

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº 14 - abril 2025



cinefagosnet



@cinefagosnet



cinefagosnet



cinefagos1

Una publicación de

cinéfagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Carropasajero, de César Alejandro Jaimes y Juan Pablo Polanco
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Carropasajero, de Juan Pablo Polanco y César Alejandro Jaimes
Martha Ligia Parra

El día es largo y oscuro, de Julio Hernández Córdón
Lina María Rivera (Sunnyside)

Entrevista laboral, de Carlos Osuna
Daniel Tamayo Uribe

Entrevista laboral, de Carlos Osuna
Danny Arteaga Castrillón

Morichales, de Chris Gude
Joan Suárez

Positivo Negativo, de David Aguilera Cogollo
Margarita Espinel Villamizar

Bienvenidos conquistadores interplanetarios y del espacio sideral,
de Andres Jurado
David Guzmán Quintero

Horizonte, de César Augusto Acevedo
Camilo Alejandro Pinto

Morichales, de Chris Gude
Oswaldo Osorio

Choibá: la danza de la ballena Yubarta, de Simón González Vélez
Gonzalo Restrepo Sánchez

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Iván D. Gaona
Mauricio Laurens

Recorrido por el conflicto urbano en el cine de Víctor Gaviria
Rosario del Olmo Sánchez

ENTREVISTAS

Entrevista a Theo Montoya (Anhell69)
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Jeferson Cardoza Herrera
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Camilo Escobar
David Sánchez

BIBLIOTECA

Cuadernos de cine colombiano No. 34
Nicolás Viana García

Del gesto a la mirada: cine sobre arte en Colombia
Oswaldo Osorio

DOCUMENTOS

Cine nacional y tercermundismo
Darío Ruiz Gómez

FESTIVALES

FICCI 64 (2025)
David Guzmán Quintero

SALA CORTOS

1Hijo & 1 Padre, de Andrés Ramírez Pulido
David Ocampo Hernández

Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento, de Carlos David Velandia
y María Angélica Restrepo
Daniel Tamayo Uribe

Una película (secreta), de Jerónimo Atehortúa
Daniel Tamayo Uribe

Un día de mayo, de Camilo Escobar
Verónica Salazar

SALA RETRO

Balada del mar no visto, de Diego García Moreno (1984)
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Esto es un revólver, de Pablo González (2009)
Simón Carmona L.

Gabo premio Nobel, de Arturo Jaramillo (1983)
Daniel Tamayo Uribe

Pequeñas voces, de Jairo Eduardo Carrillo y Oscar Andrade (2010)

Sumas y restas, de Víctor Gaviria (2004)
Juan Sebastián Muñoz Sánchez

Balada del mar no visto, de Diego García Moreno (1984)
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Director: Oswaldo Osorio
Gerencia: Adriana González

-

ISSN 2745-0589

© 2025 - Todos los derechos reservados.



.....

CRÍTICAS

.....

CARROPASAJERO, DE CÉSAR ALEJANDRO JAIMES Y JUAN PABLO POLANCO

MURMULLOS DE ARENA

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez



Una camioneta susurra al viento. Atraviesa el desierto con movimientos invisibles. Se resiste al silencio: ramalazos precipitados, incesantes. El camino es tal vez un espejismo abierto, tal vez una ruta informe. Las miradas viajan con la tierra, se recubren de ella. Las manos recogen y sueltan guija-

rros. Se sostienen. Acarician sus siluetas. Se protegen de caer al abismo próximo, paralelo a las placas fronterizas de acero. La tierra arrugada asemeja a una piel enorme que, sin cuerpo, respira.

El viaje al que *Carropasajero* (2024) invita,

es uno de pulsiones sensoriales y etéreas. Uno que transita entre la vida y la muerte. Entre la reconstrucción hablada de un pasado violento, y una errancia espectral. Pegado al suelo y desdoblado. Colorido y oscuro.

Sostenido por recuerdos y proyecciones, este éxodo esfuma las posibles distancias entre los murmullos de sus pasajeros. Escucha a generaciones de una misma familia que coexisten en espacios opuestos. Vida y muerte. Pasado y futuro. Tierra y cielo. Infancia y vejez. Movimiento y quietud. Reunidos todos en una sola brisa seca, resquebrajada. Un destello en las pupilas.

El desierto se filtra por las rejillas de la camioneta. Entran chorros de luz y rumores de oscuridad. Con una dimensión visual robusta y minuciosa, *Carropasajero* escruta unas texturas atrapantes, sólidas, sustanciales. Voluminosas en su excepcionalidad. Vistas con calma intranquila. Los objetos se remarcan por sus formas accidentadas; sus grietas narran desde lo sugerido. Cuidada técnicamente, en favor de esa estética fantasmal, se concentra en los colores y formas de la cosmogonía propia de una familia Wayúu que vuelve a –Bahía– Portete, la tierra que le arrebató.

La comunidad (protagonista en su unicidad plural) sigue un objetivo común aparte de las narrativas colombianas de los últimos años: no la búsqueda de una “tierra prometida”, ni la obscura idea de “abrirse camino” hacia ella, sino la reivindicación de los territorios robados por la violencia, el acercamiento al viaje como transición significativa y reveladora. Los días y las noches, llenos de sueños y voces de antepasados, pesan como imágenes cinematográficas por sus contrastes y aridez.

Una mujer le habla al viento y él le responde sacudiendo su vestido con soplos y agitaciones. Conversa con sus ancestros mientras su ropa hondea hipnóticamente. Los niños juegan a la guerra (irónicamente impresa en sus cuadernos) y se sienten atraídos por la muerte, con su dolor y extrañeza. Un acordeón resquebrajado gime. El mar es uniforme e infinito como la llanura. No hay silencio ni descanso. La atención del ojo es libre de moverse entre la inmensidad.

El tiempo toma aire.

Se reúnen aquí algunos de los parámetros que desde hace algunos años se teorizan como parte del “cuarto mundo”: sociedades desplazadas, marcadas por la violencia, marginadas, divergentes, errantes; negli-

gencia de las “autoridades” y las instituciones urbanas y, en muchos casos, también rurales; inestabilidad social y olvido. Es claro que el filme retrata el camino de esta comunidad sin exotismo ni condescendencia. También lo es que trasluce un profundo respeto y un interés genuino por la cosmogonía wayúu y los embates que ha sufrido a causa de (procesos) ataques colonizadores. Su perspectiva documentada y reflexiva confía en el encanto de sus imágenes, en su tratamiento y en su diálogo con la comunidad.

Es claro que el filme retrata el camino de esta comunidad sin exotismo ni condescendencia. También lo es que trasluce un profundo respeto y un interés genuino por la cosmogonía wayúu

...

Con todo eso, una cuestión que circunda la experiencia general del filme es el cada vez más difundido debate sobre la democracia de la técnica y los medios de auto-representación de los que pueden disponer y desde los cuales pueden narrarse quienes pertenecen a esos grupos relegados. La responsabilidad para con su investigación y su plasticidad es notoria, porque señala las consecuencias de la barbarie (con una enunciación que abarca lo histórico y lo político), sin dejar

de preocuparse por la forma fílmica. Traer a colación la pregunta por un posible “cuarto cine” no solo es vigente por el tema que tratan esta y muchas otras películas, sino también por los métodos de producción y colaboración que se pueden indagar a través de ellas. El mayor mérito de esta frente al tema, es el de comenzar a abrir el debate sobre la capacidad de representación auténticamente comunitaria, cuyo punto de vista tiene mucho por decir acerca del país.

La historia de la familia Fince, como reflejada en un espejo oscuro, es una respuesta artística a la agresión colonial específica de la que fueron víctimas. Se extiende a la pantalla para hacerla terreno de interpelación y retrospectiva. Justo ahora, en un momento en el que la producción de imágenes cede ante nuevos paradigmas con cada película que se niega a restringirse. En tiempos en los que se puede franquear lo documental y lo argumental como herramientas y no como etiquetas. En los que la idea de autoría unívoca se tambalea. En los que, más que nunca, es clave no dejar pasar nada por alto.

Desde esa pantalla-trasunto se puede ver a la memoria de lo amarrado bajo el nombre de “Colombia” como una casa con muros descoloridos que se caen a pedazos. Tapias

rotas que se erigen con dificultad. Cartografías cinceladas a la fuerza. Incompletas y rugosas. Sacudidas cual ramas de un árbol seco que se tambalea desde el tronco. Hamacas vacías. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CARROPASAJERO, DE JUAN PABLO POLANCO Y CÉSAR ALEJANDRO JAIMES

SENTIR ES ENTENDER CON EL CORAZÓN

Martha Ligia Parra

—●—
En Instagram y Twitter @mliparra



“¿No te acuerdas cuando nos fuimos de aquí?
Cuando nos fuimos por nuestra vida,
porque dañaron nuestra vida,
hace mucho tiempo”

Carropasajero es una obra única, radical, cargada de sutileza, poesía y misterio. Es una experiencia onírica y sensorial, donde los límites entre sueño y realidad son difusos. Su estructura narrativa es compleja, con múltiples capas temporales, con diver-

sos relatos orales y visuales que se entrecruzan, como los caminos en el desierto. El tiempo va y viene para conjugar presente y pasado, recuerdos y voces de antes.

En un carro pasajero que va hacia la Alta Guajira viajan los vivos. E, incluso, las almas de los muertos. Para unos y otros, es imperativo el regreso al territorio. Después de años de exilio, Josefa Fince Epinayú, una mujer wayúu, emprende el camino, acompañada por la familia. Y el recorrido, no solo es geográfico sino también espiritual. La cercanía de Josefa con la muerte, es algo cotidiano y esencial en su cultura.

La puesta en escena de la película se concentra en los rostros, las manos, las texturas. Intenta hacer visible lo invisible y dar voz a los que ya no están. Las imágenes son potentes, a veces enigmáticas y sugestivas. Los primeros planos y los detalles de los rostros contrastan con las panorámicas del desierto. Los contraluces, el viento y el viaje son constantes narrativas y estilísticas. La fotografía modula el sentido del relato: algunas áreas se iluminan, mientras que otras permanecen en la sombra; al igual que nuestra comprensión del universo wayúu.

Desde el inicio se refuerza el tránsito ha-

cia lo desconocido, la oscuridad, el secreto y el sueño. El fuerte ruido de una camioneta vieja de platón, que recorre rápidamente el camino, introduce al espectador en el viaje. El desierto aparece enmarcado por el armazón metálico del vehículo. Visualmente se subraya la intimidad de la jornada en un trayecto que es más interior que exterior. El diseño sonoro destaca el susurro, el relato oral, los silencios y el bajo continuo del viento. Una mujer pregunta: “¿Por qué no me despertaste cuando se iba el alma mía?”

Lapü (2019), ópera prima de los realizadores, y *Carropasajero* conforman una especie de díptico sobre la Guajira y los indígenas wayúu. Ambas obras están inspiradas por los sueños y por la relación con los difuntos. Dos aspectos que guardan estrecha conexión. Para los wayús los sueños son una forma de comunicación entre el mundo espiritual y el mundo cotidiano. Recuerdan que las almas de los muertos siguen conectadas con los vivos. Precisamente, servir de puente entre las dos instancias, es uno de los aspectos más arriesgados y singulares de la película.

Las mujeres de la familia Fince Epinayú son las protagonistas: Josefa Fince Epinayú, María Eugenia Fince Epinayú (Negrita) e

Isabel Fince Epinayú (Chave). Ellas hablan en wayuniki, su lengua materna y reafirman el vínculo con los ancestros, la tierra y sus muertos. Josefa, María Eugenia y Remedios son co-escritoras de la historia. A partir de un largo proceso de cinco años y de creación conjunta, exploran el monólogo y el diálogo con los ausentes. Y, además de ser ellas mismas, realizan un trabajo performático, al asumir el rol de otros personajes.

Carropasajero se desliga de la narrativa tradicional documental y opta por un formato híbrido. Se mueve en un terreno más libre que potencia la fuerza y verdad de la historia. Y en donde los personajes y temas dictan la forma. Los límites son imprecisos, entre ficción y documental, realidad y sueño, pasado y presente, vida y muerte. La película también se desmarca de la exotización y romantización de un espacio como La Guajira: “Es un territorio cambiante y complejo que ha resistido a los últimos quinientos años de colonización, desde los españoles, el Cerrejón y el paramilitarismo”, recuerdan los realizadores.

Por su parte, el relato fragmentado prioriza los estados emocionales y se enfoca en el sentir. Una propuesta así exige más del espectador y le invita a que se convier-

ta en co-creador del viaje y llene los baches. El público es un pasajero más, que acepta sentirse perdido y no entenderlo todo. “La película guía al espectador hasta un punto, pero le da libertad de hacer su propio viaje”, como lo manifiestan Polanco y Jaimes.

Carropasajero se desliga de la narrativa tradicional documental y opta por un formato híbrido. Se mueve en un terreno más libre que potencia la fuerza y verdad de la historia.

La cinta es la prolongación de unos intereses planteados en *Lapü*. Es la continuación de un viaje, de una larga amistad, de un trabajo colaborativo y de un compromiso con la comunidad protagonista. Y, asimismo, un homenaje a la resistencia de las mujeres y a los muertos, a las víctimas de la masacre de Bahía Portete.

Como lo registra el Centro de Memoria Histórica: El 18 de abril de 2004, un grupo aproximado de cuarenta paramilitares entran a Bahía Portete, en La Alta Guajira, y con lista en mano torturan y asesinan a por lo menos seis personas, cuatro de ellas mujeres; profanan el cementerio, saquean y queman varias casas. Y generan el desplazamiento forzado de más de 600 indígenas

wayúu hacia Venezuela. Fue un exilio de catorce años.

Pero en *Carropasajero* ninguno de estos hechos está expresado de modo explícito. La historia alude a ellos, pero se interesa, sobre todo, en establecer un nexo profundo con la familia, con la tierra y con la mujer que lidera el regreso. Al reencontrarse con las tumbas de los ancestros una de las protagonistas manifiesta:

“Tía, abuela, sobrina, hermana, tío, hermano, hijo,

aquí les trajimos las palabras, el café y la comida que tanto les gustaba,

Viento abajo, viento abajo.

¿Y a los que no hemos encontrado?

¿A los que seguimos buscando?”

El punto de partida de *Lapü* y *Carropasajero* es un sueño. Este aspecto en la cultura wayúu debe ser comprendido como experiencia colectiva y no solo como fenómeno individual. Precisamente los directores cuentan cómo en la génesis de su obra, este aparece como premonitorio de la masacre paramilitar en el territorio, meses antes de que ocurriera: “La primera vez que llegamos a Portete, fue por el sueño que una tía de la familia nos contó. En él, ella viajaba con sus

familiares vivos y difuntos en un bus. Y había interpretado que se le estaba avisando sobre la tragedia”.

La película se desarrolla entonces como un viaje modulado creativamente a través de los sentidos, el recuerdo y el hecho de tocar. Visual y sonoramente expresa los contrastes: el sonido lejano del mar y la cercanía constante del viento en toda su potencia, la piel y el paisaje, las luces y las sombras, el movimiento y la quietud, lo visible y lo imaginado.

En *Carropasajero* el cine es un medio para conectar no solo con los vivos, sino también con los ausentes. El cine es el sueño que comunica directamente con la poesía. Como decía Buñuel: “Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto”. Es el viaje y el camino. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL DÍA ES LARGO Y OSCURO, DE JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

LA VIDA COMO SIMULACRO DE ETERNIDAD

Lina María Rivera (Sunnyside)

—●—



“... su espantoso sufrimiento surge de la desproporción entre sus maravillosas facultades, adquiridas instantáneamente por un acto satánico, y el medio, dónde, como criatura divina, se ve condenado a vivir ... En efecto, todo ser que no acepta las condiciones de la vida, vende su alma ...”

Baudelaire - Paraísos Artificiales

La prolífica cinematografía de Julio Hernández Córdón, con once películas realizadas en apenas diecisiete años, exhibe un compromiso visceral con la experimentación cinematográfica, desde la cual ha explorado tanto las complejidades de las relaciones familiares como las fracturas so-

ciales de una Latinoamérica que desgarrar y transforma a su juventud. Sus historias se desarrollan en un territorio casi onírico, donde la inocencia infantil se enfrenta violentamente con las certezas implacables de un mundo que obliga a madurar a la fuerza. En ese choque brutal, la mirada pura y mágica se quiebra para revelar, de manera cruda y descarnada, la verdad personal y social que marca a cada uno de sus protagonistas con cicatrices anímicas imborrables.

El día es largo y oscuro emerge desde estas mismas obsesiones, pero esta vez, Córdón, se sumerge por primera vez en el cine de género, entrelazando la fantasía y el vampirismo en otro de sus singulares *coming of age* latinoamericanos. Al inicio de la película propone un dilema poético, al contraponer la inmortalidad de los vampiros con las ideas suicidas de Vera. Con lo que no solo logra retratar una problemática común en la adolescencia, sino desentraña desde la metáfora, la raíz de la dificultad de crecer, denotando que es un momento decisivo de la existencia en el que para poder seguir viviendo tenemos que aprender a aceptar la realidad con todos sus desencantos y matices, tan ingobernables como violentos, a pesar de cualquier obstinación por ser o vivir de un modo diferente.

Aunque este conflicto por sí solo resulta profundo e interesante, la narrativa trasciende hacia un plano aún más complejo. Sobre su núcleo, la película rota en torno a una relación filial tan controversial como brutalmente honesta, donde el vínculo entre padre e hija se entrelaza y problematiza a través del gen del vampirismo, explorando el peso de la herencia y la responsabilidad paterna. Revelando progresivamente que, aunque Vera parezca ser la que carga un mayor conflicto emocional, es en realidad el padre quien enfrenta el dilema más profundo, ya que, consciente de las dificultades de su condición, lucha por guiar a su hija según lo que él considera correcto, moldeando su existencia bajo la única forma en la que ha aprendido a aceptar su propia naturaleza. Sin embargo, su verdadero desafío no es solo protegerla, sino entender que, aunque fue su decisión traerla al mundo y legarle sus sombras, no le corresponde decidir por ella. Vera deberá encontrar sus propias respuestas y, en ese camino “largo y oscuro”, enfrentarse inevitablemente al dolor, a la incertidumbre y, sobre todo, a sí misma.

En otro sentido, *El día es largo y oscuro* posee una magia única dentro de la cinematografía de Julio Hernández Córdón, una influencia inconsciente que impacta con

fuerza al espectador, tanto en lo emocional como en lo social. En principio, porque a pesar de que el director ha expresado su intención de abordar la neurodivergencia y la necesidad de aceptarla, las imágenes trascienden ese punto de partida y revelan algo aún más contundente y poderoso: la violencia heredada en nuestras sociedades. En este caso, en México, pero con ecos que resuenan fácilmente en Colombia y en toda Latinoamérica. Una violencia que no solo habita en las calles, sino que se gesta en el núcleo mismo de cada familia, transmitida a través de la “sangre”, incrustada en los hogares y en nuestra propia identidad.

Por ello, lo que le pasa a Vera y a su padre, revela que lo que nos horroriza y conturba del mundo exterior, no es más que un reflejo de lo que llevamos dentro, y esto corresponde a lo que la película expone con crudeza en su desenlace. La escena, donde Vera finalmente cede a su naturaleza, y su familia queda devastada tras el último acto de violencia hacia el padre por parte de un grupo de fariseos, siendo el cierre de un ciclo inevitable. Esa suerte de equilibrio trágico que nos enfrenta a una verdad incómoda: detrás de los vampiros y las máscaras de animales que dotan de sentido ritual y sobrenatural a nuestros instintos, está la humanidad mis-

ma, justificando “que solo podemos sobrevivir haciendo uso de la violencia” e imponiendo nuestra supremacía ante otro más débil. Todo para resaltar que al final, crecer también implica comprender que el destino nos arrastra, tarde o temprano, a ocupar los dos lugares en este juego perverso: ser víctima y victimario.

Una violencia que no solo habita en las calles, sino que se gesta en el núcleo mismo de cada familia, transmitida a través de la “sangre”, incrustada en los hogares y en nuestra propia identidad.

Es precisamente por eso que la analogía del vampirismo resulta tan acertada y profunda: en este relato, los vampiros no son solo los protagonistas, sino también los antagonistas. La verdadera tragedia no recae en esos rostros desconocidos a los que desangran esporádicamente, sino en ellos mismos, atrapados en una existencia donde son a la vez víctimas y verdugos. Así, lo que inicia como un relato íntimo escala hacia una dimensión social y política, revelando el peso de la herencia y la inexorable sombra de salvajismo en nuestras raíces.

Por otra parte, el encuentro con esta película se asemeja a lo que viven los propios

protagonistas de las historias de Julio Hernández Córdón: la pérdida de la inocencia. Cuando el Festival de Málaga retira *El día es largo y oscuro* de su selección oficial, tras denuncias por violencia de género, y se conoce que aquello va más allá de un simple incidente, dado que no se trata de un hecho aislado, sino de un patrón que se extiende por más de veinte años, con múltiples denuncias de mujeres que fueron no solo sus parejas sentimentales, sino también sus compañeras laborales. Historias de violencia psicológica, emocional y laboral que se suman a la existencia de hijos no reconocidos, se configura un panorama que no puede ser ignorado.

En ese momento la mirada del espectador se quiebra. El cine deja de ser solo cine y las películas meras ficciones para ser reflejo de quienes las crean y del sistema en el que se producen. Obligándonos a ver más allá de la pantalla, para ver que el arte también se gesta en medio de estructuras de poder, dinámicas abusivas y realidades que, al ser reveladas, transforman nuestra percepción de la obra y, en particular, porque no es cosa de Hollywood o del pasado, sino que ocurre aquí mismo en la cuna de nuestro cine latinoamericano.

En lo personal, conocer esta información cambió por completo mi apreciación de la película. Antes, la veía desde una perspectiva más superficial, pero ahora su profundidad se resignifica. No porque crea que solo las personas intachables puedan hacer arte, sino porque el arte adquiere un valor distinto cuando se permite escuchar todas las voces, incluso las incómodas. Porque el discurso cinematográfico es esencialmente dialógico y es en esa incomodidad, donde se revela cuánto del arte refleja el mundo. Pero, sobre todo, porque, al igual que Vera, esto nos obliga a ver cada obra como parte de nuestra propia vida, recordándonos que lo verdaderamente importante en el cine —y en cualquier creación— es su capacidad de hablar sobre la humanidad. Ninguna belleza estética puede eclipsar el valor humano de una obra, su verdadero poder radica en revelar nuestra esencia, tan deleznable como gloriosa. Precisamente, porque resulta inescindible la obra y su autor. 🐎

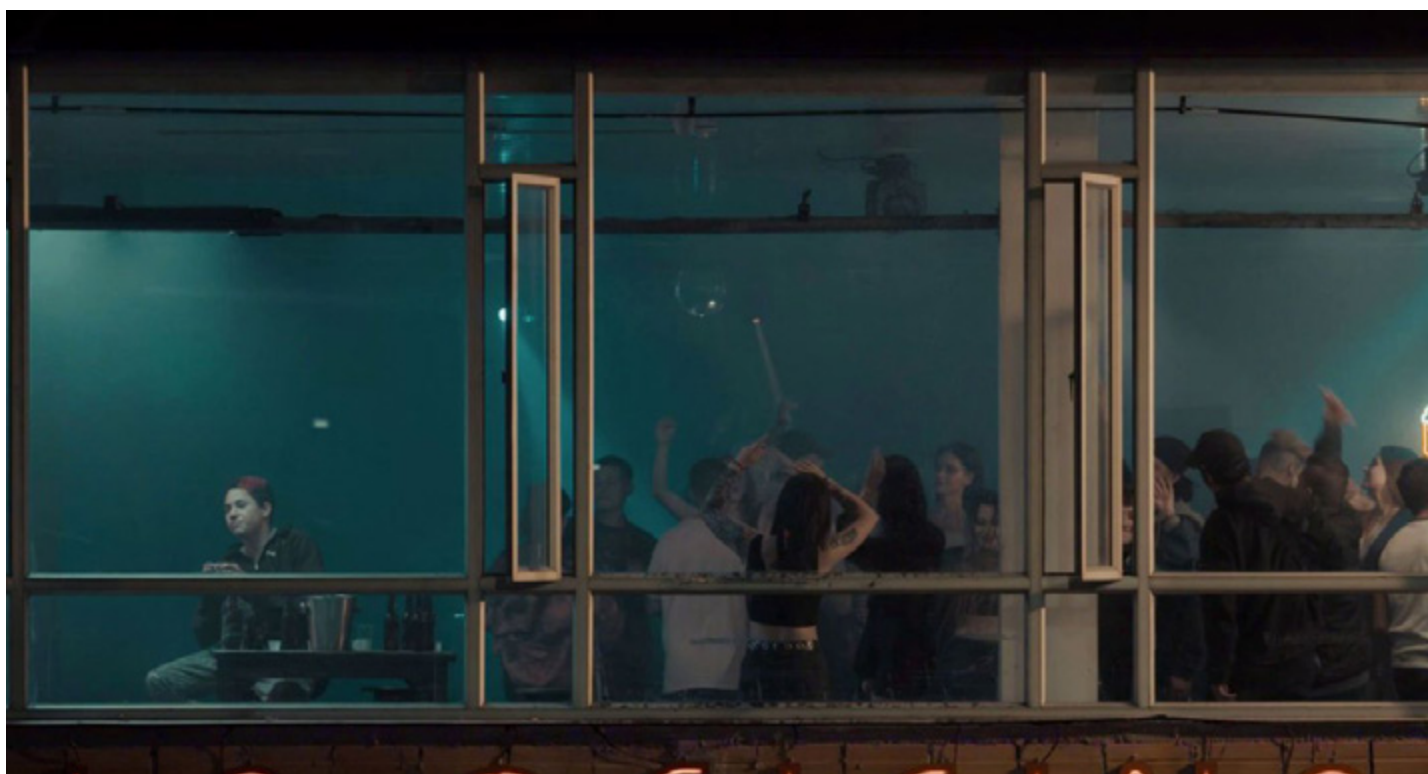
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA LABORAL, DE CARLOS OSUNA

UN CINE AMABLE CON LO CRUDO

Daniel Tamayo Uribe



Una sensación de crudeza compartida. *Entrevista laboral* (2024) no tiene una forma cruda, aunque pueda llevarnos a decir “qué crudo”. Tal vez es un síntoma que tendemos a sentir antes de y al salir de una entrevista

de trabajo. Allí la película no es sensacionalista ni descarnada. Más bien ella es sensata. Tal vez a causa de ello es distanciadora, pero no distante. Paradójicamente, al tomar distancia genera cercanía.

Googleando definiciones de la palabra “crudeza”, lo primero que me aparece es que es la “cualidad o estado de algunas cosas que no tienen la suavidad o sazón necesarias”. *Entrevista laboral* ciertamente no es suave ni pretende serlo, pero sí es cuidadosa. Muy precisa en sus amplios encuadres y consciente de su sobreposición sonora. Se ve y suena como paisaje, su pinta y vibra es paisajística. Pero antes de dejarse ver (como es, paisajística), ella empieza con una cita que afirma que hay una frontera, no franqueada, entre el pensamiento y el paisaje que este ve a través de sus ojos. ¿Cuál será la frontera que se nos menciona al inicio de esta *Entrevista* y que cuesta atravesar?

El pensamiento es el de cada uno de nosotros y para ver paisajes nuestro primer impulso suele ser alejarnos, así creemos poder abarcar más con la mirada. Y así sucede. Pero el sonido funciona distinto. A lo mejor tendríamos que ubicarnos justo en medio del paisaje y tener un micrófono que registrase lo más abiertamente posible. Este contraste entre ver y escuchar es como percibe (y percibimos en) *Entrevista*: distancia de los habituales planos medios y primeros planos, saliéndose de los espacios cerrados, y sumerge en el ambiente sonoro de la calle en vez de amplificar las voces y los sonidos,

producidos o recreados, de los cuerpos de los personajes, actores u objetos de los escenarios. Casi no escuchamos lo que dicen los personajes –bueno, la mayoría de ellos– ni lo que hacen. La película no se lanza a lo crudo con contundentes gestos faciales, actuaciones o diálogos.

Vuelvo de nuevo a esa definición de “crudeza” que había encontrado y pienso que a *Entrevista* tampoco le falta la “sazón necesaria”. Ella no es típicamente picante, pero sí es *spicy*. En parte lo es por la presencia de Zach Morris, gringo rubio que en Colombia fue famoso hace unos años por ofrecer cursos de aprendizaje de inglés. Este hombre aparece fuera de los paisajes, en planos más cerrados. Se ve color pastel, sonriente y en espacios tan limpios que parecen falsos aunque verosímiles, esos que hemos visto en muchas producciones gringas donde “todo está en su lugar”. Las palabras en inglés de Zach se escuchan fuertes y claras (sin subtítulos). Por otra parte, todo esto tiene poco y nada que ver con el tono realista de los ruidosos y ambientales paisajes sepia, de las ladrilludas y asfaltosas calles de estratos bajos de Bogotá, que abundan en *Entrevista*. A través del montaje se fricciona el contraste entre los paisajes y los cuadros, así el calor de ese movimiento resalta lo *spicy*.

Es en esa diferencia que cobra sentido lo que sucede en cada tipo de imagen (visual y sonora) y entre ellas. A Zach se le ha pedido que actúe junto a una blanca rubia. Realizan acciones tipo cotidianas que presentan un tipo de vida de clase media acomodada “americana”: despertarse en la mañana con reloj, hacer el desayuno, vestirse conforme la jornada, ir de vacaciones familiares. De otro lado, está el protagonista de la película, el joven Gabriel de piel trigueña que circula por diferentes espacios de Bogotá, primero persiguiendo a un perro que se escapa de su cuidado. Luego de eso lo vemos en su cotidianidad: cenar con sus padres, ir a una fiesta con amigos, “hacer vueltas” y estar con celular y audífonos. Lo que hace el gringo llega a sentirse postizo y ridículo pero seguro. Gabriel parece actuar de él mismo bajo una tragicómica vulnerabilidad. El juego entre ambos “reinos” resalta los condimentos en esta Entrevista. Un asunto tan sutil como lo es un sabor puede determinar si se está de un lado o del otro en el llamado “mundo”.

Entrevista alterna los paisajes en que figura divagante Gabriel, cuya voz en español colombiano poco oímos, aunque hable, con los cuadros que acapara Zach con sus muy vocalizadas frases en inglés. El colombiano no

parece notar la presencia de los espectadores mientras que el gringo con frecuencia mira a cámara. Zach está en un estudio mientras que Gabriel puede estar en el apartamento en que vive Diego Cardozo (actor que interpreta al protagonista). Cada imagen puede ser un estereotipo de lo latino y de lo gringo; lo uno opaco, desordenado y espontáneo; lo otro claro, limpio y maquillado. “El sueño y la realidad”, la observación de tono documental con Gabriel y la pronunciada puesta en escena de pinta ficcional con Zach.

El juego entre ambos “reinos” resalta los condimentos en esta Entrevista. Un asunto tan sutil como lo es un sabor puede determinar si se está de un lado o del otro en el llamado “mundo”.

En su lado paisajístico, la obra de Osuna parece una versión documental y colombiana de *La ventana indiscreta*, de Hitchcock (1954). En ambas películas se convierte en voyeristas a los espectadores. La obra estadounidense nos ubica junto al protagonista, Jeff, también observador. Vemos con sus ojos pero la identificación con él o el actor, James Stewart, se sostiene por el punto de visión en común: la ventana del apartamento desde donde observa su vecindario. En contraste, el voyerismo cinematográfico-

co de *Entrevista* no nos pone junto a Gabriel, quien no es voyerista pero sí mira. Aquí no miramos con sus ojos y no oímos lo que él escucha; vemos su entorno y escuchamos los ambientes alrededor, como aquel fuera de la ventana de su cuarto. Allí lo vemos mirar su celular en varias ocasiones. Diferente al filme de Hitchcock, la inmersión sonora y el alejamiento visual de la película colombiana van “poniéndonos en los zapatos de Gabriel”.

En su otra faceta, la de pasteles en estudio, la película nos pica como *voyeurs* al poner a Zach a hablarnos. Esto se produce justamente al sentir la proximidad con Gabriel. Algunos espectadores colombianos podrían sentir afinidades con el gringo, pero la mayoría no puede evitar, en mayor o menor medida, identificarse con el bogotano; o al menos entenderlo. El rubio parece venido de la nada (por más que así no sea en realidad). El protagonista, en cambio, está preparándose para una entrevista laboral. Lo que pica es darnos cuenta de que no solo vemos a Zach enseñando un *way of life*, sino que Gabriel también lo hace a través de la pequeña pantalla de su celular. Podemos sentir la carga que muchos, como el joven colombiano, llevan en sus espaldas hasta la vejez. Hemos llevado ese mismo peso.

Aquí vuelve lo crudo, ya que toca la entraña. Busco ahora “crudo” en vez de “crudeza” y encuentro que se dice “de un alimento: que no ha sido preparado por medio de la acción del fuego, o que no lo está hasta el punto conveniente”. Entraña un deseo, uno que sostiene al “mundo”, lo alimenta, pues resulta inalcanzable: la imagen de cómo vivir resulta el medio de entrenamiento con el que nunca se está “preparado al punto conveniente” para esa forma de vida. Aunque lo dudamos (pensamos), vaga o profundamente, algo de ahí seguimos deseando. Entonces damos con la frontera entre ese nuestro pensamiento y el “paisaje”, en realidad un cuadro más pequeño y apastelado. Frontera entre una cara y otra: la de Zach y la de Gabriel.

Entrevista es autoconsciente, ella también es una imagen y sostiene una frontera entre la pantalla en que se proyecta y los ojos de los espectadores que la vemos. La película no puede franquear ese lindero, pero sí se aventura al choque entre un lado y el otro dentro de su propio dominio, el del cine. Allí, donde los sujetos del reino documental entran en el reino del pastel, el tono onírico nos permite fantasear y conocer con lo absurdo, al tiempo que nos permite reír un poco con las “vulgaridades” de Gabriel, unas con las que

cualquiera puede llegar a sentirse identificado. Es, a lo mejor, una cierta pequeña risa cínica una justa reacción luego de algunas entrevistas laborales, como esta del cine, uno que es amable con aquello que es crudo en nosotros. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA LABORAL, DE CARLOS OSUNA

EL PRIVILEGIO DE LA DISTANCIA

Danny Arteaga Castrillón

—●—



Entrevista laboral nos ubica justo en la frontera en la cual la voz del otro pierde su claridad, una en la cual el lenguaje debe tomar formas distintas a las de la palabra, donde debemos agudizar la mirada para acercarnos a una mejor comprensión de lo observa-

do. Hay quizás en ello, en esa distancia obligada, el propósito de forzarnos a entender la realidad social y a sus individuos. Ya no está siempre el diálogo para explicarnos lo que sucede, sino que debemos aproximarnos desde lejos a leer los movimientos, los

labios, las muecas... intentar asir con cuidado el signo que irradia el individuo en su relación con el entorno.

Así, Carlos Osuna, con esta película sobre la búsqueda de un lugar, retrata la cotidianidad de Gabriel, un joven rapero y grafitero de dieciocho años que deambula por las calles del barrio Patio Bonito, en Bogotá, en un aparente azar, pero cuyos actos poco a poco se traslucen en un propósito que acaso gravita solo en su mente y que pareciera no rimar del todo con la marginalidad de su sector, donde, sin embargo, al menos en ciertos espacios, se percibe un cierto sentido de comunidad.

Y enfatizo en la palabra percibir, porque, como ya se mencionó, Osuna nos ubica en la distancia, nos hace voyeristas y nos permite contemplar desde lejos lo que vive Gabriel en las horas retratadas: su relación con los otros, con su perro que se extravía y con los tenderos, sus conversaciones por teléfono, sus momentos más íntimos tras las ventanas de su hogar. Nos figuramos a nosotros mismos desde una terraza viendo al protagonista y su familia en breve intimidad. Alcanzamos a adivinar sus conflictos, sus sueños.

La quietud de los planos nos permite así regocijarnos en la contemplación de lo ajeno, aunque muy en el fondo sabemos que un acto voyerista es, en últimas, una manera de observarnos a nosotros mismos. Algo siempre hay en el otro que se parece a nuestra conciencia. Por ejemplo, la búsqueda de algo, un espacio en el trabajo, un ascenso, un viaje o un lugar en el mundo donde comenzar a ser, como en el caso de Gabriel. La película nos lleva, entonces, a leer las señales que emana el personaje, las partículas de su pensamiento, breves instantes de su voz, incluso una fugaz mirada hacia nosotros, como si nos hubiera descubierto en pleno ejercicio de nuestro morbo.

De esa forma, además, la película pone a prueba nuestros prejuicios y los estereotipos afincados en la conciencia. Así, al principio nuestra observación traduce los movimientos en una pretensión delictiva, porque creemos que en aquellos espacios periféricos no hay otra opción para la juventud. Pero es cuando la película arma sus fragmentos, y los pone a dialogar, que entendemos el contorno de la mente de Gabriel. A pesar de permanecer en el plano de la figuración, hay todo un sentido en su actuar, uno coherente y loable, acaso esperanzador. Como cuando comprendemos la presencia de la pareja

de gringos sonrientes en distintas escenas coloridas, que contrastan con el resto, o el episodio onírico que reúne todos los elementos y personajes destacados en una sola secuencia irracional y simbólica.

A pesar de permanecer en el plano de la figuración, hay todo un sentido en su actuar, uno coherente y loable, acaso esperanzador.

Entrevista laboral, además, nos pone quizás a prueba y nos alienta a contemplar sin sesgo, a entender que hay algo más allá o más adentro de quienes observamos desde nuestra conciencia, desde el bus, desde el hogar, desde la cima. Lo que está afuera de nosotros, a nuestro alrededor, viviendo, luchando, inevitablemente se vuelve pensamiento, incluso emoción; por eso la importancia de acallar el prejuicio y observar a los otros y su entorno como quien observa un horizonte hacia el cual nos encaminamos, como parece sugerir la historia. Es preferible que nuestro pensamiento conserve cierta inocencia y no que se atore en una perpetua suspicacia. “Esto no se trata de virtud sino sobre decidir cambiar, o liberarse de alguna manera, de esa configuración predeterminada, la cual es: ser profunda y literalmente egocéntrica, y ver e interpretar todo a tra-

vés del lente de sí mismo”, dice David Foster Wallace en su discurso *Esto es agua*.

De ahí, además, que la película revele de algún modo su propia búsqueda, análoga a la de su protagonista, un afán de hallar algo en su trasegar narrativo, en los planos elegidos, en la quietud, en el contrapicado que nos muestra la fuga del perro, en una esquina azarosa de casas de ladrillo, en las ventanas que operan como pantallas y, sobre todo, en su plano de secuencia del recorrido de un reciclador por una calle caótica y marginal, donde nos hacemos testigos de la complicidad de la comunidad con la cámara y con el propósito estético de la obra. Esa búsqueda es quizás la pretensión de atrapar la belleza en medio de aquella periferia gris y casi en obra negra, y que tal vez se aglomera del todo en la escena de la ventana empañada, detrás de la cual Gabriel, distraído, traza un corazón; es como si ese momento fuera al mismo tiempo el clímax visual y narrativo de la película, donde el protagonista, en nuestra conciencia, se transforma definitivamente.

Es grato el declive en el que a partir de ese momento nos sumerge la película, aunque sin perder el sentido crítico, sarcástico, incluso nostálgico que ha atravesado toda la

historia. Parece incluso solazarse en la ingravidez en la que nos suspende hasta que nos abandona en nuestra quietud, como si nos dejara flotando en el mismo punto, desde donde podemos apenas contemplar marcharse al sujeto observado, y en ese momento nos es inevitable pensar, con cierta paranoia, que alguien acaso, desde una distancia secreta, pueda estar también contemplándonos e intentando leernos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MORICHALES, DE CHRIS GUDE

AMBICIÓN ESTELAR POR EL DORADO

Joan Suárez

—●—



Un miligramo de oro enciende el deseo insaciable de obtener más.

Hay un lugar mítico de oro, la selva.

Los sonidos del río dorado brillan en los ojos de la oscuridad. Su cauce está cubierto por el sol y custodiado por la selva. Lo amparan los días secos y la lluvia torrencial como de limosneros. No hay asfalto ni

límite fronterizo. Una nube enorme de ambición recorre su inmenso lecho. Este se expande entre más ríos de extravagante conexión mítica y abundancia de minerales. Por momentos impredecibles sus corrientes permanecen inmóviles y sorprenden con la respuesta lumínica que durante millones de años exhiben su íntimo panteón, el oro. El impulso incontrollable por atraparlo entre las yemas de los dedos o la palma de la mano, representando la cartografía de la lujuria humana, se desdobra en el documental *Morichales*, de Chris Gude. Este fue proyectado en la reciente edición (64) en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias – FICCI.

El capitalismo salvaje, el mismo que se resiste a declinar, perfora lo más hondo de los ríos, los caminos de metales preciosos ocultan una amalgama imperceptible a la mirada, pero el proyectil lanzado por los mineros desde sus dragas perfora el pantano y libera esquivas de sorpresa ante lo desconocido. Los ojos se clavan con la obsesiva inmersión de la hazaña y la conquista. La mayoría de las veces caen en la sombra de volver a intentar o cavar su propio entierro. Sus jornadas interminables y persistentes son un refugio y esperanza de una suntuosa riqueza, tan efímera como nostálgica.

Su director, Chris Gude, decía en su diálogo al final del estreno en el Teatro Adolfo Mejía que “un morichal es una arboleda de palma de moriche, y bajo estas arboledas en muchos casos se encuentran varias reservas de oro”. Y las comunidades han agotado sus usos tradicionales, desde el fruto comestible y rico en vitamina A, E, C; proteínas y carbohidratos. Sus hojas son usadas para los techos de las chozas o campamentos de estancia. Y entre otros usos artesanales y medicinales que a nivel botánico expone el documental.

Y, por supuesto, el mayor atractivo son sus reservas de oro, para lo cual no hay agotamiento ni cansancio, sino obstinación en su largo e interminable trayecto, como el mismo río Orinoco, y la línea impredecible e incalculable de un lingote o unos cuantos gramos. La geografía es más un espectáculo visual que imaginativo y triunfante en el que la selva atrae migrantes de cualquier latitud. La voz en *off*, de Jorge Gaviria, persigue la atención de cada imagen como la trayectoria de un río, sin detenerse en ningún testimonio de algún nativo o un visitante. La diáspora tiene su alma en la narración que percibe y reconoce su director en dos largas estancias en el lugar. La primera, hace un poco más de diez años y por algunos meses.

La segunda, una internación voluntaria por unos nueve meses. Por primera vez llegó a las minas Las Claritas y Las Brisas a los 23 años, invitado por un amigo.

Este documental es una bitácora etnográfica, y su director, a modo de explorador, portó en sus manos una cámara análoga Bolex de 16 milímetros que compró en Suiza. Es de manivela y no usa electricidad, y con ella tejió la alquimia, no solo de los afluentes de otros ríos que llegan al Orinoco y sus aguas caudalosas, sino también la riqueza de las manifestaciones mitológicas, místicas y religiosas en la frontera geopolítica de la Guayana venezolana y la osadía de los mineros por la ribera y sus chorros de agua.

Del mismo modo, la película incorpora mitos creadores entre dioses y espíritus mágicos, acompañados de bellas ilustraciones. Estas describen la complejidad de la práctica minera y los elementos de la naturaleza terrestre. Su propósito es explicar el comportamiento humano en relación con su entorno, visible y oculto, para establecer los cimientos de un posible origen. Los dibujos, que han sido elaborados por los artistas Liliana Ramírez López, Esteban Jiménez, Mauricio Carmona Rivera y Jorge Ortiz, se presentan en intervalos como el mean-

dro del río para detener al espectador por un instante introspectivo.

Del mismo modo, la película incorpora mitos creadores entre dioses y espíritus mágicos, acompañados de bellas ilustraciones. Estas describen la complejidad de la práctica minera y los elementos de la naturaleza terrestre.

Las imágenes, con una relación de aspecto particular, guían al espectador por una descripción paisajística, al mejor estilo de los cronistas del siglo XVIII y XIX, y aproximan al complejo panteón de la región y la importancia de las fuentes hídricas y la selva, que se entrelazan con los relatos de los pueblos aborígenes sobre el universo y la creación. Y, al mismo tiempo, las disertaciones introspectivas e inquietantes del narrador sobre el hombre y su presencia en el ambiente. Interpela y cuestiona la avaricia de la minería y la comercialización del oro en su camino rizomático hasta las comunidades y cualquier lugar en el mundo. Sin duda alguna, la destrucción del suelo y su emblemática palma que se potencia con la música y la curiosidad que intenta confrontarnos desde la sonoridad ¿a qué suena la tierra? ¿cómo siente la selva? ¿qué se escucha en lo más hondo de los ríos y las minas? A cada oído del especta-

dor activo y entusiasta de perplejidad le llegan los ecos del extractivismo y varias técnicas de minería.

La luz y la composición destacan las acciones silenciosas de los personajes sin voz, amplificando la narrativa visual. Ellos entran y salen de manera fragmentada y repetitiva. El alma de los mineros se expande en los discursos, algunos de tinte filosófico, del narrador y la cercanía recurrente de sus manos y los objetos, herramientas y mercancías que intercambian. Algunos textos abruman de modo innecesario el lienzo y el fresco de las imágenes.

Así como predominan los morichales en la Orinoquia colombo-venezolana y en la Amazonía, el narrador de este documental es un personaje ficticio con tendencia a estar presente en anteriores trabajos del mismo director. Acompaña la alucinación en *Mambo Cool* (2013), y la decadencia de la ciudad de Medellín bajo la sombra del narcotráfico. Al norte de Colombia, en La Guajira, aparece en *Mariana* (2017), y su voz característica para hilvanar el relato, el del contrabando de gasolina y whisky, tras el hundimiento del barco. Una tríada artística que hacen de estos documentales un mosaico fiel y vigente que se mantiene en la cronología del merca-

do y sus interpretaciones sociales, políticas y culturales.

El hilo expedicionario en *Morichales* se nutre con los planos tan próximos y algunos otros movimientos en cámara lenta, que exponen la mirada al detalle y etnobotánica para conocer y dimensionar una práctica destructiva y turbulenta. Tal como lo harían los exploradores y misioneros con sus notas de apuntes y libretas, el director se vale de su cámara al hombro para internarse más allá de la retina y el parpadeo vibrante y chispeante de las bombas o cascadas de agua contra las capas vegetales del ecosistema. Una curiosidad y asombro por atrapar y acaparar, paradójicamente, el mejor encuadre de lingote en el celuloide. Este es quizá el tratamiento audaz y loable por el que transita no solo *Morichales*, sino también la llamada trilogía de las economías ilegales.

El director rompe con la clásica estructura y esto desconcierta a los espectadores cómodos y del entretenimiento. No son la *Colombia magia salvaje* (Mike Slee, 2015) y su despliegue promocional. Ni mucho menos la propaganda altruista de *Chiribiquete: Un viaje a la memoria ancestral de América* (Juan Lozano, 2025) y su despliegue de estreno y

saturación en la sala del Palacio de la Proclamación y en esta misma versión del FICCI 64. Sí, la riqueza del arte rupestre milenario de Venezuela y los tepuys guardan cierta similitud con otras formas geométricas de los países vecinos. El oro se ha esparcido como un ritual de coronación y colonización. Y ahora parece que los pictogramas pintan propaganda política.

Finalmente, el cineasta Chris Gude es un geógrafo de la imagen y no un antropólogo de la misma. Por esta razón, no ofrece semblanzas turísticas ni comerciales de los espacios que conforman esta serie: Medellín, La Guajira y La Guayana venezolana. En especial *Morichales* se presenta no solo como un documental, sino como un mapa emocional, científico y geográfico que cuestiona nuestras relaciones con los recursos y el territorio a nivel terrenal, subterráneo y celestial. Es una guía estelar sobre el oro y su tráfico humano por estructuras y maquinarias invisibles hasta para los mismos dioses. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

POSITIVO NEGATIVO, DE DAVID AGUILERA COGOLLO

DESPRECIABLE Y PELIGROSO

—●—
Margarita Espinel Villamizar



“Los habitantes de mi aldea dicen que soy un ser despreciable y peligroso... y no andan muy equivocados”. El peligro del río amenaza siempre a quienes se encuentran obligados a vivir en la orilla, las plantas, los animales y las criaturas nocturnas son una

constante fuente de zozobra y de incomprensión. Puede que a causa de este ambiente hostil y salvaje las personas no encuentren más consuelo para aceptar su existencia que refugiarse en prácticas bestiales, en hábitos peligrosos y en creencias absurdas, en

juegos mentales que son un rompecabezas incompleto. Ángel, un nombre intencionalmente cómico para un hombre considerado brujo, es un personaje con más misterio en su imaginación que el que realmente transmite a quienes lo rodean y a quienes tengan la disposición de ver esta película.

La brujería, la santería, el fanatismo y la sed de manejo de fuerzas del más allá son cosas que han caracterizado las poblaciones pequeñas de Colombia, se dice que en cada pueblo hay una llorona y que cada familia tiene su bruja o brujo. No obstante, con el paso del tiempo y el aumento del escepticismo religioso, estas creencias han ido en decadencia. Ya no se llenan tanto las iglesias los domingos y las tías ya no acuden a una rezandera para conseguir favores de sus amores o para ganarse la lotería. Precisamente esta falta de creencia es aquello que permite el desarrollo de personajes y situaciones como los presentados por Aguilera Cogollo en su largometraje *Positivo Negativo* (2024). A medida que este documental avanza, vamos viajando por un pueblo a orillas del río Sinú, un pueblo que parece no haber podido escapar de la avaricia de sus míticos habitantes, quienes deseaban a toda costa el fruto sagrado: el oro. Luego de que el oro escapase y diese forma al río, los años han

pasado y la gente del pueblo no parece estar interesada en el famoso Totumo de oro, por el contrario, el río ha perdido su magia, el pueblo se conforma con sus corridas de toros de madera y el río se conforma con ser el discreto observador de eventos que parecen evidenciar el vacío miserable de la cotidianidad.

Un personaje rompe con esta cotidianidad: un viejo cada vez más cerca de la muerte, que se encuentra en una carrera contra el tiempo, en la que este último indudablemente lleva la ventaja, no solo ante él, sino ante todos los seres vivos. Un viejo que lleva consigo un cansancio profundo que se refleja en los quiebres de los callos de los pies y en las arrugas del cuerpo que, al estirarse, dan evidencia de las ásperas caricias del sol durante muchos años. Este viejo de nombre curioso es consciente de lo que le espera en el infierno si no logra hacerse librar de sus pecados. Extrañamente recibe cantos de “purificación” donde, en lugar de pedirle a un dios que rompa las cadenas, se le dice “ahora mismo te rompo las cadenas”. Puede que aquellos que recuerden estas canciones, en las misas del colegio público, tengan que considerar que tal vez esta mujer que canta tiene habilidades que el escritor de la canción ignora y por ello la letra no encaja

del todo en la tonada tradicional. Adicionalmente, busca alguien con quien compartir sus supuestos poderes, evidentemente nadie está interesado en pasar la vejez con la angustiosa espera de ir al infierno, aunque uno de sus nietos se muestra particularmente curioso y por ello comparte con él e incluso chismosea de lejos lo que el viejo hace.

Este viejo de nombre curioso es consciente de lo que le espera en el infierno si no logra hacerse librar de sus pecados.

Todo este camino lento en compañía del viejo y su testimonio, así como algunos comentarios del cuidador de la yegua, llevan a pensar que este señor Ángel puede ser brujo de palabra, “brujo de mentiras” como dirían los niños. Una persona despreciable en la medida en que se lo come la pereza y la autocompasión, viviendo en un pueblo donde pasa por invisible en medio de una población que se divierte molestando a los animales y actuando como bestia, mientras el polvo y la evidente falta de algo mejor que hacer los mantiene en extremo distraídos como para notar que el tiempo pasa y que, precisamente, las distracciones crueles los hacen tan despreciables y peligrosos como

el mismo viejo Ángel.

Se presentan no únicamente momentos incómodos de ver para algunos como el ya mencionado pseudo juego con los animales, también hay escenas que dan pie a hundirse en reflexiones como si de estar clavado en el barro se tratase: un niño que desesperadamente expulsa algo de sus bolsillos ¿Expulsa algo valioso? ¿Expulsa algo de lo que quiere deshacerse? ¿Expulsa el peso de vivir? ¿Vale la pena “quitarse el peso de encima” cuando al final se está condenado a quedarse clavado en la orilla? Son innumerables las opciones de respuesta a estos interrogantes y cada espectador puede interpretar esas escenas a su manera; el momento de espiar y el momento de analizar qué tan “jodidos” están los interesados en el supuesto brujo transmiten una incertidumbre justificada sobre el uso que se le da al tiempo, la dirección que toma la mirada del artista y el reflejo de la sociedad que se brinda... “habiendo cosas tan bonitas por aquí (...) estás *fregado* con el cuento del viejo ese” y puede que más de uno se sienta *fregado* al no poder conectar un hecho con otro, los eventos sueltos, los detalles dispersos y sin tejido, las arrugas y manchas de una piel vieja en contacto con una piel nueva, desconocida y aun así tocada por el sol y maltratada por una mano precisa

que ha hecho un corte en medio del pecho, corte que pudo ser una herida con intención de hacer el mal o que bien pudo haber sido realizado para salvar la vida de esta mujer, nada tiene una respuesta, tampoco parece haber necesidad de ofrecer una, ya que se trata de un juego con las creencias y no solo aquellas relacionadas a las cualidades de brujo de Ángel, sino a los mismos gestos de quienes son expuestos; las caricias se ven falsas, los cantos se oyen vacíos y cuando, al final, no es posible ver nada más que un viejo que juega con agua, es evidente que esta película deja el vacío de lo que no fue y de la ausencia de poderes sobrenaturales del viejo.

Llega el atardecer y, a medida que el paisaje oscurece, las nubes se ven más espesas, el sonido de naturaleza que acompaña el lento camino se hace más intenso y una voz que llama recibe los coros de aves, renacuajos, insectos e innumerables animales que tal vez es imposible distinguir; todo esto se va desvaneciendo con los aleteos de las aves que emprenden la marcha, organizadas como bailarinas. Puede que sean ellas mismas las que, con su pacífico volar, provocaron el sueño entre la alegría y la tristeza de aquellos que a orillas del río, al nacer, vieron el oro desaparecer. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

BIENVENIDOS CONQUISTADORES INTERPLANE- TARIOS Y DEL ESPACIO SIDERAL, DE ANDRÉS JURADO

LET ME SEE WHAT SPRING IS LIKE ON JUPITER AND
MARS

David Guzmán Quintero

—●—



Entre toda la programación que pasó por el Teatro Lido en Medellín, llegó a tener lugar la presentación de Daniel Barenboim con las treinta y dos sonatas para piano de Beethoven. En el Teatro Junín, por otra parte, se había presentado Gardel. También en

el Teatro Colombia funcionó el primer cineclub de Medellín, fundado por Alberto Aguirre y Darío Valencia Restrepo, en el que se proyectó lo mejor del cine francés, mexicano y estadounidense de la época. Los tres teatros fueron derrumbados para aunar edi-

ficios en su lugar, el Coltejer entre ellos. Los tres teatros fueron cuota al desarrollismo de administraciones con una insaciable sensación de deuda con el epíteto de “La ciudad de la innovación”, para el que la memoria y toda la movida cultural siempre han significado obstáculos.

Esa sed desembocada por progresar (quién sabe en qué dirección) pasando por encima de lo que toque, es una preocupación intrínseca al capitalismo, modelo dentro del cual el cine se ha apoltronado, aunque a veces de forma furtiva. Y ese progreso ha sido capturado por el cine en algunos momentos y de diversas maneras. *Entre la niebla* o *La laguna del soldado* surgen de cómo esa necesidad colonial ha dejado como víctima eterna a los ecosistemas. Ahora surge nuevamente el tema, de forma soslayada, con *Bienvenidos conquistadores interplanetarios y del espacio sideral*. En primer lugar, porque de por sí el cine experimental (o como quieran llamar a una película como esta) va en contravía de las exigencias que le hace el capitalismo al cine, pues interrumpe el flujo hacia el entretenimiento que a veces garantiza que las películas sean mercancía. En segundo lugar... la Luna.

Las razones que se esconden detrás de la

fantasía de llegar a otros lugares de la galaxia quedan manifiestas, primero, en el mero símbolo de clavar una bandera en la Luna; y, segundo, en la duda que se muestra en el filme: ¿Qué provecho sacaremos de allí? ¿Cómo distribuiremos lo que encontremos entre toda la población? Y tal iniciativa fue aprehendida con fervor en varias partes del mundo, incluido Colombia, en donde recibieron a los astronautas con orquídeas y esmeraldas. De eso va la peli. No de orquídeas y esmeraldas, sino de astronautas en Colombia. De esos dos astronautas en Colombia. Específicamente, entre Colombia y Panamá.

Si a uno le hablan de astronautas de la NASA en el Darién, seguramente uno proceda a preguntar de qué película de Fellini están hablando. Es posible también que ver la película tampoco bastara para convencerse de la veracidad del hecho. Incluso hoy, escribiendo al respecto, no puedo evitar dudar de vez en cuando si estoy escribiendo sobre algo real. El director no es indiferente ante lo estrambótico de la premisa y tampoco es su intención venderla como un hecho noticioso. Corroborar tal veracidad ya sería tarea del espectador y deberá buscar en los periódicos la información que sacie su incredulidad. Aun así, de cualquier manera, seguirá

siendo más fácil pensar que los periódicos se han amangualado para hacerle creer tal disparate. Pero, por supuesto, la realidad se agota y es mil veces preferible una mentira seductora que una verdad desabrida.

Optar por este camino es marcar cierta diferencia en la tendencia de lo que ha sido el documental colombiano (o latinoamericano, en general) por su carácter contra informativo, ligado fuertemente a intenciones políticas de fondo. Sí, tal vez, entonces, *Bienvenidos conquistadores* se antoje como un bicho raro, pero es una propuesta que refresca el panorama y que es un deleite creativo que abre las posibilidades del documental en otra dirección.

... la realidad se agota y es mil veces preferible una mentira seductora que una verdad desabrida.

Lo importante de este relato, indudablemente, es la experiencia estética que ofrece. Experiencia estética para la que el lenguaje escrito es desafortunadamente escaso. Así que, además de los aspectos formales del filme, me limitaré a subrayar únicamente otro aspecto. En el relato es evidente un punto de enunciación, una manera en la que el director se posiciona frente a sus imágenes,

frente a su archivo, lo que da como resultado una narración coherente con su premisa. El tratamiento es absurdo, en el sentido más ionesquiano de la palabra. Así, la repetición, en primera instancia, es lo que marca el derrotero estético que seguirá el relato.

Primeramente y lo que seguramente más llamó la atención, fue la inclusión del poema *Whitey on the moon*, de Gil Scott-Heron. Por un lado, en efecto, pone de manifiesto una postura ecopolítica respecto a la inversión monetaria que significó mandar al primer hombre a la Luna. Por otro lado, lo reiterativo del poema hace que uno de sus interludios musicales (que es un solo interludio, pero larguísimo) impregne al espectador de ese viaje de sensaciones (que incluye el mareo) implícito en el filme.

A rat done bit my sister Nell
with Whitey on the moon
Her face and arms began to swell
and Whitey's on the moon
I can't pay no doctor bills
but Whitey's on the moon
Ten years from now i'll be payin' still
but Whitey's on the moon

Y muy a propósito de la supuesta experiencia estética que supuestamente ofrece la

música de *Emilia Pérez* (que no es más que pura música atonal, al mismo ritmo y con ligeras y torpes variaciones melódicas), este filme sí ofrece toda una cartilla musical que va desde este poema, pasando por el bolero *Sindamanoy* (en su momento interpretado también por Claudia de Colombia), un tema electrónico de un solo acorde (que arpeggia ascendente y descendientemente una y otra vez), hasta toda una musicalización con la obra experimental de Isao Tomita y otros músicos (temas compuestos meramente de ruidos y frecuencias tan graves que hacían temblar la pantalla). Eso sumado a algunos planos como aquel de la cámara que hace una panorámica de 360° o la fascinación de los astronautas por el descubrimiento de la iguana, es también lo que marca el carácter absurdo de la obra. Tanto el argumento como el tratamiento del relato nos sumerge en una atmósfera en la que queda suspendida la lógica y uno acaba por ceder ante la duda, aunque sea parcialmente.

Por lo demás, la desconfianza constante de si me están tomando el pelo o no, el uso del material de archivo, la experiencia con el diseño sonoro y, por supuesto, todo el *trip* que involucra *Bienvenidos conquistadores*, prefiero ni siquiera intentar referirlo. El filme es eso: un viaje. Y cuando uno defiende

la idea de que lo importante del cine no es el qué, sino el cómo, se refiere justamente a que este trayecto hay que experimentarlo. Y este trayecto vale toda la pena experimentarlo. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

HORIZONTE, DE CÉSAR AUGUSTO ACEVEDO

TIERRA DE ESPECTROS

Camilo Alejandro Pinto



La segunda película de César Augusto Acevedo –ganador de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes por *La tierra y la sombra*– se erige como un canto fúnebre y luminoso a la vez, un poema visual que se enuncia desde

una herida abierta: el conflicto colombiano. Con una puesta en escena de metáforas persistentes, de imágenes suspendidas en el tiempo como ecos de la memoria, Acevedo construye un discurso que, sin abandonar

la crudeza, apuesta por la compasión, la redención y una esperanza apenas susurrada: la posibilidad de imaginar, entre las ruinas, otra nación posible.

Horizonte (2025) evoca la más lejana línea entre la tierra y el cielo, ese espacio liminal de nuestra realidad, el horizonte hasta donde se cree que la tierra tiene dueño. Pero en la película de Acevedo, los dueños no son sino los espectros que transitan en los espacios donde, testigos desgraciados, vivieron el dolor y la sangre de lo que aquí llamamos la Violencia (y lo que vino después). El horizonte del tiempo: con desesperación, buscamos en la memoria el rostro de nuestro primer muerto.

El viaje que nos propone Acevedo –un hijo victimario que fue, en su origen, una víctima, y de su madre, buscando el último refugio de su padre– es metafórico, atravesando múltiples escenarios del territorio colombiano que fueron testigos del conflicto, levantando una profunda duda: ¿quién otorga el perdón y a quién se le concede?

Acevedo ha dicho que la idea de la película surgió en 2016, cuando un país dijo “No” a una sugerencia de paz. Ese resultado aún retumba como un relámpago, como un cas-

tigo divino a la sociedad que no logra entender su rol. Tal vez la madre sea la nación, y el hijo, nosotros, los pobres caínes que aún no hemos visto la sangre en nuestras manos.

Casi pedagógicamente, la puesta en escena en *Horizonte* se libera de las promesas del naturalismo para dar espacio y voz a personajes arquetípicos. Con fuertes referentes teatrales, como los propuestos por Enrique Buenaventura, Acevedo se permitió experimentar con la continuidad temporal y espacial desde la imagen cinematográfica. Junto a madre e hijo, recorreremos desde los altos picos de los páramos, atravesando pueblos del altiplano, las interminables llanuras besadas por el sol hasta los ríos de la selva húmeda, y somos testigos de diálogos declamatorios, tensionados entre lo expositivo y poético, conmemorando las circunstancias de sus muertes, y añorando un final a ese largo viaje de expiación.

Cada imagen enmarcada en onirismo, cada texto declamado por la madre, por el hijo, por el soldado, campesino o víctima, son una declaración coral de redención. Estamos ante un acto de catarsis colectiva donde, a través de fragmentos de memoria, se nos invita a reconstruir lo que fue y asimilar lo que ocurrió.

Por momentos, la misma cámara permite hacer su exploración poética: por ejemplo, en un plano secuencia, hacemos un recorrido de una pequeña villa templada, ahora en ruinas, en donde los actos perversos que presenció son percibidos solo por el plano sonoro. En tanto la banda sonora, partitura de una marcha fúnebre, nos ubica en la procesión de un pesado ataúd del que, como audiencia, somos paleros.

Cada imagen enmarcada en onirismo, cada texto declamado por la madre, por el hijo, por el soldado, campesino o víctima, son una declaración coral de redención.

El gran acierto de *Horizonte* está en sus formas: aunque el filme se pueda enmarcar en esa corriente nacional reciente de espectros que transitan en representaciones realistas, esta película se deleita en su ambición no solo narrativa sino técnica y visual. Un pequeño fragmento de tiempo que intenta abarcar casi todas las facetas del conflicto colombiano, lo logra, en medida, gracias a su solemnidad.

En últimas, el filme transmite *vida*. Viva es la historia y el territorio, condenado a ser el parque-paraiso que recorren estos espec-

tros. Vivo es el dolor y la sensación de desasosiego. Y, muy viva, es la pequeña esperanza.

En la guerra, la esperanza es una trampa, cuanto más nos aferramos a ella, más punzante se vuelve la realidad, nos dice uno de los espectros de Acevedo. Así, la película se convierte en otro ladrillo en el muro de lamentos de una sociedad que aguarda, inerte, el fin de un ciclo interminable de violencia... y espera...

Horizonte es esperanza cincelada en material cinematográfico. No sabemos si hay vida después de la muerte, pero el espacio donde madre e hijo logran reencontrarse, donde un muerto logra entender quién lo mató, y donde el desaparecido regresa a casa, es finalmente aquél frente a la cuarta pared. En procesos de representación de la memoria y el dolor colectivo, el cine se vuelve ritual: una plegaria encarnada en luz, donde los silenciados hallan voz, y los muertos, la esperanza de transitar. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MORICHALES, DE CHRIS GUDE

VIDAS DE OROPEL

Oswaldo Osorio



Las personas que viven en función de perseguir la riqueza suelen empobrecerse en su humanidad. Los buscadores de oro podrían verse como el arquetipo de los que persiguen tesoros. No obstante, en el contexto del tercer mundo, se da la paradoja, debido a su sistema de explotación, de que esos bus-

cadores son los que menos réditos obtienen, quedándose, casi siempre, sin riqueza ni humanidad.

Esta es una película colombiana (producida por Moutokino), dirigida por un estadounidense y rodada en la Guyana venezolana.

Rara mezcla, pero así son las películas de Chris Gude, que con esta película completa la trilogía sobre el tráfico ilegal de ciertas mercancías, que inicia con el microtráfico en Medellín en *Mambo Cool* (2013), luego con el de la gasolina y el whisky en *Mariana* (2017) y ahora con el oro y su explotación ilegal y sin control. El de Chris Gude es un cine de frontera, en sus temas y narrativas, pues suele ubicarse en universos liminales o difusos en sus reglas, así como en el juego entre la ficción y el documental, entre el performance, el ensayo y el experimental.

En esa urgencia que tenemos los críticos de clasificar y nombrar, *Morichales* (2025), por su recursividad retórica y visual, sería más preciso definirlo como un ensayo fílmico, porque hay ficción, con ese hipotético explorador que describe y guía la explotación del oro, que se encuentra bajo las palmeras de moriche; así como documenta el proceso y el contexto de su comercialización; además, apela a ilustraciones que enriquecen y comentan el relato, incluso lo llevan a una abstracción, en especial cuando se asocia con la sugerente música; y todo esto a partir de una voz en *off*, que no solo está narrando el funcionamiento de este universo, sino que lo hace desde una poética propia y lo cuestiona con preguntas que van más allá

de sus circunstancias y trascienden hacia la misma condición humana.

Si bien la explotación del oro es el tema central, el territorio es la preocupación de fondo. No solo porque “nada se retorna a la tierra”, sino porque el relato y la cámara (con su bella textura en 16mm.) lo recorren con meticulosidad y recelo, tratando de entender sus dinámicas sociales y medio ambientales, testimoniando cómo ese territorio es lacerado por la presión del agua de las mangueras, reconfigurando su geografía: desapareciendo bosques, desviando ríos y creando grandes extensiones de lodazales. Los hombres solo piensan en ese esquivo y escaso polvo producto de una explosión estelar. Por eso vive al día, recibiendo las migajas de los dueños de los medios de producción, quienes, a su vez, reciben lo mismo del mercado internacional.

Si bien la explotación del oro es el tema central, el territorio es la preocupación de fondo. No solo porque “nada se retorna a la tierra ...

Ahí es donde se pierde la humanidad, cuando el hombre solo se preocupa de sí mismo y de la vacua ganancia del día, olvidándose de la sociedad, al menos de una

mejor, así como de la naturaleza, esa que le está dando todo, por poco que para él signifique. Por eso el relato cuestiona esas prácticas extractivas que ponen en entredicho la racionalidad de las personas en su relación con la tierra.

Así que lo que propone Chris Gude es una reflexión en clave ambiental, ficcional y poética sobre un territorio, tan rico en recursos como en problemas y contradicciones. Todo esto en función de una experiencia visual, sonora e inmersiva en una tierra herida, en su exuberancia, su color local y las pulsiones extractivistas del ser humano. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CHOIBÁ: LA DANZA DE LA BALLENA YUBARTA, DE SIMÓN GONZÁLEZ VÉLEZ

Gonzalo Restrepo Sánchez



¿Qué ha habido películas documentales donde la ballena es el argumento protagonista? Pues claro que sí. La historia del cine y los festivales de cine ambiental son testigo de ello, enfatizando que todo nos conduce a un mundo de propuestas educativas. En Colombia la Fundación Yubarta ha realiza-

do investigaciones y divulgadas en artículos científicos orientados hacia este tema.

De entrada, en este análisis de *Choibá...* plantearía que en la actualidad se realizan más documentales que filmes de ficción en el concierto del cine colombiano, aunque,

habría que proponer que el asunto se debate más en esa línea delgada entre el documental y el falso documental. Pero, no importa, lo válido es que se está haciendo cine, y es lo que corresponde.

De todas formas, habría que dejar en claro en estas primeras líneas y, para la reflexión, que todas las aproximaciones teóricas y epistemológicas sobre el documental varían como instrumento ideológico. Y lejos de concentrarnos en la correspondencia que guardan esas imágenes filmadas con nuestro mundo exterior, creería vale más recapacitar la relación que guardan las imágenes proyectadas en la sala de cine con el acierto y discernimiento que un habitante de la sala de cine tenga sobre ellas.

Acerca de la película “Choibá, la danza de la ballena Yubarta”, narrada a partir de una mujer (la apneísta profesional Sofía Gómez Uribe) que entre la tierra y el mar metaforiza la vida, y de los protagonistas encargados de su realización que van apareciendo en la pantalla –entre ellos el director del filme, Simón González–, va dejándonos una atractiva introspección sobre los puntos de vista en la puesta en escena del documental: “La cámara tiene una capacidad [...] de tomar decisiones y narrar todo desde una re-

tórica específica: no sólo sirve para exponer un argumento, sino para exponerlo de cierto modo, con tal de causar cierto efecto en el espectador” (Aguilar, 2019, p.46).

Y sin exigencias con respecto a la ausencia de barreras en cada uno de los “planos rodados” sobre el hábitat de las ballenas, estos maniobran en torno a un paisaje –amontonando todas las voces en *off* que escuchamos de sus realizadores– y que, además, hurgan los entornos de la naturaleza y el paisaje dentro y fuera del mar. Así que la película nos muestra un recorrido pausado de memoria sobre las ballenas Yubarta, y hasta juguetonas con la misma naturaleza del misterioso mar.

En consecuencia, el director Simón González construye un filme más por la atracción que siente por la ballena –si bien, intuyo le faltó más pesquisa sobre estos mamíferos marinos en sí–. No obstante, habría que afirmar que la cinta está cercada por un halo de idealización que cae en un romanticismo que nace de la aventura del propio rodaje, pero, igualmente, al tema y a la manera como se está transfiriendo al espectador.

Las protagonistas (las ballenas) vemos que inician un viaje a partir de las imágenes

preestablecidas de los espacios a merodear, y, por ello, el día a día es lo mismo y lo mismo –según lo observado en el documental–, que, si no estimulan a una atracción o persuasión apasionada, de pronto, sí naíf en el sentido de su simplicidad y falta de pretensiones.

... la cinta está cercada por un halo de idealización que cae en un romanticismo que nace de la aventura del propio rodaje, pero, igualmente, al tema y a la manera como se está transfiriendo al espectador.

Sin la dureza de los “camino” que hay que transitar para ir de un lugar de la inhóspita naturaleza a otra, por parte de los realizadores del filme, se les abona el rodar con serenidad el panorama, porque no tienen que llegar a ningún lado, ya que están siempre cercanos al inmenso mar. Esta insinuación, quizá, surge del hecho de que el sonido del paisaje y las imágenes de las ballenas tienen un montaje sobre la misma importancia del fluir del agua y el movimiento de los cetáceos que alumbra la visión de ese mundo en particular.

Al predominar el sonido en *Choibá...*, y que es fundamental para el carácter natural con

que se ha sido grabada la película, y no una prontitud que delimite su estructura, podemos consentir que no solo en este caso, sino en muchos otros filmes, es ese motor que lo aviva todo, y como corolario, los espectadores se regocijan de las provocaciones sensoriales que el hábitat les brinda, y que, al mismo tiempo, logra opacar una parte de los inconvenientes narrativos.

De pronto, sentimos que el sonido agazapado detrás de las imágenes rodadas debajo del mar, también, son protagonistas. Y desde este punto de vista, pero con un poco de denuncia, la historia del cine reciente recomienda *El mar sónico*, de Michelle Dougherty, Daniel Hinerfeld y narrado por Rachel McAdams (2016). Un documental estadounidense que estudia el sonido en el océano y lo valioso que es para la conservación y bienestar de los animales marinos.

A partir del tercer tercio del filme, y a medida que nos aproximamos al final, y cuando todas “las cartas –cinematográficamente hablando– han sido puestas sobre la mesa” probablemente seamos conscientes de que el trayecto fílmico de todo lo observado en *Choibá...*, ha sido algo más predecible de lo esperado.

Aguilar. S. (2019). *Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental*. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, (19), 41-60. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.4> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



ARTÍCULOS Y ENSAYOS

IVÁN D. GAONA

RAÍCES LOCALES DE UN AUTOR SANTANDEREANO

Mauricio Laurens

—●—



Ingeniero civil de la UIS (Universidad Industria de Santander) y cineasta egresado de la Universidad Nacional. En el ámbito nacional se hizo conocer gracias a dos cortos costumbristas proyectados antes del largo, en salas de medio país, y filmados con actores naturales nativos en Güepsa, el pequeño pueblo santandereano fronterizo con Boyacá. Son ellos: *Los retratos* (2011) –pareja

de viejos campesinos que, a falta de gallina criolla, se ganan una cámara Polaroid– y *El tiple* (2013) –urgencia de vender el atesorado instrumento de cuerdas para cubrir una calamidad doméstica–.

Gaona gusta filmar en el pueblo natal que no solo le sirve de inspiración, sino que allí ha encontrado el material humano para ex-

presar sus tradiciones regionales y valores humanos. Con *La Banda del Carro Rojo* se ha propuesto indagar y recrear, con material humano previamente moldeado, historias propias que reflejen ciertos acontecimientos cotidianos de muchas realidades colombianas acosadas por el conflicto armado y la falta de oportunidades.

Pariente (2016): Bandoleros y paramilitares en Güepsa. En su ópera prima de largometraje, Iván David Gaona dio en el clavo al brindarnos una cinta de género bien narrada y facturada con el carácter arrecho (bravo) atribuido al santandereano. En el pueblo hay bandidos... bajo la estructura de una “historia de amor y traición”, surge una cinta de pistoleros pueblerinos aficionados a la música ranchera, con el fin de nivelar la tensión en momentos cruciales de asaltos a mano armada, seguimiento de presuntos extorsionistas y vinculaciones con bandas al margen de la ley. Porque “aquí siempre hemos conocido la violencia”; es decir, los enfrentamientos entre muiscas y guanes, encomenderos e indios, liberales y conservadores, guerrilleros y paramilitares.

Desde las entrañas de Güepsa, provincia de Vélez, un film proyectado con anterioridad a su estreno nacional en los festivales de

Venecia y Toronto. Intenso drama humano y social que tiene como fuente de inspiración esta pequeña localidad del sur santandereano. A escasos kilómetros de Barbosa y Puente Nacional, en la cuenca del río Suárez que marca el límite con Boyacá, se aprovechó su accidentada topografía de parajes montañosos y carreteras destapadas donde la caña panelera y los trapiches conviven con guayabos y matas de café.

Sus actores naturales y locales son bastante creíbles, pues parecen brotar de tierras verdes y dulces. Un galán enamorado, volquetero de profesión, acompaña el timón con baladas románticas de su gusto y fusiones de “carrilera”, o música de cantina previa a la carranga, bajo supervisión del siempre inspirado Edson Velandia. En el contexto de la desmovilización de paramilitares, que asolaron la región, quedan rezagos de intranquilidad y bandidismo en medio de serenatas acompasadas por tiples y bandolas. Porque una colección de discos compactos contribuye a redondear su atmósfera ensoñadora, que “habla no de viejas sino de traición”.

Adiós al amigo (Seriado digital de guerra y época en el Chicamocha, 2020). Recreación en campo abierto de los males histó-

ricos acarreados por el sectarismo político. Son seis magníficos episodios de 25 min. Cada uno y casi tres horas de duración. Fueron emitidos al comienzo de la pandemia por la Autoridad Nacional de Televisión en canales regionales como Señal Colombia, TRO (Bucaramanga), Zoom TV, Teleantioquia (Medellín) y Tele Pacífico (Cali). Dirigidos, escritos y coproducidos por Gaona y La ContraBanda, en los majestuosos escenarios naturales del Cañón del Chicamocha; música de fanfarria compuesta por Edson Velandia y rigurosa dirección de arte a cargo de Juan David Bernal.

Porque una colección de discos compactos contribuye a redondear su atmósfera ensoñadora, que habla no de viejas sino de traición”.

Al estilo de un western a la italiana, la cámara registra un imponente y árido paisaje montañoso, con actores mayoritariamente naturales que recrean una ficción del año 1902, cuando finalizaba la Guerra de los Mil Días, tras la entrega de armas de los rebeldes liberales y el triunfo hegemónico de los conservadores nacionalistas. Su contexto histórico guarda las proporciones de una cinta épica, capaz de superar el costumbrismo campesino o militar, para aproximarse a

un emocionante relato naturalista que, por sus altísimas calidades escénicas y narrativas, va más allá de anécdotas patrióticas o valerosas simplemente ilustrativas.

Enfrentamiento civil de vieja data entre liberales rebeldes de oposición en lucha por la retoma del poder, inicialmente en el departamento de Santander, comandados, entre otros, por el general antioqueño Rafael Uribe Uribe en contra de la constitución centralista de 1886 y de facciones nacionalistas del gobierno conservador de la llamada Regeneración; estos últimos, le habían dado jaque al federalismo, sembraron el terror en el campesinado y restablecieron los vínculos del Estado con la Iglesia. Una tropa irregular, que protagonizó el asalto a Bucaramanga, dio inicio a la primera guerra civil del siglo XX, donde salieron victoriosos en la batalla de Palonegro; al decretarse un indulto para los alzados en armas, se dio por terminado el conflicto de más de cien mil muertos que había durado exactamente 1130 días y tendría entre otras consecuencias la separación de Panamá.

Grabada en los majestuosos escenarios naturales del Chicamocha, tres protagonistas: hijo de un pionero de la “cámara de fotos” que fue asesinado por retratar a un

coronel, un desertor que buscó entregarle un mensaje al hermano guerrero de regreso a casa y, en menor grado, una bruja tabacalera cuyo anciano padre cayó ultimado por fanáticos católicos. Los títulos de sus episodios hablan por sí solos: I. El retrato, II. Brujería, III. Ladrones de comida, IV. La emboscada, V. La cuadrilla y el general y VI. El hermano y el asesino. Su narración lineal salta de aventuras marcadas por insólitas búsquedas y travesías a través de caminos culebreros, con episodios alucinantes producidos por un polvillo soplado sobre sus caras en blanco y negro.

Además, dos invitados especiales que intervienen en los tres últimos capítulos. El primero, el general Rafael Uribe Uribe, líder de la Revolución Liberal y héroe en las batallas de Palonegro y Peralonso, acompañado en sus tareas de pacificación por indígenas milicianos llaneros; el segundo, don José María Rueda y Gómez, Conde de Cuchicute. “Oriundo del Socorro y San Gil, perteneciente a una noble familia de comerciantes y cafeteros, con título otorgado por el rey Alfonso XIII” –tal como él mismo se presentaba, tío abuelo paterno de quien esto escribe–.

* * * * *

Artículos personales y publicaciones al respecto:

IvanD.Gaona,Santander Colombia

Dom.67ParienteIvanD.GaonaSantanderElTiempoM.Laurens / EL TIEMPO (Debes Hacer)

Domingo 16 de octubre de 2016

Ver: #MauricioLaurens#LaVozDelCeluloide#HJUT106.9#

Seriado de guerra y época en el Chicamocha

Web13AdiosAlAmigoI.GaonaOpiniónCineAlOjoLaurensElTiempo

eltiempo.com/opinión/cine/laurens

17 de abril 2020, 05:34 p.m.

Voz841ParienteCl.Col.s.XXMauricio Laurens

HJUT 106.9 La Voz del Celuloide

Domingo 30 de octubre de 2016 (42)

Seriado de época y guerra en el Chicamocha

‘Adiós al amigo’ recrea los males históricos del sectarismo político.

Por: Mauricio Laurens – Cine al Ojo 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

RECORRIDO POR EL CONFLICTO URBANO EN EL CINE DE VÍCTOR GAVIRIA

Rosario del Olmo Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Pasantía de investigación, primer semestre de curso 2024- 2025

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia



1. Cómo se hace la puesta en escena y con ribetes de actualidad

Hay que poner de relieve la puesta en escena del mundo urbano que el narcotráfico y la violencia cotidiana de bandas organizadas o emergentes, impregnan varias capas de los barrios de Medellín. Nos parece que

dentro de ambos films los diálogos están cuajados de una naturalidad de personajes abocados a esa euforia callejera, de contagio colectivo entre su grupo de pertenencia, familiar, vecinal, de amistad amañada; jerga embrollada, desde la escucha de un público ajeno al ambiente de narcotráfico, también

machacona, marginal, cuando abundan los tacos repetitivos.

En el film de *La vendedora de rosas* (1998) aflora constante y creciente la vulnerabilidad del mundo infantil, juvenil, de condiciones económicas precarias y enfangados en una espiral de vicio, trapicheo y enfrentamientos violentos. En medio de esa incitación a la prostitución, el acceso al consumo de droga barata, circula Mónica Rodríguez actuando de protectora, bisagra. Se ofrece el rostro angelical, noble de la protagonista, pero aún más expuesta, la niña de una comuna de Medellín. Cinta, cuyo guion escrito por el mismo V. Gaviria, C. Henao y D. Ospina, se basa en el cuento escrito por Christian Andersen, 1846, *La pequeña cerillera*. Además del relato que sirve de referencia literaria, está el testimonio autobiográfico de Mónica Rodríguez; la abundancia de actores naturales también le da un peso específico al film: “son sus lenguajes, anécdotas y entornos, los que alimentan de experiencias la escritura del guion que se realiza simultáneamente a las etapas de preproducción y de casting” (Sierra, 2017: p. 2).

Respecto de *Sumas y restas* (2004), los diálogos irrumpen a borbotones, incluso en ciertas escenas se perciben opacos,

que emana de un argot callejero, natural del mundo adulto de mafia ilegal del narcotráfico, que se solapa con actividad laboral corriente, también de lujo, despilfarro y consumo de cocaína selecta procedente de fábrica y comercio clandestinos. El riesgo, la crisis personal y económica la tiene que afrontar “Santiago”, el ingeniero de clase media, que se enreda en negocio sucio y peligroso para su familia y contra sí. Apunta Villamarín:

Será porque en ciertos lugares la vida es lo que es [...], pero las películas de Víctor Gaviria (Medellín, 1955) están llenas de *huevones*, *hijueputas* y, en general, de pobres diablos con el alma definitivamente perdida o temporalmente extraviada. [...] *Sumas y restas* es el tercer largometraje en lo que casi puede ser considerado como un minigénero en sí mismo: el cine de Víctor Gaviria sobre la violencia, la miseria y el narcotráfico de Colombia (Villamarín, P., 2009).

La historia de *Sumas y restas* le sirve a Gaviria para indagar acerca del narcotráfico, enriquece el contexto, busca testimonios entre actores naturales. “Desde allí surgen detalles de los comportamientos, hábitos y usos lingüísticos de las personas que pueblan este medio...” (Bello, D., 2014). Si ha-

blamos de realismo en esta película, como en general el cine, “sobrepasa la apariencia” (Bello, D., 2014). Gaviria se posiciona junto a ese realismo clásico que predominaba hacia la década de los cincuenta del siglo veinte. En el caso de Sumas y restas aparece una narrativa casual, “en la película hay un enorme trabajo de adecuación de material documental de distintas procedencias” (Bello, D., 2014). Se innova un modelo de realismo clásico, “como una dramaturgia atravesada y modelada” (Bello, D., 2014).

Se puede apuntar como observador/a externo/a, que transita de incógnito por las vanguardistas plazoletas, jardines, puentes y construcciones civiles, entre la intersección de avenida Carabobo y Parque Norte, que reclaman asistencia a los eventos para diversidad cultural, tanto permanentes como cíclicos, esa imagen de reclamo internacional y también apuesta por las artes escénicas, musicales entre espectáculos variables, periódicos y que expanden fuertes vibraciones sonoras hasta bien entrada la madrugada en ocasiones (“Pasajeros del rock. Himnos de los 70”, enclave del domo planetario); también por la cultura y la ciencia protegidas institucionalmente, abiertas al público en general, funcionando de modo permanente (Jardín Botánico, Planetario de

Medellín, Casa de la Música). Es como si la ciudad que atravesaba esa racha de violencia urbana durante últimas décadas del siglo veinte, se agarrara a un balón de oxígeno para respirar nueva oportunidad de modelo evolutivo demográfico y sin renunciar a esa vena de expresividad regenerativa y nueva capacidad para convivir; en medio de la masificación, el intenso tráfico de motoristas que irrumpen por los pasos de semáforo verde para peatones, junto a la afluencia de otros medios de transporte públicos (autobuses, metro, varias líneas), además de los carros privados (automóviles para lenguaje europeo, occidental) y marchando en este desarrollo de la actual ciudad, sin obviar los puntos oscuros de indigentes que mero-dean, dormitan a la intemperie entre enseres de deshecho, incluso a veces transportan sus precarios equipajes.

... en la película hay un enorme trabajo de adecuación de material documental de distintas procedencias” (Bello, D., 2014). Se innova un modelo de realismo clásico, “como una dramaturgia atravesada y modelada ...

Podemos acercarnos a otro polo de reactivación comercial y mejora del ajuste, bienestar básico familiar, averiguando sobre

la reconstrucción de la denominada Plaza Minorista José María Villa, según archivos municipales y prensa de Antioquia (El Colombiano). Era antiguo mercado de abastos de la Plaza Mayor El Berrío, sin techo construido, a principios del siglo veinte. Luego, se lograría el enclave que es actualmente, como resultado de la puja, negociación colectiva de sindicatos de trabajadores, pequeños comerciantes y habitantes de El Pedrero. Con base a un trabajo de investigación cualitativa sobre narraciones orales, historias de vida de sus protagonistas, se revelan los testimonios naturales, directos, así se publica como documento de historia social, economía de subsistencia de Medellín:

La falta de oportunidades y la desigualdad, así como los problemas internos del país en una economía de guerra, generaron desplazamientos de millares de campesinos del campo a la ciudad de Medellín, dando como resultado la creación de negocios de subsistencia, pequeños y medianos, producto de la necesidad, la creatividad y la angustia por la sobrevivencia propia y de sus familias. Es en ese momento que la economía barrial se fortalece y los pequeños comerciantes se convierten en protagonistas de una nueva economía integrada por pequeños negocios, muchos de ellos informales, pero genera-

dores de empleo y mejoras en la calidad de vida de sus actores. Estas micro, medianas y pequeñas empresas constituyen un tejido social que ha permitido evadir la miseria y atender las necesidades básicas de alimentación, educación y salud de una población marginada que lucha por sobrevivir, mantenerse y crecer en una economía signada por la desigualdad (Arbeláez- Ochoa, 2017: p.XII).

Es nuestra voluntad hacer transparencia de esta evolución vanguardista junto al pragmatismo comercial que ofrece la versión legal del movimiento urbano; la otra versión optimista sobreponiéndose al caos humano que revela la filmografía de Víctor Gaviria, rastreando los escenarios y sus personajes entre aquella pasada década de los años ochenta.

2. Algunas observaciones que evidencian a personajes vulnerables

Es interesante ese enfoque que hace tomar distancia sobre la historia del cine, o bien de cómo se ha ido reconociendo *el lenguaje cinematográfico*:

Más conveniente sería, en cambio, hablar de una historia de los textos cinematográficos: es decir, de esos espacios de escritura

donde los signos se confrontan con lo real de las huellas y, donde, de esa confrontación, emerge cierta experiencia de subjetividad (González Requena, 2014: 2ª parte, capítulo 1).

... hay hitos precedentes que alumbran el cine de Víctor Gaviria, la evidencia de niños, jóvenes expuestos a la violencia de grupos dominantes, territoriales.

Es un apunte que orienta los fundamentos para el análisis del cine en general, bien concreto en cambio es tratar los detalles más relevantes de un film, por las descripciones artísticas, de significación que compartan un universo de espectadores. Este es el caso preciso, hay hitos precedentes que alumbran el cine de Víctor Gaviria, la evidencia de niños, jóvenes expuestos a la violencia de grupos dominantes, territoriales. Esa denuncia que aparece con vehemencia en *La vendedora de rosas*, con la protagonista (Mónica) y sus vecinos, amigos de la calle, que se arriesgan ante la creciente calamidad marginal; se mostraba en otro film anterior de este director –Rodrigo D. No futuro (1990) – desgarrando la efímera esperanza de Rodrigo, el joven de veinte años que aún tiene bien vivo el recuerdo de su madre, que

está llegando a un estado de insatisfacción, mientras anhela convertirse en batería para música punk, pero no dispone de medios económicos para hacerse con el instrumento musical, que se ha desengañado incluso del fútbol:

Si tantas personas siguen este filme es porque se identifican con él, puede que de forma más literal, como todos los colombianos que viven la violencia [...]: una historia de frustración, de entender cuánto es tu propósito en la vida, como el porqué nunca jamás podrás realizarlo (Louzao, M., 2020).

3. Importancia del lenguaje cinematográfico y del apoyo institucional

La narrativa que asoma con aplomo en estas dos películas de Víctor Gaviria, que ocupan el análisis de este trabajo, apunta el tono de creciente intensidad, también la significación. Desde nuestra observación se complementan el creciente tono y la significación, se está construyendo una narratividad. Aparece la mejor virtud de la narratividad, “sólo la actuación del inconsciente en la relación del espectador con el relato puede explicar la movilidad emocional que éste suscita en aquel” (González Requena, J., 1992: 117).

Se trata una eterna pregunta sobre si el cine puede transmitir conocimiento antropológico y por ello se descubren las diferencias entre sistemas de comunicación, como ejemplo “las diferencias entre lenguaje verbal y lenguaje no verbal, las características del texto escrito *versus* el llamado lenguaje cinematográfico” (Ardèvol, 1998: 219). Según este trabajo de Ardèvol ya reseñado, se proporciona un análisis cultural sobre el medio cinematográfico:

La reflexión sobre la relación entre cine y antropología debe situarse, por tanto, a distintos niveles simultáneos y considerar el cine, al menos, como técnica de investigación, modo de representación y medio de comunicación (Ardèvol, 1998: 220).

Si tratamos de los años de transición, hay que mencionar instituciones que han impulsado la aprobación de la Ley del Cine, 2003, hay que referirse a dos de ellas importantes: Dirección de Cinematografía, adscrita al Ministerio de Cultura y también Proimágenes en Movimiento, actualmente ha cambiado por Proimágenes Colombia. Progresivamente se aumenta el presupuesto para la producción nacional de cine, llevándose la

mayor inversión en largometrajes. Considerando la transición del nuevo siglo, “el cine en Colombia pudo ver las señales de un prometedor futuro” (Osorio, 2018: p. 102). Todavía faltaban algunos años para el estreno de *La vendedora de rosas*, con la dirección de Víctor Gaviria en 1998, mientras aún no se había alcanzado el apoyo estatal para la realización cinematográfica. Hay que poner de relieve también la preocupación del cine por la realidad social y política del país. Es preciso recordar algunas de las “violencias” descritas sobre Colombia, desde el registro de acontecimientos durante la segunda mitad del siglo veinte: “[...] la asociada al narcotráfico, al igual que las cintas que abordan otros temas como la delincuencia y la marginalidad” (Osorio, 2018: p. 137).

Es preciso recordar algunas de las “violencias” descritas sobre Colombia, desde el registro de acontecimientos durante la segunda mitad del siglo veinte

...

En pro de consolidar una tradición cinematográfica y contribuir a una identidad nacional y colaborar en la solución del conflicto, se fraguan los avances y nuevos hitos del cine colombiano hacia los comienzos del

siglo veintiuno:

[...] esto es, crear un reconocimiento y una conciencia reflexiva en el espectador, acerca de todas estas realidades. Solo las películas que han sabido trascender la superficialidad y vistosidad del conflicto y de la violencia, han dicho algo honesto y verdadero [...]. Así se puede constatar en un film como [...] *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2005) (Osorio, 2018: p. 138).

4. Rastreo de secuencias temporales y gráficas

Sumas y restas, 2004

-Diálogo entre Santiago y su padre, durante esa tarde de reunión familiar, rato de la sobremesa: secuencia 1, minutos 4,30 a 5,31.

Hablan de que le deje un préstamo, para solventar el apuro financiero en que se encuentra el ingeniero por su negocio de la construcción. Éste sería un fragmento del diálogo:

Santiago: ¿oíste, papá..., que si me podrías prestar cuarenta millones de pesitos que necesito?

Padre: ¿Qué te pasó?

Santiago: ...la cantidad de plata que pierdo

fue donde me paré el proyecto...

Padre: desafortunadamente en esta oportunidad no te puedo prestar la plata. He tenido un problema muy serio de piratería terrestre...

Paula: en estos casos hay siempre una persona que da el soplo desde dentro...

-Amigo de Santiago, de la infancia, embaucador: secuencia 2, minutos 12,07 a 15,50.

Este amigo invitado a la hacienda del ingeniero rebusca la situación para enviciarlo aún más por el consumo y el tráfico de cocaína, inclinación con precedente en la experiencia de juventud de Santiago. Le va sugestionando asimismo para que se relacione con ese ambiente social de acceso al dinero inmediato, frivolidades placenteras. Recogemos un fragmento de diálogo:

Leo: ...esto nos lo tiramos hoy... chiquito... Ahora sí les voy a contar lo que les quería contar...Lo que estoy camellando con el primo, estamos exportando... Estamos ganando cuatrocientos mil dólares mensuales...

Santiago: ésta es tu casa, hijodeputa, estás tranquilo.

Leo: ...le voy a comprar esta finca...

Santiago: esta finca no tiene precio, Leo... Aquí me entierran...

-El ingeniero acaba de conocer al capo del narcotráfico (Gerardo): secuencia 3, minutos 28 a 32,23.

Santiago se empieza a codear con ese mundo de influencias, mediando un amigo de escenarios ociosos, dominio del narcotráfico. En principio, acaba de conocer al capo y se muestra ingenuo, se confía por esperar que le financie su proyecto laboral de construcción. Descubre pronto que la actividad laboral del capo, un taller de reparación de carros (automóviles), está encubriendo negocio ilegal de tráfico de cocaína. Diálogo:

Gerardo: ¡hable...hable!

Santiago: que vale diez millones de pesos.

Gerardo: y entonces, ¿cuánto te doy?

Santiago: no estoy ahora trabajando, ma-rica.

Gerardo: pero, yo sí, para que sepa con quién te estás metiendo, hijodeputa...Desde mañana empezamos a trabajar Santiago y yo (mientras le extiende un cheque y lo firma).

Santiago enciende su pequeño radio-transmisor, se aparta en solitario del grupo, aturdido, indeciso. Oye la grabación que le ha enviado su esposa: “por favor, llamar a Paula, llamar a Paula”.

-El capo del narcotráfico regenta, además del negocio de mecánica de coches, una finca rural, afueras de Medellín: secuencia 4, minutos 52,40 a 56,50.

El ingeniero se va pasmando de la fábrica de cocaína que le desvela este jefe al recorrer los establos, pasadizos de la finca rural. A las entradas vigilan varios peones armados y con transmisores de circuito cerrado. Se da entremedias el incidente de que uno de los trabajadores, antes ignorante de lo que se cuece clandestinamente, llega a descubrirlo y otros pagados por esta mafia lo reducen físicamente, lo eliminan para que no sea testigo en contra. Fragmento:

Gerardo: ¡mira, mira qué escamas...! ¡Santiago venid! (contempla la espuma blanca que chorrea por su brazo extendido. Escenas más adelante se entrevista con otro hombre de edad madura al cual llama “socio”, que aparece por el camino en un todoterreno y aparca). ¿Qué tal, don Ramón... qué ha hecho?

Don Ramón: (al que nombra como socio y no tienen el mismo criterio en el manejo de esa finca rural con mercancía clandestina; en realidad es más dueño del paraje que el capo, aunque se lo mantiene en arrendamiento) ¡sufrir con ustedes, no más...! Se

habló que camiones de noche..., y ahí los tienen de día..., están volteando por aquí...

-Secuestro de Santiago y de don Ramón, por parte de narcos vengativos-

Secuencia 5: minutos 1,25 a 1,36; siguiente secuencia 6: hasta 1'46, final.

En el momento que el ingeniero asume una cuenta pendiente con otro narcotraficante que está resentido por un negocio desenvuelto en su contra, de lo cual Santiago estaba ignorante; sin embargo, cae en la trampa y acude a una terraza donde le esperan para vengarse. De dicha encerrona, en la que también ya han atrapado al viejito don Ramón, se produce el secuestro premeditado de ambos. Este otro narco mafioso se quiere resarcir de su mal negocio, exigiendo a la familia del ingeniero un costoso rescate. Diálogo:

Narco intermediario: ¿qué haces con tanta plata, malparío?, reparte al menos...

Santiago: (expresión de miedo, mientras le obligan a entrar al camión) ¡no sé de plata...!

En otra escena que se cruza está Paula acurrucando al bebé, suena el teléfono, los secuestradores la llaman amenazando.

Paula: (ha cogido el teléfono) ¡haló!... Habla más alto que no te oigo.

Narco intermediario: (interlocutor al teléfono) créetelo, hijodeputa, que vas a tener un funeral... ¡Que me consigas dos cientos millones de pesos!

Santiago: (está en el suelo, le han reducido) mi amor, consigue la plata, ¡que me van a matar!

Paula: (le sigue respondiendo al teléfono) no te preocupes, listo.

La familia del ingeniero gestiona la obtención de esa fortuna para pagar a los secuestradores; la entereza de la esposa y la actuación negociadora del cuñado hacen posible el rescate de Santiago y don Ramón. Regresa el protagonista al hogar, se abraza con Paula, contemplan entre satisfacción y alivio al hijo durmiendo en la cuna. Tras su recuperación durmiendo en su cama, a los días siguientes el ingeniero se acerca al emplazamiento de vaquería en que se encuentra regentando su cuñado, acá se saludan y Santiago descubre quiénes le han traicionado. Acude más tarde al restaurante que sabe, va a encontrar a Gerardo, el primer capo con quien empezó su introducción en este negocio clandestino, ofrece su plan de paz:

Santiago: no sé si usted sabe, hermano, que me secuestraron, me quitaron un poco de plata...

Gerardo: (se levanta de la mesa, airado,

mientras está comiendo) jese camión es mío..., ya arreglé las cosas con el huevón..., vas a venir a cuadrarte conmigo!

Santiago: (conserva la flema) a mí lo que más me interesa es que entre usted y yo no quede nada pendiente, que quedemos en paz...

Gerardo: ¡listo! ¿Entonces qué hace aquí?... ¡Suerte...!

Santiago se marcha del lugar, como en un impulso de supervivencia. Cuando parece haber caminado sobre medio kilómetro, rodeando varias cuadras y al poco toma un taxi para llegar a su hogar de nuevo, El Poblado, se oyen los disparos de varios matones que irrumpen en el local, arremeten contra Gerardo, se deja el mensaje gráfico ante el espectador que es un ajuste de cuentas entre bandas.

ESCENA 80- 83: MINUSe con

La vendedora de rosas: 1998

-Iniciativa, apoyo de las niñas, adolescentes, frente al mundo hostil-

Mónica lidera la actividad de ir vendiendo ramos de rosas entre ambientes de ocio, gente de buena posición social que alterna bares con música animada; se agregan en esta venta callejera otras niñas, jóvenes

de la comuna, que igualmente se tropiezan con la prepotencia de un guarda de seguridad amenazante, las expulsa del concurrido local atizando con una porra. También están aguantando los gestos, actitudes de frivolidad, despectivos consumidores del bar, mientras ellas están ofreciendo unos curiosos ramilletes de flores, animosas para ganarse esos pequeños pesos. Al paso cuenta la escena de “la virgen”, que por momentos revela el protagonismo de la niña más pequeña, Andrea; en la secuencia 4, minutos 1,20 a 1’30:

Un primer plano de Andrea enfatiza su rostro: se puede percibir su miedo. Atrás suyo, la pólvora en forma espiral acentúa la emocionalidad ardiente de su deseo y sentir interior. En esta secuencia la virgen María referencia el eje y se focaliza desde un ángulo ligeramente contrapicado (...). Vemos a Andrea darse la bendición, como pidiéndole que le dé fuerzas para soportar la desolación [...]. Sale a la última calle del barrio y entra a un puente oscuro, donde divisa un grupo de jóvenes que vienen en sentido contrario, uno de ellos, el Zarco, se adelanta y la agrede con una patada que apenas logra esquivar. Son una pandilla de ladrones y sicarios al mando de Don Héctor, un lisiado en silla de ruedas. Se perciben en ellos las huellas de

no tener a nadie que se preocupe por ellos. El caminar maltrecho de la infancia será recurrente durante todo el film (Hernández, 2017: pp. 6-7)

-Alucinación de Mónica entre su deambular nocturno, rincones de barriada-

Se queda ensimismada, cree ver a su abuela paseando con dos niños y también se le representa otra alucinación, al contemplar la hornacina iluminada de una virgen en un alto del camino, uno de los puentes de paso, y está surgiendo la imagen de su abuela, como si se desprendiera de la misma figura de escultura. Se lo comenta a su amiga, Yudi, y también a otra niña más pequeña, Andrea, que la sigue como monitorea para vender rosas y desenvolverse entre las acechanzas de extraños callejeros. Su otra acompañante no entiende que sea *real* la visión de Mónica. Aquí recogemos algún diálogo entre ellas dos, de la secuencia 8, “El deseo y el delirio”, entre los minutos 3,23 y 4 minutos (*):

Yudi: Mónica...! Usted se está sacoliando mijá? ¿No disque íbamos pues a vender las rosas?

Mónica: Yudi, yo vi a mi mamita...

Yudi: Sí? A dónde?

Mónica: Por ahí pasó...

Yudi: Su mamita no disque está muerta pues?

Mónica: No me cree? Yo la vi... con unos niños pasó por ahí...

Yudi: Venfa! Vámonos a vender rosas! Sí? No chupe sacol que eso le hace daño, sí?

Mónica: Yo no chupo sacol si se queda conmigo toda la noche?

Yudi: Listo

Mónica: Vamos, pues.

(*) V. Gaviria, C. Henao y D. Ospina (2012: p. 29- 30): en Sierra, (2017: p. 10).

-Disputa entre chicas de la comuna, pero asimismo apoyo, compañerismo-

El chico que parecía tomar a Mónica como novia, por cierta atracción y afecto especiales, se enreda, flirtea con una jovencita de gesto abundante. Se da una pelea física entre las dos chicas; el supuesto novio está sonriente, muy contento porque las dos se lo disputan. Pero, ella después lo rehúye. La única que rivaliza con la vendedora de rosas es la que hemos citado, sin embargo, la más pequeña sigue a “La vendedora de rosas” como modelo de supervivencia, ha tenido que huir de la casa de su madre, la cual actuaba con ella de modo brusco, agresiva. En general se ofrece una cadena de escenas en que varias muchachas de la comuna, se conocen entre sí, se aprecian, intercambian risas, juego verbal de ilusiones propias de la edad, incluso hacen propuesta de acomo-

dar en pensión, alojamiento para la pequeña que se acaba de escapar por maltrato de su madre.

-Trapicheo de varios chicos, adultos jóvenes, con bolsas de droga y bisutería-

El personaje del Zarco le da a la situación mayor tensión dramática, dentro de una aparente camaradería con los otros, está sospechándose la creciente irrupción violenta por el consumo de cocaína, también el estraperlo con objetos que les muestra Mónica, como pequeños trofeos de su habilidad para el trueque como “vendedora de rosas”, regalo de algún adulto alagador; mientras tiene que obtener sustento económico traqueteando las calles de vida nocturna entre comunas de Medellín. El movimiento escénico entre la panda de chicos, hombres jóvenes, gira alrededor de una euforia colectiva que anticipa latente peligro real, enfrentamiento entre bandas que rivalizan por adicción a droga ilegal y el trapicheo mercantil para dominar el acceso a su vicio y reporte de dinero, incluso atentando contra otras vidas ajenas.

Hay que conceder peso a cierta observación “cuando las imágenes tocan lo real”: “[...] las imágenes que produce Mónica bajo los efectos del sacol, nacen de lo corpóreo,

son una experiencia que se esfuerza por encontrar refugio en la imagen de su *mamita* [...]”. Se puede considerar que el cineasta Víctor Gaviria hace que se inquiete el espectador ante estas imágenes, una aguda observación que recogemos de Sierra Hernández:

Un espejo de miradas ígneas que forman parte de su imaginario como director, pero que también hacen parte de la fugaz infancia de sus protagonistas y desde luego del angustioso vínculo que se empieza a construir con un espectador capaz de registrar sus temblores, [...] como huellas de lo real (Sierra Hernández, 2017: p. 12).

Conclusiones

Analizamos las actuales producciones y de un pasado reciente del cine colombiano como fenómeno emergente que aporta valor a la circulación cosmopolita de un séptimo arte inédito. En los dos films que se analizan en este trabajo los diálogos están cuajados de una naturalidad de personajes abocados a esa euforia callejera, de contagio colectivo entre su grupo de pertenencia; con jerga habitualmente embrollada, también machacona, marginal. Los fundamentos para el análisis del cine en general, en concreto sobre el lenguaje cinematográfico, es tratar

los detalles más relevantes de un film, por las descripciones artísticas, de significación que compartan un universo de espectadores.

Por recordar algunas de las denominadas “violencias” en Colombia, que el cine de finales del siglo veinte y principios del siglo veintiuno, aporta su registro de acontecimientos relacionados con el conflicto urbano, el narcotráfico, la marginalidad infantil. También para ofrecer una identidad en reconstrucción.

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/>

Arbeláez- Ochoa, J. (2017). Historia de la plaza minorista José María Villa, bastión de la economía popular en Medellín. Bogotá: Ediciones Universidad Cooperativa de Colombia y Fundación Universitaria María Cano.

Ardévol, E. (1998). “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. En Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, volumen LIII, nº 2. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Bello Ceballos, D. (2014). “Sumas y restas y la encrucijada del discurso filmico ante lo real: en Cátedra Cinemateca, 26 de enero de 2014, IDARTES. Bogotá, Colombia.

Chaparro Valderrama, H. (2016). “La vendedora de rosas, de Víctor Gaviria (1998)”: en Revista Credencial, septiembre de 2016. Bogotá.

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://](http://ruidera.uclm.es/xmlui/handle.net/10578/29028)

ruidera.uclm.es/xmlui/handle.net/10578/29028

— (2023). “Evidencias etnográficas del cine colombiano”: en Pereira, D., Revista Ciencias Humanas, perspectivas teóricas y fundamentos epistemológicos. Atena editora, junio de 2023, Brasil. <https://atenaeditora.com.br/catalogo/post/evidencias-etnograficas-del-cine-colombiano>

Gaviria, V.; Henao, C.; y Ospina, D. (2012). La vendedora de rosas. Guión cinematográfico. Diciembre 2012. Editado en Medellín, Colombia.

Gómez Tarín, F. (2012). “El análisis del texto filmico”. Universitat Jaime I. Vínculo: <https://archivo.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

González Requena, J. (1987). “Enunciación, punto de vista, sujeto”: en Contracampo, nº 42, 1987.

— (1992). El discurso televisivo: el espectáculo de la postmodernidad. Editorial Cátedra. Madrid.

— (2014). “Los espacios en el cine. 2ª Parte, del cinematógrafo al cine”: en Libro electrónico. Capítulo 1: la construcción de un rito. Enlace:

<https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/los-espacios-del-cine/#3>

Louzaio, M. (2020). “Un camino para no aceptar la falta de futuro”. Publicado en: @celuloidelatino#celuloidelatino, 12 de noviembre de 2020.

<https://celuloidelatino.wordpress.com/2020/11/12/rodrigo-d-un-camino-para-no-aceptar-la-falta-de-futuro>

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

Montes del Castillo, A. (2001). “Films etnográficos. La construcción audiovisual de las ‘otras culturas’”. En Comunicar, 16, pp. 79-87.

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>

— (2018). Las muertes del cine colombiano. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.

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

Puerta, S. (2015). Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia. Medellín: Fondo Editorial

de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia.

Romero Bonilla, O. (26, enero, 2014). “Del realismo poético al documental animado. Representaciones de la niñez en el cine colombiano (1998- 2011): en Cátedra Cinemateca. Bogotá, Colombia.

Sierra Hernández, Eric Ricardo (2017). “La vendedora de rosas. La experiencia subjetiva del espectador cuando las imágenes tocan lo real”. Editado por Universidad Nacional de Colombia.

Villamarín, P. (2009). “Víctor Gaviria, reconocimiento de un cine más político y de realidad”: en Vive In.Cine (01 de marzo de 2009). Centro Virtual Cervantes 2007, cvc.cervantes.es/artes/cine/construcción/2007/sumas_restas.htm

Vv.Aa. (2015). “Guía para citar textos y referencias bibliográficas según Norma de la American Psychological Association (APA), 7ª edición. Dirección Nacional de Bibliotecas INACAP, 2015. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



ENTREVISTAS

Cultura

Cultura

ENTREVISTA A THEO MONTOYA (ANHELL69)

UN BORONDO POR EL LADO SALVAJE

Óscar Iván Montoya



Anhell69 (2023) es un viaje al fondo de la noche, pero también es una película documental; es un descenso a los infiernos y, a su

vez, una película de archivo; es una película de carretera y, de igual manera, una meta-ficción, en la que asistimos a la hechura de

la misma película. Es todas esas cosas a su vez, y por una peculiar alquimia, su forma se adapta de manera orgánica a su contenido, dando como resultado una propuesta disruptiva, transgénero, en la que su carácter híbrido da cuenta de su sustancia tornadiza.

Theo Montoya, su director, ya tenía a su haber el cortometraje *Son of Sodom* (2021), antes de lanzarse a esta producción, que aparte de todos los elementos antes mencionados, también es una película generacional, que retrató una ciudad desconocida para muchos, habitada por criaturas de la noche, espectros, vampiros, *drag queens*, seres bellos, oscuros, luminosos, a los que a su gran mayoría los trituro la misma ciudad con sus fauces sangrientas.

Tal vez por lo mismo, Theo Montoya se echó sobre su espalda la labor de plasmarlos en el cine, para que sus existencias no se desvanezcan, y sean como quiere su director: “lo que estamos viendo en la película son existencias en su máxima expresión, y lo que estamos viendo todo el tiempo son como las estelas de luz que dejaron todas esas existencias, por eso en la película hay una metáfora que es la espectrofilia, nosotros al ver cine siempre estamos viendo el pasado, siempre estamos viendo fantasmas,

y esos fantasmas siempre están vivos cada vez que volvemos a ver esas imágenes, entonces *Anhell69*, verdaderamente, es un homenaje a la vida y a la memoria, y de cómo es tan importante que se hubiera hecho esa película para que esas vidas todavía estuvieran presentes en estas conversaciones, y por eso es que el cine es una herramienta tan interesante, porque sin esa película de pronto hubiera sido una generación que se hubiera perdido, y no tuviéramos un registro”.

En tu película, durante el fragmento del estallido social, afirmas que la cámara o el cine es un arma, y me parece que es una declaración muy rotunda, y a la que me acojo totalmente, porque yo también tengo la idea de que el arte es algo explosivo, que no es una vaina para adornarse en los cocteles, ni tampoco para dárselas de que soy la puta hostia, como dicen los españoles, sino que es algo peligroso, que no solamente tiene que ver con lo que uno puede hacer con él a nivel de cuajar productos, sino que es, de igual forma, una muy buena manera de autoconocimiento. ¿Por qué manifiestas que el cine es un arma?

En el momento histórico que estábamos viviendo, el cine era una especie de arma, y mi propósito era ver cómo la cámara se po-

día convertir en un dispositivo para capturar algo que estaba pasando en el país y, en especial, cómo la cámara se podía volver un arma, más que todo para capturar ese instante. Además, la película permitía reflexionar sobre qué era el cine para mí, y dentro de esos matices, no sé, se coló un poco también como de poesía, porque hay una voz en off que engloba la película todo el tiempo y, no sé, la verdad fue como que se me permitió hacer ese verso ahí en ese momento.

Además, la película permitía reflexionar sobre qué era el cine para mí, y dentro de esos matices, no sé, se coló un poco también como de poesía ...

Al hablar de Anhell69 según las casillas, se la puede designar como un documental, pero esta película también es una película de archivo, es una película de vampiros, es una película de metaficción, porque se asiste al proceso de cómo se hace una película, y yo agregaría que es, igualmente, como diría el bueno de Luis Ferdinand Céline, un viaje al fondo de la noche, y como para redondear, para parodiar un poco a Lou Reed, señalaría que es algo así como un borondo al lado salvaje de Medellín. Me impresionó mucho porque fue como una incursión en una ciudad que yo no conocía a pesar de haber vivido hacía mucho tiempo acá.

¿Cuándo comenzaste este proyecto pensaste en algún momento que ibas a tener que arañar tanto en tu interior, que la película te iba a exigir tanto, que iba a quedar tanta gente tirada en el campo de batalla? ¿Cuál fue el balance cuando terminaste de hacer tu película, pensabas en mandarla a un festival o, al contrario, lo único que pensabas era gracias a Dios termine con este chicharrón?

Pues yo creo que Anhell69, bueno primero es una reflexión sobre todo lo que decías, que es una película que engloba muchas cosas, y trata de responder sobre todo a una pregunta que es muy vigente ahora entre los humanos, que es la cuestión del género, y con esa pregunta la película también se pregunta a sí misma qué es una película. Es digamos un documental porque tiene la necesidad de etiquetarse todo el tiempo, y que las etiquetas obviamente vienen de las instituciones, de los festivales, porque queremos que el público sepa más o menos qué va ir a ver, o igualmente las películas se venden como productos, y entonces necesitan clasificarse para que tengan un supuesto público objetivo. Mi reflexión es que el cine es cine, y que una película es una sucesión de imágenes que a la final son los presupuestos, y muchas veces, pues como que hay algo afuera que empieza a etiquetar la naturaleza

de las películas, pero las películas para mí son películas, que ya luego hay como que una idea de querer etiquetarlas en ficción, documentales, películas experimentales, películas de archivo, y la naturaleza híbrida de *Anhell69* es una respuesta a lo que son los tiempos de ahora, o sea, ahora como que el humano mismo se está preguntando qué es la masculinidad, qué es la feminidad, y la película trata de responderse también eso, y dentro de esa reflexión permite pensar sobre su género, y tratar de jugar con todas las formas posibles.

Luego *Anhell69* es una película muy personal, porque en un principio yo creo que la creación nace de una naturaleza como muy propia, es un juego interior, hay una chispa y algo que uno sabe que tiene que crear, más allá que luego se vayan a volver proyectos grandes o no, yo creo que está la necesidad de crear, y yo desde muy pequeño siempre fui muy curioso con la creación, no solamente con el cine, siempre me gustó crear de muchas maneras, pero por el cine obviamente existe una fascinación, y hubo algo que la vida me puso ahí y fue un proyecto que nació sin saber por qué lo estaba haciendo; bueno, esto lo he dicho muchas veces, pero yo creo que sigue teniendo como mucho valor: yo nunca he ido a terapia, y el cine para mí

ha sido terapia, porque el cine me ha permitido descubrirme, y lo que yo sentía es que había una generación demasiado valiosa alrededor mío, yo siempre veía que mis amigos tenían demasiado talento, pero bueno, ninguno se atrevió a hacer la película, y yo sentí la responsabilidad de coger una cámara y empezar a grabarlos, también porque yo, desde muy pequeño, me enamoré de un libro que me regaló un primo que aparece en la película, que murió también en ese proceso, que fue *On the road* de Jack Kerouac, y la idea de Kerouac como de homenajear a toda su generación, pues me parecía muy lindo, y yo sentía que *Anhell69* me iba a permitir hacer eso también, que es homenajear a las personas que están al lado mío, porque hay una idea también de lo que es el cine, y creemos que el cine es algo muy grande, pues el cine es algo también muy pequeño, porque el cine ha avanzado, y la facilidad ahora de tener una cámara, y de grabar la cotidianidad a tus amigos, yo creo que luego te permite reflexionar sobre la memoria, sobre las personas que han estado contigo, y poder hablar de ti, y aparte de hacer una reflexión, pues de reflexionar mucho sobre mi vida, sobre las personas que han sido importantes en mi ciudad, era también como preguntarme por qué está pasando esto acá, o sea, por qué mi generación sigue sucumbiendo,

si pareciera que es un tema que ya se había retratado años, décadas atrás, y pareciera que esa Medellín del presente, innovadora, que yo ahora estoy viviendo, sigue teniendo los mismos problemas, entonces al hacer esas preguntas, bueno, como que se permite hablar de cine, reflexionar de otros cineastas, quizás por eso Víctor Gaviria es como un padre, es una figura importante dentro de la película, porque yo creo también mucho que la historia se repite constantemente.

... el cine es algo también muy pequeño, porque el cine ha avanzado, y la facilidad ahora de tener una cámara, y de grabar la cotidianidad a tus amigos, yo creo que luego te permite reflexionar sobre la memoria, sobre las personas que han estado contigo, y poder hablar de ti ...

Víctor Gaviria es un personaje muy influyente en la historia del cine colombiano, no solamente para ustedes como realizadores, sino incluso para mí, que me considero un simple espectador, pues yo realmente me vine a encariñar con el cine colombiano viendo las películas de Víctor, porque antes manejaba un esnobismo todo culo, que consistía básicamente en pensar que el único cine que valía la pena, era el cine que venía del extranjero, y ya después viendo las películas de Víctor, viendo los documenta-

les de Luis Ospina, viendo los trabajos de Marta Rodríguez, me di cuenta del verdadero valor de nuestro cine, y de lo determinantes que han sido, por lo menos, estos tres a nivel nacional, y de Víctor específicamente aquí en Medellín. ¿Cómo te marca pues la figura de Víctor en tu cine, y de qué manera implementaste ese dispositivo para que él mismo estuviera ahí como una especie de Virgilio en ese descenso de los infiernos?

Creo que hablas de algo que a mí también me interesa mucho, y es cómo rescatar la identidad, entonces yo creo que *Anhelló* piensa mucho en ello, como yo pensé mucho haciendo la película, que la iba a ver gente muy joven, y para mí era muy importante hablar a la gente joven, y decirle que nosotros venimos de acá a Medellín, acá hay una identidad, y se trata de rescatar quiénes somos, preguntarse de dónde venimos, y no solamente Medellín, y por eso es una película que hace muchos homenajes al cine colombiano, porque bueno, retomo tu idea de lo que venías diciendo, y en especial cuando uno es joven, incluso ahora, gente muy vieja, todavía lo piensa, que el buen arte y el buen cine es extranjero, y por lo mismo, yo creo que eso tiene que ver con construir narrativas propias, descolonizarnos mentalmente, y por eso creo que, respondiendo

otra vez a la pregunta sobre la cámara como un arma, esa cámara como un arma, aparte de poder retratar una protesta social, permite también ser un arma para mostrarle a nuevas generaciones de dónde venimos, y lo que ha pasado es como capturar la memoria, porque con el cine se puede crear identidad, siendo la identidad una pregunta tan compleja, porque, o sea, la identidad no es solamente una cosa, nosotros venimos de muchos, muchos lugares y, genéticamente y culturalmente, tenemos muchísimos padres y muchísimas madres, y yo creo que lo más saludable es uno acogerlos a todos como en su seno, que lo más saludable en estos casos, que tenemos tantos padres y tantas madres, en un acto de honestidad, es recoger toda esa herencia.

Entonces la idea de porqué Víctor Gaviria es una persona muy importante dentro del cine, y hay muchas preguntas que se hace Anhell69, en especial, es quién es el padre de una generación que en la mayoría de mis amigos, y en mi vida, nunca hubo una figura paterna, entonces quién es esa figura paterna, entonces de un lado está la figura de Pablo Escobar como el padre de una nación, y de otro lado también está la figura de un padre del cine que viene siendo Víctor Gaviria, y además que Anhell69 contiene pre-

guntas que quizás Víctor Gaviria se las hizo cuando hizo Rodrigo D No Futuro, porque la pregunta del futuro está muy presente, y está porque ese No Futuro que Víctor Gaviria retrató hace treinta años, sigue presente, y no solamente sigue presente en las comunas de los noventas, sino que esa pregunta ya se ha ido traspasado a una clase media baja que ya vivía en otros sectores de la ciudad, y que también tenían ya otras preguntas por el género, por la identidad sexual, pero seguían existiendo las mismas preguntas clave que él se había hecho en su momento.

... ese No Futuro que Víctor Gaviria retrató hace treinta años, sigue presente, y no solamente sigue presente en las comunas de los noventas, sino que esa pregunta ya se ha ido traspasado a una clase media baja que ya vivía en otros sectores de la ciudad ...

Otro director muy importante al que le hace es un homenaje en Anhell69, es a Luis Ospina, en especial estas imágenes de Pura sangre (1982), que en su momento fue una película muy, muy atacada. Yo recuerdo que En todo comenzó por el fin (2015), que muestran imágenes de la rueda de prensa de la presentación en Cartagena en 1982, y que Alberto Aguirre lo primero que le pregunta es “Oiga Luis, ¿usted

cómo hizo para gastarse ese montón de plata en una película tan mala?” o algo así, (Risas) y por mucho tiempo que esta película fue muy subvalorada, y ahora uno se da cuenta de todo el potencial que tenía esta peli, desde lo transgresora que fue al hablar de los terratenientes como los verdaderos vampiros, hasta los inolvidables personajes del par de lacras de Mayolo y Humberto Arango. ¿Cuál es tu vínculo afectivo y, digamos, cinematográfico con este otro gran maestro del cine colombiano que es don Luis Ospina?

Bueno a mí siempre me han gustado mucho los vampiros, incluso pues Víctor Gaviria es por eso quizás el conductor de ese carro fúnebre, porque igual yo siempre veo *Anhell69* como una película de vampiros, donde la muerte a la final no existe, y en ese homenaje al cine colombiano me permitía obviamente homenajear a Luis Ospina y a Mayolo, y retratar esas películas que habían hecho, y aparte pues de yo ser un gran amante de los vampiros, también sentí mucha conexión con el gótico tropical, y me parecía que podía encontrar muchos significados. Pienso que a veces las películas permiten hacer muchas cosas, entonces es entender qué permite hacer una película, y obviamente al ser *Anhell69* un homenaje también a mi vida y a mis gustos, tuvimos entonces esas escenas en

un cine, que ese cine que se muestra que es una sala del Colombo Americano, permitía de alguna manera ser como un *collage* de un cine que me había gustado, pero en especial, también que es mostrarle y procurarle curiosidad a las nuevas generaciones, y a otras personas que podían acercarse a *Anhell69*, y que luego se iban a preguntar por esas imágenes de dónde venían, porque yo creo que *Anhell69* también es una película de *hyperlinks*, llena de capas, y si uno entra y quiere buscar, puede encontrar otros autores, que termina siendo pues para mí una película de la posmodernidad, de los hipervínculos, y era un poco como que las personas se preguntarían esas imágenes de dónde venían, y bueno, sobre Caliwood y la cinefilia, pues de Ospina, de Mayolo, de Andrés Caicedo, que siempre me interesaron mucho y, además, también porque compartían de alguna manera similitudes de una generación que se perdió, bueno es lo que uno alcanza a leer con Andrés Caicedo, que también me interesó mucho en mi adolescencia.

La primera impresión cuando vi la primera vez Anhell69, para lo que uno está acostumbrado a ver aquí en Medellín y Colombia, inmediatamente pensé, “ufff, que peli tan extraña” pero combinada la sensación con la mucha curiosidad que me había generado, y eso es

simplemente uno como espectador...

¿Y por qué te pareció extraña Oscar?

Parce, porque yo nunca había visto una película así sobre Medellín, lo más cercano que había visto sobre el universo queer, recuerdo un cortico de una nena de apellido Monsalve, y creo el trabajo se llamaba Alexandra Pomaluña (1999), o algo por el estilo, y más reciente los trabajos de Thiago, el de Crisálida, pero en un largo que abordara como el mundo subterráneo de tu peli, me entiendes, como la escena nocturna, lo queer, los lugares tan recónditos de la ciudad, como por ejemplo, yo nunca había visto Líbido en una peli, ya había visto Barrio Triste, pero no en ese contexto, como aparece en tu peli; entonces me pareció extraña pero no de lo extraño como desagradable, sino de lo extraño que atrae.

Eso se me olvidó respondértelo ahora, y es que casi toda la película funciona como memorias de mi vida, de muchos lugares que a mí siempre me han interesado mucho de Medellín, y una Medellín que yo viví en un momento de mi vida; entonces yo estaba muy fascinado por el centro, por ciertas calles, por ciertos lugares como Líbido, por ejemplo, siempre tuve una relación muy cercana con el sitio; inclusive cuando Líbido estuvo cerrado, yo hice una fiesta muy icó-

nica un 31 de octubre. Y creo que por eso hay tanta fiesta en Anhell69. Y también te conté antes de esta entrevista, que fui dueño de un club nocturno, y en ese club era otra manera de hacer arte, y de crear espacios más inclusivos para una Medellín, que siempre ha estado monopolizada por ciertos estilos musicales, por ciertos pensamientos, y ahora podemos ver una Medellín un poco más abierta, pero en esos momentos apenas estaba surgiendo como una generación muy disruptiva, y era, en cierta manera, abrirle los espacios para que tuvieran un sitio propio, para que se incubaran sus proyectos, y pudieran volverse un poco en lo que es la Medellín que vemos ahora.

... y es que casi toda la película funciona como memorias de mi vida, de muchos lugares que a mí siempre me han interesado mucho de Medellín, y una Medellín que yo viví en un momento de mi vida; entonces yo estaba muy fascinado por el centro, por ciertas calles, por ciertos lugares como Líbido ...

Lo que te mencioné ahorita de que la película me había parecido tan extraña, tenía que ver con la manera como se financia una peli tan rayada, y preguntarte ¿cómo fue el proceso de financiar Anhell69 primero aquí en Colombia y cómo llegó Dublin Films, la productora de

David Hurst, quien desde hace bastante tiempo ha estado muy interesado en el cine colombiano, con el trabajo de los chicos de Monociclo, también fue productor de Nuestra película (2023), el documental de Diana Bustamante, y de una película mexicana que se llama Pornomelancolía, que me gustó mucho, una puta locura de película?

Para hablar de la financiación de *Anhell69*, también hay que hablar de otros productores, porque Francia, digamos, que es un país que ha sido como una manera de coproducir tradicional, pero la película arrancó con una coproducción con Rumania, aparte que yo siempre he visto *Anhell69* como una película de vampiros.

Perdón te interrumpo para decir que me parecía muy oportuno que, a una película de vampiros colombianos, Rumania llegue como coproductor, pero bueno, al fin y al cabo, somos hermanos de lengua romance.

Claro que sí, y te cuento que la película se montó gran parte en Transilvania (Risas), y retomo lo de Rumania, porque primero la película se pensó como una coproducción colombo-rumana, y todo fue más o menos porque yo me volví muy amigo de Bianca Oana, que es una gran productora de Ruma-

nia, y esas amistades se crearon por el mismo cine, porque en determinado momento de su desarrollo, *Anhell69* fue invitada a Italia a un laboratorio que se llama Torino Lab, y allá tuvimos la oportunidad de conocer a Bianca, y más que por temas económicos, lo que pasó fue que nos volvimos muy amigos, y eso permitió que luego se pensara en cómo financiar esta película, que en términos financieros es una película muy cara, y lo digo porque conozco otros esquemas de producción de otras pelis más modestas; pero digamos que *Anhell69* es una película que tuvo recursos para hacerse bien, y se tuvo tiempo para hacerla a su ritmo, y ya luego, cuando habíamos creado la manera de producir con Rumania, aparece David, y también nos volvemos muy amigos, y con David pues empezamos a coproducir a través de Dublin Films, y al final entró otra compañía de producción de Alemania. Entonces se produjo con Rumania, Francia, y Alemania.

Ahora que mencionaste lo del montaje en Transilvania ¿cuántas personas estuvieron al frente de esta labor?

Fuimos tres montajistas.

Contaste en otra parte que una fase bien difícil, porque esta película contiene todas esas

referencias que mencionamos ahorita: documental, película de vampiros, película de archivo, película de metaficción, aparte que también es una película de carretera, que es una película de hiperlinks, con muchas capas, pero que, al contrario de muchas óperas primas, que uno ve como muchos temas dispersos, y que la sensación final es como de una montonera, aquí se nota la composición, la hechura. Una comparación que me gustó mucho fue cuando dijiste que era semejante al trabajo de un DJ.

Sí, siempre me gustó mucho montar, y yo fui parte de una generación que creció con software digitales, yo nunca monté nada en cosas análogas, y en un momento de mi vida me gustó mucho mezclar, pero nunca mezclé en nada análogo. Mucho tiempo después fui hijo de Tractor, que es un programa que me parece que es muy similar a Premiere, y lo que permiten esos softwares es tener como muchas capas, y jugar mucho con el montaje, y a mí me parece que la escritura del cine contemporáneo se hace en montaje, porque es ahí donde uno le puede encontrar nuevas formas al cine, y Anhell69 fue pensado como en una película de módulos, donde verdaderamente el sentido se iba a encontrar en montaje, entonces podríamos hablar que Anhell69 es casi una película ensayística, pues es una película que permite jugar

en el montaje, resignificar muchas imágenes a partir de la voz en off y a partir de la edición. Ese proceso de montaje es como un juego, para mí es muy instintivo el montaje, porque incluso yo monto parecido como haciendo música, porque voy mezclando con sonidos, voy pensando como una transición puede pegar bien con otra, y como dos imágenes van creando un universo.

Sí, siempre me gustó mucho montar, y yo fui parte de una generación que creció con software digitales, yo nunca monté nada en cosas análogas, y en un momento de mi vida me gustó mucho mezclar ...

Nunca estudié montaje, y me gusta tal como me gusta mezclar música electrónica. Monté parte de la película yo solo en un inicio, y en un momento como que me estancué, y cuando me estancué entraron dos montajistas, ingresó un montajista de Francia que se llamaba Mathieu Taponier, es un gran montajista, no es un montajista clásico tampoco, porque es un montajista que viene de la literatura, y él me ayudó mucho a entender la película, porque no solamente montamos, sino que conceptualizamos mucho más la película, y en ese proceso entró una montajista rumana que se llamaba Delia

Oniga, que también es una gran montajista, que montó una película que me gusta mucho que se llama *Inmaculate*. Hicimos una triada que fue muy poderosa y fue divertido ese momento, fue mucho de pensar, no fue tanto de montar, sino de conceptualizar la película, y de entrar y darle forma a muchos lugares que yo no había podido entrar, montando la película es donde aparece esa parte donde habló que es una película trans, donde le doy sentido a lo que es la espectrofilia, donde aparece la frase de la cámara es mi arma; que lo que te digo, la película permitía jugar con la palabra, y al permitirse jugar con la palabra se podían entrar y hacer como versos que no estaban pensados en el guion.

Ya lo último que te quiero preguntar respecto a esta película, fue que el día que fui a verla, la fue a presentar un Alejo, uno de los personajes de Anhell69, y contó cómo llegó a la película, cómo se convirtió en tu asistente de dirección, y viendo la película y viéndolo hablar a él, la impresión que permanece dentro de mí es que es una película dura, oscura, con muchos caídos en batalla, donde hay mucho de la entraña y el espíritu de los que participaron en ese proyecto. Es una película que lo revuelca a uno por dentro, pero oyendo a hablar a Alejo y los proyectos que se hace a futuro,

se siente que la película también proyecta luz, proyecta como un hilito de esperanza, como la luz tan necesaria como para que se conformen las sombras. ¿Por qué quisiste darle también ese final diríamos esperanzador a Anhell69, y también manifestar que, ante el desasosiego y la crueldad, todavía está el arte, está el cine, que hay un montón de cosas que nos brindan herramientas para enfrentar esta vida tan desgraciada y que lo aporrea tanto a uno?

Bueno, voy a responder dos cosas, primero en la película trabajaron y la ayudaron a construir muchas personas que quiero, incluso está acá conmigo Daniela Zuluaga, que también participó en la película, ayudó mucho, pues estuvo en muchos procesos de la peli, fue motivadora, coach, incluso nos ayudó muchas veces también a transportarnos. Y Alejo es de esas personas, porque yo creo que una película de estas características se crea con gente muy cercana a mi vida. Al final hacer cine es muy divertido, es un juego, más allá de que Anhell69 también sea una película muy oscura. No sé si es un final con luz, yo creo que depende mucho de quién lo vea, para mí es un final que invierte como los significados, donde posiblemente la vida no es la vida, y la muerte no es la muerte. Es una película que invierte totalmente la concepción de qué es la vida y qué es la muerte.

Creo que *Anhell69* no es una película que hable de muerte, o sea, es una película que menciona la palabra muerte, pero para mí el cine no habla de muerte, lo que habla es de vida todo el tiempo, y lo que estamos viendo en la película son existencias en su máxima expresión, y lo que estamos viendo todo el tiempo son como las estelas de luz que dejaron todas esas existencias, por eso en la película hay una metáfora que es la espectrofilia, nosotros al ver cine siempre estamos viendo el pasado, siempre estamos viendo fantasmas, y esos fantasmas siempre están vivos cada vez que volvemos a ver esas imágenes, entonces *Anhell69* verdaderamente es un homenaje a la vida y a la memoria, y de cómo es tan importante que se hubiera hecho esa película para que esas vidas todavía estuvieran presentes en estas conversaciones, y por eso es que el cine es una herramienta tan interesante, porque sin esa película de pronto hubiera sido una generación que se hubiera perdido, y no tuviéramos un registro.

No sé si es un final con luz, yo creo que depende mucho de quién lo vea, para mí es un final que invierte como los significados, donde posiblemente la vida no es la vida, y la muerte no es la muerte.

Pasemos al otro tema, que es tu experiencia reciente en la Residencia en Cannes, un programa muy prestigioso del Festival de Cannes. Yo solamente podría mencionar un director extranjero que ha estado allá, el director de la película que estuvo compitiendo en los Oscar con El abrazo de la serpiente, el de la película El hijo de Saúl, pero sí sé que Rubén Mendoza, Oscar Ruiz Navia, William Vega, Juan Sebastián Mesa, y ahora César Acevedo, que está a punto de estrenar Horizonte (2025), su segunda película, pasó por este espacio tan apetecido. ¿Con cuántos cineastas te tocó estar en esta ocasión?

Con cinco.

Es sabido que es una selección con muchos filtros para que, finalmente, lleguen cinco o seis cineastas de todo el mundo. ¿En qué consiste este programa?

La verdad es que es muy libre, pues por lo que he percibido, el acercamiento que yo siempre he tenido con Cannes, en especial como en esas elecciones oficiales, es que es muy libre, no es un programa que te exija terminar un guion, es confianza pura y vives en París, te dan un lugar de residencia, te dan un dinero y confían en ti y a veces te invitan a ciertos festivales de cine, y ahora,

pues que esto es nuevo, antes no pasaba con las personas que estuvieron antes, te dan un *script consultant* para que te ayude con tu guion.

Y cuéntame lo que puedas de este segundo trabajo, Falso Positivo. Contaste que, por ejemplo, para Anhell69 no tenías un guion, ¿cómo has trabajado ahora esa diferencia, si tal como dijiste no hay una obligación de terminar un guion, pero de alguna manera también tiene que ir trabajando a un ritmo que uno mismo se impone?

Esta es una película distinta, porque digamos que en ese aspecto Anhell69 es una película que juega más con la improvisación, Falso Positivo es una película que tiene como una estructura mucho más definida desde el inicio, es una película también de ideas, es una película modular, y no es una película que termine hablando explícitamente de los falsos positivos, o sea, es una película que sí bebe de los falsos positivos que pasaron acá en Colombia, pero lo que le interesa es entender la metodología de esos falsos positivos para hablar del cine, y para hablar de un momento histórico que yo creo que estamos viviendo, que es la posverdad, que es la manera como consumimos información, y cómo ya no sabemos que es verdad y que

es mentira y, a partir de eso, casi construir una ciencia ficción, pero no una película de ciencia ficción como Matrix o algo así, sino como la ciberchunchurria, como la ciencia ficción, que ya existe en esta realidad que vemos y que estamos habitando en este momento. No trata de explicar esas cosas, pero si le interesa es indagar de un poco la sociedad en la que estamos viviendo ahora, o sea, por ejemplo, cómo se vuelve a montar un presidente como Trump, me parece que Trump es como el gran icono de la sociedad en la que estamos viviendo.

... y cómo ya no sabemos que es verdad y que es mentira y, a partir de eso, casi construir una ciencia ficción, pero no una película de ciencia ficción como Matrix o algo así, sino como la ciberchunchurria ...

Y cuéntame los otros cineastas con los que tuviste oportunidad de compartir ¿de qué nacionalidad eran, hiciste buenas migas con ellos?

Había una chica de Rusia, una chica de Marruecos, una niña de la India, y otra chica de Lituania, y un chico de Australia. La verdad es que puedo percibir que los cineastas del futuro son más oficinistas que cineastas.

¿Por qué dices eso Theo?

Porque son muy concentrados escribiendo sus guiones y esas cosas. Ya no existe Fassbinder. (Risas)

Fassbinder y sus 42 películas como en 36 años de vida.

Sí, la locura de Fassbinder ya es como, bueno no sé, esas instituciones como Cannes igual ponen de antemano como un prestigio y una cuadrícula. Como un almidón. Frente a muchas cosas, de pronto hay como mucha responsabilidad en esos lugares.

Pero, así como a nivel de seres humanos, ¿cómo fue el trato con ellos? ¿cómo fue tu acercamiento también como un profano tener la oportunidad de estar allá en contacto con, no solamente con las personas, con todo un bagaje que cargamos cada uno?

Pero no entiendo la pregunta.

Te lo digo porque la fama es que allá las fiestas son legendarias, las de esa casa de la Residencia.

Pero es lo que te digo, eso ya no sucede, ya toda esa idea de la juerga no existe, por

eso te digo, los cineastas del futuro, los que me tocaron a mí, son ya más oficinistas que esa idea que se tenía del cineasta romántico. Sí, ya son como más burócratas, oficinistas, más conectados con sus redes sociales.

¿Y tu experiencia con el script consultant o alguien especializado en guion, cómo te fue en ese aspecto?

Mi proceso siempre es atípico en esas cosas, porque apenas ahora voy a tener la primera sesión, pues apenas la voy a conocer. Es una guionista francesa que actuó en una película de Bresson, no sé si has visto *El dinero*.

Esa no la he visto

Tiene un personaje ahí como pequeño. Bueno, está ahí y apenas lo voy a hacer porque sentía que no era el momento de hacer todavía *script consultant*, cuando el guion no estaba estructurado, sin haber terminado lo que quería hacer. Hacer una película es un largo camino, pero que ya no te desanima después de la primera experiencia. Hacer películas siempre es lo mismo, yo creo que hacer una película es como ser muy masoquista, recibir muchos no, pero uno sabe que lo va a hacer, pues siempre hay que te-

ner mucho optimismo, pero es el mismo camino. De pronto hay cosas más posibles, de pronto te pueden ver en un fondo con mejores ojos, pero todo es muy incierto. Digamos, este año vamos a aplicar al FDC y no sabemos si vamos a ganar, y si no ganamos un FDC, complica la producción de la película, porque se necesita para que esta nueva película se haga, y si no se gana, atrasa los tiempos en los que pensamos hacerla, pues es incertidumbre total, pero no sé, uno ya escogió, o cree uno que ya escogió una profesión, pero es una profesión de muchos no, a veces sale un sí, si uno tiene buena suerte. Y mucha persistencia

Y posterior a tu experiencia en la residencia en Cannes, en este programa, estuviste en Berlín, en Talens Berlín. ¿Nos cuentas cómo fue esa experiencia, con qué proyecto llegaste, con el mismo proyecto que estás desarrollando?

En Talens se puede ir con un proyecto, hubiera podido ir con *Falso positivo*, pero es una aplicación súper larga, y solamente fui como un Talent regular, con el que tienes acceso a ciertas charlas, a un cierto módulo del Talens, y lo que hice verdaderamente hice fue que vi varias películas, o sea, iba por la mañana a unas cosas del Talens, y luego

iba a ver películas en la tarde.

Anhell69 SE PUEDE VER EN:

<https://rtvcplay.co/peliculas-documentales/anhell69> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A JEFERSON CARDOZA HERRERA

MONSTRUOS EN LA MONSTRUOSIDAD

Óscar Iván Montoya



El terror es tan cotidiano en Colombia, está tan extendida su macabra presencia, que no ha tenido la oportunidad de mostrarse masivamente en pantallas. Salvo casos aislados

como los trabajos del Grupo de Cali, en especial *Pura sangre* (1982), de Luis Ospina, y *Carne de tu carne* (1983), de Carlos Mayolo, y las pesadillas cinematográficas del “maes-

tro del terror a la colombiana”, el también caleño Jairo Pinilla, el cine de género fue poco frecuentado por nuestros pioneros y solo hasta el final del siglo anterior resurgió de la mano de otro caleño, Jorge Navas, y su cortometraje *Alguien mató algo* (1999), seguido de manera intermitente por producciones como *Al final del espectro* (2007) y *El Páramo* (2011), del fallecido Jaime Osorio Márquez.

Ahora, en la tercera década de los dos mil, surge una nueva camada de cineastas interesados en un amplio abanico de propuestas cinematográficas, entre los que se destaca Jeferson Cardoza, quien con sus dos trabajos *Veintiocho de mayo* (2017) y *Paloquemao* (2023), explora lo que podría ser un nuevo género llamado “gótico popular”, una mezcla de personajes inspirados en la cultura popular que toman características de géneros del cine como el terror, la ciencia ficción o el suspenso. Pero no toda la vida de Jeferson estuvo marcada por su pasión por el cine, antes que el cine, su vida estuvo signada por la ludopatía, pasión en la canalizó, durante algunos años, todo el ímpetu y creatividad de la que estaba dotado. No le llamaban la atención ni los libros ni el cine ni el arte. Lo único que quería era trabajar en la plaza de Paloquemao, para conseguir más dinero que

ese mismo día gastaría apostando en el dado o al carisello.

Gracias a la afortunada intervención de su padre y el percatarse de que no hace falta irse lejos de la ciudad natal para descubrir que se puede hacer cine en las esquinas más familiares, y que el terror habita en lo más tradicional, surgió la chispa creativa que da vida a sus trabajos cinematográficos, en los que cohabitan vampiros, sayayines, los bajos fondos barriales, los traficantes de sangre, los vendedores de riegos, las casas de tortura, los jibariaderos y las plazas de mercado.

Me gustaría que comenzáramos hablando sobre el concepto de gótico popular, que engloba tus dos primeros trabajos, tanto Veintiocho de mayo como Paloquemao, donde se nota pues como la marca en el orillo, como se diría, de lo que es el gótico popular. ¿Cuáles son los componentes de esta etiqueta? ¿Cómo fraguaste esta propuesta? y bueno, me parece muy refrescante que se le dé en Colombia la oportunidad a lo que se llama muy esquemáticamente cine de género.

Bueno, sí, como tú dices, yo tengo dos cortometrajes como director y otro cortometraje como productor. Mi primer corto

fue Veintiocho de mayo, que cuenta la peripecia de un alma que trata de escapar de una casa de tortura del Bronx en Bogotá, y no lo puede hacer, después llega Paloquemao, que la historia de un vampiro en la plaza de mercado de Paloquemao, donde yo tuve la fortuna de crecer, y te cuento esto primero porque, pues de verdad, este concepto del gótico popular, o este término es algo que hemos ido explorando en estos dos cortometrajes, pues sin quererlo, honestamente como que Veintiocho de mayo sí tiene como ese tinte, pero ya cuando llegó Paloquemao, y como que ya va uno aprendiendo, viendo referentes, estudiando un poco más. Lo que pasó fue que en determinado momento le mandamos el guion a un director de arte de Cali, y el man nos dio un feedback, y en ese momento él nos dijo como “uy esto parece gótico popular, está muy chévere”, y fue así que este man nos definió, como que nos dio una idea muy poderosa que yo dije, esto toca como aprovecharlo y explorarlo, y después en el proceso creativo de Paloquemao, y ya viendo lo que habíamos hecho, era como seguir explorando este concepto del gótico popular, que es un poco traer estos elementos del cine de género y el cine de terror clásicos a nuestra cultura popular, y uno se pone a mirar, digamos un ejemplo, yo que crecí en la plaza de mercado de Paloquemao,

y a las personas que van a hacer compras y todo, uno se da cuenta que allá funciona este puesto que vende hierbas, que es como misterioso, en donde ocurren cosas como estas vainas de los riegos, tenemos muchos mitos, muchas leyendas en nuestro país, entonces es como tratar un poco de apropiarnos de nuestras historias, como hicieron la gente del Grupo de Cali con el gótico tropical. El gótico popular es poder utilizar nuestra ciudad, a Bogotá, como punto de creación, trayendo a este escenario este tipo de historias del cine de género y el cine de terror.

Lo que pasó fue que en determinado momento le mandamos el guion a un director de arte de Cali, y el man nos dio un feedback, y en ese momento él nos dijo como “uy esto parece gótico popular, está muy chévere”, y fue así que este man nos definió ...

Jeferson, y ahora que menciona lo del gótico tropical, que fue la propuesta de lo que conocemos como Caliwood o el grupo de Cali. ¿Cómo se entronca tu trabajo del gótico popular con la propuesta de estos mamagallistas geniales que fueron Luis Ospina, Carlos Mayolo, y un poco en la literatura Andrés Caicedo? Nos cuentas ¿qué vasos comunicantes existen entre el gótico popular que es tu propuesta de

Veintiocho de mayo y Paloquemao y estas películas del grupo de Cali, y en especial *Pura sangre*, *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaima* (1986)?

Obviamente, tú sabes que uno acá en Colombia tiene como estos grandes referentes que son ellos, y también ver cómo, un poco sin querer, mis experiencias me han llevado a contar historias oscuras, historias de fantasía, o ya fuera de terror; entonces en esa exploración de encontrar cómo poder contar mis historias, o proponer mi mirada, pues en el país uno tiene que observar los referentes, y entonces están este grupo de Cali que es obviamente de los puntales más grandes que tenemos nosotros desde el gótico popular, es este gótico tropical, y cómo ellos cogían estas historias muy del momento y las convertían en historias de género, como *Pura sangre* o *Carne de tu carne*.

Lo que uno se maravilla es cómo lograron crear este tipo de historias del trópico, ¿si me entiendes?, desde nuestro lugar, porque según se cuenta en el caso de *La mansión de Araucaima*, todo comenzó porque Buñuel retó a Mutis a contar una historia gótica en el trópico, y pues nació esta película, primero la novela, y que después Mayolo logró crear y generar esta película don-

de nos damos cuenta que también tenemos como una exploración muy importante sobre estos temas, y además hay algo que he ido observando, y es que tenemos un país, una historia tan de terror, tan oscura, que es muy curioso que acá no se haga más cine de terror, ¿si me entiendes?, donde tenemos monstruos en la monstruosidad, que yo no lo digo en manera mala, sino que es verdad. La pregunta es cómo uno puede utilizar el cine de género para también observarnos, hasta adoptar una postura política.

Lo otro fue que, en cierto momento, aparte de Ospina, Mayolo, en el proceso de investigación, también llegamos a Jaime Osorio como director de *El Páramo*; a Jorge Navas con este gran corto que se llama *Alguien mató a algo*, que es un gran referente de mi segundo cortometraje, entonces es comprobar que sí ha habido personas que han querido explorar este universo. Para mí fue muy divertido, la verdad, ha sido muy sorpresivo también esto, que inconscientemente me fue llevando hacia el cine de género y el cine de fantasía. Me doy cuenta que, pues obviamente, acá había unos grandes referentes, y lo más importante, cómo podemos aprender de este legado, y cómo utilizar ese gran cine como referente para crear nuevas películas; un poco es eso lo que ha sido este proceso.

Específicamente, ya hablando de tus trabajos de Veintiocho de mayo y de Paloquemao, ¿cómo se fueron amalgamando digamos estas dos tendencias, por un lado todo lo que tiene que ver con el gótico, con toda su iconografía de fantasmas, de vampiros, un poco el expresionismo con su propuesta de tipo formal, y ya lo que diríamos como el color local, como el enlace en la realidad?, por ejemplo, lo que contactaste al principio de haber vivido y haber crecido en Paloquemao, que tu propuesta de tipo gótico no es con los señores vampiros por allá en un castillo o en un sitio así muy recóndito, sino que es en el centro de la efervescencia, en los bajos fondos de las ciudades, ¿cómo fuiste haciendo esa simbiosis entre lo que es la referencia y la iconografía gótica y expresionista y ya digamos lo que tiene que ver con el entorno y el color local que conoces a fondo?

En mi adolescencia, de los trece a los dieciocho, o los veinte años, yo estudiaba en un colegio que quedaba muy cerca al Bronx de Bogotá, entonces yo empecé a ir a ese lugar, y conocí bien el espacio, conocí gente buena y también gente como mala, y lo peor fue que algunos de mis amigos nunca volvieron a salir de este lugar. Entonces yo he contado lo que conozco, ¿si me entiendes?, sobre lo que yo pueda tener una mirada clara, por esa razón puedo contar lo que sucede en

esos universos, porque, te digo, que es como que inconscientemente estos sucesos, estas experiencias de mi vida, de mi niñez, de mi adolescencia, de mi juventud, me dan como esa materia prima para contar estas historias.

Dice Guillermo del Toro, que esos momentos malos o esas experiencias malas, se pueden convertir en las grandes premisas de tus películas, entonces lo importante es cómo puedo aprovechar una situación que en un momento determinado fue algo bien denso, y logro sacar algo valioso para contar una historia, algo que también consiga generar una reflexión. Honestamente yo nunca he querido hacer cortos por hacer cortos, y siempre he tenido una propuesta personal y en el fondo política, y ahora que estoy desarrollando mi primer largo, por supuesto que tiene una mirada política, pues yo siento que no más al crear una historia acá en Colombia, desde cierto lugar, uno ya tiene una apuesta política muy clara, ¿si me entiendes?, hablando del Bronx, hablando del mercado, como que eso me parece que es valioso explorar, o por lo menos lo que yo quiero explorar dentro de mi mirada, eso ha sido un poco Veintiocho de mayo, digamos, y lo que tú decías respecto al color local, fue por ahí por donde nosotros llegamos

al gótico popular, como digamos en Paloque-mao, que es cómo volver a esta plaza de mercado en el castillo del vampiro, ¿si me entiendes?, y cómo cogemos a este vampiro, del que se tiene este concepto tan europeo, y lo convertimos en un vampiro en Colombia, ¿cómo sería un vampiro en Colombia?, nos planteamos el equipo, y concluimos que un vampiro en Colombia no se daría el lujo de no comer, de solo alimentarse de sangre, no se daría el lujo de no salir a la luz del sol, no se daría el lujo de no tener contacto con el ajo, o no se daría el lujo inclusive de no poder ver imágenes religiosas, porque estamos en un lugar en el que la iconografía es tan fuerte. Llegamos a la presunción, que si eres un vampiro acá en Colombia tienes que sobrevivir, como nos toca a muchos, entonces la tarea era cómo apropiamos de este personaje de la mitología europea y lo ponemos acá.

... un vampiro en Colombia no se daría el lujo de no comer, de solo alimentarse de sangre, no se daría el lujo de no salir a la luz del sol, no se daría el lujo de no tener contacto con el ajo, o no se daría el lujo inclusive de no poder ver imágenes religiosas ...

Hace un tiempito, bueno en diciembre

en Bogotá, me reuní con Abraham, que es un señor mexicano que es programador en Mórvido, que es un festival de cine de género en México, y conectamos muy bien, por lo que también le gusta el género, y él me contaba un poco que esta idea del vampiro no nació en Europa realmente, que eso nació en la Colonia en América, pues los conquistadores venían con algunas personas que hacían crónicas, y ellos veían que acá habían caníbales, ¿si me entiendes?, que había gente que se comía a la otra gente, entonces hicieron estas crónicas, volvieron a Europa, las escribieron, y mezclado con mitología de ellos, y de esta semilla se empiezan a crear estos personajes como Drácula, entonces me pareció muy chévere que lo dijera, porque al rato nosotros decimos, no, el vampiro es europeo, pero uno se pone a mirar y pues no, acá también tenemos esta especie de bebedores de sangre, entonces me parece muy chévere poder apropiarse de estos personajes, y poder darle como una mirada propia, como un estilo, pues ese es el ideal, como que de verdad que cuando con el tiempo se vean los proyectos que realicemos, me gustaría que se sienta ese estilo del gótico popular, se sienta un poco cuál era esa mirada de estos personajes, y cómo podemos apropiarnos desde acá de algo que hemos querido llamar, o que se ha querido llamar

exclusivo de países como Rumania, que solamente había ocurrido allá.

Ha sido como muy chévere el ejercicio de poder explorar este universo, de poder observarnos, de decir como, bueno, una casa de tortura del Bronx, eso es un castillo también, y conforme uno va subiendo o bajando el monstruo se te aparece, y podríamos decir, desafortunadamente, que muchas veces es el sayayín, es el ser humano, no es como este personaje súper poderoso que se aparece en las películas de vampiros, sino que acá es el sayayín, un monstruo humano, otra persona como uno, entonces también es encontrar esa monstruosidad en esos espacios, y acto seguido lograr retratarla. Entonces ese es el trabajo que hemos hecho, desde *Veintiocho de mayo*, pasando por *Pa-loquema*, y ahorita con el largo que se llama *Salsipuedes*, que va por la misma onda.

Y hablando en específico de Veintiocho de mayo, la cara visible del corto es Juan Pablo Barragán, que yo ya lo había visto antes en cine, pues en la peli que mencionaste ahora de Jaime Osorio Márquez, El Páramo, y en La sargento Matacho (2015) ¿Por qué quisiste que él estuviera en tu corto? ¿Había una amistad anterior? ¿Te gustaba su trabajo? ¿O fue ese man con esa cara de Nosferatu que tiene (Ri-

sas), que se adaptaba totalmente a tus intenciones? ¿Cómo llegó Juan Pablo Barragán a protagonizar Veintiocho de mayo?

Pues pasó algo muy curioso, y es que este proyecto de *Veintiocho de mayo* era algo que iba a ser mi tesis de grado en la universidad, pero entonces yo me presenté a Bogoshorts, y gané este premio para poder hacer el primer corto profesional, y cuando yo había hecho el *pitch* en la universidad, de las personas que más me gustaba era el perfil de Barragán, y no solamente porque me gustara el perfil, a mí sí se me parecía que tenía una cara que iba con lo que yo quería contar. Cuando pasó lo de Bogoshorts, él fue uno de los que me entregó el premio, y yo le dije quisiera hablar contigo, y de una le propuse que estuviera en el corto, porque el resto todos eran actores naturales, y él era el único actor profesional, y lo necesitaba precisamente porque había unas escenas muy densas, como de mucha fuerza dramática, y yo sentía que necesitaba a alguien con experiencia para poder llegar a esos momentos un poco más fácil, porque si yo lo hubiera hecho con un actor natural hubiera sido otra película, y es posible que por mi inexperiencia no hubiera llegado a ciertas cosas a las que Juan Pablo sí llegó.

Al contrario en Paloquemao es diferente, ahí yo sí dije, no, acá quiero medirme más como director, quiero hacer un proceso de trabajo de coach, un trabajo intenso de actuación con ellos durante casi un año antes del rodaje, donde me reunía con ellos cada ocho días o dos días a la semana, y la mayoría eran actores naturales con los que venía trabajando desde Veintiocho de mayo, entonces acá dije no, acá no quiero un actor profesional, por decirlo de alguna manera, un actor conocido, porque siento que la naturalidad de esta película necesita que sean personas de este lugar, si tú miras en Paloquemao, solamente una persona no es de la plaza, el resto todo mundo trabaja en la plaza, todo mundo eran amigos míos de cuando yo crecí, entonces el poder dirigir a personas que inclusive han vivido en el Bronx, personas que estaban llevadas por sus problemas personales, y ver cómo ellos le daban tanta importancia al arte, y que encontraron en la actuación como una nueva faceta de sus vidas, me pareció muy bonito, entonces por eso en Paloquemao decidí que no, que quisiera practicar más, intentar más, arriesgarme y pues salió el corto que viste.

En resumen, en un corto fue como querer ir a la fija y en el otro querer aprender un poco más, y ahoritica en el largo quisiera

como tener un mix de esto, sí quisiera tener un actor profesional, no para protagónico, pero sí que funcione con los no profesionales, pero el resto así actores como con los que he trabajado, que para mí ya no son actores naturales, sino son actores que no son de academia, para mí Heartbreak, interpretado por Harbey, mi amigo, el vampiro malo, para mí es un actor y mucho mejor actor que muchas personas que son de academia, ¿si me entiendes?, y no es porque yo diga que él es actor, porque está haciendo de él mismo, no, él está haciendo de vampiro, haciendo una vaina distinta a su vida. Entonces el hecho de que yo haya trabajado con ellos esta vaina de dirección de actores, de estar trabajándolo con constancia, de estudiarlo con ellos, así yo no sea una academia, pues yo siento que hemos tenido una formación conjunta con este tipo de personas.

... la mayoría eran actores naturales con los que venía trabajando desde Veintiocho de mayo, entonces acá dije no, acá no quiero un actor profesional, por decirlo de alguna manera, un actor conocido, porque siento que la naturalidad de esta película necesita que sean personas de este lugar ...

¿Y de dónde te levantaste ese capo de Harbey Zamudio, qué jodido casting el de este man, no

tanto en Veintiocho de mayo como en Paloquemao, que ya es casi que un coprotagonista, con más presencia, y disfrutamos más de su versatilidad como actor? ¿dónde lo desenterraste? (Risas), ¿era amigo tuyo?

Es chévere que preguntes eso porque Harbey, es como un gran amigo de la vida, él sí tuvo esta experiencia del Bronx, fue una persona que lo vivió, trabajó en este lugar, lo sufrió, lo disfrutó también, pero además de eso, yo lo conocía porque él también él iba a la plaza a vender DVDs, y yo le daba flores, porque antes de estudiar cine lo que hacía era vender flores, a los quince años dejé de estudiar en el colegio, porque yo quería era vender flores en la plaza. Ya después pasaron muchas cosas en la plaza, de donde me tocó alejarme por vicios de apuestas y todo esto. Y un tiempo después fue que llegué al cine, pero entonces lo que recuerdo es que Harbey me cambiaba los DVDs, me acuerdo tanto porque era muy pequeño, pero eran DVDs de películas porno (Risas), me los cambiaba por flores, entonces él compraba los DVDs en Sanandresito, se los regalaban, no sé muy bien cómo los conseguía, me daba a mí los DVDs y yo le daba flores, y con las flores Harbey hacía plata, y era como una vaina así, pero también él en muchos momentos trabajó en este lugar, en el mero

Bronx, y ya luego yo hice el *teaser* de *Veintiocho*, lo hice con otros amigos, y él me dijo “Jef, ¿y por qué no me invitó a mí si usted sabe que yo conozco ese mundo?” Yo le dije pues que, por lo mismo, porque no sé cómo lo entiendas, o sea, tú eres mi amigo, y yo no quiero ser una persona que te diga venga yo lo cojo, como un vampiro le chupo lo que sabe del lugar, y salgo y me voy, que pasa mucho en muchas películas de muchos lugares del mundo, entonces es más bien por el respeto del ser humano.

Pero bueno, como que él mismo me dijo no, hagámoslo, y pasó que nos fuimos a hacer *Veintiocho* y empecé a trabajar con él después en Paloquemao, y pues les digo a esas personas que no lo han visto, es un vampiro que se recuerda, ¿si me entiendes?, tú lo ves en Paloquemao y esa cara no se te olvida, y te genera ese terror, es como un vampiro realmente del gótico popular, es así como yo me imagino un vampiro de acá, así como él, así como Angie cuando se convierte, entonces ha sido muy bonito el proceso, él está muy feliz, pues él estuvo en *Veintiocho* en un papel secundario, pero después en Paloquemao yo lo vinculé, y como te digo, no ha sido solo Harbey, sino varias personas han estado tanto en *Veintiocho*, como en Paloquemao, porque siento

que viniendo de un lugar como un mercado, viniendo de un lugar popular, siento que lo popular también es respeto, no a la manera de venga yo los exprimo, si estoy en la plaza creando una película, ¿qué le dejo yo a la plaza? o yo me llevo todo como vampiro, lo chupo y ¿qué le dejo yo a la plaza?, entonces que por lo menos los niños se involucren en los talleres de actuación que les hicimos, o que aprendan que pueden estudiar otra cosa, o que miren que se puede hacer arte, porque pues yo decía, si yo cuando niño hubiera conocido el cine, o sea, yo desde chiquito hubiera aprendido que se podía hacer cine en Colombia, yo aprendí realmente, yo supe que se podía hacer cine acá en Colombia casi a los veintiún años, que fue cuando queriendo escapar de las apuestas de Paloquemao (pues yo empecé a jugar dado, cartas, carisello, mejor dicho, y empecé a perder mucho dinero), queriendo escapar de esto fue que encontré el cine, y yo pensé juemadre, ¿cómo así que se puede hacer cine acá en Colombia?, entonces me pareció muy curioso, empecé a estudiarlo como con un poco de recelo, como sin creer que fuera posible hacerlo y después me encontré que gracias a las experiencias que había tenido, como que ya había un punto de vista chévere para contar, y pues me di cuenta, acá me da mucha risa (Se ríe), pero dejé las apuestas

del dado y carisello, pero ahora le apuesto al cine, que es una apuesta totalmente gigante, ¿si me entiendes?, es como juemadre, pero me parece muy chévere.

... empecé a trabajar con él después en Paloquemao, y pues les digo a esas personas que no lo han visto, es un vampiro que se recuerda, ¿si me entiendes? ...

Me llamó mucho la atención en Veintiocho de mayo, sabiendo que la historia supuestamente transcurre en el Bronx, y ese es un sitio que ya no existe en Bogotá, ¿cómo fue la labor con la gente de dirección de arte, de diseño de producción, el trabajo con los carpinteros y los constructores, que me parece muy importante, porque digámoslo, en el corto queda una impresión muy vívida, muy, muy intensa de lo que pudo haber sido esa vida allá en el Bronx, para la gente que lo padeció y también que lo disfrutó a fondo?

El Bronx, de hecho, era para mucha gente prácticamente su hogar, para mucha gente era el paraíso, obviamente eso no lo entienden de todo el mundo. Yo lo digo por lo mismo, porque pues no sé, tú cómo lo tomes, o sea, para mucha gente era el paraíso, obviamente uno entiende todo lo que pasó dentro de estos lugares, y todo lo que se fue descu-

briendo, pero en el proceso de casting de *Veintiocho*, yo invité gente a este lugar, a la plaza, ¿si me entiendes?, hice un casting estilo *La sociedad del semáforo* (2010), donde uno invita a no sé quién, a gente marginal, a pipol llevada, yo hice el casting en la plaza de Paloquemao, y te cuento que eso se llenó pues de gente que, obviamente, se veía que había habitado el Bronx, y muchos casi llorando hablaban del lugar, como cuando los entrevistamos y les preguntábamos “¿para ti que era el Bronx?” y por sus respuestas uno podía entender que era como algo muy especial para ellos, porque muchos de ellos crecieron ahí toda la vida.

... en la universidad muchas personas me hicieron el feo, porque les parecía una historia de un ñero, entonces sentí que me rechazaron, y no le tuvieron fe, pero después de que gané el premio de Bogoshorts, ahí si todo mundo, “ah no, venga yo le ayudo” ...

Pero en cuanto a lo específico en cuanto a las preguntas como el diseño de producción de *Veintiocho* de mayo, lo que pasó es que cuando yo quería contar esa historia, en la universidad muchas personas me hicieron el feo, porque les parecía una historia de un ñero, entonces sentí que me rechazaron, y

no le tuvieron fe, pero después de que gané el premio de Bogoshorts, ahí si todo mundo, “ah no, venga yo le ayudo”, “yo quiero hacerle esto”, y yo sí, pues no, uno está con la gente que está desde el inicio firme, con lo que están firmes, entonces había un parcerito mío, Richie, que cuando yo llegué a estudiar cine él como que me adoptó, pues ya había estudiado en otra universidad, y él ya sabía un montón de cosas, yo no sabía nada, él me fogueó en cosas de cámara, me enseñó a resolver sobre el terreno, me fue diciendo cosas que después me sirvieron mucho. Ya después yo le había dicho a una compañerita, “tú me haces el arte”, pero después dije no, la verdad, ya conociendo a Richie, me di cuenta que Richie también había conocido el Bronx, pues cuando salía a flote el nombre de algún lugar en específico, él me decía, si obviamente, que en tal zona, que donde Lalo, que donde Lomero, él conocía bien la cosa, entonces me dije que Ritchie podía hacer el arte, consiguió su equipo, no había como muchos constructores, y realmente fue Ricardo Téllez, con otros dos amigos más, dándole allá todo un año, porque el Bronx ya lo habían allanado, entonces conseguimos una casa casi cayéndose en Chapinero, en Bogotá, como en la 45 con séptima, y ahí armamos el Bronx, o sea, lo armamos, digo yo, pues en realidad fue el

equipo, lo terminó el equipo de arte, donde Ricardo Téllez sacó todo su flow.

Obviamente, yo desde el guion escribí cosas muy específicas, y yo soy un poco cansón con eso, como que siempre quiero que los elementos sean claros, que se parezcan a lo que imagino, porque siento que en el cine de género es muy importante toda la simbología, todo eso ayuda mucho, por eso creo que Richie le metió todo el amor. Yo le decía, quiero hacer un vitral en tal lado, y lo armó de una, después organizó un cuarto lleno de televisores, el solo con su pequeño equipo armó un Bronx ahí con un montón de chazas, a punta de martillo. Te cuento que los fines de semana conseguíamos un carro y recogíamos por la calle lo que la gente dejaba botado, que los sofás, que una mesa, que no sé, que eso, era de verdad como armar una olla de nuevo, y entonces fue un año de esta creación, de texturizar. Para los que no lo han visto, hay una parte en la que se siente la humedad, como que se siente la sangre cayendo, siento que es un gran acierto la dirección de arte tanto de *Veintiocho de mayo* como de *Paloquemao*, que la historia es una vaina un poco *gore*, pero que también es muy real, y se nota que Richie le dio duro.

Ahí fue la primera vez que él estaba al

frente de un equipo de arte, y cada uno fue encontrando un camino, y él se dio cuenta que pues tenía mucha, como te digo, mucha recursividad, y pues eso también se ve luego en *Paloquemao*, entonces tú puedes ver que hay un trabajo muy cuidado de él, pero sí fue como una vaina de charlar juntos, de sentarnos a hablar de lo que nos gustaba, como que ciertos elementos claves, inclusive había cosas que a mí se me habían olvidado, y él me decía como: “Jef, acuérdate de tal cosa”, y muchas de ellas eran verdaderas sorpresas que me alegraban, porque otra persona que no hubiera conocido este lugar, no le hubiera podido sacar partido. Yo creo que el mejor director de arte, puede que lo haga muy bien, pero no va a tener esos elementos claves, esa realidad que él sí conocía, y que pues yo también como que aproveché, le dije, “marica, que tú conoces el lugar, lo viviste también como yo, hagámosle”, inclusive en el proceso de investigación fuimos a otras ollas, como que íbamos así, súper caletos, y nos metíamos como al Santa Fe o al Samper Mendoza o a Cinco Huecos, como un proceso de investigación bien real. Un día yo entré con un amigo, y como que yo iba a comprar por decir, un porro, y me salía, pero observaba, y un día los de la olla, pues entré yo con un amigo, que nunca había ido, y pusieron un palo gigante en la

puerta, y dijeron, “nadie sale, nadie entra, este man qué”, y empezaron a esculcar a mi parcerero, así, pam, pam, pam, y uy juemadre, pensé, qué es esta puta investigación la que estamos haciendo, y esa es una escena que metemos en Veintiocho de mayo, en la que el personaje de Barragán va de hueco en hueco, y llega la parte en donde llegan los sayayines, se le van encima al mancito y lo acorralan.

Un día yo entré con un amigo, y como que yo iba a comprar por decir, un porro, y me salía, pero observaba, y un día los de la olla, pues entré yo con un amigo, que nunca había ido, y pusieron un palo gigante en la puerta, y dijeron, “nadie sale, nadie entra, este man qué”

...

Y así fue como que en ese proceso de investigación fuimos encontrando también estas cosas, no estoy diciendo esto para que todo mundo vaya y arriesgue la vida para hacer investigación (Risas), solamente que para nosotros era también divertido poder plasmar esa realidad, y eso fue un poco lo que sucedió durante la creación de la propuesta de arte. También logramos conseguir como, digamos, tú que lo puedes ver, acá tengo un graffiti, que es un Pablo Escobar, que hicieron ahí en el Bronx, no lo tengo porque yo

quiera idealizar a Pablo Escobar, no, sino que lo tengo porque fue un elemento muy clave de este lugar, y ayudó a plasmar esa realidad, y para *Paloquemao* le pusimos colmillos. Entonces como que cada vez vamos transformando todos los elementos, hasta llegar a una pregunta final: ¿quién era este man?, pues era un hijuemadre vampiro que masacró y derramó mucha sangre en este país, ¿sí me entiendes?, y creo que logramos darle ese tinte, sin idealizarlo, porque no es la idea, pero si como que no podemos negar lo que ha pasado, es un elemento que siempre va a estar ahí, así esté detrás, pero si ayuda a contar la realidad del momento, y como la realidad del lugar, la naturalidad del espacio, entonces también conseguimos muchos artistas urbanos que pintaron este lugar, que vivieron este lugar, entonces eso también ayudó a que ese diseño de producción quedara como, como pues está en el corto, que para mí siento que es de las cosas más fuertes que tiene *Veintiocho de mayo*.

Y así como Veintiocho de mayo y Paloquemao tienen sus vasos comunicantes ¿cómo fue ese vínculo con Melisa Zapata, ¿cómo terminaste trabajando con ella, porque bueno, eres bogotano, y ella es de aquí de Medellín, aunque ella desde hace mucho tiempo ya trabaja en Bogotá? ¿Cómo fue el proceso de escritura

de una historia gótica, cómo llegó ella y encajó en ese universo que ya estabas configurando, cómo fueron las primeras semillas a partir de las que estaban trabajando y cómo fue el flow con Melisa para sacar adelante sobre todo la parte creativa del guion de Paloquemao y también un poco de la producción, y la coproducción que también estuviste ahí al frente?

Bueno, después que hice *Malicia Indígena* (2019), que es un corto de comedia negra en el que soy el productor totalmente, me vi como con la necesidad de generarle un nombre a mis productos, como que no quede Jefferson o de Pepito Pérez, sino como que quede un nombre de un colectivo, entonces ahí empecé con la idea de La Banda del Sur Films, que es la productora que nosotros trabajamos, y era como un poco eso, como miremos hacia este lado. Ya luego estaba estrenando mi corto *Veintiocho de mayo* en la Cinemateca de Bogotá, la que quedaba ahí al lado del Jorge Eliécer, ahí yo estaba estrenando el corto, y Melisa trabajaba en Bogotá en ese momento, ella era la productora del festival, y como que tenía que coordinar conmigo la proyección, sobre todo la logística, entonces ella ve el corto, y de un momento a otro me llama y me dice como “Jef, sal un momento de la sala, necesito que me ayudes urgente”, y lo que yo pensé fue “acá

está pasando algo raro, no sé qué, ay juemadre, ¿qué pasó?”, y ella me respondió “No, es que tu actor está como loco, que no sé qué le pasó”, y lo que pasaba era que Harbey el actor había llegado con dos botellas de Jack Daniels, así como súper fiesto, y estaba así porque él era el actor, ¿sí me entiende?

Y entonces le dijeron que entrara, y ella después me contó que él le decía “yo a usted la puedo robar” (Risas), y ella toda asustada, aunque yo sabía que no era así, sino que estaba metiéndole terror, y con esa cara que tiene Harbey (Risas), y él seguía metiéndole terror, y cuando llegué este man está jodiendo, cagado en la risa, y esa fue la primera impresión de ella, después me hicieron una entrevista, y entre lo que me preguntaron del corto estaba el cómo lo había hecho, y yo empecé a contar, y ella estaba escuchando y se me acercó al rato, y me dijo “uh marica, qué chévere eso que dijiste”, o sea, “que vi el corto, pero ya cuando te escucho siento como de verdad que hay un corazón, que hay una mirada, que conoces el lugar, que conoces lo que estás hablando”, y empezamos a conversar, a conversar, y yo le dije “no, Meli, estoy desarrollando otra idea de un vampiro en una plaza de mercado”, y ya como que a ella eso le flipó, y me dijo “está increíble, qué es esa idea tan loca”, y

para esa época yo ya había hecho un teaser, pero yo necesitaba alguien que de verdad tuviera el talento que tiene Melisa para ejecutar, ¿sí me entiendes?, y no solamente en vainas de producción, sino además desde el guion, que tuviera una mirada bien afinada, una mirada femenina.

... y ella después me contó que él le decía “yo a usted la puedo robar” (Risas), y ella toda asustada, aunque yo sabía que no era así, sino que estaba metiéndole terror, y con esa cara que tiene Harbey (Risas) ...

También desde la escritura me parecía importante alguien que tuviera como ese concepto de cine clásico, porque pues, como te lo digo, yo vengo de una plaza de mercado, y claro que estudié cine, pero te confieso que no fue que yo toda la vida, ay no, que yo quisiera hacer cine, y me hubiera visto todo el cine desde chiquito, o que yo desde chiquito hubiera visto muchas películas de vampiros, no, eso sería una mentira. Yo he estudiado, y he leído cosas, y he visto muchas vainas, pero cuando yo le conté eso a ella, yo no había visto realmente muchas películas de vampiros, y empecé un trabajo de investigación, a ver películas de vampiros desde las más crudas hasta las más chistosas, y

empezó ese trabajo con ella, viendo películas juntos, y ya cuando le dije a Meli “bueno, trabajemos juntos, sea usted la productora, seamos guionistas”, empezó ese *flow* de una vaina chévere, de poder como ver una peli de vampiros, observar esas cosas, anotar, y fue un proceso de investigación muy bacano, y muy chévere también de ella cómo se vincula a la plaza, de cómo entiende el por qué yo quiero contar esta historia de un vampiro en la plaza, y cómo podemos hacerlo natural, cómo también ella empieza desde su punto de vista a decir, bueno, qué tal si desde el guion hacemos que este personaje sea así o sea asá, entonces fue como una conexión muy chévere, y pues en ese proceso ella se vinculó a La Banda, es la productora, y estamos desarrollando el largo con ella, y fue un proceso muy chévere, desde el desarrollo del guion, hasta ahoritica, que estamos en la etapa de la distribución de este corto.

Yo estoy muy agradecido con Paloquemao, porque siento que ha sido un cortometraje que me ha dado mucho personalmente, y para con el equipo, no solamente nos ha dado como viajes a festivales, y selección en festivales, y ventas en plataformas, sino también me ha dado a conocer un poco más, inclusive trabajo, ¿sí me entiendes?, como que ya no me llamen nomás a hacer labo-

res como la que hacía antes, sino que me llaman más por mi mirada como director. Entonces, es cierto que para lo que más me ayudó fue a abrir un poco esa puerta a todo el equipo, o sea, realmente a casi a todo el equipo del corto, a las cabezas, fue muy importante este corto, y todo fue con base a ese feeling que tuvimos con Melisa, o que se ha tenido en ese momento, como el poder crear conjuntamente, si yo creo que no hay nada más chévere que uno poder sentarse a ver un maratón de películas de vampiros así, y ver, o sea, es que hay unas vainas como *La danza de los vampiros*, de Román Polanski, que es una película que tú dices “que es esta vaina,” o sea, “qué me está diciendo este man”, y entonces ahí cuando uno aprende que puede romper estas leyes, o ver *Vampiros en La Habana*, que también es una vaina muy cercana, como un vampiro muy de acá, y pues así, sinnúmero de películas de vampiros que vimos, tanto súper clásicas, como más modernas, como esta de *Una chica sola camina a casa en la noche*, de Ana Lili, que es una película de una vampira mujer, en un contexto bien difícil, o *Entrevista con el vampiro*, no sé, eso era increíble, como algo parecido al momento de creación, poder haber hecho ese match con alguien, y haber caminado en un mismo camino, porque siento que el cine se hace con equipo,

o sea, uno puede hacer una película solo, y muy guerrilla, y está chévere, pero siento que también lo bonito del cine es que es algo colectivo, sí, hay una mirada, pero todos estamos trabajando por la mirada que quiere contar este director.

... es que hay unas vainas como *La danza de los vampiros*, de Román Polanski, que es una película que tú dices “que es esta vaina,” o sea, “qué me está diciendo este man”, y entonces ahí cuando uno aprende que puede romper estas leyes, o ver *Vampiros en La Habana*, que también es una vaina muy cercana ...

Y ahora que mencionaste lo de La Banda Sur Films, ¿cómo surgió esta productora, respondiendo a qué tipo de necesidad, cuál fue su espíritu, sus principales propósitos, y cuáles han sido pues los obstáculos, y también como las alegrías que te ha brindado estar al frente de una productora, porque bueno, son tus trabajos, pero también me imagino que están apoyando trabajos de otra gente, nos cuentas algo del nacimiento de la productora, y los trabajos que han realizado en el tiempo que tienen de trayectoria?

La Banda nació con esta necesidad de poderle poner un nombre a los productos que

íbamos a hacer, porque yo sentía que, o sienta, que podemos hacer muchas cosas desde el cine, y nació con esa necesidad, inclusive lo de La Banda del Sur Films se cuajó cuando hablé con un compañero, que es Rafael Pérez, él es de Ecuador, y le insistía a él con la idea de hacer una productora con la que pudiéramos hacer nuestros proyectos, y le pregunté “¿se va a sumar o qué, quiere sumarse?”, y específicamente lo del Sur viene porque yo crecí en el 20 de julio, ¿sí me entiendes?, y tú pillas, pues en ese momento la tónica era que el cine era una vaina muy privilegiada, o sea, de verdad, muy poca gente en esa época, hasta ahora que ya está en otros espacios como el SENA, en otras instituciones que están descentralizando el cine, ya se ve mucho más eso. Entonces lo de nosotros era como también poder decir, nosotros somos este parche del Sur, y no solamente porque es el Sur de Bogotá, sino también, hablándolo con Rafa, que era de Ecuador, del Sur del continente también, entonces era como, hagámoslo desde acá, y empezó a crearse esta empresa, empezó como colectivo, y nos fue muy bien, ya la legalizamos el año pasado, ya vi la necesidad para el largo, porque también me decía para qué ahorita, si lo hago en este momento me embalo, porque me ponen a pagar impuestos, a hacer una serie de cosas que no tengo

la necesidad de hacer.

Desde que pusimos La Banda, mucha gente nos tiene en el radar, muchas productoras, empresas que nos dan trabajo, pero casi siempre, o sea, la esencia de La Banda es hacer estas historias de fantasía, estas historias de género, es lo que yo quiero que contemos, cine de género con La Banda del Sur Films, que en un momento oportuno se diga: esta es una productora de género, especialista en eso, si me perdonan. Entonces la idea es que nos conozcan por eso, y ha sido bien, o sea, como te digo, al inicio no tuve el afán de constituirla, pero ya es como por el largo, pues ha sido importante, porque también le da como nombre, y no, ya no es Jefferson Cardoza, sino es La Banda del Sur Films, entonces ya tiene un respaldo, y cuando llegamos a espacios, a festivales, a lugares, a encuentros, a talleres, como que por lo menos la gente ha escuchado algo sobre La Banda, y ha sucedido que llego a lugares y lo primero que me dicen es “ah, usted es de La Banda, yo lo sigo, es un contenido muy chévere, me gusta cómo trabajan”, entonces es muy bacano que eso que empezó un día preguntándole a un amigo “¿eh, será que es posible montar una productora?”, y ver que es real, y que ya hemos desarrollado estos cortos, que se está desarrollando el largo, y ver que

ha gustado la propuesta, también porque yo soy un cineasta que me intereso por el público, o sea, yo no quiero hacer películas para mí no más, realmente, yo quiero hacer películas para que las vea la gente, yo siento que el cine es para que lo vea la gente, entonces poder que mucha gente ya sepa de La Banda, y en un eventual momento la gente diga esto es más o menos por este estilo de Jefferson Cardoza, o vi una peli de La Banda, es lo que yo quiero, como verdad que, que mucha gente pues pueda ver eso, porque pues para eso hacemos este arte, no, como que siento que el arte es para transmitir, para que la gente se haga una pregunta, o por lo menos diga, “qué mierda”, o diga “uh, marica, por lo menos hicieron la de vampiros”, o sea, arriégate a hacer unos vampiros, o sea, es como juemadre.

... ¿eh, será que es posible montar una productora?”, y ver que es real, y que ya hemos desarrollado estos cortos, que se está desarrollando el largo, y ver que ha gustado la propuesta, también porque yo soy un cineasta que me intereso por el público ...

Entonces ha sido como un ejercicio chévere, y poder viajar a mercados y festivales de género, me ha ayudado a creérmela más, ¿sí

me entiendes?, porque cuando uno se queda solamente en el circuito de Colombia, donde el cine en general hasta ahora está cogiendo fuerza, en mercados como Fantasolab, en festivales como Fantasmagoría, o Bogotá Horror, como que hasta ahora está cogiendo esa fuerza, entonces ir a esos espacios y uno se da cuenta que hay muchos frikis igual a uno, que quieren hacer películas de vampiros, zombis, tiburones asesinos, que hay gente que juemadre, se la juegan toda, y es muy bonito ese espacio, lo comparto acá, y es una chimba ir a un festival de esos de género, es como sacarte de la cabeza que el cine es solamente eso intelectual, que cosa tan rara esa que en la sala de cine no podemos hablar, o sea, no podemos hablarlos, no podemos hacer nada, no sé, y no lo digo como por faltarle al respeto a las películas o a la gente, sino que me parece muy chévere que uno vaya a festivales donde la sangre salpica la pantalla, y todo el mundo grita, aplaude, se lo vive, y la gente sale hablando de cuál fue la película que más sangre tuvo, de cuál fue la película que... ¿Sí me entiendes? Al punto que me dije, qué chévere, porque al igual es arte, y cada peli tienes supuestamente una política muy clara, pero qué chévere cuando le quitan esa mirada como tan intelectual, es simplemente entrar a divertirse, a ver una película como

esa, entonces era muy chévere lo que decía Alex de la Iglesia, en una charla que estuve con él, y era como eso, que él disfrutaba mucho ir a Sitges, porque era como ir a mirar qué man tenía la camisa más friki de todos, o quién estaba haciendo la película más friki, o quién hizo los vampiros más chéveres, y no era como en otros festivales que conocemos todos, que son esos festivales que para mucha gente es como el ideal, llegar allá, que es como una intelectualidad, como que es otra onda, y como juemadre, ver eso, a lo que voy es que conocer estos espacios, estos mercados, me ayudaron a darme cuenta que La Banda tiene futuro, y que además, como volviendo un poco a lo que decía ahorita, como que yo sí quiero hacer películas para la gente, para que la gente la vea, el cine de género es lo que más se ve, tú ves y es lo que más ventas da, lo que más se ve, ahoritica en Argentina la película más vista se llama *Cuando acecha la maldad*, que ganó en Sitges, estuvo en Toronto, es una película increíble y que habla de una historia de terror de allá, de Argentina, de una provincia, y es como uno se da cuenta que acá no más, porque no estamos tan lejos, obviamente Argentina nos lleva un poquitito más de experiencia en cine de género, pero pues que tengan este tipo de números, como que se haya vendido en tantos países, como que

uno se da cuenta que el cine de género cada vez coge más fuerza, y también es un poco eso, porque la gente como que lo disfruta de otra manera, con eso no quiero decir que no me gusten otras películas, obviamente de todo, me gusta de todo, porque yo siento que mi cine, cuando tú ves, obviamente está muy influenciado por el cine de género, pero también hay películas que me gustan mucho, como las de Billy Wilder, como también de referentes muy locales también, que nos han servido demasiado, como *La vendedora de rosas* (1998), que también es un poco mezclar esto, como *Ciudad de Dios*, porque yo digo, o sea, es que esto, *Ciudad de Dios*, es un poquitico de fantasía, es una historia de terror, da como miedo.

Me alargué mucho ahí, pero sí, como que si hay futuro, como que arriesgarse a crear este colectivo, con este enfoque de cine de género, ha sido chévere, importante para nosotros y yo creo que para muchos, hablo acá de Bogotá, muchas personas un poco más jóvenes que nosotros, ya nos han hablado, y pues sienten como que La Banda es un, pues no quiero decir referente, porque pues hasta ahora estamos empezando, pero sí como, algo que les dice “uy, esto les está funcionando a esta gente, nosotros también podemos intentarlo”, entonces es bonito

cuando uno se da cuenta que se arriesgaron, que se jugaron en esa exploración, porque tú ves Paloquemao, y existe mucha gente a la que no le agrada, porque sienten que solamente es un homenaje a muchas películas, y al contrario, a otro montón de gente le encanta por el mismo motivo, y los dos tiene la razón. La vaina es arriesgarte a hacerlo, que estos chicos, o chicas, vean que bueno, esta gente se arriesgó a hacer una película de vampiros en una plaza, y luego se acuerden de la historia que le contó el abuelito allá en la finca, y diga, yo puedo contar esto, por qué no lo puedo contar. Entonces ha sido muy bonito el ejercicio, y pues obviamente todo esto se ha logrado gracias al equipo que hemos tenido, que se ha generado desde la universidad, y ya después con la vinculación de Melisa, porque eso es muy importante, tener un equipo para poder trabajar, y poder crecer conjuntamente.

... muchas personas un poco más jóvenes que nosotros, ya nos han hablado, y pues sienten como que La Banda es un, pues no quiero decir referente, porque pues hasta ahora estamos empezando, pero sí como, algo que les dice “uy, esto les está funcionando a esta gente, nosotros también podemos intentarlo” ...

Muy importante que tuvieras extendido en

este aspecto de la producción, porque bueno, uno a pesar de lo viejo, tiene todavía su mirada romántica sobre el cine, pero es muy importante que los realizadores de todas las edades tengan esa visión de que el cine no es solamente creatividad, lluvia de ideas y la estructura del guion, sino que hay que pensar en la producción, hay que pensar en conformar buenos equipos, en juntarse con gente con mística, porque si no, el cine se te va a volver, más que un oficio, en una fuente de desasosiego.

Quiero hacerte una acotación chiquitica, y es que sí es importante, porque digamos, hemos crecido en un país donde nos dicen que es más importante contar ciertas historias, porque vivimos un conflicto, porque hemos pasado por tales cosas, entonces como que tenemos un afán, como un afán social, como por querer contar esto que nos ha afectado tanto, y también como que los mismos fondos adoptan ese enfoque, ¿me entiendes?, desde los mismos fondos no se apoyan este tipo de proyectos de cine de género, siempre se le da prioridad otro tipo de historias que, uno entendiendo el país en que vivimos, se supone que deben ser más importantes contar. Pero no siempre debe ser así, y a lo que yo voy, es que me pareció muy chévere que Paloquemao se haya ganado el premio Macondo a mejor cortometra-

je nacional, porque siento que hace que estas instituciones miren que hay algo nuevo que está surgiendo, no lo digo por nosotros nomás, sino como por el resto de personas, como que, ah, mire, hay algo diferente, Colombia puede hacer también este cine de género, que ya se ha hecho con El Páramo, por ejemplo, como con Alguien mató algo, un poco también con esta peli de Jorge Navas que se llama La sangre y la lluvia, (2009), que tiene esta vaina oscura en esa Bogotá llena de lluvia, donde la sangre se mezcla con la lluvia, es un poema esa vaina, hermosa, entonces como hacemos que estas instituciones miren hacia ese lado, pues intentando hacer ese tipo de cine, y si no hay los fondos acá, pues buscar los fondos por fuera, porque no podemos depender toda la vida del FDC, sabiendo que cada vez somos más personas las que queremos aplicar por estos fondos y que, pues realmente son muy difíciles. Obviamente uno se los puede ganar, pero como que no podemos depender siempre del FDC.

... entonces como hacemos que estas instituciones miren hacia ese lado, pues intentando hacer ese tipo de cine, y si no hay los fondos acá, pues buscar los fondos por fuera, porque no podemos depender toda la vida del FDC ...

La fotografía es un distintivo de tus dos trabajos, una fotografía a color en Veintiocho de mayo, y una ya muy distintiva en Paloquemao, en blanco y negro, con todos estos elementos del expresionismo, del claroscuro, de la misma angulación, de los movimientos de la cámara, y que las dos direcciones de fotografía estuvieron a cargo de la misma persona, Santiago Cortés, ¿De dónde surge esta colaboración, y cuáles fueron los criterios en ambos cortos para que él, desde su visión como director de fotografía, apoyara tu punto de vista como director global de la película?

No, pues con Santiago Cortés me siento muy afortunado, a él fue como conquistarlo, porque cuando yo entré a mi primer semestre, él ya se había graduado unos meses antes, él es un poco más grande, y yo lo empecé a conocer, vi su trabajo, y cuando me gano ese premio con *Veintiocho*, yo lo busco, le saco una cita, y de ahí en adelante ha sido un proceso de creación muy chévere, como que yo tengo ideas y le digo “Santi esto me lo imagino más o menos así”, hay veces que lo consultamos por el chat, y otras que ni nos hablamos, sino que es más o menos mírate esta peli, mírate esta otra, mírate esta, mírate esta, mírate esta, y después, cuando nos reunimos, es como bueno, con base a lo que hablamos, esto es lo que queremos

lograr, por dónde le entramos, obviamente hay muchos momentos en que yo, personalmente, durante el rodaje, como que juemadre, uno colapsa, y dice no lo vamos a lograr, no se va a hacer el plano que estábamos pensando, porque es muy difícil, pero el man saca su magia, y me dice “míralo acá Jeff, como lo ves acá”, y yo solo pienso “qué bonito tener un equipo”, qué bonito tener alguien en que uno puede confiar a fondo y decir “Santi, ayúdame a solucionarlo”, y el man lo soluciona, porque eso es lo importante, que él ya entendió lo yo quería contar, y pues yo confío en él, hay un *match*, hay un *power* muy chévere, y en *Veintiocho* fue un poco eso, como esta cámara más movida, en colores, además estaba esta vaina de seguir al personaje de atrás, pero también como estos planos muy cerrados, pero ya cuando hacemos *Paloquemao*, y después de ver todas estas películas clásicas, este expresionismo alemán, esta magia, aprender de muchas pelis que no había visto, juemadre, sinnúmero de películas que vimos, y casi siempre todas eran en ese estilo, y yo decía, quiero contar una plaza que no sea la plaza que ve todo mundo, que sea la plaza que yo miraba cuando me quedaba en la noche en esos pasillos, esa plaza oscura, con esas texturas, pero un poco más íntima, y no esta plaza llena de colores, que todo turista ve,

porque, entonces desde ahí nació esta idea que fuera blanco y negro, y obviamente muy referenciados de todas las películas de vampiros que eran a blanco y negro, *fulles* referentes, tú ves *Paloquemao* y hay unos planos que obviamente son homenajes, y a mí me encanta eso.

Ya lo último, Jeferson, es lo que tiene que ver con la canción, la del vampiro, la de Los Corrales de Majagual, ¿cómo consiguió su lugar en tu peli? ¿quiénes eran los dueños de los derechos?, y finalmente, ¿cómo la sentiste como director?, ¿cómo funcionaba dentro de la película?

Lo primero que recuerdo es que a cada rato me preguntaba ¿cómo así que Los Corrales tienen una canción que dice que “yo soy como los vampiros, que salgo al anochecer, y me llevo a tu mujer”? Entonces pensé que era perfecta para *Paloquemao*. Fue un gran trabajo de Meli conseguir esos derechos, los pagamos y te puedo contar que no salió tan caro. En esa investigación también de nuestro territorio, de nuestro arte, no solamente hablando de cine, pintura, sino mirar cómo es de la música, qué música tiene este tinte gótico popular, también hay otra, de los Tupamaros, que se llama La Brujita, o sea, como que uno empieza a hacer esa investi-

gación, y juemadre, hay muchas canciones que hablan de esto, como que sí tienen esta vaina misteriosa en ciertos lugares, entonces fue lo que hablamos con Meli desde el guion y decidimos que esa canción tenía que estar, porque es increíble, y pues se consiguió, se negoció con Discos Fuentes, si no estoy mal, al inicio fue un poco lento, porque no encontramos a la persona, y es como también explicarles que es un cortometraje, que no es Caracol, que no es una productora grande, sino que es un cortometraje, que quiere, que va a pagar, pero va a pagar de acuerdo a lo que nosotros podemos, entonces como que se llegó al acuerdo, correo a correo viene, y se logró gestionar, un poquitico, es que ahorita entendía como un poco diferente la pregunta, y te quiero contar como una anécdota, un poco de cómo nace la historia de Paloquemao, y es que cuando yo era pequeño, mi mamá me decía que le comprara picada o rellena a alguien que vendía ahí en la plaza, pero este alguien era un man que se ponía lentes de contacto rojos o blancos, se ponía colmillos de vampiro, se pintaba lágrimas de sangre, uñas de metal, y el man es como de Boyacá, bien arriba, entonces era como pelirrojo, medio vikingo, y a mí me daba miedo el tipo, se creía vampiro, y sin embargo mi mamá me decía “vas y le compras, no sea huevón, va y me trae

para almorzar”, y él mismo man que te estoy diciendo, es el que actúa de mudo en la película, es el mismo, el mismo man que se creía vampiro en la vida real, en una plaza de mercado, lo volví vampiro en la película, y un día cuando terminamos el rodaje, me dio las gracias, y yo le pregunté por qué, y el man me respondió “porque usted me cumplió el sueño por fin de ser un vampiro”.

Los Corraleros tienen una canción que dice que “yo soy como los vampiros, que salgo al anochecer, y me llevo a tu mujer”? Entonces pensé que era perfecta para Paloquemao.

De remate quiero preguntarte por tu trabajo de largometraje, que ya estás laborando en él, Salsipuedes, nos cuentas algo, lo que puedas contar, sobre todo ¿en qué fase se encuentran, cómo ha sido encarar un proyecto de más largo aliento, más recursos, pero también más responsabilidad, cómo ha sido armando tu equipo de producción?

Bueno, Salsipuedes, como tú pudiste ver, como que Veintiocho empieza el universo, Paloquemao es como lo que continúa, después de que este man escapa del Bronx, y después de haber explorado estos personajes, y estos lugares, siento que me sirven

para crear Salsipuedes, porque yo lo que quiero crear es la historia de una red de tráfico de sangre, que opera en una casa de tortura del Bronx, que es allanada el 28 de mayo de 2016, y ellos tienen que mudarse a algún lugar, y uno de estos líderes tiene una carnicería en Paloquemao, y montan el tráfico de sangre en la plaza, entonces es como la unión de los dos cortometrajes, no la unión, es como una nueva historia, una nueva película, pero que si está muy influenciada por esos universos que pude explorar con estos dos cortos. Esta es una peli en la que ya llevamos casi un año y medio en desarrollo, un poquitico más realmente, pues con la última versión como un año y medio, la última versión de guion, hemos estado en varios talleres de escritura, laboratorios de desarrollo, hemos pasado por Villa de Leyva, por la clínica de proyectos del Ministerio de Cultura, por el Bruselas Fantastic Film Festival, en algunos mercados y también ahoritica estamos en Fantasolab, en el desarrollo, en el taller de guion, estos días estoy teniendo como esos talleres, y ha sido muy fructífero, muy beneficioso para la película, y estamos en eso, y pues gracias a los cortos, hemos creado buenas alianzas, como que nuestra empresa coproductora sea Laberinto, que a mí me parece muy chévere que sea esta empresa, porque siento que esta empresa ha

apadrinado muchos directores y directoras de cuando eran jóvenes, como Laura Mora, como Jorge Navas, como Carlos Moreno, es una empresa que cree en los talentos y los apoyan, entonces ellos han estado en los tres cortometrajes, y ahoritica pues fijo ya son como coproductores del largometraje, y estamos en eso, la idea de grabar el teaser a mitad de año, junio o julio, grabar el teaser del proyecto, seguir aplicando pues al FDC, aplicando por fuera a otros fondos, buscando financiación, que es cara, porque ya imaginarás, quiero volver a recrear el Bronx, pero esta vez grande, quiero hacer una casa de tortura, pero esta vez más sangrienta, ya te imaginarás lo que he escrito, porque en estos momentos veo Veintiocho, y digo no, a esto le faltó gore, le faltó sangre, y digo no, a esto le faltó terror, entonces como que el ir viendo pues qué hice con cada corto, qué me ha enseñado, y qué voy a hacer ahora, porque es algo muy importante para que la gente entienda, es que no es la unión de los dos universos, es una película totalmente diferente, que se da gracias a esta exploración que hice en estos dos cortometrajes, pero es una historia diferente, que siento que va a tener como mucho potencial, siento que es importante, o sea, yo me ponía a pensar, y tenemos como el vampiro de Barranquilla, el de El último carna-

val (1998), pero que es como una comedia súper chistosa, es un parche, pero digamos que otros vampiros con colmillos, en películas, en largos, con colmillos, porque está Pura sangre, que no es que tengan colmillos, no, es un man que necesita la sangre, o sea, es como el vampirismo, pero en realidad no es un ser fantástico, no es como, en cambio, acá estamos intentando jugar de verdad con estos seres fantásticos, y apropiándolo, entonces, siento que todo ese tipo de elementos, y de cositas que hemos ido aprendiendo, que queremos arriesgarnos, pues es un poco, o sea, si puedes, ojalá se pueda grabar pronto, igual va a tener archivo, va a tener ficción, va a ser en blanco y negro, puro expresionismo alemán, referenciados full, tengo unas ideas ahí como muy soltadas, que ya después, si la película sale, como que ojalá les guste, pero esas ideas van como en esa vaina de jugar, con esos elementos del cine clásico, o con esas cosas que en el cine clásico era como, era un problema, no tenemos luces, qué hacemos, pintemos tal escenografía, ¿si me entiendes?, lo que en un momento era un problema, pero usted termina volviéndolo en una gran fortaleza en las películas, esa gran fortaleza, entonces hay muchas referencias de películas clásicas, que tienen ese tipo de elementos, que quisiera explorar, como que yo si me

quieroollar, intentar hacer algo así, que se sienta, tú ves, para lo que hoy tiene algo de tinte clásico, se ve como una película que fuera de otro momento, por su estilo, y yo quisiera seguir explorando eso, si gusta o no gusta, pues bueno, no importa, pero pues yo sé que el gusto está en intentarlo, y si no gusta, pues se tocará hacer otra, y ya, toca, es como todo, es como una bicicleta, ella se queda quieta, entonces le toca darle y seguir explorando.

Esta es una peli en la que ya llevamos casi un año y medio en desarrollo, un poquitico más realmente, pues con la última versión como un año y medio ...



CONTENIDO

SITIO WEB

ENTREVISTA A CAMILO ESCOBAR

David Sánchez



Un día de mayo, dirigido por Camilo Escobar, compitió en la Selección Internacional del festival francés de Clermont-Ferrand 2025

Como todos los años, la comitiva colombiana en el Festival de Clermont-Ferrand fue numerosa. Este año la gente de Proimágenes Colombia estaba presente en el stand

del mercado más importante de cortometrajes del mundo, también representantes de Bogoshorts, así como seis proyectos que se presentaron en una sección especial para cortometrajes colombianos. En la parte de competición teníamos al único representante colombiano, Camilo Escobar, y no perdimos la oportunidad de hacerle unas

preguntas.

¿Qué significa para ti estar en Clermont-Ferrand con tu cortometraje Un día de mayo?

Estar en Clermont-Ferrand, el festival de cortometrajes más importante del mundo, es un sueño. Es un reconocimiento a un proyecto que nació desde el corazón y una oportunidad única de conectar con miles de profesionales y amantes del cine.

¿Cómo surgió la idea de “Un día de mayo”?

Este corto nace de mis memorias de infancia, de revivir experiencias de mi familia y reflexionar, ya desde la adultez, sobre las formas de crianza y los valores tradicionales de las familias colombianas. Quise explorar cómo un niño de diez años absorbe todo lo que lo rodea y, a través de la llegada de su hermana, empieza a ver cómo esa idea de familia armónica se tambalea. Es un cuestionamiento a la fragilidad de las familias supuestamente funcionales.

“Qué maravilla rodar con amigos”. Y sí, todos los involucrados, desde la coescritora Laura hasta el equipo de sonido, se convirtieron en mi familia creativa.

Hablando de cortometrajes en Colombia, ¿qué ha impulsado su creación y visibilidad? ¿Cómo lograste sacar adelante este proyecto?

En Colombia, en los últimos años, han surgido fondos y subvenciones que han ayudado a que los proyectos despeguen. Sin embargo, con Un día de mayo fue diferente. No teníamos dinero al inicio, pero conté con un equipo increíble que creyó en la idea desde el principio. Convocé a mis socios de Rara Cine, mi productora en Medellín, y poco a poco se unieron más amigos y coproductores como Tomato Content, 0301 Films, 36 Grados y Archipiélago. Ganamos algunos fondos pequeños, pero el corto se logró gracias a la unión y el esfuerzo colectivo. Como viste en un comentario en Instagram: “Qué maravilla rodar con amigos”. Y sí, todos los involucrados, desde la coescritora Laura hasta el equipo de sonido, se convirtieron en mi familia creativa.

A propósito de ese comentario en Instagram, ¿cómo elegiste al equipo y al elenco?

No fue un casting tradicional. El equipo se formó con gente cercana, amigos en quienes confío. Laura fue la primera en ver potencial en la historia y trabajamos juntos el guion.

Mis socios de Rara Cine son como mi familia, y luego se sumaron otros amigos y productores. Fue un proceso orgánico, casi mágico. Incluso oportunidades como la incubadora de Bogoshorts y el premio que obtuvimos el año pasado nos dieron el impulso final para terminarlo y llegar a Clermont-Ferrand en 2025, donde participamos en el mercado y conectamos con la industria.

Los cortometrajes colombianos están brillando internacionalmente. En 2024, Bogotá Story estuvo en Venecia, antes fue La perra, de Carla Melo en Cannes... y ahora tú en Clermont-Ferrand. ¿Qué está pasando con el cine corto colombiano?

Creo que estamos en un despertar muy bello en Colombia. Hay un florecimiento de proyectos sólidos, honestos, con mucho corazón. Se siente un impulso tremendo y eso se transmite al mundo. La participación en Clermont-Ferrand este año, del 31 de enero al 8 de febrero, reafirma esa racha: es una plataforma única que eleva la visibilidad de los cortos y conecta a creadores con el mercado global. Además, el trabajo de Proimágenes ha sido clave para que estas historias trasciendan fronteras.

¿Un día de mayo es el inicio de algo más

grande? ¿Qué viene después?

Este corto explora un universo que me apasiona: las relaciones familiares, las emociones contenidas, los silencios que dicen tanto. Ahora estoy escribiendo un largometraje que también gira alrededor de una historia entre dos hermanos, profundizando en esos vínculos. Así que sí, este corto es como una semilla de lo que viene.

Fin 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



David Jurado

Del gesto a la mirada

Cine sobre arte
en Colombia

.....
BIBLIOTECA
.....

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO NO. 34

DIRECCIÓN DE ACTORES

Nicolás Viana García

—●—



La edición número 34 de los *Cuadernos de cine colombiano*, publicada por la Cinemateca de Bogotá y el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), tiene como temática la dirección de actores. La edición está a cargo

de la realizadora de cine y televisión Libia Stella Gómez, quien dio vida a los largometrajes *La historia del baúl rosado* (2005), *Ella* (2015), *Arista son* (2011), *Un tal Alonso Quijano* (2020) y *Coraje* (2023), también a los

seriados *El rastro* (2021) y *Los caídos* (2023). Como guionista, Libia ha escrito la serie *Anímate a la verdad* (2022), la segunda temporada de la serie *Érase una voz* (2022) y el largometraje animado *Por un plato de sopa* (2023). En la parte académica suma un máster en Teoría e Historia del Arte y Arquitectura, tiene un Doctorado en Arte y Arquitectura y se desempeña como docente en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional.

En esta edición de los cuadernos del cine colombiano los artículos plantean un debate sobre los tipos de actores y métodos de actuación que hay en Colombia, tanto en el teatro como en el cine, se explora el proceso del casting, el cómo se dirige a los actores, la historia de los actores naturales en el país y los dilemas éticos y estéticos de los actores no profesionales. Por medio de entrevistas y conversaciones con actores profesionales y naturales, Libia Stella Gómez explora cómo es la relación actor-director en el set, lo que pasa después de la grabación de la película y cuál es la percepción que los actores profesionales tienen sobre los actores naturales. La primera parte, correspondiente a los artículos, cuenta con la participación de Fabio Rubiano (dramaturgo, director y actor), Juan Pablo Félix (director de cine y director

de casting), Jerónimo Atehortúa (director, productor y guionista de cine), Oswaldo Osorio (historiador y crítico de cine) y Diana Bustamante (directora, productora y programadora de cine). En la segunda parte, las entrevistas tienen como invitados a los actores Dylan Felipe Ramírez (*Un varón*), Carolina Ramírez (*Niña errante*), Sandra Melissa Torres (*Amparo*) y Carlos Hernández (*Mateo*), en la parte final Libia Stella Gómez conversa sobre los actores naturales con Diana Ángel y Julián Román quienes pertenecen a la Asociación Colombiana de Actores (ACA).

Fabio Rubiano hace un breve recorrido en la historia de la actuación en Colombia, comienza con los dos tipos de actuación que se dieron en los inicios del teatro colombiano, de la llegada del cine al país, de los paradigmas y choques que surgieron en los actores, directores y pensadores del teatro que vieron al cine como amenaza y oportunidad, lo que dio paso a una cuestionada relación entre el teatro-cine, no deja por fuera al público que cambia continuamente de gustos, la demanda por ver obras clásicas cambió por ver unas obras más realistas y naturalistas, para hoy plantea que tanto las academias de actuación y los actores tienen que ser más creadores que intérpretes y considera que la

creación es un principio fundamental de la actuación.

Fabio Rubiano hace un breve recorrido en la historia de la actuación en Colombia, comienza con los dos tipos de actuación que se dieron en los inicios del teatro colombiano, de la llegada del cine al país ...

Juan Pablo Félix, en su artículo sobre el proceso del casting, expone lo difícil que es seleccionar a los actores para una película porque no hay un método formal, existen muchas maneras de hacerlo. Para el caso de Colombia, los principales referentes vienen de las tendencias estadounidenses y de Europa del Este. Resalta que el proceso del casting puede tener consecuencias psicológicas sobre los actores, porque para ellos no siempre es fácil lidiar con el rechazo, a veces son tratados más como objetos que como personas, por esto empiezan a aparecer directores que se enfocan en hacer un proceso de selección diferente, se encargan de toda la fase, a los actores profesionales se les escoge porque se crean los personajes para ellos o por la trayectoria, a los naturales se les encuentra en la realidad que más se aproxime al universo de la película, sugiere un ideal donde la industria se preocupe un

poco más por el proceso creativo, donde el casting sirva para fortalecer a los artistas.

Jerónimo Atehortúa hace énfasis en la dirección de actores, pone de manifiesto las dos actuaciones que se dan en el cine de autor colombiano, en una los actores, al igual que en la danza, usan su cuerpo y el mutismo para narrar, en la otra, los diálogos toman un valor determinante. Siempre se ha dicho que el cine son acciones, sin embargo, también es un espacio para que la palabra aparezca o desaparezca, se puede narrar con un cuerpo en movimiento que va de un lugar a otro, con un rostro en silencio o con alguien que hable dentro del plano o fuera de él, cuestiona lo que significa ser actor natural, busca la respuesta en un diálogo con el cineasta Víctor Gaviria cuyas películas se caracterizan por representar historias realistas con personas de la realidad, donde las experiencias personales de los actores naturales son clave en la construcción del relato, el cine y la palabra van de la mano, el cine es una fuente de donde emerge la voz para ser escuchada.

Oswaldo Osorio repasa la historia del cine colombiano donde estudia el rol de los actores naturales, quienes siempre han estado presentes desde la invención del cinemató-

grafo y del kinetoscopio, aquí hace la diferenciación entre quien es un actor natural y quien un actor no profesional porque el origen del cine en Colombia se caracteriza por la ausencia de actores profesionales, algo que ha permitido darle identidad al cine de autor nacional. Con Víctor Gaviria se tiene el principal director de cine que labró ese camino de los actores naturales, su obra ha servido de inspiración para los nuevos directores que buscan al actor documental, a esa persona real cargada de vivencias semejantes a las de los personajes ficticios, aunque existen otros directores que optan por hacer una amalgama al emplear actores profesionales y naturales, lo que significa una mayor riqueza para el realismo. Actualmente, debido a la creciente producción cinematográfica en Colombia, ha aumentado la necesidad de contar con los actores naturales, esto llevó a que varios profesionales en casting y dirección de actores se hayan preocupado por especializarse en este campo de la actuación.

Actualmente, debido a la creciente producción cinematográfica en Colombia, ha aumentado la necesidad de contar con los actores naturales ...

En su texto sobre el dilema ético y estético de los actores no profesionales, Diana Bus-

tamante reflexiona sobre las consecuencias de trabajar con este tipo de actores, si bien hay un gran interés por parte de fondos locales e internacionales (principalmente europeos) en financiar, promocionar, exhibir y distribuir las mal llamadas “películas de festivales”, se percibe que hay una tendencia sobre los géneros, estilos, personajes e historias seleccionadas, se condicionan al mismo tiempo las formas de representación por cómo se cree (en Europa) que es Latinoamérica y no se fomenta la posibilidad de hacer películas de otros géneros. La identidad del cine nacional se construye, desafortunadamente, bajo la legitimización del extranjero que encuentra exotismo en la ficcionalización de las duras realidades, los creadores y productores de cine colombiano se inspiran en esas vidas reales con el deseo de tener una gran película para comercializar, no obstante, los actores no profesionales traen consigo sueños e ideas sobre el cine y, desafortunadamente, rara vez se les cumplen, después de la producción, ellos regresan a sus vidas cargadas de traumas del pasado y llenas de obstáculos en el presente, se debe poner en práctica la autocrítica para superar las tendencias del mercado y mejorar las prácticas que traen efectos negativos tanto en los actores no profesionales, como en el equipo de producción.

Al final de la publicación, Libia Stella Gómez y Fernando Camilo Garzón entrevistan a actores profesionales y no profesionales para acercar a los lectores a esa relación que se da en el set entre el actor y el director, donde se pueden apreciar las diferentes formas de dirigir, cómo es el proceso de trabajar con los actores naturales, que llegan con una idea casi siempre errada de lo que significa el cine colombiano, y con los profesionales, que tienen una larga formación y deben soportar varias veces la recriminación por no saber actuar natural, entonces, en una conversación que tienen con Diana Ángel y Julián Román, se hace evidente un problema entre los actores profesionales y los directores de cine independiente, los primeros están dispuestos a escuchar y los segundos solo quieren ordenar, el cine de autor colombiano en la mayoría de los casos deja por fuera a los actores con formación que reclaman inclusión y dignidad por su labor.

Hay algo muy valioso en esta edición de los cuadernos de cine colombiano, todo se centra en los métodos de dirección y actuación que se han dado en el país, obviamente hay una influencia de los grandes dramaturgos (Stanislavsky, Chejov, Bresson, entre otros), sin embargo, los artículos son

una mirada autocrítica a nuestra identidad cinematográfica, a nuestra historia de la actuación y dirección de actores, lo que genera un debate sobre la forma en cómo se hace el cine y los tipos de películas resultantes, el texto en sí no es un manual, ni una guía, es una reflexión sobre algo que no se enseña, como dice Libia Stella Gómez, la dirección de actores es un reto y es un tema con final abierto para futuras discusiones. Esta publicación merece ser leída por todos los cineastas profesionales y los estudiantes que están en curso de ser los futuros directores, productores y actores, no solo de aquí de Colombia, también los que habitan en otras latitudes a la espera de ver las producciones realizadas en el país. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DEL GESTO A LA MIRADA: CINE SOBRE ARTE EN COLOMBIA

DE DAVID JURADO

Oswaldo Osorio



Hay libros que pretenden abarcar la totalidad de un tema y, por desmedido que esto parezca, lo logran, como este, donde David Jurado no solo hace un riguroso inventario sobre este asunto, sino que lo enriquece con sus categorías, variables de análisis y juicios críticos, mientras, de paso, también comenta el contexto del país y de la historia

de nuestro cine.

Aunque intenta resistirse a definir su objeto de estudio, no se puede contener y lo hace desde la primera página: el cine sobre arte “se trata de obras cinematográficas que recurren a las otras artes, sus artistas, obras o épocas creativas, para darlas a conocer y, en

ocasiones, para entablar un diálogo *inter-medial* con ellas.” Para desarrollar esta juiciosa y ambiciosa labor, apela a los archivos con que cuenta el país, no obstante, se topa con los problemas que siempre tenemos todos los investigadores y (tal vez por primera vez en una publicación nacional) no puede evitar poner en evidencia lo problemático que es contar con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano para cumplir con nuestra labor, ya sea por los altos costos (que parecen no considerar los apoyos públicos que recibe) o porque “no existe un camino claramente diseñado que naveguen con algo de comodidad los y las investigadoras.”

A pesar de esto, y apoyado por otras entidades, Jurado consigue acceder a la mayoría del material nacional, no sin antes dedicarle el primer capítulo a la historia de esta suerte de particular género cinematográfico, donde hace una buena síntesis de sus principales obras, autores y momentos en el cine mundial. Unos necesarios referentes que luego asociará cuando hable de las películas colombianas, las que sigue aplazando para más adelante, porque en su segundo capítulo era necesario, primero, hacer una muy útil labor de conceptualización teórica y metodológica, donde empieza con una

distinción entre el cine sobre arte y el cine de arte; también menciona, pero poniéndolas en cuestión, las tipologías de este cine; igualmente, habla de los debates técnicos; y termina desarrollando, entre otras cosas, importantes herramientas como la intermedialidad, el discurso descriptivo y el gesto.

Desde el tercer capítulo entra en materia, esto es, hablar de las obras, los autores y los momentos del cine colombiano sobre arte. Empieza por lo que hicieron los llamados “maestros” en los años sesenta y lo complementa con la singular obra del barranquillero Luis Ernesto Arocha. Y en el siguiente capítulo y década habla del corto del sobrepeso y destaca especialmente la obra de Camila Loboguerrero y de los hermanos Pinzón. Para los años ochenta y noventa, el panorama para este tipo de cine se hace más complejo, y Jurado cruza en su exposición y reflexión la difícil situación de violencia del país y las figuras clave de Marta Traba y Alejandro Obregón.

En el capítulo seis el libro hace un necesario intermedio para hablar sobre documentales de exposiciones y toda esa labor que la televisión hace en esta área y que, de cierta manera, complementa y llena los vacíos de-

jados por el cine, los cuales se acentúan durante el cambio de siglo, cuando las transformaciones en el formato, el mercado del arte y sus discursos imponen otras dinámicas en la producción. Por eso, para el capítulo ocho, el texto prefiere concentrarse, para dar cuenta de los gestos en el cine reciente, en tres películas: Beatriz Gonzáles ¿Por qué llora si ya reí?, de Diego García (2011); Un tigre de papel, de Luis Ospina (2007); y En el taller, de Ana Salas (2016).

... toda esa labor que la televisión hace en esta área y que, de cierta manera, complementa y llena los vacíos dejados por el cine, los cuales se acentúan durante el cambio de siglo, cuando las transformaciones en el formato, el mercado del arte y sus discursos imponen otras dinámicas en la producción.

Aunque el cine sobre arte siempre ha estado asociado al documental, y el inventario y referencias a lo largo de este libro así lo confirman, en su último capítulo se despliega su relación con la ficción y la concreta en dos obras: *Carne de tu carne*, de Carlos Mayolo (1983), y *Memoria*, de Apichatpong Weerasethakuk (2021). Pero ahí no termina el texto, porque aún falta una muy completa y útil bibliografía y filmografía sobre el tema y un par de anexos, donde entrevista

a dos artistas plásticas que relacionadas con el cine nacional: Karen Lamassonne y Angélica Perea.

Y ahí sí David Jurado da por terminada una obra que tal vez da más de lo que promete su mero título, pues cualquier lector terminará entendiendo un universo estético y narrativo que trasciende el simple hecho de que una cámara registre a una obra, un artista o su proceso. Se trata de un género lleno de posibilidades y que requiere un doble conocimiento, sobre el arte y sobre el cine, incluso también sobre el público y el complejo contexto de un país.

Jurado, David. *Del gesto a la mirada: cine sobre arte en Colombia*. IDEARTES, Colección Becas, Bogotá, 2023. 274 p.

DESCARGAR EN PDF:

<https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/del-gesto-la-mirada-cine-sobre-arte-en-colombia>

NOTA: El libro realmente finaliza con un código QR que remite a un collage que Ana Salas hace sobre su contenido, pero ya no está activo. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



GAMIN

DOCUMENTOS



CINE NACIONAL Y TERCERMUNDISMO

Darío Ruiz Gómez

—●—



En un tiempo en que el cine colombiano está tan asociado a las narrativas del cine de autor europeo, cobra vigencia la pregunta que se hizo Ruiz Gómez hace casi medio siglo: “¿Pero entonces, ¿qué es un cine nacional?”, respondiéndola con un duro reclamo sobre la manera fácil o perezosa o desconocedora de la historia del cine de los cineastas del país.

Creo que lo verdaderamente intolerable en el filme de Miguel Littin, *Actas de Marusia*, es el hecho de que, en cada toma, en cada travelling, en la misma planificación del filme, por encima de la historia política, tenemos la impresión de estar asistiendo a un wes-

tern mal hecho. Porque el aire desértico, el clima desolado de esa geografía, la hemos visto ya en Anthony Mann, en cualquier filme de artesano a lo Arnold Laven o Andrew McLaglen. O la secuencia del tren y el movimiento de la tropa ya está dado en nuestra retina por Peckinpah o Brooks. ¿Qué se agregó a eso? Lo que inevitablemente justificará el filme ante un público estudiantil, diletante, para el cual no importa tanto el cine como lo que se supone es el “testimonio político”.

Por eso lo que molesta en el dedo que sangra; en la sangre que cae sobre la salsa en *Asunción*, de Mayolo-Ospina, no es la escolar referencia a Buñuel sino la incapacidad a la larga de crear elementos simbólicos propios ...

Pero ésta no deja de ser una piadosa justificación. Un resorte del cual por desgracia se sigue contando por parte de muchos directores del llamado “cine tercermundista”. Ya que el híbrido formal de *Actas de Marusia* es más que elocuente como fracaso de un cine que cree alcanzar su madurez imitando un lenguaje ya característico de otro cine nacional, a través de unos poderosos medios de producción. La presencia de Gian María Volonté, el “actor político” por excelencia,

el clisé, finalmente de lo político, corrobora aún más la ineficacia de este filme al cual solo le faltó como introducción una tonada de Mercedes Sosa, al estilo Franky Laine.

Sin embargo, estos actos de contrición para la gente “progre”, no indica, pues, sino la subsistencia de un problema ya casi secular en la mayor parte del llamado cine político latinoamericano: el que se hace mirando hacia ese público de entendidos, de radicales de coctel, y no desde los verdaderos presupuestos latinoamericanos. Desde el verdadero suelo cultural que podría darle no solo justificación sino fundamentalmente sentido. Porque se hace bajo esquemas preconcebidos –que se toman como lo “político”– y no, pues, planteando las razones estéticas de un nuevo cine que quiere ser la expresión de una sociedad en conflicto.

Por eso lo que molesta en el dedo que sangra; en la sangre que cae sobre la salsa en *Asunción*, de Mayolo-Ospina, no es la escolar referencia a Buñuel sino la incapacidad a la larga de crear elementos simbólicos propios: el filme es infinitamente inferior a la idea del guion, por incapacidad de hacer valer la banda sonora –por ejemplo– como factor determinante del clímax. Y el ritmo

y el montaje desconocen las posibilidades dramáticas del hecho: no hay un solo plano que nos defina a Asunción, no hay un solo momento definitorio de la tensión interior que debería vivirse. Nada sabemos, fuera del clisé, de esa otra cultura que representa Asunción –esa que sin pretensiones nos dio Alcoriza, el viejo Gavaldón, etc.– Lo aficionado no constituye excusa ante tanta falta de imaginación, ya que ambos directores cuentan con una larga trayectoria en la realización, con lo que se supone el “archivo teórico” que han dejado traslucir en sus entrevistas, etc.

Directores como Berlanga o Ferreri nos han dado una visión crítica de la realidad a través del humor negro. Berlanga, matizando con la ternura del despropósito en que realiza el retrato de una sociedad injusta y cruel. Ferreri ahondando aún más el sentido delirante de un mundo en el cual solo el chiste puede exorcizarnos del horror de la existencia, solo el despropósito puede salvarnos de morir asfixiados por la mediocridad que nos rodea. ¿Pero qué pensar del filme de Jorge Alí Triana? [*Enterrar a los muertos*] ¡Ay! Lo que para Berlanga o Ferreri se hace a través de situaciones muy concretas en donde el gag responde a una tradición cultural, en Triana todo queda convertido

en chiste de salón parroquial, en “humor negro” para intelectuales de “café-concert”. Ya que las motivaciones del gag no se plantean dentro de una dinámica narrativa, no se insertan en un contexto cultural, sino que se queda en una supuesta “denuncia” sobre el negocio de la muerte. Agréguese a esto una actuación marcadamente teatral y se tendrá un ejercicio de primer semestre en cualquier escuela de cinematografía.

¿Qué quiero decir con tradición cultural? El humor de Berlanga encuentra antecesores en la picaresca, como el humor de Ferreri se inscribe en una larga tradición bufa italiana. ¿Planteo otra vez la necia tesis de que el cine necesita de la literatura? Solamente el hecho, olvidado entre nosotros –donde en la mayoría de los casos el director se disfraza primero y luego, apenas, empieza a pensar en el cine– de que un director de cine es un creador: al hacer una historia no debe olvidar que camina no solo sobre la historia misma del medio de expresión que utiliza, sino lógicamente sobre la historia real a la cual pertenece. Esto va desde cualquier intuitivo director norteamericano –para el cual el cine es al fin y al cabo su arte– hasta la extrema lucidez con que un hombre como Godard sabe renovar su propia tradición. Ya que la literatura en este caso constituye

la cristalización de formas de conducta colectivas, respuestas personales a determinadas situaciones que, como legado vivo, constituyen la historia real. Sino recuérdese esa memorable lección de Eisenstein sobre el montaje cinematográfico a través de los versos de “El paraíso perdido”, de Milton.

La memoria visual, es decir, el esfuerzo de ver una realidad a través de imágenes características –lo que Eisenstein hace con México, lo que el neorrealismo hace con la otra Italia– que es lo que convertiría el cine en un acto de cultura ...

Los cineastas nuestros pretenden que para hacer un documental no es necesario conocer la historia de este, Flaherty, Rouch, Ivens, Leacock, etc. Y al desconocerlo, desconocen entonces lo que está presente en todos ellos: una metodología cuyos resultados han sido ya sometidos a un juicio crítico. Visiones que van desde la lírica hasta el cinema-verité, desde la crónica hasta el alegato, desde la conjetura antropológica hasta la ciencia ficción. Pero lo malo es que aquí quien desconoce la historia la repite, pero sin el asombro, sin la lucidez del pionero. Todo parece encaminado a obtener una artesanía a través de ciertos medios económi-

cos y la supuesta experiencia que da el trabajo publicitario realizado en el anonimato: los caballos que corren por la pradera, la pareja que retoza entre un campo de margaritas, etc.

Por eso cuando señalo falta de imaginación me refiero a eso: el no saber llenar de algo un plano, el desconocer las posibilidades visuales de un medio, la relación entre un rostro y una geografía. La memoria visual, es decir, el esfuerzo de ver una realidad a través de imágenes características –lo que Eisenstein hace con México, lo que el neorrealismo hace con la otra Italia– que es lo que convertiría el cine en un acto de cultura, no se insinúa entre nosotros donde además no se pasa de ilustrar los peores guiones que conoce la historia del cine. ¿Quiero decir que el cineasta colombiano es culturalmente insuficiente? ¿Estéticamente deformado?

Quiero decir con Godard que un plano es un problema moral. Que el enfoque de una cámara comporta –o debe comportar– una determinada visión personal del mundo: lo hay en la pregunta existencial de Bergman, lo hay en el absurdo de Buñuel, lo hay en la crónica de la violencia de Ford Coppola, en el mundo agónico de Saura, etc. Bastaría pensar en la importancia que el paisaje tiene en

la filmografía de Anthony Mann para darse cuenta de que ese mundo es un agregado de obsesiones, de lecturas, véase a Herzog, véase a Fassbinder, descarada y genialmente haciendo “remakes” dentro de sus filmes, incorporando elementos vodevilesco, visiones de la cultura popular, etc. Todo lo escatológico, lo cruel, lo desorbitado que encontramos en Glauber Rocha: la metáfora de una cultura. Poesía y ternura, agonismo y rebeldía a través del canto de una subcultura cuyos símbolos son inagotables.

¿Qué nos quedó de los esquemas de Carlos Álvarez? Porque los porcentajes de desempleo, de víctimas de la violencia, ese tipo de análisis de nuestros conflictos, lo dan indudablemente mejor cualquiera de nuestros nuevos historiadores. Quiero decir que esa imagen, ese rostro quieto, ese otro país –su verdadero compromiso– careció de interés para un cineasta paradójicamente más interesado en los datos estadísticos que en ese hombre al cual pretendió ayudar, que esa realidad a la cual pretendió radiografiar. Como sí nos queda el Carvalho, de Mejía; balbuciente a veces, confuso en sus planteamientos, pero hombre de cine, al fin y al cabo, ya que las imágenes del baile en palacio, el rostro del muchacho muerto, los guerrilleros en el juicio, son la imagen im-

borrable de un momento de nuestra historia. Allí la imagen cinematográfica se saturó del clima doloroso, mórbido, de nuestras luchas, de nuestros errores o pequeños triunfos. Allí el plano se satura de nuestra realidad porque es desde ella y no de un esquema, desde donde se busca un sentido formal. Lo que no ha logrado hacer Luis Alfredo Sánchez, confeccionista de un cine académico, neutro, en donde también, como en Álvarez, los esquemas pretenden decirnos lo que las imágenes son incapaces de decirnos. Cine dentro de ese patrón académico, viejo desde antes de nacer, y que es tan característico de ciertas cinematografías socialistas en donde una particular idea de “realismo” llegó ya al delirio. En donde la fórmula a priori redime el trabajo verdadero: el ahondar en esa problemática, el descubrir en ésta su clima de opresión, de miseria, pero también su grandeza, su respuesta a esas inclemencias.

¿Pero entonces, qué es un cine nacional? Si ya en la literatura o en el arte el término puede llegar a molestarnos, hay que darse cuenta de que en lo que al cine se refiere el término nunca deja de tener vigencia. Es más, cada día adquiere consistencia como respuesta a un cine internacional que nada nos dice. El caso de Milos Forman y su necesidad inmediata de incrustarse

en una problemática concreta es más que elocuente. La radical inmersión del nuevo cine americano en su problemática señala, por un lado, esa necesidad temática y, por otro, la renovación formal de una tradición realista. El cine recorre el camino desde el cine mismo: el delirio de la metáfora en *Taxi driver* es heredera directa de ciertos momentos de Samuel Fuller –recuérdese *La casa de bambú*, *Los merodeadores de Merrill*– ahora con un contenido más preciso, menos primitivo probablemente, más acentualmente crítico. Pero es la renovación desde la forma de una temática tradicional, el hacer hincapié como lo pedía Bazin, en el rigor de la puesta en escena, ya que en esta se encuentra determinada esa particular perspectiva del mundo en donde diferenciamos entre un autor y un simple ilustrador de guiones. En donde se traduce el camino de esa verdadera madurez gracias a la cual, como señala Aristarco, es posible pasar del simple relato al período de la novela.

Pero ese paso de la idea a la forma sobre la cual magistralmente trató Eisenstein, indica que la visión cinematográfica como la visión plástica o musical o literaria es una respuesta a la complejidad del mundo, a las situaciones de la época, a los interrogantes que cada día nos cuestionan. ¿Qué podría-

mos decir entonces de lo que nuestros cineastas aportan en este sentido? He aquí el punto neurálgico de nuestro asunto, esa al parecer irrevocable vocación por el infantilismo intelectual. Ese disfrazar esta pereza mental en los esquemas fáciles de un “tercermundismo”, en el decálogo de una cofradía política, en la insulsa euforia de ciertos galardones internacionales. Es lo que desazona en Álvarez, en Sánchez, y casi en Silva y Rodríguez, en quienes, sin embargo, gana a la postre un verdadero sentido cinematográfico. En quienes queda la dignidad y el decoro formal sobre la inconsistencia de los esquemas ideológicos.

He aquí el punto neurálgico de nuestro asunto, esa al parecer irrevocable vocación por el infantilismo intelectual. Ese disfrazar esta pereza mental en los esquemas fáciles de un “tercermundismo”, en el decálogo de una cofradía política, en la insulsa euforia de ciertos galardones internacionales.

Es lo que da grima en cosas como *Mompós*, *La molienda*, etc. Y es lo que, por encima de la supuesta impecabilidad formal, de la supuesta modernidad del lenguaje, hace a la larga tan precarios el *Corralejas*, de Durán-Mitrioti y el *Gamín*, de Durán. Esa impecabilidad pretende ser la madurez. Pero

se confunde el manejar un abc técnico con la necesidad de dar forma a un contenido que así lo exigía. Fue el tema de la violencia urbana, de la soledad y la injusticia, lo que creó lo que hoy conocemos como el llamado “cine negro” norteamericano. Un ritmo, un montaje, un orden visual que a la postre se convirtieron en una particular caligrafía. Esa que un hombre como Melville supo adaptar a sus propias necesidades. Durán, en cambio, a leguas del tema, hace el trabajo del entomólogo: le interesa la toma, el travelling, el zoom, pero no arriesga nada. Y bastaría pensar en el mal olor, la suciedad real, el clima oprimente de un filme como *Los olvidados*, para darse cuenta de la diferencia que existe entre quien no pasa de hacer un ejercicio de cámara y quien se sumerge en el tema, lo ve desde adentro y nos presenta un mundo en donde la compasión y la piedad pequeño-burguesa no existen de modo alguno. Donde encontramos conductas que nos conmueven, nos arrastran o llegamos a detestar. Basta pensar en un filme como *Los golfos*, de Saura, mal hecho a ratos, pero donde los problemas económicos son reales, así como el gris de las mañanas, la melancolía de los suburbios.

“El cine no es solo la imagen sino todo lo que concurre a su expresividad, a la verdad

de lo que quiere enseñar”, decía en alguna ocasión Armand Gatti. Esa definición alrededor de un rostro donde Flaherty encontraba la forma de sus filmes, ese bucear en el interior de las almas en donde Rosellini encontraba un nuevo sentido al término realismo, el vacío y el silencio, el poder de las cosas en Antonioni, el rigor, pero también la poesía de C. Marker. Porque, repito, el cine es un discurso, aclara otro discurso: lo que el Alberto Giraldo de *Función de gancho* olvida. O sea, lo imperdonable de poner su evidente capacidad narrativa al servicio de una historia tan deleznable, olvidando que ya existían no solo el dulzarrón *Globo rojo*, de Lamorisse, sino los miles de filmes malos y buenos que sobre los niños y el circo se han hecho. Ya que como señalaba hace poco Alberto Aguirre, pretender partir de cero, olvidando la historia, solo puede conducir al más acentuado provincianismo. A inventar el agua tibia.

¿Es político nuestro cine? ¿Es neutro? ¿Es estetizante? Lo lamentable es que esos supuestos necesarios a una posible discusión no existen. Porque el cine no solo implica la presencia de un factor artesanal sino toda esa serie de conjeturas, planteamientos, que se resuelven en visiones personales de la vida, de la historia: lo que el Arzuaga de

Pasado meridiano intuyó momentáneamente, un rostro atónito, un medio sucio, unos sentimientos perplejos. El resto es esa serie de postales, de “inquietudes” ecológicas, de lírica barata, en que el público se pone a bostezar, silba y nosotros sentimos una pena profunda por tanto oprobio disfrazado de arte.

Revista Cinemateca No. 2, octubre de 1977. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

NOI GA

1-6 ABR. 2025

FESTIVALES



EL DIABLO FUMA (Y EL CINE TAMBIÉN)

David Guzmán Quintero



Hubo quien ya había resuelto romper su racha y perderse del FICCI este año. Su decisión, sin embargo, tuvo que ser pensada por segunda vez al enterarse de la asistencia de Pablo Larraín. Al final, al festival revelar que también estaría presente Xavier Dolan, se vio inmediatamente comprando tiquetes y reservando su alojamiento en Cartagena. Tal vez con la misma premura y acosados

por la misma previsibilidad de aquella chica, llegaron muchos otros al festival. (Algunos venían siguiéndole los pasos a Dolan desde Medellín, que había estado de paso por el MAMM en una proyección de *Mummy* con un conversatorio postfunción.) Por esas razones unos, y otros por el calor particularmente atenazante de Cartagena este abril (que cuadruplica el cansancio), es que

recién el primer día de proyecciones ya se podían advertir los cabeceos en sala propios del tercer día.

El cansancio en el FICCI comienza con la travesía misma que significa a veces reclamar la acreditación (o los kits) o, incluso, con el mero impacto que genera enfrentarse a la programación de tantos eventos: el Master Class de Larraín se me cruza con la única proyección de *Horizonte*, mientras la segunda proyección de *Bienvenidos conquistadores* es al mismo tiempo de *Adiós al amigo*. Al abrir el cuadernillo, se explayaba todo un cronograma de proyecciones que abarcaba siete programas que comprendía cada uno su respectiva sección de largos y de cortos, dos focos (uno español y otro africano), una sección de óperas primas, cuatro tributos, cuatro retrospectivas, entre otras categorías que sumaban más de doscientas películas, de las que llamaban la atención una película de más de tres horas y media y una mexicana, de la que nadie sabe quién es el director, de qué se trata ni dónde ha estado todo este tiempo, pero la agendaremos solo por su título: *El diablo fuma (y guarda las cabezas de los cerillos en la misma caja)*. Uno siempre llega al FICCI con el hambre de llenarse de cine o de fiesta, con la vana esperanza de no acabar, inevitablemente, claudicando ante

una de las dos.

Como no puede imaginarse de otra forma, uno de los primeros eventos de la programación académica se dio al aire libre, en el patio del Centro de Formación de la Cooperación Española, a eso del mediodía, con el sol encima y la gente abanicándose cuando no usaba el abanico para protegerse la cara. Ese mismo escenario fue el que el FICCI consideró el más óptimo para llevar a cabo las Master Classes de Dolan (que también estaba abanicándose) y de Larraín (que les dijo a los asistentes que eran héroes por aguantarse ese solazo). En este conversatorio participaron Franco Lolli, Dominga Sotomayor y Kiro Russo, a propósito de sus óperas primas, que hacían parte de la programación: *Gente de bien*, *De jueves a domingo* y *Viejo calavera*, respectivamente. La proyección de la primera significaba, además, su reestreno en salas de cine durante el mes de abril.

Por lo general, todos los eventos a los que uno se programa significan un peregrinaje que comprende máximo un desplazamiento al día y que vaya del Centro a Bocagrande, aunque esta vez la nueva adquisición de FICCI fueron las proyecciones en el Caribe Plaza. Por alguna razón, algunas personas trasnochadas por la inauguración decidie-

ron hacer el viaje de ida y vuelta: del Centro a Bocagrande para ver alguna película experimental que les permitiera dormir un rato, luego de Bocagrande al Centro a ver el tributo a Xavier Dolan que venía acompañado con la proyección de Laurence Anyways y, finalmente, caminar hasta Getsemaní antes de ir a descansar un par de horas. A fe que lo hicieron. Vieron una película argentina que la directora introdujo diciendo que acababa de venir de ver osos perezosos y luego llegaron al Teatro Adolfo Mejía en donde el evento se retrasó casi cuarenta minutos (teniendo en cuenta que ya el evento comenzaba a las 9 p.m.) y aplaudieron el discurso de Dolan en español: “Perdónenme, soy un gringo que usa Google Translate”.

... luego de Bocagrande al Centro a ver el tributo a Xavier Dolan que venía acompañado con la proyección de Laurence Anyways y, finalmente, caminar hasta Getsemaní antes de ir a descansar un par de horas.

En Getsemaní, entre la algarabía y la cerveza, siempre se las arregla uno para poder mantener una conversación medianamente fluida en torno a lo que hizo cada uno en su día, antes de ir a la fiesta en la que está Juan Pablo Barragán cantando sobre una barra

junto a un hombre tocando gaita, con el que llegarían a las murallas una vez cerraran la discoteca.

—Vi el segundo programa de cortos colombianos: dejó mucho qué desear y pocas ganas de ver los otros.

—A mí me gusto *Lengua* y *Sukua*.

—A mí *Lengua* me pareció medio lastimero.

—Yo estoy es como cansada de los cortometrajes que están usando celuloide como para que a uno le dé nostalgia.

Ese primer día dejó una cuota de hora y media de sueño con las que se armaron para estar a las 11 a.m. en Bocagrande, en el Caribe Plaza o en el Centro Histórico para sus respectivas proyecciones. O a las 2 p.m., enguayabados, encarando al sol en la Master Class de Xavier Dolan. El trasnocho devino en el que pudo haber sido el nacimiento de un romance en plena proyección de *El diablo fuma*, cuando una chica, en plena batalla contra sus párpados, resulta hallando reposo para su cabeza en el hombro del desconocido del lado. Al parecer, aquella atracción que se sintió por el mero título del relato fue algo en lo que coincidió más de uno: la proyección se llenó hasta el último asiento, con gente sentada en las escaleras. Personalmente, fue esta una de las joyas que me

llevo de esta edición del festival. A primera vista, pareciera ser un drama latinoamericano más sobre la cotidianidad de alguien (con niños de por medio, por supuesto) y, en efecto, es ese el punto de partida. Pero la construcción de los personajes infantiles (lejos de estar infantilizados) hizo transitar al relato por situaciones que pasaban por la comedia y llegaban casi a un género fantástico.

El peregrinaje del día anterior se repitió. Ese jueves a las 9:40 p.m., en la Plaza de la Proclamación se erigió una pantalla sobre la que recién se había proyectado *De jueves a domingo*. Ahora, allí mismo, a dos cuadras del Palacio de la Inquisición, justo al lado de la Catedral de Santa Catalina de Alejandría, una escena en la que un hombre grita: “[...] los curitas que se tocaban los genitales, tenían que haber sido como tres los curitas que se tocaban los genitales. De ahí se procedía a la masturbación, automasturbación, que ellos mismos se hacían con la parte del prepucio, claramente se veía cuando el prepucio se hacía pa’trás, pa’delante, pa’trás, pa’delante, hasta que llegaba la eyaculación. [...] Y [un cura] me decía: ‘Eso no es sexo oral, guacho culiao. Esto es sexo oral’. Y me metía el pene en la boca.”... Para fortuna de aquellas susceptibilidades potencialmente

heridas, lo dijo en español chileno.

Aquel día muchos habían concluido con que lo mejor sería tomarse un par de cervezas y guardarse temprano, pues se habían dormido en todas las proyecciones a las que habían asistido. Uno, incluso, se vio forzado a retirarse de la sala cuando su amigo le dio un par de codazos y le dijo que estaba roncando.

El viernes era el día en el que estaba programado, al final de la noche, el tributo a Pablo Larraín (a quien el festival llevaba ya bastante rato persiguiendo) seguido de la proyección de *El conde*. Durante el día, se proyectaría *Youth (Hard times)*, la película de más de tres horas y media que forma la segunda entrega de una trilogía, cuya tercera película (*Homecoming*) también estaba en la programación, y cuya primera (*Spring*) había sido presentada en el festival del año anterior; las tres partes sumaban casi diez horas de duración. Muy seguramente es gracias a Ansgar Vogt que estas propuestas arriban al festival. La primera parte se había estrenado en Cannes, la segunda en Locarno y la tercera en Venecia. Entonces uno se enfrenta a un dilema, pues claramente esto nunca llegará a salas de cine en otras circunstancias y es la única posibilidad que

tiene uno de llegar a verla; sin embargo, también es la única oportunidad de uno ver otras películas que tampoco llegarán a salas y que acceder a ver *Youth* significa renunciar a ver otras cinco películas. Entre las cinco películas a las que no renuncié, recuerdo muy especialmente *The sparrow in the chimney*, que, muy a propósito de *El diablo fuma*, también parecería que es una película más sobre una familia de clase media que recibe a familiares en su casa y que, paulatinamente, en el marco de esa atmósfera seudonaturalista se representan los escenarios más pesadillescos.

... también es la única oportunidad de uno ver otras películas que tampoco llegarán a salas y que acceder a ver *Youth* significa renunciar a ver otras cinco películas.

Con estas películas, además de *Bienvenidos conquistadores*, es que ya tal vez podríamos empezar a hablar de unas búsquedas del cine que van en contravía de ese hiperrealismo al que ya nos estábamos acostumbrando: ya la realidad parece volverse insuficiente para muchos realizadores. Muy a propósito de eso, *Monólogo colectivo*, un documental argentino sobre unos animales de un zoológico en Argentina, fue la experiencia que más

escuché que había resultado menos estimulante. En contraparte, la fascinación con la que salieron tantas personas de la proyección de *Adiós al amigo*, parece confirmar que el público que ya está listo para emprender un viaje aparentemente de retorno... de retorno al género, de comprometerse de una forma mucho más libre con aquellos géneros y dispositivos narrativos que el academicismo ha llegado a insinuar anticuados.

El último día, después de salir de *Bienvenidos conquistadores*, algunos recién conocidos (pero que ya se habían cuidado un par de embriagadas en los últimos cuatro días) concluyeron que no había algo más que valiera la pena ver, o, al menos, que valiera más la pena que ir a visitar el mar con cervezas y el sol perdiéndose entre las nubes del horizonte y con el cielo se volviéndose una estampa arrebolada. Al mismo tiempo, se daba inicio a la clausura. Como tiende a suceder con esas ceremonias burocráticas, para cuando se disponían a proyectar el filme, muchas personas ya se sentían agotadas y se salieron.

El FICCI nos despidió en Casa Bohême. Desde donde a eso de las 4 a.m., una vez cerrada la discoteca y la gente estaba afuera acabando lo que les quedaba de alcohol,

se alzó un coro que gritaba: “¡Fuera, fuera, fuera!” cuando apareció **Ciro Guerra**.

Al igual que el sol se apagaba cada tarde en Cartagena, el FICCI también se apagaba lentamente, como si todo hubiese sido un espejismo. Entre un viaje fugaz por el Caribe y un calendario de proyecciones imposibles de abarcar, el festival nos dejó con ese cansancio reconfortante de haber vivido una experiencia tan intensa y fugaz como el propio cine. El FICCI nos regaló esa extraña sensación de estar, al mismo tiempo, en todos lados y en ninguno. Como si la ciudad misma se quedara un poco con nosotros, y nosotros con ella, en cada película, en cada conversación.

El festival terminó, como suelen terminar todos los festivales: con una mezcla de cansancio y euforia. Pero en Cartagena, algo se quedaba flotando en el aire, algo como el humo de un cigarro que no se acaba nunca. Así que al final, nos quedamos con las historias, con las películas que se quedaron atrapadas entre los párpados y las cervezas que se derramaron en el calor de la ciudad. Porque, al final, ese es el festival: nunca acaba del todo, siempre en ese ciclo de humo y luz. 



.....
SALA CORTOS
.....

1HIJO & 1 PADRE, DE ANDRÉS RAMÍREZ PULIDO

LA JAURÍA LIBERADA

David Ocampo Hernández



Construir un universo cinematográfico en Colombia suena descabellado. Los únicos referentes *mainstream* que tenemos son las franquicias de superhéroes, muy distantes de los recursos y cosmogonías del cine que se produce en la región. En medio de un cine colombiano que suele girar en torno a la violencia, la pobreza o el trauma social,

Ramírez Pulido parece estar levantando otro camino. Uno más íntimo, encerrado, sí, pero en lo afectivo: donde los personajes están acorralados por sus emociones, por sus vínculos, por los gestos que no saben nombrar. Sus películas no buscan explicar un país, sino explorar cómo nos relacionamos, cómo cargamos con el otro, incluso cuando

no queremos.

Su cine ha venido consolidando un universo particular desde *El Edén* (2016), pasando por *Damiana* (2017) y *La Jauría* (2022), donde los espacios de reclusión –institucionales, naturales, emocionales– se repiten como escenarios en los que se tensan las relaciones, se prueban los vínculos y se deja ver una humanidad tosca pero honesta.

1 Hijo & 1 Padre (2025) mantiene la premisa de encerrar personajes en espacios que los confrontan, pero el tono se desplaza hacia la comedia. Aunque el entorno es menos opresivo, persiste esa tensión que atraviesa los vínculos masculinos: distantes, toscos, muchas veces mediadas por el sarcasmo y la burla como forma de afecto. Kevin, un joven problemático, es enviado por su colegio a un retiro obligatorio junto a su padre, con el fin de encontrarse consigo mismo y conectar con su progenitor. El padre biológico se niega a ir, por lo que es acompañado por don Andrés, su padrastro, cuya figura escuálida y tímida contrasta cómicamente con la complexión grande y fornida de Kevin.

Así se genera un primer impacto cómico que se desarrolla a medida que conocemos a las demás parejas de padres e hijos: un pa-

dre gordo y soez con su hijo flacuchento y aparentemente tímido; otros más parecidos, pero igual cómicos por los crímenes de sus hijos –hay hasta un traficante de drogas en ciernes dentro del grupo.

El cálido paisaje boscoso, junto con la fotografía y el color cuidadosamente trabajados para construir la atmósfera, nos va adentrando en la mirada de Kevin. Él hurga en las redes sociales de los demás asistentes al seminario, mientras también se ve a sí mismo en las fotos de sus familiares y de Andrés. Tal vez no quiere aceptar que ahora este personaje sea su padre, lo ve más como un hermano, o como alguien inferior.

El cálido paisaje boscoso, junto con la fotografía y el color cuidadosamente trabajados para construir la atmósfera, nos va adentrando en la mirada de Kevin.

En un partido de baloncesto –muestra del deporte como competencia por excelencia–, Kevin y Andrés se ven humillados por el padre gordo y su hijo. Esto detona en Kevin esa ira que guarda, acercándonos lentamente, en un periodo de descanso, a esa mirada con la que sabemos que no se va a quedar callada.

Un “Gordo triple hijueputa” escrito en el tablero de baloncesto enciende el conflicto dentro del grupo. El otro padre quiere irse, no acepta la ofensa; mientras, cabizbajo y en calzoncillos, oculta su rabia. El seminarista (también de figura cómica por sus gafas y su cuerpo delgado) lo convence de quedarse para la última actividad: una caminata en pareja con su hijo, pensada para conectar en medio de la naturaleza.

Ambas parejas de padre e hijo se pierden. Kevin y Andrés, sentados, no quieren gastar el poco de agua que les queda. El otro padre llega al borde del infarto y les pide agua. Andrés se compadece y se la da, el hombre la malgasta bebiéndola y lavándose la cara. La tensión crece. Él anuncia que se va a devolver y les agradece. Silencio. Kevin mira con rabia a Andrés: ya no tienen agua, y su padrastro se mostró débil ante el otro padre.

De un momento a otro, un “Con gusto, gordo triple hijueputa” sale de la boca de Andrés. Y junto con Kevin, se lanza a correr entre risas. Por fin han conectado de una manera familiar, evocando un paseo en charco con el resto de la familia: símbolo de la unión que ahora sienten.

El autor, entonces, nos deja conmovidos.

Después de varias risas, comprendemos que la familia se va encontrando cuando nos vemos reflejados en las acciones de los otros. Nos brinda otra perspectiva de este universo masculino que Ramírez Pulido ha venido trazando: un universo donde el afecto aparece entre la rabia, la torpeza y la risa, y donde los lazos más fuertes se construyen en los bordes difusos entre la burla y la lealtad. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TODAS MIS CICATRICES SE DESVANECEN EN EL VIENTO, DE CARLOS DAVID VELANDIA Y MARÍA ANGÉLICA RESTREPO

EL CINE ES MEMORIA Y REALIDAD: CINE DE ANIMACIÓN

Daniel Tamayo Uribe



En este momento el cine colombiano goza de una fertilidad quizás antes nunca vivida respecto a la producción de películas de animación. No solo porque ha habido un aumento en el número de obras de este tipo,

sino por la diversidad de estilos que han aparecido y que siguen emanando de nuestra cinematografía en construcción. Más allá de encontrar en esta novedad el valor de la misma, creo que la situación puede ser

un síntoma de que también como creadores, productores, editores, distribuidores y, por qué no, críticos, parte de nuestro ecosistema audiovisual, estamos aprendiendo a reconocer lo cinematográfico como parte de la realidad. Estas ideas vienen a mí al volver a un cortometraje que estará disponible hasta fin de año en Retina Latina, se trata de *Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento* (2022).

El cine de animación ha consistido en un reto para mí como crítico y como cinéfilo – aunque de niño haya vistos muchas películas animadas como las de Disney y aún hoy vea animes–. Esto se debe a la pregunta que me he hecho frente a las posibilidades que ofrece la animación misma: ¿Qué tiene de diferente la animación respecto al cine filmado con cámara o cuya imagen es, digamos, real? La pregunta ha provocado que las potencias animadas se escabullan de mí. La contra respuesta es, entonces, obvia. Hay que ir hacia el otro sentido. El cine de animación es, ante todo, cine.

Las imágenes se desvanecen

Estamos en el vacío, uno oscuro. Allí podemos ver lo que compone la realidad. Pequeños objetos como átomos, tal vez píxeles. Son en su mayoría verdes y rojos y se man-

tienen más o menos fijos según lo que la memoria sienta. El cine es memoria, pues todo lo que vemos en la pantalla es un pasado que se reproduce. El lugar negro en que nos encontramos se compone de esos átomos de color y de los espacios entre ellos, rellenos de nada, que constituyen el lugar donde habitamos al ver una película. *Todas mis cicatrices* nos sitúa allí, donde las imágenes son la frágil luz que con un dedo puede taparse. Inicia la proyección o reproducción y ellas van moviéndose para en horas, minutos o segundos finalmente desvanecerse.

Los sonidos y la mirada actúan

Recordemos que en esta película (como en toda sala de cine) el espacio es negro y solo vemos estas como finas luces de colores que componen lugares y objetos. En ese entorno más o menos estable y sus recuerdos correspondientes, las cosas parecen congeladas, como impresas “tal cual quedaron grabadas”. Lo que las activa es algo que viene a chocarlas, a sacudirlas, a rozarlas, a recorrerlas. Solemos hablar de imagen en movimiento, pero también nos acordamos de que es un efecto visual que se produce en el encuentro entre la luz proyectada a alta velocidad y los ojos que la ven. Parece que lo que se mueve son otras cosas, como la mirada misma y el sonido, ondas en el aire

que –se me ocurre escribir en este momento– colisionan con esos como átomos y los mueven (tal vez la aparición del cine con banda de sonido lo que hizo fue darles otra *dinámica* a las películas).

En la película de Carlos David y María Angélica lo que actúa es la mirada y el sonido. Las imágenes están quietas o en movimiento, pero eso no es lo que hace avanzar la película. La acción dramática no descansa en lo visual ni en personajes actuando ni en diálogos o discursos. Una como perspectiva subjetiva a la que los espectadores estamos inexorablemente abocados es lo que van navegando por el ambiente oscuro con las luces atómicas. La cámara-mirada avanza, da vueltas, se acerca, se aleja, atraviesa. El orden de la mirada en el espacio produce sentido, significado. Nos recuerda que cuando se trata de películas (y de todo) cómo vemos es lo que, en buena medida, determina qué vemos.

Los sonidos son lo que sucede y construyen parte de la realidad al momento de sonar. Hoy en día estamos acostumbrados a que las películas suenen de ciertas maneras, que los pasos que damos o abrir una puerta suene, aunque en el registro hecho con la cámara e incluso con la grabadora no inclu-

ya esos sonidos. *Todas mis cicatrices* explicita lo que es una película, una memoria construida. Los sonidos en el corto son como un amortiguador de puerta recién agitado, como aves cantando mientras vuelan, como un líquido hirviendo a punto de ebullición, como la existencia desmenuzándose frente a nuestros ojos. Este último no existe, pero allí está. Eso nos recuerda la performatividad del sonido y del cine en general, que se crea al mismo tiempo que sucede. Eso es acción.

La cámara-mirada avanza, da vueltas, se acerca, se aleja, atraviesa. El orden de la mirada en el espacio produce sentido, significado. Nos recuerda que cuando se trata de películas (y de todo) cómo vemos es lo que, en buena medida, determina qué vemos.

La música mueve y es movida

Una vez más: estamos en el sitio oscuro con los colores deambulantes. Allá, como lo que suena y la visión, la música emprende acción. Entre muchas cosas que seguro es ella en el cine, hay en dos relaciones en que destaca su presencia: con las emociones y con el montaje. Suele decirse que la música funciona para llevar a los espectadores a sentir determinadas emociones de

acuerdo con la escena que esté sucediendo. En *Todas mis cicatrices* no hay tanto escenas como tiempos y lugares, las emociones son primero de lo que pasó antes de lo que pasa (aunque sucedan en simultaneo). La música primero es causada por las emociones y luego es la que las provoca. Es una reacción que re-acciona, vuelve a activar los afectos de donde se originó. La música r-e-mociona. Una película, entre otras cosas, es sucesión de estados afectivos.

En ese sentido, la música también se vuelve el conducto por el que recorre la película, uno de los ríos a través del que ella se desenvuelve. Ahí entra como forma ambiental (muy de moda en los últimos años), facilita la habitación en el espacio oscuro de luces fugaces. En muchas ocasiones sirve como estructura, colchón, base para editar las películas –y editar en silencio es de las cosas más difíciles y contraintuitivas al menos para mí– pues, quizás, es que hace palpable ese movimiento con sentido que pretendemos dar a las imágenes. Por supuesto que la música es hecha y ubicada en tal o cual lugar. Ella, como el cine, es moción que producimos y que, al hacerlo, nos mueve. Nos movemos a nosotros mismos a través de películas. Siempre detrás y delante de las películas hay alguien.

El cine es siempre acciones de la memoria

Grabar con una cámara, utilizar material de archivo, producir imágenes con IA. Todo eso convertido en cine es básicamente animar. Todo eso, proyectado en una pantalla, es prácticamente recuerdos. Verlos es ir aprendiéndolos para al tiempo ir recordándolos. Las imágenes, los sonidos, las músicas son formas y acciones para la memoria de algo pasado que se convierte en algo más. Fuerzas que entran en choque y producen energías.

La realidad es justamente es constante proceso. Nos lo podemos representar como estar en un espacio negro con fuerzas, a manera de luces, en movimiento. Las colisiones energéticas bien pueden producir marcas. *Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento* es un ejercicio cinematográfico por antonomasia. La película precisamente consiste en volver sobre la memoria a través de las marcas que dejaron eventos pasados y que hicieron daño. La travesía por las heridas y la memoria, entre otras cosas, nos constituyen como individuos, pues así, entre los millones de átomos que parecen moverse aleatoriamente, logramos fijar algunos de ellos, frágilmente, y con ellos atisbar una imagen que logramos identificar. Da la impresión de que eso es el yo y lo que llamamos realidad:

delicadas imágenes. Como el cine, un poquito más duraderas, pero de todos modos impermanentes, ellas también se desvanecen en el viento cuando la función se acaba.

He dejado algo abandonada la película de Carlos David y María Angélica para hablar del cine de animación. Quizás una injusticia más que tienen aguantar estas películas, en su mayoría cortometrajes, que enseñan que las sustancias del cine y de la realidad parecen ser las mismas. Junto a mis modestas disculpas, y contrario a lo hice (abandonar), solo quisiera añadir que espero que esta animación de cine colombiana, y muchas otras, aún no se termine de desvanecer en el viento, aunque finalmente deba hacerlo. Otras cicatrices vendrán, así funciona la memoria.

VER EL CORTO EN:

<https://www.retinalatina.org/peliculas/todas-mis-cicatrices-se-desvanecen-en-el-viento-maria-restrepo-carlos-velandia/> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

UNA PELÍCULA (SECRETA), DE JERÓNIMO ATEHORTÚA

FANTASMAS EN EL FICCI 64 – PARTE 2

Daniel Tamayo Uribe



¿Y con cuáles *fantasmas* hay que sentarse a charlar? Entre la vasta programación de este FICCI 64, hay un espacio quizás marginal o fortuito para los espectros. El programa 3 de cortometrajes colombianos se caracterizó por contener diversas obras de proyección

experimental que, además, tenían alguna presencial que podría caracterizarse como espectral (muertos, sensaciones, animales) en el cine.

Este es propiamente encuentro con espectros, *presencias ausentes* pasadas que cobran

vida. El cine también es, como tecnología propia del capitalismo, *fetichista*. Las películas como mercancía tienden a ocultar su proceso de producción, en mayor o menor medida, por lo que *mágicamente* a nuestros ojos aparecen como *simplemente* proyectadas en las pantallas. Allí yace parte de su *encantamiento*. Entre otras cosas, que suelen permanecer *bajo las sombras*, está el hecho de que estamos en cuanto espectadores ante el encuentro con fantasmas. Esto sale sutilmente más a la luz con el programa 3. Allí ahora nos fijamos en una obra en particular.

Una película (secreta) (2025) dice y tiembla como un niño que no se aguanta las ganas de gritar una confidencia a todo viento. Es juguetona y nos va soltando pistas en sus intervenciones escritas, entre profundidades filosóficas y una agudeza burlesca. Se agita como montando un caballo de antaño que inevitablemente prepara para el vértigo que es el encuentro con los espectros pendientes. Parece que nos dan menos cosa los fantasmas equinos, animales que con frecuencia veo como aquellos que, más que ninguno, merecen venganza. ¿Por qué y cómo?

Es una cuestión de deudas. *Una película (secreta)* insiste en lo mucho que el cine debe a los caballos, porque fue a través de las suce-

sivas fotografías de su galopeo, que registró Eadweard Muybridge, que se empezó a estabilizar epistemológica y perceptivamente la imagen en movimiento. Hemos dado por sentada la solidez en que reposa esa estabilidad. Ya son más de cien años de cine y es cierto que ha habido una persistencia, pero justamente el inestable galopeo de los caballos y la pregunta “¿crees en los fantasmas?”, escrita en la película, ponen en entredicho la obvia estabilidad.

Una película (*secreta*) es una película colombiana. Es una tercera hija de Jerónimo Atehortúa Arteaga, las dos primeras son *Mudos testigos* (cuyo primer padre fue Luis Ospina) y *Accidentes de la historia*, ambas del 2023. Todas tienen genes comunes: películas del periodo del cine mudo colombiano como *Aura* y *las violetas* (1924) o *Alma provinciana* (1926), entre varias más. Otra deuda, una melodramática, es la que nos insinúa la película. Es obvio, pero no igualmente común escuchar decir que el audiovisual colombiano (y latinoamericano) le debe al melodrama, mejor recibido en la televisión en forma de telenovela. En cambio, la historia del cine (colombiano) tiene un pendiente con las relaciones amorosas, grandes romances, grandes villanos y grandes tragedias.

En la película aparecen de forma fragmentaria algunas situaciones que involucran hombres y mujeres en torno al amor, el deseo y el poder. La deuda con el melodrama que se cuchichea entre las imágenes y los sonidos de *Una película (secreta)* tiene que ver con otra relación erótica, una que atraviesa esos mismos tópicos. Tal vez es el fantasma cuya presencia es más obvia y que por ello resulta, muchas veces, la que menos se mira. La película de Atehortúa, entrecortada entre los textos cómico-filosóficos blancos y amarillos, los fragmentos de diversos archivos cinematográficos que se mezclan y los sonidos misteriosos e inquietantes, llega a un punto en que ya no se aguanta guardarse el secreto.

... la historia del cine (colombiano) tiene un pendiente con las relaciones amorosas, grandes romances, grandes villanos y grandes tragedias.

El movimiento empieza a frenarse hasta quedar congelado. Lo que vemos y lo que oímos avanza y se devuelve. Da la impresión de que en el mecanismo hay un cortocircuito. *Una película (secreta)*, como toda obra de cine, siempre tiene un asunto que resolver: su relación con el dinero. El fetichismo ci-

nematográfico encuentra uno de sus puntos críticos aquí pues, lo quiera o no, “es difícil ocultar la plata”. No se trata de simplemente de definir grandes o pequeños presupuestos, de si ser una “mega producción” o una de “bajo costo”. De hecho, en general no parece claro qué hay que hacer con este fantasma, aunque todos sepamos que el destino humano tiene que ver con el destino del dinero, como se lee implícitamente en el cortometraje.

Una película (secreta) intuye que la rendición de cuentas fantasmal, cinematográfica, con el dinero tiene que ver con el melodrama y los caballos. Hay un vínculo con los afectos y el galope. Nada parece muy estable, hay deudas por saldar. La película secreta es la de esos tres fantasmas, pero todavía no sale del paréntesis. Probablemente, como esa deuda, la venganza de los caballos (explosados) nunca podrá ser consumada “justamente”. Sin embargo, galopar libremente a todo viento parece una buena imagen en que proyectar el futuro (de las películas), deseo que puede estar latente entre algunos de los programas que tuvieron lugar del 1 al 6 de abril en Cartagena y para el que los fantasmas dan luz en las sombras. 🐎

UN DÍA DE MAYO, DE CAMILO ESCOBAR

¿HAY QUE MATAR AL PADRE?

Verónica Salazar



El inicio de la adolescencia se caracteriza en gran parte por un constante cuestionamiento de las imposiciones parentales. Suficiente de esto ha explorado el psicoanálisis, estableciendo roles de crianza específicos en la madre versus el padre. Aún hoy, este acercamiento influye la mirada de

muchos cineastas, e incluso se puede aplicar al hecho en sí de hacer y ver películas; buscamos recrear la experiencia de ensoñación a través del relato fílmico, según Christian Metz.

Esto es *Un día de mayo*, de Camilo Escobar (2025). Un cortometraje *coming-of-age* que

nos adentra en la mirada de Joaquín, un niño de diez años que observa las dinámicas de su familia desde su rol como hijo y hermano menor. La suya es la típica familia tradicional latinoamericana: tiene un padre proveedor, tosco en su comunicación, preocupado por la plata y por establecerse como dominante; una madre dócil que se encarga del cuidado del hogar y de atender a su esposo; y una hermana mayor que está descubriendo nuevas emociones propias de la adolescencia. Joaquín es un observador, habla poco y a medida que el relato avanza comienza a expresar sus cuestionamientos acerca de los roles de género y actitudes que siente que se le imponen dentro de su familia.

A pesar de ser silencioso, al protagonista lo respaldan dos elementos que lo hacen el personaje más elocuente del cortometraje: la actuación de Dante López y la dirección de fotografía, hecha por David Correa. Con un juego entre el detalle y el fuera de campo, la cinematografía nos ayuda a identificar qué ocurre dentro de la mente de Joaquín. Cuando comparte tiempo con su hermana y su mamá la luz es difusa, los planos cerrados, la profundidad de campo es mínima, y esto genera un efecto de ensoñación, de estar viendo recuerdos con nostalgia más que la

vida que tenemos en frente. Adicional a los gestos y actitudes de Joaquín, esto nos indica que tiene una conexión más cercana con las mujeres de su familia. Un guiño a Edipo, para sumar al abordaje psicoanalítico.

Por otro lado, la herramienta que el corto usa para reforzar esa tensión establecida por las relaciones de poder en la familia es el fuera de campo. El conflicto ocurre allí. Lo escuchamos y lo imaginamos, pero no lo vemos. El papá y la hermana de Joaquín se pelean a los gritos y solo aparecen en el plano al final de la escena, donde los vemos desde otra habitación, donde está el protagonista. Sentimos la violencia, la represión, el juego de poderes, ese intento desesperado por demostrar dominancia.

Asimismo, el uso de la música, los objetos y espacios cotidianos para establecer los valores del universo diegético tienen carácter dual: la música romántica suena en la casa cuando el padre no está; y cuando él llega, se detiene. Ahora lo que se escucha es una voz masculina fuerte, contundente y airada. La madre y la hermana habitan espacios más íntimos en la casa: el dormitorio, la cocina. El padre es presentado en las zonas comunes: el comedor, la sala. Esta separación se da durante todo el relato y fortalece la na-

rración desde distintos ángulos.

Esta breve historia es una conmovedora representación de la vulnerabilidad y la cotidianidad desde una mirada en crecimiento. Joaquín nos presta sus ojos, nos ayuda a desplazar nuestras ideas y nos toca el corazón porque, finalmente, no hay nada más humano que las emociones y su exploración. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

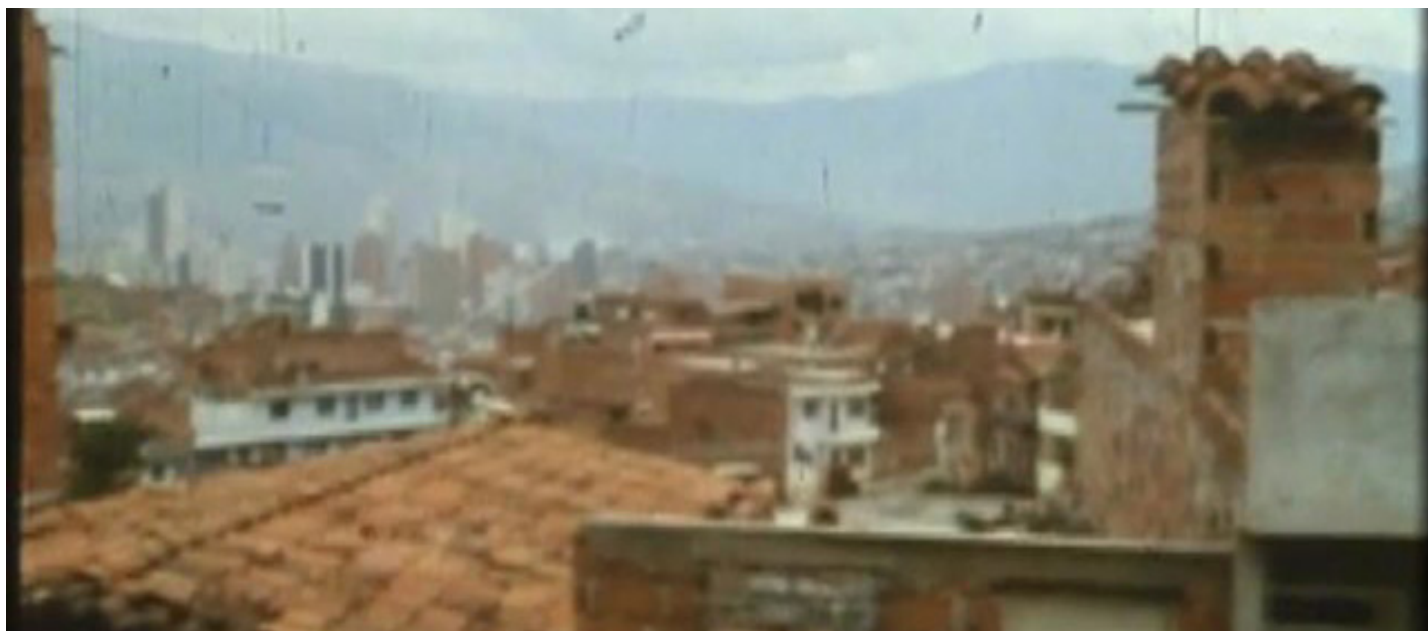
A vibrant, hand-drawn illustration. In the background, a large, dark green military vehicle, possibly a tank or armored car, is parked on a grassy field. Two soldiers in green uniforms and helmets are visible; one is on the left holding a rifle, and another is on the right also holding a rifle. The scene is set against a bright, hazy yellow sky. In the foreground, four children are standing and smiling. From left to right: a boy with brown hair wearing a blue and white striped shirt and brown pants, holding a grey dog; a boy wearing a large, light brown cowboy hat and an orange t-shirt, with a small orange cat lying at his feet; a girl with blonde hair in pigtails wearing a pink dress and a white apron, holding a brown dog; and a boy with dark hair wearing a green shirt and a green cap. The overall style is whimsical and child-friendly, with a warm, golden-yellow color palette. The text 'SALA RETRO' is centered in the middle of the image, flanked by dotted lines.

SALA RETRO

BALADA DEL MAR NO VISTO, DE DIEGO GARCÍA MORENO (1984)

VISTA DEL ATARDECER EN EL TRÓPICO

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez



*Mis ojos vagabundos
–viajeros insaciados– conocen cielos, mundos,
conocen noches hondas, ingraues y serenas,
conocen noches trágicas,
ensueños deliciosos,
sueños inverecundos... (...)*

*Mis ojos vagabundos,
mis ojos infecundos...:
no han visto el mar mis ojos,
no he visto el mar!
–León de Greiff, 1922–*

Parte de lo interesante que tiene el sinuoso territorio de Medellín, son los muchos matices culturales (y, por ende, sociales) que, procedentes del resto de Antioquia y Colombia, se han hecho lugar ahí. Las transformaciones inherentes a la violencia y el “progreso” han marcado su contorno y la forma de acercarse a él. Pasa igual con sus ciudadanos, cuyas identidades están definidas por el multiculturalismo, por ser de un montón de lugares y de ninguno, por formar

retazos de esa nada abstracta a la que uno pertenece cuando vive en la ciudad. Montaña, valle, costa, llano, cuenca. Terreno(s) de enormes dimensiones. Geografía esquiva.

Con imágenes atrapantes de esa mezcla y un ojo atento a los embates de la sociedad en que deviene, Diego García Moreno filma en su *Balada del mar no visto* (1984), la errancia de un hombre que, armado con su balsa y su silencio, busca el mar; quizás más allá del asfalto, quizás debajo de él, quizás en las siluetas de las montañas. Su proveniencia es un misterio, igual que la necesidad detrás de su propósito. Ese misterio es el punto principal de la película, que no intenta desenmascararlo, sino valerse de él para darle profundidad a sus imágenes, para representar el escrúpulo a la otredad que tiene un país hecho de otredades. Es la suya una metáfora cinematográfica que carga consigo los sonidos y movimientos de esa ciudad violenta que cambia sus fachadas, pero no sus “tradiciones”.

El espacio y su violencia persisten en el tiempo. Es su exterior el que nos sugiere que la gente cambia de obsesiones, que la necesidad de remodelar todo espacio urbano esconde tras de sí una vergüenza por sus raíces. La marginación social es, en parte,

responsabilidad de ese afán por asirse a la idea de una “esencia”, que resulta absurda en cuanto se comprende que esa ciudad “en construcción” es como un gran barco al aire libre ya naufragado, cuyas piezas se dispersaron y cambiaron de forma.

Cambian.

Nunca dejan de cambiar.

En la cinta, por su parte, el espacio se ensancha y se encoge conforme la muchedumbre oprime al protagonista, o él se evade en la soledad de sus sueños. Su balsa y su concha marina disienten con el resto del entorno porque, en la rareza que evocan, se concentra también la historia de la ciudad, de sus migrantes violentados, rechazados. Así, lo onírico y lo visceral crean una poesía de ensoñaciones atropelladas, intranquilas y herrumbrosas. Se unen en la imagen y chocan mutuamente con una intensidad bella y humeante; colorida por los lugares que visita y tórrida por el aire espeso que se estanca en ellos.

En la cinta, por su parte, el espacio se ensancha y se encoge conforme la muchedumbre oprime al protagonista, o él se evade en la soledad de sus sueños.

Si la arquitectura de la ciudad es como

un gran barco a la deriva, se podría decir que sus gentes –aquellas que caminan, que inundan, que mueven los pies en una danza diaria que bien podría ser una natación extrapolada– y sus calles –suerte de corrientes incesantes– son el mar que se filtró por entre sus escombros. Son el mar visto a diario. Un mar opaco y turbulento.

Sueños en la violencia, ciudad hecha mar: en el territorio de la película y en el territorio de la ciudad vislumbramos un abismo de lucecitas amarillas, blancas y azules, al que, conforme uno le acerca el oído (como a la concha marina), deja de escuchar balbuceos, para confundirse dentro de él. Para hundirse allí mismo. Así el silencio del protagonista es atacado porque disiente del ahogo de los gritos, la música, los carros y ese ruido gris eterno que parece no venir de ninguna parte.

Finalmente, somos llevados a otra montaña, la de basura, en la que se incineran desechos y las máquinas se abren paso por entre las personas que rebuscan un sustento. Niños sentados sobre los desechos observan directamente a la cámara, les falta sonreír para parecerse a los hijos de las familias que aparecen en los anuncios y en las postales. No sonríen. Ese lugar desahuciado es el fin de una cadena de producción irrefrena-

ble que se ahorca a sí misma. Que oprime a sus olvidados y niega sus disparidades. Que contamina los ríos con espumas mugrientas, vestigios del mar urbano en cuyas costas oscuras la gente sobrevive día con día.

García Moreno cierra su metraje con el movimiento de las lavazas. A lo largo de este, propone acompañar a un personaje escueto que deja estampas a su paso, que arrastra los pies en la amargura de un tango, que asciende en los remolinos de la montaña. Verlo ahora, tras el paso de los años, nos dirige a una pantalla delgada, por la que el óxido de la violencia demuestra que envejece, pero no se va. Su narrativa no tradicional y su visión de la ciudad desde adentro, mezclada con elementos visuales que inspiran otros imaginarios, hacen de esta una caminata inmersiva e insinuante, que nos lleva a la deriva, al atardecer de Medellín: aletargada en sus mareas, en sus arreboles, en sus sensorialidades vespertinas. Nadamos en pleno centro de la ciudad que conoce el mar, pero no lo ha visto.

Link del cortometraje:

<https://youtu.be/QzRUPjozkPo?si=fm1M-SUzrZljZ4nho6>

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ESTO ES UN REVÓLVER, DE PABLO GONZÁLEZ (2009)

ESTO ES UNA CRÍTICA

Simón Carmona L.



Escena 1: Dentro del auto.

– ¿Y ese? ¿Quién es?

* Ese es Juan Cristóbal Cobo, el director de fotografía. Hay que tener cuidado con ese *man* y el *gaffer*, Giovanni Barrios Beltrán.

– ¿Por qué?

* Mírelos bien, ¿Esos dos? fueron los encargados de esa locura de fotografía, ¿No vio esa iluminación? Esos radios de contraste bien manejados, esas luces suaves y con

esa cuca de textura, esas luces de recorte tan potentes, o esas *catch lights* con las que pusieron a brillarle los ojos a los personajes, como cuando esa hueva de Alex roba al vendedor y se va todo orgulloso y risueño, como quien dice: soy todo un macho... eso es una cosa brutal. La cinematografía no será la más rimbombante o llamativa, pero es una cinematografía hecha con profesionalismo, hermano, de esas que dan paso a que

nos centremos en los personajes.

- Bueno, ¿Y ese otro?

* José Jairo Flórez.

+ Ese es el del sonido ¿Si o qué?

* El mismo.

+ Ese sonido les quedó nítido... los ambientes están repletos de capas, y esos efectos de sonido... chimbas. Pille que, a pesar de no tener música, ese silencio es tan expresivo, huevón. ¿El plano final? ufffff que cosa tan dolorosa y sin una sola nota de música, solo el ruido de la ciudad y la indiferencia sonando de fondo.

- Oiga, ¿Y el que está ahí parado?

* Ah, ese no más es un asistente ahí, no le pare bolas.

- Hágale. Y me imagino que esos dos que están recibiendo el paquete son los patrones.

* Sí señor. A la izquierda, el director y guionista, Pablo González y a la derecha, la más peligrosa: Mirlanda Torres, la productora.

- Mirlanda... ¿Esa Mirlanda? ¿La productora de *Los Reyes Del Mundo* (2022)?

* Si, hermano.

- Juepucha... esto es serio.

+ Y ¿Cuándo es que se lo llevan?

* Pasado mañana, jefe. Tocaría hacer el operativo mañana en la noche.

+ Uy, hermano, ¿Mañana?

* Muy encima, yo sé. Pero ¿Cómo lo ve? ¿Vale la pena o no?

+ Pues, chino... esa fotografía si está calidosa, el sonido me gusta mucho, las actuaciones están finas y esa historia... es lo más chimba que tiene, huevón. Meto, yo les manejo.

- Eeeeeeeeso.

* Créame jefe que no se va a arrepentir.

Escena 2: El taller.

- Bienvenido a las grandes ligas, chino.

* Gracias, parce.

- Sin embargo... yo no lo puedo dejar a usted hacer esa vuelta desarmado. Vea, para que lo libre de todo mal.

* ¿Qué es eso?

- Esto, miijo, es una crítica.

Escena 3: La casa.

(La puerta de la casa se abre con dificultad, seguida del crujido estruendoso de la madera vieja)

* Ya llegué.

° Zzzzzz.

* ¡Ole!

° ¡¿Qué pasó?! ¿Cómo?

* ¿Todo bien?

° Sí, sí... Me quedé dormido viendo TV.

* ¿Cómo siguió Papá Cine?

° Pues hermano... ahí va el pobre invalido, otra vez se le bajó la asistencia a salas y el efecto del último FDC solo le duró un fin de semana en cartelera.

* ¿Y ya le inyectó la dosis de *Blockbuster* gringo?

° Eso le iba a decir, no le pude hallar la vena, ya las debe tener saturadas ¿Me va a colaborar?

* Hágle, ya le colaboro.

Escena 4: El pasillo.

* Listo, ya quedó, eso le ayudará a pasar al menos esta noche.

° Pobre huevón... Ya ni es capaz de hablar de lo acabado que está.

* Si, hombre...

(Un breve silencio inunda el pasillo)

° Bueno, ¿Qué? ¿Nos vemos la nueva de *Rápidos y furiosos*?

* Jé... Yo creo que más bien vamos a comer algo.

° Hágle.

Escena 5: El restaurante chino.

° Arroz chino con *Coca-cola*, comida de cineastas.

* (Sonríe levemente por el chiste)

° ¿Y cómo va el trabajo?

* Bien, mis últimos textos han tenido una buena cantidad de lectores, al menos los que

son de cine internacional, los de cine colombiano no les suele ir tan bien.

° ¿Y la oferta de escribir en *El Colombiano*?

* Ya me contactaron, empiezo la otra semana.

° Que bien, hermano. Y de ahí ¿Qué sigue? ¿Quiere algún día llegar a escribir en *Cahiers Du Cinéma*?

* Más o menos...

° ¿Cómo así? ¿Entonces qué tiene pensado?

* Lo que pasa es que...

(Se acerca y habla en voz baja, casi susurrada)

* Yo lo que realmente quiero es... Hacer cine, como usted.

° ¿Qué?

* Lléveme a la productora, presénteme con los duros, presénteme con Mirlanda.

(El silencio se adueña del lugar)

° Óigame bien y espero que no se le olvide... Usted no tiene lo que se requiere para esto. ¿Sí? Esto no es fácil, hay que comer mierda todo el tiempo, eso de sacar algo tan “simple” como un corto no se hace de la noche a la mañana, a diferencia de redactar un texto de tres páginas destruyendo una película. Esto es de sudarla todos los días y se lo digo yo que solo soy un asistente.

* Pero, es lo que yo quiero, ¿Qué tiene usted que yo no para hacer un corto como ese de *Esto es un revolver* (2010)?

° Talento.

* Ush...

° ... Ojo con eso, cuidado con la envidia, hermano ¿O fue que no aprendió nada de *Esto es un revolver*?

Dígame, ¿Qué es lo que hace buena a una película? No es la fotografía, el sonido, las actuaciones, ni siquiera el guion en sí mismo (hay películas con guiones muy entretenidos pero vacíos), todos esos elementos son importantes, sí, pero lo fundamental de un proyecto audiovisual es la esencia, el corazón que hay detrás de él, el mensaje, la idea controladora que desea transmitir.

¿Cuál es la esencia de *Esto es un revolver*?

* ¿El crimen?

° No

* ¿La avaricia?

° En parte, pero no.

* ¿Entonces?

° La hermandad, hueva, la hermandad.

Porque la tragedia de estos dos hermanos es más que solo eso, es un relato universal. Viene desde la Biblia, desde Caín y Abel, pero más allá de ello, Alex y Víctor son símbolos extrapolables a una cantidad cuasi infinita de contextos. Es el relato del partido liberal y conservador matándose los unos a los otros mientras el país ardía en llamas, cristianos y musulmanes librando guerras santas por Jerusalén, comunistas y capita-

listas alimentando la paranoia de la guerra fría... críticos y artistas atacándose los unos a los otros, pensando más en su ego que en la prosperidad del arte que tanto declaran amar. Ahí está lo bello detrás de un corto como *Esto es un revolver*, el trabajo mancomunado de un grupo de individuos para hacer realidad una idea, eso es lo maravilloso del séptimo arte, incluso más allá del resultado final.

¿*Esto es un revolver* es un buen corto? Sí, ¿Está muy bien hecho? Definitivamente, es esplendido a nivel técnico, sin embargo, lo más importante de *Esto es un revolver* es su desgarrador mensaje de advertencia de que, al momento de un hermano querer hacerle daño al otro, solo consigue que todos perdamos al mismo tiempo. Y todo, por envidia y celos.

¿Entendió, chino?

* Sí, creo que sí...

° Bien... ¿Qué? ¿*Rápidos y Furiosos*?

* Jajajajajaja, hágale pues...

(lo mira con cierta culpa y confusión)

hágale pues... 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

GABO PREMIO NOBEL, DE ARTURO JARAMILLO (1983)

FANTASMAS EN EL FICCI 64 – PARTE 1

Daniel Tamayo Uribe



Fue en una acogedora sala con tan solo unas cuantas sillas y una pequeña pantalla de tela. Hacia las 4 p.m. del viernes se exhibieron tres cortometrajes de un tal Arturo Jaramillo, los cuales estaban (y están) en formato analógico de 16mm. A través de un proyector correspondiente se plasmaron. Era oscuro y silencioso, prácticamente solo

sonaba el mecanismo de proyección funcionando exitosamente. La tercera de las películas se titulaba *Gabo premio Nobel* (1983), según nos contaron a los allí presentes que decía en la caja donde se ha conservado el rollo más de cuarenta años. La tercera obra de cine mudo muestra el café en Bogotá, que frecuentaban Gabo y otros intelectuales de

la época, el día que el Nobel literario iba a recibir el premio.

El señor que identificó a León de Greiff entre los del lugar preguntó ¿y cómo sabemos cómo se llama la película? Yo todavía no sabía lo de la caja, pero sí me había fijado en uno de los periódicos. El poeta y lo demás intelectuales ignoraron la pregunta, puesto que era una obviedad lo que allí los convocaba, además de la costumbre. En uno de los titulares de prensa en el lugar decía algo así como: “Este es un gran día para Colombia”, en letras grandes. El hombre que preguntó quizás también podría creer en la obviedad del asunto, pero eso no le evitó elevar su voz y llamar la atención.

En el café algunos conversaban con expectativa. “Gabito es un berraco”, “por fin la calidad literaria de García Márquez recibe su justo reconocimiento”, “obtener el galardón puede ser un acto estético y político en sí mismo, más aún porque se trata de una obra del realismo mágico”. Los clientes iban de a un lado al otro en el establecimiento, se estaban un rato sentados en las mesas o parados entre las puertas de entrada. Unos miraban al exterior del lugar y otros a algún punto adentro. Bebían café, el tradicional tinto colombiano para despertar el cuerpo

o corresponder a la costumbre, o quizás la bebida estaba envenenada con un licor de antaño. “¿Y sumercé, qué va a hacer mañana?”.

Echo una ojeada rápida por Google y el nombre Arturo Jaramillo, junto a alguno de sus filmes, aparece en las páginas de Proimágenes, Mubi y a propósito de la presente edición del FICCI. Nada más. Pedro Adrián agradeció en redes al festival por el descubrimiento de Jaramillo, obras y personaje, y un amigo cercano me comentó del director/artista con algo de entusiasmo a propósito de su *Plano fijo sobre Bogotá* (1971), cuyo nombre lo dice todo. Este es el título de una de las muchas más, aparte de las tres que yo vi en esa oscura y silenciosa sala de la Casa Gabo, que se proyectaron en 16mm.

No solo el nombre de Arturo y la presencia del fílmico se vuelven novedad en un festival lleno de grandes nombres y de obras en digital, todavía más ha ocupado mi cabeza y manos el título del periódico en *Gabo premio Nobel*: “Este es un gran día para Colombia”. En un país en que abundan los fantasmas que deambulan a propósito de la dicha y la desdicha, no es una obviedad preguntar por qué celebramos, incluso si se trata de Gabo y del FICCI. Lo cierto es que las películas de

Jaramillo, como esta de *Gabo*, nos sientan en la mesa con los fantasmas y eso está bien. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

PEQUEÑAS VOCES, DE JAIRO EDUARDO CARRILLO Y OSCAR ANDRADE (2010)

GRANDES SUSURROS

Simón Carmona L.



El propósito del documental es servir como **testimonio**. Entiéndase **testimonio** como la constancia de una experiencia vivida alrededor de un **hecho**, entiéndase **hecho** como la **experiencia** de la **realidad** sometida a una **interpretación**, y entiéndase **realidad** por un imposible, pues nada es real, solo **experiencia** e **interpretación**. O sea, el documental es

el **testimonio** de una **interpretación** subjetiva derivada de la **experimentación** de algo llamado “**realidad**”.

Entonces, el verdadero reto de un documental –a diferencia de lo que se cree comúnmente– no se encuentra en decir la verdad absoluta (pues esta no existe), sino

de valerse de los artilugios y técnicas del séptimo arte para lograr hallar la expresión de una subjetividad.

¿Qué reto puede ser mayor que poner en imágenes el testimonio de los horrores de la guerra a través de los ojos de un niño? ¿Cómo consigue uno llevar la candidez de la infancia hacia la crueldad del mundo de los hombres sin que esta pierda su esencia? *Pequeñas Voces* (2010), dirigida por Jairo Eduardo Carrillo y Oscar Andrade, tiene una respuesta muy astuta: no solo dejar que sean los niños quienes hablen, sino que también sean quienes ilustren.

De ahí, surge su llamativa propuesta: Un documental narrado por el testimonio de los propios niños y con una puesta en escena a través de la animación de dichas narraciones, utilizando como punto de partida los dibujos realizados por los propios entrevistados.

Pero, que su superficie no engañe, porque –a pesar de su aspecto inocente y juguetón– no se puede olvidar que detrás de aquellos dibujos sonrientes de niños de preparatoria, sigue subyaciendo uno (más bien, cuatro) de la violencia más tristes que el cine nacional ha puesto en pantalla.

Ante una técnica encasillada como “solo para niños” *Pequeñas Voces* pega un puño sobre la mesa y deja en claro las posibilidades narrativas y demás bondades que la animación permite, siguiendo el ejemplo de referentes previos como *Persépolis* (2007) o la reconocida *Vals con Bashir* (2008), se apropia de la capacidad de crear imágenes para poder ilustrar unos acontecimientos cuyo horror no posee registro, dando pie a que las víctimas puedan dar su testimonio plasmando los hechos de la mejor manera en que sus mentes infantiles conocen: a través del dibujo.

... siguiendo el ejemplo de referentes previos como *Persépolis* (2007) o la reconocida *Vals con Bashir* (2008), se apropia de la capacidad de crear imágenes para poder ilustrar unos acontecimientos cuyo horror no posee registro ...

No contenta con solo ello, la cinta también propone romper paradigmas del cine colombiano, limitado por el público general a ser catalogado de “tratarse solo de violencia y guerra”, el largometraje consigue explorar una temática supuestamente “trillada” para el público en general y consigue darle la vuelta a través de un abordaje hacia el cuál

el espectador común está más acostumbrado de ver dentro del cine comercial, aprovechando dicho reconocimiento para el colombiano común para llamar su atención y poder traer a colación la importancia de hablar de los dolores de su patria, mostrando cómo hablar de un mismo tema sin que este resulte recalcitrante a través de cambiar el estilo del discurso.

La película resulta entonces en un tierno y desgarrador relato, cuya técnica resulta familiar y accesible para “todo el público”, pero, cuya dolorosa historia consigue golpear e interpelar al espectador, demostrando que esta es más que una “película para niños”.

Pequeñas Voces es ante todo un **testimonio**. El testimonio de cuatro pueriles víctimas del conflicto armado, que aprovecha las virtudes de la animación para poder dar voz no solo a su discurso, sino también a las imágenes **subjetivas** con las que su psique consigue interpretar y plasmar su **experiencia** de los **hechos**. También es un testimonio y un baluarte del poder de un medio comúnmente infravalorado como la animación, que atestigua que el poder del cine nunca se halla limitado por el medio, el formato o la técnica con que este se realiza, sino por la

creatividad y expresión con que los artistas detrás del tema que buscan desarrollar en su obra y el cómo lo llevan a cabo. Es una pequeña voz que aún es ahogada entre el silencio, pero que susurra con insistencia al oído y consigue quedarse grabada en la memoria.

Disponible para ver en RTVCPLAY:

<https://rtvcplay.co/peliculas-ficcion/pequenas-voces> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SUMAS Y RESTAS, DE VÍCTOR GAVIRIA (2004)

LA SOCIEDAD MAFIOSA

Juan Sebastián Muñoz Sánchez



La presencia del narcotráfico en la historia de Colombia no solamente ha dejado huellas profundas en la política y en la economía, sino también en la sociedad y la cultura. Víctor Gaviria, uno de los pilares del cine colombiano durante los últimos cuarenta años, ha fundado su filmografía en Mede-

llín, la ciudad donde creció, conmocionada transversalmente por el narcotráfico. En los años noventa, Gaviria sentó un precedente desde Colombia hacia el cine latinoamericano, primero con *Rodrigo D: no futuro* (1990) y después con *La vendedora de rosas* (1998). En ambos casos, reparó intensamente en los

efectos devastadores de la violencia exacerbada del narcotráfico sobre las comunidades marginadas de Medellín. Todo un espacio de sueños rotos, adicciones, abandonos y miedos derivados en tragedias. De fondo y como antecedente, en la posguerra europea, los históricos cineastas del neorrealismo italiano ya habían explorado las terribles consecuencias humanas de esa devastación.

El cine latinoamericano siempre fue muy influenciado por esa perspectiva social, especialmente en Brasil, durante la primera etapa del cinema novo, aunque en un escenario menos urbano que el de Gaviria, pero que sí es el telón de fondo en películas como *Pixote*, de Héctor Babenco (1981). Las películas de Víctor Gaviria a finales del siglo pasado lo instalaron en una posición de gran relevancia para el cine colombiano de cara al siglo XXI. Con esa incidencia en el medio cinematográfico, Gaviria realizó *Sumas y restas* (2004), un thriller en el que aborda decididamente el laberinto estructural de la mafia narcotraficante, siempre con una mirada cruda y presencial ya consolidada en su estilo. *Sumas y restas* relata el involucramiento de Santiago (Juan Uribe), un ingeniero de familia acomodada, en el negocio del narcotráfico, quien se asocia con Gerardo (Fabio Restrepo) para mover

un cargamento de cocaína a Estados Unidos. Muy pronto, Santiago se ve sumergido en el mundo delirante de los mafiosos y entonces los acontecimientos pierden su cauce para darle entrada al fantasma de un horror mortal.

En *Sumas y restas* Víctor Gaviria se desplaza por un escenario integral de la ciudad de Medellín. Desde las alturas urbanas y sociales de las tradicionales familias privilegiadas de la élite, hasta el círculo de los traquetos autoimpuestos como nuevos ricos que se disputan el poder a dentelladas en la estructura social. En esa deriva, aparecen aleatoriamente los sicarios, en un mundo más callejero. El eterno niño rico que apenas ha estado sumergido en las fiestas de trago y perico con amigos y novias, ahora descubre una parranda mucho más deleitosa, que lo hipnotiza tanto como lo aterra. Gerardo, su guía en ese territorio de convulsiones placenteras y violentas, encarna por sí mismo una inestabilidad crítica, una tendencia psicópata que dispara una adrenalina que es la misma que alimenta los gritos de terror o las carcajadas desquiciadas. El placer embriagante arrastra cada vez más a Santiago hacia el centro de ese infierno que poco a poco se cae a pedazos a su alrededor.

Gaviria utiliza una cámara de estilo documentalista que ya había instalado como estilo visual en sus esenciales obras previas. En *Sumas y restas*, esto aporta considerablemente a un frenesí casi esquizoide, en el que en torno a Santiago giran, a veces como barridos imperceptibles, los delirios de todos aquellos que comparten, y al mismo tiempo nutren, esa atmósfera enloquecida. Es una cámara especialmente presencial, que camina hacia los personajes, que los confronta, que responde constantemente a los estímulos brutales de la violencia circundante.

El placer embriagante arrastra cada vez más a Santiago hacia el centro de ese infierno que poco a poco se cae a pedazos a su alrededor.

Considerar *Sumas y restas* contemplando también *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* ofrece el mapa completo de unas circunstancias que han sido transversales para comprender la influencia del narcotráfico sobre la vida misma en Colombia, sobre la cotidianidad. Se trata de una perspectiva que viene de la observación humanista que es característica del cine colombiano, con una sensibilidad arraigada en un arte comprometido, de una conciencia despierta con respecto a los efectos que la violencia gene-

ra en la atmósfera, en la cultura. En el caso de *Sumas y restas*, Santiago descende a un abismo en el que son pulsadas las cuerdas menos conscientes de su condición humana. Este abordaje resulta fundamental para darle rostro a lo que usualmente se valora desde una perspectiva estadística, que termina por ser deshumanizante a los ojos de la razón instrumental y de la manipulación política. Da cuenta de una complejidad que va desde lo más íntimamente humano hasta lo más colectivamente social, económico y político.

En el contexto del cine colombiano, la obra de Víctor Gaviria, considerando cada uno de sus largometrajes, resulta coyuntural para expresar la transformación transversal de un país lastrado en todos los ámbitos por la cultura de la mafia y la violencia. Una herida convertida primero en cicatriz y después en seña particular que persiste a más de cuarenta años de haberse instalado en el hábitat de la sociedad colombiana. Se trata de una obra fundamental para todo el arte colombiano, más allá del cine mismo. Un legado que es apenas comparable con el que ha surgido de la obra de unos cuantos artistas que han conseguido ser visibles entre los muchos que procuran esa relevancia, como puede ser el caso del fotógrafo social Jesús

Abad Colorado.

Esa sensibilidad precisa que parte de la condición humana y se proyecta hacia el relato específico de la historia del país, se hace didáctico en el entendimiento de unos avatares que no solamente le competen a Colombia, sino a toda Latinoamérica, específicamente a países como México, conmocionado por el narcotráfico desde hace un par de décadas, y con un tráfico de armas incontrolable en una de las fronteras más extensas del mundo. Además, se trata de un cine que se integra, incluso espiritualmente, a un arte social y político que ha dibujado la prosopografía de una violencia fascista, cruenta y estructural, que se ensaña con los marginados y se beneficia mutuamente con la guerra contra las drogas de Estados Unidos: una política perversa que ha fomentado fundamentalmente la violación de todos los derechos humanos en la región.

SE PUEDE VER EN:

<https://rtvcplay.co/peliculas-ficcion/su-mas-y-restas> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

cinéfagos.net

20 años

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

Suscríbase a la crítica de la semana



/cinefagos.net



@cinefagosnet



@cinefagosnet