia de lanzarse a la política. La masacre de cinco niños afros, del barrio Llano Verde en Cali, ocurrida en 2020 en un ingenio azucarero. Los niños, entre los 14 y 16 años, pertenecían a familias desplazadas por la violencia en 2017.

En 2021 seguimos a la candidata en el lanzamiento de la campaña en La toma. En su discurso reconoce a la mayora Balanta quien le enseñó el valor de defender el territorio como un espacio de vida y en especial el agua: “El río Ovejas que como dice Pau-


lina Balanta ha sido papá y mamá para nosotros”. En 2021 funda el movimiento “Soy porque somos”, traducción de la palabra Ubuntu que se refiere al concepto sudafricano para cuidar a otros. Explica que somos un solo organismo y que hay una relación de dependencia mutua y reciprocidad en la sociedad y con la naturaleza.

Igalada es el resultado de una relación de confianza que se estableció a lo largo del tiempo entre el director, su equipo y Márquez. Se conocieron en 2006, cuando Francia era una joven minera artesanal que resistía la llegada de una multinacional. En 2009 Mejía hace un corto llamado La Toma y viaja con Francia por Estados Unidos donde ella habló de la lucha por su comunidad y del desplazamiento por las empresas mineras.

Human Pictures, películas por la justicia, es la empresa productora de Mejía, un antropólogo que se considera más activista que cineasta. “Cuando regresé a Colombia empecé a ver los campamentos de personas desplazadas en los parques, en las plazas. Y veía que la mayoría eran personas afrodescendientes. A principios del 2000 cuando el desplazamiento pegó con toda en el Pacífico colombiano, comencé a contactar organizaciones como Afrodes que trabajan con esta

población”.

Iqualada está lleno de momentos que sacuden sobre todo por el poder de las palabras, por la verdad que transmiten, por la dignidad que reafirman las imágenes y la acciones. Hay una reflexión contundente y esclarecedora que aparece al inicio del filme y que desmonta de un tajo una de las tantas falacias retóricas acerca de los afros:

“Yo recuerdo muy pequeña que nos decían que éramos descendientes de esclavos. Nosotros no somos descendientes de esclavos. Somos descendientes de hombres y mujeres libres que fueron esclavizados”. (Francia Márquez Mina). 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LO PEOR HASTA EL MOMENTO, DE IVÁN GARZÓN MAYORGA

SOBREVIVIR CON LA ENFERMEDAD, SOBREVIVIR
COMO ENFERMEDAD

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

—●—



Las juventudes son uno de los temas recurrentes del cine colombiano contempo-

ráneo. Heterogéneas e intensas, como son, pueden hacer parte de cualquier contexto y

moverse entre cualquier ámbito, sin dejar de reconocerse como esas entidades a las que les falta un lugar estable donde pertenecer. En su errancia se funden las promesas de un futuro y los susurros del pasado. A través de sus cuerpos pasan la violencia, las drogas, la música, los sueños, las dudas, la precariedad, la amistad, el tiempo. Frente a ellos, la realidad es hostil e incomprensiva. Sus vidas están constantemente a la deriva y no se detienen. La tranquilidad parece tan lejana como el júbilo y la muerte es una presencia análoga.

Los rostros y acciones de los jóvenes han sido, para ese cine colombiano de los últimos años, casi una identificación directa y un símbolo recurrente que los creadores han usado para desenvolverse. Es en esta instancia, y dentro de esa dinámica de auto-reconocimiento, que Iván Garzón Mayorga, un joven artista visual y cineasta, decide situar su primera película que –en alusión a la desesperanza de sus protagonistas– titula *Lo peor hasta el momento* (2024). Dentro de una Bogotá oscura y gélida, donde la propia supervivencia requiere un esfuerzo constante y las ilusiones son palabrerías, cuenta la historia de dos hermanos (Juan y Mario Espejo) que se reencuentran tras años de apatía, para cuidar juntos a su madre en-

ferma.

Desde su planteamiento, la ficción propone un drama humano, profundo y amargo que, conforme avanza, ahonda en las dificultades y demonios internos de una familia en la que la confianza escasea y el trato es tan frío e impersonal como las luces de un carro en la distancia, o la sala de espera de un hospital. Esa fuerza dramática, que se construye a partir de escenarios ensombrecidos, la negligencia institucional y personal, la hostilidad en el trato y el infortunio, plantea en los protagonistas una cotidianidad punzante en la que la tensión es parte de la tragedia. Cada uno esconde sus miedos y tristezas tras los muros de la hosquedad; apenas se dejan entrever en momentos particulares de la trama que hacen más hondos y creíbles sus dolores.

Tanto Juan, el hermano que vuelve, como Mario, el hermano que se quedó con su madre y su tía, cargan consigo la responsabilidad de dos familias agrietadas. Sus objetivos y obligaciones están arraigados a la idea de sobrevivir, que se hace huraña en tanto más se conoce acerca de cómo enfrentan su posición en la familia, y cómo ven en el futuro la incerteza de lo vedado. Aún con eso, guardan esperanzas en ese futuro que se puede

convertir en la vía de escape de sus realidades y en la expiación de sus heridas. Esa ambigüedad sobre lo que se cree ser, lo que se anhela y lo que se desconoce, define parte de la idiosincrasia juvenil de los dos personajes. Son poco estables, y en esa medida deambulan emocionalmente sin un rumbo fijo.

Mario representa una forma de juventud mediada por el cuidado y el compromiso, en la que tanto el reposo como la distracción son lejanos. Su energía se encauza en mantener cierta estabilidad en la familia, que se rompe en el momento en que Juan entra, incómodamente, a hacer parte de esa dinámica. Su lucha mutua es un choque de personalidades que apenas se conocen y que están atadas la una a la otra. Son dos humanas que están tan unidas como separadas, cuyos bordes se golpean y abrazan a la luz de una farola llena de mugre. Son dos sombras varadas en la mitad de una calle desahucada.

Esa ambigüedad sobre lo que se cree ser, lo que se anhela y lo que se desconoce, define parte de la idiosincrasia juvenil de los dos personajes.

El punto de vista de Iván Garzón hunde el dedo en sus llagas y aprovecha los recursos


cinematográficos, no solo para desarrollar un drama consistente y efectivo, sino también sarcástico. A través de detalles sutiles alude a su propia experiencia como joven, cuidador, hermano y cineasta. Enuncia explícitamente el dispositivo y, lejos de restar fuerza al relato, consigue, con ello, potenciar los discursos del mismo. Sale de la diégesis e incluso modifica elementos de la misma (mediante el lenguaje cinematográfico), para aludir directamente al espectador, y demostrar un estilo propio. Conversa desde el cine sobre las asperezas del drama –que se presenta como– cotidiano, y sobre los retos particulares de imaginar, desarrollar y presentar una película. Una, además, tan llena de su propia sangre.

Destapar al cine y a las ganas de *hacer una película de esto*, admite vislumbrar la realidad y el impulso creativo desde otro enfoque. Invita a abrirse a una ficción que es sincera y directa para con sus pretensiones. Iván, desde su sensibilidad como creador, abre la puerta de una casa derruida en la que el polvo se pega al corazón. Extiende unas sábanas en las que el malestar casi puede olerse. Suspende un relato y deja hacernos a la idea de que la vida se puede detener en cualquier momento, y revelarnos que aquello por lo que sufrimos no es más que una

escenografía; que el tiempo que tenemos es el de una cámara rodando; que nuestros movimientos se impulsan en función de una claqueta; que nos detenemos cuando nos lo indican; que alguien decidió escribir un drama con nosotros; que lo único que estamos esperando es un grito de

¡Acción!

¡Acción!

¡Acción! 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MI BESTIA, DE CAMILA BELTRÁN.

DE ECLIPSES Y ADOLESCENCIA

Orlando Mora



El pasado jueves 24 de octubre se estrenó en el país la película colombiana *Mi bestia*. A pesar de antecedentes relevantes como su participación en la sección Acid del Festival de Cannes y su premio en el de Sitges, su paso por la cartelera comercial está siendo lánguido, perdida como uno más entre los varios títulos nacionales que pasan fugaz-

mente por la cartelera local, sin que el público tenga tiempo de fijar en ellos su atención.

Por fortuna la obra de Camila Beltrán ha entrado en segunda semana y es de esperar que esa oportunidad alcance para que más espectadores la vean y juzguen, segu-

ramente para sorprenderse de su calidad y de los trazos originales que la distinguen. No abundan en el cine colombiano piezas que asuman riesgos creativos como los que toma con plena consciencia la directora.

Empecemos por mencionar que se trata de un primer largometraje, lo que de entrada orienta la mirada no solo a destacar sus valores presentes, sino a vislumbrar y a considerar lo que insinúa como potencialidades de futuro. *Mi bestia* es una ópera prima, aunque su realizadora posee un recorrido de años y que, según su perfil, se extiende a la producción, el montaje y la dirección de cortometrajes.

Si bien Camila Beltrán firma el guion en asocio de la argentina Silvina Schnicer, es evidente que la historia por sus raíces le pertenece y que presumiblemente ha partido de sus propios recuerdos, retocados y transformados conforme a la experiencia recogida a lo largo de los años. Mucho o algo de ella debe haber en Mila, la niña de trece años que protagoniza la película y que prácticamente aparece en la totalidad de las escenas, lo que da cuenta de su absoluta centralidad.

La frase de Ortega y Gasset de “Yo soy yo y mi circunstancia” resume de alguna mane-

ra la trama del filme, que se aplica con rigor ejemplar y sin desvíos a mostrar cuáles son las circunstancias en que se desenvuelve la vida de Mila, entendiendo que en esa etapa de tránsito que es la adolescencia lo que acontece en el entorno cercano juega un papel definitivo y prefigura un destino del cual con frecuencia resulta imposible escapar.

La frase de Ortega y Gasset de “Yo soy yo y mi circunstancia” resume de alguna manera la trama del filme, que se aplica con rigor ejemplar y sin desvíos a mostrar cuáles son las circunstancias en que se desenvuelve la vida de Mila...

La fortaleza de Mila reside en su silencio y en la forma como calladamente transita por los ambientes en que se mueve, en primer lugar, el familiar, con una madre lejana por responsabilidades de trabajo, lo que la deja en manos de la empleada de la casa, una mujer que le transmite una visión de las cosas acorde con su nivel cultural.

Tampoco la educación prejuiciada que recibe en un colegio de monjas ayuda, lo que junto a la opresión de una ciudad que poco confiable y en la que mujeres jóvenes desaparecen, y a la amenaza velada del novio de la madre crean un contexto de incertidum-


bre y miedo en vísperas del temido eclipse rojo y de los anuncios del fin del mundo.

La directora propone un sugestivo juego con el cine de género, al servirse un poco de códigos del fantástico en lo que toca con el temido eclipse que marca la línea de progresión de la trama, pero los coloca en relación con el realismo minimalista de la vida de la joven, logrando por esa vía superar las frecuentes limitaciones de ese tipo de cine y su tendencia a disolverse en la más pura intrascendencia.

Mila vive bajo el anuncio de algo extraordinario que está pronto a ocurrir; en el entretanto transcurre una vida cotidiana con pasajes en los que empieza a descubrirse como mujer y a querer romper con las cosas que la atan, en una transformación que será tan importante como el eclipse de la luna roja que se avecina.

El título de la película alude de alguna manera a esa fuerza instintiva de libertad que se desata en el final. De Mila hemos visto a lo largo de la película momentos de su vida exterior, pero queda claro que a la directora le interesa lo sumergido, lo que no se ve, lo que sucede en el interior de la joven. Recuerdo a Jean-Luc Godard hablando de una de sus

obras: “En *Vivir su vida* he intentado filmar una mente en acción, el interior de alguien visto desde afuera”.

La propuesta visual y sonora de Camila Beltrán luce largamente concebida, con planos muy cerrados y una distancia focal que evita el énfasis, en un ejercicio de búsqueda estilística y estética plausible y esperanzadora. En *Mi bestia* se anuncia con resonancias propias una nueva voz de un cine colombiano que hoy existe, pero que cruza como un fantasma por la cartelera nacional. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MI BESTIA, DE CAMILA BELTRÁN

UNA PRIMERA CHISPA

Joan Suárez



*La tiranía de la superstición y el miedo infundado
se combaten con el potencial indómito del Ser.*

*“La bruja encarna a la mujer liberada de todas las
dominaciones,
de todas las limitaciones;
es un ideal hacia el que tender,
No es una cuestión de verosimilitud
ella muestra el camino.”
Mona Chollet*

Las alusiones recurrentes a la luna y los actos ordinarios de la vida se conjugan en un espectro de expansión y un temor soberano ante lo desconocido. La intimidación protestante de las voces familiares ante la erupción por querer salir y al mismo tiem-

po, la lucha por dulcificar los síntomas de liberación, el primer amor y las consabidas preocupaciones. Los humores en la casa abundan y no son ningún remedio ante los gestos de un desenvolvimiento azaroso y temeroso. Estas píldoras se adhieren al relato de la directora Camila Beltrán y su ópera prima *Mi bestia* (2024), que arriesga con la formidable propuesta visual y sonora un metraje con bisturí.

La bondad de esta película reside en su aspecto estético y las vendas que ofrece al espectador, quien en cada situación asiste a un conjunto de imágenes que se inspeccionan en capas sugeridas, desde un puñado de sonidos para los oídos, hasta el recorrido sin recetas de Mila, con trece años, hacía el colegio o de regreso a casa. Y la eficaz noche que tritura y muerde la oscuridad. Destellos paralizantes y premonitorios con los ojos del búho, con su vuelo nocturno, tenue y silencioso, al ritmo y compás de Mila, quien desea abrir sus alas en dimensiones místicas de rebelión y revelación.

Así, es un relato de aire con el que respira la película y la amalgama contenida en el tríplico por el que pasa Mila, la casa, la escuela regentada por monjas y su propio cuerpo; además, sugiere mirar con deteniendo fan-

tasmagórico la llegada de la bestia, un pretexto para referir el pánico y la dominación por la venida del diablo. Situada en la década de los noventa y en el altiplano, la comunidad (en las nubes de la superstición) espera la presencia fantasmal que se anuncia en la televisión, esa bola onírica del temor y el túnel de la sugestión.

...la directora propone un duelo caótico entre la conexión mítica con las manifestaciones de la naturaleza, el eclipse total de luna o luna de sangre, por el resplandor rojo escarlata del temido astro y, por supuesto, los cambios de expansión y crecimiento en el propio cuerpo de Mila y su comportamiento...

Y, al mismo tiempo, con la manipulación de las imágenes con el uso de la cámara lenta en algunas secuencias, la directora propone un duelo caótico entre la conexión mítica con las manifestaciones de la naturaleza, el eclipse total de luna o luna de sangre, por el resplandor rojo escarlata del temido astro y, por supuesto, los cambios de expansión y crecimiento en el propio cuerpo de Mila y su comportamiento, y los hechos y situaciones que de fondo se enuncian sobre la desaparición de mujeres en sectores populares y la sabana gris que envuelve los instantes de


espanto y tinieblas.

Hasta este momento la historia es una dualidad, Mila camina y se atreve a ir por lo que supuestamente es peligroso para una chica de su edad, la calle, los humedales, la acera; y a su vez, está asediada por lo sobrenatural e indescifrable en un entorno que aparentemente es protector, la casa y la escuela. La saturación ruidosa puede obedecer al vínculo de la mente de Mila y su entorno, el ambiente intimidante por la presencia del novio de su mamá, la frescura en las conversaciones con Dora y el impulso del deseo y la atracción, los mismos que se intensifican con la música y los intentos de fuga por los senderos del barrio o los recorridos musicales en compañía con el chico que le gusta.

La directora Camila Beltrán conjuga el misterio desconocido y magnético al insertar la presencia del búho y su relación de fábula con la representación social e histórica de la bruja y la asociación en el despertar de los sentidos, las sensaciones del cuerpo y la sexualidad, una aparición mágica ante el horror y la desconexión con la naturaleza; al mismo tiempo, la joven establece cercanía con los animales sin ningún miedo. De este modo, el relato alcanza una cadencia por la frecuencia de sus planos y la cercanía

para generar una percepción diferente que se construye con un ambiente sonoro, entre el rock y el punk, de amenaza y refugio, ya que Mila debe estar al acecho para evitar ser una presa de su atmósfera hostil ante su despertar juvenil.

La película también acude al archivo de imágenes para insertar la verosimilitud de la profecía a la luz del recuerdo y el crecimiento horrífico de la protagonista, en especial, para emanciparse y tener una mirada ante el mundo y su propio universo. Ella está inmersa en un magma de opresión y oscuridad, los apagones eléctricos, los mantras religiosos y la sombra de las velas para contar historias y escuchar a través de la televisión la mitología fantasmal sobre la ciudad y sus espacios de humedales y de fieras salvajes; de ahí que la metáfora de la transformación animal funcione como una proyección expandida del personaje protagonista, ese corpus fantástico que hace singular esta película y su exploración casi novedosa. Por esta razón se plantea un ritmo opresivo que va generando nuevas grietas de valentía en Mila y lo que va mirando en su entorno. Sí, una mirada introspectiva y meticulosa consigo misma tanto en el interior como en el exterior de su universo.

Sí, se puede ser rebelde y abrir los ojos para abandonar la infancia (“asfixiante al convertirse en un objeto sexual”, como dice la directora) y aventurarse por la senda de la determinación, la incertidumbre y la expansión de la consciencia. Un relato que, ante la juventud de los nuevos espectadores de visionado fracturado o encapsulado, ofrece una posibilidad de leer en imágenes algunas pequeñas dosis de la década del noventa (sin internet, ni redes sociales, las telenovelas y mujeres distintas) y una cercanía descifrable para quienes vivieron, por la misma edad de Mila, el extrañamiento documentado de la profecía y su primera chispa al mirar(se) e ir(se). 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

UNO: ENTRE EL ORO Y LA MUERTE, DE JULIO CÉSAR

AQUÍ TODOS SOMOS VÍCTIMAS DE ESTE MIERDERO”

Verónica Salazar



Entre los grandes conflictos que atraviesan el territorio colombiano está la minería, tanto regulada como ilegal. Hay quienes dicen que esta práctica maldice todo lo que toca, y *Uno: entre el oro y la muerte* retrata esto desde varias perspectivas, en concordancia con esa idea.

Uno es la ópera prima del director Julio César Gaviria, quien se ha destacado por su trabajo previo con cortometrajes y producciones de televisión y *streaming*, especialmente de tipo documental. De la mano de Clover Studios e Imaginer Films, productoras que buscan internacionalizar la indus-

tria audiovisual de Colombia, entrega una pieza llamativa, entretenida, que inicia una conversación.

Esmeralda es la protagonista de *Uno*. Es una madre que acaba de perder a su familia: su esposo, funcionario de una minera canadiense, y su hijo. Ella, en medio de su dolor, se adentra en los secretos de su esposo y la comunidad que habita, en busca de respuestas sobre su muerte. La historia gira en torno al conflicto entre la comunidad, la empresa canadiense, el estado y un grupo al margen de la ley, pero también toca el proceso de duelo que vive Esmeralda en medio de la duda, el misterio, la presión y el deseo de respuestas.

Esta película, respaldada por una impecable producción y una masiva campaña mediática, se une a otras piezas audiovisuales que se han aventurado a tratar el tema de la minería y la corrupción en Colombia. Ya han tocado este tema el documental *Marmato*, que lo aborda directamente, y *So Much Tenderness*, que se enfoca mucho más en la carga emocional de alguien afectado por esto. Ahora, *Uno* utiliza esta coyuntura, cargada de indignación y misterio, para entregar una pieza mucho más comercial, que busca indignar y sorprender mientras entretiene.

Desde el principio, se deja claro que esta historia bien podría ocurrir en cualquier lugar de Latinoamérica, pues retrata una situación transversal a esta región. En esta línea se ubica el relato en La Alameda, un territorio ficticio pero representativo de los pueblos mineros colombianos. Las locaciones usadas y los personajes que las habitan se pueden encontrar en casi cualquier zona de Colombia, a pesar de que se grabó todo en Guatapé, El Peñol, Marinilla y Tarazá, espacios protagonistas del conflicto por los recursos naturales, entre otros que plagan nuestro contexto. Desde la propuesta visual hay muchos elementos que se eligieron porque funcionan, como decisiones de fotografía, planos e incluso el color elegido para crear la atmósfera que atraviesa La Alameda.

...esta historia bien podría ocurrir en cualquier lugar de Latinoamérica, pues retrata una situación transversal a esta región. En esta línea se ubica el relato en La Alameda, un territorio ficticio pero representativo de los pueblos mineros colombianos.

En este lugar ficticio donde el agua envenena, las personas matan y los responsables callan, se respira angustia. Todos ocultan

algo, todos desconfían, todos están asustados. Tanto los locales, que viven en condiciones básicas y a veces precarias, arriesgan sus vidas por trabajar la tierra y son tratados como criminales por ello; como los extranjeros, que trabajan esa misma tierra con la bendición estatal y en consecuencia pueden darse vidas lujosas en medio de un territorio lleno de necesidades, en una tierra herida.

La historia de *Uno* es dura, incómoda y misteriosa. Sigue muy de cerca las pautas de lo que debe llevar un guion de thriller. Hay recursos distribuidos por la cinta que apoyan estas sensaciones y, desde la estética, refuerzan esa zozobra que habita el pueblo y atraviesa a los protagonistas. Todo se narra desde la perspectiva de Esmeralda, lo que podría explicar el color verdoso de la imagen, pero el conflicto presenta otros actores que poco a poco van revelando sus puntos de vista, así como sus rostros. Sin embargo, se destaca la mirada femenina desde la cual Juliana Ospina escribió el guion y, finalmente, se encarnó el personaje principal. También es notable el proceso de investigación por parte del equipo, pues se tuvieron en cuenta diversos elementos claves dentro de esta tensión, que desde su lugar aportaron al resultado final. Hace falta una construcción más fuerte de ciertas situaciones para que

los giros dramáticos no se sientan gratuitos en algunas ocasiones, pues la emocionalidad que plantea no siempre está justificada en la diégesis.

Uno está cargada de virtuosismo en aspectos técnicos como el montaje, la fotografía y el sonido. Tiene unidad estilística y su factura es de alto nivel. Además, su reparto es experimentado y funciona bien en conjunto. Marcela Mar y Juan Pablo Urrego, actores muy teatrales y con bastante experiencia en televisión, encarnan a los dos personajes con mayor carga dramática. En general es una película que funciona y finalmente cumple con casi todo lo que promete, además, genera una sensación positiva en el espectador. Es interesante ver que el cine colombiano puede permitirse estas exploraciones de género en grandes producciones, que a su vez se interesan en representar temas complejos como la corrupción, la violencia y el colonialismo. Mientras construye emociones universales ante un conflicto transversal en Latinoamérica. 🇨🇴

ENTREVISTA LABORAL, DE CARLOS OSUNA

LA VIDA EN UN PLANO

Oswaldo Osorio



La ficción del cine colombiano es poco proclive a búsquedas y experimentos. A lo sumo, las ficciones que son distintas bien se pueden matricular en la gran categoría del cine moderno. No obstante, uno mira casi cualquier película colombiana con esta narrativa y, fácilmente, puede encontrar sus equivalentes en el cine de autor de diferen-

tes latitudes. Pero lo que hace Carlos Osuna con esta película, tiene un cierto aroma de inédito, de búsqueda honesta y de riesgo narrativo y conceptual que, indudablemente, entusiasma y estimula el gusto cinéfilo.

A continuación, me copio la introducción que escribí cuando entrevisté a su director

ya hace un año en FICCALI, aunque su estreno fue en el FICCI 62: En Colombia casi todos los directores permiten identificar con cierta facilidad su tipo de cine, si es que lo tienen. Y con los más jóvenes aún es más fácil, porque solo han hecho una o dos películas. Pero con Carlos Osuna esto no ocurre, primero, porque en una década ha hecho ya cuatro películas: *Gordo, Calvo y bajito* (2012), *Sin mover los labios* (2017), *El concursante* (2019) y *Entrevista Laboral* (2023); y segundo, porque todas ellas son muy distintas en sus propuesta estéticas y narrativas, aunque ciertamente se pueden identificar unos elementos en común que admiten hablar de una mirada y espíritu reconocibles, tanto en la concepción de sus personajes y su relación con el mundo como en sus búsquedas formales, por más disímiles que estas sean. Por eso es un director autor muy particular de nuestro cine: arriesgado, inquieto, inteligente, ingenioso e, incluso, temerario. (<https://canaguaro.cinefagos.net/n10/entrevista-a-carlos-osuna/>)

Porque ciertamente es una temeridad construir un relato casi sin diálogos, solo con largos planos generales (que también son plano secuencias) y combinándolo todo con la puesta en escena de un curso de inglés (!). Dicho así, parece algo sin forma ni

sentido, pero el sentido se lo otorga su joven protagonista como hilo conductor y la forma se la da esa mirada distante, entrometida y voyerista que le pone trabajo al espectador. Es decir, esta no es una película para espectadores perezosos, porque el relato siempre le está exigiendo que complemente la información, tanto del relato y sobre las motivaciones de los personajes, como en su concepción visual.

Y es que esos largos y estáticos planos que miran de lejos, ya sea una calle, una ventana o una esquina, en realidad pueden ser muchos planos, eso depende de qué tan inquieto sea el espectador, de qué tantas preguntas se haga sobre esa “única” imagen, la cual, en realidad, está llena de información, de indicios, de líneas, de cuadrículas, de figuras y, claro, de grafitis, porque en esta película se pone de manifiesto ese gran lienzo que es Bogotá.


...esta no es una película para espectadores perezosos, porque el relato siempre le está exigiendo que complemente la información, tanto del relato y sobre las motivaciones de los personajes, como en su concepción visual.

Asistimos, entonces, a ese momento limi-

nal de muchos jóvenes de estrato popular, los desorientados “ninis”, que no estudian ni trabajan, pero, aun así, su vida no deja de estar colmada de cierta intensidad, desde buscar a un perro perdido, pasando por los momentos de rumba y placer, hasta la angustia de que le corten los servicios públicos. La película sabe dibujar esta coyuntura existencial como si se tratara de esos relatos bíblicos en frescos o vitrales que, episódicamente, cuentan la gesta de un santo o de un mártir. La diferencia es que aquí recrea el “heroísmo de la vida ordinaria”, cuya mejor síntesis puede ser ese largo plano final.

Y mientras ni es lo uno ni lo otro y ni siquiera le toca silla en un bus, nuestro anti héroe –todos los protagonistas de Osuna lo son– sueña con esa vida de cartilla de curso de inglés, idílica, fácil, plástica. El contraste, tanto estético como emocional, que proporcionan estos segmentos, le dan un respiro a la exigencia y radicalismo del relato, pero igual el espectador debe seguir trabajando, porque se trata de una suerte de maridaje que le proporciona otros matices a este plato, como el humor, el absurdo, la ironía, el extrañamiento.

Esta película es una experiencia diferente,

sin duda. Una experiencia que debería degustarse en la gran pantalla, debido a su inusual propuesta estética, la cual ofrece la oportunidad de un constante deambular de la mirada por cada sector del gran plano. Y aunque esa propuesta es lo que más se manifiesta a los sentidos, no está exenta de plantear unas reflexiones sobre la vida contemporánea y sobre la existencia, no importa que su protagonista sea solo representativo de un sector de la sociedad, porque en su errancia, por las calles bogotanas y por el plano, se mueven los mismos hilos que, en distintas circunstancias, se le pueden mover a todo el mundo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

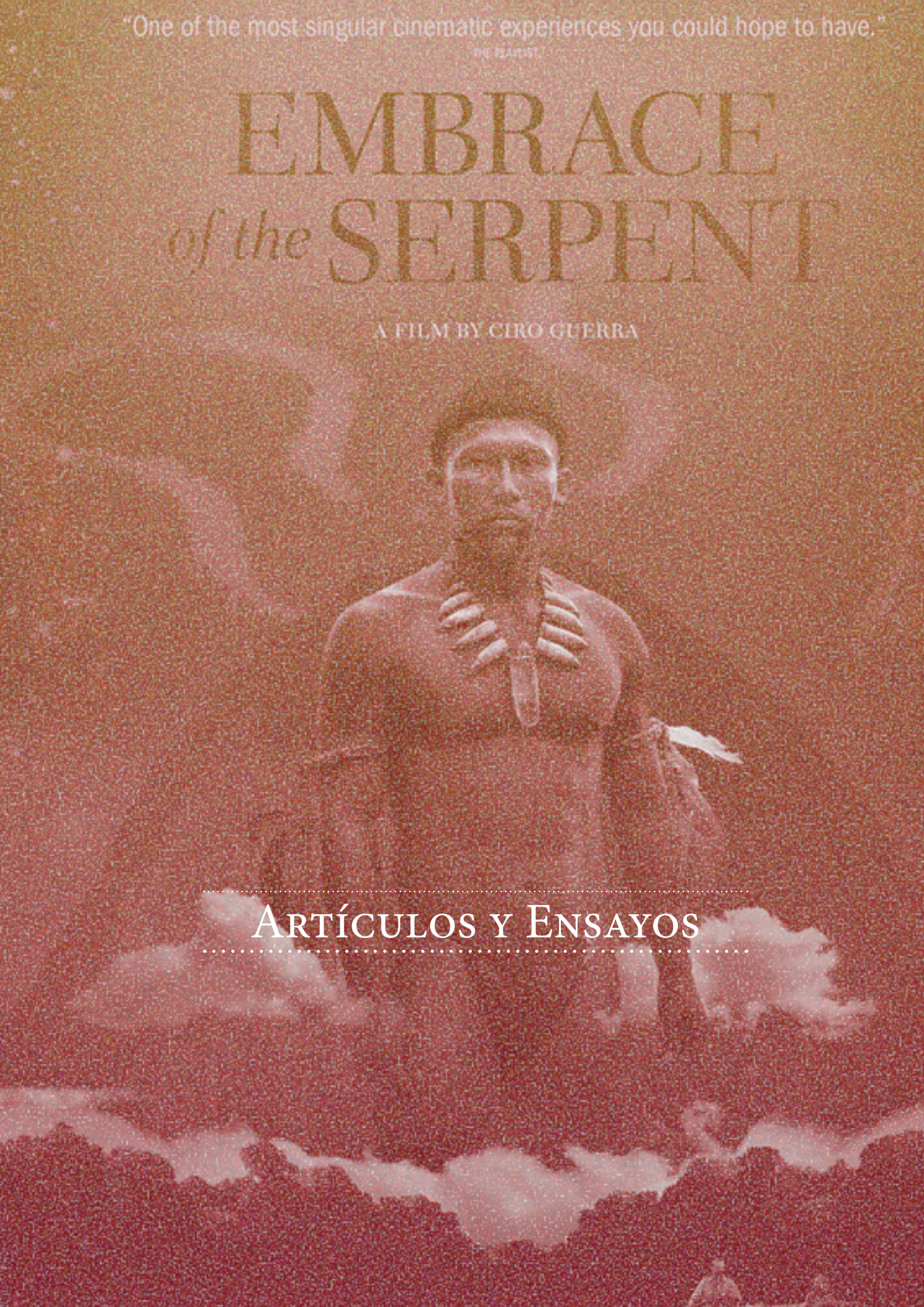
"One of the most singular cinematic experiences you could hope to have."

THE PLAYLIST

EMBRACE *of the* SERPENT

A FILM BY CIRO GUERRA

ARTÍCULOS Y ENSAYOS



AVENTURA Y MUNDO RURAL DESDE EL CINE COLOMBIANO DE CIRO GUERRA

ROSARIO DEL OLMO SÁNCHEZ

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

—●—
Pasantía de investigación: Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia



Lo que asoma detrás de su cartelera
Hay que poner de relieve la predominancia de escenarios plásticos de interés geográfico, incluso con trasfondo histórico, en ambos films. Los diálogos están más dispersos, ambiguos al comienzo de *Los viajes del vien-*

to (2009), avanzando las escenas aparecen más claros, continuados, que se interacciona con variedades localistas del español (criollo palenquero, wayú arhuaco); también otras lenguas indígenas afrocolombianas (bantú). Respecto de *El abrazo de la*

serpiente (2015), están los diálogos proporcionados con la acción, desde el principio y hasta el final; también es cierto que se expresan los personajes en idiomas diversos, incluso el mismo intérprete habla habitualmente en una lengua indígena (tukano) y en algún momento lo hace en español; otro intérprete habla en alemán y en español; otros comparten en latín y español.

Aparecen en los dos films una diversidad de lenguas que las gentes representan en esos territorios. Es una realidad multicultural a través de la ficción. No se trata de indagar sobre hablas antiguas en Colombia, siguiendo un minucioso trabajo de exploración. Se trata de mantener viva la memoria de aquellos pueblos, comunidades, que se comunican entre sí con su habla nativa, aunque relativamente hayan aprendido los códigos modernos de español.

Respecto de la música en *Los viajes del viento* (Iván “Tito” Ocampo), se complementa con la interpretación de solistas o pequeño grupo de varios instrumentos, como el acordeón (patrón vertebrador), varias canciones de la costa caribeña relacionadas con el vallenato; la flauta indígena, tambores afroamericanos. La banda sonora de *El abrazo de la serpiente* (Nascuy Linares)

acompaña la sucesión de hechos narrados; con la transposición de épocas intercaladas del siglo veinte, que le da efecto documental al haberse rodado en blanco y negro, film posterior de 2015.

Se trata del mismo sello del director, que revela al espectador la idiosincrasia de paisajes naturales, hábitat de gentes a través de la costa del Caribe; también de la sabana y el desierto de la Guajira (*Los viajes del viento*). Lugares recónditos entre el laberinto salvaje de la selva que fluye el río Amazonas, que se rodaba entre las fronteras de Colombia y Venezuela; además documentando históricamente sobre las calamidades esclavistas de principios del siglo veinte por la conocida “fiebre del caucho” (Wikipedia, 21 de agosto de 2024), que se recogen aquí reflexiones sobre obras literarias que tratan este tema:

La vorágine, 1924, y *Las tres mitades del Ino Moxo*, 1981, son textos que disuelven la noción de “obra literaria”, en favor de un “testimonio histórico” [...]: editores como José Eustasio Rivera o transcriptores como César Calvo [...]. Para nosotros la desterritorialización ficcional es un recurso que tiene por objeto afectar intensamente a los lectores acerca de la violencia cauchera, presentándoles estos libros como memorias de una

época y por lo tanto afines, [...], a los códigos textuales de *El libro azul* de Roger Casement de 1912 (Elguera Olórtegui, Ch., 1913, página 102).

La base documental de la película *El abrazo de la serpiente* no es la literatura que versa sobre la memoria colectiva denominada “La vorágine”, que denuncia en modo novelado esa “fiebre del caucho”; aunque aparece claramente como trasfondo de hechos históricos. Sí lo son documentos de ciencia social y ciencia natural, que asoman a la portada del film: “diarios” del trabajo de campo, realizados por los primeros exploradores, científicos: Theodor Koch-Grünberg (etnógrafo alemán, Amazonas de Brasil, 1909-1910) y Richard Evan Shultes (botánico estadounidense, 1940-1951, Amazonas colombiano); asimismo se recoge en la biografía *One River*, Wade Davis.

La base documental de la película *El abrazo de la serpiente* no es la literatura que versa sobre la memoria colectiva denominada “La vorágine”, que denuncia en modo novelado esa “fiebre del caucho”...

Los dos films dirigidos por el mismo director *Ciro Guerra* resultan una linterna que

apunta hacia inquietudes de los espectadores y pensantes del mundo interconectado, entre los medios de era digital. Me quiero referir a cierta prioridad que se muestra en las dos películas: es el caso de *Ignacio Carrillo*, el juglar que busca al maestro del acordeón a quien devolvérselo por una promesa, tal vez su último viaje y despedirse de su vida artística con el vallenato. Luego, en el caso de *Karamakate*, el chamán último superviviente de la tribu de los cohiuanos, que octogenario rescata sus recuerdos como guía del primer explorador a principios del siglo veinte, que ya no ha de ser un hombre vacío de recuerdos (un “chullachaki”); recobrando su capacidad para acompañar al nuevo explorador hacia los años cuarenta, también ponerse en forma como “mueve mundos”, experto en medicina natural de la selva. Es decir, según ambos personajes, es un reto del estado adulto que alcanza una longevidad sobreponiéndose ya sea a crisis emocionales en la mitad de vida humana, ya sea por declive de envejecimiento natural, pero aferrándose al instinto de realizar la última versión de sí, la memoria de la propia identidad.

Se puede enfocar un psicoanálisis de ambos personajes entre las respectivas películas, que recobran su habilidad, su instinto y

talento que les ha caracterizado a lo largo de su itinerario vital; paralelamente se revela el acompañamiento de un correspondiente joven ayudante: en el caso de *Los viajes del viento* (Fermín, el adolescente que sigue al juglar desde el pueblo de partida); en el caso de *El abrazo de la serpiente* (Manduca, el joven que se le ha rescatado de la esclavitud cauchera y se vincula en adelante a la causa del científico, etnógrafo, principio siglo veinte).

También es interesante acudir una reseña que aparece en un blog, sobre el concepto de C. Guerra acerca del vallenato como “mitología”: “si existen el imaginario norteamericano del western [...] dice- aquí hay uno muy rico en el vallenato” (Lilang, 2008: en *El Tiempo- Blogs*).

El atrevimiento de algunos fundamentos científicos

Hay una posible relación entre la cinematografía y el cosmopolitismo, se está redescubriendo hacia mediados de la década de los dos mil diez lo que aporta el nuevo cine colombiano, lo cual ya se había ido gestando durante las tres últimas décadas del siglo veinte. Según M. Luna (2013: 69), el carácter transnacional de este nuevo cine colombiano deja preguntas abiertas sobre el

exotismo, el cosmopolitismo y los flujos de conocimiento presentes en estas representaciones rurales (Luna, 2013: 69). En el lapso que va desde el comienzo de los años ochenta se suceden varios hechos de importancia y de una rápida trayectoria: se constituye en 1978 la Compañía de Fomento para el cine en el país, de carácter gubernamental, que arranca con varios eventos y actuaciones institucionales, el rescate de la revista Cine, el lanzamiento de concursos de crítica que muestra como ganadores a L.A. Álvarez y V. Gaviria (2012), por su ensayo *Las latas en el fondo del río*. El cine visto desde la provincia.

En el lapso que va desde el comienzo de los años ochenta se suceden varios hechos de importancia y de una rápida trayectoria: se constituye en 1978 la Compañía de Fomento para el cine en el país, de carácter gubernamental...

Transcurriendo la década de los años setenta también tuvieron las revistas colombianas de cine un claro florecimiento, por mencionar algunas importantes *Ojo al Cine*, *Cinemateca*, *Arcadia va al cine* (se funda en 1982). Luego, aparecieron las facultades de comunicación social, que contribuyeron a esa efervescencia cultural, audiovisual. Este

período de febril actividad también coincide con el lanzamiento de una página específica en el periódico *El Colombiano*, a mediados de los setenta. Acudimos a un trabajo compilador:

[...] Esta página es considerada, por consenso, el más importante espacio de la prensa nacional entre las décadas del setenta y el noventa [...], la figura de Luis Alberto Álvarez fue esencial en el panorama de la crítica nacional [...], o la coordinación editorial de la revista *Kinetoscopio* [...]. De manera que la crítica de cine en Colombia en la transición de siglos [...] se encontraba en un saludable estado [...], tiene su revés [...] en una marginalidad inducida [...] (Osorio, 2023: XIX, introducción).

Determinados trabajos de investigación ponen de relieve cómo progresivamente ha reflejado el cine la imagen indígena, que desde 1980 hasta el momento actual “los sujetos étnicos se representan en vídeo a sí mismos, al tiempo que los directores y productores no indígenas deben contar con las comunidades filmadas a la hora de realizar sus trabajos” (Villegas, A., 2013: 274). Al respecto de comunidades filmadas, se puede considerar la observación participante como una técnica más válida que otras “cuando se

trata de conocer prácticas sociales que conforman los múltiples procesos sociales por los que se interesa la antropología” (Jociles, 2018: 122). Cuando se trata del aprendizaje de la técnica cinematográfica, precisamente una herramienta reciente para la transmisión de ideas al interior de las comunidades; así que subrayemos que ha sido fundamental para continuar la herencia de la oralidad y para no perder la raíz histórica de cada grupo (Reza, 2013: 122-129).

Rastreo de secuencias temporales y gráficas

*Observación: se recopila en esta parte del análisis sobre el film *El abrazo de la serpiente*, las narraciones, los diálogos que se han publicado escritos en una referencia del guion (ir a bibliografía): Guerra & Toulemond (2004). Se han reproducido de modo literal en algunos fragmentos, también sobre otros van comentados parafraseando del guion. Los diálogos del personaje que interviene están tomados directamente y se abrevia con la inicial del nombre. El film está rodado con progresión temporal y se nota por el minuterero; pero, da la impresión de que la narración cronológica de los acontecimientos va en oscilación hacia adelante, intercalando hacia atrás, retrocediendo de época.

El abrazo de la serpiente: 2015

-Primer encuentro entre el anciano chamán y el nuevo explorador norteamericano, está pasando el film hacia la década de los cuarenta-

ESCENAS, DÍAS 4 - 5: MINUTOS 00,11-00,22

Karamakate (ya anciano de 80 años) camina rápido por un camino estrecho, rodeado de espesa vegetación. Evan (explorador científico de principios década años cuarenta) sigue a cierta distancia y descubre la pequeña maloca que ocupa, con diseños geométricos difíciles de interpretar. El nativo le pasa un plato de mandioca a su invitado y lo toma con voracidad. Surge un breve diálogo:

“K”: ¿Eso es mambe? - Evan asiente extrañado por la pregunta-. ¿Te gusta nuestra coca?- Evan deja de comer un momento-. ¿También te quieres llevar la Yakruna?

“E”: Quiero conocerla y estudiarla. Von Martius la describió como una planta sagrada, que cura las enfermedades. Que crece sobre el caucho y eleva su nivel de pureza.

“K” no despega los ojos del rostro de “E”.

“K”:¿Para eso la quieres?- Evan deja de comer. Mira a Karamakate a los ojos.

“E”: Puedo pagarte mucho dinero si me

ayudas.

“K” suelta una carcajada

“K”: A la hormiga le gusta el dinero. A mí no. Sabe feo.

“E” nota desconfianza de Karamakate. Baja la cabeza y habla con vergüenza.

“E”: Nunca he soñado. Ni dormido ni despierto. Ni siquiera el caapi tiene efecto sobre mí, Los payés Bará, Tukano y Siriano me dijeron que sólo la yakruna puede ayudarme.

-Retrocede la película hacia la época anterior, años dos mil diez, del siglo XX: el mismo nativo, anterior explorador, científico alemán, y un joven acompañante-

ESCENAS, DÍAS 19 A 22: MINUTOS 00,24-00,31

Banco de arena a la orilla del Cuduyarí (zona de Vaupés). El bote avanza por un estrecho afluente. Manduca lo guía hasta un banco de arena cercano a una gran maloka rodeada de otras cabañas: el poblado bará. En la orilla el Tüschaua, de cuarenta años, líder de la comunidad, los espera. Los niños se encaraman sobre Theo, que saluda al líder de la comunidad con respeto. El líder del pueblo cambia su actitud seca por una gran sonrisa y abraza a Theo.

Karamakate, todavía en la canoa, se sorprende de la efusividad con que es recibido

el virakocha. El Tüschaua lo mira fijamente.

Tus: ¿el mueve mundos?

Th: (en bará, asiente con su gesto) accedió a ayudarme

La comunidad de nativos les da la bienvenida, les invita a su comida, su festín privado. Pero, estos indígenas pacíficos aprovechando un descuido del explorador alemán y curioseando el objeto, han robado la brújula de “T”, que no le quieren devolver, aunque él se la exige con enfado.

Continúan el viaje en canoa los tres ocupantes, para llegar a la localización de supervivientes de la tribu cohuanos, a la que pertenece “K”; este nativo sirve de guía para llegar a los cerros Mavicure, apartado punto geográfico en donde crece con su pureza la planta mágica Yakruna, medicinal (patrimonio natural, saber de sus antepasados).

ESCENAS, DÍAS 28-30: MINUTOS 00,31-00,42

Descargan en el lindero de ese terreno. Continúa el film sobre principios de siglo veinte. Observan a su alrededor con una expresión escandalizada. Descubren varios árboles de caucho con profundos surcos que se extienden por casi toda la corteza. De ellos sangra savia blanca que cae en hondos recipientes de madera. Theo se acerca

a Manduca y le pone la mano en el hombro en un intento de consuelo. Éste, profundamente afectado explota. Se dirige hacia los árboles y tira las vasijas derramando la resina en suelo. Agarra un recipiente y lo golpea la vasija tratando de romperla en pedazos. Karamakate se sorprende de la furia de su compañero. Pero se queda junto a Theo, con la misma expresión afligida. Alertado por el ruido el siringuero llega corriendo. Es un hombre moreno, extremadamente delgado, envejecido y demacrado. Su ropa raída apenas esconde las cicatrices de su cuerpo [...]. Grita en una lengua desconocida. Se descubre que le falta un brazo.

Manduca se detiene de inmediato horrorizado por esa aparición. El siringuero trata de recoger la savia regada por el suelo. Pero sus patéticos intentos están condenados al fracaso. Levanta la cara hacia los recién llegados. Arrodillado empieza una súplica lastimera.

“M” (a “K”): ¿qué dice?

“K” se demora en traducir.

Te está pidiendo que lo mates.

Manduca, arrepentido, le lanza una mirada interrogativa a Theo que está estupefacto por la situación. Vuelve donde sus compañeros, abre la tula y saca una escopeta. La carga mientras da unos pasos en dirección del siringuero que no deja de gritar.

“T”: Manduca, ¡para!

“K”: (a “T”, indignado) ¿trajiste un arma?
(a Manduca) ¿Qué haces? ¿Te enloqueciste?

“M” (fuera de sí): nadie se merece este infierno.

Manduca duda. Theo trata de convencerlo desde lejos.

El siringuero lanza una queja desgarradora. Manduca disparó por encima suyo. Karamakate le rapa la escopeta y se dirige al río que percibe detrás de los cauchos. Furioso, tira la escopeta al agua.

ESCENAS, DÍAS 33-34: MINUTOS 01,33-01,41

Un grupo pequeño de cohuanos (alrededor de 10), vestidos con prendas tradicionales o desarropados, se han reunido en un aposento cubierto, que muestran una euforia y laxitud contagiosa. Afuera el chamán atraviesa barricadas, a la entrada del pueblo aparecen indios que visten como occidentales y armados, le amenazan, pero él sigue su camino. Se encuentran en campamento de pueblo cohiano. Inhalan de la planta mágica yakruna. Entra en su tienda Karamakate, ataviado con su traje de autoridad y visitante, mirándoles con fuerte gesto de reproche, amenaza al líder, repudiando su diversión.

Hacia los minutos posteriores cegado por su ira, prende fuego a la plantación extendida de la planta medicinal, un cultivo de la yakruna. Entre el fuego que se extiende, también se muestra una situación de espanto, los habitantes del pequeño pueblo de cohuanos huyendo de soldados armados, que gritan:

Voces dispersas, habitantes del poblado (mujeres, niños, hombres desarmados...): ¡qué vienen los colombianos!...

Afuera el chamán atraviesa barricadas, a la entrada del pueblo aparecen indios que visten como occidentales y armados, le amenazan, pero él sigue su camino.

ESCENAS, DÍAS 36- 39: MINUTOS 1,09-1,22

Continúan en canoa “K” (anciano) y “E” (botánico), avanzando hacia la época posterior de los años cuarenta. Les interceptan, les detienen unos monjes capuchinos, armados, que desconfían de ellos y los conducen con obligación ante el superior que proclaman como “mesías”. Esta secta de monjes practica sacrificios humanos exhaltando su versión de la fé católica, contra los indígenas que se les revelan (de lengua y rituales

nativos). Consiguen cierta impunidad ante el líder religioso de la tribu, cuando le hacen creer, fingen ser los Reyes Magos, Melchor y Baltasar; también consiguen su favor por haber sanado a su esposa, que el botánico Evan le detecta una grave enfermedad “leishmaniasis”; gracias a los efectos mágicos de terapias naturales, que le aplica el chamán. Consiguen escapar de aquella encerrona peligrosa, mientras la comunidad se entrega a pasiones colectivas, de orgías enajenantes, “K” y “E” aprovechan el descuido y regresan a su canoa.

ESCENAS, DÍAS 80- 83: MINUTOS 1,47-2,03

Se continúa la secuencia de los años cuarenta; ambos viajeros alcanzan la cima de los cerros Mavicure, lugar sagrado que por tradición de los antepasados del chamán se denomina “taller de los dioses”. Karamake le muestra a Evan el aspecto real de la planta sagrada Yakruma que brota natural, que no se ha cultivado para consumos. Pero, surge discusión, bronca entre ellos, el indígena pretende preservar la “yakruna” como herencia natural de sus antepasados, que emana única en el “taller de los dioses”. Esto frente al científico norteamericano que alienta interés en llevársela de su hábitat y

estudiarla. Las últimas escenas de la película transcurren con las alucinaciones que tiene “E”, por haber bebido infusión de la planta sagrada.

Los viajes del viento: 2009

*Observación: la sucesión de escenas y días están estimados por entender transcurso de la temporalidad, que es progresiva en todo el largometraje y rodándose en color. Se recogen algunos diálogos, entre secuencias que aparecen con mayor claridad y los nombres de los personajes con la inicial.

-Lenta adaptación entre los dos viajeros y primeras pruebas-

ESCENAS, DÍAS 2 a 9: MINUTOS 04 a 0,18

Ignacio y Fermín atraviesan la sabana, algunos terrenos de cultivos, lagunas, puntos costeros del Caribe, desde que habían partido de su pueblo natal en Sucre; habitualmente el adulto monta su burro, el muchacho va a pie. Todavía los diálogos entre ellos resultan apagados, no se distingue lo que hablan. Caminan a la par, como meditando sus pasos. A veces acampan de noche, descansan junto a lagunas, parte del camino de día buscan caza del campo para mitigar el hambre. Se encuentran en este trayecto con

grupo de vaqueros, montados a caballo, que cantan y tocan su acordeón, pero desentonando melodía. Tras un trueque improvisado, sobre todo por la intercesión del joven Fermín, consiguen la invitación a su rancho al aire libre, aunque Ignacio persiste en su gesto sombrío, lacónico, se niega a negociar con su habilidad musical con su acordeón especial.

Un vaquero a caballo: ¿y ustedes a dónde van por ahí?

Ignacio Carrillo: vamos pa la Alta Guajira.

“V”: hay comía pa ustedé, maestro.

“IC”: yo no toco.

“V” (ya de noche, que los invitan a su rancho frente al fuego): por lo menos, ya me gustaría más, ser músico que andar criando ganao.

“Otro v”: sí, maestro, una piquería en el día de la Candelaria, y el alcalde le paga cincuenta pesos a quien gane.

ESCENAS, DÍAS 09-10: MINUTOS 0,21-0,35

Los viajeros llegan a un pueblo que celebra concurso de acordeonistas, por canciones del vallenato. Ignacio no había hecho plan de participar, pero su aprendiz le estimula, así que el juglar entra al escenario y reta al otro concursante, se echan un duelo de acordeones y resulta vencedor Ignacio.

Un pariente del perdedor que está presenciando la escena, se lanza contra el juglar y le rompe el acordeón. Ignacio se va recuperando del susto.

-Reencuentro familiar y siguientes retos del juglar, continúa la ayuda del muchacho que le acompaña desde su pueblo-

ESCENAS, DÍAS 10-13: MINUTOS 0,35-0,44

Suben una montaña, de Sierra Nevada en Santa Marta. Los recibe en su cabaña el hermano de Ignacio.

Hermano de Ignacio (al joven que come): ¿tú conoces la historia de ese acordeón?

Fermín (con su plato de comida y sentado entre troncos de árbol): lo que sé hay saber tocarlo.

HI: la historia de ese acordeón..., que todo aquel que lo toque (por una maldición del “diablo”) se verá convertido en juglar sin sentar cabeza.

El hermano de Ignacio le repara el acordeón dañado, que puede sonar de nuevo. Le exhorta para que retroceda su obsesivo plan, que no continúe el viaje para entregarle al maestro Guerra, que se lo ganó “al diablo” en una piquería.

Los dos viajeros reemprenden la marcha, se despiden del hermano de Ignacio, con-

vencido éste del destino de su viaje, a pesar del consejo familiar, para librarse por fin de la maldición como juglar y descansar de esa responsabilidad, devolver el acordeón a su dueño, al maestro Guerra.

ESCENAS, DÍAS 14-17: MINUTOS 0,46-01'05

Ignacio y Fermín llegan después a Valledupar, zona costera del Caribe; se han apuntado al concurso de acordeonistas que cantan el vallenato. Pero, un acontecimiento impertinente hace que el juglar interprete su pieza en modo contrario a lo previsto, se muestra melancólico, el público se desengaña, pues esperaban que actuara con brío, entusiasmo. Le ayuda Fermín con tambores, que no le puede animar en el ritmo. Otra anécdota se cruza afuera de su interpretación musical, un fugaz encuentro de miradas con mujer joven, agraciada, que la acompaña su hijo menor. Cierta reminiscencia que asoma en Ignacio por la pérdida del amor, de su esposa fallecida.

Parten de nuevo, continúan por la costa del Caribe y cruzan poblado de bandas enfrentadas. Uno de los líderes obliga al juglar para que toque su acordeón acompañando una pelea, un duelo con machetes.

ESCENAS, DÍAS 17-26: MINUTOS 01'14-

01'30

Aparece un mayor protagonismo del joven aprendiz Fermín. Se da una bronca frente al juglar Ignacio; Fermín le reprocha su desconsideración hacia su afán por desarrollar la habilidad con instrumento musical (tambor, acordeón...). Se parten por diferente ruta de momento. El chico llega a otro pueblo, le pide a mujer que regenta tienda, que le dé empleo, comida, zapatos. La tendera se extraña de que viaje desde tan lejos, le cuenta que desde Sucre. Lo acoge y le proporciona ocasión de servir a espectadores de ademanes mafiosos. Éstos han arrebatado aquel curioso acordeón, que ha perdido Ignacio. Exigen a los atrevidos participantes que ejecuten la mágica música vallenato, pero todos resultan torpes. El joven aprendiz reconoce el “acordeón mágico”, les habla con vehemencia a los directivos de la fiesta y aprovechando que lo escuchan, se ofrece para tocarlo con gracia. Cierta individuo adulto, presente en la parranda, de gesto bravucón, reta a Fermín para que antes pelee con los puños; el chico le arremete, pero luego el mayor lo derriba. El joven consigue rescatar el instrumento musical mediando en su favor uno de los jefes del concurso festivo.

Un puñado de matones agreden al juglar. Ignacio queda maltrecho, Fermín busca

ayuda y consiguen llevarlo a su aldea, cabaña, varios indios de la zona, situada entre montañas de Sierra Nevada (Santa Marta). El juglar se cura.

El chico llega a otro pueblo, le pide a una mujer que regenta una tienda, que le dé empleo, comida, zapatos. La tendera se extraña de que viaje desde tan lejos, le cuenta que desde Sucre.

ESCENAS, DÍAS 26 A 40: MINUTOS 01'36-2'00

Avanzan su viaje hasta llegar al enclave del “maestro acordeonista”, en la Alta Guajira (norte de Colombia), atravesando el desierto. Hay unas breves secuencias que transmiten momentos de desamparo en el juglar, mientras atraviesa el desierto de la Alta Guajira; esto se acentúa porque su dócil, fiel “burrito” ya no aparece en escena, se contagia ante el espectador esta pérdida, pero el film lo deja en incógnita. Ignacio cae desmayado entre la arena y el viento del desierto, le socorre Fermín, el joven acompañante que busca ayuda entre habitantes de la tribu más cercana, los wayuu. El juglar de nuevo se recupera. Ambos viajeros avanzan hacia el emplazamiento del maestro del acordeón. Les recibe la madre de varios niños, que se deja caer la intuición ante el es-

pectador, era esposa del maestro Guerra y es parca en diálogo de español. Están también varios niños indios mestizos, que curiosoan con el acordeón de Ignacio. El viejo maestro del acordeón, al que Ignacio se propuso devolvérselo para saldar una deuda, ha fallecido. Ignacio adopta una nueva familia, se queda con la mujer indígena y el grupo de pequeños hermanos. Fermín ha cumplido la misión de su viaje, se sobrecoge a punto de expresar un sollozo mientras observa la escena del juglar tocando en la cabaña junto a los niños y la madre indígena; luego regresa solo de nuevo hasta su pueblo de origen en Sucre.

Conclusiones

El tramo cronológico que muestrea esta producción fílmica colombiana tiene el trasfondo histórico que ha impregnado las transformaciones de inestabilidad pacificadora, evolución demográfica, raigambre de patrimonio cultural, un itinerario que revela signos de vitalidad indígena, movilidad migratoria, entre las dos últimas décadas del siglo veinte y las dos primeras del siglo veintiuno en proceso activo. Nos está guiando O. Osorio (2010) cuando expresa que “[...] este momento coyuntural también se puede tomar como el vértice de una significativa transición que está viviendo el cine del

país, el paso de lo que se podría llamar un cine “rural” a uno “urbano” [...]” (Osorio, 2010: 4).

Analizamos en este texto dos de las actuales producciones del cine colombiano como fenómeno emergente que aporta valor a la circulación cosmopolita de un séptimo arte inédito. Hay un enfoque desde la observación participante que se relaciona con “el estudio de las prácticas sociales, con algunas otras técnicas de producción de datos y con el proceso general de investigación etnográfica” (Jociles, 2018: 124). Esta observación participante no surge como apunte presencial en esta investigación que nos ocupa acerca del cine colombiano, sino de un análisis de hechos sobre una comunidad en modo cualitativo (del Olmo, 2021).

Referencias: bibliografía, infografía

Álvarez, L. A. y Gaviria, V. (2012). “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”. En Geografía Virtual, marzo, 31, 2012. En: <http://geografiavirtual.com/2012/03/de-victor-gaviria-luis-alberto-alvarez/>

Del Olmo, R. (2021). “El cosmopolitismo frente a la identidad comunitaria. Registro etnográfico a través del cine y de la narración oral”: en RUIDERA, Universidad de Castilla- La Mancha. <http://ruidera.uclm.es/xmlui/handle.net/10578/29028>

___ (2023). “Evidencias etnográficas del cine colombiano”: en Pereira, D., Revista Ciencias Huma-

nas, perspectivas teóricas y fundamentos epistemológicos. Atena editora, junio de 2023, Brasil.

Elguera Olórtegui, Ch. (2013). “Ficción e historia en la representación cauchera de La vorágine y Las tres mitades del Ino Moxo”: en Poligramas, 37, primer semestre 2013. <https://doi.org/10.25100/poligramas.voi37.7494>

Espinosa, F. J. (2009a). “Reflexiones sobre el cosmopolitismo a partir de la obra de Kwame Appiah”. En P. Núñez y F. J. Espinosa (coords.), Filosofía y política en el siglo XXI, Madrid, Akal, pp. 77 - 87.

Guerra, C.; Toulemonde, J. (2016). “El abrazo de la serpiente”. Cuadernos CINEMA 23 (guiones I roteiros). La Internacional Cinematográfica, Iberocine, AC.

Jociles Rubio, M^a I.(2018). “La observación participante en el estudio etnográfico de las prácticas sociales”: En Revista Colombiana de Antropología, volumen 54, n^o 1, enero a junio de 2018.

Lilang (2008). “El sentir vallenato en ‘Los viajes del viento’, film que Ciro Guerra rueda en Valledupar”, en El tiempo, 24/06/2008, en <http://blogs.eltiempo.com/vallenato-social-club/2008/06/24/el-sentir-vallenato-en-los-viajes-del-viento-fime-que-ciro-guerra-rueda-en-valledupar/>, consultada el 10 de octubre de 2024.

Luna, M. (2013). “Los viajes transnacionales del cine colombiano”: En Archivos de Fimoteca 71, 69-82.

Osorio, O. (2010). “Realidad y cine colombiano: 1990-2009”: beca de investigación en cine, Ministerio de Cultura, Universidad de Antioquia. Medellín. <https://es.scribd.com/doc/275543912/Realidad-y-Cine-Colombiano>

___ (compilador, 2023). La crítica de cine en Colombia. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.

Reza, J.L. (2013). “Una mirada al cine indígena. Autopresentación y el derecho a los medios audiovisuales”: En Open Edition Journals 21/2013, pp. 122-129. <https://journals.openedition.org.cinelatino.283>

Villegas, A. (2013). “El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos. Revista

Colombiana de Antropología, volumen 50, nº 2, julio-diciembre, 2014, pp. 272-276, Bogotá.

<http://www.redalic.org/articulo.oa?id=1050357100> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DEL ARTE Y OTROS BALBUCEOS

David Guzmán Quintero

—●—



«La vida no se trata de encontrarte a ti mismo ni de encontrar nada.

Se trata de crearte a ti mismo, de crear cosas.»

Bob Dylan para *Rolling Thunder Revue*, de Martin Scorsese.

A lo largo de mi minúscula trayectoria como crítico de cine (para ponerlo en términos socialmente convenientes, pues el puesto de “comentarista” ya está en uso para otros fines que tampoco son de mi agrado), mis

textos, agrídulces a ciertos paladares, de alguna forma, pueden estar erigiendo la imagen ininteligible (inexplicable para mí también) del crítico de cine al que no le gusta el cine o la de aquel de inclinaciones necrofílicas que exige formas que ignoren los años trasegados. La razón de ser de este texto no es la de justificarme (pues la molestia es la parte más atractiva de este ejercicio), mucho menos la que yace de la prepotencia del crítico todopoderoso (muerto también) que hace una suerte de cotización al gusto de qué es lo que espera. La intención es mucho más modesta: recopilar algunas elucubraciones en torno al cine y otras que han surgido mientras veía alguna película, con el fin de poder, tal vez, hacer un aporte a la construcción de una narrativa cinematográfica dinámica, inasible a las categorías, propensa al mestizaje, despreocupada de binarismos, arraigada a la ambigüedad, alojada en las fronteras, en los intersticios. (O tal vez sean llanos balbuceos que solo me interesan a mí.) Para eso, se debe ir al padre de la hegemonía: el eurocentrismo. (Entonces este texto, además, podría ser una diminuta nota al pie de página de otros textos como los de Glauber Rocha, Julio García Espinoza o Raúl Ruíz)

Las manifestaciones puras ya están tras-

nochadas. Eso aplica para cualquier campo de estudio: Economía, Política, Artes, Filosofía, Cultura, etcétera. El pretender hacer un estudio medianamente serio en alguno de estos campos sin referir a los demás, es un mero despropósito. En efecto, el capitalismo es un sistema económico, pero cuánto ha contaminado las artes, la política, la filosofía, la cultura, incluso, evidentemente, la misma forma en la que nos interrelacionamos en sociedad; así, hasta el punto de tomar “eurocentrismo” y “cultura capitalista” como sinónimos. De la misma forma, la historia del cine no es solamente la historia del cine sino la del cine en la historia; desde hace tiempo ya se consideran los relatos cinematográficos como evidencia antropológica (digamos: académicamente) legítima para el estudio de determinados momentos históricos; lo que quiere decir que las películas albergan entre sus márgenes un síntoma sociocultural y no son otra cosa que la evidencia de un *ethos* común para la época. Los ejemplos son inagotables: Buster Keaton parándose encima de una chica encostada en *El maquinista de La General*, el sinnúmero de cachetadas que les dan los hombres a las mujeres en casi todas las películas francesas de mediados del siglo pasado, la llegada de los más célebres monstruos al cine de horror japonés, los agitados melodramas del

neorrealismo italiano, etcétera.

Específicamente los estudios referentes al eurocentrismo en el cine se han acomodado fácilmente en una interpretación del relato cinematográfico limitado a un análisis exclusivamente literario de los filmes: argumento, personajes, diálogos. La razón, empírica y acaso idealista, es una dialéctica ininterrumpida entre ética y estética. Manuales de ética y moral como el tristemente célebre Manual de buenas costumbres (más conocido como “El manual de Carreño”) propone bases estéticas como la presentación personal, el sonido de la voz de la mujer, etcétera. Y, asimismo, manuales de estética, como el de Kant, tienen bases transversalmente morales; de hecho, llama la atención que casi nunca hace referencia a descripciones visuales o sonoras, como no sea agregándole un calificativo: Lo *antinatural* es *extravagante* y quien guste de ello es un *fantaseador*, o es una *monstruosidad* y quien guste de ello es un *maniaco*, aquel que *no entretiene* es un *insípido*, y así, con otras etiquetas como “noble”, “sublime”, “refinado”, “culto”, “intelectual”, “de alto estatus” y, en contraparte, “vulgar”, “corriente”, etcétera. Estas nociones de “lo bello”, “lo sublime”, “lo artístico”, personalmente, me han parecido búsquedas

impuestas de una forma casi lobotómica: se ha impuesto como un velo sobre los realizadores, despojándolos de su sensualidad, limitando su disposición corporal, discursiva, emocional, intelectual.

Manuales de ética y moral como el tristemente célebre Manual de buenas costumbres (más conocido como “El manual de Carreño”) propone bases estéticas como la presentación personal, el sonido de la voz de la mujer, etcétera. Y, asimismo, manuales de estética, como el de Kant, tienen bases transversalmente morales...

Sin embargo, el estar supeditado a los análisis literarios es lo que permite al mercantilismo hallar los entresijos a través de los cuáles pueden aparentemente cargar las banderas de las militancias, cuando solo les ponen un biberón en la boca, mientras sus aspectos formales se siguen resistiendo a esos nuevos planteamientos, respondiendo aún a exigencias hegemónicas.

La mención a los postulados de Carreño (basados sobremanera en una moral cristiana) y los de Kant, por no mencionar a otros filósofos ilustrados, es porque son estas las fórmulas a través de las cuáles los estudios y cineastas mantienen cómoda a la audien-

cia, asegurando así la calidad de mercancía de su obra. Esta preocupación es el corazón de un arte eurocéntrico: la valuación del arte por su calidad de producto. En otro espacio podríamos caracterizar a ese arte eurocéntrico, que es una abstracción, de hecho, bastante concreta. Por el momento, basta recordar que lo eurocéntrico hace referencia a un pensamiento y no a una nacionalidad.

La parodia del artista

«Fassbinder era muy preciso en el lenguaje y muy cuidadoso y yo aprendí muy pronto que uno se acostumbra a usar expresiones sobre el cine que, en realidad, son horribles. Expresiones, como, por ejemplo, “eso hay que venderlo”, “eso está muerto” o “el plano está muerto” o cosas por el estilo. Son expresiones del lenguaje del cine que a él no le gustaban y decía: “¿Cómo así que ‘muerto’, cómo así que ‘vender’? ¡Yo no quiero vender nada, yo quiero hacer una película!»

Entrevista a Michael Ballhaus, director de fotografía, por Luis Alberto Álvarez.

La receta para ser un éxito de taquilla (o sea, un producto vendible, casi subastado) propalada por algunos académicos son dos:

Una, entretener y emocionar (esta última, palabra tristemente manoseada hasta su absoluta insignificancia). Dos, mantener una estética meramente funcional sometiendo a los postulados gestálticos en cuanto a sus principios de composición, armonía visual, etcétera, y una banda sonora que se limite a lo audible a una música extradiegética que rellena o manipula. (He ahí el porqué del ditirambo a Kubrick.) En estos términos, el capitalismo ha herrumbrado nuestro lenguaje y las vías expresivas en sí mismas, llevándolas al anacrónico terreno de lo meritocrático que es esencialmente ajeno a los canales de expresión (como lo son el cine, la música, la pintura, la literatura... en fin, aquello a lo que me resisto a llamar “Bellas artes”), creando campos de batalla en los que enfrentamos a lo erudito en contra de lo corriente, lo noble en contra de lo bajo... con el propósito de canonizar ciertos popes fraguados en las capillas del “buen gusto”. En ese campo hemos jugado un papel desafortunadamente crucial los premios, los festivales, las academias y los críticos, basados, por un lado, en impuestas maneras de conmovir o deleitar y/o, por otro, adjudicando el arisco rótulo de “arte” a ciertas obras y a otras no. Esa etiqueta de “arte” o “artista”, al menos en lo que respecta al cine, es una construcción eurocéntrica en la medida en

la que solo ha sido un mero estatus que les han asignado a aquellas obras que promuevan determinados valores, defendidos bien sea en Estados Unidos o en Francia. En el caso del cine, este pudo entrar en este prestigioso terreno cuando narrativamente halló sus similitudes con el teatro y la literatura y empezó a movilizar valores diferentes a los que mostraba en sus épocas de ferias y vodeviles con el fin de poder llegar a una audiencia aristócrata.

La ecuación es sencilla: la hegemonía busca vender, para vender es necesario no incomodar. La comodidad se logra procurando siempre unas emociones válidas o, mejor dicho, validadas. La risa, el llanto, la sorpresa son claras pruebas de que hemos asistido a algo noble. Otras emociones como el aburrimiento o la repugnancia, a las que podemos acceder a través de Godard o Pasolini, son tachadas inmediatamente como inoportunas, corrientes, ignorantes, acaso intelectualoides.

Y cómo llegan esos modos de pensamiento a instalarse tan efectivamente es aún más sencillo: Primero, mediante la *naturalización* de las ideas, es decir, vendiéndolas como productos de la lógica y el sentido común. Y, en contraparte, etiquetando a la contra-

dicción de esas ideas como estupideces. En este último proceso, juega un papel históricamente determinante la ridiculización y la omisión humana. Segundo: Mediante los *binarismos*.

La ecuación es sencilla: la hegemonía busca vender, para vender es necesario no incomodar. La comodidad se logra procurando siempre unas emociones válidas o, mejor dicho, validadas. La risa, el llanto, la sorpresa son claras pruebas de que hemos asistido a algo noble.

Una de las estrategias del eurocentrismo para imponer mecanismos de pensamiento determinados ha sido la de la polarización, que está claro que ha sido un proyecto político. Esto es crear solamente una gama que comprenda el blanco y el negro y nada en la mitad; así, si no estás de un lado, estás del otro. binarismos tales como: primitivo/moderno, tercer mundo/primer mundo, comunista/capitalista, hombre/mujer, indio/europeo; para el caso del cine, sería el de arte/"no-arte" o culto/comercial. Las hegemonías no toleran grises. El que no está de un lado, está del otro. El que no está en ningún extremo, es una pobre alma que no tiene clara su identidad.

Esa identidad abarca también el terreno de la creación, comprendido este como un contrato en el que miles de personas meten mano. Son meros campos semánticos a los que nos han hecho creer que debemos pertenecer. En el cine, como en las personas, la identidad es constrictiva, es un contrato redactado siempre por un tercero que pretende delimitar nuestros pensamientos y nuestras prácticas. Aquellos acercamientos del cine colombiano al cine de género han sido notoriamente más atractivos cuando se firman esos contratos, pero con cientos de cláusulas eximentes, como es el caso de *Pariente* y su acercamiento al Western, o un cortometraje como *Paloquemao* con su universo vampírico en una plaza de mercado de Bogotá.

Segundo: la inconformidad que hubo con las farsas costumbristas que fueron, entre otras, las películas de Nieto Roa y que devino en una búsqueda por ese realismo “serio”. El primero que pudo encontrar ese balance (entre el realismo esperado y la realidad) fue Víctor Gaviria en los “actores naturales”.

Una de las cláusulas de ese eurocentrismo cinematográfico ha sido la de un deber

de realismo. Ese contrato de realidad que ha inquietado las búsquedas de los países en los que, justamente, se manufacturaron las bases del eurocentrismo y que han intentado definir sus particularidades: el neorrealismo italiano, el realismo inglés, el francés, el alemán y el de Estados Unidos, que es un caso aparte. Es complicado bosquejar esa pesquisa para el caso colombiano, pues la rotunda mayoría de películas hechas durante los primeros cincuenta años de realización cinematográfica en el país, se encuentran perdidas en su totalidad o apenas se conservan unos cuantos minutos. Uno, entonces, puede deducir dos cosas. Primero: a partir de los pocos minutos que se conservan de algunas películas, que algunos relatos intentan acercarse a ese realismo esperado, a ese contrato naturalista, encontrándose con que ese realismo que buscan en el cine difiere en las expresiones desbordadas en los gestos grandilocuentes de nuestra cultura; las actuaciones “teatrales” repudiadas, en un inicio, por Pudovkin y Eisenstein estaban no solo en los actores colombianos de teatro, sino en los colombianos. Segundo: la inconformidad que hubo con las farsas costumbristas que fueron, entre otras, las películas de Nieto Roa y que devino en una búsqueda por ese realismo “serio”. El primero que pudo encontrar

ese balance (entre el realismo esperado y la realidad) fue Víctor Gaviria en los “actores naturales”. Entonces se pensó que era esa la única forma de llegar a ese resultado, que esa era la identidad de un cine colombiano y que las realizaciones ulteriores debían ir por ese camino. En el exterior también empezaron a exigirnos ese resultado.

Como sea, al final lo más grave de los problemas expuestos no es que se conciba la creación de tal o cuál manera o que alguien opte por hacer equis o ye cine. Lo verdaderamente preocupante es que estas nociones poco a poco nos están empujando hacia una pasteurización en las creaciones, una estandarización de la belleza, y a eso le estamos llamando “dominio del oficio” y cosas por el estilo. Creo sobremanera en que muchas respuestas del futuro las encontraremos en el pasado. La fundamental es la de cargar todo lo que el cine ha descubierto en estos más de cien años y luego olvidarlo, luego redescubrirlo todo el tiempo... volver a acercarse al relato cinematográfico con ingenuidad e inocencia, tal y como los primeros maestros del cine. Para el caso colombiano, tal vez haya que dejar de lado el Cine como status y reconciliarnos con las raíces melodramáticas insertas en nuestro

marco latinoamericano. Debemos reescribir los géneros y los campos semánticos, resignificarlos todo el tiempo y acomodarlos descaradamente a las conveniencias de cada uno. Ubicarse en la incómoda frontera en la que no nos quieren, optar por una suerte de cine fronterizo.

Ahora los realizadores y los parámetros evaluadores de los críticos se debaten entre las masas y los reducidos grupos de “conocedores”, la presión de “hacer arte” o de entretener. Un cine fronterizo es un cine egoísta, egoísmo del que se han nutrido muchas de las magistrales obras cinematográficas a lo largo de la historia. Una gran película no puede manifestarse si el realizador está estorbándole el paso pensando en Cannes, en la crítica, en la mamá, en la taquilla. La cuestión no está ni en enaltecerse como artista, ni en la defensa infundada a un “Cine popular”. Tal vez la cuestión está en... hacer una película. 🐞

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MARIO MITROTTI (COLÓN 1944 – BOGOTÁ, 2024)

PUBLICISTA Y CINEASTA ASOCIADO

Mauricio Laurens



Director, libretista y productor. Sus aportes e incursiones en películas colombianas de los años setenta: un polémico y contundente documental del Sobrepeso –en llave con Ciro Durán–, exitosa incursión comercial en el género de la comedia política chis-

tosa, coproducción venezolana del violento subgénero precursor de narcos y escandaloso episodio de la madurez en *Las cuatro edades del amor*.

Nacido y criado en Colón (Panamá), asis-

tente de dirección de varios largos venezolanos antes de asociarse con el documentalista y publicista norsantandereano Ciro Durán (1937–2022). En 1968, Mitrotti contrae matrimonio con Bella Ventura y ambos se dedican a filmar cuñas comerciales para televisión; cofundador, en 1969, de Producciones UNO, junto a Durán y su esposa Joyce Ventura –hermana de Bella–. Fundados dos años después la ACCO (Asociación Colombiana de Cinematografistas), al lado de Alberto Giraldo y el querido fotógrafo Hernando González.

Mario realiza algunos documentales históricos, fue gerente de producción y conductor de telenovelas, o series dramatizadas, entre ellas: *Los Victorinos* (2009). Incansable defensor de la Ley Pepe Sánchez, gestor de los derechos laborales de actores de cine y televisión. En sus últimos meses de vida, Mario promovió la creación de la Sociedad Colombiana de Gestión de Directores Audiovisuales (DASC), en defensa de los derechos comerciales de autor.

Corralejas de Sincelejo (Ciro Durán y Mario Mitrotti, 1974). Primer premio del Festival Nacional de Cine Colcultura. Durán y Mitrotti no solo desmitificaron uno de los espectáculos populares y sangrientos más orgu-

llosamente españoles en sus raíces, también desenmascararon la organización gamonal de ganaderos y padrinos en la cruel fiesta que culminaba en cornadas recibidas por humildes campesinos al pretender arrancar los billetes de pesos colombianos insertados en sus cachos.

La llamada en su rodaje ‘Ron y circo’, hacia 1973, enmarcaba la explotación del pueblo sucreño para desembocar en un espectáculo de borrachera y sangre. Dos brindis se vieron en la pantalla: el wiski fino de los hacendados y el ron barato de los peones. Un cortometraje reconocido por la crítica, exhibido como ‘sobreprecio’ y, cuatro años después, recompensado con estreno en salas del 25 de diciembre. (La República, 22–III/1977).

El candidato (Mario Mitrotti, Colombia, 1977), primer largometraje del anterior documentalista ‘made in Caracas’, con libreto original del humorista Humberto Martínez Salcedo. Al vivir en una democracia cada vez más familiarizada con la corrupción gubernamental, resultaron muy entendibles los ingredientes o elementos desentrañados por esta sátira socio-política: típico ejemplar bogotano de rancia estirpe, finos modales y bolsillos rotos, Clímaco Urrutia busca “corbata” diplomática o “serrucho” burocrático

que le recupere su prestigio social. Repentinamente, resulta favorecido como candidato presidencial, una estrategia de “gente bien” para retomar el poder. Su designación implicó alianzas y padrinos a derecha e izquierda, patrocinio económico de una clase emergente (traficantes, contrabandistas, esmeralderos), respaldo de sectores lumpen (agitadores profesionales, extorsionistas y manos negras), además de asesoramiento entre gentes conocedoras del oficio electoral (demagogos de plaza pública y pantalleros, mercachifles y tamaleros).

Se vislumbraba en aquel entonces una tendencia facilista –y por qué no decirlo, mediocre– que arrastraría ‘contra viento y marea’ a nuestro incipiente medio masivo de entretenimiento popular. Tal tendencia no era otra que las improvisadas farsas costumbristas, o representaciones caricaturescas simplistas, trasplantadas de la televisión casera que utilizaban conocidos comediantes ante su afán de contar chistes, remedar personajes locales y ridiculizar situaciones del común.

Se añadieron varias fórmulas de moda para garantizar su éxito taquillero: promoción de farándula y consagración o lanzamientos de estrellas criollas, publicidad del

seudo periodismo cómplice que hablaba de “maravillas artísticas”, exageradas y vulgares sobreactuaciones, más el trampolín intermedio del café–concierto o la explotación sensacionalista de la actualidad política electoral. En esas comedietas de la sinvergüencería nacional el ‘candidato’ competía con *Préstame tu marido* (Julio Luzardo, 1973), *Mamagay* (Jorge Gaitán, 1977) y *Esposos en vacaciones* (Gustavo Nieto Roa, 1978).

Se añadieron varias fórmulas de moda para garantizar su éxito taquillero: promoción de farándula y consagración o lanzamientos de estrellas criollas, publicidad del seudo periodismo cómplice que hablaba de “maravillas artísticas”, exageradas y vulgares sobreactuaciones...

Un excesivo localismo temático, casi restringido a la esfera cachaca bogotana y los resignados televidentes que pudieron soportar el ingenio de esos cuenta–chistes. Las referencias nacionales brillaron por su ausencia, excepto el tricolor utilizado como fondo para los créditos de presentación y los escenarios de la Plaza de Bolívar. Tanto esquematismo y despliegue de estereotipos

(acentos, modismos, muecas, caracteres de vivarachos y retardados) no lograron adornar la trama y anulaban el ritmo ingenioso que caracteriza al género burlesco. Mientras la dirección de actores se escabullía bajo caprichos de luminarias que impusieron con anterioridad sus respectivas personificaciones, sobresalió el profesionalismo fotográfico del santandereano Herminio Barrera al combinar colores cálidos, luces adecuadas y aciertos en la perspectiva de interiores. Previsible chamboneo: Revista Guion, 20-II/1978.


Las cuatro edades del amor (1981). Producción de Copelco (Cooperativa de Películas Colombianas). Cuatro circunstancias escandalosas sirvieron como pretexto para recrear otros tantos desajustes morales que, de una u otra manera, siguen afectando al país como entidad social. Con semejante título se expusieron vagamente los pecados reprimidos, la mojigatería provinciana, el machismo acentuado y la sordidez urbana. “Describimos personajes amarrados a una realidad nacional”, palabras de Ciro Durán, realizador de una de las ‘cuatro edades’ acompañado de Triana (Jorge Alí), Giraldo (Alberto) y Mitrotti (Mario).

Mujer de fuego (Mario Mitrotti, 1989). Co-

producción colombo-venezolana que aborda el tema de la mafia criolla pero no hace más precisiones. El narcotráfico, que nos acosa todos los días, es un tema tabú... Dama de carácter férreo que proviene de un estrato humilde, no tolera las prácticas delictivas de su malcriado hijo; después de entregar la mercancía, contratado por narcos y enredado por un policía corrupto, el muchacho es asesinado y posteriormente la madre se infiltra en el cartel con los únicos objetivos de ejecutar venganza y desenmascarar la siniestra organización. Turbulencia para exportar: El Tiempo, 5-III/1989.

A continuación, transcribo mis textos originales en El Tiempo (20/III/1981) sin quitarles una sola coma o cambiar de adjetivos. *La madurez* (Tribulaciones de un taxista), según Mitrotti. “Compendio de vulgaridades, posiciones grotescas y lugares comunes. Se abre con un montaje rápido e intermitente de muslos, pechos y caderas, siguiendo modalidades caleñas bastante trilladas. Un chofer público utiliza el timón para lanzar piropos subidos de tono y se encuentra con pasajeros que hacen desesperadamente el amor frente a sus narices – ¡no sea inoportuno y siga manejando!, mientras le pasan un billete de \$500-; otro lo secuestra para rastrear el paradero de la esposa que ingresa

a un establecimiento diurno de placer; allí, ellos descubrirán las aficiones secretas de sus respectivos cónyuges”. Sobran los comentarios.

Sí destacué positivamente aquel episodio de Durán, el cuarto y último titulado *Tú reinarás* en torno a la vejez. Por su ironía política y factura regional, por el adecuado sentido de la puesta en escena y por una convincente dirección de actores al superar las fragilidades que pudieron haber cometido las tres edades anteriores. Una procesión con voladores y banda municipal abría la escena, el portaestandarte érase el alcalde quien coronaba a la reina local. ¡Viva la belleza colombiana! y... el cura le replicaba “la única reina de Colombia es María Santísima”. Otros dos episodios: *La pubertad* o No te dejarás tentar por el demonio, según Jorge Alí, y *La adolescencia* o Alas de ángel, por Alberto Giraldo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

RESPUESTAS EMOCIONALES FISIOLÓGICAS DE UN GRUPO DE ADULTOS JÓVENES EXPUESTOS A HISTORIAS AUDIOVISUALES CON ESTRUCTURA ARISTOTÉLICA

Juan David Gil Palacio

Cristina Nicholls Villa

Sara Inés Herreño González

Carolina Serna Rojas



Resumen:

Se eligieron 32 estudiantes universitarios de publicidad y comunicación entre 18 y 26 años a quienes se les presentaron cuatro cortometrajes, durante el procedimiento

se realizó registro de la actividad fisiológica EKG y AED. Este estudio muestra que los puntos de giro que plantea la estructura aristotélica son fisiológicamente compatibles con la activación emocional del espec-

tador, los resultados revelan diferencias entre la respuesta emocional fisiológica (EKG y AED) previa a cada uno de los puntos de giro, y la activación posterior al estímulo narrativo.

Palabras Clave: Estructura aristotélica, punto de giro, respuesta emocional.

Introducción

El medio del entretenimiento cinematográfico se rige por la estructura aristotélica como un método para que los guionistas cautiven y emocionen al público con sus historias. Esta constante, proviene de los planteamientos hechos por los más prestigiosos manuales de guion, los cuales son realizados siguiendo normas narrativas que tienen sus raíces en los postulados dramáticos de *La Poética* (Sánchez-Escalonilla, 2002). En esta obra, Aristóteles estableció que toda obra dramática debería proponer: “una introducción o acto I, un desarrollo o acto II y un desenlace o acto III” (Baiz, 2010, p. 8); los conceptos que se deben desarrollar a lo largo de esos actos se describen como: peripecias o cambios de fortuna en el protagonista y anagnórisis, o revelaciones por parte del protagonista (González, 2013). Cada una de estas situaciones, representa

puntos emocionales narrativamente estratégicos para procurar la progresión emocional del relato.

“La división tradicional del discurso dramático en tres actos es tan lógica como simple, antigua y eficaz” (Sánchez-Escalonilla, 2002, p.118). El discurso se plantea como una imitación de la vida y permite la aparición del drama, gracias a lo que Brunner (2003) denomina una infracción del orden previsible de cosas, es decir, no hay nada que narrar si no se presenta una alteración. En las narraciones cinematográficas contemporáneas, la alteración o peripecia inicial, se presenta gracias a la aparición de un conflicto, “las situaciones conflictivas pueden ser sufrimientos, dificultades, o distintos problemas como peligros, fracasos, desdichas o la miseria” (Lavandier, 2003, p25).

El protagonista ve impedido su normal transcurrir por un obstáculo inesperado, pero de la magnitud del problema dependerá el nivel de involucramiento que debe realizar para superar el impase. “El conflicto puede convertirse en cada vez más grave, llegar a una crisis, y después a un clímax, y entonces el individuo se ve forzado a tomar una decisión que alterará su vida de manera considerable” (Lajos Egri, 2009, p.168).

La relación entre el protagonista y el conflicto va creciendo, permitiendo la articulación de un entramado de causas y efectos que complican cada vez más el destino del personaje, sin embargo, este camino no se presenta de manera aleatoria, para Syd Field (1994), el desarrollo de la acción en cualquier historia se sostiene en dos momentos fundamentales llamados *plot points*: el primer punto complejiza el conflicto inicial, el segundo establece una posible solución a la situación tensionante. Estos dos momentos, conocidos en la retórica clásica como *Desis* y *Lysis*, son los sucesos que fragmentan el guion en tres partes, se sitúan entre el primer y el segundo acto, y entre el segundo y el tercero. La escritora Linda Seger prefiere llamarlos puntos de giro, además agrega otros dos momentos a la estructura: el detonante y el clímax, el detonante marca el inicio de la situación problemática, y el clímax la resuelve (Sánchez-Escalonilla, 2002). De esta manera, se establecen los lineamientos que le dan coherencia al relato y continuidad al interés del espectador, en palabras de McKee (2011): “La estructura es una selección de acontecimientos (...) que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas” (p.53).

Las emociones pueden expresarse de tres

maneras según los sistemas de respuesta: subjetivo, el cual tiene que ver con percepciones particulares del sujeto; conductual, el cual aborda las manifestaciones gestuales y comportamentales de la expresión; y fisiológico, aspecto que conlleva respuestas autonómicas de carácter adaptativo (Chóliz, 2005).

...para Syd Field (1994), el desarrollo de la acción en cualquier historia se sostiene en dos momentos fundamentales llamados *plot points*: el primer punto complejiza el conflicto inicial, el segundo establece una posible solución a la situación tensionante.

Las emociones preparan al sujeto para la acción, “secuestran nuestro estado de ánimo de tal manera que somos incapaces de poder eludirlas ni disimularlas, llevan un imperativo biológico dentro” (Grau, 2017, p. 63), es más, ante ciertas emociones, las reacciones se activan automáticamente, por ejemplo, la secreción de ciertos fluidos. Las lágrimas son una característica que contribuye a la evaluación de la emoción de una persona. Otros ejemplos de estas respuestas involuntarias son sudor o respiración rápida (Jacob-Dazarola, Ortiz Nicolás & Cárdenas Bayona, 2016).

Los fragmentos de películas, debido a su alta similitud con experiencias emocionales reales, contienen estímulos ideales para provocar emociones fuertes (Grühn & Sharifian, 2016) y una manera de registrarlas es, precisamente, a través de las respuestas fisiológicas que generan. La técnica, como lo dice Chóliz, “consiste en evaluar los cambios (...) del sistema nervioso central, autónomo o somático en diferentes condiciones experimentales de inducción de reacciones emocionales. Los sistemas de respuesta más utilizados han sido la respuesta electrodermal y la (...) reactividad cardiovascular” (2005, p.26).

La respuesta electrodermal registra la conductancia de la piel, es una medida de la activación del sistema nervioso autónomo que tiene la ventaja de estar menos sujeto al sesgo y al error relacionado con la medición (Lorber, 2004 citado por Ragsdale, Mitchell, Cassisi & Bedwell, 2013). La conductancia de la piel mide la actividad de las glándulas sudoríparas como resultado de la activación del sistema nervioso simpático, que puede atribuirse a la activación psicológica en presencia de un estímulo (Cacioppo et al., 2007; Boucsein et al., 2012, citados por Ragsdale et al., 2013). Otra de las medidas utilizadas es la frecuencia cardíaca, que es la variación en el

tiempo del intervalo entre latidos cardíacos consecutivos (Acharya, Joseph, Kannathal, Lim & Suri, 2006) para llevar a cabo esta medición, se usan electrodos que se ubican sobre la superficie de la piel (Heyward, 2006). La variabilidad en la frecuencia cardíaca puede proporcionar un marcador novedoso para reconocer las emociones en los humanos (Quintana, Guastella, Outhred, Hickie & Kemp, 2012).

La respuesta emocional que pretenden los guionistas en sus historias cinematográficas, ha sido rastreada durante varios años a través de diversos experimentos de laboratorio. En 1995 (Gross & Levenson) lograron clasificar un grupo de fragmentos de películas que provocaron ocho estados emocionales (diversión, ira, satisfacción, disgusto, miedo, neutralidad, tristeza y sorpresa), el procedimiento fue realizado a través de una metodología subjetiva: se usaron inventarios donde cada sujeto reportaba el tipo de emoción que había experimentado. En 2005, Gomez, Zimmermann, Guttormsen-Schär, Danuser, utilizaron fragmentos de películas, pero esta vez los participantes calificaron su emoción usando dimensiones de valencia y excitación según la escala Self-Assessment Manikin (SAM) desarrollada por Bradley y Lang (1994). Los autores le añadieron a su

estudio una herramienta de medición fisiológica que tuvo en cuenta los cambios de respiración durante la visualización de los fragmentos audiovisuales. La mezcla entre las técnicas de medición cualitativa y cuantitativa arrojó resultados de correspondencia entre ambas respuestas emocionales.

La respuesta emocional que pretenden los guionistas en sus historias cinematográficas, ha sido rastreada durante varios años a través de diversos experimentos de laboratorio.

Tres años después, en 2008, Codiposti, Surcinelli, Baldaro, eligieron tres fragmentos de películas para identificar la reactivación emocional con respecto al placer y al displacer, también usaron la escala SAM, pero la medición fisiológica fue realizada a través del registro de frecuencia cardiaca y de la actividad electrodermal. Schaefer, Nils, Sánchez y Philippot en 2010, retomaron la metodología de Gross y Levenson (1995), pero ampliaron el espectro de estímulos emocionales que los espectadores podían seleccionar ante los fragmentos de películas. Luego, Fernández et al., (2012) tomaron la lista de resultados subjetivos de las pruebas de Gross y Levenson (1995) y Schaefer et al. (2009) y los llevaron a la comprobación

emocional desde el ámbito fisiológico, realizando registros de la frecuencia cardiaca y la actividad electrodermal, de esta manera evidenciaron una relación entre las respuestas emocionales cognitivas y las fisiológicas. Recientemente, Gilman et al. 2017 hicieron un extenso estudio de validación a partir de fragmentos de películas, creando una base de datos que recopila estímulos referenciados en 24 artículos de los últimos 40 años, llegando a diferenciar con una alta confiabilidad, fragmentos que generan una emoción básica con respecto otros que generan emociones mezcladas.

Esta revisión muestra la efectividad de los relatos audiovisuales para generar emociones, sin embargo, cada estudio descrito se especializa en comprobar la emoción generada solo por un fragmento de película, dejando a un lado la estructura narrativa que los guionistas articulan a lo largo del relato, sobre esta perspectiva no se han encontrado investigaciones en la literatura y, es en este sentido, que el presente estudio propone evaluar las respuestas emocionales fisiológicas, ante los puntos de giro de una historia completa, con estructura aristotélica. De esta manera, se espera identificar elementos narrativos que permitan a una historia la conexión con el espectador a través de la

emoción, para poder formular herramientas que ayuden a los guionistas en la creación de historias que se vinculen con sus públicos objetivos.

Objetivo General

Caracterizar la respuesta emocional fisiológica de un grupo de adultos jóvenes hombres y mujeres, de la ciudad de Medellín, durante la exposición a historias audiovisuales con estructura aristotélica.

Método

Estudio cuantitativo, transversal no experimental. De alcance exploratorio y descriptivo.

Participantes

32 voluntarios, 16 hombres y 16 mujeres, con edades comprendidas entre los 18 y 26 años, estudiantes universitarios pertenecientes a las carreras de publicidad y comunicación con gusto por las historias cinematográficas. Para controlar los efectos de la variación hormonal del ciclo menstrual, se seleccionaron mujeres usuarias de anticonceptivos orales, haciendo su registro entre los días 5 y 21 de su ciclo.

Se determinaron como criterios de exclusión: haber visto previamente los cortos en un tiempo menor a 3 meses, haber sido

diagnosticado con trastornos psiquiátricos, cardiovasculares o neurológicos y presentar alteraciones visuales o auditivas no corregidas.

Instrumentos

Estímulos. Se seleccionaron cuatro cortometrajes de género drama con humor negro (tragicomedia) en idioma español y con una duración entre 9 a 16 minutos: *Elefante* (España, 2012) Director: Pablo Larcuen. Duración: 9min 02s, *La Culpa* (España, 2010) Director: David Victori. Duración: 12min 51s, *Ratas*, historia extraída de la película *Relatos Salvajes* (Argentina-España 2014) Director: Damián Szifron. Duración: 9min 40s y *El más fuerte*, historia extraída de la película *Relatos Salvajes* (Argentina-España 2014) Director: Damián Szifron. Duración: 17min 23s.

Previo a la selección final de los cortometrajes que se usaron en el estudio, se les pidió a tres expertos en narrativa cinematográfica, que identificaran, de forma independiente, los puntos de giro emocionales de varios cortos preseleccionados con estructura aristotélica y del mismo género, esto con el fin de que coincidieran de manera unánime sobre los momentos dramáticos que se debían rastrear. La selección final se

realizó según la concordancia en los criterios de los jurados.

Caracterizar la respuesta emocional fisiológica de un grupo de adultos jóvenes hombres y mujeres, de la ciudad de Medellín, durante la exposición a historias audiovisuales con estructura aristotélica.

Registro de la actividad fisiológica EKG y AED. La captura de estas señales se realizó con el equipo Neuroscan SynAmps2 y el software Scan 4,5 en una Jaula de Faraday del Laboratorio de Neurofisiología del Grupo de Neurociencias de Antioquia.

Procedimiento

Se contactaron voluntarios que reunían los criterios de inclusión/exclusión (16 hombres y 16 mujeres), y que aceptaron participar en el estudio. Después de leer y firmar el consentimiento informado, se realizó el registro, utilizando un montaje bipolar, por medio de dos electrodos pegados con una cinta médica en diferentes regiones de las muñecas y manos. Cada señal fue muestreada a 250 Hz. La señal AED es una respuesta lenta con un rango de frecuencia entre 0.01 - 1 Hz generada por el potencial de las glándulas sudoríparas de la mano (Guerrero Martínez,

2010). Los electrodos fueron ubicados y fijados a las falanges medias del dedo índice y del dedo medio de la mano derecha. La señal EKG muestra la actividad eléctrica cardíaca de los biopotenciales generados por el corazón, con un rango de amplitud entre 0.5 - 4 mV y un rango de frecuencia comprendido entre 0.01-250 Hz (Guerrero Martínez, 2010). Los electrodos fueron ubicados en la cara anterior y lateral de cada muñeca.

Posteriormente, se realizó el registro simultáneo de la AED y EKG, el cual incluyó una captura de la señal de línea base durante un minuto previo a los cortos (sin estimulación). Luego, se presentaron los cuatro cortometrajes, con una duración media de 12 min, a través de un computador utilizando el programa E-Prime, además se utilizaron audífonos de diadema para mejorar la concentración en la tarea. Para controlar el efecto del orden de presentación de los estímulos, se utilizó el método de cuadrado latino.

Procesamiento de la señal

Utilizando el software MATLAB de MathWorks y la librería EEGLAB, se adicionaron marcas al inicio de cada punto de giro para los cuatro cortos (Tabla 1), dichas marcas sirvieron para hacer un cálculo de las

ventanas de tiempo para su análisis.

...se presentaron los cuatro cortometrajes, con una duración media de 12 min, a través de un computador utilizando el programa E-Prime, además se utilizaron audífonos de diadema para mejorar la concentración en la tarea.

La señal se separó en ventanas de tiempo para cada una de las siguientes condiciones: reposo (registro de señal previo a la presentación de los cortos), ventana previa al G1, ventana posterior al G1, ventana previa al G2 y ventana posterior al G2. De acuerdo con la naturaleza de la señal, se seleccionaron ventanas de 30s para la señal EKG y de 15s para la señal AED.

Tabla 1: *Tiempos de las marcas de cada corto y cada punto de giro*

| Corto | G1 (s) | G2 (s) |
|---------------|--------|--------|
| Elefante | 126 | 290 |
| El más fuerte | 376 | 736 |
| La culpa | 262 | 539 |
| Ratas | 127 | 453 |

Nota: Punto de giro 1 (G1), punto de giro 2 (G2), segundos (s).

Para las ventanas de tiempo de la señal

EKG, se calculó la frecuencia cardiaca mediante un algoritmo realizado en MATLAB, el cual cuenta el número de los picos o complejos QRS de la señal EKG en esa ventana. Se realizó una corrección de la señal con respecto a la línea de base para facilitar el conteo de los picos, por lo cual se aplicó la función fft (Fast Fourier transform) de MATLAB (The MathWorks Inc., 2006a), permitiendo transformar la señal del dominio del tiempo al dominio de la frecuencia sin alterar su contenido o información (Estévez Báez, Machado García, & Estévez Carrera, 2008), se realizó la eliminación de frecuencias bajas y luego mediante la función ifft (Inverse fast Fourier transform) (The MathWorks Inc., 2006b) se regresó la señal al dominio del tiempo para obtener la señal corregida.

Luego, para realizar la detección de picos, se utilizó la función ecgdemowinmax del paquete ECG Processing Demo realizado por Sergey Chernenko. Este fue adaptado a MATLAB con el objetivo de filtrar la señal para obtener los picos más altos de la señal y volver cero los más bajos de ésta. Por último, se realizó el conteo de picos en la señal de la ventana de 30s y para encontrar la frecuencia cardiaca este valor se multiplicó por dos para obtener la frecuencia por minuto.

Para la señal AED se eliminaron las ventanas que presentaron artefactos y luego, mediante el programa MATLAB se calculó su magnitud mediante la sumatoria (S) del valor absoluto de la señal ($f(t)$) (cada uno de los datos de ésta) en la ventana de 15s:

$$S = \sum_{i=1}^n |f(t)| \quad (1)$$

Análisis estadístico

Se realizó el test de normalidad de Kolmogorov-Smirnov mediante la función *kstest* (The MathWorks Inc., 2006c) del software MATLAB. Estos resultados mostraron que los datos no tenían una distribución normal, por lo que se procedió a utilizar pruebas no paramétricas para el análisis estadístico.

Para realizar comparaciones de las señales fisiológicas se utilizó la Prueba de Clasificación de Wilcoxon mediante la función *signrank* (*Wilcoxon signed rank test*) de MATLAB. Es una prueba no paramétrica para dos muestras relacionadas (The MathWorks Inc., 2006d).

Esta prueba se aplicó para comparar los registros AED y EKG de la ventana previa al G1 (preG1) con la posterior al G1 (PostG1) y

la ventana previa al G2 (PreG2) con la posterior al G2 (PostG2) para cada corto. Además, para saber si existía un cambio general en los puntos de giro independientemente del corto, se hizo una comparación de estas mismas ventanas para todos los cortos tomados en conjunto.

También se comparó las señales AED y EKG en reposo con PreG1, PreG2, PostG1 y PostG2 en cada corto y además, para la señal de los cortos tomados en conjunto.

...para saber si existía un cambio general en los puntos de giro independientemente del corto, se hizo una comparación de estas mismas ventanas para todos los cortos tomados en conjunto.

Se utilizaron estadísticos descriptivos para los resultados de las escalas de emoción e interés. Para las correlaciones se calculó la variación porcentual de las señales fisiológicas a partir de los datos Pre y Post G1 y G2, y se utilizó la prueba de correlación de Spearman (no paramétrica) debido a la naturaleza de los datos explicada anteriormente.

Resultados

Análisis de la señal fisiológica

El primer objetivo fue identificar las ca-

racterísticas de las respuestas emocionales en los espectadores, según los puntos determinados por la estructura aristotélica en cada uno de los cortometrajes, por tanto, se comparó la señal AED y EKG de las ventanas preG1 y preG2 para cada corto. En la tabla 2 se observa que el corto *Elefante* presenta diferencias significativas en el G1 para las señales AED y EKG pero no en el G2, el corto *El más fuerte* solo presentó diferencias en el G1 de la señal EKG, en el corto *La culpa* las señales pre y post son diferentes para todas las señales excepto EKG en el G1 y el corto *Ratas* no presentó ninguna diferencia.

Tabla 2: Valores Z para las comparaciones PreG1 vs. PostG1 y PreG2 vs. PostG2 en cada corto para cada característica de cada señal.

| Corto | AED | | EKG | |
|----------------------|--------|--------|-------|-------|
| | G1 | G2 | G1 | G2 |
| <i>Elefante</i> | -2.41* | 0.77 | 3.04* | 1.63 |
| <i>El más fuerte</i> | 1.74 | 0.53 | 4.11* | 1.20 |
| <i>La culpa</i> | -4.60* | -2.95* | 0.69 | 3.54* |
| <i>Ratas</i> | 1.33 | 1.02 | -1.80 | 0.45 |

Nota: AED= señal electrodermal, EKG=electrocardiograma G1=punto de giro 1, G2= punto de giro 2. * $p < .05$

Al tomar todos los cortos en conjunto para realizar este mismo análisis se observa en la tabla 3 que todas las señales presentaron di-

ferencias entre las ventanas pre y post, excepto la señal AED para el G2.

Tabla 3: Valores Z para las comparaciones PreG1 vs. PostG1 y PreG2 vs. PostG2 de todos los cortos para cada característica de cada señal.

| Corto | AED | | EKG | |
|-------------------------|--------|-------|-------|-------|
| | G1 | G2 | G1 | G2 |
| Todos los cortos juntos | -2.97* | -0.64 | 3.52* | 3.63* |

Nota: AED= señal electrodermal, EKG=electrocardiograma G1=punto de giro 1, G2= punto de giro 2. * $p < .05$

Con el objetivo de conocer si la señal de las ventanas previas a cada punto de giro estaba siendo afectada por el contenido del corto se comparó con la señal en reposo. En la tabla 4, se evidencia en la mayoría de los puntos de giro de cada corto y en cada señal que no se encontraron diferencias significativas entre el reposo (registrado antes de ver cada corto) y el pre de cada punto de giro, excepto AED G2 en el corto *El más fuerte* y EKG G1 en el corto *Ratas*.

Tabla 4: Valores Z para las comparaciones Reposo vs. Pre de cada punto de giro en cada corto con cada característica de cada señal.

| Corto | AED | | EKG | |
|----------------------|-------|--------|-------|-------|
| | G1 | G2 | G1 | G2 |
| <i>Elefante</i> | 1.33 | -0.58 | 0.38 | 1.87 |
| <i>El más fuerte</i> | 0.45 | -2.27* | -0.23 | -0.23 |
| <i>La culpa</i> | -1.18 | -0.97 | 1.45 | -0.61 |
| <i>Ratas</i> | 0.57 | 0.45 | 2.89* | -0.39 |

Nota: AED= señal electrodermal, EKG=electrocardiograma G1=punto de giro 1, G2=punto de giro 2. * $p < .05$

Discusión

Este estudio muestra que los puntos de giro que plantea la estructura aristotélica son fisiológicamente compatibles con la activación emocional del espectador. Los reportes de estudios previos, (Fernández et al., 2012; Kreibig, Samson & Gross, 2015; Gilman et al., 2017) demuestran la efectividad del uso de fragmentos de películas para la obtención fisiológica de emociones. “El uso de parámetros objetivos supera algunos de las limitaciones de los datos auto reportados, ya que las respuestas de carácter emocional suelen ir más allá de la conciencia subjetiva, es decir, involucrar reacciones inconscientes” (Fernández et al., 2012 p.77). Sin embargo, no se encontraron antecedentes sobre experimentos realizados con historias completas (cortometrajes o largometrajes) donde el objetivo fuera la comprobación emocional (subjetiva u obje-

tiva) de los puntos dramáticos que dicta la estructura clásica.

Los resultados revelan diferencias entre la respuesta emocional fisiológica (EKG y AED) previa a cada uno de los 2 puntos de giro, y la activación posterior al estímulo narrativo. Este hecho corrobora las instrucciones dadas a los guionistas en los manuales de creación de historias audiovisuales, donde se pondera el uso de los lineamientos aristotélicos como herramienta para lograr la conexión del público a través de las emociones. La estrategia emocional de la estructura clásica exige que los dos puntos de giro sean dramáticamente intensos (Sánchez-Escalonilla, 2002)

...no se encontraron antecedentes sobre experimentos realizados con historias completas (cortometrajes o largometrajes) donde el objetivo fuera la comprobación emocional (subjetiva u objetiva) de los puntos dramáticos que dicta la estructura clásica.

Una vez hecho el primer acercamiento a la efectividad fisiológica de la estructura aristotélica, quedan estipuladas las bases de reactividad emocional para empezar a incursionar en la segmentación de públicos. Esta alternativa podría ayudar a identificar

patrones de respuestas emocionales entre géneros, edades o niveles educativos. Existen acercamientos a esta perspectiva desde la caracterización emocional de las respuestas entre hombres y mujeres que son expuestos a fragmentos de películas. Un ejemplo de esto es el entregado por el estudio de Gabert-Quillen, Bartolini, Abravanel y Sanislow en 2015, quienes afirman “Nuestros análisis generalmente indicaron que los hombres reaccionaron fuertemente a los fragmentos de películas con valencia positiva, mientras que las mujeres reaccionaron con mayor fuerza a los fragmentos de película con valencia negativa” (p.1). Lograr este tipo de perfilamientos, pero a partir de historias completas que contengan estructura aristotélica, podría seguir ayudando a los guionistas a refinar sus estrategias de conexión con el espectador.

Conclusión

Este estudio evidencia la posibilidad de valorar el uso de la estructura aristotélica desde una perspectiva fisiológica para reconocer sus repercusiones en el espectador. Se lograron obtener datos que señalan una concordancia de los puntos de interés dramático con las respuestas emocionales de índole fisiológicas (EKG y AED), este resultado avala la presencia de los 2 puntos de

giro (G1 y G2) en la escritura de una historia, y define su eficacia como estrategia para movilizar las emociones del público.

Bibliografía

- Acharya, U., Joseph, P., Kannathal, N., Lim, C.M. & Suri, J.S. (2006). Heart rate variability: a review. *Medical & Biological Engineering & Computing*, 44, 1031-1051. doi: 10.1007/s11517-006-0119-0.
- Baiz, F. (2010). *Claves para la escritura de un buen guión de cine*. Recuperado el 30 de septiembre de 2020 de: <https://es.slideshare.net/ddannery/claves-para-la-escritura-de-un-buen-guion>
- Bradley, M., & Lang, P. (1994). Measuring emotion: The self-assessment manikin and the semantic differential. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, 25(1), 49-59. doi: 10.1016/0005-7916(94)90063-9.
- Chóliz, M (2005). *Psicología de la emoción. El proceso emocional*. Recuperado el 27 de abril de 2018 desde: <https://www.uv.es/=cholz/>.
- Codispoti, M., Surcinelli, P. & Baldaro, B. (2008). Watching emotional movies: Affective reactions and gender differences. *International Journal of Psychophysiology* 69, 90-95. doi: 10.1016/j.ijpsycho.2008.03.004.
- Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Fernández, C., Pascual, J. C., Soler, J., Elices, M., Portella, M. J., & Fernández-Abascal, E.

- (2012). Physiological responses induced by emotion-eliciting films. *Applied Psychophysiology and Biofeedback*, 37(2), 73-79. doi:10.1007/s10484-012-9180.
- Field, S. (1994). *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones: una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guion acabado*. Madrid: Plot.
- Gabert-Quillen, C.A., Bartolini, E.E., Abravanel, B.T., & Sanislow, C.A. (2015). Ratings for emotion film clips. *Behavior Research Methods*, 47(3), 773-787. doi: 10.3758/s13428-014-0500-0.
- Guerrero Martínez, J. F. (2010). *Tema 2 - Bioseñales. Ingeniería Biomédica Curso 2010-2011*. Recuperado de http://ocw.uv.es/ingenieria-y-arquitectura/1-5/ib_material/IB_T2_OCW.pdf.
- Gilman, T., Shaheen, R., Nylocks, K., Halachoff, D., Chapman, J., & Flynn, J. (2017). A film set for the elicitation of emotion in research: A comprehensive catalog derived from four decades of investigation. *Behavior Research Methods*, 49(6), 2061-2082. doi: 10.3758/s13428-016-0842-x
- González, M. (2013). *Lo que sabía de Aristóteles*. Recuperado el 26 de abril de 2018 de: <http://cinemoramoralarte.blogspot.com/2013/01/lo-que-sabia-aristoteles.html>.
- Grau, M. (2017). *La mente narradora. La neurociencia aplicada al arte de escribir guiones*. Barcelona: Laertes.
- Gómez, P., Zimmermann, P., Guttormsen-Schär, S. & Danuser, B. (2005). Respiratory responses associated with affective processing of film stimuli. *Biological Psychology*, 68(3), 223-235. Doi: 10.1016/j.biopsycho.2004.06.003.
- Gross, J., & Levenson, R. (1995). Emotion elicitation using films. *Cognition & Emotion*, 9(1), 87-108. doi: 10.1080/02699939508408966.
- Grühn, D. & Sharifian, N. (2016). *Lists of Emotional Stimuli*. En H. L. Meiselman (Ed.) *Emotion Measurement*. Amsterdam:Woodhead Publishing. doi: 10.1016/B978-0-08-100508-8.00007-2.
- Heyward, V.H. (2006). *Evaluación de la aptitud física y prescripción del ejercicio*. Editorial Médica Panamericana: Buenos Aires.
- Jacob-Dazarola, R., Ortíz-Nicolás, J.C. & Cárdenas-Bayona, L. (2016). *Behavioral Measures of Emotion*. En H. L. Meiselman (Ed.) *Emotion Measurement*. Amsterdam:Woodhead Publishing. doi: 10.1016/B978-0-08-100508-8.00005-9.
- Kreibig, S.D., Samson, A.C., & Gross, J.J. (2015). The psychophysiology of mixed emotional states: Internal and external replicability analysis of a direct replication study. *Psychophysiology*, 52 (7), 873-886. doi: 10.1111/psyp.12425.
- Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia: los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- McKee, R. (2011). *El guión*. (4^a. Ed.). Barcelona: Albinus.
- Quintana, S., Guastella, A., Outhred, T., Hickie, I & Kemp, A. (2012). Heart rate variability is associated with emotion recognition: Direct evidence for a relationship between the autonomic nervous sys-

tem and social cognition. *International Journal of Psychophysiology* 86, 168–172. doi: 10.1016/j.ijpsycho.2012.08.012.

Schaefer, A., Nils, F., Sanchez, X. & Philippot, P. (2010). Assessing the effectiveness of a large database of emotion-eliciting films: A new tool for emotion researchers. *Cognition & Emotion*, 24(7), 1153–1172. doi: 10.1080/02699930903274322.


The MathWorks Inc. (2006a). *Fast Fourier transform - MATLAB fft*. Recuperado en mayo 15, 2018, de <https://www.mathworks.com/help/matlab/ref/fft.html>.

The MathWorks Inc. (2006b). *Inverse fast Fourier transform - MATLAB ifft*. Recuperado en mayo 15, 2018 de: https://www.mathworks.com/help/matlab/ref/ifft.html?searchHighlight=ifft&s_tid=doc_srchttitle.

The MathWorks Inc. (2006c). *One-sample Kolmogorov-Smirnov test - MATLAB kstest*. Recuperado en mayo 15, 2018 de: https://la.mathworks.com/help/stats/kstest.html?searchHighlight=kstest&s_tid=doc_srchttitle.

The MathWorks Inc. (2006d). *Wilcoxon signed rank test - MATLAB signrank*. Recuperado en mayo 15, 2018 de: https://la.mathworks.com/help/stats/signrank.html?searchHighlight=signrank&s_tid=doc_srchttitle.

Ragsdale, K., Mitchell, J., Cassisi, J. & Bedwell, J. (2013). Comorbidity of schizotypy and psychopathy: Skin conductance. *Psychiatry Research*, 210, 1000–1007 doi: 10.1016/j.psychres.2013.07.027

Sánchez-Escalonilla, A. (2002). *Estrategias de guión cinematográfico*. (2da edición). Barcelona: Ariel Cine. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MEMORIA DE UMBERTO VALVERDE

Sandro Romero Rey

—●—



*“Murió el rumbero mayor
El hombre de mil amores...”*

Ricardo Ray/Bobby Cruz, *El rumbero mayor*

Nunca lo he entendido, pero hay seres humanos a los que les gusta que los odien. Vi-

ven de la polémica, del debate, de la ira, del tropel y así son felices. Pregonan la paz, pero su herramienta para conseguirla es el puñetazo. En ese grupo de seres impredecibles podría ubicar a mi otrora amigo, el escritor y polemista Umberto Valverde, quien aca-

ba de morir en Cali, la ciudad que nos unió y que nos separó para siempre. Lo conocí en el Restaurante Los Turcos en 1978. Bueno, en realidad yo lo conocía desde antes, porque había leído su libro de cuentos *Bomba camará*, en la hermosa edición que le hicieron en México en 1972. Tenía muchas esperanzas en ese joven escritor de mi entorno que me llevaba muchos años de diferencia, pero el que, poco a poco, se iba convirtiendo en una voz viva del ser caleño. Cuando comenzó a marchar el diario El Pueblo, seguía su columna de opinión que se llamaba, si mal no recuerdo, *Barcarola*. En 1976 me decepcionó su libro *En busca de tu nombre*, porque se metía en los terrenos de un erotismo fácil, lejos del vigor de su primera colección de relatos. No obstante, cuando me gané mi primer concurso de cuentos, a los diecinueve años, Valverde me felicitó y me invitó a frecuentar su mesa en el Restaurante Los Turcos.

Comencé a formar parte de una intensa generación de amigos, mucho mayores que yo, pero todos, a su manera, fascinantes: Fernando Cruz Kronfly, Marino Canizales, Jaime Galarza, Alejandro Valencia, Isi Levittes, después Hernando Guerrero, Carlos Palau y, más adelante, José Zuleta. Era la época en la que se bebía a chorros, nos reíamos y

se polemizaba hasta que la madrugada dijera basta. Tras el suicidio de Andrés Caicedo y la publicación de *¡Que viva la música!* entendí que entre Valverde y Caicedo había una competencia visceral. A mí me encantó el libro de Andrés y, de cierta manera, tomé partido por el suicida, pero sin dejar de ser amigo de Umberto. La primera vez que fui a un Festival de Cine de Cartagena, en 1979, viajé con Valverde y compartimos habitación. Aprendí a vivir las aventuras de la cinefilia “a la criolla” y la experiencia ayudó para sellar nuestra amistad. Pero, al mismo tiempo, conocí a Luis Ospina y a Karen Lamassonne, de quienes me enamoré con mucha más intensidad. Yo no soportaba la agresividad gratuita de Valverde y entendí que había una suerte de lucha de clases no declarada entre él y “los del cine”, con excepción de Carlos Mayolo y, después, de Carlos Palau. No creo, sin embargo, que el asunto fuese tan en blanco y negro, como suelen simplificarse los asuntos de la amistad, porque ni Mayolo ni Palau eran pobres (ni mucho menos) y Valverde tampoco es que se caracterizase por su falta de recursos. Al contrario.

Esa pelea se evidenció en el libro titulado *Reportaje crítico al cine colombiano* que Umberto publicó en 1978, una serie de entrevistas a los principales protagonistas del

llamado Séptimo Arte, donde sus preguntas acuciosas revelaban sus reservas a mis nuevos amigos de la pantalla. Pienso que el progresivo éxito post-mortem de Caicedo le producía una ira incontenible y, cuando me dediqué a compilar la obra póstuma del joven suicida, Valverde bromeaba cruelmente diciendo que yo me había inventado esos escritos. Honor que me hacía pero, por supuesto, lo atravesaba una traviesa maldad. Yo lo veía como un inocente síndrome de Salieri pero, por supuesto, no se lo dije. Sus amigos más cercanos le reclamaban que, si quería pelear contra Caicedo, lo mejor era que sacara una obra de peso, ya que, desde 1972, no salía un libro suyo significativo. Así que, por fin, gracias a la amistad que sostenía con la tras-escena salsera, publicó, en 1981, su *Celia Cruz: reina rumba*, biografía novelada, autobiografía frenética, del gran mito femenino de la música antillana. El libro contó con un orgulloso respaldo de nuestro amigo común, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante y se convertiría, de cierta manera, en un libro de culto.

A lo largo de la década del ochenta, yo me dediqué a apoyar a mis amigos del cine y me alejé un tanto de Valverde, aunque nunca dejamos de ser amigos. En los noventa, me fui a vivir a Francia, pero seguía atento

sus libros, que luego conseguí: *Abran paso*, *La máquina*, *Memoria de la Sonora Matancera*. Con Valverde nos unía también la pasión por el América de Cali, el equipo de fútbol del que me entusiasmé desde mi infancia. Yo sabía de las relaciones de Umberto con la revista que publicaba el equipo y de cómo la salsa y el fútbol tenían una estrecha relación con los nuevos dueños de la ciudad, quienes venían del entorno en el que Valverde se movió desde su prehistoria. Aunque rumbié con Umberto infinidad de veces y fui acompañante de sus travesuras, nunca estuve de acuerdo con la manera como la mal llamada cultura popular se devoró a la ciudad, hasta querer borrar a los que nos habíamos formado en otro entorno.

...gracias a la amistad que sostenía con la tras-escena salsera, publicó, en 1981, su *Celia Cruz: reina rumba*, biografía novelada, autobiografía frenética, del gran mito femenino de la música antillana.

Comenzando el nuevo milenio, Valverde se quedó a dormir varios días en mi apartamento bogotano y me dio a leer el manuscrito de su nueva novela, titulada *Quítate de la vía Perico*, donde daba cuenta de su relación con la salsa, la mafia, el fútbol y la

ciudad en una clave de ficción que, por supuesto, no lo era: lo que allí se contaba era la realidad pura y dura, de la que Umberto fue indiscreto testigo. Siempre pensé que *Quítate de la vía Perico* era un gran libro, que se publicó a destiempo y que pasó desapercibido en medio de la nueva ola de narradores colombianos del nuevo milenio. Pero también creo que Valverde se encargó de insistir en su propia cripta de marginalidad y, con su actitud, se encerró en el chauvinismo cerrero, en la nostalgia y en una terquedad que poco le favoreció. En los últimos años, sus publicaciones se concentraron en alimentar sus agresivos recuerdos: una biografía de Jairo Varela y un libro hagiográfico sobre el América. Son libros que le pertenecen a su vocación como periodista, la cual ejerció con creces a lo largo de su vida: en la radio (colaboré con él en un programa cultural del que ahora se me escapa su nombre), en la revista sobre cine Trailer, donde escribimos los cinéfilos de los setenta/ochenta y, luego en su trabajo en La palabra, en la que formó a toda una nueva generación de agradecidos estudiantes.

Mi relación con Umberto se rompió gracias, o por culpa de, las redes sociales. Desde que descubrió Facebook se dedicó a escribir grafitis cibernéticos sin puntos ni comas,

escupiendo lo que podía salirle de su alma al regreso de su amado “Zaperoco”. Allí se la montó a mucha gente, feliz de coleccionar nuevas enemistades. En esa olla cayó mi amigo Luis Ospina, a quien se la montó por ser el director del Festival de Cine de Cali. Los términos en que lo hizo nunca se los perdoné y simplemente dejé de hablarle. Yo no sé por qué existe esa tendencia entre ciertos intelectuales por decidir que sus peores enemigos deben ser los que fuesen sus amigos. Inaceptable. Valverde decidió construirse una caparazón de valiente, de tropelero y de intransigente. Yo no pude con eso. No obstante, esta mañana, cuando supe la noticia de su muerte, pensé en su pánico obsesivo por la desaparición total. Un pánico tan grande como el mío. Esculqué en el muro de su Facebook, para encontrar lo último que escribió y allí me encontré dos tristes perlas. El 3 de septiembre escribió: “Cazale retrasado mental” (sic. Supongo que refiriéndose al comentarista deportivo Antonio Casale y no al gran actor John Cazale, a quien adoraba por *El padrino*). Y el 4 de septiembre sus “famous last words”: “País paralizado, no existe”, en pleno paro de camioneros.

Yo, prefiero quedarme con el mejor Umberto Valverde. El erudito de la salsa, el pe-

riodista disciplinado, el escritor intuitivo, el amigo de los buenos tiempos, el visitante de Convergencia, el rumbero cómplice, el eterno infante enamorado del América, el defensor a ultranza de la desaparecida identidad caleña. Hace algunos meses quise llamar a Umberto y saludarlo, porque sabía que nuestros días estaban contados. No quería tener deudas con el más allá. Pero no lo hice y la poderosa muerte se lo llevó para siempre. Hay que despedirse a tiempo. Espero que el diablillo que adorna el escudo de nuestro amado equipo de fútbol sepa acogerlo con la misma pasión con la que vivió esta vida tan llena de autogoles. 🐞

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



.....
DOCUMENTOS
.....

CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS, DE FRANCISCO NORDEN

CINE COLOMBIANO RESPETABLE

Luis Alberto Álvarez

—●—



Con *dores no entierran todos los días*, de Francisco Norden el cine colombiano entra, sin duda alguna, en una nueva etapa de su desarrollo. Correspondiente a esta nueva dimensión es la acogida que la cinta ha tenido fuera de Colombia. Superada la curio-

sidad exótica hay un interés internacional por el tema, por la realización, por las actuaciones. Hay quien minimiza los premios, pero en el caso de *Cándores* la cosa no tiene sino una interpretación posible: es una cinta que ha sido respetada y apreciada por méri-

to propio y no veo por qué ello no deba alegrarnos.

Esto lo digo para que la gente vaya a ver esta película sin ningún tipo de prejuicios ni tensiones, sin la agresividad que con frecuencia desplegamos frente al cine colombiano, fruto de la acumulación de continuas frustraciones. Se de una película para la cual el adjetivo más propio me parece “respetable”, una película interesante, temáticamente importante y con una serie de cualidades que deben ser recompensadas (entre las cuales la actuación protagónica no es la menor). Y la recompensa para un esfuerzo cinematográfico es, más que los premios en festivales extranjeros o nacionales, la respuesta del público para el que fue concebida. Asistir a *Cóndores no entierran todos los días* es una colaboración importante de parte de los espectadores a un cine nacional como el que muchos deseáramos.

La cuestión de fidelidad a una obra literaria es un viejo tema. *Cóndores no entierran todos los días*, ya se sabe, es la adaptación de una obra de fama, de una novela que pretende decir cosas fundamentales sobre la violencia en Colombia. Gustavo Álvarez Gardeazábal, con una claridad mental que otros escritores no tienen, no se ha preocupado en

lo más mínimo por el resultado de la película, ni se ha puesto a hacer confrontaciones lamentosas con su literatura. Para él la novela subsiste sola y lo que de ella tome su inspiración no es la novela misma sino algo diferente, bueno o malo pero siempre distinto. Francisco Norden, hombre de la sabana, no quiso meterse al mundo vallecaucano de Álvarez Gardeazábal sino que transpuso la historia a la región del país que mejor conoce: el altiplano cundi-boyacense. De ahí que sea inútil buscar en la obra cinematográfica la exuberancia de tierra caliente, el clima anímico original de la obra literaria. La cinta de Norden es todo lo contrario, fría y distanciada, algo que en ocasiones le ayuda mucho y en otras se resiente como problema. Es cierto que una forma elíptica de tratar la violencia y la brutalidad es, con frecuencia, algo deseable. Pero también es cierto que la calidad de nuestra violencia es tan exasperada y satánicamente inventiva, que su representación desemocionalizada puede despertar sospechas de cinismo o desinterés.

Norden ha sido siempre un pulido artesano, tal vez el más pulcro del cine colombiano. *Cóndores* no es una excepción. Los detalles de ambientación y reconstrucción, los espacios, el uso de los elementos narra-

tivos, el montaje, revelan una sólida tradición. El problema de la película es una cierta frialdad, una cierta rutina y la falta de profundización psicológica en las motivaciones de los personajes. León María Lozano, por ejemplo, el “Cóndor”, jefe de los “pájaros”, pasa intempestivamente de un ciudadano exageradamente organizado y cumplidor, a convertirse en asesino sin escrúpulos. No es suficiente repetir la frase “es cuestión de principios” para explicar una transformación tan profunda o, si no es transformación, para justificar el afloramiento de unas tendencias ya existentes.

El problema de la película es una cierta frialdad, una cierta rutina y la falta de profundización psicológica en las motivaciones de los personajes.

Pero estas cosas suceden en las mejores familias, en las películas más renombradas de los autores más renombrados. El cine colombiano tendrá que ir puliendo y afinando su manera de contar historias y los directores tendrán que dedicar más tiempo a esta tarea, en vez de pasar la mayor parte del tiempo, como ahora se hace, solucionando problemas de financiación, producción, distribución y exhibición. Con todo, Norden ha demostrado que una historia fuerte, con-

tada con solidez, puede suplir en gran parte las deficiencias de un guion que no esté completamente elaborado. No hay golpes de genio en *Cóndores* pero hay un tema importante y un personaje fascinante, interpretado por un actor excelente. Frank Ramírez es, sin duda, el mejor actor cinematográfico de este país. Es un hombre con una concepción total de su papel, un actor de matices y de toques muy apreciables. Sin su concurso es posible que la película de Norden hubiera perdido mucho. Pero no sólo Ramírez convence. Norden logró obtener actuaciones apreciables también en papeles secundarios, aunque no en todos. Santiago García hace una aparición breve pero deliciosa, que lo redime, junto con su papel en *Carne de tu carne*, de sus malos pasos en el cine nacional desde los años sesenta. Desaprovechados están, en cambio, Víctor Hugo Morant y Vicky Hernández. Morant es un actor de posibilidades a quien se le dio aquí un absoluto clisé interpretativo: el del cura unidimensional que no habla sino en el púlpito con tono pseudo-clerical y al que no se le confiere una presencia verosímil en la vida real del pueblo. Vicky Hernández aparece también deslucida y se recuerda poco, pese a que sus dotes como actriz están fuera de duda. El papel de la matrona Gertrudis Potes le fue confiado a Isabela Corona, una actriz

mejicana de viejo cuño. Pero su presencia, muy profesional, es más mejicana que colombiana, un tipo de matrona radicalmente distinto al que se conoce entre nosotros. En la creación del personaje se notan, además, descuidos de guion y de dirección.

Pero estos errores son comprensibles cuando se conocen las condiciones de trabajo en el largometraje colombiano, así como la falta de tradición y experiencia. Pero es precisamente en este campo donde la película de Norden reviste una importancia enorme: es una cinta que muestra un camino y unas posibilidades, es cine de calidad que le demuestra al país que hay un nivel alcanzable y posible. Gracias a esta película podrá haber un cine colombiano que la supere, realizado por otros realizadores y por el mismo Francisco Norden quien, pese a su veteranía en otro tipo de cine, es un debutante en la narración argumental de largo metraje.

Cóndores no entierran todos los días es una película que nos alegra y nos estimula. De nuevo le solicito al público que vaya a verla, para que ello contribuya a que, algún día, pueda verse con continuidad y variedad un buen cine colombiano, estéticamente satisfactorio, de digno entretenimiento y temática significativa. *Cóndores no entierran todos*

los días es un muy buen comienzo.

El Colombiano, 28 de octubre de 84. 

CONTENIDO

SITIO WEB

CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS, *DE FRANCISCO NORDEN*

Ignacio Zuleta

—●—



*¿Qué cosa fuera la maza sin cantera?
Un eternizador de dioses del ocaso
un servidor de pasado en copa nueva...*

Silvio rodíguez

Es mejor apresurarse a ventilar el problema de la forma porque no estamos acostumbrados a creer que una película nacional es aceptable cuando cumple con un mínimo de requisitos técnicos. Veamos. *Cándores no*

entierran todos los días, de Francisco Norden es un buen ejemplo de realización cuidadosa: el sonido es claro, la imagen aparece enfocada, los actores se saben el parlamento y la ambientación es excelente. Está bien. Sí se puede hacer cine en el país. Pero qué cine.

La factura impecable no es garantía. Si *Cóndores* es una película bien hecha y no funciona, la falla debe estar en las raíces mismas de la concepción.

La película no emociona. La culpa se le podría echar al montaje conservador, cansado y sin brío, o a la rigidez teatral de los actores secundarios o al asma dental de Frank Ramírez. Pero esas son consecuencias y no causas. ¿Dónde está la falla? La pasión no se vislumbra, la vida no se refleja y la intensidad no se siente. El miedo o la incapacidad de reflejar emociones recorre todo el filme. La historia es ciertamente apasionante, el pueblo del altiplano tiene un espíritu que palpita debajo de la ruana y la atmósfera sabanera resume carácter; pero si todo ello no pasa por entre las venas del director para quedar impregnado de su propio ser, no hay logro. Parece haber una confusión. Asepsia no es sinónimo de sofisticación, ni apatía lo es de templanza.

El tratamiento de *Cóndores* presume de clásico, sin duda a la influencia europea de su director. Pero esto no es Europa y en este continente las concepciones clásicas no cuadran por gastadas, anacrónicas y lejanas. Mientras los europeos se esfuerzan en revitalizar a la fuerza sus cadáveres, aquí ya no sabemos qué hacer con tanta vida escabulléndose al proceso de clasificarse y archívese. Si Descartes hubiera teorizado en esta tierra, no habría tenido que conformarse con un frío y desengañado “Pienso, luego existo”, aquí gritaríamos desvergonzadamente “Vivo, luego existo”.

El tratamiento de *Cóndores* presume de clásico, sin duda a la influencia europea de su director. Pero esto no es Europa y en este continente las concepciones clásicas no cuadran por gastadas, anacrónicas y lejanas.

Si la violencia, como afirma Norden, es nuestra esencia, no se explica cómo a una película sobre el tema se le da un distanciado tratamiento intelectual. No se propone aquí que se muestre sangre, los cortes de franela y las masacres; pero sí reemplazar la crudeza del fenómeno con símbolos eficaces, tensiones y recursos cinematográficos. Ver a Frank Ramírez enterrar un cuchillo en

un queso holandés es un símbolo débil ante el cual los nervios del espectador apenas si se estremecen sin vibrar. Violencia de papel que no se compadece con la realidad.

Hay un temor oculto de caer en el pecado del provincialismo. Un temor tonto. Quien quiera que haya comprendido un poco las leyes que nos rigen, se da cuenta de que cuando las cosas son consecuentemente provincianas y su desarrollo es el máximo en el propio mundo, califican como universales. Lo demás son engendros sin raíces. Porque con la personalidad ocurre lo mismo: se pueden escuchar opiniones ajenas y observar muchos modos de vida, pero la única manera de ser persona es siguiendo fielmente los íntimos dictados.

Por supuesto que es difícil desenmarañar nuestra propia identidad entre la casi escandalosa multiplicidad de formas. Pero en el esfuerzo y el compromiso está la fuerza. No podemos darnos el lujo de esperar a que un antropólogo extranjero escriba un brillante ensayo sobre lo que somos, y por comodidad, creerle. Por ello, toda producción nacional debería tener un aire de experimentación que reflejara la frescura de un continente que no carga con ruinas a la espalda.

El Tiempo, 3 de noviembre de 1984.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS

NOVELA, GUION Y PELÍCULA



DESCARGAR, [CLIC AQUÍ](#)



Guion: Francisco Norden, Dunav Kuzmanich, Francisco Montaña.

DESCARGAR, [CLIC AQUÍ](#)

Para él, matar es una cuestión de principios.

“La intensidad emocional de un hombre en el momento de morir, puede ser tan grande, tan profunda, tan fuerte, que el alma se eleva y se eleva con él.”
(Nino-Martin, París)

“Nunca olvidemos el momento que hace al hombre grande y que le da el sentido de su existencia.”
(J. J. Novak, París)

“Nunca puede ser más que un momento de la vida.”
(J. J. Novak, París)

“Que cosa de la vida, un instante en el que el alma se eleva y se eleva con él.”
(José María, París)

“El poder de la vida es el poder de la vida.”
(José María, París)

“Frank Ramírez es un hombre que se enfrenta a la vida.”
(José María, París)

“Que la vida sea de esta manera, la vida sea como un momento de la vida.”
(J. J. Novak, París)

Seleccionado por el Festival de Cannes entre cientos de películas de around países.



Frank Ramírez
 en
**CONDORES
 NO ENTIERRAN
 TODOS
 LOS DIAS**

Una película de Francisco Norden.

Basado en la novela "Condor no enterran todos los días" de Gustavo Azevedo Guimarães.

Con Isabella Corona, Diego Álvarez, Antonio Aparicio, Rafael Rodríguez, Román Corzo, Luis Chappo, Santiago García, Juan Germán, Víctor Hernández, Víctor Naranjo, Marisol Pachón, Carlos Parada, Humberto Quintero, Edgardo Román, Jaime Soto.

Director de fotografía: Carlos Suárez, Director de Producción: Iván Soler, Producción: Preciosa Ltda., Dirección: Francisco Norden.




VER EN [RTVC PLAY](#)



ENTREVISTAS

ENTREVISTA A IVÁN GARZÓN (LO PEOR HASTA EL MOMENTO)

JUEGO DE ESPEJOS

Óscar Iván Montoya

—●—



Lo peor hasta el momento (2023), nos narra la historia del reencuentro de los hermanos Espejo, Mario y Juan, dos seres incapaces de reconciliarse y verse el uno en el otro, una historia tan antigua y tan actual como *La*

Biblia. Separados física y emocionalmente desde años atrás, cuando Juan, el mayor de ellos, decidió hacer su vida lejos de su madre y de Mario, su hermano menor, que se quedó con su madre, y que ejerce ahora un

rol de cuidador, pues la madre padece una enfermedad terminal. El reencuentro ocurre debido a esta situación, y dos personas que tienen perspectivas radicalmente diferentes de la vida, deben encontrar juntos la manera de afrontar una realidad bastante retadora: la enfermedad de la madre, la precariedad económica, la rivalidad a muerte entre ellos.

Como lo manifiesta su director Iván Garzón, hacer esta película fue una especie de catarsis ante una realidad indescifrable: “Por alguna razón, quería convertir esta historia en un reflejo de mi vida, pero a pesar de todas estas semejanzas, esta historia ya no era un reflejo calcado de ella, sino una refracción, difracción, ficcionalizada y mitificada que habíamos construido, y que, para serles sincero, de cierta manera, era una historia y una tragedia ya contada mil veces por los hombres, pues trata de un regreso, una rivalidad entre hermanos y la disputa por algo parecido a una herencia (...) En el proceso, la creciente sensación de absurdo y de ridículo de querer emprender un proyecto tan titánico, que parecía una hidra a la que cada vez le nacía una nueva cabeza, se volvió en sí un evento tan traumático, que empujados hacia el espejo que es la ficción, no pudimos evitar incluir nuestras luchas en las de nuestro protagonista, Mario Espejo”

Desde el mismo apellido de la familia, pasando por la utilización de los espejos dentro de la misma casa, este objeto cotidiano, y a la vez mágico, le sirve a su director como una presencia material y simbólica durante toda la historia. Los encuadres, el tipo de planos que elige, la forma misma en que se reflejan y repelen los dos hermanos, convierte ese cuerpo refractivo en un instrumento de sondeo en el alma humana, y pone en primer plano la dificultad para encontrarse con sí mismos de los dos hermanos y, si somos honestos, de la mayoría de los que hemos transitado por este planeta.

Creando un universo en el que prevalece la tragedia, pero contada en un tono que se podría llamar cómico, Iván Garzón despliega una historia atrapante a pesar de la carencia de recursos que, sin embargo, no fueron imprescindibles para obtener una cinta vigorosa y memorable. Planteando de fondo una visión del futuro incierto y un sentido de la vida inescrutable, *Lo peor hasta el momento* nos recuerda también que el cine es posible sin una parafernalia apabullante, sin grandes estrellas en el reparto, sin grandiosos recursos de producción, y que muchas veces es suficiente una historia salida de las entrañas, y unos pocos buenos amigos, para sacar adelante lo que hasta el

momento parecía imposible.

...vimos una clase de guion, me acuerdo, y una clase de producción, como electivas que había dentro del énfasis audiovisual de nuestro pregrado. Empezamos a escribir ese guion sin saber mucho que iba a terminar en un largo, nosotros pensamos “esto va a ser un corto”

Según has contado, este proyecto primero fue un corto, después fue un medio metraje, y finalmente que tenemos la fortuna de contar con un largometraje con todos los fierros. ¿Cómo se fue transformando en duración y forma este proyecto?, porque me imagino que debió haber influido por lo menos en el proceso de escritura, ya que, por lo que uno conoce, el corto es como más episódico, pero un largo es una vaina ya con más respiración, con una caracterización más redonda de los personajes, una propuesta de arte robusta, todos los elementos que engloba una idea más ambiciosa, y más sabiendo que provenías del universo de las artes visuales. ¿Cómo te sentiste desarrollando de pronto una habilidad que no te conocías?

Como bien lo dices, nosotros estudiamos Artes, Santiago [Posada] y yo, él es coguionista y también el productor; no teníamos

muchos conocimientos sobre vainas del cine, nosotros queríamos hacer cine, pero digamos que no vimos así clases de guion durante varios semestres, vimos una clase de guion, me acuerdo, y una clase de producción, como electivas que había dentro del énfasis audiovisual de nuestro pregrado. Empezamos a escribir ese guion sin saber mucho que iba a terminar en un largo, nosotros pensamos “esto va a ser un corto”, pero a nosotros dos nos queda muy difícil sintetizar, como que siempre nos ha costado, a mí siempre me ha costado hacer algo corto porque me empiezo a expandir y me empiezo a expandir, y siento que hay una habilidad que requiere el cortometraje de sintetizar la historia en diez minutos o en quince minutos, nosotros no tuvimos esa habilidad y terminamos escribiendo un guion de sesenta páginas, y en nuestra ignorancia nosotros decíamos, “esto es un cortico, un cortico normal, cuál minuto por página, ni que ocho cuartos”, y luego dijimos “vamos a grabar esto”, afortunadamente teníamos un parche y un grupo de amigos que dijeron como “oiga, hagámoslo, hagámoslo” y ese parche que también era igual de ignorante a nosotros, no sabía en qué se iba a convertir este proyecto, era un parche que también era de Artes, tampoco sabía que se iba a meter con este golazo de un largometraje,

que todavía me hacen ese chiste, ahorita que grabé un corto me dijeron “oiga pero esto si es un corto o es un largo”, entonces pues ese fue el proceso y, en realidad, yo me di cuenta que fue un largometraje hasta después de grabar.

O sea, cuando me puse a editar la película en la pandemia en el 2020, me salió un corte de una hora y media, y yo pensé: “uy marica, pero esto no es un largo, esto no es un corto”, y yo “no, no, pero imposible que esta sea mi película”, o sea, yo pensaba que mi primera película iba a ser mejor dicho, jueputa, financiación de todas partes, lucas al soco y no, y de momento salió un corte de una hora y media, se lo mostré a Santiago el productor y me dijo “uy venga pero esto no es un corto”, y yo “pues parece, para contar la historia que nosotros escribimos hay que dejarla acá”. Le fui trabajando, le fui trabajando, mucho reescritura en el montaje, o sea, reescribí mucho en el montaje, yo fui también el montajista, duré todo el año rescatando ese material y dándole y dándole y dándole, porque como aparte era director, entonces era muy quisquilloso y cuando por fin terminamos un corte de setenta minutos, fue que Santiago dijo “movámosla en festivales”. Yo no tenía ninguna expectativa sobre la película la verdad, y de momento

empezó a quedar en festivales, de momento quedó en el FICCI, de momento estoy acá en esta entrevista.

Y ya que mencionaste a Santiago Posada, tu guionista, coproductor, parner de la vida, contame ¿quién es él y cuál fue su aporte profesional y también desde lo emotivo, lo artístico?

Yo había visto a Santiago un par de veces, como que era amigo de una novia que yo tenía en ese entonces, pero yo no era amigo de él, o sea, yo lo había visto y había visto la clase de guion con él, pero no éramos amigos, y yo lo escuchaba hablar y el man hablaba y hablaba y a mí me gustaba mucho la manera en la que él hablaba y expresaba las ideas, yo dije “oiga este man me parece pilo”, y yo ya estaba buscando una persona con quien hacer el corto y en una borrachera en el centro por el Septimazo, un día así como a las dos de la mañana todo borracho, yo le dije “oiga venga yo quiero hacer un corto de tesis” y el man “bueno hágale”. Obviamente cuando está tomando todo el mundo le dice sí de una, pero este man sí jueputa, sí lo llevó hasta el final, y empezamos el proceso de volvernos amigos primero, porque esto también lo hemos dicho, el proceso de guion de nosotros y yo creo que de la gente que es-

cribe guion en conjunto es echar chisme, uy eso es una echadera de chismes de que a su mamá, que a mi primo le pasó esto, que a mi tía le pasó esto, nos fuimos volviendo amigos en ese momento y duramos nada más y nada menos que escribiendo el guioncito de cortometraje dos años.

Porque, además, otro problema de mi compañero Posada es que él también es lento al igual que yo, éramos muy lentos, entonces ese proceso se dilató y hemos pasado por todo, yo decía el chiste que esa es mi relación más estable que he tenido, nunca he durado ni con una novia tanto tiempo y eso ha sido tras de cuidarla, nos hemos rayado en algún momento, dijimos venga ya no más, ya no nos aguantamos más esta vaina, porque es mucho estrés, pero ya hemos sabido cómo trabajar conjuntamente.

...otro problema de mi compañero Posada es que él también es lento al igual que yo, éramos muy lentos, entonces ese proceso se dilató y hemos pasado por todo, yo decía el chiste que esa es mi relación más estable que he tenido...

Sabiendo que ustedes venían del mundo de las artes visuales, uno de los mayores escollos para los profanos en el universo audiovisual

son los procesos de producción, conformación de equipos, y, según cuentas, para este proyecto todo comenzó con un crowdfunding; posteriormente se dieron cuenta en el proceso que es muy importante tener un guion para mandar a fondos, convocatorias. ¿Cómo fue este proceso paralelo al creativo que implica tantas cosas y más ustedes, no digamos que venían bisoños sin luces, pero que de pronto en una escuela de cine les pueden dar más elementos para encarar estos procesos de producción?

Pues sí, nosotros veníamos de un parche que se llama La Misma Gente, al que yo pertenecía hace un tiempo y nosotros grabamos cortometrajes de las tesis, como que nuestro modus operandi era: somos un parche de amigos, el que vaya teniendo una tesis le vamos ayudando al gratín, yo le ayudo en su tesis, le trabajo gratis, todo bien, y ustedes trabajan en la mía, creo que ese era un poco el modus operandi, y también lo hacíamos porque nos divertíamos, o sea, en realidad éramos un parche de amigos, somos un parche de amigos y cuando salió este rodaje, que era un poquito más largo, lo que solíamos hacer siempre era rifitas, las rifas de primeros semestres. Y paralelo, yo me metí a trabajar en un hostel un año y medio, ganando el mínimo, ahorre, ahorre, ahorre como un hijueputa, y ya luego me sa-

lió otro camello en un Call Center, Santiago por ahí también trabajó en varias vainas, tuvimos mucho el apoyo de nuestras familias también, pero creo que también una de las cosas chéveres que hicimos fue el *crowdfunding*, que fue como venga, no sabemos cómo conseguimos las lucas y nosotros no sabíamos muy bien qué era esto de financiar un proyecto.

Ya después me salió otro trabajo, y como yo vivía en la casa de mis papás en ese entonces, entonces dije, pues todo lo que me entra de ese trabajo, tin, tin, tin, para la alcancía.

Entonces hicimos un *crowdfunding* en el que conseguimos seis palos, y en ese momento nosotros dijimos “uy somos ricos maricas, seis palos hijo de puta, vamos a romperla con estos seis palos”, después nos dimos cuenta que eso era nada, pero fue muy chévere porque nos dimos cuenta que a la gente le gustaba y la gente apoyaba. Después de eso, ah bueno, se me olvidaba, recuerdo que una de nuestras asesoras de grado que también dijo, “no Iván, ustedes están locos como van a hacer un guion de sesenta páginas” y eso fue un enredo, hoy la entiendo, digo como que con razón no nos quería tanto, entonces obviamente los de

la facultad estaban como muy disgustados en esa época, y yo me acuerdo que la profesora en un momento me dijo, “no usted no sabe dirigir, usted no sabe qué va a hacer” y yo ya había contado en otra parte que esas palabras, en vez de bajoniarme, me dije, “jajá que no, vamos a hacer esta vaina con toda”. Y quién era la profesora, pues nada más y nadie menos que Libia Stella Gómez. Ella misma después me dijo “preséntese al FDC” y nosotros no teníamos ni puta idea qué era eso del FDC, y cuando nos dimos cuenta, pues qué embale tan hijueputa, porque eran documentos y documentos, y uy hijueputa, llegamos todos agitados, todo muy chambón, o sea, si hoy vemos ese guion que presentamos al FDC fue muy chambón. Cerraba, me acuerdo, el viernes a las 5 de la tarde y nos habían dicho preséntelo temprano porque la plataforma colapsa, y nosotros solamente a las 4:45 teníamos listo ese proyecto, lo montamos a la plataforma, pero quedó cargando por siempre, no alcanzamos a participar, no hubiéramos ganado ni de lejos, no teníamos las cosas bien planteadas, pero te admito que eso fue una bajo niada muy dura, porque dijimos “no, cómo vamos a pagar esta vuelta”. Ya después me salió otro trabajo, y como yo vivía en la casa de mis papás en ese entonces, entonces dije, pues todo lo que me entra de ese trabajo, tin,

tin, tin, para la alcancía. Pero *Lo peor hasta el momento* ha sido un desangre de bolsillo, muy, muy, muy áspero, perro.

Ya estrictamente lo cinematográfico, en este caso el elemento humano, la actuación, los personajes que es, digamos, lo más potente dentro de tu película, porque no es una película con efectos especiales, ni digamos, un equipo así muy renombrado, pues como que el director de fotografía sea Mauricio Vidal, o que el sonidista sea César Salazar o Chubby Lopera. ¿De qué manera encaraste la elección de los actores, que me parecen muy importantes en tu peli, primero, los dos actores masculinos, y después, hablamos un poco de la mamá, que me parece que, aunque no module una sola palabra, tiene un gran peso y es una gran actriz?

Yo estaba basado en una relación con mi hermano, que es mi socio de *Furio*, con el que no me la llevaba nada bien, y yo quería replicarla en la ficción, de hecho, él fue el primer escogido para el personaje, pues él es actor, estudió de artes escénicas y toda la vuelta. Entonces él fue el primer seleccionado para que hiciera el papel de Mario, que es el personaje que cuida a la mamá, pero no pudo porque se cruzó con su tesis, entonces tuvo que viajar por el país también haciendo

teatro, y ya con este dato empecé a buscar gente. Duramos varios meses en el casting, nosotros nunca habíamos hecho casting en la vida, duramos haciendo casting un tiempito y dimos con estos dos actores, y en un momento dijimos, oiga estos son, estas personas tienen una energía muy, muy chimba, y sentía también como que, más allá de la actuación, yo necesito volverme amigo de ellos, pues la manera en la que yo consigo la dirección es, volvámonos amigos para que podamos hablar mierda un rato, y yo le pueda decir por qué esto es importante para mí, y usted tenga la confianza en mí para decir por qué esto es importante o qué es importante para usted, entonces ese proceso fue muy bonito con ellos, yo siempre recuerdo estar tomando borrachos, hablando mierda, también echando chisme, luego practicando; yo nunca había dirigido, entonces yo no voy a decir que me inventé un nuevo estilo de dirección, comenzando porque era muy rudimentario, yo le decía “oiga, haga así, mueva la boca, haga así con el brazo”, cosas que seguramente un director con escuela va a decir “qué es eso, así no se dirige, usted no le dice a los actores qué hacer o cómo hacerlo”, pero, te cuento que con ellos llegamos a un flujo muy chimba, y creo que cada uno encuentra su propio flujo, y me ha gustado mucho con lo que me encontré.

Ayer que estuvimos en la premiere en Bogotá, bastante gente me confesó que les había gustado mucho los personajes de Mario y Juan, que son Santiago Orjuela y Carlos Silva, porque además Carlos, algo que es muy chévere de Carlos, es que se ve en pantalla como un ñero, y por eso cae tan mal, pero en la vida real, Carlos es un amor de persona; entonces es como “uy, este man es actor de método” (Risas), y pues no, lo que pasó realmente es que el man se metió a fondo en el personaje y sacó algo muy bien logrado. Y de la mamá te cuento que está muy basada en unas tías de mi familia, y yo estaba buscando a alguien que se pareciera a ellas, con el pelo así, y entonces vi a María Elena y me recordó a mi abuela, siempre me recuerda a mi abuela y hoy la veo y ayer que la vi, la vi en pantalla y la vi al lado mío, porque fue a la premiere, me recuerda a mi abuela mucho y, de hecho, ayer pasó algo muy bonito, y es que mi mamá, que fue al premiere, obviamente como todas las mamás, siempre súper orgullosa, en un momento se acercó y le dijo “oye, tú me recuerdas mucho a mis familiares, a mi mamá, que ya se murió”, y entonces me pareció bonito saber que mi familia también encuentra en ella un parecido, entonces ahí digo ese casting estuvo bastante interesante.

Y el otro actor también se percibe en persona como alguien apacible, relajado, porque durante el rodaje los dos, me imagino, que se iban de beba, creaban empatía, que eso era muy bueno en términos personales, pero lo que era importante era que en la película se viera esa tensión y esa discordia que los mantiene como un par de energúmenos. Y ya que estabas hablando de métodos, ¿de qué forma lograste, a pesar de lo novato que estabas, crear esa enemistad tan fuerte en el set, que se sintiera la tensión, no solamente a través de las peloterías y los insultos, sino a través de la propuesta de luz, la propuesta de arte, muchas veces es evidente, por ejemplo, que cuando están juntos hay elementos que están separándolos, como una mesa, o una pared, o una persona, como cuando están comiendo con la tía?

Voy a decir algo que siempre he querido decir y nunca había tenido el momento para decirlo: como yo no estudié cine, mi escuela de cine, más allá de grabar, que esa es la verdadera cancha, son youtubers que analizan cine, de esos youtubers que uno ve analizando *El Padrino*, analizando, por ejemplo, cómo están separados los personajes en determinados planos o secuencias, y yo saqué mucho de ahí, yo dije, ah, ok, y desde que empecé a ver estos contenidos, intenté ana-

lizar las películas con esta perspectiva, y se ve como que hay una intención en la imagen que repercute en la psicología, si hay un palo en la mitad, es que de pronto los quiere separar, y no es que siempre vayan a estar distanciados, pero depende de la intención que usted le quiera dar; entonces yo empecé a decir, ah, yo quiero empezar a manejar este tipo de lenguajes, aprender un adecuado uso de las imágenes. Por ejemplo, la casa era muy importante, porque esto es una película en parte sobre la enfermedad, y yo buscaba una casa que se viera vuelta mierda, y me acuerdo que estaba buscando esa casa, y que duré buscando mucho, porque era una casa que se tenía que ver vieja, pero que tenía que tener un poste en la mitad de la fachada, hijo de puta si buscamos, duré buscando esa casa por el barrio de mis papás, que es el 7 de agosto, que es un barrio popular, y encontramos esa casa, y dije, esta es, parece, le timbré al señor y le dije “oiga, qué pena, será que podemos ver a casa, que esta casa es muy parecida a la que estamos buscando”, y el man, menos mal, nos dejó, y así empecé a meterle cositas a la película, que creo que es lo que debería hacer un director, como meterle sus propios lenguajes, y ya no importa si están bien o mal para otras personas, sino si para usted como director significan algo, y ya usted carga con esa vaina, y que chimba

que tú lo veas así, porque entonces significa que sí sirvieron esos vídeos.

Voy a decir algo que siempre he querido decir y nunca había tenido el momento para decirlo: como yo no estudié cine, mi escuela de cine, más allá de grabar, que esa es la verdadera cancha, son youtubers que analizan cine...

¿Y a la casa se le modificó la nomenclatura, o ese 55-22 estaba ahí?

Uy, el productor se va a poner bravo... sí la modificamos...

Te lo pregunto porque como es la familia Espejo, y ellos, Juan y Mario, a pesar de sus diferencias son como unos espejos enfrentados, y dentro de la película se recurre mucho a los espejos. Viendo tu peli me acordé de Fassbinder, sobre todo por la utilización de los espejos, como por los desdoblamientos, las refracciones, las crisis de identidad. ¿De qué manera te planteaste, por ejemplo, el uso continuado con los espejos, comenzando con el apellido de la familia?

Es muy bonito lo que me preguntas, porque nosotros estábamos escribiendo el guion, y en un momento nos picó esta infección de

que somos conscientes de que somos personajes también creando otros personajes. Yo soy un personaje, y Santiago también es un personaje, todos somos personajes, ¿no? Entonces, esta cosa de la metanarrativa nos cogió de manera impetuosa, y dijimos como bueno, nosotros que estamos buscando tan fuertemente ser, que queremos que nuestros personajes sean el espejo de nuestra vida, desde el punto de vista mío como director, decidimos que se llamaran Espejo, porque uno es el espejo de mi hermano, el otro es el espejo mío, Santiago es mi espejo y yo el de él. Entonces hay como un juego ahí, y luego en dirección sí empecé a buscar esto, el juego con los espejos, aunque yo sé que no es nada nuevo, que lo han usado muchos, muchos grandes cineastas, incluso alguna gente me decía “ya no más espejos, que eso ya es cliché”, y a mí me valía verga, porque si es cliché o no, si usted lo usa porque lo siente y lo quiere y logra sacar algo chévere, haga lo que quiera, con lo que quiera.

Entonces, ese fue mi proceso con los espejos, y aparte se volvió muy bonito, porque está el momento, ya sabemos cuál, donde yo me veo reflejado en como el sueño de mis personajes, yo soy el sueño de mis propios personajes que quieren ser cineastas, entonces yo soy un espejo también para mis

personajes, no solamente mis personajes para mí, sino yo para ellos, entonces hay un juego ahí, ojalá la gente vea este jueguito.

Y de la película de Nosotros los pobres, y el momento que es como onírico que mencionaste, cuando es la película dentro de la película, que es algo así como en la parte final de Hamlet, que es la presentación de los cómicos que están representando la historia y el asesinato del papá de Hamlet. Me gustaría que te detuvieras en ese momento, porque, a mí parecer, no es una vaina así como muy muy cinéfila, como haciendo homenajes muy sofisticados, sino que inclusive se ven muy orgánicos dentro de la película.

Parce, qué chimba que digas eso, porque eso fue una cosa de dirección, yo dije en un momento, oiga, quiero meter esto, y cuando vi esa película, pues yo estoy muy referenciado con los cineastas mexicanos, los viejos y los nuevos, siento que Iñarritu, Cuarón y toda esa gente son mis ídolos latinoamericanos, porque cambiaron el curso del cine en Latinoamérica, bajo mi perspectiva, y seguramente para muchos también. Y buscando cine mexicano, me di con esta película *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez, y vi algo como una romantización de la pobreza, a la que nosotros también podíamos estar

llegando, entonces vi como cosas de las que me quería alejar. Pero también me di cuenta que hubiera sido muy bonito que Mario, que quiere ser cineasta, le pusiera todo el tiempo ese cine a la mamá, porque mi abuela veía Cantinflas, y mi abuela veía cine viejito, entonces dije, Mario se la pasa poniéndole este cine, y, aparte, encontré esa escena en la que una mamá estaba enferma, y llega el otro y le roba plata, y dije, oiga, voy a hacer el juego del espejo, dentro del espejo también con el televisor, entonces eso me pareció bastante divertido. Creo que fue muy divertido.

...eso fue una cosa de dirección, yo dije en un momento, oiga, quiero meter esto, y cuando vi esa película, pues yo estoy muy referenciado con los cineastas mexicanos, los viejos y los nuevos...

Te cuento a manera de confesión que lo que más me gusta del cine es la dirección de arte, las ambientaciones, la utilería, los colores que predominan, el vestuario, y en tu película aparentemente uno diría, bueno, ahí no hay ni chimba de dirección de arte, pero en este caso me parece una dirección con un toque muy orgánico, pues desde las texturas, la ropa de Mario y cómo compagina con la casa, y cómo Juan y su ropa crea una disonancia con la casa, se nota que no

está integrado con ella, me pareció muy fina esta mirada. También me llamó mucho la atención el exterior e interior de la casa, esa decrepidez, como decimos aquí en la calle, las paredes descascaradas, los cuadros. ¿Esta propuesta de arte, quién te la elaboró, y finalmente lo más importante, cómo quedó plasmada en la peli?

Hubo cosas muy chéveres que empezaron a pasar cuando llegó la gente de los equipos, esta película tuvo dos directores de arte, Juliana Uribe, que es una chica que conocí por Libia, y Mateo Izquierdo, que era parte de nuestro colectivo, pero la mayor conceptualización la hicimos con Juliana, entonces nos sentamos y ella también como que era muy proclive también al gusto de las texturas latinoamericanas, tercermundistas que yo quería papa *Lo peor hasta el momento*, yo buscaba una imagen muy de Latinoamérica, yo no quería que se viera como una cosa muy artificial, porque muchas veces yo veía cortos y largos que querían emular a los gringos, que sigue pasando, y yo me pregunto “¿por qué ese afán de copiarle tanto a los gringos? ¿hasta en nuestra propia representación? Pero ya hoy digo, hagan lo que quieran, lo que te decía ahorita, cada quien hace lo que quiera. Entonces con Juliana tuvimos como ese *feeling* entre los dos

de que queríamos hacer algo muy latino, y yo le decía “vea parce, yo quiero que la habitación se vea así como la de mi abuelo, que está enfermo en ese momento”, y fui y se la mostré, y ella dijo, “claro, como un familiar mío que también está así”, entonces hubo mucha compaginación entre nosotros, y pese a que hubo una búsqueda de locaciones que tuvieran estos elementos, también fue un logro de la producción, porque además hay una gran habilidad del director de arte en saber coger las objetos y decir “bueno, ¿qué vamos a hacer con esto y con las ropas?” Ella tomó unas decisiones en torno al color que hoy, hasta ayer me he dado cuenta, como, oiga, esta Juliana es dura, o sea, esta Juliana es muy brutal. Una de las cosas que más me gusta de la peli es la dirección de arte, porque cuando una dirección de arte es muy chimba es que no se siente tanto.

Te cuento que tuvimos un reto muy grande en esta dirección de arte, y fue que nosotros, para esta casa que compone esta película, la tuvimos que armar con cinco casas diferentes, porque una casa se nos cayó, la otra nos la pidieron porque nos hicimos una farra, y el man dueño de la locación nos dijo “no, suerte”, y nosotros como “parce, pero por favor, déjenos que nos faltan resto de escenas acá”, y también un reto muy, pero muy

grande fue ¿cómo vamos a juntar estas cinco casas en la peli? Fue en ese momento que Juliana no pudo seguir en el rodaje, y Mateo llegó e hizo como un muy buen trabajo de juntar las cinco locaciones diferentes. Mateo era el ambientador de Juliana, entonces cuando Juliana no pudo continuar el proyecto, porque lo que te decía, esto era un corto, no era un largo, y cuando le dijimos a Juliana “oiga, vamos a grabar otra tanda”, dijo “parce, no puedo”, o sea, ahí Mateo entró e hizo una muy buena compaginación de esa dirección de arte.

Te cuento que tuvimos un reto muy grande en esta dirección de arte, y fue que nosotros, para esta casa que compone esta película, la tuvimos que armar con cinco casas diferentes, porque una casa se nos cayó, la otra nos la pidieron porque nos hicimos una farra...

El arte siempre va muy ligado a la propuesta de fotografía, que también tiene mucha presencia en Lo peor hasta el momento, desde la primera toma, cuando el man está de espaldas, y la mujer de él está ahí parada, descabezada, pues uno dice “a este man le importa un culo esa vieja”, pues, sin necesidad de que el man dijera algo evidente, se nota que le importa un culo la mujer, o su hijo, nada, uno no más con

lo que está viendo, la composición del plano, las emociones que se manifiestan o quedan como suspendidas en el ambiente, ya se hace a una idea de Juan. Y también los exteriores, sobre todo el viaje en el Renault 4. ¿Desde el principio tenías una propuesta ya clara, o según el desarrollo y el rodaje, fuiste ajustando cosas, encontrando el lenguaje que estabas buscando, que siempre es único para cada película?

Sí hubo un trabajo muy fuerte, digamos, antes del rodaje, porque yo quería que la imagen hablara por sí sola, entonces en esta primera secuencia yo quería que esta mujer no fuera importante, y pensé, pues no le mostremos la cara, mostrémosla como unas piernas que hablan, y que ni siquiera le damos importancia, y mostremos a Juan de espaldas, como un niño regañado en la esquinita, y qué chimba que lo veas, creo que es la primera vez que alguien me dice algo de esta escena, yo fui muy *freak*, muy *geek*, haciendo el *storyboard*, y pensando en todas estas cosas visuales, y ya después le llegué a Fausto, que es el director de foto, con esta propuesta, y Fausto también dio ideas que fueron al final muy buenas, como venga, mostremos cuando se van a rodar en el carro, mostremos la montaña atrás de Bogotá, hubo un poco de decisiones que ya se fueron construyendo en conjunto con Fausto.

Lo chimba de todo esto es que en ese momento, nosotros éramos unos jóvenes de 23 años, que no estudiaban cine, y aun así, yo veo la película, y digo, como pese a sus remiendos, y lo que sabemos del bajo presupuesto y la vuelta, que gente que estuvo ahí es muy dura, porque logró cosas muy buenas, o sea, lo que uno dice como director, que alguien lo logre hacer, eso es muy difícil, y me he dado cuenta en otros proyectos que he hecho, como que alguien te entienda la idea, y le meta lo suyo, es muy, muy, muy complejo, entonces, unos duros, todo el equipo son muy duros.

Lo chimba de todo esto es que en ese momento, nosotros éramos unos jóvenes de 23 años, que no estudiaban cine, y aun así, yo veo la película, y digo, como pese a sus remiendos, y lo que sabemos del bajo presupuesto y la vuelta, que gente que estuvo ahí es muy dura...

El rodaje era la parte, me imagino, a lo que más le temías del proceso total, junto a esta, que es la exhibición; porque este rodaje era lo más complicado a lo que te habías enfrentado hasta ese momento. Me quedó una frase por allá de ese texto que escribiste para tu sustentación de tesis, y la voy a parafrasear y dice como que no consideran el sufrimiento como algo esen-

cial para cuajar una experiencia estética, pero que el sufrimiento es una cosa que le da como un punch adicional, le da perrenque, les da un sabor extra también a las cosas, y que de cierta manera, esa también es una escuela, la de encararse al sufrimiento y a todos los chicharrones, inconvenientes, obstáculos que te plantea el rodaje de un largometraje. ¿Cuánto tiempo demoraron en el rodaje total de Lo peor hasta el momento? Me dijiste que fueron como por intervalos de tiempo, y digamos tu experiencia como director, ¿cómo fue plantarse ante eso de ser como el capitán del barco?

Uy, no, fuerte, yo sufro mucho siendo director, porque me da un síndrome de impostor muy, muy gonorra, y es como yo repitiéndome a toda hora “¿qué estoy haciendo?”, y viendo cómo un pocotón de gente copiándome, y yo en el fondo convencido de que no sé nada, y sabiendo que esta gente no sabe que yo no sé nada, y al final es como, bueno, no, vamos a confiar hijo de puta, como cuando me la pasaba dibujando, vamos a confiar en esa vuelta, entonces es mucho llenarse de energía, porque si uno llega cagado el susto a los rodajes es muy difícil, yo llegué cagado el susto, yo no quería comenzar el rodaje, y para mí era mejor si se posponía, y se posponía y yo agradecía, bueno, otro mesecito más... Noo, que se cayó

la locación, bueno, pospongamos, pospongamos esta mierda infinitamente, hasta que llegó el momento de, bueno, llegamos al rodaje con mucho miedo, es un proceso muy terapéutico, digamos que a mí a veces la depresión me da muy duro, y me hace desconfiar de mí, y cuando uno desconfía de uno mismo, no hay nada que hacer, entonces primero fue eso, y luego sentirme el capitán de ese barco, sí, fue una locura, porque en un momento era como, no sé, me da mucho temor como tener ese compromiso tan grande y tomar decisiones, como que la última responsabilidad cayera en mí me daba culillo, como de bueno, que llegara el director de arte y me preguntara “¿qué ponemos acá?” Eso, por ejemplo, me llenaba de ansiedad, era como “uy, gonorra, qué es esto”, yo no soy tan bueno para tomar estas decisiones, y entonces ese fue el proceso, como aprendiendo a confiar en uno mismo, hasta que ya por ahí el quinto día del rodaje, uno está, bueno “¿qué hubo?, vamos a hacerle, o hagámoslo así”.

El rodaje estaba considerado para ser una semana, pero grabamos la primera semana y dijimos “no, paremos esto”, y eran rodajes de 5 de la mañana a 1 de la mañana, o sea, era una cosa de locos, nos quedábamos a dormir en la locación con los actores, no,

eso era una locura, cuando se cayó la primera locación, nos tocó posponer la otra tanda del rodaje un mes, entonces grabamos un mes después, otra semana, más o menos como otros 3, 4 días, pero igual, loco, o sea, 5 de la mañana empezábamos y terminábamos a la 1 de la mañana del otro día, entonces a las 2 de la mañana nos estábamos yendo para las casas a dormir, entonces en verdad eran unas jornadas las hijueputas, perdón, perdón gente del *crew*, porque yo no sabía que había como una ética de trabajo, que hoy ya, ahorita que grabé otro cortometraje con el FDC, la gente es como “no, papi, 12 horas y suerte, me voy para la casa y sino, horas extra”, entonces valoro mucho ese tiempo, yo creo que todo obedece también a una inexperiencia y una ignorancia, pero que pasado un tiempo, todavía siento que hay mucho para confiar en esa ignorancia y en esa terquedad. 🐜

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A CAMILA BELTRÁN (MI BESTIA)

EN LA SANGRE ESTÁ LA VIDA

Óscar Iván Montoya



En *Mi bestia* (2024), la introvertida Mila, soporta una vida escolar represiva y un entorno familiar muy difícil, arrinconada entre una educación autoritaria, con monjas a bordo advirtiéndole sobre la llegada del diablo

durante el eclipse lunar, y una madre ajena a sus inquietudes y transformaciones, que trabaja de noche y envía a su novio David a vigilar cada movimiento de la adolescente. Camila Beltrán creció durante los años

noventa en Bogotá, entre cortes de luz, un mapa de opresión y temor en las calles y una fuerte presencia de la televisión al interior de los hogares, de seguro, propiciado por el enclaustramiento hogareño.

A través de su protagonista, explora la parte más salvaje y misteriosa del ser humano, aquellos aspectos que compartimos con el animal y que nos vinculan a la naturaleza, en el caso de *Mi bestia*, invitándonos a conectar con la faceta indómita que yace en nuestro interior, aquella parte salvaje y primitiva que a menudo reprimimos. Para la protagonista, la oscuridad es un refugio, un momento de liberación en el que encuentra un respiro.

En la ópera prima de la cineasta colombiana radicada en Francia, se pone en evidencia lo hostil que puede llegar a ser lo urbano y familiar, y lo acogedor que puede ser lo salvaje y oscuro, muy en la onda del movimiento gótico, que puso sobre el candelero aspectos intemporales de la existencia como la lucha entre lo diurno y lo nocturno, la confrontación entre la vida y la muerte, el combate entre la supuesta civilización y la barbarie.

Según su directora, una de las piedras an-

gulares de su proyecto fue la ambientación y la inspiración gótica que naturalmente emana la ciudad de Bogotá. “Esa película está ambientada en los noventa en Bogotá y, efectivamente, hay una atmósfera de cierta forma oscura que ayudó al desarrollo de una trama tal como la tenía pensada, además de que cuenta una profecía de la llegada del diablo a Colombia.”

Lo primero que tengo que decirte es que me encantó tu película, porque a mí todo lo que tenga que ver con lo gótico, con vampiros o fantasmas, me encanta. Y me gusta mucho que el cine colombiano, a través, por ejemplo, de tu propuesta, le apueste a este tipo de universos. Camila, ¿de dónde viene tu gusto por el gótico? ¿Qué te seduce del gótico? ¿Y cuál es tu filiación con todo este universo desde lo literario, lo cinematográfico, hasta lo musical?

Bueno, yo creo que es un amor y es un gusto desde las primeras lecturas que yo tuve de un autor como Edgar Allan Poe o desde que recuerdo que estaba muy pequeña. No es algo racional, más bien es como una necesidad, creo yo, del misterio. Una necesidad de... mejor dicho, estamos en una sociedad, o en todo caso yo crecí en una sociedad, donde tenemos mucho miedo a muchas cosas, y como que todo lo que tiene que ver con

lo que no entendemos, lo que no podemos nombrar, está siempre como relegado a lo negativo.

Y me parece que es una gran falta y es una gran pérdida para el ser humano ver las cosas de esta manera tan chata. Entonces, desde que empecé a crecer, estas lecturas, pues tampoco es que fuera muy fanática del cine de horror, pero sí me gustaba mucho entender cómo desde esa otra cara, a través de la noche, dentro de los animales nocturnos, dentro de todo aquello que lleva de misterio de la vida, ahí había algo que conectaba y que sigue conectando mucho conmigo. Y pienso que, en el mundo de hoy, con el imperio de las pantallas y del exceso de luz, me parece que un poco de oscuridad hace mucha falta.

Y respecto a la tradición del cine gótico en Colombia, pues, desde el maestro Jairo Pini-lla, pasando por las películas del Grupo de Cali, hasta ahora con la propuesta de Jefferson Car- doza, el de Paloquemao, ha existido una ver- tiente que le ha apostado al cine de estas carac- terísticas. ¿Cómo te vinculas con esta incipiente tradición del cine gótico en Colombia?

Siempre fui muy adepta de los escritos de Andrés Caicedo, que inclusive escribe mucho

sobre cine. Y lo que más me gustaba también del Grupo de Cali, de lo que hicieron, era no tanto solamente el hecho de utilizar el gótico como referencia, sino realmente la apropiación que hacen, que se convierte en un género propio, pero desde la crítica, desde lo crítico, desde cómo podemos apropiarnos de esos códigos para hablar también de algo que es muy nuestro, y para poner también una voz de crítica, diría yo, cosa que el género en los espacios mainstream nunca se ha hecho. Es más bien un entretenimiento, y me parece que el hecho de utilizarlo o apropiárselo para poder decir otras cosas a través de él, me parece maravilloso, y creo que eso fue una de las más lindas influencias para mí.

...en el mundo de hoy, con el imperio de las pantallas y del exceso de luz, me parece que un poco de oscuridad hace mucha falta.

Sí, por ejemplo, esa visión de los vampiros como los terratenientes en Pura sangre, es un trasfondo social del que carece la mayoría, no solamente el cine aquí, sino inclusive a nivel mundial. Y hablando de esos referentes, Cami-lla, a la hora de la escritura, ¿cómo combinaste este universo gótico con un poco lo que llaman la novela iniciación? ¿Cómo se conjugaron es-

tos dos aspectos? Por un lado, las convenciones del género, pero también este deseo de contar la historia, como desde la entraña, más que utilizar una parafernalia referencial, se siente muy entrañable ese despertar de Mila en la película. ¿Cómo combinaste tus referentes cinematográficos con esa vivencia diría personal?

Gracias por lo de entrañable, porque estamos hablando desde las entrañas, y es justamente eso, se trata del cuerpo. La verdad no fue una operación, digamos, consciente, en cierta manera, lo que estábamos buscando con el equipo, y desde la imagen, y desde el sonido, y desde cada aspecto, lo que estábamos buscando era realmente esa pregunta fundamental de cómo proponer una experiencia de un personaje, bajo su punto de vista, una subjetividad. Es la cuestión del cine, y pienso que hoy en día, desgraciadamente, siempre estamos muy a la distancia. Las historias se ven desde una distancia, y luego queda solamente la trama, como que fuera lo más importante, y en este caso, lo que queríamos realmente, más allá de contar una historia, porque si te pones a ver, la historia es una historia muy simple, el primer beso, ese tipo, como tú dices, de crónica adolescente, que el objetivo era poder darle peso a ese cuerpo, y poder que el cine nos permitiera entrar en él.

El cine es, en mi opinión, la experiencia de la alteridad. En el cine lo que buscamos es dejar nuestro cuerpo para ir a otro lado, y entrar a otro mundo, y ese universo era lo que queríamos proponer, y sobre todo teniendo en cuenta que en un país como el nuestro, cruzado con la experiencia de una niña que crece, de una niña sobre la cual las miradas cambian, y son violentas, y un mundo que se abre a ella como el mundo más horrorífico que puede haber, a pesar de que todo parece banal. Lo esencial era voltear la cosa y preguntarse, ¿dónde está el horror realmente? ¿El horror está en la sangre? Pues no, todo lo contrario: en la sangre está la vida.

Entonces, esa era también la apropiación que queríamos efectuar utilizando los códigos del género y, al mismo tiempo, proponiendo también la trayectoria del personaje como un sendero de emancipación.

Y la chica Estela Martínez, me imagino que ella no poseía estudios de teatro o algún tipo de iniciación profesional avanzada, porque a tan corta edad no creo que tengan todavía el tiempo para prepararla de tal manera. ¿Cómo buscaste la niña? ¿Cuál fue tu criterio a la hora de seleccionarla? Y ¿cuál fue también el proceso de entrenamiento para que lograra plasmar lo que tenías en mente? Y que ella, a través como de sus gestos, de sus

miradas, de toda esa aureola de misterio que desprende, logra transmitirlo a nosotros los espectadores.

Ella superó lo que yo esperaba totalmente, entonces fue un encuentro que me sorprendió a mí también y le dio mucho al personaje, más de lo que estaba escrito, mil veces más, y eso es la magia también del cine, de pasar del papel a cuerpos, personas y almas que están encarnando esta ficción. Te puedo decir que entre en los criterios que tuve para escogerla siempre estuvo muy presente la intuición y, digamos, por la idea de que aquello que estaba buscando era algo que yo no podía enseñar, ni pretendía enseñar, una especie de cosa escurridiza... En el papel el personaje estaba escrito como un personaje muy callado, como un personaje muy observador, como un personaje que se empieza a llenar de un poder, el poder femenino. Lo que a mí me parece fascinante en el cine, y también en general cuando trabajamos con la ficción, es que no hay un límite entre la ficción y la realidad. Entonces, cómo pasar de la persona al personaje, y pienso que en este tránsito tanto real como ficcional, Estela logró cosas muy interesantes. Y es que ella por su misma su edad, pues ya estaba viviendo eso, genuinamente estaba despertando a un mundo que no es el mun-

do de Mila, porque Mila es el personaje, pero sí había muchas de las cosas que ella estaba atravesando, que están ahí plasmadas, y que yo le agradezco mucho porque lo proporcionó a la película.

...y eso es la magia también del cine, de pasar del papel a cuerpos, personas y almas que están encarnando esta ficción.

Y la preparación, más que los aspectos técnicos de la actuación como tal, tuve la fortuna de estar acompañada por Catalina Arroyave, que es una directora de Medellín, que trabaja también como entrenadora de actores naturales. Y con ella fue muy lindo porque ella nos llevó a toda una preparación en la que se trabajaba muchos aspectos también del cuerpo, pero también, sobre todo, como la comprensión del proyecto mismo como tal. Entonces nos sentábamos a hablar con Estela, también a su escala, adaptada a su experiencia y a su edad, sobre qué era esto de ser mujer. Y entonces digamos que era casi como una terapia también para ella dentro de su adolescencia. Entonces eso fue muy lindo. Y pues nada, ya ahora hace dos años que hicimos el rodaje y ahora pues ella ya está en otro momento. Y es muy bello ver también cómo esa transformación también

se operó en ella y también la película le dejó, no sé si enseñanzas, pero aperturas respecto a ella misma y respecto al mundo.

¿Y cómo se complementó Estela con Marcela Mar, que tiene toda una experiencia, por lo menos en televisión y en cine, no conozco su obra en teatro, seguramente tiene también toda una trayectoria en teatro? ¿Cómo se integraron estos dos estilos de actuación, para decirlo así muy genéricamente, sin matices? La chica que apenas está comenzando y Marcela, que tiene toda una trayectoria y también podría ser, digamos, como un faro y una luz para ella.

Sí, claro, y cuando te mencionaba ahora que los puentes que se pretenden tejer entre la persona, el actor, la persona y el personaje, pues ahí estaba ese elemento porque el rol de Marcela era el de la mamá. Entonces eso que tú dices de faro, pues estaba ahí afuera, o sea, dentro del mismo set estaba ahí esta cuestión de alguien que ya sabe cosas, pero al mismo tiempo también estaba en una especie de otro mundo, que es el mundo de los adultos respecto al mundo de Mila. Entonces, digamos que si yo, no sé, un ejemplo, hubiera concebido el personaje de Marcela como alguien tal vez cómplice de ella, hubiera sido un trabajo diferente, ¿no?

Pero ahora este personaje es la mamá que no ve muchas cosas, la mamá que está literalmente en otro mundo. Entonces eso, que de por sí funcionaba muy bien ya naturalmente, y ya luego también el hecho de tener a alguien como Marcela en el set con las chicas, pues fue una bendición también porque ella ya tiene toda la experiencia y de manejo de set que les supo transmitir de muy buena manera. Entonces fue muy lindo, con mucha generosidad y con mucho también horizontalidad también con ellas. Fue también muy bonito.

Camila, la película temporalmente está ubicada en 1996. Según mi profesora de dirección de arte en la Cinemateca, Tatiana Vera, del 2000 para atrás, todas las películas son de época. ¿Cómo encaraste este desafío desde la dirección de arte con Sofía Guzmán, que era la chica que estaba al frente de este departamento que, a propósito, viene de ganarse un premio Macondo con Memento Mori? ¿Cómo enfrentaste este reto adicional de dar todo un registro de una época que me imagino la viviste con mucha intensidad? Pero más allá de sus aspectos vivenciales, el aspecto de ambientación, utilería, vestuario. Y desde el presupuesto, ¿cómo resolvieron eso también?

Fíjate que, al contrario de la persona que

te dijo eso, yo no era consciente de la envergadura de *Mi bestia* desde el aspecto del arte. Para mí, al principio, no era para nada una película de época. Y luego en el rodaje me di cuenta que totalmente estaba haciendo una película de época, y eso tuvo sus dificultades porque eso en una película de bajo presupuesto implicaba muchos gastos que yo no había previsto. Pero, de todas formas, el objetivo fundamental era hablar de una época, como dices.

Igual desde producción a mí me decían, ¿pero por qué no ponemos la película en el 2024?, acaso no puedes contar la misma historia. Y yo, la verdad, sí fui muy rigurosa en decir que no porque la película, con todo su elemento de archivos, y también como la televisión es otro personaje, para mí esta historia no podría pasar en el 2024. Además de tener una visión diferente, una manera distinta de imaginar, de imaginar una creencia, de imaginar una información que llega, no teníamos cómo comprobarla realmente, inmediatamente, como lo podemos hacer hoy a través de Google o lo que sea. Entonces eso permitía fantasear mucho más. Imaginarse de otras maneras. Y por eso es que para mí era completamente impensable hacer la transposición de la película en el 2024. La película habla del mundo antes de Internet y

ahí es donde se ubica y muestra una posibilidad que hay, a pesar de una violencia de la imagen, una posibilidad que hay de salir de uno mismo. Y pienso que eso habla mucho hoy en día porque cada vez esa posibilidad se nos reduce. Y, pues, en cierta manera es también un grito frente a eso.

La película habla del mundo antes de Internet y ahí es donde se ubica y muestra una posibilidad que hay, a pesar de una violencia de la imagen, una posibilidad que hay de salir de uno mismo. Y pienso que eso habla mucho hoy en día porque cada vez esa posibilidad se nos reduce.

Y, bueno, ya el trabajo con Sofía [Guzmán] fue muy, muy, muy bueno. Todo lo que ella y su equipo hicieron. Nosotros nos inspiramos de las fotos que todos llevábamos de nuestra adolescencia. Casi todos somos de la misma generación, podemos decir así. Entonces, yo propuse que más bien, en lugar de tener otro tipo de inspiración diferente, cinéfila u otro tipo de inspiración, nos inspiráramos de nuestras propias fotos. Entonces, de ahí salieron los objetos de la casa, de ahí salieron también muchos elementos de vestuario, de ahí salieron también un cierto brillo también para la imagen, ciertos materiales, cierta textura que hizo que, en todo caso, yo

siento que sí se encuentra algo bello de ese es gracias también a la forma de trabajar de Sofía.

Camila, mencionaste algo que no quiero dejar pasar de largo y es la utilización de los archivos de televisión. ¿Cómo llegaste a la necesidad artística de utilizar dentro de tu propuesta los archivos de televisión, específicamente de noticieros? Y ya hablando en términos de producción, ¿fue muy costoso acceder a esos archivos? ¿Cómo fue la búsqueda de esos fragmentos bien determinados? Contame un poco cómo funcionó esto de los archivos y de los derechos.

Para mí era muy importante que la película se centrara en unos hechos reales, que fue esa profecía que sucedió y de la cual tenemos esos testimonios que son esos archivos de la gente haciendo las filas en las iglesias, de la gente hablando del diablo, de la gente con miedo, y que eso es como muy increíble, pero existe y está todo conservado por los archivos de RTVC. Entonces, digamos que encontrarlos no fue difícil, porque yo recordaba muy claramente el año y recordaba muy claramente también un poco eso, porque eso fue lo que yo vi, lo que pasó en imagen a mí cuando yo era pequeña, cuando estaba adolescente.

Entonces, encontrarlos no fue difícil, luego sí, no te niego que la utilización no es tan fácil, hay que hacer toda una gestión. De todas formas, por ser una pequeña película, ellos nos ayudaron, colaboraron, por eso están en los créditos, porque nos ayudaron, acomodaron los precios en función de nuestro presupuesto. Pero al mismo tiempo, para contar todo lo de las niñas desaparecidas y todo el otro lado, hicimos falsos archivos. Entonces, trabajamos con una cámara de televisión de la época y también montamos unos falsos archivos que funcionan muy bien porque luego los volvimos a grabar a través de una televisión de tubos catódicos de la época. Entonces, logramos que, pues creo yo, que los falsos archivos también se hicieran parte de ese mismo mundo. Y eso sí, pues fueron actores y también el trabajo de vestuario, que fue muy bueno, y de peinados, y todo eso para recrear la estética de la época. Como anécdota, el periodista que sale ahí es mi propio papá que es periodista, de hecho, y que se volvió a vestir como en la época para poder hacer su rol.

Una de las cosas que más me gustó de tu película fue la música, desde la música de Odio a Botero, porque a ese tema No importa a mí me encanta, y más que un himno, o una canción generacional, me parece una canción in-

temporal, hasta un tema cuando están ellos, la chica y el novio de la mamá, cuando están en el coche. Es un tema como un grupo de esos chilenos setenteros, algo así. Eso era lo que escuchaban mis hermanas embelesadas en su momento de adolescencia. Con respecto a Odio a Botero, ¿Por qué te gusta tanto la canción? Y lo mismo que te pregunté con respecto a los derechos de imagen, te lo replico en este caso con los derechos musicales, porque, ya sabemos, en el cine todo cuesta, y es bueno también saber el esfuerzo que hay detrás de la consecución de los derechos para que la película suene o se vea como ustedes la tenían en su imaginación.

Sí, claro. Toda la parte de la música que escucha Mila, que es esta parte más rebelde o en todo caso que tiene que ver con algo que busca también una salida de ese mundo, y eso es propiamente el punk y el rock. Y que especialmente en la época había muchas canciones de mujeres en relación con los vampiros y los monstruos, pero no de una forma negativa, sino todo lo contrario, como una forma de respuesta. Y bueno, hubo muchas de esas canciones que a mí me encantaban, pero desgraciadamente, como tú dices, eran los derechos demasiados costosos. Y con Odio a Botero resulta que Paola Pérez, la productora, conocía muy bien a René Segura, y entonces ahí hubo también

como algo de amistad en la cual los derechos fueron más asequibles. También utilizamos una canción de un grupo que se llama Policarpa y sus viciosas, que era un grupo muy local en su momento, pero que también son unas chicas que en esa época estaban gritando libertad, y que para mí eso es completamente lo que el personaje está gritando en su interior también.

Y que especialmente en la época había muchas canciones de mujeres en relación con los vampiros y los monstruos, pero no de una forma negativa, sino todo lo contrario, como una forma de respuesta.

Y bueno, y están las 1280 Almas, que también, gracias a la gestión de Marcela, nos apoyaron reduciendo el valor de los derechos para poder tener la canción, que también para mí era muy importante, porque es esta canción de una niña que sospechan que es un monstruo, pero al mismo, un monstruo en la versión empoderada, más que en la versión negativa. El tema de Los Ángeles Negros, pues también llegó por medio de alguien que yo conocí en México, que conocí al mánager, bueno, en fin, todo así como muy casero, pues, en cierta forma, como tratando de encontrar amigos de amigos para

poder lograrlo, porque evidentemente de otra manera no era posible para la película. Y pues da eso, todo eso da un universo, eso obviamente sirve para hablar de la época y para sentir muchas cosas que también hay veces solo pasan por la música.

Es muy importante lo de la parte de producción, la parte de los fondos, la parte de los contactos, contame un poco de la financiación, Camila, contame de Felina, de Inercia, tan importante Paola Pérez, y la participación de Caracol a través de Dago García, que es muy importante siempre recalcarle a la gente lo importante que es Dago a la hora de apoyar todos estos proyectos de corte independiente.

Nosotros obtuvimos el FDC, que es como el primer gran apoyo que permitió que esta película exista, obtuvimos el Fondo para la primera película, y entonces ese fue el gran capital con el que contamos, alrededor del cual se unieron diferentes ayudas. Una segunda parte muy importante fue toda la cooperación francesa, es una coproducción con Francia, mayoritariamente colombiana, pero yo vivo aquí hace ya como diecisiete años, y he trabajado aquí haciendo cortos, y tengo un productor acá, entonces todo eso también ayudó a que también, por ejemplo,

el director de fotografía sea francés, y vino con nosotros a trabajar, y todo eso también, de todas formas, así como nosotros aportamos otra mirada frente a algunos temas, ellos también aportan una forma de hacer que es diferente y que me parece que son muy ricos esos intercambios en el cine colombiano, de poder tener otro tipo de personas colaborando sobre nuestros propios territorios, nuestras propias historias; y bueno, ya luego vino también todo el rol de Inercia, que son los coproductores colombianos, con Paola, su gran experiencia, que apoyó el proyecto increíblemente, y que también sin ella no hubiera podido ser posible, ella con su experiencia, porque yo de todas formas estando lejos de Colombia, entonces fue también ella la que me ayudó a conseguir los equipos, el equipo humano, que son sus propios amigos también, entonces digamos que el cine es algo así, que funciona también a través de las relaciones muy cercanas, entonces ella confió en el proyecto y lo apoyó totalmente; y luego Marcela misma, como actriz, pero también coproductora con su empresa Ganas Producciones, también nos dio un gran apoyo, y pues sí, evidentemente Dago, a través de él, logramos utilizar parte de la bodega de arte de Caracol, por ejemplo, logramos obtener los derechos de esta telenovela que aparece en la película que ellas

ven, que es *Candela*, y que los derechos son de él, entonces todo eso fue, como tú dices, también una cosa muy linda de ver que también el cine independiente tiene amigos, pues hay gente alrededor que lo apoya.

Ya como lo último Camila, es que la película tuvo un estreno mundial en el Festival de Cannes, en una sesión paralela que se llama Acid, en el 2024, contame ¿cómo fue esa experiencia, pues de que tu película, tu primera película, tuviera un estreno, digámoslo así en términos un poco pomposos, rutilante, como diría una tía de nosotros? ¿Cómo fue tu experiencia estar allá en ese, no solamente un festival de ese nivel, sino en ese mercado tan importante? ¿Cómo fue tu experiencia, digámoslo, profesional y también personal?, ¿Cómo te marcó estar allá con la crema y nata del cine mundial?

Pues, sinceramente, era la primera vez que yo iba allá, inclusive a esa zona de Francia, nunca había ido y quedé completamente, pues muy impresionada. Yo tenía mis reservas frente a eso, como dices, tan... rutilante. Pero yo sabía muy bien que esta sección en la que estábamos, es una sección que es muy nueva, hace parte del festival, pero es como de las últimas que ya la acogieron después de la Semana de la Crítica y la Quincena. Y

es muy bonito porque cuando yo recibí la llamada de ellos, digamos que era todo el comité que me hablaba de la película, cada uno con una atención, con un amor, con un entusiasmo, y ahí supe que la película tenía que ir, a pesar de que fue una sección pequeña y que no estuviéramos en el centro de Canes como tal, pero lo que sucedió fue que las cosas se dieron para que este año fuera la única película colombiana que estaba en Cannes, cosa que casi nunca sucede en los últimos años, porque siempre hay muy buenas producciones que hacen parte de secciones más importantes.

Pero gracias a eso, nos invitaron a subir el tapete rojo al equipo como una especie de acto de reconocimiento dentro del festival, y eso sí fue completamente inesperado. Y puede parecer una bobada, pero no lo es, porque tiene muchísima, muchísima importancia. Es un lugar muy cargado de lo que tiene que ver con la historia del cine. Y para mí fue muy conmovedor sentir que especie de lugar que se estaba abriendo la película. Ya después de eso, pues, vinieron muchas cosas más lindas y bueno, y ya, pues, en lo personal, el hecho de estar allá para mí también, pues, yo no me la podía creer. Pude ver la película de Coppola en estreno, en presencia de él. Entonces, todo ese tipo

de cosas que, pues, la verdad, eran un sueño
y, perdón por decirlo así, pero pues, así fue. 🐜

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A SEBASTIÁN PARRA

David Sánchez

—●—



El director colombiano Sebastián Parra y su película *Semilla del desierto* formaron parte de la Selección Oficial del prestigioso Tallinn Black Nights Film Festival, celebrado en Estonia del 8 al 24 de noviembre de 2023. La obra, que explora la conexión

entre los paisajes desolados de La Guajira y las emociones humanas, se presentó en la sección oficial. La entrevista con el cineasta tuvo lugar en el emblemático cine Apollo Kino Coca-Cola Plaza de Tallin, un espacio que reúne a cineastas y amantes del cine de

todo el mundo, especialmente durante los días del festival.

¿Podrías contarnos un poco sobre ti y tu película?

Soy de Urumita, un pueblo que está al sur de La Guajira. Urumita está mucho más cerca de Valledupar, que es la capital de otro departamento, el Cesar, que del propio mar de La Guajira. Es un lugar pequeño, pero lleno de historias y de una riqueza cultural que me marcó desde muy joven. Mi película trata sobre las vidas cruzadas de varios personajes en un escenario que mezcla lo apocalíptico con la crudeza de la realidad cotidiana.

La película ha sido comparada con otros trabajos que exploran la conexión entre el paisaje y las emociones humanas. ¿Podrías decirnos en qué zonas fue grabada?

Claro, la primera parte del proceso, que incluyó la preproducción y la preparación actoral, la hicimos en Riohacha. Sin embargo, el rodaje como tal ocurrió en diferentes lugares: Uribia, Manaure y en el norte de La Guajira, específicamente en el Cabo de la Vela. Estos lugares no solo ofrecían la estética que buscábamos, sino también una conexión auténtica con la historia que queríamos contar. Fueron meses intensos, pero necesarios para capturar la esencia del lugar

y transmitirla en pantalla.

El casting fue otro aspecto notable de la película. ¿Cómo fue ese proceso? ¿Las personas eran de la zona o venían de otros lugares?

Fue un proceso largo, complejo y, sobre todo, muy enriquecedor. Inicialmente, alrededor de 2.000 personas se interesaron en participar. Hubo mucha gente que asistió a los castings, pero después de varios filtros y evaluaciones, logramos encontrar a nuestros protagonistas. Lo complicado no era tanto el perfil físico de los actores, aunque sí había ciertas características que buscábamos, sino su perfil emocional y psicológico.

La película trabaja exclusivamente con actores no profesionales, por lo que necesitábamos personas que pudieran conectar profundamente con sus personajes. Esto significaba encontrar paralelismos emocionales entre la vida de los actores y las experiencias de los personajes. Fue un desafío, pero al final logramos reunir un elenco con una autenticidad que no podría haberse alcanzado de otra manera.

Hay una escena particularmente impactante en la que dos coches compiten tirando de una cadena, y uno termina en llamas. ¿Es algo basado en hechos reales

o es completamente ficción?

Esa escena, que llamamos *la candelita del macho*, es completamente ficción. La película es una recopilación de vivencias propias, historias de familiares y amigos cercanos, pero también tiene elementos ficticios que reinterpretemos y ajustamos para integrarlos al contexto de la historia.

En la película también se aborda el robo de combustible, con un toque crítico hacia extranjeros involucrados. ¿Eso también es ficción o refleja algo de la realidad?

Es ficción, pero con un trasfondo crítico. Es una forma de hablar de situaciones reales que ocurren en muchos lugares de Colombia y Latinoamérica. En algunos casos, personas externas llegan a comunidades, toman decisiones y terminan afectando a quienes viven allí. Queríamos que nuestra película ofreciera distintas capas de interpretación y una de ellas es una crítica política y social. No se trata de señalar directamente, sino de invitar a la reflexión sobre quiénes controlan ciertos recursos y cómo eso impacta a las comunidades locales.

Hablando de lo local, ¿dónde estudiaste y cómo fue tu formación como cineasta?

Estudí en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, pero mi formación más significativa fue filosófica más que técnica. Andrés Gómez, mi productor, y Giros Aulos, con quienes tengo una amistad de más de diez años, fueron clave. Empecé a explorar el cine desde una perspectiva más profunda gracias a un máster que hicieron en Bogotá a través de Solar Academy, que es una división de su productora Solar Cinema.

Es ficción, pero con un trasfondo crítico. Es una forma de hablar de situaciones reales que ocurren en muchos lugares de Colombia y Latinoamérica. En algunos casos, personas externas llegan a comunidades, toman decisiones y terminan afectando a quienes viven allí.

Ese máster cambió mi perspectiva completamente. Antes pensaba que hacer cine era simplemente crear una historia ficticia para entretener, pero con ellos descubrí que el cine puede y debe tener una mirada personal. Esa visión me llevó a realizar otros diplomados con directores como Amat Escalante, Carlos Reygadas y Lisandro Alonso, quienes son referentes del cine de autor. Estos cineastas me influenciaron profundamente, y creo que su enfoque irreverente me

motivó a contar historias locales desde una perspectiva que busca generar preguntas y diálogos.

*El cine colombiano ha ganado mucho reconocimiento recientemente. Películas como **Los reyes del mundo** y **La jauría** han dejado una huella. ¿Qué está ocurriendo con el cine colombiano en estos últimos años?*

Yo creo que lo que está pasando es que hay una necesidad urgente de contar historias. En un lugar como Colombia, donde hacer cine es tan difícil por falta de financiamiento, quienes hacemos cine encontramos formas de sacar adelante nuestros proyectos, con o sin recursos. Es casi como escarbar el suelo para encontrar algo.

Las películas que mencionaste son ejemplos perfectos de historias que se tenían que contar. Fueron hechas con pasión, y ahora el mundo las está viendo. Eso es lo más importante: que nuestras historias lleguen a públicos de diferentes partes del mundo y muestren las realidades que vivimos en Colombia.

Tu película tiene elementos muy locales. ¿Crees que puede sorprender a los espectadores, no solo en el extranjero, sino también dentro de Colombia?

No diría que la intención es sorprender, sino generar conversación. Lo que buscamos con la película es abrir temas, plantear preguntas y mostrar realidades que muchas veces no se ven. Quiero que el espectador salga del cine con la necesidad de hablar, de discutir lo que vio. En ese sentido, creo que el cine tiene el poder de crear memoria colectiva y dar voz a historias que merecen ser escuchadas.

Cuando recibiste la noticia de que tu película fue aceptada en este festival de categoría A, ¿qué sentiste? ¿Conocías el festival?

Lo conocía de antes, sí, pero mi primer pensamiento fue: “Habrá más gente que la verá”. Para mí, eso es lo más importante. Que nuestra película esté aquí significa que habrá más ojos puestos en Colombia, más personas conectando con nuestras historias.

Ahora que estás aquí en el festival, ¿cómo ha sido la experiencia?

Ha sido muy interesante. Había escuchado que este público puede ser difícil, que es un público frío. Y sí, lo hay, pero también hay personas increíblemente cálidas que hacen

preguntas profundas sobre la película, sobre las intenciones detrás de cada escena. Eso es lo más gratificante para un cineasta, que las ideas que estaban en el guion y en la cámara lleguen al espectador y provoquen reflexiones.

¿Tienes otros festivales planeados después de este?

Estamos esperando confirmación de varios festivales en Europa y en Latinoamérica. No puedo decir mucho todavía, pero es muy probable que sigamos mostrando la película en otros lugares.

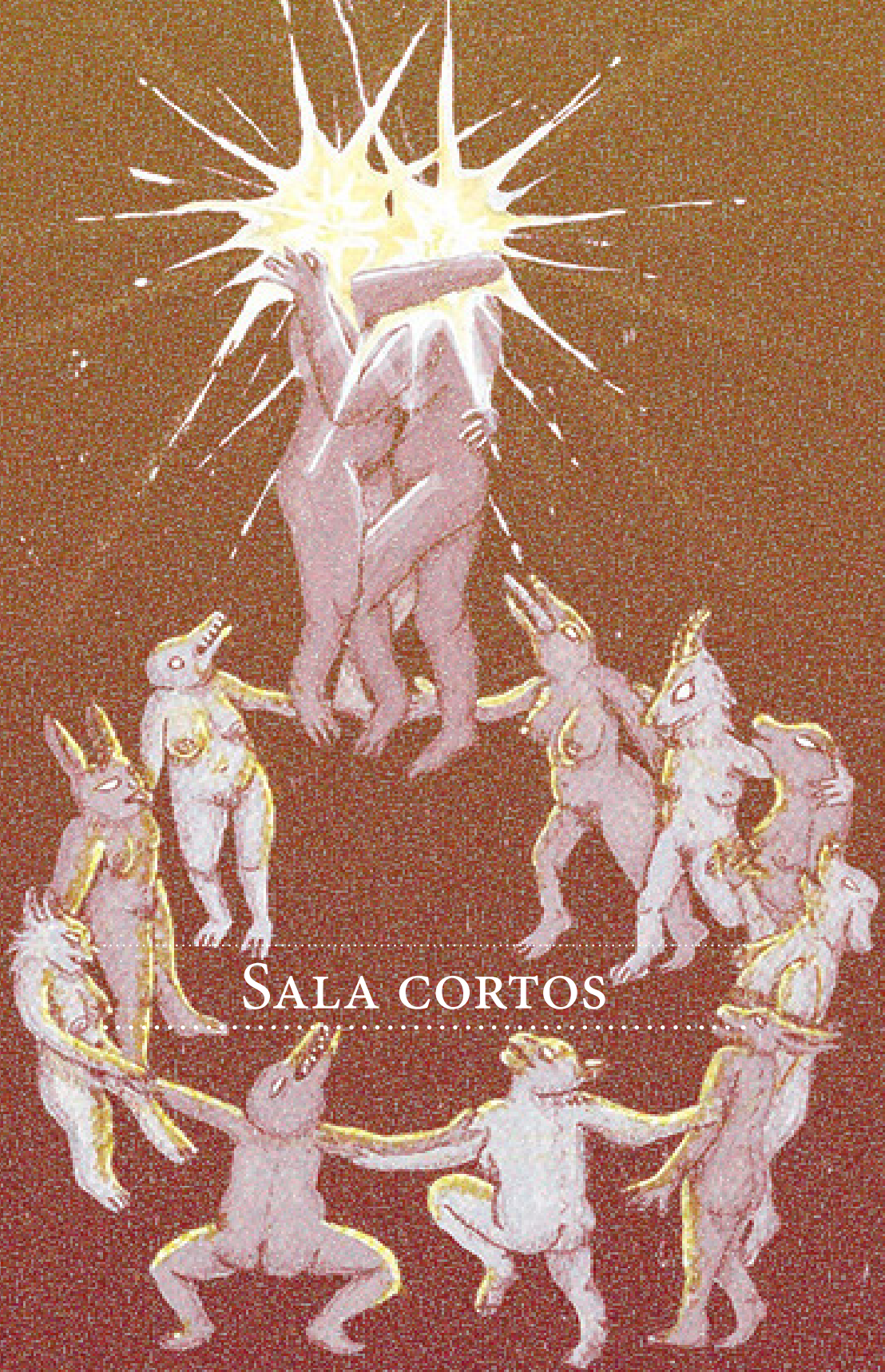
Gracias por tu tiempo, Sebastián.

A ti, fue un placer hablar sobre la película. Espero que las historias sigan llegando a quienes más las necesitan.

FIN

21-11-2024

Tallin (Estonia) 



SALA CORTOS

LA NOCHE DEL
MINOTAUR

CINE COLOMBIANO EN ESPAÑA: LAS MIRADAS DE MUJERES EN BOGOSHORTS EN EL AFF 2024

David Sánchez



ALCALDÍA DE SANTIAGO DE CALI



Resulta casi surreal imaginar que un lugar como Aguilar de Campoo, un pequeño pueblo de menos de 7.000 habitantes en la provincia de Palencia, España, sea escenario de un evento cinematográfico de talla internacional. Sin embargo, del 29 de noviembre

al 8 de diciembre, el Festival de Cortometrajes de Aguilar de Campoo (AFF) vuelve a convertirse en un punto de encuentro para cineastas de todo el mundo. Este año, la sección *Bogoshorts*, dedicada al talento colombiano, destaca por la presencia de cua-

tro directoras jóvenes que exploran, desde su mirada, los matices de la experiencia humana: Kathy Mitrani, Carla Melo, Ingrid Pérez y Angélica María Torres.

La selección de cortometrajes refleja una pluralidad de temas y estilos (desde animación hasta acción real) que, aunque profundamente enraizados en el contexto colombiano, tienen un carácter universal que interpelan a las audiencias más allá de nuestras fronteras. Estos trabajos destacan no solo por su calidad narrativa, sino también por el hecho de que son dirigidos por mujeres, un logro significativo en un ámbito donde la representación femenina aún enfrenta desafíos.

Los cortometrajes: relatos íntimos y profundos

Sombras nada más – Kathy Mitrani

En el aniversario de la muerte de su esposo, Marisol enfrenta sus propios miedos y supersticiones cuando una construcción cercana desentierra restos humanos. Este cortometraje explora la delgada línea entre lo espiritual y lo psicológico, capturando cómo las coincidencias pueden despertar emociones latentes. Mitrani utiliza un lenguaje visual inquietante para abordar la mortalidad desde una perspectiva profundamente personal.

La Perra – Carla Melo

Ambientada en Bogotá, *La Perra*, que participó en el festival de Cannes, sigue a una joven que, con la apariencia de un ave, deja atrás a su madre autoritaria y a su fiel perro para explorar su sexualidad. Este trabajo combina elementos de realismo mágico con una narrativa de emancipación, cuestionando las normas familiares y sociales que oprimen la identidad femenina. Melo utiliza imágenes poderosas y una sensibilidad única para dar voz a su protagonista.

Mañana – Ingrid Pérez

En *Mañana*, Rocío, una niña que espera con ilusión su primera comunión, descubre la infidelidad de su padre con la costurera que diseñó su vestido. La película aborda la pérdida de la inocencia y el contraste entre los rituales familiares y las complejidades de las relaciones humanas. Pérez captura la vulnerabilidad de una niña que debe aceptar que la vida sigue, incluso cuando las figuras paternas pierden su halo de perfección.

Pirsas – Angélica María Torres

Este documental personal y poético es un homenaje al duelo y a la resiliencia. Torres reconstruye la tragedia que marcó a su familia: la muerte de su hermano, junto con otros diez scouts, en una avalancha mien-

tras ascendían al nevado del Ruiz. A través de una exploración íntima y honesta, la directora convierte su experiencia de pérdida en una reflexión universal sobre cómo las familias enfrentan el dolor y encuentran formas de sanar.

La relevancia del cine colombiano en el AFF

La participación de cineastas colombianas en un festival tan prestigioso como el AFF reafirma la relevancia de nuestras historias en el panorama cinematográfico global. Estos cortometrajes no solo abren un espacio para que las audiencias internacionales se acerquen a la sensibilidad colombiana, sino que también posicionan a las mujeres como narradoras indispensables.

Además, la presencia de *Bogoshorts* en España permite tender puentes culturales, fortaleciendo el intercambio artístico entre ambos países. Aguilar de Campoo, con su trayectoria de más de tres décadas, es una prueba de que incluso los pequeños pueblos pueden albergar eventos de gran trascendencia para la cinematografía mundial.

El auge del cine femenino y latinoamericano

En un momento en que la representación de las mujeres en el cine sigue siendo un tema prioritario, la inclusión de estas di-

rectoras en el AFF 2024 es motivo de celebración. Sus obras no solo reflejan el talento emergente de Colombia, sino también el compromiso con la diversidad de perspectivas en el arte cinematográfico.

FIN

22-11-2024

Aguilar de Campoo (España)



CONTENIDO

SITIO WEB

LA NOCHE DEL MINOTAURO, DE JULIANA ZULUAGA Y SU MADRE, LOS ARCHIVOS DE LAURA INDIRA GUAUQUE

PROFANAR IMÁGENES

Kamila Alexandra Acosta



ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI



La ceniza es el residuo de lo vivo, la prueba de algo que existió y se ha aferrado a dejar una huella. Al archivo lo pienso como un acervo de ceniza que desea ser vista. El archivo como huella que busca de observador,

de ser encontrado y diseccionado, de ser profanado para volver a situarse en lo vivo.

¿Cómo se ve el intento de leer los resquicios de lo ausente?

La noche del minotauro, de Juliana Zuluaga Montoya y *Su madre, Los archivos*, de Laura Indira Guauque son dos cortometrajes colombianos que erran por los bordes de imágenes ajenas y las restituyen al presente para tejer sus propios relatos.

Por un lado, en *La noche del minotauro*, Zuluaga cuenta la historia de Luz Emilia García, la precursora del cine porno en Colombia. Zuluaga construye un relato fantástico y crea atmósferas de lo prohibido en las imágenes que abstrae. Revive en el montaje a aquellas imágenes olvidadas para encontrar lo invisibilizado. Empieza con unas luces fuera de foco. Desde el principio nos anticipa que no hay formas claras en lo que estamos a punto de presenciar. El plano dura un instante, porque lo que esconden las imágenes atraviesa la mirada con la velocidad de un parpadeo. Zuluaga inaugura el cortometraje con el movimiento apresurado de una luz imprecisa y corta el plano con un intertítulo: “La abuela Luz ha muerto”. Después un faro sumido en la oscuridad. Tres intertítulos más y el faro continúa entre ellos. El relato es precisamente ese faro. Un faro luminoso entre la noche, un faro paradójico porque existe entre montañas. Un faro en un pueblo que vive entre lo podrido. Un faro cerca de un bosque que conjura criaturas. Un corto-

metraje que es el mismo faro, atisbo de luz entre los cantos de lo prohibido.

En el corto, la abuela Luz tiene un teatro en el que hace y proyecta sus propias películas. El teatro es testigo de las corporalidades de la pulsión. Esperan la noche frente a la pantalla del cine para transformar los cuerpos en criaturas que cantan lo libertino del deseo. Zuluaga toma el archivo y lo destroza para narrar su fantasía. El archivo como instrumento de relato cuando no hay rastros previos. Trasmutar el archivo para que emerja algo distinto. No importa la veracidad del pueblo, de las criaturas o de la abuela Luz, importan los gestos que enuncia la reconfiguración de la imagen.


El teatro es testigo de las corporalidades de la pulsión. Esperan la noche frente a la pantalla del cine para transformar los cuerpos en criaturas que cantan lo libertino del deseo.

Por otro lado, en *Su madre. Los archivos*, Guauque dirige su mirada a los programas de televisión colombiana para navegar en los imaginarios que la pantalla creó alrededor de la figura de la madre. Cuando Guauque pasa de observadora a intervenir las imágenes de la televisión, las activa para problematizar las espinosas representaciones

impuestas sobre la maternidad. El cortometraje empieza con la carta de unas barras de color. Estas se deforman en el montaje, les añade un movimiento irregular que distorsiona los colores sobre la pantalla. Las barras de colores intervenidas están ahí para comprobar que todo esté listo en la transmisión de lo no dicho en aquellas imágenes del pasado. Desde el comienzo el montaje anticipa una nueva mirada al archivo. Justo después replica la imagen, la multiplica como un caleidoscopio. Fragmenta y repite las posibles narrativas de la maternidad.

El corto repite dos escenas de *Señora Isabel*. Al principio es ella, anhelando un nombre. Solo es un título: madre, esposa o exesposa, nunca es Isabel. Todo el corto navega en la ausencia de enunciación de lo femenino y precisamente transita las imágenes para hallar una voz propia. Es por eso que al final del corto vemos otra vez a Isabel. Rechaza los títulos: “Quiero ser yo misma, encontrarme, tener una vida”; se nombra: “Necesito ser Isabel”, y corta a un coro de mujeres. Cantan. Alzan la voz. Duplica y triplica a las voces. Las imágenes aquí son la representación de un discurso que por décadas permeó en los ojos de quienes miraban la televisión, repetirlas y deformarlas es el dispositivo para revivirlas, hacerlas conversar con el

presente, cuestionarlas y así configurar una nueva mirada para también alzar la voz con aquellas mujeres que cierran la película.

Las directoras acuden al archivo, no para comprobar sino para encontrar lo que oculta. Ambas profanan las imágenes y asumen una responsabilidad con la mirada al hacerlo. Los cortometrajes escuchan la urgencia de la imagen, ajustan las lejanías con el archivo, lo interrogan y lo ordenan para hallar las ausencias que grita. Cuando ambos cortos acuden al ejercicio de liberar la imagen, nos afinan la mirada para empezar a bocetar lo extraviado en todo el cúmulo de imágenes que nos rodea. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA NOCHE DEL MINOTAURO, DE JULIANA ZULUAGA

BREVE COMENTARIO EN DOS PARTES: EL CINE DE ARCHIVO Y LA UTOPIA PORNOGRÁFICA

Tito S. Martínez



Anverso

La noche del minotauro (2024), de la directora paisa Juliana Zuluaga, narra a manera de fábula la historia de su abuela Luz, primera directora porno colombiana, el pueblo donde creció su familia y, finalmente, la

forma en la que la influencia de esta primera sobre el territorio termina por devorarlo. Utiliza el formato del documental familiar, pero se muestra poroso a través del archivo mixto, proveniente de distintas fuentes, con

el que teje la historia casi como un mito fundacional. Pero ¿qué es lo que inaugura allí? ¿Qué nace y muere con aquel pueblo innombrado y la luz que arroja la cámara sobre las bestias que lo habitan?

En casi toda forma de nuevo historicismo, especialmente las que se piensan desde nuestros territorios, aparece una tensión de poder frente al “relato de los acontecimientos” y “quien lo narra”. Este gesto es ahora una pieza central del cine latinoamericano, que proviene de una amplia tradición de relectura histórica anticolonial, y que en estos años ha encontrado una forma de complejizar la experiencia de los conflictos políticos y sociales a través del archivo fílmico y el relato emocional. Quién lo cuenta, cómo lo cuenta y con qué intenciones lo cuenta son preguntas educadas en nuestras tensiones políticas, sociales e identitarias. De forma transversal, el documental del sur global se enfrenta siempre como primera instancia a su derecho a la narración.

Ante la oposición a una historia monolítica, cada discurso se pregunta la similitud de sus intenciones con las de sus antiguos verdugos. En esta tensión histórica subyacente al documental, Zuluaga plantea su película como un objeto problemático: la entiende

como una herramienta de memoria, pero su relato se apoya en otras formas. Influenciado por las narraciones de terror alrededor de la hoguera, la ronda infantil y lo fabuloso, el relato del cortometraje se reconoce como memoria estética y plantea un interés claro por la imagen sensible del relato, se permite la posibilidad del mito, de la fantasía y, con ello, rechaza un tipo de veracidad “rigurosa” que puede ser asociada a una memoria institucional.

La construcción de este *lugar* en la historia se convierte en una posibilidad a través del material de archivo, que se vuelve una sustancia plástica a través de la cual se reescribe el lugar del pueblo, de la familia y, más importante aún, del ritual erótico. La imagen suplanta la oscuridad de una historia donde no cabemos. Al inicio del cortometraje, la narradora se refiere a una segunda persona que no recuerda la historia familiar, le habla a través del texto sobre negro y le promete incluirle en el secreto que resguarda la película; a través de estos mecanismos, el ritual del cine se materializa y el texto se hace voz, el archivo cobra una nueva vida para narrar la fábula. Y lo que habita este nuevo territorio es el secreto del minotauro, un canon pornográfico que conecta el territorio con la búsqueda de un placer negado, solapado por

el dolor de nuestra historia nacional.

La película propone la posibilidad de re-visitarse la historia con una nueva posibilidad frente al discurso. Se para sobre la tensión entre lo real y el relato para jugar con la erótica misma del acto de contar, y allí, se pregunta por el lugar mismo de ese disfrute. ¿Cómo recontar la historia de nuestros cuerpos? ¿Qué señalamos cuando la anécdota de nuestro placer no deja cicatrices tan claras como las de nuestro dolor? La imagen archivada del placer, las películas de Luz, las de Zuluaga, las personales, todas se encuentran y tejen caminos en el plano oscuro de la noche. Una noche llena de bestias.

Reverso:

Bueno, ¿qué hay del otro lado? ¿Por qué acudir a una forma tan rococó para hablar de la película? Aquí considero necesario hacer la aclaración más importante del texto. Debemos reconocer, conjuntamente los lectores y yo, el juego de la ficción documental presente en el cortometraje; sin esto no podemos seguir. Un gesto problemático, lo sé, pues la propia materia de la película no parece desear que la ficción se revele. Sí, la historia de Luz Emilia García es un invento, una historia imaginada, no por esto menos relevante ni valiosa, al contrario, su mate-

ria ficcional es lo que la posiciona como una bomba de problemas y propuestas sobre las búsquedas de memoria cinematográfica, incesantes en el momento actual del cine colombiano, y la reconstrucción de una historia plural del territorio y sus posibilidades.

Sí, la historia de Luz Emilia García es un invento, una historia imaginada, no por esto menos relevante ni valiosa, al contrario, su materia ficcional es lo que la posiciona como una bomba de problemas y propuestas sobre las búsquedas de memoria cinematográfica...

Así que ahora vuelvo sobre ciertas ideas importantes que toman otra relevancia ante la propuesta de la ficción. Primero, apuntemos el gesto mismo, la invención/revelación del pueblo como fundación también del mito. La luz que arroja la película parece una figura doble, en primera instancia puede entenderse como la luz de la memoria, la del documental que recupera el relato de la oscuridad; pero a la vez se nos presenta como vela, luz parcial, ante el misterio del placer que explora el personaje de la abuela. En contraste con la figura de la directora que “encuentra” o “devela” el relato (el papel metaficcional con el que juega la figura de Juliana Zuluaga desde su voz en el cortome-

traje), “la otra directora”, su abuela ficticia, encarna desde su nombre una figura de la luz distinta: el bosque, el teatro, la cámara, todos son lugares donde la luz serpentea y revela a la vez que oculta su accionar sobre lxs cuerpxs del pueblo. Esta noción, ambivalente y desdibujada, de la luz y sus efectos sobre lx cuerp, se asemeja al simbolismo místico de la luna (una figura recurrente en los cortometrajes de Juliana Zuluaga); que aparece como espacio de exploración inconsciente y liberación de la sombra oculta; un territorio para explorar lo sutil y lo sensual.

El bosque del relato y la erótica pornográfica se convierten en espacios de exploración lejos de la luz del sol, de la vida “revelada” donde no hay espacio para una nueva curiosidad. La cámara, entonces, permite, dentro y fuera del relato, performar una nueva erótica, inventar un espacio para el disfrute real (curioso) de lxs involucradxs. La película plantea el porno como pregunta sobre el placer de *alguien*, quizá de *todxs*. ¿Cómo disfruto con estx cuerp, con estx específicx y no otrx?

Cabe dedicar mucha atención a la figura que el porno representa en nuestra relación como individuos ante el placer y las mane-

ras hegemónicas de performarlo. Tanto en soledad como en conjunto, la imagen que consumimos del encuentro sexual se convierte rápidamente en la frontera de nuestra imaginación, el placer que nos permitimos representar está inevitablemente atado al que nos permitimos ver y soñar. Aquí, la figura ficcional de Luz, primera cineasta porno colombiana, inaugura un nuevo espacio de representación y se permite imaginar un canon del placer diferente.

Las películas de Luz se graban en colectivo, todas las mujeres que involucran sus cuerpxs participan con ideas y aseguran las herramientas (cámara, espacio, trama) para su juego. El bosque y luego el teatro se presentan como espacios cuya luz parcial permite la transformación, el revelado, de las identidades fantásticas que habitan dentro de las personas del pueblo. La dualidad humanx-bestia, consciencia-inconsciencia, se presenta como una contradicción innecesaria; en su lugar, *La noche del minotauro* propone la metamorfosis como condición de la búsqueda de un placer digno y liberado.

Pero el proceso de esta transformación es, además, canonizado en el pasado: la historia se reescribe en el filme. Su forma de ficción documental nos invita a reinterpretar

nuestra relación con el tiempo y la historia (personal y nacional), a sacudir los fantasmas y contarnos un relato, un pasado, que se convierta en motor y no en carga. La película hace su salto más atrevido al preguntar por la relación que ocupamos como cuerpos deseantes, cuerpos en busca del placer, ante el dolor de nuestras historias. Este gesto inicialmente tramposo de la ficción nos señala el pasado como un territorio fértil y maleable, donde el registro/invencción de nuestra herencia es también un acto de memoria con posibilidades radicales. El porno que se permite soñar el filme aparece, no como imposición de la hegemonía de un placer, sino como posible resguardo de la curiosidad erótica que se desborda, y se ha desbordado por los siglos de los siglos, de la norma patriarcal. El pasado/ficción/utopía que teje el cortometraje nos recuerda el valor accionante de la memoria y las historias que nos contamos, prefiere la imaginación radical como forma honesta de conexión con el tiempo.

Ficticia o no, esta memoria (el acto de relatar el pasado reconociendo el lugar desde el que ese pasado se enuncia/recuerda) es un ejercicio expansivo que pasa por lo individual, familiar y colectivo. Después de todo, la división de cualquiera de estas esferas en

nuestro tejido identitario es más bien una conceptualización técnica y no una frontera clara en los funcionamientos inmateriales de esos relatos. A manera de última oposición y cuestionamiento de los relatos hegemónicos/monolíticos, el cine que propone Zuluaga hace uso de una ficción radical y utópica, inventa su historia con la libertad (nunca inocencia) de un niño, moldea el pasado como si fuera aún una materia dúctil. El relato fabulesco de *La noche del minotauro* se convierte, entonces, en un tipo de invocación, un hechizo para accionar sobre el tiempo, en el cual la película lo dobla y manipula para permitirse un nuevo enunciado: la figura mítica de la abuela Luz. El filme, que es una caldera mágica donde la realidad se puede reformular, fuerza a la historia a reorganizarse a su alrededor, funda un mito, un canon y le permite tanto al público como a la directora reposar sobre un legado místico que se alquimiza allí mismo en el filme. 🍷

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA TRAMPA, DE FERNEY IYOKINA GITTOMA

TRAMPAS AUDIOVISUALES

Daniel Tamayo Uribe



A diario vemos registros audiovisuales de animales en nuestras pantallas. En muchas ocasiones no sabemos cómo estos afectan a tales seres. Depende de cuál es la intención con que hagamos o utilicemos uno de esos registros, así como del resultado al momen-

to de llevarse a cabo. Estos registros, imágenes y sonidos, como suele decirse de las tecnologías y las armas, pueden usarse para el bien o para el mal. Aunque siempre cabe preguntarse qué tanto bien puede hacer un arma. Es una de las preguntas que me nació

al ver *La trampa* (2024), película que toma forma de trampa para animales.

Dirigida por Ferney Noé Iyokina Gittoma, indígena Okaina, de la zona del Amazonas, quien en el cortometraje vuelve, a través de un elíptico montaje y observadoras cámaras, sobre unos hechos que vivió de niño y que involucran particularmente a su abuelo, Noé Siake, y una trampa para peces que este construyó en Ta+Fe (se pronuncia taufe), “selva donde se pierde la gente” (nos cuenta Ferney en *off*). La trampa se ubicó en un río en el “territorio ancestral Okaina”, en una quebrada nombrada Xulla, “río mío”. Se percibe la tensión si se puede considerar un entorno natural como propio al mismo tiempo que es uno donde el propietario puede perderse.

Busqué el significado de la palabra “tensión”, dice que es: “estado de un cuerpo sometido a la acción de fuerzas opuestas que lo atraen”. Mi primera impresión fue pensar la tensión y recrearla en mi cuerpo. Y pensé: ¿qué atrae en este caso que nos propone la película? Entonces se me ocurre que ella misma es el cuerpo que siente las fuerzas. Le atraen la exuberancia del paisaje, el respetuoso y afectuoso recuerdo del abuelo, la mirada de los animales. ¿La cámara quiere

dominarlos? ¿A Ferney le atrae esa idea? El abuelo Noé quería cazar, para ello intervino el espacio.

A partir de esa pulsión, que también la vivió Ferney de niño, nace la película. Ahora el nieto interviene el espacio. La tensión permanece y puede notarse desde el inicio. Primero está el río y la trampa, una trampa que hace de la trampa de la historia y que hizo el abuelo, pero que ya no está. Se ve en varios planos y hay gente en ella. El montaje corta precipitadamente: se evidencian las elipsis que vendrán en la película. Luego la cámara se mueve por el río, pero ahora el río está rojo, como si fuera de sangre. Se escucha la voz de Ferney y se siente que él está detrás del lente. En un momento ve en lo alto de un árbol una ave blanca, delgada y alargada. Creo que es una garza. Hace un agitado zoom para detallarla.

La atracción tensiona el pasado y el presente. En Noé y Ferney habita una misma fuerza. Podría decirlo con las mismas palabras: “desean capturar animales con su trampa”. Noé capturaba peces, pero cuando otros animales como delfines o anacondas caían en la trampa, él iba y los liberaba. Ferney captura, con su cámara en mano y su cámara trampa plantada en la tierra, ani-

males varios: garza, venado, serpiente, jaguar. ¿Los captura sin afectar su libertad? Dice en Wikipedia que “una cámara trampa o cámara de fototrampeo es un dispositivo automático usado para capturar imágenes fotográficas de animales en estado salvaje”. Las trampas, de caza o audiovisuales, se usan en espacios en disputa, donde fuerzas diversas se encuentran. Los animales se resisten a ser capturados, no son pasivos, incluso en una foto o un video. Muchos devuelven la mirada.

La atracción tensiona el pasado y el presente. En Noé y Ferney habita una misma fuerza. Podría decirlo con las mismas palabras: “desean capturar animales con su trampa”

Ellos también sienten una atracción, son en ocasiones curiosos y, probablemente, se dan cuenta de que hay una presencia “extraña”. Ya son muchos los contactos entre animales (y humanos). Son muchas las trampas de caza y audiovisuales, como lo atestiguan muchos de los registros que vemos en nuestras pantallas. A mí me pasa que con frecuencia se me presentan videos de animales, sea en que los rescatan activamente, en que los observan con quietud, en que los siguen en alguna persecución o

lucha. Nos atraen. Me hallo “voyeurista de naturaleza”. Todos entramos, bien como capturadores, bien como espectadores. Se palpa la vida y la muerte en tales registros. A lo mejor ellos nos pueden mostrar más de nosotros que de los animales que capturan. Nos miran pero no solemos darnos cuenta. ¿También estamos capturados? ¿Hemos caído en la trampa?

Ferney vuelve sobre su abuelo y la trampa. Parece que él sí se dio cuenta de la mirada que devuelve la trampa. La imagen se tiñe de rojo. El sonido, luego de sentirse natural, es abrasador. Algo debe consumirse. El encuentro con los animales requiere de una mayor atención. Ferney logra representar la ráfaga con que solemos ver. Nosotros en nuestras pantallas, si se nos topan este tipo de imágenes, solemos verlas de pasada y poco nos detenemos aunque las veamos “completas”. O al menos es lo que a mí me sucede. Ferney también logra un congelamiento de la imagen, detener nuestra mirada. Puede que igual caiga en la trampa, que quede capturado como el jaguar que nos mira. Así podemos tener un registro nuestro. Sin embargo, no es poca cosa. Vale empezar por darse cuenta de si estamos en una trampa. Me parece que Ferney piensa que sí. A lo mejor esa imagen hay que quemarla,

pero eso puede implicar quemar lo capturado, como un territorio o un animal. Es difícil. Tal vez también nos quemamos como un fuego que purifica, aunque sea un poco. Por fortuna es la pantalla. Ese pasito, a diferencia de la mayoría de otras pantallas, nos lo facilita el cine. 🐜

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

PALOQUEMAO, DE JEFERZON CARDOSA

DEL GÓTICO TROPICAL AL GÓTICO POPULAR

Lina María Rivera (Sunnyside)



“Lo más admirable del fantástico es que lo fantástico no existe, todo es real”

Breton

Hace más de cuatro décadas que el grupo de cineastas caleños autodenominados

“Caliwood” reescribió la historia y mirada del cine colombiano. Cuando a través de una postura contra la porno-miseria, a favor del cine de autor, experimental y de bajo presupuesto, se acercó a temáticas sociales y políticas desde el cine de género, rein-

terpretando el gótico inglés en un contexto caluroso y latino. Iniciando, un sentido fantástico-político, categorizado como “Gótico Tropical”, con el que, a pesar de haber marcado un hito entre el público y los cineastas de las pasadas generaciones, el interés por narrar lo real desde lo imaginario no logró arraigarse de manera sólida ni constante en nuestra cinematografía. Por ello, el segundo cortometraje dirigido por Jeferzon Cardosa y producido por Melisa Zapata, abanderado con su visión “Gótica popular” desde su primer cortometraje, *28 de Mayo*, nos insta a preguntarnos sobre el resurgimiento aquella mirada y, sobre todo, por qué esta logra ser tan llamativa entre todo tipo de audiencias, incluyendo los círculos especializados.

El origen del gótico fue el resultado de las guerras consecutivas en Europa y mitos populares sobre muerte, cadáveres y resurrección. Una raíz que puede unirse a nuestra ancestralidad, de la mano de los mitos y el rancio catolicismo, en casi cada región, pero que ha pasado desapercibida como una fuente de fantasía. Sin embargo, aquella aproximación a lo real podría convertirse en la tan anhelada reconciliación del público con el cine colombiano. Debido a que, mientras sube el número de producciones anuales y se expande el prestigio de

las mismas en su recorrido por festivales, el número de espectadores decrece de manera preocupante. Quizá porque, aunque la denuncia social es una necesidad casi visceral en todos los autores colombianos, se ha olvidado que el cine es entretenimiento por antonomasia.

No obstante, el cine de género parece ser el punto medio en el que un cortometraje sobre la violencia, el narcotráfico, el crimen organizado y la pobreza sea también una historia de vampiros, amor, venganza y fantasía. Donde el tributo al cine de culto, desde los guiños al expresionismo alemán, *Nosferatu*, *Drácula de Bram Stoker*, hasta *Vampiros en La Habana*, *Memorias del subdesarrollo* y *Thrist*, de Chan-Wook, reavivan en el público emociones aún inéditas e inexploradas en un contexto estrictamente Bogotano y folclórico. Lo que inspira a la audiencia a entrar en una realidad paralela que fascina por su singularidad, mientras busca convencerlos de ser ellos los protagonistas de aquellas historias. Cambiando los rostros, las voces y el subtexto social del gótico para volver lo fantástico un elemento ordinario. Iniciando el “gótico popular”, con el que La Banda del Sur Films ha logrado dilucidar las fronteras de la pantalla para crear una comunidad alrededor del concepto que termina por so-

portar y superar su obra.

Esta reinterpretación del género elige borrar de sus temáticas la opresión y abuso entre diferentes clases sociales, para plantear aquellas relaciones de poder y violencia en un único universo económico y social que termina por revelar que la “sangre” que corre como metáfora y, con la que finalmente Leidy se transformará, habla sobre una lucha por la supervivencia más que contra un enemigo. En el que el único camino para la “salvación” es convertirse en uno de “ellos”. Tal como demuestra la poética de la imagen inicial y de cierre en la que el plano general de la Plaza revela la inversión de sus valores cuando los dos protagonistas terminan de cabeza, a pesar de que el ambiente permanece aparentemente inalterado. Marcando también esta visión desde la sinopsis en la que se nombra a Pedro como un vampiro del subdesarrollo, recordando a las ideas de la película y novela homónima: *Memorias del subdesarrollo*, en las que se plantea una visión del mundo que se caracteriza por invertir el talento e ingenio en responder a las circunstancias y moldearse para sobrevivir.

Precisamente en aquella noción primitiva de los personajes, toma fuerza la elección

del subgénero del vampirismo para narrar *Paloquemao*, ya que con ella plantea una relación entre animales y humanos que se ha instaurado desde el inicio del género, que nos incita a preguntarnos si nuestra violencia desmedida y generalizada es un síntoma de nuestra sociedad subdesarrollada. Trascendiendo a la clase popular para establecer aquel cuestionamiento en toda la sociedad colombiana, dado que cada víctima del vampirismo en el cortometraje hace referencia a un tipo de violencia que inunda nuestro país: la desaparición de personas, trata infantil, feminicidios y narcotráfico, las cuales perviven únicamente porque hay una red entre clases y campos de poder que las permiten, infundan y perpetúan a su conveniencia.

Esta reinterpretación del género elige borrar de sus temáticas la opresión y abuso entre diferentes clases sociales, para plantear aquellas relaciones de poder y violencia en un único universo económico y social...

Sin embargo, su efectividad se construye menos en su discurso y más en su estética alejada del cine clase B, característica del gótico tropical, así como en su constante construcción de *fans* alrededor del “gótico popular”. Debido a que toma símbolos tra-

dicionales como la virgen y los reinterpreta al unirlos con iconos del cine de género como el legendario vestuario de Drácula, diseñado por Eiko Ishioka, o las herbolarias de la plaza para incluir en ellas el “vampisol”. Construyendo un diseño de producción basado en la nostalgia, como elaborando un señuelo para atraer *fans* del género a este nuevo contexto y geografía. Al igual que al público no especializado o sin interés en lo fantástico, al tomar signos populares como la Plaza de mercado, el desmantelamiento del “Bronx”, los vendedores de chunchullo o Noel Petro, para convertirlos en emblemas de lo gótico y vampírico. Logrando unir dos públicos aparentemente irreconciliables.

Esto se une a una distribución y marketing enfocado en la experiencia. A través de tours por la plaza de Paloquemao, proyecciones en prisiones y la misma figura de Jeferson Cardoza, que insisten en instaurar la idea de que el “Gótico popular” no solo es cine sino también realidad, pero que, para acceder a su rica fantasía, la única puerta es La Banda del Sur Films, y más específicamente a través de Jeferson, quien sin dudarlo se ha convertido en el emblema del género. Logrando un impacto sin precedentes entre círculos tan diversos que, así como mutis le enseñó a Buñuel que se podía hacer el gótico

tropical, le están demostrando a los mercados internacionales y al público que nuestro cine tiene más lenguajes, y que el “Cine colombiano” no es un género per se, sino que puede ser tan diverso y rico como el de otras periferias del mundo. Dejándonos una sola certeza: que el verdadero mal que circunda cada calle y época de nuestra patria, tanto como la causa de las guerras interminables y la sangre que no deja de correr, es a pesar y sobretodo, el mal de la supervivencia. 🦋

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SU MADRE, LOS ARCHIVOS, DE LAURA INDIRA GUAUQUE

DESENMASCARAR LAS IMÁGENES

Marlon Varela



ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI



Su Madre, Los Archivos es un cortometraje de Laura Guauque, realizado a partir de fragmentos de publicidades, entrevistas, series de televisión y noticieros colombianos, grabados desde los años ochenta hasta la actualidad. A través del montaje, la rea-

lizadora reflexiona sobre el significado de ser mujer en la sociedad colombiana, pero también sobre el aborto, el cuerpo y el machismo. La película tiene un tono irónico bastante sagaz y expresa un pensamiento propio a través de la risa.

Las presentadoras de televisión, los políticos y los hombres declaran que la mujer solo sirve para procrear y para hacerse cargo del hogar. La realizadora detiene esas imágenes y reflexiona. No, ella no piensa así. No es cierto que la mujer sea un vientre, ni una esclava del hogar, ni una devota de su marido. Para afirmar su desacuerdo, Laura repite hasta el cansancio aquellas imágenes. De tanto hacerlo, el discurso de esos personajes se deforma, es como si ella les quitará la máscara y nos dejará ver una nueva realidad: que esas imágenes son insensatas, ridículas, absurdas, falsas y risibles. Gracias a ese recurso de la repetición, uno como espectador tiene la oportunidad de reflexionar sobre las representaciones de la mujer que la televisión colombiana ha venido promoviendo desde los años ochenta hasta ahora.

Otro recurso estilístico utilizado para desenmascarar esas imágenes televisivas es el montaje de atracciones, es decir, poner al lado dos imágenes que se contradicen para crear una emoción en el espectador: mientras un sacerdote dice paparruchas sobre el aborto, o mientras el siniestro procurador Ordóñez promueve campañas para la procreación y el mantenimiento de la familia tradicional, de inmediato aparecen mujeres

aclarando que la mujer es libre de decidir sobre su cuerpo y sobre su vida. Aparecen, por ejemplo, las caras de Florence Thomas, de Piedad Córdoba, de Vilma Penagos, feministas reconocidas en los medios, que cavilan sobre el rol de la mujer en la sociedad, y que proponen una nueva mirada, más allá del discurso machista y anodino de los hombres. Debido a ese montaje de atracciones, el espectador debe tomar partido, debe generar un pensamiento, o por lo menos, debe establecer un diálogo con lo que ve y escucha. Es imposible que trague entero. Laura lo empuja a uno a agitarse, a construir un punto de vista propio sobre aquellas imágenes.

Aparecen, por ejemplo, las caras de Florence Thomas, de Piedad Córdoba, de Vilma Penagos, feministas reconocidas en los medios, que cavilan sobre el rol de la mujer en la sociedad...

El último recurso utilizado para desenmascarar esas imágenes es el de dividir la imagen en dos, sobre todo en la escena de aquella serie, donde madre e hija hablan de la menstruación, pero no parecen entenderse entre sí. Esa separación muestra una ruptura de generaciones: las mujeres de hoy ya no piensan de esa forma tan anticua-

da que pensaban sus madres o sus abuelas. Laura mete su cuchilla de montajista y se desmarca de los discursos vetustos sobre la mujer. El espectador, después de haber reflexionado, después de agitarse, después de haber tomado partido, quiere pararse de su silla y salir a la calle a combatir, a cambiar la sociedad colombiana. Por lo menos eso es lo que me ha sucedido a mí viendo *Su Madre*, *Los Archivos*.

La mirada de Laura Guaque es la mirada de alguien que, a través del montaje, resiste frente a las imágenes machistas impuestas por la televisión y por los hombres, que siempre han reproducido estereotipos de la mujer perfecta, santa y sagrada, que incluso debe responsabilizarse por los deberes de los hombres. La acidez, la ironía y el humor de esta película dan a entender que detrás de esas imágenes hay alguien que propone la creación cinematográfica, especialmente el montaje, como una forma de desenmascarar los discursos sobre la mujer que la televisión nos vende como verdaderos, como una forma de combatir los discursos hegemónicos para crear una mirada propia. 🐞

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



SALA RETRO

CHIRCALES, DE MARTA RODRÍGUEZ Y JORGE SILVA (1972)

...Y LA POESÍA DEL DOLOR

Juan Sebastián Muñoz

—●—



ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI



Pareciera innecesario tener que ahondar en el dolor que se deriva de la miseria. El horror horizontal y vertical que inunda a un ser humano que es sometido a la degradación

criminal de la pobreza extrema. El cine latinoamericano con suficiente conciencia ha derivado en una observación política extensa que ha denunciado el asentamiento de un

orden estructural sistemáticamente criminal desde sus mismos modos de producción. En Colombia, no existe una presencia más importante en ese sentido que la de Marta Rodríguez y Jorge Silva y, específicamente, en su obra *Chircales* (1972), el transversal mediometraje documental que dio a conocer el modo de producción semiesclavista de la industria ladrillera en la marginación de Bogotá.

La asociación cinematográfica de Rodríguez y Silva empezó formalmente con esta película que abarcó seis años de auténtica inmersión en las entrañas de una familia sometida a la devastación indignante de una opresión esencialmente criminal, en la que trabajaban del más viejo al más joven, desde ancianos hasta niños, hombres y mujeres, niños y niñas, en la maquinaria asesina de una industria que les consumía el alma y el cuerpo en cada respiro, en cada gota de sudor, inhalando emanaciones venenosas o cargando el peso de las piedras sobre el lomo. El método de los realizadores revela un compromiso honesto, una relación horizontal con los personajes de su película, con la humanidad misma que a fin de cuentas es la que vierte a cada instante, en cada plano, un sustento poético que aún más que emoción es conmoción.

Rodríguez y Silva parten de la premisa teórica del marxismo y la película es originalmente demostrativa de esa tesis. En el centro de Bogotá (y del país), en plena Plaza de Bolívar, capturan la presencia militar en las imágenes y la negación contraevidente del gobierno en la memoria sonora, mientras que la población asiste a las elecciones con el automatismo de la ideologías ciegas y heredadas sin cuestionamiento. Después, mientras se esclarece el mecanismo vil de la deshumanización que explica el sistema mismo de la industria ladrillera, poco a poco el camino se adentra en ese hábitat en el cual se suman rostros de todas las edades, emergiendo desde la oscuridad, y la cámara se detiene en la profundidad de esa mirada que encierra un dolor muy profundo que se cultiva día a día, mes a mes, año tras año.

En medio de una adversidad inaudita, de la gestación sin signo alguno de planificación y de los testimonios de la violencia intrafamiliar derivada de las más profundas depresiones, sobrevive esa comunidad que crece como una planta silvestre en la aridez rocosa, mientras parecieran tener la conciencia melancólica de avanzar a pasos firmes hacia la muerte. Recuerda por momentos *La casa es negra* (1962), de la poetisa iraní Forough Farrokhzad, y resulta espe-

cialmente abrumador considerar que la miseria de las ladrilleras, en el subsuelo de esa pirámide arbitraria de producción, recuerde por momentos a los leprosos condenados a la marginación. Es desolador pensar que el sometimiento natural de esas condiciones de explotación sea equiparable a los estragos inclementes de una enfermedad crónica y terrible.

...resulta especialmente abrumador considerar que la miseria de las ladrilleras, en el subsuelo de esa pirámide arbitraria de producción, recuerde por momentos a los leprosos condenados a la marginación.

A pesar de las circunstancias especialmente horribles, la comunidad lucha por aferrarse a una alegría esquiva, en las celebraciones de los cumpleaños con sus respectivos preámbulos esperanzados. Pero los rituales inevitablemente se transforman en los del dolor desgarrado, los del duelo, los del funeral y el entierro de los familiares, quienes terminan fundiéndose con ese suelo asesino, esa arena movediza, que empieza por ser prisión y termina por ser tumba.

La extraordinaria textura fotográfica de *Chircales*, el rostro de esta profunda poesía

del dolor, no es un acierto azaroso. No se trata aquí de la captura virtuosa de un instante. Esta es una película que se subleva frente a la velocidad de la modernidad. Que se interna, que espera, que aguarda sin prisas y que se hace parte del mundo que habita y no solo visita. Es el resultado de la experiencia vital en ese espacio, de la respiración misma de ese mismo aire, de convertirse en uno más en esa comunidad. Y ese fundamento es esencial en la ruptura de cualquier dirección vertical en la observación. Es lo que garantiza que exista una mirada digna, respetuosa e incluso de admiración, que termina por desentrañar poéticamente la pena y de proyectar al mismo tiempo una intensa indignación.

Se trata de una posición política que no se limita a observar desde la distancia de un exotismo clasista y racista, sino que se compenetra y sustancialmente se nombra como parte de esa categoría popular, del mismo pueblo al que se refiere la teoría marxista. Finalmente, el duelo profundo se desborda en la película y se siente tan especialmente denso que toca todas las aristas de la espiritualidad. La espiritualidad de una pena sacra, de un lamento intenso, que surge de las entrañas y se proyecta a todos los espacios; que resuena en las cavidades de cualquier

sensibilidad medianamente despierta.

Así como por aquellos años se encumbra-
ba el Cinema Novo en Brasil o la obra de Pino
Solanas y Leonardo Favio en Argentina, e
incluso los documentales testimoniales de
Patricio Guzmán en Chile, la obra de Marta
Rodríguez y Jorge Silva estableció un camino
único y reconocible para el cine latinoame-
ricano. Desde la mirada decididamente an-
tropológica, estableciendo una observación
siempre digna de las injusticias estructu-
rales, sin separarlas de la naturaleza cultu-
ral misma del pueblo, específicamente con
Chircales, el cine en Colombia avanzó hacia
la consolidación de un discurso propio, in-
teriorizado y comprometido honestamen-
te con su realidad, teniendo en cuenta toda
la percepción que se puede tener en la vida
misma, desde la aspereza violenta del su-
frimiento hasta la trascendencia espiritual
de ese dolor que es el sustento antiguo de la
religiosidad. En ese sustrato extraordinario,
que se alimenta de la sensibilidad solidaria
del artista, crece una obra que expresa una
existencia reconocible para cualquiera que
tenga algún tipo de arraigo popular en su
propia constitución como un verdadero ser
social, parte de la comunidad. 🐞

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL LUGAR DE LOS DÍAS, DE SANTIAGO HERRERA (2012)

CINE. POESÍA. COTIDIANIDAD.

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

—●—



Medellín es una de esas ciudades con tantas facetas e imágenes de sí mismas, que se hacen indefinibles. Sus dinámicas sociales, históricamente diversas (aunque en ocasiones se hayan intentado encausar en discursos homogéneos o en valores impuestos), responden a las de un territorio sobrecar-

gado de rarezas habituales que suceden día tras día. Uno en el que las historias, los movimientos, los objetos y las personas se crean, se pierden y se vuelven a crear una y otra vez. Uno que se infiere y se desconoce entre colores. Luces. Música. Noticias. Edificios. Banderas. Vidrios. Árboles. Logoti-

pos. Arrugas. Voces. Carros. Balcones. Fechas. Animales. Montañas.

Ese espacio urbano tiene un sinfín de aristas que se entrelazan para formar un paisaje irregular, atractivo porque es inasible; porque está unido y fragmentado; porque es continuo; porque se contradice; porque, tras observarlo, uno no sabe cuánto muestra y cuánto esconde.

Filma al tiempo pasando y cayendo (como un vendaval manso) sobre los cuerpos que lo ignoran. Cuerpos que siguen caminos trazados, que proyectan vidas por continuar.

El barrio Carlos E. Restrepo, como uno de los lugares que hoy se suelen llamar tradicionales para Medellín, reúne toda clase de relatos y labores disidentes entre sí. Sus itinerantes moradores, que lo componen y hacen respirar, son, junto a su arquitectura, el interés principal de Santiago Herrera, que en el documental *El lugar de los días* (2012), permite ver la cotidianidad a través de una cinematografía sutil que entra en ella y le concede un tiempo propio. Con detallismo, muestra algunas de las formas de ser de la ciudad, que discurren a través de los días.

Esa visión apacible de un entorno a medio camino entre lo residencial y lo comercial, que es tan abierto como íntimo, retrata – desde una poesía de lo común– algunos de sus gestos inconscientes. Se deja fascinar por miradas desprevenidas en las que el trabajo y el descanso son complementarios, en tanto la despreocupación de unos, parece nutrirse del esfuerzo de otros. Filma al tiempo pasando y cayendo (como un vendaval manso) sobre los cuerpos que lo ignoran. Cuerpos que siguen caminos trazados, que proyectan vidas por continuar.

Las imágenes de ese rincón en que se resumen parte de las desigualdades y azares de la ciudad, que está vivo por lo que se mueve dentro de él, y que parece encerrarse entre pequeños castillos rojizos, conciben esa noción de un laberinto cálido, de una jaula hermosa. La cinematografía recibe esos destellos de sol, y hace de ellos unas refulgencias digitales recubiertas de cenizas amarillentas, difuminadas. Las luces de bombillas, mientras tanto, iluminan momentos puntuales y brillan en contraposición a la oscuridad de las noches y de las habitaciones que se cierran sobre sí.

Ese tratamiento de la imagen dialoga con una realidad que se hace real porque está

ahí, porque se ve a través de esa textura. La crea y manipula con delicadeza. Manipula las acciones de las personas y las convierte en acción cinematográfica. Les da un nuevo orden desde lo expresivo; lo posible; lo mutable. Se mueve entre la observación y la transformación, sin discriminar entre una u otra, ni revelar su estructura implícita.

Sus sonidos, entretanto, son como una cortina que se mueve y nos deja entrar en esos resquicios comunes. Mezclados con noticias trágicas y enunciaciones de hechos políticos concretos, se valen de un recurso ya común en el cine colombiano (que es el uso de medios de comunicación dentro de la diégesis, en los que se exponen –a forma de denuncia– hechos reales), para hacer bullir una intranquilidad distante, que es también parte de ese panorama.

Son instantes y fragmentos los que comparten esa bisagra entre lo documentado y lo reconstruido, que, como un nuevo objeto con profundidad y forma, dejan ver capas de belleza y contrariedades. Con una película que se adhiere al espacio, Santiago Herrera modifica unos pocos días del 2011 dentro de ese barrio discontinuo, para dar vida a las pequeñeces y encontrarles un encanto visual y sonoro. Mira desde dentro ese valle de

lágrimas que es Medellín, y pone en pantalla algunos de sus ritos, como gesto poético y fílmico sosegado. Grácil. Sensitivo.

Ver película en [Youtube](#) 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

ENTREVISTA A FRANCISCO NORDEN

CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS Y LA CONVERSIÓN DE LEÓN MARÍA LOZANO

Pedro Adrián Zuluaga

—●—



La película de Francisco Norden, adaptación de la incendiaria novela de Álvarez Gardeazábal, se estrenó hace cuarenta años. Esta entrevista, recuperada para Canaguaro, fue realizada diez años atrás.

La historia del cine colombiano ya tiene reservado para Francisco Norden un lugar entre los pioneros de este arte en el país. En 1957 y 1958, Norden escribió sobre cine para *Intermedio* y *El Tiempo* y fue uno de los impulsores de una crítica que asumía una

perspectiva moderna frente a las películas. También estuvo vinculado al teatro, que por entonces empezaba a ser una fuerza cultural renovadora en el país.

En los sesenta, como uno de los primeros directores nacionales con formación académica (adquirida en la parisina IDHEC), le dio estatura técnica y narrativa al cine colombiano de la época. Pero en un tiempo de combate ideológico como aquel, el rigor de Norden, empleado en el documental turístico o institucional, fue tratado muy despectivamente por algún sector de sus contemporáneos, que no sin ironía lo pusieron a encabezar la generación de “los maestros”.

En los setenta su documental *Camilo, el Cura Guerrillero* (1973) fue saludado por el crítico Hernando Valencia Goelkel como “la primera obra importante que produce el cine nacional”,¹ y en los ochenta se instaló en el canon de esta tradición con *Cóndores no entierran todos los días*, una película precisa en sus intenciones y clara en su exposición. En últimas, un clásico. La adaptación de la celebrada novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, publicada en 1972, dividió en un antes

y un después la representación cinematográfica del conflicto bipartidista o, para ser más exactos, de ese intervalo de horror que asépticamente se ha llamado La Violencia. La película es de 1984 y, tras cuarenta años, ha sobrevivido relativamente intacta, a pesar de que muchos le reprochen su academicismo o la aproximación muy cerebral y distanciada a un tema orgánicamente vinculado a la historia del país.

Con estas preguntas en mente y con la lectura fresca del guion y de la novela que lo inspiró, llegué al apartamento de Norden en el norte de Bogotá, un lugar sobrio y tranquilo como el temperamento de quien lo habita, el mismo apartamento donde, según el director, se sentó en varias jornadas a discutir con alguno de sus coguionistas (fueron tres además de Norden: Dunav Kuzmanich, Antonio Montaña y Carlos José Reyes) la mejor manera de adaptar un material incendiario como el de la novela del escritor de Tuluá, para convertirlo en algo ajustado al credo estético del director, a su necesidad de equilibrio, a su sospecha frente a toda forma de aproximación ideológica o manipuladora. Esta es la transcripción de la conversación.

Mi primera pregunta, y teniendo en cuenta

1 Hernando Valencia Goelkel. “Camilo: El cura guerrillero-1973”, en: *Crónicas de cine*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981, p. 178.

que Cándores no entierran todos los días es una adaptación de una obra literaria muy valorada en la época, es si usted fue un lector entusiasta de la novela de Álvarez Gardeazábal o por qué la escogió.

Bueno, yo había leído o por lo menos pretendía haber leído toda la literatura sobre La Violencia que existía en esa época. Para mí La Violencia fue lo más importante que ocurrió en la historia del siglo veinte en Colombia. Y yo quería enfocar el gran tema.

Este ciclo de novelas sobre la violencia fue muy prolífico.

Sí, se escribieron muchas. Incluso había novelas godas que tenían la versión contraria de La Violencia, es decir, que les achacaban la mayor responsabilidad a los liberales.

¿En algún momento le interesó otra novela sobre este periodo?

No, yo estuve como dos años leyendo esta literatura, y en general me parecía muy floja.

La novela de Álvarez Gardeazábal toma una posición muy clara frente a los actores de la violencia.

Sí, pero sobre todo tenía un material dramático muy interesante que se identificaba con lo que yo estaba buscando. Es decir, fue una novela que me dio una serie de imágenes cinematográficas.

Para mí La Violencia fue lo más importante que ocurrió en la historia del siglo veinte en Colombia. Y yo quería enfocar el gran tema.

Usted había hecho Camilo, el Cura Guerrillero en 1973, con muchos comentarios entusiastas como los de Valencia Goelkel, y otros severamente críticos, sobre todo por el uso de los testimonios, o por la escogencia de algunos testimonios por encima de otros. ¿Una novela le permitía liberarse de ese peso testimonial?

No, realmente el documental es de una completa imparcialidad porque los testimonios son por igual de la gente que estaba a favor de Camilo como de la que estaba en contra, que era básicamente la Curía. El problema con *Camilo* es que la gente de derecha dijo que yo era comunista y la gente de izquierda que era una película que solamente le daba la voz a la burguesía. Incluso una enciclopedia francesa le hizo eco a este último reproche y entonces yo mandé una carta que fue publicada en *Voz Proletaria*, explicando

que ahí estaba Diego Montaña Cuellar, por ejemplo, y dirigentes del Partido Comunista como su secretario general Gilberto Vieira.

Trasposiciones y desplazamientos

Cóndores no entierran todos los días, *la novela, ocurre en Tuluá, una zona muy específica de La Violencia en Colombia, y el primer cambio que hace la película respecto al libro es trasladar la acción a un pueblo de Cundinamarca. ¿Esto se hizo por qué razones?*

Sobre todo, por razones de producción y por afinidad cultural. Yo no domino el ambiente del Valle del Cauca, la fisonomía de sus gentes, la forma como se visten, el paisaje rural y el paisaje urbano; es una serie de elementos plásticos que no hacen parte de mi patrimonio visual. **El hecho de trasponer esa novela a la sabana de Bogotá me permitía una mayor seguridad y sobre todo mucho tiempo para localizar exteriores.** De haber filmado esa novela en el Valle yo hubiera tenido que ir allá dos o tres meses a buscar estas locaciones.

Además, por tratarse de una película de época, se conservan más los pueblos de Cundinamarca que los del Valle del Cauca.

No, yo creo que se conservan idénticos. Lo

que pasa es que los pueblos de Cundinamarca, en primer lugar, tienen una fisonomía mucho más auténtica que los del Valle, porque los del Valle son recientes, mientras los pueblos de Cundinamarca pueden responder a una herencia si se quiere colonial. Entonces hay mucha más autenticidad en una película filmada por mí en Cundinamarca que en el Valle del Cauca. Y también, por supuesto, los costos influyeron en la decisión.

¿Se filmó en varios pueblos?

Sí, son varios. Tabio, Tenjo, Zipaquirá, Subachoque.

Pero nunca hay en la película una indicación espacial precisa.

No, yo no pretendía contar la historia de Álvarez Gardeazábal sino explicar el mecanismo de la violencia, que puede ocurrir lo mismo en el Perú o en Ecuador. Era un poco mi intención original.

Álvarez Gardeazábal, un hombre con intereses tan vinculados a Tuluá, ¿estuvo de acuerdo con esa trasposición?

Él jamás intervino en nada, desde el momento en que firmamos en una notaría la

compra de los derechos, fue de una discreción maravillosa que yo siempre le agradecí. Él entró en conocimiento de la película cuando ya estaba terminada.

La novela tiene mucha complejidad narrativa, con una serie de tiempos que se cruzan. Y no hay diálogos. Me gustaría saber cuáles fueron esas imágenes que le llamaron la atención.

La imagen que más me impactó a mí fue la del jinete en llamas; esa imagen me hizo adoptar inmediatamente el libro. Funcionaba además como una revelación para el personaje.

¿Le impactó esa idea de León María Lozano como un personaje trágico, cuya muerte está anunciada desde el principio, con un destino marcado de antemano?

Eso vino a medida que se trabajaba el guion y la estructura de la película.

Hay una complejidad adicional en la novela y es el tiempo en el que transcurre la narración: tal vez siete u ocho años. ¿Cómo resumir un tiempo tan largo y sobre algo que implica tantas sensibilidades como es la historia de la violencia bipartidista? ¿Cómo

se hizo la selección de acciones de la novela para contar esa historia, pues a pesar de que usted diga que los mecanismos de la violencia son universales también hay aspectos muy localizados?

Claro, pero la parte sustantiva de la novela es sobre el mecanismo de la violencia, cómo un tipo buena persona puede ser llevado por circunstancias políticas a convertirse en un sangriento asesino; eso también pasa en las religiones.

...la parte sustantiva de la novela es sobre el mecanismo de la violencia, cómo un tipo buena persona puede ser llevado por circunstancias políticas a convertirse en un sangriento asesino...

Pero ¿cómo se seleccionaron esos momentos? Habían pasado por lo menos treinta años desde que ocurrieron los hechos, y bueno, el cine es un medio de expresión popular que a veces exige cierto didactismo, para que el público entendiera no solo el mecanismo psicológico de la violencia sino sus resortes históricos.

Yo creo que ambas cosas están explicadas en la película.

Sí, pero puede ocurrir que haya mucha acumulación de datos históricos (los conservadores en el poder, el gaitanismo, el 9 de abril, el ascenso de León María, la caída del gobierno conservador). ¿Ustedes se cuidaron de que todo eso tuviera un arco dramático coherente?

Eso vino automáticamente por la historia misma, eso no fue creado. Fue la historia la que estableció esos mojones de la violencia. No hubo ningún artificio, ni ninguna elipsis. La cosa se sucede históricamente.

La película es lineal, la novela no. La novela tiene una estructura narrativa más sinuosa: empieza justo el día antes del entierro de León María y da muchas idas y vueltas temporales. En la película el espectador va con el desarrollo de los acontecimientos. ¿Eso lo hicieron para que fuera más clara la transformación del personaje?

Sí, me pareció más pertinente. El universo de Álvarez Gardeazábal, con esos juegos temporales, es más puramente literario. Yo estaba obligado a contar una historia.

Los personajes

Es común decir que al cine colombiano le cuesta construir personajes con peso psicológi-

co, pero León María tiene ese peso psicológico, sufre una transformación. ¿Cómo se construyó este personaje? ¿Lo pensaron siempre con Frank Ramírez en la mente?

El actor surgió y le dio cuerpo al personaje. Al escoger a un actor que en ese momento estaba en boga y que tenía fama de ser el mejor, automáticamente el actor revistió al personaje. De haber sido otro actor hubiese metamorfoseado completamente al personaje.

Oswaldo Osorio, en un comentario reciente², dice que León María es un personaje inolvidable, a pesar de lo ambiguo y contradictorio en términos morales, pero que tal vez el peso de la responsabilidad de la violencia cae demasiado sobre él, como si la película no lograra mostrar las circunstancias que lo rodearon, la estructura social y política que lo apoyaba.

Sí, como por qué un tipo tan buena persona se metió en eso. Pero bueno, ese argumento puede ser cuestionable. León María Lozano que era un buen padre, un buen católico, un buen hombre, sufre un choque brutal

2 Oswaldo Osorio, *10 personajes inolvidables del cine colombiano*. En: Revista Kinetoscopio, No. 100, Medellín, octubre – diciembre de 2012, p. 44.

al enterarse de la matanza de La Resolana y ese impacto que él tiene lo sacude completamente. Cuando oye hablar de los jinetes del apocalipsis ocurre en él una conversión como la de Paul Claudel, que se convirtió frente a un pilar de Notredame, o como la de un San Pablo. Fue una conversión como también hubiese podido ser un proceso más lento. Pero, en principio, la sacudida de León María es provocada por el sermón del cura.

Que es antes del 9 de abril y es lo que le permite a León María asumir esa actuación valiente el día de la muerte de Gaitán, lo que lo consolida como héroe.

Sí, además, León María era un godo. Y los godos eran muy godos y los liberales muy liberales. Salían a gritar “Viva el partido liberal”, y se hacían matar por eso. E igual con los conservadores.

...León María era un godo. Y los godos eran muy godos y los liberales muy liberales. Salían a gritar “Viva el partido liberal”, y se hacían matar por eso.

El guion es una colaboración de cuatro personas. Carlos José Reyes, Dunav Kuzmanich, Antonio Montaña y usted.

Primero trabajé un mes con Dunav Kuzmanich.

Que ya había hecho Canaguaro con un acercamiento muy distinto a la violencia, con un trabajo sobre la cultura popular, la oralidad, el mito, las canciones sobre las guerrillas de los llanos. Esa no es la perspectiva de Cóndores.

No, definitivamente no. Dunav me ayudó a construir el primer esqueleto de la película que desde luego se transformó mucho. Hubo un primer guion. No recuerdo bien si era muy dialogado o no. Yo creo que no, era más bien un esqueleto dramático. Pero fue muy importante el aporte de Dunav en ese sentido. Los diálogos fueron sobre todo obra mía.

Por cierto, es una ventaja que el libro no tenga diálogos porque eso le permite mucha libertad al adaptador. Y los diálogos en la película son muy informativos y movilizan la acción. Pasando a los otros colaboradores, ¿cuál fue el aporte de Carlos José Reyes y de Montaña?

Carlos José fue la segunda persona que entró al proceso y su aporte fue fundamental porque él es un tipo lleno de información cultural y de ideas, es una enciclopedia. Y además, es un dramaturgo. Cuando trabajé

con Carlos José creo que ya quedó armado el guion de la película, aunque probablemente con muchas fallas.

Fallas en qué sentido.

En que yo sentía muchos huecos narrativos, una desigualdad en el balance de la participación de los personajes a lo largo de la película. Cuando yo terminé de trabajar con Carlos José, sentía que doña Gertrudis Potes había desaparecido y yo no sabía muy bien cómo hacerla intervenir en la situación. Y fue Antonio Montaña quien me resolvió el problema. Yo lo llamé y le expliqué que quería que doña Gertrudis apareciera más, y le pedí que examinara el guion para saber su opinión sobre si otros personajes estaban igualmente desaparecidos, y Antonio, que era mi amigo personal, reescribió completamente el guion, e incluyó una escena maravillosa que es cuando doña Gertrudis llega en la noche a tocar en la puerta de León María. Eso fue una creación de Antonio y es una escena muy buena porque muestra el carácter de esta mujer que desafía el toque de queda y se enfrenta a León María. Y hubo otros aportes de Antonio, aunque el guion que él reescribió yo lo descarté, pero usé algunos elementos.

Justamente le iba a preguntar por el riesgo de que en una película con tal cantidad de personajes se puedan desdibujar algunos de ellos. Y la novela tiene incluso más personajes, pues hay como esa dimensión de una violencia contada colectivamente.

Sí, era complicado meter tanto personaje y darle a cada uno una definición. Por eso lo que le cuento de doña Gertrudis. **En todo caso yo logré borrar mucho la novela desde el momento en que empecé a trabajar el guion y creo que eso fue una cosa muy positiva.**

Las huellas de los cóndores

¿Cuántas versiones del guion hubo?

Hubo una sola que progresó.

Hay algunas cosas respecto al libro que en la película quedan un poco desdibujadas. Por ejemplo, el tema de las hijas extramatrimoniales de León María, que en la novela son dos, las cuales lleva a vivir con Agripina, su nueva esposa. En la película es una sola, pero me da la impresión de que, salvo el comentario aislado en la salida de una misa, no queda muy clara la procedencia de esta niña.

Es la hija de los dos. ¿Hay alguna duda?

En el guion de la película hay un momento en que Agripina se aplica sahumerios para la fertilidad, se presume que es estéril. Y en la novela las niñas son hijas de León María pero no de Agripina, lo cual es un dato interesante dado el férreo catolicismo del personaje, eso en el libro resulta un punto de contradicción.

Sí, no lo recordaba bien, pero aclaro que yo nunca pretendí reconstruir la vida de León María Lozano.

¿El rodaje de la película se hace siguiendo estrictamente el guion?

Sí, estrictamente, y el montaje igual.

Leyendo el guion identifiqué muy sutiles diferencias, como frases que pasan de un personaje a otro.

Bueno, eso ocurre porque los personajes tienen que tener un bómper, un margen de acción. Pero en realidad es un guion de hierro que me daba mucha seguridad. Finalmente, era mi película más ambiciosa y mi primera experiencia en el largometraje de ficción, entonces tenía que estar sujeto a un

guion.

Para la financiación de las películas de Focine en ese momento ¿se presentaba un guion o un esquema de producción?

Era un guion.

¿Y quién lo evaluaba?

Nadie, eso era la manigua en esa época.

¿Había autocensura o la idea, aunque fuera fantasmal, de que los guiones pudieran ser rechazados por su contenido?

Jamás pensé en eso. Nunca hubo interferencias ni morales ni políticas. Recuerdo que hubo una presentación de la película en el Palacio presidencial y Belisario Betancur estaba un poquito descompuesto, pero él tiene muchos recursos retóricos y lo supo manejar.

Pero era una época de procesos de paz y el tema de la memoria histórica era muy delicado. Y el cine colombiano de esa época fue en muchos casos un cine que activó esas memorias.

El cine colombiano de esa época era un cine

que hacía panfletos políticos, sobre todo en los documentales. Todos decían exactamente lo mismo y se vendía muy bien en Suecia, o iban al Festival de Oberhausen. Esa modalidad tenía mucho éxito, pero afortunadamente ya pasó.

El cine colombiano de esa época era un cine que hacía panfletos políticos, sobre todo en los documentales. Todos decían exactamente lo mismo y se vendía muy bien en Suecia...

Cóndores luce muy equilibrada en términos históricos, no es partidista ni panfletaria.

Me esmeré mucho en que no lo fuera. No quería hacer una película para condenar la violencia goda y poniendo a los liberales como víctimas. Ese jamás fue mi interés. Pude eludir ese enfoque porque le tengo cierta repugnancia al compromiso ideológico. Soy muy escéptico. Y nunca hice nada para venderse a la televisión sueca.

Pero es justamente esa neutralidad la que le critican muchas personas, porque se pierde un poco, según ellas, la oportunidad de mostrar quiénes mediaban en la violencia: los partidos, sus directorios, los gamonales, los terratenientes locales. Como si el perso-

naje asumiera la violencia por sí mismo. Es la opinión de algunos, aunque yo no la comparto.

Es que se puede decir cualquier cosa. Es lo usual, es la manera de conseguir determinados objetivos. ¿Cómo pueden decir que están desdibujadas las fuerzas locales? Están muy marcadas: el alcalde, los jefes de los directorios conservadores; más marcados era imposible. Si hasta le llevan las armas a León María, ¿cómo que no están marcados?

Lo que pasa tal vez es que en el libro hay nombres, personajes históricos como Augusto Ramírez Moreno, que es quien tiene la primera reunión con León María.

¿Pero eso tiene bases históricas? Yo conocí a Augusto Ramírez en París cuando él era embajador y era un buen tipo, era un poco provinciano en su retórica, con frases muy cultas, y al hijo Augusto Ramírez Ocampo también lo conocí bien y fuimos muy amigos. Pero es que la violencia lo que provoca es un desbarajuste moral que impide distinguir el bien del mal. Por eso hasta los curas podían ser asesinos.

Bueno, y hacer señalamientos directos lo que logra es desviar la atención.

Exactamente, y la película es muy sutil en eso. Muestra más las fuerzas en juego que las personas involucradas.

Asimismo, la película es bastante pudorosa en términos visuales, mucha parte de la violencia es más bien relatada que mostrada, es la reacción a la violencia –su huella– más que la violencia misma.

Bueno, es que de lo contrario habría tenido que mostrar chorros de sangre y yo no quería caer en eso. Me parecía muy facilista, y estaba seguro que eso podía debilitar la película.

Dos películas sobre algunos aspectos de la violencia, El río de las tumbas, de Julio Luzardo, y Pisingaña, de Leopoldo Pinzón, muestran el lado más fuerte de esta violencia a través de flashbacks e insertos, insinúan la violación de las mujeres, el fuego que arrasa las casas, entre otros hechos.

Esas cosas hay que hacerlas con grandes medios técnicos y dominando mucho el arte del cine. De lo contrario queda como un cine subdesarrollado. Por eso yo no lo hice, eso se lo dejo a Tarantino.

Otra película sobre la violencia bipartidista,

En la tormenta, de Fernando Vallejo, en cambio, es mucho más gráfica y, además, señala a los bandoleros liberales como los agentes de la violencia.

En la violencia participaron todos, y creo que además esa violencia sigue latente en Colombia. Es una cosa de acción y reacción como siempre han sido las guerras de religión, como fueron las guerras en Francia en el siglo XVI, por ejemplo.

Esas cosas hay que hacerlas con grandes medios técnicos y dominando mucho el arte del cine. De lo contrario queda como un cine subdesarrollado.

¿Y por eso es que lo de León María Lozano está planteado como una conversión en términos religiosos?

Sí, quería mostrar que tenemos una propensión natural a abrazar el credo de la violencia.

De hecho, el leit-motiv del personaje es la frase: “Es cuestión de principios”.

Claro, él no se enriquece con la violencia, sigue siendo un hombre honrado.

Pero se vuelve un monstruo y ejerce una violencia con unos niveles de gratuidad que superan el “cumplimiento del deber”.

Pero, por ejemplo, él se aterra en algún momento de que sus hombres hayan matado a mujeres y niños. Él solo quería matar liberales.

Hay un momento que impresiona mucho en la película y es cuando matan a los perros. Ahí uno siente que a león María su propio comportamiento y el de los suyos se le está escapando de las manos. Y eso también está en el libro.

Sí, es que el libro me ayudó muchísimo, fue como la voz del cielo. Me dio muchísimos elementos dramáticos.

Hay un uso de las velas o las teas ardiendo que no sé si usted lo haya tomado también como un elemento religioso.

No, lo usé más como un elemento dramático.

Hablemos un poco de la recepción de la película, que fue quizá la primera aproximación a la violencia bipartidista por parte del cine que tuvo amplia aceptación, teniendo en cuenta

que otras como Canaguaro, El hermano Caín (Mario López, 1962) o En la tormenta, tuvieron diferentes dificultades para llegar al público.

Cóndores fue un rotundo éxito en el estrato cinco y seis. Yo habría preferido que la película tuviera un gran éxito en los estratos dos y tres, porque eso me hubiera permitido pagar la deuda de Focine. Los estratos cinco y seis me dieron 250 mil espectadores, que era una cifra buena pero que no me permitió pagar la película, y por eso yo tuve unos tremendos problemas económicos para pagarle a Focine. Yo invertí todos mis ahorros y eso fue un desastre económico.

¿250 mil fue el total de espectadores?

Sí, eso es mucha gente, pero para pagar una película se necesitaba un millón, o por lo menos 700 mil.

...y por eso yo tuve unos tremendos problemas económicos para pagarle a Focine. Yo invertí todos mis ahorros y eso fue un desastre económico.

¿En qué sección de Cannes estuvo la película?

En *Una cierta mirada*. Fue la primera película colombiana que estuvo en una selección oficial de ese festival.

¿Qué reacciones recogió?

Mucha prensa, aunque no diría que muy elogiosa. Yo tuve la impresión de que la película desconcertó un poquito, que no la entendían bien. Era muy difícil presentarle a un público francés una problemática latinoamericana. No entendían nada, y siguen sin entender nada.

¿No habrá pasado al mismo tiempo que ese transcurso de ocho años en los que pasaron tantas cosas era difícil de asimilar por un público extranjero?

Sí, claro, en esos ocho años hubo muchos tiempos fuertes: el 9 de abril, la forma como se desencadenó la violencia, la caída del gobierno, todo está muy comprimido.

Todo ocurre muy rápido, por ejemplo, el final cuando León María es traicionado y se cumple el vaticinio sobre su muerte.

Está muy comprimido, había que meter muchas cosas en una hora y media.

¿Quisiera preguntarle con qué atención sigue el cine colombiano actual?

Vi una película que me impactó mucho: *La Sirga*. Sobre todo porque es un cine moderno, es el cine que se está haciendo en Europa.

El cine colombiano ha llegado a una suerte de especialización en los oficios. Por ejemplo, hay guionistas profesionales. Mientras tanto usted en *Cóndores* cumplió un triple rol: guionista, director y productor. Eso es casi impensable con los desafíos actuales del cine colombiano.


Era muy complicado hacer una película en esa época, aunque yo siempre tuve un muy buen personal. El director de fotografía de *Cóndores* (Carlos Suárez), por ejemplo, fue decisivo para la calidad de la película, porque él galvanizó todo el equipo de rodaje.

Y tuvo un equipo de actores muy profesionales.

Sí, extraordinario, hubo una gran mística en el rodaje.

¿Qué pasó con su productora Procinor?

Ahí sigue, aunque ya no produzca películas. Nació en 1970 como una empresa para poder firmar los contratos. Por ejemplo, *Camilo, el Cura Guerrillero* duré muchos años haciéndola porque la financiaba con la plata que ganaba haciendo los documentales por encargo. Cada vez que tenía veinte o treinta mil pesos llamaba a Gustavo Nieto Roa y le decía: “tenemos que ir a filmar a Diego Montaña”. Y así quince días después o dos meses. Por eso tardé tanto haciéndola. Y después los lapsos entre película y película se fueron haciendo muy largos.

En efecto, hago cuentas y veo que entre Códoros y El trato (2005) hay más de veinte años de distancia. Un tiempo muerto que le impidió a Norden acertar y equivocarse haciendo películas, acumular experiencia, el don máspreciado para un hombre que, es lo más seguro, cree más en el trabajo que en la genialidad. 

CONTENIDO

SITIO WEB



FESTIVALES

CALI: DONDE EL CINE CONECTA, CUESTIONA Y TRANSFORMA

Vanessa María Martínez Angulo



ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI



El cine es un arte que mueve almas y conecta universos, y tuve el privilegio de experimentarlo de manera íntima y profunda durante el Encuentro Nacional de Crítica de Cine del Ministerio de las Culturas, las Artes

y los Saberes y sus aliados, y la XVI edición del Festival Internacional de Cine de Cali . Estas jornadas no fueron solo un espacio para ver películas, fueron un laboratorio vivo donde la crítica, la reflexión y el inter-

cambio de ideas elevaron al cine a su máxima expresión: un espejo de nuestras realidades y sueños.

Ser una de los doce seleccionados para participar en el Encuentro Nacional de Crítica de Cine fue un honor y un reto. Cada charla, cada debate y cada proyección confirmaron lo que ya intuía: la crítica cinematográfica no es un ejercicio meramente técnico ni un juicio sobre estética; es una herramienta de interpretación cultural, un puente entre la obra y el espectador que fomenta el pensamiento crítico y permite cuestionar las narrativas que consumimos.

En mi caso, como periodista, reflexioné sobre cómo la crítica y el periodismo comparten una misión común: dar herramientas a las audiencias para interpretar el mundo.

El punto culminante fue el cierre del festival, cuando nosotros, los participantes del Encuentro, tuvimos el privilegio de otorgar el Premio de Crítica Joven a la película *La Laguna del Soldado*. Este gesto, lejos de ser simbólico, nos hizo comprender la responsabilidad de nuestra labor como críticos. Elegir esta obra no solo fue un reconocimiento a su calidad narrativa y estética, sino

también una declaración de principios: el cine que trasciende no solo entretiene, sino que interroga, sacude y propone.

El Encuentro Nacional de Crítica de Cine fue transformador porque rompió paradigmas. Allí entendimos que la crítica no es un espacio de élite, sino una práctica accesible que invita al espectador común a pensar y sentir desde otras perspectivas. En mi caso, como periodista, reflexioné sobre cómo la crítica y el periodismo comparten una misión común: dar herramientas a las audiencias para interpretar el mundo. Este encuentro me recordó que el buen periodismo, como el buen cine, debe cuestionar lo evidente y profundizar en lo oculto.

Todo esto ocurrió en Cali, una ciudad que se reafirma como epicentro cultural del Pacífico colombiano. Más allá de su geografía, Cali se erige como un punto de encuentro donde confluyen voces, lenguajes y miradas de diferentes partes del mundo.

En sus salas de cine, los relatos de países lejanos encuentran eco en las vidas de los caleños y colombianos, creando una simbiosis única entre lo local y lo global. Esta conexión no es casual, es el resultado del esfuerzo continuo de iniciativas como el Festival Internacional de Cine de Cali, que

no solo programó una selección impecable, sino que también fomentó el pensamiento crítico y la reflexión colectiva.

Felicito al Festival por su titánica labor, por convertir a Cali en un faro cultural y por crear un espacio donde el cine y la crítica caminan de la mano para transformar conciencias. Este tipo de eventos no solo enriquecerán nuestra percepción del cine; enriquecerán nuestra percepción de la misma vida.

Hoy, al recordar estas jornadas, reafirmo mi compromiso con la crítica y el periodismo como herramientas para el desarrollo cultural. Así como Cali se ha consolidado como epicentro del cine y la crítica, debemos apostar por llevar estas experiencias a territorios alejados de las capitales, donde también existen talentos y narrativas únicas que merecen ser escuchadas, apoyadas y visibilizadas.

Es hora de que la crítica cinematográfica trascienda fronteras geográficas y sociales, para que jóvenes de todas las regiones tengan acceso a estas herramientas que no solo enriquecen el arte, sino que también fomentan el pensamiento crítico y fortalecen la identidad cultural. Que el cine no sea

un privilegio de unos pocos, sino un derecho colectivo que impulsa el desarrollo cultural en cada rincón de nuestro país. Este es el desafío, y también la invitación: a soñar, crear y construir un cine que nos represente a todos. ✨

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EN CALI EL CINE SE PROYECTA AHORA: UN FESTIVAL QUE (RE)IMAGINA LO (IR)REAL

Laura Montes | @toma20.cine | toma20.com



ALCALDÍA DE SANTIAGO DE CALI



En esta crónica, el Festival de Cine de Cali cobra vida más allá de las proyecciones; capturando momentos, emociones y reflexiones sobre la cultura y la memoria colectiva de la ciudad.

La salsa retumbaba cada noche en las calles de una ciudad que sigue siendo distrito cultural en Colombia. El succulento viche, con su típico aroma vallecaucano y regusto fuerte, endulzó a sus asistentes, quienes experimentaron los sabores –y saberes– an-

cestrales del pacífico colombiano. Y un pensamiento colectivo: Cali sabe a cine.

El séptimo arte se fusionó con el sublime paraje vallecaucano y el audiovisual de la región. Después de seis días de una fiesta cinematográfica enérgica en la ciudad de la salsa y el Hollywood colombiano, el pasado domingo 17 de noviembre el Festival Internacional de Cine de Cali terminó su edición número dieciséis. *El golpe de Robo*, la nueva película de Sebastián Duque, fue la encargada de cerrar con broche de oro. En la Cinemateca La Tertulia –aquel clásico santuario audiovisual caleño– los asistentes se fundieron entre risas y aplausos por la película que cerró uno de los eventos cinematográficos más importantes del país.

Bajo el lema “el cine se proyecta ahora”, se presentaron 124 películas, 54 invitados, 43 espacios, 44 proyectos de industria, 38 actividades académicas, más de 80 aliados, 13 proyectos de guion de cortometraje y doce participantes reflexionando sobre el quehacer de la escritura cinematográfica en el Encuentro Nacional de Crítica de Cine.

Un cierre de suspenso

La noche era aún joven cuando el auditorio de La Tertulia rebosaba en aplausos y ale-

gría. Cientos de personas se reunieron para celebrar las mejores obras nacionales e internacionales de la décimo séptima edición del Festival de Cine de Cali. Pero un reclamo del público sepultó a la sala en un silencio fantasmal. Pedro Adrián Zuluaga, reconocido crítico y además jurado de una de las categorías, protestó contra un error en la lectura de los nominados a largometraje internacional. El propio Alejandro Martín, director artístico del evento, pasó al atril para asegurar la lectura correcta de las películas candidatas. Y la audiencia volvió a palmo-tear por los galardonados por el FICCALI.

La gran ganadora de la noche fue *La laguna del soldado*, el documental experimental de Pablo Álvarez Mesa, que se llevó el Premio María a Mejor Película y el Premio de Crítica Joven (otorgado por los participantes del Encuentro Nacional de Crítica de Cine).

Por su parte, la película *Golán* obtuvo el ansiado galardón Luis Ospina a Mejor Dirección para Orlando Culzat, además del incentivo al Desarrollo Audiovisual de Cali de la Secretaría de Desarrollo Económico. La Torah Tropical de Jimmy Ferguson, Ezra Axelrod y Gloria Nancy Monsalve; en cambio, fue la favorita del público.

El cortometraje colombiano *La noche del minotauro* y la película internacional *La transformación de Canuto* también ganaron el Premio María a Mejor Película, mientras que el Luis Ospina a Mejor Dirección fue para Leinad Pájaro de la Hoz (Bolier Films) con su cortometraje *Un pájaro voló*, y el realizador argentino Hernán Rosselli con su largometraje *Algo viejo, algo nuevo, algo prestado*.

Golán obtuvo el ansiado galardón Luis Ospina a Mejor Dirección para Orlando Culzat, además del incentivo al Desarrollo Audiovisual de Cali de la Secretaría de Desarrollo Económico. La Torah Tropical de Jimmy Ferguson, Ezra Axelrod y Gloria Nancy Monsalve; en cambio, fue la favorita del público.

Aunque la noche estuvo llena de premios, laureles, elogios y ovaciones, se respiraba un aire distinto, porque el Festival de Cine de Cali no solo se trata de galardones. También tiene un valor per se: aquel que solo brinda el séptimo arte. Y las grandes voces de este evento lo dejaron claro.

El cine por el cine

“Quien hace películas siempre quiere despertar una emoción en el público (...) el coraje es lo que se necesita para arriesgar

tanto para lograr todo lo que queremos. Mil gracias a todos por su coraje”, afirmó Alejandro Martín, director artístico del festival.

Coraje, aquel valor impetuoso con el que se enfrenta la vida. Y el festival de cine de Cali lo ha resumado en todas sus proyecciones, películas y charlas. Es la valentía, la intrepidez y el denuedo con el que los realizadores se atreven a seguir haciendo cine.

Búsquedas divergentes y nuevas miradas

El festival inició el martes 12 de noviembre en Cali con la proyección de la película mexicana *No nos moverán*, y tuvo su fin el domingo 17 presentando *El golpe de Robo*. Marín, el director artístico, también afirmó en la inauguración que continúan con la misma búsqueda de Luis Ospina (reconocido cineasta colombiano y miembro del Grupo de Cali): encontrar filmes donde se rompa la barrera entre el documental, la ficción y el experimental.

Esta exploración estilística se fundamenta a partir de la ‘docuficción’: un híbrido narrativo entre la ficción y el documental, donde los realizadores mezclan situaciones reales con elementos ficticios como actores o recreando momentos que fueron grabados inicialmente. Existen muchos ejemplos

de esta modalidad en la actualidad, como *Taxi* (2015) de Jafar Panahi, *Your Name Here* (2015) dirigida por B.P. Paquette, o *Juventud en marcha* (2006) de Pedro Costa. Y la excepcional ópera prima de la directora haitiano-canadiense Miryam Charles del año pasado *Cette Maison*.

La misión curatorial del FICCALI es clara y su mensaje contundente: inclusión, exploración audiovisual y propuestas estéticas innovadoras. Desde la paridad en la programación de películas dirigidas por hombres y mujeres, la presencia de cines raizales y palenqueros, hasta cintas con diversidad cultural que separan la barrera del documental y la ficción.

El Festival de Cine de Cali es y siempre ha sido diverso, y así lo demuestra su programación. No solo en paridad de género e inclusión, sino en narrativas que construyen nuevas miradas.

La selección oficial de esta edición del festival es rica y potente. Como *La laguna del soldado* examinando desde el documental experimental la recodificación de la memoria y la identidad colombiana, la deslumbrante *Trenque Lauquen* y su experiencia colectiva de cuatro horas de metraje, *Vol-*

veréis y su narrativa cómica al mejor estilo de Woody Allen. Sin mencionar a *Su madre: los archivos*, que cuestiona las construcciones culturales alrededor de la maternidad y la mujer, o las vanguardias afro en *Nyanga*, *Trans-itar lo negro y marica* y *El olvido*. Además, el cine indígena tomándose la pantalla con *Los niños huérfanos* y *Lambari*, o la utopía feminista animada de Isabel Herguera en *Los sueños de la sultana*, sin olvidar a Priscila Padilla y su exploración de la menstruación en el conflicto armado colombiano en *Un nuevo amanecer*.

El Festival de Cine de Cali es y siempre ha sido diverso, y así lo demuestra su programación. No solo en paridad de género e inclusión, sino en narrativas que construyen nuevas miradas. Pero queda una pregunta en el aire: si hubiera que resumir su visión estética en una frase, ¿cuál sería?

(Re)imaginar lo (ir)real

Para la verbigracia, dos obras análogas en sus búsquedas de fondo presentadas en FICCALI. En la primera, hay un plano fijo. La bruma se disipa entre la montaña. Y una voz envolvente lee el poema “Mi delirio sobre el Chimbonazo”, escrito en 1822 por Simón Bolívar. Hay tomas estáticas y material intervenido. Y las imágenes construyen una

nueva relectura de la identidad colombiana y los artificios sobre los que se ha construido la historia. El filme reflexiona sobre la problematización de la relación de las distintas sociedades con la naturaleza y la destrucción de los territorios. Y por eso, el material fílmico de *La laguna del soldado* se construye desde el montaje: los planos se pintan artificialmente de rojo. Como una mancha en la identidad y la memoria. Condenados al peor olvido de todos: el propio.

Por su parte, *Su madre: los archivos* lo dice todo a través de una mirada reimaginada. De jugar con la realidad y romperla. Y así como en *La laguna del soldado*, destruye el material fílmico para crear el suyo propio y cuestionar el relato que ha impuesto la historia. Laura Indira Guaque, su directora, plantea en este cortometraje una narrativa que no solo ve; sino que acecha, dirige, descubre, debate, objeta, problematiza. A partir del archivo televisivo de los años ochenta hasta la actualidad, la autora se pregunta: ¿Quién impuso una única forma de ser madre? La menstruación, el embarazo, el aborto, el parto, el posparto, la crianza, la relación de las niñas y mujeres con el acto de ser madre, el tratamiento y las dinámicas socioculturales.

No es posible ver ni pensar el cine sin su componente reflexivo; uno que inicia en lo estético, pero se desarrolla desde lo político, social y cultural. Y el FICCALI lo tiene claro. *La laguna del soldado* y *Su madre: los archivos* son algunas de las obras de la selección oficial que mejor resumen la propuesta estética del festival: la de edificar nuevos relatos. Quebrar imaginarios culturales y reconstruirlos. Cuestionar la historia. Redirigir miradas y sociedades. El evento cinematográfico más importante de la región se hace preguntas –y no pretende dar respuestas–. (Re)imagina lo (ir)real. Y crea nuevas historias. ¿No es acaso una de las funciones del cine?

El cine cobra vida en la capital del Valle

El Festival Internacional de Cine de Cali es una celebración de todo lo que significa el quehacer cinematográfico: la producción, realización, pero también su escritura –sea el guion o la crítica–. Y ojalá el cine se siga proyectando hoy, ahora, y siempre. 🐞

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