

# Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº15 - agosto 2025

## ADIOS AL AMIGO

ESCRITA Y DIRIGIDA POR  
IVÁN DAVID GAONA



[cinefagosnet](#)



[@cinefagosnet](#)



[cinefagosnet](#)



[cinefagos1](#)

Una publicación de

**[cinéfagos.net](#)**

✉ [cinefagos@hotmail.com](mailto:cinefagos@hotmail.com)

ISSN 2745-0589

---

# CONTENIDO

---

## CRÍTICAS

Adiós al amigo, de Iván David Gaona  
Oswaldo Osorio

Amor, mujeres y flores, de Jorge Silva, Marta Rodríguez  
Gloria Isabel Gómez

Bienvenidos conquistadores interplanetarios y del espacio sideral, de Andrés Jurado  
Danny Arteaga Castrillón

Dos veces bestia, de Luis Esguerra Cifuentes  
Daniel Tamayo Uribe

Estancia, de Andrés Carmona Rivera  
Daniel Tamayo Uribe

Horizonte, de César Acevedo  
Lina María Rivera (Sunnyside)

La estrategia del mero, de Edgar Alberto Deluque Jacome  
David Guzmán Quintero

La Salsa vive, de Juan Carvajal  
Margarita Espinel Villamizar

Matrioshka, de Jorge Forero  
Joan Suárez

Querido trópico, de Ana Endara  
David Sánchez

Querido trópico, de Ana Endara  
Gonzalo Restrepo Sánchez

Semilla del desierto, de Sebastián Parra  
Jerónimo Rivera

Un nuevo amanecer, de Priscila Padilla  
Orlando Mora

Un poeta, de Simón Mesa Soto  
Martha Ligia Parra

### ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Laura Mora Ortega (Medellín, 1981)  
Mauricio Laurens

### ENTREVISTAS

Entrevista a Andrés y Mauricio Carmona  
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Iván Gaona y Mónica Juanita Hernández  
Gente que hace Cine Podcast

Entrevista a Jorge Forero  
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Simón Mesa  
David Sánchez

### BIBLIOTECA

70 años de la TV en Colombia 1954-2024  
Nicolás Viana García

Diòba: Notas de creación, de Adriana Rojas Espitia  
Joan Suárez

Pautas y recomendaciones para el trabajo audiovisual y cinematográfico  
con Pueblos Indígenas  
Diana Díaz Soto

## DOCUMENTOS

Catálogo de Bajo El Cielo Antioqueño (2017)  
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Con su música a otra parte, de Camila Loboguerrero  
Hernando Martínez Pardo

Entrevista a Camila Loboguerrero  
Cinemateca

Bajo el cielo antioqueño, de Arturo Acevedo (1925)  
Alberto Aguirre

## SALA CORTOS

Akababuru: expresión de asombro, de Irati Dojura  
Verónica Salazar

## SALA RETRO

Bajo el cielo antioqueño, de Arturo Acevedo (1925)  
Íñigo Montoya

El oro del Chocó, de Camila Loboguerrero  
Andrés Múnera

Informe sobre un mundo ciego, de Oscar Campo y Mauricio Vergara (2001)  
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

María Cano, de Camila Loboguerrero (1990)  
Juan Sebastián Muñoz

Nochebuena, de Camila Loboguerrero (2008)  
Oswaldo Osorio

Director: Oswaldo Osorio

Gerencia: Adriana González

-

ISSN 2745-0589

© 2025 - Todos los derechos reservados.



---

# ADIÓS AL AMIGO, DE IVÁN DAVID GAONA

---

## UN VIAJE DE VIDA Y MUERTE

---

Oswaldo Osorio



Al western en Latinoamérica le dicen películas de vaqueros, pero, en realidad, la mayoría de westerns no son sobre vaqueros, sino sobre pistoleros, esto es, gente violenta matándose unos a otros, o gente tranquila defendiéndose de los violentos, y esa violencia tiene que ver, sobre todo, con apro-

piarse del bien ajeno o con la venganza. A tal lógica del género se ajusta esta película, realizada por uno de los mejores cineastas del país, el santandereano Iván Gaona, un autor con un universo y estilo propios (algo más bien escaso en Colombia) definidos por un puñado de encantadores cortos y por su

ópera prima *Pariente* (2016).

Es 1902 y, en los estertores de la Guerra de los mil días, un soldado y un retratista (¡Que no un artista!) inician la búsqueda de dos hombres, al uno para darle la buena nueva de que es padre y al otro para matarlo. En esta premisa ya está definido el espíritu del relato: un viaje en el que se trenzan la amistad, la vida y la muerte, todo bajo la sombra de una guerra fratricida que constantemente es cuestionada por los personajes y por la película misma.

Porque esta película, a pesar de que, en principio, fue presentada como una serie de seis capítulos en 2020, es evidente que fue concebida y realizada con el lenguaje y los valores de producción del cine. Es una película donde su sello empieza por los actores naturales con acento santandereano (también muy escaso en el cine colombiano) y contada en clave de western. Bueno, con ese género se promociona, pero se me ocurre que es más para tener una fácil identificación con el público, igual ocurrió con *Pariente*.

Pero en realidad, lo que yo veo son unos relatos sobre campesinos, ya sea en el siglo XXI o a principios del XX, campesinos en-

vuelto en violencias que no buscaron. Que con el western coincidan los caballos, los duelos, la venganza como leitmotiv o ciertos paisajes tomados de las imponentes montañas del cañón del Chicamocha, no es suficiente para considerarlo que pertenece a él. Las de Gaona son historias de la provincia colombiana, de Güepsa, Santander, la mayoría de ellas, donde la idiosincrasia y el color local de esa región define la naturaleza y los conflictos de los personajes, no un género foráneo. No obstante, hay que reconocer que la cercanía al western es reforzada por el contexto bélico, así como por una influencia estilística del conocido género: ciertas composiciones de los planos, las dinámicas del montaje y algunos gestos narrativos. Otro cantar es la música, que nada le debe al western y sí mucho a los sonidos populares de la región, creados por Edson Velandia con unos cobres que se arrastran con potencia por el relato o que, de repente, irrumpen con sorna o asombro.

Por otro lado, su historia también es un alegato contra la guerra, y en especial la referida a este país, donde luego de dos siglos de conflictos internos, su gente siempre parece terminar dividida en dos bandos, generalmente campesinos matando a otros campesinos, muy parecidos a ellos, pero con

diferencias que les impusieron los que tienen el dinero y el poder. Y esto es recalcado una y otra vez en el relato.

*Adiós al amigo* es una obra fresca y envolvente por ese universo que construye, el cual no se limita a ser un relato bélico y de época, sino que lo sabe cruzar con guiños de humor, poesía y hasta misticismo. De fondo, puede identificarse una fábula pacifista hecha con honestidad y concebida sin miedo a algunas audacias en lo que quiere decir y cómo lo quiere decir. Es cine colombiano que se apropia parcialmente de un reconocido género, pero que sabe construir su universo particular y de manera muy auténtica, un cine divertido, entretenido, con calidad cinematográfica y peso en sus ideas y referentes. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# AMOR, MUJERES Y FLORES, DE JORGE SILVA, MARTA RODRÍGUEZ

---

## LUCHAS QUE NO MARCHITAN

---

Gloria Isabel Gómez

—●—



En 1917 una adolescente llamada Carmelita Suárez comenzó una revolución a gritos en la frontera con Estados Unidos. Como empleada doméstica, diariamente era fumigada junto a sus compatriotas de México antes de cruzar al estado de Texas desde El Paso. Parece exagerado afirmar que las personas eran fumigadas, pero este fenómeno

fue legal hasta la década de los cincuenta y disminuyó hasta su erradicación definitiva en 1964.

Años después y a kilómetros de distancia, Colombia prohibió la aspersion aérea con glifosato, un fenómeno que hasta 2015 afectó la población rural de más de once de-

partamentos, quienes presenciaron la pérdida de cultivos, la desaparición de flora y fauna, la contaminación de fuentes hídricas y el deterioro en salud de niños(as) y campesinos(as) que desarrollaron cáncer, esterilidad, malformaciones congénitas, efectos transgeneracionales, enfermedades respiratorias, abortos y otros padecimientos.

En 1984, en medio de estos dos acontecimientos, Jorge Silva comenzó a filmar *Mujeres y Flores*, un documental sobre las condiciones laborales de las floricultoras en la sabana de Bogotá, quienes narran las consecuencias de trabajar con pesticidas. A medida que exploramos el entorno de explotación en el que se desenvuelven, estas mujeres construyen la analogía triste que ha marcado sus vidas, pues mientras sus rosas florecen, ellas se marchitan...Y para ellas, la belleza efímera de las flores es comparable con la salud de sus cuidadoras, quienes dedican su tiempo y esfuerzo a mantenerlas con vida.

La película, estrenada originalmente en 1988, fue restaurada por Marta Rodríguez y Felipe Colmenares en la Cinemateca Nacional del Ecuador. En 2023 fue re-estrenada en la sección Cannes Classics, un evento que celebra el patrimonio cinematográfico.

En su selección de hace dos años incluyeron este trabajo de Jorge Silva y Martha Rodríguez, dos cineastas que desde sus inicios han dado voz, imagen y poesía a las comunidades indígenas, campesinas y trabajadoras.

Al tratarse de una restauración, es inevitable pensar en la vigencia de la película en nuestros tiempos, pues, aunque las condiciones laborales del gremio floricultor han cambiado, lo que vemos en pantalla permanece intemporal. La lucha obrera en América Latina continúa y sigue siendo un reflejo de la desigualdad material y política que existe entre los trabajadores(as) y sus patronos.

*Amor, Mujeres y Flores* también cuestiona nuestros actos de consumo y el impacto que tienen en la calidad de vida de las personas que producen lo que comemos, vestimos y compramos, pues la obra construye un espejo, pétalo a pétalo, a través de los testimonios de las mujeres, quienes narran sus historias de abuso, abortos, leucemia y enfermedades, mientras la cámara filma los esfuerzos cotidianos que ellas realizan para que miles de flores salgan del país con el propósito de llegar a manos extranjeras o despreocupadas.

Estos compradores tienen el poder económico para sostener la operación de algunas empresas de flores en Colombia, y no es casualidad que sus países defiendan las nuevas formas de fumigación de nuestros pueblos, como, por ejemplo, los centros de detención o las políticas contra la migración.

La proyección de esta película en salas de cine y su restauración en 2K les permite a las generaciones más jóvenes descubrir un cine militante que siempre ha reivindicado la dignidad de las comunidades que filma. Además, nos invita a reflexionar colectivamente sobre la explotación laboral y la precarización del trabajo campesino.

... la obra construye un espejo, pétalo a pétalo, a través de los testimonios de las mujeres, quienes narran sus historias de abuso, abortos, leucemia y enfermedades, mientras la cámara filma los esfuerzos cotidianos que ellas realizan para que miles de flores salgan del país ...

Esta versión incluye un testimonio inédito de Martha Rodríguez, un fragmento en el que la directora bogotana se dirige a la audiencia para hablarnos del esfuerzo personal y artístico que significó para ella terminar este largometraje, en cuyo rodaje fa-

llecio su compañero de vida, Jorge Silva.

La muerte del director coincidió con el clímax del documental, en donde vemos las protestas de las trabajadoras y la toma pacífica de sus instalaciones de trabajo. La secuencia se filma en un espacio que alberga una contradicción silenciosa, pues está lleno de belleza a pesar de ser un escenario de sometimiento, injusticia y veneno. En esta lucha –que es también la de la cineasta– se logra sintetizar cómo opera el poder en condiciones de inequidad gigantescas, pues las mujeres son expulsadas con violencia por las fuerzas armadas, demostrando que los intereses del pueblo nunca son la prioridad de estos agentes.

Para finalizar, la conexión de esta escena con las palabras de Martha Rodríguez nos permite comprender que su presencia en la versión restaurada no tiene como propósito narrar anécdotas de filmación, sino demostrar que terminar esta película fue un acto de rebeldía política y de terquedad, pero sobretodo, un acto de amor por Jorge Silva, por esas mujeres y por su país. Y este amor se impregna en el documental, modificando el título original del proyecto y agregando una dimensión personal a una obra que es social y política. Como resultado, *Amor*,

*Mujeres y Flores* nos deja una pregunta que podemos trasladar a otros sectores, como el de la moda o la cosmética: ¿Cuánto cuesta producir belleza? 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# **BIENVENIDOS CONQUISTADORES INTERPLANETARIOS Y DEL ESPACIO SIDERAL, DE ANDRÉS JURADO**

---

## LA DECONSTRUCCIÓN DE LA CONQUISTA

---

Danny Arteaga Castrillón

—●—



Antes que Neil Armstrong pisara el suelo lunar había pisado suelo colombiano dos veces. Primero en 1963, como parte del programa de entrenamiento Tropic Survival School en las selvas colombianas, cuyo fin era someter a los astronautas a situaciones adversas, en lugares inhóspitos, en este

caso la selva del Darién, para prepararlos física y psicológicamente. La segunda visita fue a Bogotá, en octubre de 1966, casi tres años antes del viaje a la Luna. Fue recibido por el alcalde Virgilio Barco, que lo comparó con Cristóbal Colón por estar a punto de descubrir “un nuevo mundo”. Armstrong y

su colega Richard Gordon, más la comitiva que los había recibido, se dirigieron a Ciudad Kennedy (nombre que deviene precisamente de la visita, apenas unos años atrás, del líder que fomentara la proeza del viaje espacial hacia la Luna), donde fueron recibidos por cinco mil personas para la inauguración de una escuela. Fue ahí cuando un grupo de niños desplegó un inocente cartel que decía: “Bienvenidos, conquistadores interplanetarios y del espacio sideral”, el título que, con sutil ironía, lleva esta película de Andrés Jurado.

Se trata de un documental que resignifica el archivo histórico e institucional para hacer una revisión crítica de este suceso y, en general, de lo que se vislumbra detrás del término “conquista”, más sus conexiones con el pasado y su vínculo con los idearios políticos, incluso económicos. La película deja entrever cómo la conquista de la Luna no era solo el acto de plasmar una huella y sembrar una bandera en un suelo fuera del planeta, sino también la conquista de países y terrícolas simpatizantes, entre ellos Colombia, en medio del fragor de la Guerra Fría. No es gratuito que tan solo dos meses después de su regreso a la Tierra, Armstrong visitara de nuevo el país.

La película parte de esos dos encuentros (el entrenamiento en el Darién y la visita en Bogotá), sin un orden narrativo evidente, tan solo entremezclando con intuición las imágenes del archivo, incluso interviniéndolas y satirizándolas, para provocar una mirada que se debate entre la realidad y la ficción, entre lo racional e irracional, entre lo que se ve y lo que se esconde. Para ello, las imágenes de aquellas visitas poco recordadas (hasta ahora) dialogan con otras relacionadas con la conquista y la colonización como propósito humano: las ilustraciones del artista Leopoldo Galluzzo, de 1836, en las que recrea (como resultado de una serie de artículos satíricos de un periódico de la época) la vida en la Luna, con selenitas alados, una fauna extraña y una flora rica y colorida; memorias cotidianas del Pacífico colombiano; textos de las llamadas Crónicas de las Indias, y la música electroacústica, a la vez espacial, robótica e indígena, de la compositora colombiana Jacqueline Nova, con su obra Cantos de la creación de la tierra (1972), entre otras imágenes y dispositivos que salpican a lo largo de la película y se integran a ese entramado de constante agitación.

El resultado es una obra que parece nivelar en un mismo plano fantástico (como el

recogido en las ilustraciones) la Historia y el archivo institucional o propagandístico, como si todo, incluidos los actos colonizadores, tanto los directos y contundentes (la conquista española), como los más disimulados (las visitas de Neil Armstrong), fuera parte de una sola ficción, de un solo proyecto quimérico, fabulador, que es el del descubrimiento de lo alienígena, con propósitos ocultos de dominación. Y la música de Jacqueline Nova proporciona una muy pertinente atmósfera ignota y espectral, como si emergiera desde la grieta de una frontera en los lindes de otra dimensión.

... Jacqueline Nova, con su obra *Cantos de la creación de la tierra* (1972), entre otras imágenes y dispositivos que salpican a lo largo de la película y se integran a ese entramado de constante agitación.

Un ejemplo del eco de ese diálogo, de esa simbiosis entre las imágenes, los discursos y el sonido, es la sensación que resulta cuando miramos las escenas del entrenamiento de Armstrong y sus compañeros en la selva del Darién, su encuentro con los indígenas y con un chamán, la carne de serpiente como alimento, el agua que se bebe de las plantas. Imágenes que parecieran casi

una recreación viva de las ilustraciones de Galluzzo. Como si el auténtico viaje hacia lo desconocido no se encontrara en la Luna, sino en la selva, donde en verdad ocurre un encuentro con el alienígena, desde el punto de vista del astronauta, del blanco, del representante occidental. Como si el viaje a la Luna fuera apenas una excusa para generar ese encuentro, igual al de los colonizadores españoles con los nativos americanos cuyo norte estaba puesto en realidad en las Indias. De ahí que la carrera espacial no consistiera, en efecto, en conquistar el espacio, sino en conquistar un planeta Tierra dividido en idearios políticos.

*Bienvenidos conquistadores interplanetarios y del espacio sideral* parece, entonces, un collage visual y sonoro que se mueve con el sentido de la ironía, cuyas partes se interviene y entrelazan, se reconstruyen y se reintegran, como una manera de mostrar el acto mismo de descolonización, que parte del acto de resignificar los sentidos impuestos. “¿Vamos por el camino correcto?, ¿las velas nos estarán conduciendo por el camino equivocado?, ¿será necesario dar la vuelta y regresar para comenzar de nuevo y tomar otro rumbo?”. Son, precisamente, las preguntas que arroja el documental a modo de rima con su propuesta estética, de la cual

nos queda, por fortuna, una grata sensación de extravío. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# DOS VECES BESTIA, DE LUIS ESGUERRA CIFUENTES

---

## ENTRE SOMBRAS Y LUCES: EL MONSTRUO EN LA PELÍCULA

---

Daniel Tamayo Uribe

—●—



*Tú que sabes por donde va  
Ilumínale con tu luz  
Su sendero porque quizás,*

*No es bueno, no es bueno, quizás no es bueno  
Y dile que lo quiero*

*Luna*, compuesta por Juan Gabriel e interpretada  
por Ana Gabriel

Las películas son al menos dos cosas: luz y oscuridad. Así como iluminan y son iluminadas, sombrean y son sombreadas. Algo así pasa con las *Dos veces bestia* (2025) de Luis Esguerra Cifuentes. En la película se trata una realidad tanto afirmada y tanto negada:

que somos bestias. ¿Las sombras? ¿Lo oscuro? Lo monstruoso en lo humano da tanto para hablar de las barbaridades del poder contra lo que lo amenaza, al igual para aquello que se ha etiquetado como amenazante y que es atacado como una bestia que debe ser eliminada. Son dos usos de las etiquetas de “lo monstruoso” o “lo bestial” asignadas a un lado y al otro. Ahí caben genocidios, segregaciones, discriminaciones, violencias y agresiones estructurales o puntuales. Generalmente en estas situaciones ninguno de los dos lados apropia la expresión con la que ha sido acusado, contrario a lo que pasa en la película de Esguerra, donde un grupo de la población LGBTIQ+, históricamente atacada y tildada de “fenómeno” o “monstruo”, justamente se asume como bestia. Así responde contra aquello que la acecha, lo que también es tomado como bestia.

Ser bestia es una forma de resistencia. ¿Iluminar? ¿Dar luz? La película se enfoca en diferentes individuos que hacen parte de una colectividad, antes que LGBTIQ+, de amigos. Motivados por los juegos, las fantasías, el compartir y diferentes afectos amorosos y eróticos se adentran en “La zona”, semejante a la de *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski, donde hay una promesa de hacer realidad sueños y deseos. Al igual que aque-

lla en la URSS, la de Colombia representa un espacio fantástico y tentador que, de entrar, supone riesgos. En ambos casos se trata de espacios prohibidos, el soviético constituido de ruinas inhabitables, el paisa más bien de un bosque con formas de vida por descubrir. Los dos, entre ciencia y mitología, atraen y repelen. En esos gestos se dan las formas de bestialidad sobre las que ilumina y da sombra *Dos veces bestia*.

### Hacia la zona

¿Usted ha entrado en La zona? ¿Conoce de ella?

Sí, vivo a 10 kilómetros de ella. Nunca he entrado, pero he escuchado que...

(Sonido de avión sobrevolando interrumpido)

Espera que pase el avión para que siga hablando.

Las amistades protagonistas de la película son interrogadas y acosadas en primeros planos de entrevista. Ellas a veces mienten y se ríen. Están vestidas de civiles y con caras o uñas pintadas. Cantan música para planchar y les gusta tomarse fotos. Tienen novios o hijos, trabajan regularmente, comen galguerías, son curiosas y sueñan. Ellas son como cualquiera y aun así algo las persigue. Unas personas vestidas con overol como si

estuvieran en una zona tóxica y equipados de extraños artefactos buscan. El avión sobrevuela en el lejano cielo ¿Quiénes son? Tal vez la sociedad en general, quizás los sectores conservadores que rechazan a los LGBTIQ+, a lo mejor quien no sea parte o apoye a la comunidad, acaso el que sea. Esa figura que acecha es anónima, simple, vaga. Su identidad permanece en la sombra, fuera de cuadro frente al foco en que aparecen los amigos.

Ellas a veces mienten y se ríen. Están vestidas de civiles y con caras o uñas pintadas. Cantan música para planchar y les gusta tomarse fotos. Tienen novios o hijos, trabajan regularmente, comenten galguerías, son curiosas y sueñan.

Unos y otros son, en muchos sentidos, como cualquier persona. Todos comparten al menos una forma de ser bestia: el ser humano. ¿En qué descansa la monstruosidad de esa forma de vida? La existencia animal, social y poética que nos constituye es la posibilidad de la ínfima banalidad y la suprema trascendencia, el peor horror y la suma ternura. Un chiste, una fantasía, un acoso, un beso. En cualquier caso, la probabilidad de la violencia como transgresión del cambio. Es estar vivo. Una bestia es algo

que vive. Cualquiera puede usar el overol, pero con este unos juegan y cantan, otros inspeccionan y hostigan ¿Qué diferencia hay con eso?

### Dentro de la zona

Brrrrr brrrrr brrrrr brrrrr (No te acerques, no te acerques)

¿Por qué no?

Bzzzzz bzzzzz (¿Me ves?)

Sí.

Brrrrzz brrrz (¿Qué ves?)

Un bosque y criaturas que parecen humanos, pero no lo son.

Dmmm dmmm dmmmm (¿Tienes alguna canción pegada últimamente?)

¿Cualquiera puede entrar en La zona? Parece que sí. La amenaza no es de muerte. Una bestia podría entrar, pero son los efectos los que varían. Quizás se corresponden con las formas. La interrogación se va diluyendo, los primeros planos van desapareciendo. Las amistades son observadas con nítidos lentes o ellas mismas graban con viejas cámaras de video. Las cosas se ponen erráticas. Las conversaciones abandonan la formalidad y se sueltan. Hay más sonidos indefinidos como puede serlo un grito, un susurro, un brrrrr. El bosque aparece como un misterioso seductor. A él parecen interesarles las bestias,

todas, pero para fines distintos. Lo que hace con ellas tiene que ver con los sueños.

El ser bestia tiene que ver con la fantasía, la posibilidad más o menos manifiesta de la transgresión. ¿Por eso es prohibida esta zona de fantasía en Antioquia? ¿Es la probabilidad de una transgresión? ¿Una violencia entonces? ¿O es que no se quiere dejar que la gente sueñe con un bosque? No sabemos y no nos lo dicen. Lo cierto es que ya no se teme cruzar la línea. Personas con overol entran a la zona, sea a jugar, sea a inspeccionar. Ambos están detrás de la bestialidad. El matiz recae en que los primeros están detrás de su propia bestialidad mientras los segundos van por la de otros. El bosque parece saber esto y los pone a ambos a dormir, solo que unos sueñan y los otros no. Hay hogar y amigos, se puede llegar allí o quedar tirado en medio de los árboles y solo. Ese parece ser el mayor riesgo que se corre en esta zona boscosa y fantástica. El peligro está, quizás, en que perseguir la bestialidad de otro hace que se la criminalice y, además, que se niegue la propia. Ir en busca de esta última, en cambio, da pie para una vinculación más sana con esa naturaleza.

Todo esto me recuerda unas palabras recientemente escritas por el crítico Pedro

Adrián Zuluaga: “tropicalizar al monstruo es, sobre todo, liberarlo, para que cumpla su destino de monstruo, aquí, a la vuelta de la esquina, donde las ansiedades sociales acechan”<sup>1</sup>.

### **Fuera de la zona (en la zona)**

A lo mejor son las ansiedades sociales las que acechan a estos amigos que abrazan su bestialidad con amor y erotismo. Ellos no buscan aprisionar al monstruo sino liberarlo, al menos a través de la fantasía y el cine. Y son conscientes de ello. Reconocen que hay algo de artificial en el sueño forestal así como en su autoconstrucción identitaria (igual que en la de todos), pero no por eso le quitan la potencia al habitar y enfiestarse en esos territorios. La película adquiere ese rol ficticio para expresar esa segunda vez que se es bestia, cuando se abraza afectuosamente a la primera vez. Frente al acecho, los amigos juegan entre ellos y los árboles de modo que superan el ansia y se lanzan al deseo, cantando a grito herido, mirando coquetamente, jugando verdad o reto. Justamente en el espacio nocturno se produce la invitación tentadora donde habitan sus propios monstruos.

---

<sup>1</sup> Texto completo disponible aquí: <https://gaceta.co/contenidos/espectros-del-sur-global/>

Frente al acecho, los amigos juegan entre ellos y los árboles de modo que superan el ansia y se lanzan al deseo, cantando a grito herido, mirando coquetamente, jugando verdad o reto.

Los protagonistas quedan relativamente iluminados entre lúgubres luces en medio de la oscuridad. El espectro de luz se multiplica. No es por supuesto una luz blanca redentora, pero tampoco se permanece en la profunda oscuridad. Igualmente, no se trata de enfocarse en los grises ni de dilucidar los matices del claroscuro. Estas luces de *Dos veces bestia* son de colores. Allí se ven más que nada monstruos, sobre todo los que son dos veces. La película se convierte en la zona misma donde las personas pueden abrazarse como bestias, lo que debe ser alguno de los extremos del espectro lumínico, otro lugar social.

¿Cualquier persona puede estar allí? Pues todos hemos soñado con una zona semejante donde los sueños se hacen realidad. La película puede clasificarse como parte del cine LGBTIQ+, pues sus discursos y sus formas son asociables con lo queer y lo trans, lo que responde a una reafirmación de ese ser segunda vez bestia de forma celebratoria y orgullosa. Encantades quedan bajo esas luces nocturnas. Por nuestra parte, noso-

tros como espectadores, en un buen espacio oscuro y silencioso para ver películas, quedamos también iluminados, aunque sea por unos pocos segundos, bajo las proyecciones de esas luces de colores. ¿Son ellas propiamente LGBTIQ+?

La oscuridad como condición para ver la bestialidad es parte del sentido común. En la penumbra, al finalizar la película, puedes ver la bestia de quien tienes al lado. Y si estás solo, quizás la tuya misma. Si no lo has hecho ya, te preguntas si te abrazarías de forma que seas una segunda vez bestia. Dudas en hacerlo, probablemente temas hacerlo, te da cosa o incluso te produce vértigo, tal vez te da asco y te parezca absurdo. Puede que ni lo consideres. La cuestión es que cuando estamos a oscuras por lo general no vemos mucho y el dilema se torna en si pegar o no el salto al vacío. El mayor riesgo es quedarse dormido y no soñar ¿La muerte? Quizás. Entonces es recomendable probar un abrazo bestial. Lo importante es que sea uno y tal vez mejor en la oscuridad que en la luz.

Eso me hace recordar que las fantasías, lanzadas al mundo, no son propiedad de nadie. El problema es que se puedan lanzar y además no todos llegan a una sala de cine o a un buen lugar oscuro para ver la luz

de una película, menos aún de una colombiana como las *Dos veces bestia* de Esguerra. Para muchos eso no entraña una prioridad y aun así puede ser una verdadera carencia. Me ha dicho un amigo, parafraseando a Herbert Marcuse, que los seres humanos somos criaturas reprimidas que aún pueden fantasear. En otras palabras, ser bestia. En esta ocasión coincide la fantasía del cine con la fantasía del monstruo. Una segunda vez bestia es dar con la sombra en medio de la luz, ver el monstruo en la película. 

**CONTENIDO**  
.....

**SITIO WEB**  
.....

---

# ESTANCIA, DE ANDRÉS CARMONA RIVERA

---

## LOS HOMBRES EN SU LABERINTO

---

Daniel Tamayo Uribe

—●—



En una antigua casa en el centro de Medellín vemos un par de espaciosos pasillos que conectan las habitaciones con las entradas y salidas del baño, el lavadero de ropa y la cocina. Suenan dos canciones en voz femenina con tonos entre alegres y risueños. Mientras

los espectadores oímos las músicas, dichos tonos resaltan al ver cruzar a varios hombres mayores, algunos sin camiseta, otros en toalla y uno que otro en camisa de cuadros y pantalón de dril. Uno se detiene en el camino, otro sigue derecho, alguno mira a

cámara por un momento, el que sigue parece no notar nada. Van y vienen entre rincones y esquinas de este laberinto que es su hogar.

Esta es la *Estancia* (2024) que filmaron los hermanos Andrés (director) y Mauricio (productor) Carmona Rivera en unos de los también marginales sectores de Medellín. En esta mansión santa y demoniaca habitan, entre otros, hombres como Guillermo, Álvaro, Raúl y Javier, quienes sobreviven como inquilinos durante su vejez tan vital como decadente. Al contar, sin pelos en la lengua, anécdotas y reflexiones sobre sus vidas y sus visiones de mundo, transitan entre el humor y la tragedia, la locura y la sensatez, el orgullo y la humildad. Igualmente, a realizadores y espectadores nos han dejado habitar sin mayor escrúpulo las piezas donde viven, sus callejones sin salida.

Allí estos viejos no se angustian de morar en el laberinto. No ansían encontrar una salida, antes se han adaptado a los diferentes recovecos desde los cuales observan panorámicamente el tiempo y el espacio, su pasado y su porvenir, el encierro en el que están y el mundo exterior.

Utilizando lentes angulares, los hermanos Carmona Rivera registran la amplitud de

su visión así como las pequeñas y grandes ventanas por donde entra la luz de afuera, a donde estos hombres miran con juguetona curiosidad o cotidiana indiferencia. Estos en su *Estancia* suelen fijarse más bien en el adentro, lo que pasa entre ellos y con ellos. Han decidido quedarse allí hasta cuando les sea posible, ajenos al mundo.

Allí estos viejos no se angustian de morar en el laberinto. No ansían encontrar una salida, antes se han adaptado a los diferentes recovecos desde los cuales observan panorámicamente el tiempo y el espacio, su pasado y su porvenir ...

Ya han asumido que están olvidados por el Estado, el capital, Dios y la sociedad, como lo estamos todos en mayor o menor medida. Su mera existencia nos muestra que compartimos una progresiva vejez destinada al olvido. Es tal condición, sin embargo, la misma que puede producir un temple cómico o estoico frente al cada vez más cercano fin. No se evitan los arrebatos de rabia y celos, de lujuria y vicio, de melancolía y risa, de fantasía y mística. Entonces hay actitudes, rituales, trampas, chistes, historias y miradas.

Más allá de potenciales lecciones o ejem-

plos de vida que se pueden extraer de la película, lo importante son los puntos de encuentro donde las fuerzas tiran hacia la vitalidad, hacia la decadencia o en ambos sentidos, a través de los *caminares* y *hablares* errantes de estos viejos en su laberinto. Ahí surge la belleza de la observación interactiva que genera este documental. Quizás como quienes comparten el espíritu del cine de Víctor Gaviria, con películas como *Rodrigo D.*, *La vendedora de rosas* y *La mujer del animal*, donde la vitalidad entrañable de los protagonistas ante lo trágico trasciende lo heroico y lo meramente admirable o celebratorio, los hermanos realizadores de esta *Estancia* en Medellín capturan la fuerza y la fragilidad de estos hombres con los que podemos reír o quedar sin palabras. 🐎

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# HORIZONTE, DE CÉSAR ACEVEDO

---

## DE LO ESPIRITUAL EN LA GUERRA

---

Lina María Rivera (Sunnyside)

—●—



*No conozco mejor definición de arte que ésta: El arte es el hombre agregado a la naturaleza; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y*

*a los cuales da expresión, “que redime”, que desenreda, libera, ilumina... Un cuadro de Mauve o de Maris dice más y habla más claramente que la misma naturaleza. —Cartas a Théo, Van Gogh, 1879—*

Los cineastas de la generación de César Acevedo comparten una referencialidad que los vincula con la sensibilidad poética del cine de Tarkovsky. A partir de esa resonancia, se ha ido configurando lo que muchos reconocen hoy como una identidad del “cine colombiano”. Donde los paisajes son co-protagonistas; la naturaleza, humana y geográfica, atraviesa el sufrimiento como único paraje; la nostalgia y el dolor se inscriben en composiciones de belleza pictórica; y, sobre todo, en el que la imagen revela más que los propios personajes o el mismo guion. Sin embargo, es apenas ahora, con *Horizonte*, de César Acevedo, que Colombia parece rozar con plenitud esa aspiración estética largamente gestada. Porque, aunque muchas obras anteriores intentaron trascender lo cotidiano desde la imagen y el ritmo, la mirada seguía anclada en lo anecdótico, en una realidad demasiado literal, aún incapaz de revelar –con radical profundidad y simbolismo– el alma trascendente del país.

Por eso, aunque las imágenes de este segundo largometraje de César Acevedo remitan al cine más premiado de nuestra cinematografía –ese que, al mismo tiempo, ha marcado una distancia con el público local–, debe quedar claro que *Horizonte* no se

parece a ninguna otra película realizada sobre la violencia y la guerra en Colombia. Su mirada es refrescantemente original, nueva en nuestro cine, incluso imposible de vincular plenamente con la aclamada *La tierra y la sombra*. Porque, aunque aquella ópera prima marcó un hito en nuestra historia cinematográfica, la voz que habita esta nueva película está muy lejos de ser la misma. Aquí, Acevedo no repite una fórmula, sino que profundiza en sus obsesiones más íntimas para crear una película bélica de fantasía que interpela directamente nuestra espiritualidad. No desde una perspectiva cristiana, sino desde una experiencia tangible, donde la vida y el cuerpo son indisociables de lo inmaterial y lo místico: la muerte y el alma.

Es precisamente por esa originalidad, tan inusual en nuestro cine, que el peso de su obra anterior –y de toda nuestra tradición cultural, tanto cinematográfica como literaria– recae sobre *Horizonte* como sobre ninguna otra película reciente, especialmente en el panorama internacional, donde ya ha comenzado a recorrer su camino. Desde fuera, muchos se resisten a aceptar que, tras décadas de un realismo férreo y obstinado, la guerra pueda ser narrada desde la fantasía. Por eso, se apresuran a catalogar-

la como “realismo mágico”, cuando desde su misma premisa resulta evidente que nos enfrentamos a otro tipo de mundo: uno profundamente pertinente, pero regido por sus propias leyes. Un mundo donde todos están muertos, pero no son fantasmas, sino almas que regresan a lugares que parecen idénticos a los que habitaron en vida, aunque ya no lo son, para intentar entenderse.

Desde fuera, muchos se resisten a aceptar que, tras décadas de un realismo férreo y obstinado, la guerra pueda ser narrada desde la fantasía.

A esto se suma que el cine colombiano ha sido casi un “antigénero”: una cinematografía que ha relegado lo social, lo bélico o lo significativo a favor del drama como casi única vía de legitimidad. Así, no solo se torna difícil clasificar una película como *Horizonte* dentro del género de fantasía, sino que su propia construcción ambigua desestabiliza cualquier intento de hacerlo. Porque aquí, lo extraño no es que una casa vuele, sino que, tras la muerte, todo permanezca igual. Lo verdaderamente perturbador es que ni siquiera en ese más allá desaparecen las huellas de la vida. No hay juicio, ni paz, ni olvido: solo la imposibilidad del “descanso eterno”.

Esta visión, tan trágica como esperanzadora, de nuestra historia violenta, eleva la maestría del concepto al elegir como protagonista no a las víctimas, sino al victimario. Sobre todo porque no importa realmente a qué bando pertenecía, ni siquiera si fue su voluntad enlistarse en la guerra. Lo que pone de manifiesto *Horizonte* más que la maldad del otro, es la dificultad de reconocer la propia. Esa conciencia incómoda de que, aunque al principio fue “deber” y “obedecer”, con el tiempo la violencia, el poder y la opresión pueden llegar a producir placer, e incluso – por momentos – cierta forma de felicidad. Y es precisamente por eso que la guerra es eterna y universal: no ocurre solo en Colombia, sino en las entrañas de una humanidad que llora cuando es víctima, pero goza cuando es victimaria.

Sin embargo, César Acevedo no se limita a aceptar la existencia de esa maldad interior y persistente, además, reconoce su banalidad. Lo evidencia cuando Basilio, acompañado por su madre, se reencuentra con sus cómplices a quienes asesinó para apoderarse de la tierra. En la única escena de tono cómico –o, mejor, irónicamente trágico–, ellos se burlan de Basilio y remarcan que toda esa tierra les pertenece... aunque, nosotros como espectadores, sabemos que ahora que

están muertos, no sirve para nada. Tanta sangre derramada, y lo único que perdura es el sufrimiento y la culpa. Nunca la riqueza, nunca el poder.

Esa profundidad no se agota, se inscribe en cada detalle de la película. Aunque *Horizonte* es una obra bélica, la violencia en pantalla es mínima. Una de las escenas más representativas –y sugestivas– de esta elección ocurre cuando la cámara adopta el punto de vista de un ser invisible, quizás el narrador. Mientras el sonido ambiente remite a una masacre, lo único que vemos son las ruinas: una esquina solitaria de un pueblo donde imaginamos cómo alguien fue torturado. Ahí, la película abre las puertas de la memoria y la empatía desde lo tangible: nuestra cotidianidad convertida en paisaje de muerte, como el mismo Acevedo la define. Porque el verdadero horror de la guerra no está solo en los actos, sino en la fragilidad de una memoria que, una y otra vez, olvida convenientemente para permitir que la violencia vuelva a ejercerse.

Con ello, *Horizonte* no solo se apropia del cine de género para inscribirlo en nuestro lenguaje y contexto desde una mirada metafísica, sino que entrelaza acentos y formas de diálogo que se alejan de los lugares co-

munes. Allí, no hay frases vacías ni personajes sin pensamiento: hay una exploración honesta de la esencia humana, esa que cobija tanto nuestros horrores como la posibilidad de una redención. Una expiación que no viene de entender al otro, sino de atrevernos a comprendernos a nosotros mismos, nuestra historia, nuestra realidad.

Personalmente, ese acercamiento compone una obra maestra del cine colombiano. Una película que, por primera vez, no tiene nada que envidiar al mejor cine internacional. Una obra que bien podría haber sido filmada por Tarkovsky, si hubiera nacido en Latinoamérica. Con ella, queda claro que no son los premios los que definen la grandeza de una película o de un director, sino su pertinencia, coherencia, originalidad y la conciencia con la que realiza su obra. Pero, sobre todo, nos recuerda que las películas destinadas a trascender no son aquellas que exponen los males o las agendas de su tiempo, sino las que reinterpretan el pasado, el presente y el futuro desde lo material, pero sobre todo desde lo simbólico. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# LA ESTRATEGIA DEL MERO, DE EDGAR ALBERTO DELUQUE JACOME

---

## LAS MERAS COSTAS VACÍAS

---

—●—  
David Guzmán Quintero



A lo largo de la historia del cine, los pueblos costeros han sido albergue de grandes relatos. Muchos de los logros cinematográficos más recordados hasta el día de hoy, han tenido lugar allí; solo por mencionar un ejemplo, podemos hablar de lo impres-

cindible que es la playa en toda la obra de Fellini, como la inolvidable última escena de *La dolce vita*. Podemos mencionar un par de ejemplos más: *La tierra tiembla*, de Visconti, y *La pointe-courte*, el primer filme de Agnès Varda. En estos tres ejemplos citados

nos muestran dos maneras de acercarnos a estos espacios: la mirada de un protagonista ajeno a ese contexto como *La dolce vita*, o la mirada del pueblo que organiza, moldea, al personaje que recibe como *La tierra tiembla* y *La pointe-courte*. Aunque pueda antojarse anacrónica la mención de tres filmes de mediados del siglo pasado, es relevante traerlos a colación toda vez que, a pesar de los muchos elogios que reciben las costas colombianas, estos contextos (en gran parte debido a las dificultades técnicas que suponen) apenas han logrado alguna repercusión en el cine de ficción más allá de una curiosidad regional; rara vez, igualmente, salen realizadores de aquellas zonas, pues, en gran medida, Colombia ha contado invariablemente con los mismos tres epicentros de realización cinematográfica: Medellín, Cali y Bogotá.

En la escena de créditos de *La estrategia del mero* vemos cómo la cámara encuadra al cielo desde la profundidad del mar, mientras unos rayos de sol penetran el plano y escuchamos una sinfonía en la música extradiegética. Luego, vemos a Samuel, el personaje principal, durmiendo; una olla en la estufa; unas botellas que tintinean suavemente; y, finalmente, pasamos a Samuel en una lancha yendo a pescar. En estos dos momentos,

nos organizan dos espacios: el mar y la casa. El primero, filmado en toda su belleza cristalina; el segundo, que lo veremos a profundidad después a través de planos abiertos que encuadran las paredes, el techo y el piso, cuyos entresijos dejan incorporarse algunos rayos de sol... poco más; estos encuadres tan vacíos realzan esa sensación de austeridad en la que viven los pescadores.

Viéndolo desde esta perspectiva, los relatos que son clichés o lugares comunes en otros contextos, se ven reescritos a través del espacio. Y en ese sentido, lo lógico sería acercarse al relato cinematográfico con la mayor ingenuidad posible. Y algo de eso sucede en *La estrategia del mero*: usa símbolos bastante sencillos (como el del mero, que es un pez que cambia de sexo), una trama familiar bastante sencilla y un tratamiento de las escenas, igualmente, bastante sencillo. El filme se cae en el momento en el que deja de creer en su austeridad y comienza a forzarse a sí mismo a entrar a regañadientes en ciertos esquemas que se perciben como camisas de fuerza. La puesta en escena se limita a parar a los actores allí y allá, atornillándolos, limitados a escupir el texto, que tampoco es que sea muy prolijo. La puesta en cámara se limita al insulso plano-contraplano, que simplemente coge a un actor

hablando, coge al otro respondiendo y ya. Y lo que sin duda termina de desajustar todo el tono del relato es la música extradiegética, que en su intento de manipular al espectador, resulta alejándolo de un filme de pretensiones simples a través del efectismo que produce la grandilocuencia de esa música sinfónica.

Retomando los ejemplos del primer párrafo, podemos notar un factor común bastante obvio entre *La tierra tiembla* y *La pointe-courte* y es el acercamiento documental que tienen a la región. Esta hibridación de formatos (que era rara en esa época) no es un capricho de los directores, sino una consecuencia de su interés por retratar ese contexto como otro personaje de sus relatos. En *La pointe-courte* tiene tanta importancia la tramilla de amor que se inventa Varda como el acercamiento a las personas que habitan ese pueblo pesquero; no es la trama el epicentro del contexto, ni viceversa, es más como una Invención barroca en la que dos voces avanzan independientemente y se encuentran de vez en cuando. Todo aquel filme fluye con una fuerza fresca por una razón básica: a Agnès Varda le interesaban ambos momentos por igual. En el contexto colombiano, podríamos citar dos filmes que tienen lugar en la Costa Pacífica. Uno, *El vuelco del*

cangrejo, que, evidentemente, hace parte de aquellos espacios moldeados por la mirada de un visitante, y es un excelente ejemplo de cómo el punto de vista es una elección tan importante en relación a los propósitos estéticos del director. El otro, *Chocó*, que carece de esa exploración del contexto en sus dinámicas internas, pero que esa carencia es parte de la representación del hermetismo de aquellas micropolíticas que se ejecutan al interior de la población.

... El vuelco del cangrejo, que, evidentemente, hace parte de aquellos espacios moldeados por la mirada de un visitante, y es un excelente ejemplo de cómo el punto de vista es una elección tan importante en relación a los propósitos estéticos del director.

Apelando al beneficio de la duda, elijo pensar que el director construyó un relato que podía verse bien en el papel, pero que estaba totalmente desajustado con sus intereses. Si no le interesaba la isla, lo coherente hubiese sido adoptar el punto de vista de Priscilla, pero, por supuesto, era evidente que tampoco le interesaba una mujer transgénero más allá de un recurso efectista que justifique un revolcón familiar. (Es justo eso lo que significa su primera aparición en el

filme.) En contraparte, adopta el punto de vista de un lugar que recibe a la “extranjera” (o exiliada) y no pasa de ser un paisaje plano sobre el que se desarrolla el argumento; en esta ocasión, ese bache corresponde a más de la mitad de la puesta en escena una vez el enfrentamiento entre identidades es puesta sobre la mesa. Entonces, en resumen, tendríamos un relato que no le interesa al director sobre un paisaje que tampoco le interesa al director. El resultado es un filme que se desliza de una escena a otra, en la que pasan cosas, los personajes dicen lo uno y lo otro, y punto final. Los personajes no piensan, no desarrollan, solo desfilan frente al plano para decir lo que tienen que decir. El único actor que tiene un acercamiento consciente a su trabajo es el del tío, que, infortunadamente, es un mero personaje comodín, que le facilita la vida al guionista.

Recientemente tuvimos en salas *La ciénaga, entre el mar y la tierra*, de Manolo Cruz, después de ocho años de haber sido estrenado en Sundance. Este filme presenta problemas bastante similares a *La estrategia del mero*. *La ciénaga* tiene exploraciones dispersas. El director no sabe si le interesa la relación de la madre con su hijo lisiado, la relación del hombre lisiado con una chica que pretende, las trabas médicas inter-

puestas para recibir un tratamiento a su condición, las fantasías del hombre lisiado por ser un hombre “normal”. O, mejor dicho, sí que sabe que lo que más le interesa es la relación madre-hijo, así que lo demás lo filma con desdén, como si fuesen fragmentos que entorpecen lo que de verdad importa. Prueba de ello es que el mejor momento del filme es justamente la escena final. Tal vez no sea el mejor, sino el único bueno. El gran desacierto, a fin de cuentas, es que es un director que carece de cualquier ingenio para narrar a través del cine. A falta de recursos para hilar una narración cinematográfica, las elipsis las resuelve con planos de dron y las explicaciones son todas verbales: “Su hijo sufre de esto, eso significa esto y el peligro es este”, “No te puedo desconectar porque pasará esto”. Y la música entra como una especie de relleno que solamente les aporta a los planos aéreos, que no aportan nada.

Un buen direccionamiento en sus intereses, habría podido hacer unos grandes filmes. *La estrategia* cuenta con sus propios efectismos: la música extradiegética, como ya se dijo, o la noche americana. No es un problema de presupuesto, ni de técnica, ni siquiera de experiencia: es una cuestión de disposición frente al cine como expresión

del tiempo, del espacio y del cuerpo. Si el realizador hubiese apostado por confiar en la fuerza de los elementos que tenía frente a él, habría logrado un relato que dialogara honestamente con el lugar y con su gente. Pero al imponerle una forma ajena, termina por neutralizar todo aquello que hace valioso su punto de partida.

*La estrategia del mero* es un filme atrapado entre la intuición y la fórmula. Tiene un contexto privilegiado, una premisa con potencial simbólico en su sencillez y una promesa de austeridad que en sus mejores momentos logra mantenerse a flote. Pero su dirección errática y su desprecio por el lenguaje cinematográfico como forma expresiva (más allá de lo narrativo) hacen que, más que un filme fallido, sea una oportunidad perdida. No por lo que quiso decir, sino por lo que no se atrevió a mirar. 

CONTENIDO

SITIO WEB

---

# LA SALSA VIVE, DE JUAN CARVAJAL

---

## LA INCANSABLE ESPERANZA DE AQUEL QUE HA SIDO PERDEDOR

---

Margarita Espinel Villamizar

---



“Todo padre quiere que sus hijos tengan una vida mejor que la de ellos, es la incansable esperanza de aquel que ha sido perdedor”, dice Rubén Blades en una de las tantas entrevistas que hacen parte de esta película documental que no solo nos lleva a conocer

más sobre el nacimiento de este hermoso género, sino que nos enseña las motivaciones, sueños y retos de aquellos que ayer y hoy han tenido el valor de apreciar la música y la danza como formas de expresión más que van más allá del entretenimiento. Para

los amantes de la música, es indudable que la salsa es un género de potencia y velocidad. Ha estado presente en innumerables fiestas familiares en todas las regiones de nuestro país, ha hecho parte del programa de educación física de colegios públicos y privados y también está en la lista de deseos de fin de año de más de un colombiano: aprender a bailar salsa.

Aunque este tipo de música no fue creado en nuestro país, cierto es que sus orígenes son una mezcla inimaginable de ritmos americanos, africanos y puede que muchos más, por ello, en Colombia se ha desarrollado un tipo de salsa que es original, veloz e incluso adictiva, es muy difícil escuchar una buena canción de salsa y no sentir ganas de bailar o por lo menos de menear la cabeza siguiendo el ritmo. La película no solo es interesante para aquellos amantes de la salsa sino para los melómanos en general, porque presenta un recorrido histórico de esta música y, lo más importante, brinda a la audiencia la oportunidad de ver con una mirada crítica el impacto de este género a nivel artístico y social.

Si bien la salsa nació en Nueva York, es conocida como un ritmo de los hispanohablantes por excelencia, aunque actualmen-

te se cuenta con grupos de salsa de diversas nacionalidades como La Orquesta de la Luz, de Japón, Calle Real y Bassanótt, de Suecia, Conexión Latina, de Alemania, entre otros, es claro aquí y en China que la salsa es un ritmo de los latinoamericanos, ese sabor y ese son dan fe de ello. Por eso y curiosamente, cuando se conocen personas extranjeras en América Latina, hay una preconcepción de que todos sabemos bailar salsa (nada más lejos de la realidad para nuestro pesar). Pero este film es mucho más que un deleite visual y auditivo ligado a este género, es una historia completa sobre cómo este género nació y pareció morir poco a poco con el paso del tiempo en su país de origen para posteriormente tomar fuerza, renacer de las cenizas como el fénix y convertirse en el género más vivo, bailado y amado en Cali, la capital mundial de la salsa.

### **¿Cómo es posible que la salsa tuviese una fuerte evolución en Cali?**

Carvajal se encarga de responder a este interrogante de manera discreta a través de los innumerables testimonios de “pesos pesados de la salsa”. A lo largo de su historia, cada músico, cada artista, provee a la audiencia de un relato original, cosas vividas y cosas que marcaron la vida de cada grupo y de aquellos que tuvieron y han tenido

la fortuna de verlos tocar en vivo. La salsa tuvo su época dorada en los Estados Unidos, era el género más curioso, original,ailable y cantable y, precisamente, los artistas más reconocidos tocaban cualquier día de la semana en las calles de Nueva York, no obstante, con el paso del tiempo y la evolución de la industria musical, el género perdió, de cierta manera, sus seguidores más consagrados, perdió popularidad en este país y pese a ser un momento triste, incluso crítico para los artistas, estos encontraron un nuevo centro de operaciones, una audiencia apasionada, loca por el baile y sumamente enamorada de la música: Cali.

La salsa tuvo su época dorada en los Estados Unidos, era el género más curioso, original,ailable y cantable y, precisamente, los artistas más reconocidos tocaban cualquier día de la semana en las calles de Nueva York ...

Las fiestas “sanas” en Cali eran las famosas “aguaelulo”, conocidas por ser reuniones juveniles donde la prioridad no era el consumo de alcohol sino de música, estas se realizaban en las tardes (en su mayoría) y era todo un ritual de baile, de probar nuevos pasos y de conquistar el manejo del propio cuerpo para dejarlo fluir al ritmo de la música.

Fue precisamente en la rumba donde se aceleró el ritmo de la salsa, a punta de acelerar la reproducción del vinilo nació una de las cosas más hermosas jamás paridas por el arte musical: la salsa rápida, la célebre responsable del movimiento rápido de piernas (maniobra prácticamente inexplicable), la salsa caleña por excelencia, orgullo nacional y activados de caderas no apto para nerviosos.

Gracias a un “afortunado experimento”, la salsa en Cali llegó a difundirse y a revolucionar tanto el estilo de baile que hoy el mundial de salsa es uno de los eventos más importantes de danza a nivel internacional, y gracias a esos movimientos rápidos y la integración de acrobacias exóticas y arriesgadas, los caleños son considerados como los mejores bailarines de salsa del planeta. No está de más mencionar que gracias a esta curiosidad caleña por experimentar nuevos pasos, nuevas velocidades, nuevos colores y nuevos temas en las puestas en escena, la salsa se mantiene viva, sin importar la presencia de otros géneros musicales que cuentan con más difusión y que son más fáciles de producir y difundir. Aunque la salsa caleña fue inicialmente poco comprendida por los artistas de la época como Richie Ray, que consideraba que la voz sonaba chillona

a tal velocidad, precisamente es gracias a esta aceleración que la salsa ha sabido llegar a los oídos y corazones de los jóvenes incluso hoy. Los innumerables artistas de salsa como los mismos Richie Ray y Bobby Cruz, así como Henry Fiol y la mismísima Celia Cruz han dado fe de la calidez y calidad del público caleño, los conciertos en esta ciudad nunca dejaron de mostrar la gran pasión de sus habitantes por esta música y, afortunadamente, Carvajal con su película nos muestra tiernamente que es una pasión que va de grandes a chicos.

## **La pasión supera fronteras y generaciones**

Cali es una ciudad cuyas calles respiran música, la salsa está presente en cada esquina, cada tienda de barrio tiene su equipo de sonido que ambienta desde el trago con los amigos al llegar el fin de semana hasta las victorias del equipo de fútbol amado o los desamores de jóvenes y viejos. Adicionalmente, esta pasión va más allá del simple hecho de escuchar la música o bailar, es una pasión que ha llevado a buena parte de sus habitantes a volverse melómanos, los melómanos y coleccionistas más educados en cuanto a historia de la salsa y que han motivado, precisamente, a los más pequeños a sentir pasión y curiosidad por la música.

Entre las diferentes entrevistas de este documental, la diversidad de músicos es exquisita, pero la variedad de historias de melómanos no es menor, coleccionistas centenarios, personajes insignes para la difusión de la salsa en el país como Olimpa Solano y Lisímaco Paz; impulsores del baile y creadores de escuelas de formación Luis Eduardo Hernández, entre otras leyendas, como Jairo Varela del grupo Niche, no son lo único a apreciar en cuanto a los testimonios, ya que para sorpresa de muchos, la película nos presenta también una parte de la historia de los Melomanitos, un grupo de formación para niños amantes de la salsa y que, más allá de hacer parte del festival de melómanos y coleccionistas de Cali, son los encargados de mantener viva la chispa por esta música desde muy temprana edad, su legado es el amor por las historias que este género tiene para contar y sus sueños se hacen realidad a través de los ritmos y letras de artistas como Rubén Blades.

Es difícil imaginar un lugar como Cali sin su género por excelencia, es innegable que la ciudad, al igual que la mayoría de lugares de nuestro país, ha afrontado crisis de violencia inaceptables que han marcado, no solo la reputación de Colombia, sino los corazones de las víctimas y sus familias. La violencia

ha abierto una herida en nuestras vidas y puede que esta nunca logre sanar, pero el persistir, la creatividad y el trabajo en equipo de los habitantes, han sabido orientar la tristeza y la rabia hacia la transformación y la creación de algo hermoso: el arte.

Es difícil imaginar un lugar como Cali sin su género por excelencia ...

La salsa ha sido el refugio de muchos golpeados por la injusticia y ha sido el hogar de aquellos que han sido juzgados por su diferencia y su diversidad. En medio de pasos rápidos, movimientos de cadera y hombros y muchas volteretas, la salsa ha llegado a estas tierras cálidas para quedarse y para, en lugar de morir, evolucionar y arraigarse a nuestra forma de pensar y sentir. La salsa seguirá siendo la esperanza de quien se atreve a moverse, de aquel que se anima a levantarse e invitar a bailar una pieza, a cantar un coro y a simular movimientos de baterista con las manos. Es un género tan nuestro como de todos y es un género que recibe con los brazos abiertos a todo aquel dispuesto a mover sus pies para dar un paso a la vida. 

---

# MATRIOSHKA, DE JORGE FORERO

---

## ROZARSE CON UNA LÁGRIMA

---

Joan Suárez

—●—



*La madera es flexible y fuerte a la vez: sostiene lo  
que está arriba, las hojas.*

*Es el nivel que media entre lo subterráneo, donde  
nacen las raíces,*

*y lo que se eleva en el aire, que son las ramas.*

*La madera sostiene, preserva y da equilibrio.*

*Eliana Fernández.*

*Usted, para Ana (nieta), es la mamá (abuela) que  
nunca fue conmigo (hija).*

*Matrioshka*

Las personas, al igual que las piedras, tienen una capa resbaladiza de musgo y fisuras que ocultan trámites pendientes para libe-

rar los pesos de la conciencia. En el ámbito actual, donde muchos compiten por sanar y soltar, buscando atribuirse dosis de superioridad moral, surgen las heridas: un lugar para ser escuchados y tocar las cosas de fondo. Enfrentarse al rebote de ideas contrarias y permitirse escuchar para comprender y avanzar ligeros de culpas.

Algo de esto propone la película *Matrioshka* (2025), del director y productor bogotano Jorge Forero. Cada visita familiar, luego de un largo tiempo de distanciamiento, puede abrir viejas grietas y secretos. Parece inquestionable que el silencio no nos permite mirar hacia adentro, que a menudo se convierte en un matiz superficial para simular que todo está bien, mientras demonios del pasado permanecen dormidos en la mente.

De ahí que la metáfora del director sea emplear el cuento popular ruso sobre una muñeca especial: Matrioshka, y las genealogías o el implexo familiar. En la película, cada protagonista ha seguido su propio destino, pero también ha sido artífice de su vida, transitando por asuntos (hechos, situaciones o circunstancias) que prefieren no enfrentar, hasta que el mundo las obliga a mirarse en una retrospectiva sanguínea: abuela, madre e hija.

El director Jorge Forero, después de vincular tres historias sobre la guerra, en la que sus protagonistas son hombres y no entienden el vértigo de *Violencia* (2015), y su espiral imparable e incontrolable; por si acaso, cada uno de ellos expresa un país herido en el campo y la ciudad. Historias sucesivas e intercaladas en las que sus espíritus intentan liberarse y superarse a sí mismos. Los persiguen fantasmas bélicos en diferentes niveles de confusión y frustración, conspiración y secuestro, parientes y amigos. Todo es un movimiento enigmático y electrizante. Sin embargo, Forero presenta nuevamente una historia introspectiva con *Matrioshka* y menos estimulante, lúcida y enérgica que *Violencia*.

Por el contrario, en *Matrioshka* como si de un retiro se tratara, Ana (la nieta) regresa para disfrutar un fin de semana con su abuela y su madre. Con la suavidad y serenidad que da el ambiente de la casa, enclavada en la montaña, se descifra para el espectador que los roles están invertidos y alterados. En pasividad cada una asumió una manera de estar y compensar sus ausencias desde la maternidad y su contexto. No existe la tal continuidad genealógica y las miradas acosan el pánico de la mente y las palabras. La intriga psicológica se revela en cada espacio

de la casa. Al inicio, mientras están en la cocina, es un momento festivo para la abuela, pero algo molesto para la hija, quien vuelve a ver a su madre después de un tiempo.

La cita del fin de semana se activa con leves momentos de indiferencia, reclamos, reproches y confrontaciones. Tintes en el que están inmersas estas mujeres y, de seguro, el mismo espectador. Ellas están en un invierno interior que se niega a superar el rastro del ayer. La neblina se abriga de fuego, vino y conversación para abrirse a los silencios sospechosos, los prejuicios y las etiquetas sociales que se infiltraron y marcaron su camino.

La cita del fin de semana se activa con leves momentos de indiferencia, reclamos, reproches y confrontaciones. Tintes en el que están inmersas estas mujeres y, de seguro, el mismo espectador.

Gracias al talentoso reparto de Vicky Hernández, Ana María Sánchez y Alma Rodríguez, que “insuflaron sus personajes con su memoria emocional”, Forero consigue un relato profundo (que se desvanece) sobre un viaje interior hacia la libertad, donde se lloran tensiones y se buscan respues-

tas a través de diálogos sencillos, pero con momentos de liviana carga emocional. Sin esencia ni sustancia. Por instantes algunas secuencias transmiten una sensación orgánica, casi tangible, y es efectiva para la carga emocional que envuelve a las tres mujeres y su relación, en un tejido reducido y pequeño para conjurar la confesión y el desahogo.

En la actualidad, la búsqueda espiritual ha sido absorbida por el mercado, convirtiéndose en una moda para monetizar emociones. *Matrioshka* también puede situarse en esta travesía esnobista, mostrando a sus tres protagonistas, Ana, Julia y Lucía, atrapadas en la misma órbita superficial del “nuevo ser ascendido”, donde se busca romper el círculo de responsabilidades y liberarse de los castillos de arena que creamos (o esculpieron) en nuestra mente. Aunque estas mujeres no practican yoga ni siguen técnicas de meditación, dentro de la casa procuran crear un entorno de sanación, curación y perdón a través de la palabra y las lágrimas. Un camino tan falso de testigos que se queda en las paredes, los libros y las cosas en el baúl.

Otra película que sin ningún misterio ni milagro vincula a tres mujeres es *Mamá* (2017), del también bogotano Philippe Van

Hissenhoven. Un relato sobrio en el que se observa este mismo contraste. Sus personajes son más jóvenes y en equivalencia familiar, es decir, abuela, madre e hija. Se constituye como un viaje emocional de cambios y renunciaciones, actos de empatía y transformación desde la soledad y la presencia. Situada igualmente en la ruralidad y luego de una visita inesperada, el hogar solitario de Victoria se activa anímica y de manera caótica con la llegada de su nieta de siete años, entusiasta y llena de ternura. Un hilo que confronta y altera, irrita e incómoda. Sin embargo, simboliza la complicidad y la gratificación de las palabras, tan perdurables en cada instante del presente.

La película de Forero intenta examinar cada detalle que predispone a sus protagonistas y solo logra imágenes frías y consoladoras, tan apacibles, que la casa campestre y sus alrededores (cuando se va la luz, la lluvia, la noche, el espejo, el río) son un eco de su ambiente íntimo y transitorio. Y así es la idea casi infinita y cíclica de la matrioshka, cada figura de madera encierra otra dentro de sí. Una división celular y replicante de los dramas familiares, su efecto hereditario y estructuras repetidas. Y el director recombina este árbol genealógico carente de intuición, y sin una salida sólida e inteligen-

te como la que logró en su obra anterior de profunda carga psicológica e intimista. Sin embargo, ya los egipcios nos habían advertido en una sublime oración a su diosa Isis, deidad de la magia, la maternidad, la fertilidad, la protección y la sanación: “Soy todas, que soy una, que soy ninguna”. 

CONTENIDO

SITIO WEB

---

# QUERIDO TRÓPICO, DE ANA ENDARA

---

David Sánchez

—●—



En *Querido trópico*, presentada en el Festival de Cine de San Sebastián, Toronto o el Latinoamericano de Biarritz, donde ganó el Premio del Público y el Premio a Mejor Interpretación para Paulina García y Jenny Navarrete, Ana Endara se estrena en la ficción con una obra que pretende ser íntima y

profunda, pero no siempre logra sostener su ambición. Ambientada en la vibrante Ciudad de Panamá, la película encuentra su mayor fortaleza en la actuación deslumbrante de Paulina García, quien interpreta a Mercedes, una empresaria acomodada enfrentada al devastador avance del Alzheimer. García es,

sin duda, el alma de la cinta. Su interpretación es un torbellino emocional que captura la esencia de una mente que se desvanece.

Con una mirada que oscila entre la confusión y el destello de lucidez, y gestos que transmiten tanto fragilidad como una chispa de rebeldía, García transforma cada escena en un retrato visceral de la enfermedad. Momentos como el de los pasteles, donde come sin control en un acto casi infantil, o cuando se encierra en el armario, atrapada en su propio desconcierto, son puñaladas al corazón del espectador. García no actúa, vive a Mercedes, haciendo que el público experimente el vértigo de su desorientación y la ternura de su lucha por aferrarse a fragmentos de su identidad. Su capacidad para alternar sarcasmo mordaz con una vulnerabilidad desarmante eleva la película a alturas que el guion y la dirección no siempre alcanzan.

Sin embargo, *Querido trópico* tropieza en varios aspectos que impiden que alcance su pleno potencial. La paleta de colores, dominada por tonos cálidos y apagados, busca evocar la nostalgia y el calor tropical de Panamá, pero termina siendo monótona. Los ocres y beige que inundan los planos, aunque coherentes con la atmósfera melán-

cólica, carecen de dinamismo y a veces hacen que las escenas se sientan visualmente planas, como si la cinta estuviera atrapada en un solo registro emocional. Este enfoque estilístico, que podría haber sido un vehículo para intensificar la intimidad, termina restando impacto a momentos clave, dejando una sensación de uniformidad que no siempre juega a favor de la narrativa.

Los tiempos narrativos son otro punto débil. Endara opta por un ritmo deliberadamente pausado, una decisión que refleja el lento desvanecimiento de la memoria de Mercedes, pero que a menudo cae en el estancamiento. Hay escenas que se prolongan más de lo necesario, sin añadir peso emocional o avanzar en la trama, lo que genera una sensación de letargo que desconecta al espectador. Los silencios, que podrían haber sido un recurso poderoso para amplificar la intimidad entre los personajes, a menudo se sienten vacíos, como si la directora no confiara plenamente en su capacidad para comunicar a través de la imagen. Cuando los silencios funcionan, como en los intercambios sutiles entre Mercedes y Ana María, su cuidadora, son conmovedores, pero su uso inconsistente diluye su efectividad.

El guion, aunque tiene momentos brillan-

tes, también presenta carencias. Las frases de Mercedes, cargadas de un humor ácido que García entrega con precisión quirúrgica, son lo mejor del texto. Sus comentarios punzantes, que revelan una personalidad aún viva bajo las sombras del Alzheimer, son joyas que dan profundidad al personaje. Sin embargo, las interacciones secundarias, especialmente con la hija de Mercedes, carecen de la misma fuerza. El conflicto familiar, centrado en los celos de la hija hacia Ana María, se plantea con potencial, pero se resuelve de manera superficial, sin explorar a fondo las complejidades emocionales de una relación fracturada por la enfermedad. Esta falta de desarrollo deja al espectador con la sensación de que la cinta promete más de lo que entrega.

Las frases de Mercedes, cargadas de un humor ácido que García entrega con precisión quirúrgica, son lo mejor del texto. Sus comentarios punzantes, que revelan una personalidad aún viva bajo las sombras del Alzheimer, son joyas que dan profundidad al personaje.

Otro aspecto que decepciona es el tratamiento del contexto multicultural. La mezcla de identidades chilena (Mercedes), colombiana (Ana María) y panameña (el en-

torno) podría haber enriquecido la narrativa, añadiendo capas sobre la diáspora y las conexiones humanas en contextos diversos. Sin embargo, este elemento se queda en un guiño superficial, sin profundizar en las tensiones culturales o sociales que podrían haber dado mayor textura a la relación entre las protagonistas. La química entre Mercedes y Ana María es uno de los puntos fuertes de la película, con momentos de complicidad que trascienden el rol de cuidadora y paciente, pero el guion no siempre aprovecha esta dinámica para explorar temas más amplios, como las barreras de clase o las experiencias compartidas de la migración.

La banda sonora, aunque minimalista, merece mención. Compuesta por sonidos ambientales y notas suaves que acompañan los momentos de introspección, busca reforzar la atmósfera íntima, pero a veces se siente genérica, sin aportar una identidad sonora distintiva que eleve la experiencia. En contraste, los detalles en la puesta en escena, como los objetos personales de Mercedes –un collar que acaricia con nostalgia o las fotos que ya no reconoce–, añaden capas de humanidad al relato, recordándonos que el Alzheimer no solo borra recuerdos, sino también los vínculos con el mundo material.

Con una duración de 108 minutos, *Querido trópico* aspira a ser un retrato sutil del Alzheimer, el cuidado y las conexiones humanas inesperadas. Aunque la dirección de Endara, en su debut en la ficción, muestra sensibilidad y un ojo prometedor, no siempre está a la altura de la ambición de la historia. Los colores monótonos, los ritmos desiguales, los silencios inconsistentes y la falta de profundidad en temas secundarios limitan el impacto de la cinta. A pesar de estos tropiezos, la actuación de Paulina García, junto con la sólida interpretación de Jenny Navarrete como Ana María, hace que la película sea inolvidable. García convierte cada escena en un espejo de la pérdida, la ternura y la resistencia, recordándonos que incluso en el ocaso de la mente, la humanidad persiste. Por ella, *Querido trópico* merece ser vista, aunque deje al espectador deseando que el resto de la película hubiera estado a su altura.

15-07-2025

Toulouse (Francia)

FIN 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# QUERIDO TRÓPICO, DE ANA ENDARA

---

Gonzalo Restrepo Sánchez



*A veces, lo único que se necesita para crear una película inolvidable no son grandes efectos especiales ni historias grandiosas. Un buen diálogo y una conexión maravillosa entre los actores pueden ser suficientes para atraparnos y sumergirnos en un viaje inolvidable*  
—Ruffo, 2025—

Lo primero que vino a mi mente al salir de la proyección, es que esta película es de esas para la sección de *Un certain regard* en el festival de Cannes (así se lo expresé a la cineasta al ser abordada) y por varias razones. Pero, una fundamental a mi parecer, es que Ana Endara Mislov diseña en su película un

mecanismo de indagación, por momentos con signos de documental, a través del cual se introduce en esa bruma indeterminada del cerebro en percibir realidades verdaderas (y que valga lo tautológico). Situaciones en las que, mediante imágenes, y diálogos –a conciencia– nos comunican en todo momento una “ilusión de franqueza” tan fuerte e invariable en dos personajes, que acaba no solo siendo veraz, sino que, además, está a la orden del día.

Esta cinta colombo-panameña podríamos clasificarla como un drama psicológico. El asunto va de una especial relación de amistad –si se quiere ver así– entre una nana colombiana en Panamá llamada Ana María (Jenny Navarrete) y “Mechi” (Paulina García). Partiendo de esta premisa en apariencia sencilla, la joven directora diseña unas imágenes de corte realista que, sin rehuir a la metaficción –comúnmente concebida como un tipo de narrativa que identificamos por su ambiente autorreflexivo y autorreferencial– indaga la sombra de la autoconciencia, para una mayor presencia enunciativa del autor. Y para el caso que nos ocupa, a través de dos mujeres convirtiendo sus discursos en referentes de sí mismos. Ya que, en lo estrictamente cinematográfico:

La cámara filma a las protagonistas acercándose a unos rostros para fotografiar con una extraordinaria autenticidad las derivaciones que viven por desdoblar ese día a día, alguna que otra severidad que surge cuando la circunstancia en la que se vive –podría ser la suya o la mía– es apoyada ahondando en profundas emociones terrenales, algunas imprecisas en nuestra mente. Entonces, lo primero que habríamos de expresar, es que estamos frente a un *tête-à-tête* *actoral* entre las dos actrices.

... ese carácter confidencial entre dos mujeres, reflejándose quien es quien, y qué buscan cada una de ellas en sus propias vidas.

*Un tête-à-tête* por dos razones: la primera por esa “conversación íntima” que mantienen dos personajes frente a frente, quienes a la larga poco se conocen –escrutándose un buen guion escrito por Ana Endara y Pilar Moreno–. Y la segunda, por ese carácter confidencial entre dos mujeres, reflejándose quien es quien, y qué buscan cada una de ellas en sus propias vidas. Desde esta lectura, entramos al drama psicológico por ese retrato de la complejidad de la mente humana y, que sin “fingida” contradicción entre estos dos personajes femeninos,

hallamos cierta forma de cotejar ideales y deseos que nos permiten hilvanar unas supuestas y confusas emociones que afectan sus recapitulaciones como la evaluación e interpretación de la indagación del entorno, las creencias y anhelos únicos de cada individuo (Oatley y Johnson-Laird, 2013). Y que, en despejados hábitats, todo ello tiende a revelar sus propias subjetividades de la vida.

De suerte que, en *Querido trópico*, por una parte, las que regularmente subyugan a la narración y se caracteriza por la aproximación a la realidad desde la representación de la nana y una agudeza a fin de cuentas: ¿fingiendo su maternidad? Pues la mente es así. Y, por otra, atribuiríamos en “Mechi” aquellas ideas confidenciales que le permiten, y a través de las cuales, ella discurre su imperturbabilidad. Y es que a lo largo de ese “encuentro” entre Ana María y “Mechi”, un poco mayor que su nana y con sintomatología previa a la demencia; nos permite aproximarnos a que todo filme sobre este tipo de revelaciones y cosmos adultos, en última instancia, se nos presenta a manera de lidiar “cierto tipo de revelaciones” entre dos universos, y por momentos igual que al mundo infantil e ingenuo por esa mediación de la «[...] interacción intersubjetiva afectiva [...]» (Pérez y Suárez, 2019, p. 21).

Si bien en este tipo de dramas psicológicos suelen algunas veces retratar a los adultos como a personas feroces por una cultura y el sistema, *Querido trópico* por momentos atascada en unos diálogos, de repente –y reitero: ¡de pronto!– nos llevan a unos valores de verdad, bondad y hasta de beldad, los cuales pueden coexistir puros y fehacientes. Además, tienden de alguna manera a estimular a aquellos otros valores para no cambiar comportamientos. Y es que los personajes que observamos en la pantalla se hallan a gusto tal y como son.

Aunque, no existe en este filme el menor atisbo de ironía o comedia, de todas formas, la cineasta Endara opta por un estilo que juzga querer romper las barreras entre el documental y la ficción para una proximidad al circuito de festivales de cine con escenarios complejos, retratos hiperrealistas (caracterizados por plasmar la realidad tal cual es, y decirlo tal cual, que inclusive, y por momentos, esta tiende a ser descomedida). Asimismo, la película posee esa prerrogativa de la atmósfera como definidor y esencia de los personajes, y es lo que está a la mano de este cine colombiano reciente.

Y como lo bueno y breve, dos veces bue-

no. Un cine que por lo demás ya genera referentes jóvenes de un cine que sin mucho recurso y sin el expediente de ralentizar simultáneamente una acción o sentir a todo volumen una música extradiegética y, con alguna que otra imperfección, a pesar de que Endara Mislov tiene una corta filmografía, recomendamos la calidad de esta ensimismada cinta.

## Referencias

Oatley, K. y Johnson-Layrd, P. N. (2013). *Cognitive approaches to emotions*. Trends in Cognitive Sciences, vol. 18, n.º 3. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2013.12.004>

Pérez, M. y Suárez, C. (2019). *Filosofía y psicología de la mente infantil. Un ensayo de ingeniería conceptual en la teoría de la atención conjunta*. Editorial Universidad Javeriana.

Ruffo, M. (24 de enero de 2025). *Cinco atrapantes películas cuyas tramas se basan en dos personas teniendo profundas conversaciones*.

<https://www.quever.news/cine/2025/1/24/cinco-atrapantes-peliculas-cuyas-tramas-se-basan-en-dos-personas-teniendo-profundas-conversaciones-42449.html> 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# SEMILLA DEL DESIERTO, DE SEBASTIÁN PARRA

---

## EL DESIERTO DE LOS NIÑOS

---

Jerónimo Rivera



La referencia más clara que se tiene de la película *Semilla del desierto* es que se trata del “Mad Max colombiano”, un apunte que tiene algo de sentido desde lo estético pero que se queda muy corto en lo conceptual y en lo narrativo. La saga de *Mad Max* transcurre ciertamente en un escenario distópico postapocalíptico y pone en escena una guerra por el agua en un mundo desértico y

violento que, ciertamente, guarda cierta similitud visual con la zona de la Guajira en la que transcurre esta historia. *Semilla del desierto*, no obstante, no habla del futuro sino del presente de esta región. En lo que sí coinciden ambas películas es en usar los elementos básicos de la naturaleza como hilos conductores de la historia: el agua como un tesoro y el fuego que atrae y repele.

La Guajira, ubicado en el extremo norte de Colombia, es un departamento afectado por la escasez de agua y la falta de oportunidades, así como por un fenómeno del contrabando casi endémico y amparado por el desgobierno y un abandono estatal histórico. En la película, la trama de los “pimpineros”, traficantes de gasolina, es un reflejo fiel de una realidad cotidiana para los guajiros que da cuenta de la falta de límites entre lo legal y lo ilegal, entre la moralidad y la supervivencia.

Inspirada en experiencias reales de la infancia del director en La Guajira, esta película reflexiona sobre cómo entornos vulnerables determinan historias de resistencia, moralidad ambigua y ausencia de inocencia. En tierras sin presencia del Estado, ni carreteras, ni servicios públicos, opera una ley tácita que privilegia a los más fuertes, física o mentalmente, y llama la atención la construcción de una especie de gobierno de facto comandado por un adolescente y en el que los adultos son solo ayudantes u opositores de los deseos de los jóvenes.

Así las cosas, el personaje de Cayo Cayo, jefe de la banda de pimpineros, infunde respeto a pesar de su baja estatura y su voz delgada y cumple una función de mentor casi

paternal frente al protagonista, cuyo objetivo es dejar atrás las anclas del pasado para construir un futuro junto a la mujer de la vida y su bebé. El jefe solía conocerse como Carlos Carlitos, un nombre más cercano y afín con su edad, pero ahora exige que lo llamen Cayo Cayo, un apelativo que, en su repetición, pretende dotarlo de más poder y respeto.

La narración se cuenta por medio de planos secuencia principalmente amplios en donde los personajes interactúan de forma mecánica y fría y en donde sus movimientos están marcados por las difíciles condiciones impuestas por un medio ambiente hostil. La estética de la película refuerza el anacronismo de la propuesta. En su apuesta gráfica, representada en su material promocional, sus créditos y su paleta de color se buscan tonos tierra y comúnmente asociados a la estética del polaroid y del cine análogo con añoranzas a los rayones y el grano del film. La apuesta por los planos secuencia hace más énfasis en el desarrollo de un tiempo continuo en un contexto hostil que en las emociones de los personajes, como si se trataran de fichas de un gigante juego del que desconocen las reglas.

A la ya larga tradición de dirección de ac-

tores sin experiencia, esta película suma la interpretación de jóvenes de la región con muy poca cercanía con el cine, que se insertan en la lógica de la película con resultados irregulares pero que, en términos generales, lucen muy convincentes desde el trabajo físico, aunque algo distantes en su compromiso emocional con la historia. Sus diálogos lacónicos y en ocasiones literarios, pueden ser vistos como una dificultad propia del trabajo con no-actores o como la construcción de una atmósfera surrealista que traza una realidad paralela en la que los personajes no son más que fichas en un escenario árido y en ruinas y en la que los más jóvenes son los llamados a romper los ciclos de inercia, violencia y amargura que han heredado de sus ancestros.

La apuesta por los planos secuencia hace más énfasis en el desarrollo de un tiempo continuo en un contexto hostil que en las emociones de los personajes, como si se trataran de fichas de un gigante juego del que desconocen las reglas.

La historia no se ubica temporalmente en una época determinada y la dirección de arte da cuenta de un estilo visual minimalista en el que el desierto es, más que un escenario,

el personaje principal de una historia en la que los personajes luchan cada día por sobrevivir en un entorno hostil y carente de afectos, en donde las redes de apoyo son algunos pocos buenos amigos y en donde impera la ley del más fuerte.

La banda sonora enfatiza en el naturalismo, acompañando sonidos como el de las cigarras, que se usan como elemento narrativo de suspenso en la casa de Chelina, con música diegética que representan la juventud en una especie de atmósfera cyberpunk caribeña, mezcla de música electrónica y calipso.

El mundo adolescente se convierte en adulto de golpe cuando la fiesta es escasa y se vive para trabajar y cuando es necesario matar al padre (literal o metafóricamente) para crecer y buscar la felicidad. Esta idea es clara desde el inicio cuando se afirma que: “en las grietas de Latinoamérica hay un pueblo que devora sueños y convierte a los niños en adultos prematuros”.

La madre que reclama a su hijo por la juventud perdida y el padre que reemplaza a su esposa fallecida por su hija, tanto en el abuso como en el control, son obstáculos para los deseos de los protagonistas, pero,

al mismo tiempo, un espejo de lo que ellos mismos podrían llegar a ser si deciden quedarse en esa tierra en medio de la nada y carente de oportunidades, en donde es necesario arriesgar la vida para salir adelante. Estos espejos rotos han dejado en ellos traumas y huellas imborrables y por eso la maternidad puede verse como un problema que hay que resolver y el amor como una emoción escasa y efímera.

Las opciones de supervivencia, marcadas por la ilegalidad, hacen parte de una mirada despojada de escrúpulos y moralidad, que refleja la falta de autoridad, desde la del Estado hasta la de los padres. Los jóvenes deambulan por el paraje desértico sin guía ni ley.

La misión de huir es imperiosa y las oportunidades son mínimas. Cabiche solo encuentra dos caminos: matar por encargo o robar gasolina. Entre ambas, prefiere arriesgar su vida por obtener el combustible. La gasolina representa, además de una valiosa mercancía, el fuego que simboliza la vida y la muerte. En palabras de Bojote: “La vida es como una llama que se apaga y no se prende más, al fin y al cabo nosotros somos los zancudos de la tierra, todo lo dejamos seco”, idea que se refuerza en los cánticos que

suenan en su propio funeral, repetidos una y otra vez: “La candela te quemó, la candela te llevó, la candela te limpió”. Chelina reafirma la idea cuando, al decidir marcharse con Cabiche, le dice: “Prefiero morir quemada que vivir con miedo”. De esta forma, el fuego se representa como la frontera entre el mundo adulto opresor y la libertad de vivir bajo las propias reglas. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# UN NUEVO AMANECER, DE PRISCILA PADILLA

---

## MUJERES EN LA GUERRA

---

Orlando Mora



Cada semana se continúan estrenando en el país películas colombianas, por desgracia de forma bastante marginal y con escasas posibilidades de mantenerse durante un tiempo importante en exhibición. Ese paso fugaz trasluce las cifras de producción y a la vez da cuenta de cuellos de botella sin resolver en el proceso de circulación industrial de

nuestro cine.

En el registro de obras de esta semana aparece *Un nuevo amanecer*, de Priscila Padilla, una directora de sólida formación profesional y de la que conservo un grato recuerdo por *La eterna noche de las doce lunas*, una obra de 2013 que confirmó su vocación por

el cine documental y dejó ver hacia dónde se orientaban sus preocupaciones creativas.

En su nuevo título la realizadora define de entrada el punto de vista de la narración, que será el suyo propio. La génesis del relato se encuentra en el deseo de Padilla de indagar por la suerte de dos amigas de juventud que terminaron incorporándose a las FARC, destino del que ella escapó por la aparición fortuita de personas que le dieron a conocer el cine y ese descubrimiento la llevó por otros caminos.

Gracias a contactos y amistades la directora consiguió llegar en los días previos a la firma del acuerdo de paz del año 2016 a un campamento de las FARC. Nada supo de sus amigas, pero en su lugar entró en contacto con varias mujeres que estaban en la guerrilla, con cuatro de las cuales trabajó amistad y son ellas las protagonistas de su reveladora película.

Jessica, Alejandra, Eliana y Sarah Luna aportan una mirada desde adentro acerca de lo que significa ser mujer en medio de un grupo armado con predominio de hombres, no solo en cuanto a números sino también en mentalidad y en mirada frente a lo que se vive en medio de la guerra. A la pregunta de

la directora por los sentimientos que habitan en esas mujeres vestidas de guerrilleras, la respuesta de un jefe es demoledora: No venga a complicarles la vida a ellas y sobre todo a nosotros los hombres.

Esa primera parte se distingue por compacta y por centrarse en la situación de las cuatro mujeres, quienes con tonos y en registros distintos narran lo que vivieron con ocasión de eventos normales como la menstruación o de otros de mayor peso como los embarazos y los abortos que con frecuencia se debían practicar.

La imposibilidad de ser madres es una de las declaraciones que más impacta en medio del día a día de las guerrilleras, un transcurrir del que la directora ha borrado toda presencia masculina, excluyendo cualquier referencia a la vida en comunidad, en una decisión que recorta perspectiva y que quizás se explique en función del interés de Padilla de hablar exclusivamente de las mujeres y de lo que para ellas significaba estar en ese mundo de armas y violencia.

Firmado el acuerdo de paz en el 2016, la película registra en el resto del metraje la suerte de esas mujeres en su tránsito a la vida civil, etapa en la que afrontan dificulta-

des por un pasado que muchos no perdonan y los tropiezos de un proceso político que no consiguió llevar a buen puerto sus anheladas promesas. Esa parte del documental cubre un largo período de siete años, lo que obliga a elipsis y abreviaciones y la cámara se ocupa en especial de dos de las protagonistas, en las que vemos de manera discreta florecer el milagro de la vida (la maternidad, el arte) en medio de vicisitudes y frustraciones.

La imposibilidad de ser madres es una de las declaraciones que más impacta en medio del día a día de las guerrilleras, un transcurrir del que la directora ha borrado toda presencia masculina

...

Un nuevo amanecer se aleja del reportaje y conquista la dimensión de documental de creación gracias a los recursos de la puesta en escena. Procedimientos narrativos y actos como la lectura de textos, las inscripciones en la palma de la mano, los escritos en hojas que aparecen aquí o allá, el performance de una de las mujeres o la simbólica cortada del cabello se integran en un conjunto que enriquece la lectura de la realidad, con momentos deslumbrantes como los que registran la dejación de las armas por parte

la guerrilla.

En los créditos la directora Priscila Padilla aparece como responsable del montaje conceptual, término que seguramente apunta a destacar la responsabilidad de la directora en el sentido último del trabajo. En esa medida, varias de las escenas que se suceden en los últimos minutos hubieran podido servir de cierre, variando con cada una de ellas el significado final de la obra. Una cosa hubiera sido finalizar, por ejemplo, con la secuencia en que una de las mujeres contempla la audiencia en que el secretariado de las FARC reconoce ante la JEP sus nefandos crímenes, y otra hacerlo como se hizo con el reencuentro de la directora con una de las amigas que buscaba desde el comienzo.

Padilla se aferra a la esperanza y confía en el papel de las mujeres en el mundo por venir, concluyendo con unas palabras lo que ella juzga ha sido un viaje personal desde las entrañas: “Por qué las mujeres resistimos tanto dolor y en ese resistir nos perdemos. Un nuevo amanecer vendrá y con él la posibilidad de dibujar con nuestros propios colores”. 

CONTENIDO

SITIO WEB

---

# UN POETA, DE SIMÓN MESA SOTO

---

## EL CIELO SIN PROMESAS

---

Martha Ligia Parra



En Instagram @mliparra



*-Óscar: Soy un poeta*

*-Hermana: Usted es un desempleado*

*“Pero lo que permanece*

*lo fundan los poetas”*

(verso final poema Hölderlin)

“Yo quería volver a algo más puro: una forma de arte cruda, visceral, menos mecánica”. Afirma Simón Mesa a propósito de *Un poeta*. Sin duda su película más personal, sincera y libre. Una declaración de principios, una reconexión con lo que realmente importa en el trabajo artístico y en la vida. Y lo que es probablemente más difícil: ser au-

téntico consigo mismo. Para ello, en franca rebeldía y madurez se atreve a sacudirse de moldes, etiquetas o caminos trazados. Y hace una película como si empezara de nuevo, con el ímpetu y la fuerza de alguien apasionado por su oficio.

Esta elección recuerda a Truffaut cuando decía que es mucho más importante la inspiración, las ganas de decir algo, de hacer algo. No hay reglas en el cine, solo seguir tu instinto. Y se complementa con la afirmación de Carrière: “El cine es una experiencia abierta, siempre redescubriéndose a sí misma, huyendo permanentemente de las reglas que tratan de aprisionarla en algún código bien establecido”.

Un poeta es un parteaguas en la obra del director al recoger los temores y frustraciones y darles una forma creativa; acorde con la propia intuición. Este filme nace del miedo a quedarse estancado, a vivir de glorias pasadas. Recobra así la fuerza para ir a contracorriente y optar por los desusos, por lo que no está de moda. E, igualmente, persistir en la defensa dulce amarga de la creación independiente. En últimas, del sentido que debe tener el arte.

Óscar Restrepo (Ubeimar Ríos), el prota-

gonista, es un poeta fracasado y borracho, de aspecto feo y desaliñado. Ni él ni su interés, responden a la utilidad que exige la sociedad. “Soy un poeta” le dice a su hermana. Y ella le responde: “Usted es un desempleado”. Óscar es la nota disonante, la pieza que no encaja. Un hombre anticuado como su oficio. Un bueno para nada según las reglas que le rodean. Él (ganador de un premio nacional de poesía en su juventud) se define como “un sempiterno, un perpetuo soñador buscador de quimeras a través de la palabra”.

Óscar es la nota disonante, la pieza que no encaja. Un hombre anticuado como su oficio. Un bueno para nada según las reglas que le rodean.

Ubeimar Ríos, quien encarna a Óscar, es un actor natural que logra un personaje entrañable. Y comunica con acierto desde la más profunda tristeza a la alegría más contagiosa. Todo el tiempo vemos los contrastes de su figura y expresión frente a cada situación, en medio de la vida que pasa: impasible, borracho, ido, distante, desconectado de todo. Como si fuera un extraño en el mundo, un extraterrestre. A veces es filósofo, loco, desadaptado, un vago, un alma en pena o todas las anteriores. Y en otros momentos, es todo

lo contrario, lleno de vida y alegría.

Como profesor a regañadientes en un colegio, descubre a Yurlady (Rebeca Andrade), una alumna de un barrio humilde de Medellín, con talento y gusto por la escritura. Ella es la única de su grupo que escribe. Este descubrimiento renueva su fe y le da ánimo para tomar un nuevo aire. Pero ella es simplemente una joven que escribe por gusto y sin ningún afán utilitario.

Un poeta atrapa al espectador desde el comienzo. Gracias a una narrativa contundente y a la combinación de humor y patetismo. Esta comedia negra está cargada de crítica, pero también de compasión por sus personajes. Es una pieza que tampoco teme parodiarse a sí misma y que se desarrolla en cuatro capítulos o movimientos: El fracaso, Magnum Opus, El arte nos salvará y Un poema feliz.

La película asume todos los riesgos. Rodada en un tiempo récord de treinta días, para un guion con muchas escenas. Y en súper 16 mm, con limitado material cinematográfico y poco margen de maniobra. Una labor eficiente que obligó a concentrarse en lo más importante. Y, además, logró entrar a Cannes con el primer corte. Para Mesa esa cua-

lidad de “inacabada” de la película encaja con la propia estética. Un poeta se nutre del realismo sucio en lo visual y narrativo. Los referentes en la poesía son José Asunción Silva, cuya defensa apasionada e imagen son constantes a través del relato, Bukowski, León de Greiff, Jorge Padrón, Alejandra Pizarnik, Beatriz Vanegas.

Pese al creciente número de estrenos del cine colombiano, Mesa se atreve a decir lo que muchos realizadores viven, pero no lo expresan ni directa ni públicamente: “Hacer cine en Colombia es increíblemente difícil y después de mi primer largometraje, realmente pensé en rendirme. En la mayoría de casos, solo puedes hacer una película cada tres o cuatro años”. Considera que cualquier película que se ha hecho en Colombia es un acto de fe, de terquedad. En todo caso, su más reciente obra hace las preguntas incómodas: qué es el arte y para qué sirve y qué pasa si se fracasa en el intento.

Este segundo largo del realizador refleja precisamente esas reflexiones sobre el arte “desde adentro: lo que significa crear, las limitaciones que impone, las renunciaciones que exige. La película nació de una especie de cansancio con la maquinaria del arte y de un deseo de hacer algo libre, sin molde, con

un espíritu que se sintiera casi punk”. Y así se percibe, con una apuesta estética y narrativa libre, con capacidad de crítica y de humor, con unos personajes creíbles y cercanos. Producto de la sensible observación de nuestra forma de ser. Y de habitar una ciudad como Medellín, de grandes contrastes.

La cinta habla de relaciones fallidas, de intentos, sueños y caminos frustrados. De los varios propósitos por mejorar, de las cosas que solo a veces salen bien. Y de la felicidad momentánea que se tiñe de fracaso y escala en tragedia. Muestra la esperanza y la felicidad cortadas de tajo. Y cómo la realidad cruda y sin maquillaje, nos recuerda nuestra pequeñez y vulnerabilidad.

La cinta habla de relaciones fallidas, de intentos, sueños y caminos frustrados. De los varios propósitos por mejorar, de las cosas que solo a veces salen bien.

Un poeta acierta al des-idealizar el trabajo creativo, al mostrar sin adornos, sus costuras y paradojas. Des-romantiza la poesía, las buenas intenciones, la amistad, la relación profesor -alumno y las dinámicas de la cultura y el arte. También encara la relación madre-hijo, la paternidad, la pobreza y la falta de oportunidades. Ofrece así la polifo-

nía de un universo cercano. Y si bien parece una ópera prima al querer poner muchas cosas en ella, es también una obra de madurez.

Tres ideas claves resumen esta realización: Libertad, sinceridad y desencanto. El deseo, tantas veces puesto a prueba, de querer vivir del arte. Y el choque continuo con la realidad: los gustos, el mercado, la dificultad para llevar a término un proyecto. Son muchos los que se rinden a medio camino o incluso antes. El protagonista de *Un poeta* es uno de ellos; alguien con un reconocimiento inicial que se apagó.

Un poeta llama la atención por su desparpajo y espontaneidad, pero también por el cambio de tono en la obra del director paisa. Por querer acortar, genuinamente, la distancia con el público. A la mirada sensible y cuidadosa de los cortos y el primer largo (*Amparo*, 2021) con sus protagonistas femeninas, le suma aquí el componente de comedia. El cual revitaliza, acerca y alivia los temas que le interesan. Mesa retoma la creación con urgencia y vigor existencial recargado.

La película es arriesgada, sincera, ruidosa y calmada, fea y hermosa.

Una obra intencionalmente imperfecta,

exaltada, que trata con la locura y el abismo. Pero también con la poesía, la conexión, la familia, la solidaridad.

Mesa hace una radiografía de su propio lugar en el cine, de lado b del arte. Y superpone el mal gusto y lo refinado, el cielo y la agonía. En un momento Óscar afirma: “Se necesita sensibilidad para descubrir la poesía en los lugares más inesperados, debajo de las piedras, en una calle, en el día a día, es más difícil que escribirla”. Y agrega: “No todo el mundo lo ve, hay que saber verla para no dejarla escapar. Y no me refiero a un bello atardecer o un arcoíris”.

La película es una oda a la imperfección, abierta a la emoción pura, al proceso. Y por, sobre todo, celebra la alegría de hacer cine; siguiendo a Truffaut. Como lo expresa Mesa a través de Yurlady: “Sin miedo en el alma, sin preguntas que arden. Cada lucha, sueño, cada sombra que persigo en este cielo sin promesas”.

En su corta pero potente obra, queda evidenciado el talento de Mesa y el lugar destacado que ocupa en el cine nacional. Quisiera cerrar con el espíritu que guía a *Un poeta*, a la creación y a la utopía que la sostiene:

Quizás digan que soy un soñador

Pero no soy el único

Espero que algún día

te unas a nosotros

– *Imagine*, John Lennon– 

CONTENIDO

SITIO WEB



.....  
ARTÍCULOS Y ENSAYOS  
.....

---

# LAURA MORA ORTEGA (MEDELLÍN, 1981)

---

## REALIZADORA VALIENTE Y EMPRENDEDORA

---

Mauricio Laurens



Antes de lanzarse al largometraje, nuestra respetada y admirada cineasta antioqueña tuvo un aprendizaje profesional que vale la pena compartir para entender su relevancia como autora en un medio artístico nacional con dimensiones latinoamericanas. Laura Mora, como todos la hemos conocido, estudió dirección-producción y guion en una escuela universitaria de Melbourne.

Al regresar a Colombia, en 2008, fue script de *El cartel de los sapos*, codirectora de *Escobar, el patrón del mal* y del seriado *Frontera verde* para Netflix. Concha de Oro en San Sebastián 2022, primer gran trofeo para una colombiana integral, gracias a *Los reyes del mundo*, y reciente realizadora de tres episodios de una primera temporada de *Cien años de soledad*.

*Antes del fuego*, en 2015, su casi ignorada ópera prima de largometraje argumental, recrea dramáticos sucesos acaecidos en una oficina cercana a la Plaza de Bolívar que rodearon una investigación criminal (thriller) y el capítulo sentimental antepuesto al asalto guerrillero, con la posterior hecatombe del rescate militar en el tristemente célebre Palacio de Justicia. Insinúa, por lo tanto, un interrumpido romance al investigar, periodísticamente hablando, una incierta conspiración institucional para consumar un golpe de estado en el corazón de la República. Antecedente, documental y noticioso: *La toma* (de Palacio), según Miguel Salazar y Angus Gibson, en 2011.

Escribí, con anterioridad, sobre experimentaciones fílmicas en esta película bogotana que... “empalma una escena con otra en el reducido espacio donde transcurren oscuros episodios”. Porque *Antes del fuego* refiere los preámbulos de una tragedia... “cuyos amantes protagonistas cruzaron sus destinos fatales al percatarse de un complot para derrocar al ejecutivo”. Otro rumor, presentado en el mismo año (2015): *Siempre viva*, con el método teatral del maestro Miguel Torres y las propuestas valientes de Klych López, trama que nos develará la desaparición extrajudicial de una víctima más

acusada de... victimaria. En agosto se supo que *Noviembre*, de Tomás Corredor, estará en la competencia oficial de Toronto, alrededor de la intimidad de quienes sobrellevaron una pesadilla real de hace cuarenta años.

*Matar a Jesús* (2018). Drama humano y social de trazos autobiográficos acontecidos en Medellín: Paula, joven estudiante de Bellas Artes, testigo casual del asesinato de su padre –profesor de ciencias políticas baleado por un parrillero motorizado–. En una primera parte se abordan las ineptitudes investigativas y judiciales de los organismos competentes para esclarecer tan atroz delito, siendo un desgreño administrativo por cuanto la fiscalía local mantiene engavetado el proceso y no hay arrestos ni pronunciamientos al respecto.

En una primera parte se abordan las ineptitudes investigativas y judiciales de los organismos competentes para esclarecer tan atroz delito ...

Desde el momento en que la protagonista cree haber reconocido al autor material de semejante fatalidad, busca una respuesta y se interna por su propia cuenta y riesgo en sectores del bajo mundo frecuentados por

bandas de ladrones, sicarios y delincuentes comunes. Jesús, el temido adolescente identificado por la víctima, se siente atraído por una muchacha universitaria de clase media alta sin sospechar que se trata de la hija de una de sus bajas mortales.

Al pretender infiltrarse en zonas peligrosas para saciar su sed de venganza, Paula simula adelantar tareas académicas de fotógrafa tradicional, o análoga, exponiéndose a ser violentada. Conocerá, entonces, intimidades del victimario relacionadas con una penosa realidad ignorada por la víctima. ¿Será la venganza una solución? Resultado final: la elaboración de un concienzudo trabajo investigativo que compromete las integridades de Laura como mujer, víctima y portadora del miedo colectivo.

Los trabajos actorales y de campo, la investigación preliminar del equipo conducido por su realizadora y las inquietantes fronteras entre rudeza masculina y sensibilidad femenina convergen en el espíritu social de una mirada dolorosamente poética portadora del infranqueable miedo colectivo. Más allá de las tenacidades desplegadas por tales seres olvidados e indefensos, resulta plausible el haber retomado métodos de filmación desarrollados con intérpretes

naturales y vulnerables –lección aprendida del poeta y paisano cineasta Víctor Gaviria–.

Inevitable el abordaje, o la representación de una violencia enfurecida e incontenible, que opta por expresiones verbales ofensivas y golpea de hecho nuestras débiles conciencias como espectadores, sin desdeñar la permanente violación a ciertos derechos de los más débiles. Dice Laura: “Es la película de la incertidumbre y me parece hermoso, porque me enseñó que el arte solo es posible cuando aparece la vulnerabilidad, la grieta, la veladura de cuando algo está un poco roto”.

*Los reyes del mundo* (Colombia 2022). Jóvenes invisibles sobreviven debajo del céntrico tren aéreo medellinense, provienen de familias desplazadas y rotas; sin casa ni escuela, exhiben con vitalidad las llagas a medio sanar de sus consecutivos e infames pasados. Son cuatro gamines paisas y uno de origen chocoano, quienes viven del rebusque diario y están expuestos a rechazos y agresiones de una ciudadanía indolente; son libres como el viento, montan en bicicletas recicladas, ruedan peligrosamente en carretera y se las ingenian por sí solos. ¡A correr, se dijo!

¿Qué futuro les espera? Desde que arranca esta emocionante cinta, producida por Ciudad Lunar (Cristina Gallego) y La Selva Cine (Mirlanda Torres), avistamos a menudos actores naturales que esgrimen los imprevisibles peligros callejeros y las salvaguardias en pleno camino de compañeros solidarios no dispuestos a ‘colgar la toalla’. Mientras que muchas de sus noches en vela transcurren en antros y zonas de tolerancia, no se descartan posadas generosas y riñas espontáneas o batallas campales a machete. ¡Sálvese quien pueda!

Cuando el entusiasta líder de la gallada es notificado del fallecimiento de su querida abuela, con papeles oficiales que lo acreditan heredero único de una casita restituida de la voracidad paramilitar, viajar en compañía de sus compinches se traduce en apoyo y esperanza de coronar la territorialidad prometida en el explosivo Bajo Cauca antioqueño. No es una aventura más de carretera, sino que ellos van tras la meta de ocupar derechos adquiridos y proclamar aquel dicho común de... “quien persevera, alcanza”.

En los destinos de estos cinco sardinos parceros conviven la poesía expectante, las transiciones de una urbe contaminada y los aires enrarecidos en los Montes de María.

Poesía y naturalismo, composiciones visuales e imágenes atmosféricas y paisajistas, transparentan una enérgica puesta en escena tanto de día como de noche. Se perciben las relaciones interpersonales del grupo perfilado y el entorno verde de una ruta a tomar sin nada de recursos, solo con un papel notariado, además de los riesgos atravesados por criaturas desvalidas expuestas a lo peor.

En los destinos de estos cinco sardinos parceros conviven la poesía expectante, las transiciones de una urbe contaminada y los aires enrarecidos en los Montes de María.

Un metafórico leitmotiv: soberbio caballo blanco sin jinete que se pasea por calles atiborradas, senderos brumosos y potreros baldíos. Sus inquietantes fronteras, entre rudeza masculina y sensibilidad femenina, convergen en el espíritu social de una dolorosa y tierna mirada; más allá de la camaradería y hermandad de sus involucrados, irrumpe como constante emocional por encima de lugares comunes o simplemente pasajeros. Escena realmente conmovedora, la del baile con viejas prostitutas maternas que irradia momentos merecidos de afecto y reposo para estos jóvenes guerreros. Con-

cha de Oro del Festival de San Sebastián, en el país vasco español, para cinco muchachos tras un pedazo de tierra en un viaje de olvidados y golpeados por el no futuro...

*Cien años de soledad* (2023-2024). Netflix dio a luz una serie ‘garcíamarquiana’ en ocho primeros episodios de una versión química, o fingida, de una novela asombrosa que juega con el ‘realismo maravilloso’. En esta primera fase de tan legendaria saga traducida en imágenes audiovisuales, que a su vez cubre casi la mitad del libro, desfilan en espiral tres generaciones de la estirpe maldita de los fundadores del hipotético pueblo cataquero: nacimiento y desarrollo del mito que rompió las fronteras entre lo real y lo sorprendente, amores incestuosos del imaginario materno y progenie de peculiaridades solitarias; igualmente, apogeo y decadencia en tiempos de conflictos civiles, locuras desbordadas y defunciones ineluctables.

Me detendré en tres capítulos –el cuarto, quinto y sexto–, dirigidos por nuestra ponderada cineasta de *Matar a Jesús* y *Los reyes del mundo*, cuyas fieles adaptaciones escritas sí pasaron la prueba definitiva por su fluidez narrativa, nudo dramático y acertada transcripción visual. *El castaño* –árbol

del patio en donde es amarrado un patriarca enfurecido–. *El coronel Aureliano*, o el destino fatal de la hija menor del primer corregidor de filiación conservadora, y un tercero, tras los amores locos del primogénito Arcadio con Pilar Ternera. También, andanzas sentimentales y batallas perdidas del curtido liberal Aureliano, quien finalmente se casará con su hermana adoptiva Rebeca.

Desde su introducción, en el primer minuto del cuarto episodio, marcha de protestantes presidida por José Arcadio –plana y sin carisma la caracterización de Diego Vásquez– se dirige hacia el despacho del doctor Moscote –divertida creación de Jairo Camargo– para aclarar que autoridad y gobierno siempre han sido privilegio de sus fundadores. En plano-secuencia, el desfile que avanza por la calle principal y da una vuelta de plaza. En simultánea, la llegada del doctor Moscote, su esposa y seis hijas casaderas, en carreta de caballos por una trocha; prosiguen las órdenes gubernamentales de pintar las casas de azul, entre radicalismos y enfrentamientos bien sabidos de liberales, radicales rojos y fuerzas militares. ¡Bien, Laura!

Se desatan sueños y olvidos, soledades y muertes. Del ahogamiento en el río del vi-

sionario Melquíades a la locura furiosa del patriarca y un aquelarre en busca de su restitución. También, un amor no correspondido del profesor italiano de música (Bruno Crespi) hacia la comedora de tierra (Rebeca) y su hermana despechada (Amaranta); y sueños preagónicos, del loco José Arcadio, con infinidad de cuartos oscuros e iguales hasta quedarse en uno de ellos y gritar que... “el tiempo se ha detenido y la eternidad comienza”. Por cuanto cunde el desconcierto hasta llegar a decir que “el amor es una peste” y... “la guerra acaba con todo”. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....



.....  
ENTREVISTAS  
.....

---

# ENTREVISTA A ANDRÉS Y MAURICIO CARMONA

---

## ESPÍRITU INFINITO

---

Óscar Iván Montoya



Antes de convertirse en inquilinato y locación de la película *Estancia* (2025), la casona de Pastor Restrepo, ubicada en el cruce de las calles Caracas y Venezuela, había sido un palacete estilo siglo XIX, un teatro, un labo-

ratorio fotográfico, un bailadero, un almorzadero popular y una cantina. En sus buenas épocas comerciales vendía miles de almuerzos diarios con asadura, albóndigas, oreja o chicharrón. Fue la primera casa de tres pi-

sos en Medellín, y su construcción databa de la década de 1860. Sin embargo, el centro de Medellín es inclemente con las personas, con la memoria, con sus principales referentes arquitectónicos, que han ido cayendo uno a uno ante la andanada de la falsa modernidad, que consiste, fundamentalmente, en tumbar sin criterio, para construir edificios más grandes y aparatosos. Así es como en Medellín se han ido destruyendo en cada fase de su evolución urbana, los principales referentes de las etapas anteriores.

*Estancia*, el documental de Andrés y Mauricio Carmona, recoge algunas de estas preocupaciones sobre el legado arquitectónico, en la que la casona es en sí misma es un personaje tan importante como sus protagonistas, porque es una especie de vientre que los acoge a todos, una matriz simbólica y metafórica que les brinda un refugio a su estilo de vida desastrado y divertido. Este lugar, con tantas habitaciones como existencias posibles, sirve de recinto a esta polifonía de hombres viejos, solitarios y disidentes, cada uno con su historia de vida, cada uno con sus memorias, cada uno con su identidad sonora y espacial. Parecen personajes hechos con esas mismas maderas, moldeados con esa misma tierra con la que está construida la casa, donde algunos preferirían no

estar, pero que la vida y su errático rumbo los terminó llevando a este ruinoso y bello lugar, condenados, como la casona, a desaparecer en una ciudad embelesada con lo nuevo y lo brillante, que desprecia lo antiguo, que no sabe valorar sus *vejeces*, en la que, como afirma el escritor Jaime Osorio Gómez: “El aprecio al legado arquitectónico y la recordación colectiva no están incursos en el alma del país”.

*Mauricio, tu trabajo anterior Expurgo (2019), junto con Estancia, en el otro director, en este productor, hay como una continuidad en la indagación por la arquitectura como un eje central, es como un sello distintivo de este par de trabajos, en los que no solamente las personas cuentan historias, sino que el paisaje, los edificios, los objetos, el vestuario, todo cuenta historias, y en este caso es la historia de una casa muy vieja de aquí en Medellín, ¿de dónde surgió ese interés en hacer un trabajo sobre este sitio, cómo encontraron los personajes, y de qué manera estos personajes les cambiaron el rumbo de la historia, aunque queda ahí el registro de la casona de Pastor Restrepo como un personaje bien central, como una especie de matriz que acoge a todos estos personajes abandonados, como a la deriva de sus vidas?*

Habíamos tenido la oportunidad de hablar

hace un par de años acerca de la videoinstalación *Expurgo*, Edificio Mónaco, justo un proyecto que reflexionaba sobre la memoria, los patrimonios incómodos, en relación a la implosión del edificio que perteneció a Pablo Escobar. Andrés ha sido como un cómplice, un compañero en estos procesos, dada su afinidad justamente con la fotografía. Venimos colaborando desde 2012, desde que yo como artista plástico del Instituto de Bellas Artes, y después como historiador en la Universidad Nacional, comencé a explorar el video como una posibilidad de diálogo con la audiencia en entornos más museográficos, espacios de exhibición artística, o también en entornos urbanos.

La ópera prima de Andrés, *Estancia*, comenzó, digamos, a fraguarse hacia el 2016, justo desde su trabajo de grado, donde él venía aproximándose a la memoria de Medellín, y haciéndose preguntas como: ¿Qué sucede con los espacios de encuentro, con los espacios de sociabilidad? Los restaurantes, como en el caso de La Estancia, los cafés, los bares. ¿Qué sucedió con esa calle Caracas que estaba plagada de unos lugares que son muy importantes para la memoria de la ciudad, como los cines, que ahora son, digamos, parqueaderos, centros comerciales, iglesias cristianas? Entonces, fueron

como unas preguntas que él tenía acerca de esta ciudad bastante complejas, como en relación a la desmemoria de Medellín, porque hay como una suerte de tradición que hace tabula rasa de los lugares de memoria, de esas huellas arquitectónicas que nos hablan de un pasado, también de esa memoria urbana tan importante para nosotros, pero que cíclicamente se va eliminando. Fue justo lo que sucedió cuando Andrés dice: “bueno, vamos a hacer este documental, tú eres el productor”, y justo en ese instante sellaron La Estancia. Entonces, es digamos una respuesta que se da casi que de inmediato en relación a esta pregunta, sobre qué sucede cuando estos lugares desaparecen.

... a la memoria de Medellín, y haciéndose preguntas como: ¿Qué sucede con los espacios de encuentro, con los espacios de sociabilidad? Los restaurantes, como en el caso de La Estancia, los cafés, los bares.

Como para retomar lo que dices de la desmemoria de Medellín, siempre recuerdo la frase que está en un libro de un amigo mío, Pablo Cuartas, que, hablando de patrimonio urbano y cultural, dice que Medellín es una ciudad conservadora que no conserva nada. Algo así. Andrés, y ya el acercamiento a los personajes,

*¿cómo fue ese proceso de inmersión, de empatía?, porque es un trabajo de largo aliento, que le lleva la contraria a esas directrices que le imponen a uno desde las facultades de comunicación, y que uno adopta por eficacia y pragmatismo, y que consiste básicamente en llegar como un paracaidista a los sitios, con el reloj y la hora de cierre soplándole en el cuello, a continuación escurrir a las personas que te brindan un testimonio, y se abre uno para la puta mierda, como se dice, sin crear ningún tipo de ligazón afectiva, ni nada por el estilo. ¿Cómo fue llegar allá a ese lugar y aprender a guiarse en esa especie de laberinto, como lo plantea un personaje al principio, cómo fue ese proceso de acercamiento a los seres humanos primero, y también lo que buscabas también para tu película, el tipo de personaje que buscabas, aunque me imagino que estabas sometido a reencauzar también tus directrices en aras de lo que ibas encontrando?*

Te cuento que esto fue un viaje como a las entrañas de un lugar, esto fue, digamos, dejarnos permear por el centro, pues Mauro y yo hemos sido habitantes del centro desde chiquitos, empezamos nuestra carrera en una litografía con nuestros padres. Digamos que siempre hemos hecho una labor entre la familia, siempre muy cercanos, algo muy colaborativo también. Y bueno, nada, tam-

bién la ciudad cambia, la ciudad como que se desdibuja ante nuestros ojos, y cada vez más, cada vez la reconocemos menos, ¿qué pasa con estos lugares? ¿a dónde van las personas que habitan el centro, que habitan los cafés? ¿qué pasa con esas conversaciones, con esos encuentros, a dónde se van? Y eso fue lo que nos pasó cuando Mauro contaba ahorita que La Estancia se cerró, yo lo llamo con el corazón destrozado a decirle que baje con la cámara y con el micrófono, pues veníamos haciendo un diario de campo fílmico.

Desde el diario encuentro con ese espacio, con la ciudad, con esa esquina tan bella, que siempre nos acogió con nuestros padres a ir a ver cine ahí, al Odeón, al Radio City, al Cid, al Dux, y bueno, la calle Junín, que es donde se enamoraron nuestros abuelos, nuestros padres, donde han ocurrido como que casi todas las historias de esta ciudad, y bueno, como contaba Mauro ahorita, empezamos a hacer ese seguimiento, y ahí tengo que hacer un pequeño paréntesis para hablar de la influencia de la universidad, pues tuve el privilegio de hacer parte de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, en donde tuve maestros bellísimos, por ejemplo Alejo Cock, que ya no nos acompaña pero que fue un profe hermosísimo,

que nos influenció mucho; Mauro Naranjo; Elena Correa; Marta Hincapié, y bueno, hay un montón de profes, pues que me quedaría acá mencionando, pero este es un proceso que se construye también a partir de las conversaciones entre profes, con Mauro, con amigos del cine que nos han apoyado, y bueno gracias a eso logramos tener la película lista para salas; y bueno hermano, esto fue muy bello porque cierran La Estancia, empezamos a grabar el desmonte, no te imaginas esas imágenes que están en el archivo, empleados de 32 años, de dieciocho ollas gigantes, las estufas con que hacían los almuerzos y se alimentaban a más de dos mil, tres mil, cuatro mil personas al día, eso fue pues como duro, ¿no?, no solo para nosotros, sino para los transeúntes que decían: “¿Y ahora dónde voy a almorzar? ¿Para dónde me voy? Yo llevo 40 años comiendo aquí, y ahora ¿qué va a pasar conmigo?”.

Y en una de esas llega un señor y nos dice: “¿Muchachos, ustedes ya conocen a Octavio, que es el casero del inquilinato?”, Y nos señala ahí arriba la casona, y le dijimos: “No, no conocemos a don Octavio”, y nos lleva, nos conocemos con don Octavio, un bailarín profesional, campeón de un montón de competencias y, sobre todo, muy interesado en el arte. Don Octavio siempre tenía la casa

abierta para los estudiantes de Arquitectura, para los de Comunicación, porque claro, él sabía dónde estaba habitando, y en esas empezamos como a conocer algunos personajes, y se empiezan a abrir esas puertas como de otros mundos, nosotros preferimos pensarlo como esos universos paralelos que están orbitando allí en esa misma casona, en esas mismas maderas, esa tierra con la que está construida.

Don Octavio siempre tenía la casa abierta para los estudiantes de Arquitectura, para los de Comunicación, porque claro, él sabía dónde estaba habitando, y en esas empezamos como a conocer algunos personajes, y se empiezan a abrir esas puertas como de otros mundos ...

Hay algo muy bello, y es que esa pregunta sobre la desmemoria de la ciudad, sobre esas personas que habitan los lugares, y esas preguntas se encarnaron en ellos, en Álvaro, en Guillermo, en Raúl, en Javier, en don Eduardo, en don Adán, que son también personajes que están allí como habitando ese lugar, y bueno, en ese diario físico teníamos rodajes de ocho, de diez horas, de doce horas durante 44 días aproximadamente, esto ocurre entre el año 2017 y 2018, en épocas de Semana Santa, y bueno, allí como que

esas historias ya empiezan a decirnos acá hay una historia, acá hay un gran proyecto, y bueno, creo que es como parte de ese inicio y de esa forma de encontrarnos con estas vidas.

*Mauricio, y como productor ¿cuáles fueron los criterios para la conformación del equipo?, me imagino que siempre pensando en una cosa muy minimalista, porque el interés de ustedes no era irrumpir en esa casa, así como desafortunadamente algunos rodajes que llegan a comunidades o a barrios, y se rompen las dinámicas propias, y se bloquea la espontaneidad, que es a mi entender una de las principales búsquedas en este documental, captar esa espontaneidad de la vida fluyendo ¿cómo conformaron el equipo y cuáles fueron las directrices para no llegar allá a perturbar el ambiente, y poder sacar el mejor partido de ser prácticamente invisibles?*

Andrés y yo venimos de una experiencia de hacer videoinstalaciones, sobre todo, tuvimos unas experiencias bastante intensas en el 2014, el proyecto de *Estructuras sin fin, metroseries, video panorámico* que hicimos en el Metro de Medellín, justo en varias estaciones, y ya en 2015 realizamos una pieza a raíz de la demolición, ¿por qué no la llamamos implosión?, del Bazar de los Puentes, justo

ahí en Prado Centro, que generó una problemática enorme para los vendedores ambulantes que habían sido acomodados ahí más de una década atrás, como hacia inicios del siglo XXI, ahí hubo un trabajo muy intensivo de entrevistas, de testimonios, que creo que un poco se convierten en el sustrato, y como una experiencia previa a *Estancia*.

Hay en nuestro espíritu una pregunta por el paso del tiempo, cómo se va transformando la luz, y cómo incide en los espacios y en las atmósferas, y que de cierta manera les otorga densidad a las memorias, también que nos habla de los personajes. Y algo muy importante para poder captar todos esos matices, es disponer de tiempo, y de una cámara durante X o Y cantidad de tiempo, sin límites, que es algo fundamental en este tipo de proyectos, digamos que es algo que hemos venido explorando con anterioridad, lo hicimos también en un viaje que tuvimos por el Magdalena Medio, que fue también otra escuela inmensa capturando todo ese paisaje industrial, petrolero, entonces cuando llegamos a *Estancia*, hay un diálogo construido con Andrés muy desde el tiempo, asentado en la paciencia que hay en la cotidianidad para descubrir lo oculto, que no se puede revelar si nos tomamos el tiempo suficiente como para esperarlo, y en esa me-

dida, fue el espíritu con el que abordamos el documental.

... y fue en esos lugares de tránsito, en esos lugares de intervalo en una casa que, a pesar de que estaba sumamente poblada, donde aproximadamente vivían quince o dieciséis hombres mayores, las relaciones son muy distantes ...

Hay algo muy bello, y es cómo las expectativas siempre son superadas por la realidad, y sin duda, los personajes nos transformaron la película. En un principio, nuestra propuesta era justo en continuar con unas metodologías inmersivas, no una cosa programática de hacer unas entrevistas cada ocho o quince días o a lo largo de una temporada, sino que lo que nosotros queríamos era vivir en esa casa, y esa fue la propuesta que le hicimos a don Octavio, el casero del lugar, cuando llegamos a gestionar la posibilidad de rodar dentro de la casa, él nos dijo: “No, esto es una casa habitada por hombres mayores que tienen una jubilación o una familia que les cubre los gastos, personas jóvenes como ustedes no se van a adaptar, ya tuve una experiencia con una pareja joven y duraron quine días”, nosotros dijimos: “Bueno, ¿qué alternativa hay?”, él nos dijo: “¿Cuánto tiempo necesitan?” La respuesta

nuestra fue después de mirarnos un instante fue de quine días.

Finalmente, rodamos efectivamente quince días en 2017 y en 2018 estuvimos un mes completo desarrollando esta labor: Llegábamos a tempranas horas, casi que en la madrugada, cuatro o cinco de la mañana. Y lo que nos abre la puerta a ese tipo de mirada, a esa observación detenida, es la última imagen de la película que, extrañamente, fue la primera que rodamos en un área común, que son las escaleras que funcionan un poco como una metáfora, como tú mismo lo mencionaste ahorita, una metáfora construida por uno de los protagonistas del documental, Álvaro, que describe esta casa como un laberinto que aparentemente no tiene salida, y fue en esos lugares de tránsito, en esos lugares de intervalo en una casa que, a pesar de que estaba sumamente poblada, donde aproximadamente vivían quince o dieciséis hombres mayores, las relaciones son muy distantes, en algunos casos era conflictiva, y nuestro estar ahí con un equipo reducido de amigos, creo que es lo que le da ese tono tan íntimo, justo ahí nos colaboraron grandes amigos que fueron compañeros de Andrés de la Universidad, Miguel Ángel Correa, Andrés Estrada, David Escallón, también un gran amigo mío que es

Carlos Carmona, él tenía una cámara muy buena de cine una Black Magic, él puso la cámara pero puso también su espíritu, y también nos colaboró en los rodajes, y también teníamos la fortuna de contar con nuestro padre en la foto fija, ese es el otro Carmona, pero a su vez nuestra hermana desde Canadá con su esposo, Karen Carmona con Fabio Salas, nos colaboraron con el teaser, entonces creo que el espíritu de la película comienza sin pretensiones, nunca nos imaginamos que este viaje nos llevaría siete años, después a estrenar en el FICCI, en Cartagena, pues era un trabajo académico sin mayor expectativa, pero creo que fue un regalo que nos dio la vida, y ese espíritu del afecto con el que comenzamos a labrar, a darle forma a eso tan complejo que es el cine, que se concreta años después, y desde luego, también con la posibilidad de construir un tejido de relaciones con los protagonistas de la película, a pesar de que lamentablemente algunos han fallecido, ya que eran de un promedio de edad de 75 u 80 años, aún tenemos contacto con varios de ellos, especialmente con Javier, que es el otro protagonista en esta obra polifónica o coral como nos gusta llamarla.

*Y me figuro que se tuvieron que multiplicar en los cargos en armonía con el espíritu que-*

*rrillero de la producción, porque Andrés fue director, guionista, y director de fotografía. Me llamó la atención, y me gustaría preguntarte, Andrés, sobre el emplazamiento de la cámara, sobre todo en los momentos que está ubicada en altura, y leí en la nota de intención, que este aspecto de la fotografía está influenciado por el trabajo de Fernell Franco, el gran maestro de muchos fotógrafos, entre ellos de Juan Carlos Gil, director de fotografía de las películas de Carlos Moreno, o colega en labores de publicidad de Eduardo la "Rata" Carvajal, el legendario foto fija. ¿De qué manera diseñaron el aspecto fotográfico, cuál era el propósito que tenían con la foto?*

Hay una frase de Guillermo Cárdenas, uno de los personajes de la película que dice, este viaje es muy largo. Y bueno, esta película fue un viaje y un regalo de la vida en el que nos permitimos como ir acercándonos de a poco, ¿cierto?, creo que, si no salía una película, tampoco habría lío, ¿cierto?, nosotros íbamos como de experimento, como que te vas acercando, y vas descubriendo ese universo. Y también, digamos, las limitaciones técnicas, las limitaciones espaciales, las habitaciones son muy pequeñas, pero muy cargadas de objetos. Cómo que fuimos descubriendo la velocidad y el ritmo de cada una de esas habitaciones, de cada una de

esas vidas. Hay una imagen muy icónica de la película que son como las escalas, donde se nota el paso del tiempo, donde vemos a los habitantes subir y bajar como en esa guía de laberinto. Y esto, digamos, lo fuimos descubriendo con el tiempo, como que cada que entrábamos a una habitación ya sabíamos dónde debía ir la cámara para poder cogerlos a todos, que quien conversara en ese momento con ellos, digamos, que estuviera a una buena distancia. Y en esa medida, en esa lógica, nos dimos cuenta que, por ejemplo, usar un micrófono de solapa, interrumpir la conversación para introducir un elemento de esos tan invasivo, nos alejaba de esa realidad, nos alejaba de ese mundo y, sobre todo, como de esa espontaneidad con que empiezan a contar las historias y sus memorias.

Entonces, renunciamos al micrófono de solapa, renunciamos a las luces artificiales y nos concentramos más en esos momentos lindos. El sonido lo resolvimos dejando grabadoras ocultas que estuvieran medio cerca, medio direccionadas, pero bueno, eso posteriormente lo fuimos corrigiendo en la posproducción. Bueno, ahorita mencionabas como los cargos, afortunadamente contamos con un equipo bellísimo. Por ejemplo, en la escritura estuve con Mauro

desde el inicio, en la investigación de campo. En el momento del montaje ingresa Isabel Otálvaro, que es una maestra del montaje en nuestra ciudad, con la que aprendimos mucho, con la que logramos, digamos, escudriñar en ese archivo fílmico, que finalmente es como de doscientas horas. Un rodaje que estuvo a dos cámaras y bueno, y que era difícil de navegar. Isa fue nuestra guía, también nuestra terapeuta en esos momentos complejos, porque a veces crees que no vas a llegar al final, a veces hay momentos de crisis, hay momentos donde se dilatan, donde quizás no teníamos para financiar la película, porque Mauro y yo empezamos a soñar en terminar la película, y, sobre todo, en poder pagarle a la gente, qué rico cuando uno contrata, y llama a un amigo y le dice ahí está tu retribución.

Ahí empieza ese reto entre la producción creativa y también la producción, digamos real, del presupuesto. Nos acercamos al estudio de grabación en Bogotá, Sonata Films, donde estuvo el “Gato” Najjar y Adriana Moreno, encabezando ese diseño sonoro; David Escallón, un amigo de la Universidad de Antioquia, fue el que se encargó de hacer la música de los espacios, esa música ambiente donde cada personaje empieza, digamos, a tener esa identidad sonora y espacial. En-

tonces, bueno, como que este proceso es una suma de muchas conversaciones, de entender los códigos de los personajes, entender su velocidad. Son hombres mayores que también tienen unas rutinas muy activas en el día. Entonces, todo esto fue revelándose paso a paso, y también la metodología, yo creo que fue muy acertada, esa forma de encontrarnos de a poco, y también ellos fueron muy abiertos hacia nosotros, eso fue algo que nos empezó a sorprender, porque sus secretos más íntimos empiezan a revelarse ahí, y para nosotros era muy importante ese despliegue de la palabra. Somos un país oral, de las tradiciones, de los mitos, todavía más esta generación de ellos, que muchos vienen de fincas, donde hay tantas historias que contar, tantas historias que a veces las hemos tenido que sacar con cuchara para saberlas, pues todos sabemos que hay unas historias incómodas o historias que a veces no queremos que se cuenten, y para nuestra fortuna todo eso se empezó a revelar allí. Entonces fue muy lindo, como muy fascinante también.

Mauricio, y te pregunto, una de las premisas de la película es que La Estancia es como una suerte de personaje principal, como la matriz que acoge a todos estos personajes que la habitan. Pero hay una cosa extraña

dentro de la peli, y es que no aparecen las mujeres, son las historias de estos hombres solitarios, digamos, sus historias y sus preferencias sexuales. No hay una presencia de la mujer así, como para redundar, presente, pero se sienten, como por su ausencia, para decirlo así muy coloquialmente. ¿Cómo se plantearon esta situación en la que las mujeres no iban a aparecer, pero que de todas maneras están presentes, ya sea por su ausencia, por la evocación de ellas que hacen los hombres, es como una imagen difusa, fantasmal, pero igual la casa también convoca eso, la maternidad y el amparo? ¿Cómo se plantearon esa situación y cómo la plasmaron por los medios cinematográficos?

Consideramos que esta película fue de muchos hallazgos. Digamos que en buena medida es el azar el que nos pone al interior de esta casa, en un inquilinato habitado por hombres viejos, por hombres mayores, con sus historias de vida, sus memorias. Por supuesto, que esa inquietud le marcó el espíritu a la película. Como bien lo dices, la presencia femenina está dada por su ausencia, y casi que la casa se convierte en una metáfora, como de un vientre, o de un útero, nos lo decía una amiga después de la proyección en el estreno en el MAMM, que es en esa arquitectura, que era justamente donde ella

encontraba esa consonancia. Entonces, digamos que esa serie de elementos van hilvanando un asunto que nos lleva a otros puntos.

... este proceso es una suma de muchas conversaciones, de entender los códigos de los personajes, entender su velocidad. Son hombres mayores que también tienen unas rutinas muy activas en el día.

Para complementar un pedazo la pregunta anterior que no te respondió Andrés, donde mencionabas a Fernell Franco, el fotógrafo que fue muy influyente en la investigación de Andrés desde su trabajo de grado. Fernell retrató en Cali las casas venidas a menos, que pertenecieron a las élites del siglo XIX y comienzos del XX. En el momento de un fenómeno urbano por el que atraviesan las ciudades, estas viejas casonas devinieron en prostíbulos, en inquilinatos, donde justamente personas que provenían de la ruralidad colombiana, ya sea por la Violencia de mitad del siglo XX, o por buscar oportunidades laborales en los grandes centros urbanos de Colombia, dotaban estas casas otra vez de vida. Las cargaban de historias con sus objetos, sus cachivaches traídos del campo, sus imágenes. Y era sorprendente

encontrarnos en La Estancia ese universo contenido todavía cincuenta años después de esas imágenes, que se hicieron entre los años setenta y ochenta del siglo pasado. Y así mismo, también nos encontramos casi como con pequeños cuadros de la historia del arte. Las escenas de ellos en sus camas, o la atmósfera de la luz. En buena medida, que es un poco lo que empezó a jalar, y esa experimentación con la altura de la cámara ya la habíamos realizado previamente. Y justamente es porque, tú bien lo notaste, hemos trabajado las locaciones como espacios arquitectónicos. Uno va en la búsqueda del ángulo donde el espacio se alcance a ver en su dimensión, pero una dimensión uno a uno, donde también aparecen los seres humanos casi que de forma frontal.

Entonces eso hace que la mirada sea muy próxima y, a su vez, que nos permita también entrar en diálogo con los personajes de forma horizontal. Y más en esta película que lo testimonial y la presencia de ellos cobró tanta relevancia. Para mí, que no he sido cinéfilo, fue una experiencia muy bonita, muy enriquecedora, como a partir de esa misma atmósfera, de las conversaciones de Andrés, que tenía unos referentes muy claros desde el documental, como Coutinho en Brasil, como Güerin en España, como Agnes

Varda, como muchos autores que nos han interesado; entonces fue como un camino para empezar a buscar dónde está el espíritu de la película, y dónde más podemos beber. Hay, por ejemplo, para mí un hallazgo maravilloso en Yasujiro Ozu, en Cuentos de Tokio. Y como también él tiene ese trabajo con la arquitectura, donde siempre vemos a los personajes en relación a sus espacios, y la condición que a ellos les brinda.

Entonces si retomamos esos elementos en relación digamos a la mujer como tal, nos parece que también hay una dimensión afectiva ahí, que se despliega de manera silenciosa. En buena medida, la película va de la soledad, pero a grandes rasgos muchos de ellos no estaban solos. Sus madres los protegían o estaban en su memoria, como latente. Muchas de las conversaciones giraron en torno a la muerte de ellas. Sus hermanas, por ejemplo, también los cuidaban, eran las mismas que velaban por su manutención. Entonces aquí hay una tensión entre hombres que viven en las condiciones que les brinda esta casa, pero que, a su vez, lo hacen por decisión propia. Es un lugar donde ellos viven autónomamente, donde la única condición es lo de la puerta que se cierra a las diez de la noche y nadie entra ni sale, pero durante el resto del día ellos pueden estar,

digamos, en función de sus intereses. Ya sea estar en los lugares del centro que frecuentaban, como el Pasaje de la Bastilla o como el Parque Bolívar; o también, por ejemplo, uno de ellos que es mormón, que hacía sus recorridos cotidianos, que también es vendedor multinivel. Entonces, digamos que la mujer fue un tema constante en sus propias vidas, desde sus memorias, desde sus fotografías, en sus habitaciones. Y bueno, es lo que le da un poco de extrañeza a ese lugar, también le da algo de dureza si se quiere, pero a la vez también le brinda como, no sé, mucha ternura. Mucha gente ha visto ternura en la película y eso nos parece muy bello.

... para mí un hallazgo maravilloso en Yasujiro Ozu, en Cuentos de Tokio. Y como también él tiene ese trabajo con la arquitectura, donde siempre vemos a los personajes en relación a sus espacios, y la condición que a ellos les brinda.

*Andrés, y para que completemos lo de la fotografía, Mauricio estaba mencionando ahora lo de los recorridos en el Parque Bolívar, o el señor mormón, que era vendedor y también hacía sus buenos trayectos, o los señores que les gustaba el chupe tenían que ir a conseguir el chorro allá al Pasaje de la Bastilla, ¿por qué esa decisión tan radical de no mostrar La Es-*

*tancia en exteriores, o a ellos fuera de la casa?*

Bueno, pues eso fue algo que lo descubrimos en el tiempo. Nosotros empezamos desde afuera hacia adentro, y tenemos muchas imágenes. De hecho, como grabamos en Semana Santa, tenemos unas imágenes hermosísimas de don Eduardo entrando a la catedral en plena Semana Santa, esa catedral que es hermosísima, o también recorríamos Junín hasta llegar a los ajedreces, que todavía persisten ahí, que se han resistido a ese cambio del centro. Y eran recorridos en donde acudían a sus vidas pasadas, a sus gustos, a sus pasatiempos también, a los lugares donde se encontraban con sus amigos a tomar un tinto, a conversar. Entonces, digamos que todo eso nos interesaba, pero en el montaje nos fuimos preguntando eso, como que cada que íbamos teniendo escenas ya rodadas, que hacíamos experimentaciones allí; y con esas piezas autónomas lo que uno hace es financiar el proyecto, mandar a becas, y a nosotros nos permitió ir conociendo el material, ir conociendo a nuestros personajes. Y en esa medida nos quedamos con estos cuatro personajes principales, Javier Ocampo, que es el mormón, y un triángulo amoroso, bellísimo, de tres hombres, que es Guillermo, Álvaro y Raúl.

Entonces, estos son los personajes que más nos cuentan de sus vidas, los que tejen todo el entramado, por ejemplo, Guillermo es un personaje que tejía puentes entre las habitaciones, que se conectaba, que cuidaba y estaba pendiente de sus vecinos, por ahí les hacía mandados y se ganaba la liga. Entonces, era muy bello esa forma también de ellos cuidarse, y de tener como esa atención y esa vaina. También tenemos personajes muy solitarios, como muy independientes, por ahí casi que ni se cruzaban con nadie. Entonces, eso lo fuimos conociendo de a poco. Y bueno, digamos que yo empiezo el proyecto también con muchas preguntas acerca de los habitantes de esta ciudad, de una generación que está ad portas de dejar este mundo, y que tiene tantas historias que contar.

Y, por otro lado, la ciudad, el cambio de espacios, como digamos que todo ese universo de preguntas, yo todavía no lo tenía muy claro, como contaba Mauro ahorita, y yo también confío mucho en el azar. Me gusta mucho como, no sé, ir a una biblioteca y empezar a abrir libros aleatoriamente, y empezar a tejer una narrativa ahí como discontinua, pero que a la vez uno va encontrando como unas lógicas. Y un día cojo un libro que había comprado en una feria

del libro, casi no le había echado ojo. Lo cojo por azar, y empiezo a ojearlo, y es un libro que escribió Santiago Rueda en torno al trabajo de Fernell Franco. Y digamos que con ese texto sobre Fernell, para mí eso fue muy revelador, y fue lo que podía integrar todas estas ideas que había allí como inconexas, pero que a la vez hablaban de esa ciudad. Y bueno, quería aquí compartir un fragmento que escribe Santiago Rueda, y que dice aproximadamente que “Fernell no realizaba fotografía arquitectónica, pero que construye en su obra una nostalgia, un nostálgico homenaje a la vida semirural, semiurbana, que él mismo como desterrado experimentó en su niñez. La desaparición, la memoria y la luz se convierten en piezas que articulan una poética rica en referentes pictóricos, y en su enseñanza de la cultura vernácula”.

Entonces, era también preguntarse cómo Fernell indagó en esas viejas casonas de la élite que ahora eran habitadas por campesinos que venían de paso a Cali, o las casas habitadas como prostíbulos, o las casas de vivienda de las prostitutas. Entonces, tiene una serie de fotografías que se llama Prostitutas, otra Interiores, y allí, digamos, desde esa imagen fija, que también tengo que hablar algo, y es que antes de Fernell, Medellín ha sido una ciudad de fotógrafos, y de unos

fotógrafos increíbles que han tenido unos archivos sumamente organizados, y hablamos del archivo de Pastor Restrepo, de Melitón Rodríguez, de Benjamín de la Calle, y de tantos otros, que eran oficios también muy familiares, oficios que incluso se heredaban entre sus hijos y nietos en algunos casos.

*La desaparición, la memoria y la luz se convierten en piezas que articulan una poética rica en referentes pictóricos, y en su enseñanza de la cultura vernácula”.*

Y bueno, en algún momento tuve un profe bellísimo de fotografía, seguro por ahí alguien lo recuerda, y es Alberto Echavarría, él fue profe mío en el CESDE por allá en el 2005, y con él como que empecé a conocer esa historia fotográfica de la ciudad, que es tan bonita, que también nos permite como situarnos sumándole, digamos, nuestras historias de los abuelos, entonces, por ejemplo, nuestro abuelo cuidaba la iglesia de la Candelaria en el Parque Berrío, y fue maravillosa la forma como nos narró la noche de esa zona, entonces como que uno creció con la historia de los abuelos, de cómo se conocieron nuestros padres, entonces también esa ciudad de la memoria que tenemos allí plasmada, fue muchísima inspiración para

nosotros, y para ingresar a estos espacios.

(Interviene Mauricio)

Para complementar un poco Andrés, yo creo que fue justo eso, ese universo contenido ahí en La Estancia, lo que nos llevó a prescindir del exterior, pero para el primer rodaje, que fue en Semana Santa, ingresamos, por ejemplo, a la Catedral Metropolitana con algunos de los personajes, con otros caminamos por el Parque Bolívar, por Junín, fuimos a los lugares de ajedrez, hicimos infinitas tomas de las fachadas, de los detalles, de las cornisas, de las manzanas, pero nos dimos cuenta que teníamos que tomar una decisión que era radical, y era bueno, o nos vamos por los personajes, o seguimos hablando de una perspectiva histórica de Medellín, desde el siglo XIX, desde las élites que fundaron esta ciudad, y que para el caso de Pastor Restrepo, que lo mencionaba Andrés, fue fundamental también para la historia de la fotografía, ya que es uno de sus precursores en Colombia, entonces creo que es ahí cuando uno se da cuenta que son los mismos personajes los que transforman la película, los que cobran una relevancia mayor, y esas preguntas de investigación iniciales quedan en segundo plano, como parte de la investigación entre líneas, pero ellos finalmente dotan de vida y de un espíritu infinito la película.

Ya lo último, y me contesta el que quiera, al final de los créditos hay un homenaje a todos estos sitios que han desaparecido de Medellín, comenzando por estas casonas antiguas de 150 años, o las mansiones de Prado, o las salas de cine del centro, o la Whiskería, o Patio Bonito, o Candilejas, o Dónde las águilas se atreven, que todavía sobrevive en la avenida De Greiff, todos estos lugares que están en nuestra recordación, y que conforman trazas de nuestra memoria, y la de muchas generaciones, la pregunta es, ¿qué pierde una ciudad, qué pierden sus habitantes cuando desaparece un sitio de estos, y desafortunadamente para nosotros, nada llega para reemplazarlo?

Qué lindo que hayas notado ese detalle, en unos créditos un poco extensos de amigos y de familia que han estado allí acompañándonos, y en un par de rengloncitos están mencionados esos viejos sitios de la ciudad, y yo creo que son los espacios del tiempo, de la memoria, y también que son espacios que fueron significativos para los personajes que los habitaron, pero también para Mauricio y para mí, nuestros recorridos de la vida, y a la final yo creo que la historia como que se va repitiendo, de alguna forma nuestros abuelos también vienen del campo, de Sonsón, o

de Filadelfia, en Caldas, y cómo esas formas de habitar la ciudad son repetitivas y cíclicas, y bueno, no sé, como que es una forma de influencia, digamos, también de no dejar habitar, o dejar de habitar la ciudad, de habitar el centro. Es como una suerte de mundo en extinción, y mira que es muy bello que hay lugares ahí nombrados que fueron importantes para ellos, pero también, como Andrés lo mencionaba, para nosotros, y justamente cuando ellos nos hablan de estos bares, “bares de ambiente” como se llamaban en su época, hasta nuestra generación llegaron a nombrarse así, como Donde las águilas se atreven, el negocio donde se enamoraron Guillermo y Álvaro, que eran bares de fiesta, donde se bailaba bolero y porro, también la Whiskería, el Sayonara, muchos lugares de encuentro que, digamos, dejaron una huella en la memoria, algunos existen todavía como espacio físico, como en el caso de Donde las águilas se atreven, que queda la avenida de Greiff, llegando a Palacé, pero otros no dejaron huella, sin embargo, se superponen un poco en la calle Barbacoas, y otra memoria ahí que se contiene por grupos de personas que habitan estos lugares, sobre todo las disidencias sexuales. Entonces hay como una serie de continuidades en el tiempo que siguen siendo fundamentales para entender la película y ese universo, y en

esa medida fue, digamos, muy bello encontrar las investigaciones de Guillermo Correa Montoya, que nos acompañó también en el estreno de la película, porque él justo ha hecho una arqueología de estos lugares, entonces mientras estos personajes habían vivido y sido protagonistas de estos lugares de encuentro y de fiesta entre los años sesenta y setenta, ya Guillermo Correa venía avanzando con sus investigaciones alrededor de estos territorios, entonces encontrar estas fuentes de investigación para nosotros fue fundamental, un poco para culminar este proceso, enriquecerlo, y darle como un lugar a los personajes, y un sitio también como en el contexto de Medellín. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# ENTREVISTA A IVÁN GAONA Y MÓNICA JUANITA HERNÁNDEZ

---

## HACER UN WESTERN EN EL CHICAMOCHA

---

Gente que hace Cine Podcast



A partir de esta edición Canaguaro establece una valiosa alianza con **Gente que hace Cine Podcast**, un medio dirigido y presentado por Mauricio Romero Figueroa y con el

que comparte su entrega por el cine colombiano y su difusión. Algunas entrevistas del podcast estarán transcritas aquí, pero también, al final, es posible encontrar los enla-

ces para escucharlas y para verlas.

*Bueno, para los que no los conozcan, Mónica Juanita Hernández es productora y directora boyacense e Iván Gaona es director, escritor, guionista, bailarín, músico y acordeonista güepsano, Santanderiano. Entonces, esta fusión está muy chévere, porque es Boyacá y Santander. ¿Ustedes cómo se conocieron?*

IG: Nos conocimos trabajando. Yo trabajaba antes con Diana Pérez, teníamos una empresa que se llama La Banda del Carro Rojo. Hicimos un cortometraje que se llama *Forastero*. Y siempre habíamos hecho como un grupo de trabajo con personas de la región y alguien nos referenció el trabajo de Mónica Juanita Hernández, nos dijo que era una pedrada que es muy pila, que es boyacense por allá cerca de Güepsa, porque Güepsa está en la frontera con Boyacá. Y entonces nos conocimos y hubo como una química inmediata porque hay como una empatía clara cuando uno se cría en la región y termina en escenarios artísticos que uno entiende las luchas similares, inquietudes similares, como formas de la familia de la que uno salió y de entender por qué hacemos esto y para qué.

*¿Forastero es el corto número qué de ese quinteto de cortos?*

Sí. El número cuatro. Eso fue por ahí en el 2014.

*Y vos entonces hacías asistencia de dirección. ¿Qué hacías?*

MJH: Fui primero asistente muchos años de mi vida. Hice mucha televisión, hice series, hice pelis mucho tiempo. Es un oficio que quiero mucho, me gusta mucho. Yo creo que es un oficio de gusto. Y a mí lo que me parece bonito de la asistencia de dirección es que le da a uno una capacidad humana muy grande. Es como que usted es el motor y es el corazón y es el pilar de un proyecto que, finalmente, termina bordeando un montón de gente y bordeando y tocando a un montón de personas. Entonces creo que ese sentir tan humano con el otro desde todos los cargos, desde todas las posiciones es muy chévere.

*Bueno, y entonces se conocieron y empezaron a camellar...*

IG: Sí, decidimos crear dos empresas concretamente, una que se llama La Contra Banda, que es para trabajar proyectos que venían de mi cabeza y hacia Santander, y otro que se llama El Doble Poder, que venía

con proyectos de la cabeza de ella y hacia Boyacá. Entonces, hubo como una química ahí muy notable, sigue existiendo y nos entendemos muy bien. Tenemos cosas afines dentro de las búsquedas humanas y de región y memoria de donde provenimos.

*Bueno, Mónica Juanita ¿y en qué momento vos das el paso a producción?*

MJH: Cuando hicimos *Pariente*, yo fui la jefe de casting e igual hice la primera asistencia de dirección. Cuando decidimos empezar a trabajar como sociedad, ya nosotros creo que veníamos desarrollando unos proyectos desde El Doble Poder. Hay una cosa que siempre he dicho y es que el ser primer asistente de dirección es un cargo que tiene que ver mucho más con la producción que con la dirección, es como es una gestión, o sea, termina siendo claro que el primer asistente es una persona que se encarga como de nivelar y de poner en una balanza unos procesos productivos versus una calidad y unos procesos de desarrollo creativo. Lo primero que hicimos fue en 2018 un proyecto que pensaba Iván sobre la Guerra de los mil días y empezamos a pensar ese proyecto y yo dije, “A mí me gusta la producción, hagámosle”. Y ese fue el primer proyecto, digamos, sólido en el que me adentré en la

producción.

*2018, La Guerra de los mil días...*

IG: Que terminó *Siendo Adiós al amigo*.

Hay una cosa que siempre he dicho y es que el ser primer asistente de dirección es un cargo que tiene que ver mucho más con la producción que con la dirección, es como es una gestión ...

*Entonces hagamos un flash forward y entremos ahí. Adiós al amigo tuvo estreno nacional en el FICCI y allá en Cartagena obtuvieron el premio del público. La segunda proyección es esta aquí en Salento, en Fic Montañas, y alcancé a grabar el aplauso de ayer. ¿Estuviste ahí en el aplauso?*

IG: Ahí estuvimos porque uno nunca está con el público y el aplauso fue muy bonito. Es algo que uno no sabe cómo medir y cómo estar allí. Entonces es bonito estar en las proyecciones porque como que este proyecto, después de haber hecho *Pariente...* a mí me gusta mucho el western, y hablando con Mónica Juanita le dije: Yo quiero de frente como probar con el género, permitirnos jugar e invitar a los actores y las actrices a

jugar a este juego que permite la academia cinematográfica, porque sentíamos nosotros también, habiendo trabajado como asistentes de dirección durante dos décadas en distintos tipos de películas, que de alguna manera había una necesidad de muchos autores de hablar de sus universos, de sus ventanas y todavía no estábamos jugando, todavía no era lúdica la creación. Entonces, este fue como un ejercicio de permitirnos jugar, permitirnos un tono con gracia, con humor, permitir que en el set pasaran cosas, luego jugar en edición, probar, mover aquí, probar con la música, probar con el ritmo, y yo creo que es una sensación de libertad que sentimos que empieza a agradecerse en el público, ¿cierto? Porque yo creo que ha habido muchas presiones o existen muchas presiones desde la creación, porque hay un reto grande de cómo llegan las películas colombianas al público, y hay películas que tienen unos tempos que se perciben como pesados, ¿no? Entonces yo creo que uno tiene esas presiones como creador. ¿Qué estamos haciendo que el público no responde? ¿Cierto? Uno puede echarle la culpa a los gringos que cogieron todos los espacios, es la cosa más fácil, pero hay una responsabilidad de lo que se ha hecho y sentimos que queremos trabajar en esa línea, no necesariamente para ceder, para satisfacer lo que

se busca, sino el contrario, juguemos y tal vez en nuestro juego sincero alguien se sube a jugar con nosotros.

*Entonces, el cine de Iván Gaona le apuesta al género y le apuesta a unos actores de región que vienen recogidos de toda esa producción previa que hiciste en Güepsa, pero, además, tiene unos valores de producción tremendos. ¿Qué piensa la señora productora cuando este man le dice, “Vamos allá al cañón del Chicamocha a chupar condiciones complejas”? ¿Cómo fue esa producción?*

MJH: Pues Mauro pille que yo creo que a mí me pareció una muy buena idea, porque era como también empezar un ciclo desde La Contra Banda y era salir de un lugar que de alguna manera se ha vuelto una zona de confort, que era y es Güepsa, donde todos nos conocen, donde todos nos abren sus puertas, donde todo el mundo colabora y ahora nos vamos a exponer también a ir a otro espacio, nosotros como creadores, como equipo de trabajo, ir a convencer un lugar, ir a conocer una gente, llevarnos a unos actores que, como tú dices, traían una trayectoria previa, pero en el pueblo seguían siendo ellos, a llegar a otro lugar donde son los actores de la película. Creo que terminó siendo hasta un experimento muy importante. Que

las condiciones eran complejas, sí, pero yo creo que *Adiós al amigo* es de nuestros proyectos, sin contar *Libertador* [serie de ocho capítulos, producida por la televisión pública regional], que era como una experiencia diferente, el proyecto que ha tenido un equipo de producción de campo más grande. Porque estábamos, efectivamente, como tú dices, en unas condiciones de clima, de logística complejas, o sea, no sé, los camiones, por ejemplo, no bajan hasta Cepitá. Entonces era llegar hasta el cañón arriba al lado de Panachi y transportar todos los equipos a otros camiones mucho más pequeños que pudieran bajar por la carretera. Hubo una locación sobre todo en la que yo me oponía y me oponía y me oponía, que era la que es la casa del fotógrafo. Porque esa locación es en el borde de una montaña, pero además no había carretera, entonces no había nada cómo subir. Yo les decía a Iván y a Juan Bernal, que es el director de arte, yo les decía, marica no, por favor, no lo hagamos, no lo hagamos. Era subir todo el equipo en mulas, hacer una línea de vida de no sé cuántos metros para que la gente pudiera subir. Y después uno ve y claro, ve la película e Iván me mira y yo... (Mónica Juanita mira a Iván y se da dos golpecitos en su corazón).

IG: Pero ahí cabe una cuña. Es que yo creo

que muchos de los que trabajamos aquí venimos de un momento fundacional, para mí, en el cine colombiano, y es que estuvimos en *Los viajes del viento*, este proyecto de Cristina Gallego y Diana Bustamante. Muchos éramos estudiantes, eran nuestras pasantías y yo creo que la actitud de ellas como productoras era decir vamos a estar donde sea necesario por el relato y vamos a resolver cómo llegar con las condiciones de nuestro país. Y yo creo que muchos de nosotros estuvimos allí y dijimos que vale mucho la pena hacer este esfuerzo. Entonces, por ejemplo, Juan David Bernal, que es el director de arte de estas películas, que es amigo, estuvo allí. Sí, Miguel Antonio Sanguña, que es nuestro productor de campo, un gran amigo, estuvo allí. Entonces, es necesario hacer estos esfuerzos. Es difícil de cuantificar en qué medida estamos apostando, poniendo en riesgo, pero ya estuvimos en ciertos escenarios en donde comprobamos que el resultado vale mucho la pena.

Es que yo creo que muchos de los que trabajamos aquí venimos de un momento fundacional, para mí, en el cine colombiano, y es que estuvimos en *Los viajes del viento*, este proyecto de Cristina Gallego y Diana Bustamante.

MJH: La secuencia del duelo, por ejemplo, que es rodada en una parte muy muy arriba de una montaña, como yendo hacia San Andrés, era como todo el equipo yendo en volquetas, que era lo que nos podía transportar hasta allá, y uno después cuando ve en la peli esa secuencia es como ¡Claro, valió toda la pena del mundo este lugar!

*Hay una cosa que es un dato de esta película que me parece importante y es que originalmente es una serie. ¿La piensan ustedes como película desde el principio o es una serie y después dicen: “Oiga, vale la pena darle una nueva acomodada para que llegue en formato película”?*

IG: Había esta idea semilla, que fue como un momento heredado como del clímax político del país, de dos amigos que tienen posiciones políticas diferentes y buscan a alguien y ese alguien que buscan tiene deudas diferentes con cada uno. Estábamos trabajando en esa idea y leyendo como de política y echando hacia atrás en la historia y yo empecé escribir un borrador de eso y nos pareció lejano financiarlo como película, entonces vimos la posibilidad de hacer una serie con la difunta ANTV y conseguimos unos recursos allí y nos arriesgamos a hacerla. Y al hacerla sentimos que valía la pena una en-

vergadura mucho más a largo plazo. Lo que ocurre con las series del espectro público es que se crean en tres meses y al siguiente año, digamos, se difuminan en las ventanas públicas, y por desgracia y también gracias, llegó la pandemia, que extendió los tiempos.

*Ah, claro, porque si no les hubiera tocado hacerlo rapidísimo. ¿O lo hicieron igual con los tiempos?*

MJH: Nosotros rodamos 2018, se finalizó como serie en 2018, o sea, todo muy rápido, y se quedó como una serie. Tuvo un pasón en la Cinemateca de Bogotá, porque digamos que siempre hemos discutido cómo llevar también los procesos y los proyectos televisivos a otros espacios y a otras ventanas. Y en el 2020, justo en la pandemia, como en todo este tiempo que había y demás, empezando a revisar y a reorganizar todo lo que teníamos, volvimos a ver la serie y fue como, pucha, nosotros tenemos un material increíble, esta película es increíble. Y es que con la ANTV todos los derechos patrimoniales eran nuestros. La serie nunca se pasó por internet. Nosotros nunca cedimos los derechos. Entonces era como de verdad que todo nos pertenecía y en ese momento como que yo le propongo a Iván, “Marica, tenemos esta serie muy increíble y le digo, revisemos

el material y veamos qué hacemos”. Y empezamos a hacer esa labor y esa tarea. En ese trayecto nos damos cuenta pues que, finalmente, habíamos grabado una cosa capitular y que al unir estos capítulos o al tratar de organizar, la película tenía unos cortes muy claros, había otras líneas de personajes desarrolladas por capítulo, porque eran seis capítulos, y decidimos como empezar a trabajar y empezar a financiar cómo hacer toda la postproducción nuevamente de la película.

*¿Qué retos hay cuando uno tiene una cosa que después dice, bueno, armémosla como película?*

Sí, pues el reto fue de edición, ¿no? Pues la serie la había editado Juan Carlos Sánchez, luego hizo como un acercamiento al largo, pero decidimos buscar ojos nuevos y alejarnos. Invitamos a nuestro compañero, también del equipo, que es Andrés Porras a que abriera su agenda y le dijimos: arranque de cero, hermano. Porque uno está ya enamorado, viciado, ya uno siente que esto ya existe de esta manera y a nosotros nos costaba renunciar y esa es la magia del de un montajista como Andrés Porras, que el man dice: “A mí no me importa el valor de producción de ese plano (ni lo que sufrió Iván

dirigiendo este actor –agrega Mónica Juanita). ¿Esto funciona o no funciona?” Y esas renunciaciones, cómo te pegan a vos como director y las aceptas o no. Porque sí tenemos como un feeling de que me parece honesto escucharnos como equipo, ¿no? Porque es algo que discutimos todo el tiempo, cuál es la verticalidad piramidal, necesaria a veces y a veces no. Y nos parece que sí, nosotros hemos crecido de manera comunal con experiencias y sería uno muy necio no escuchar esas experiencias todo el tiempo. No solo en edición, en todos los oficios. Y claro, Porras, como tú dices, tiene en su espalda mil películas y mil sesiones psicológicas con directores y directoras, entendiéndolas y, además, tiene una forma de trabajar que es muy eh honesta, directa y sin pelos en la lengua.

*Porque uno está ya enamorado, viciado, ya uno siente que esto ya existe de esta manera y a nosotros nos costaba renunciar y esa es la magia del de un montajista como Andrés Porras ...*

MJH: Pero aquí cabe también aclarar una cosa, y es que en ese proceso de montaje y demás sí que nos dimos cuenta que había cosas que podían aportar más para que la película cuajara y cogiera como forma. Y re-filmamos un par de escenas, hicimos un par

de cosas para que la línea dramática fluyera más y no se sintiera una cosa tan capitular.

IG: Y por sugerencias de Porras también en audios, en ADRs y en capas sonoras. Después aplicamos al FDC, no ganamos un año y al siguiente sí. Estuvimos en encuentros de *work in progress* en La Habana y en Brasil. Finalmente, ganamos un dinero que nos permitió acercarnos otra vez a la región y reconectarnos, porque también mucha gente allá, después de la pandemia, preguntaban “¿Qué pasó con esto?”

*Estamos hablando de una década dándole, trabajando con esta gente. ¿Cómo es tu relación con esas personas? no como actores, sino como con esas personas. ¿Vos seguís hablando con ellos?*

Sí, somos paisanos, amigos y desde siempre hubo como una necesidad, digamos, de respetar esas relaciones, ¿no? Porque muchas veces lo que yo había sentido y Mónica Juanita había sentido es que uno llega como un usurpador, un extractivista, usa a todo el mundo y nos vemos, luego los invito a la premier.

*Y que tampoco está mal, ¿no?*

Sí. O sea, son formas de trabajo, solo que no es nuestra forma de trabajar. Pero entonces había una presión adicional, porque es que después del año laboral, uno llega en Navidad al pueblo y están ahí los amigos. Entonces uno se los encuentra en la calle, en las tiendas, en todas partes, y a mí me generaba una presión muy fuerte y lo discutíamos con el equipo con decisiones incluso creativas. Es que el primer público son las gentes de este pueblo, de mi pueblo, y tiene que funcionar para las personas de este pueblo. No tiene sentido hacer una producción para que aquí alguien diga, pero no tiene sentido que voltear a esa esquina y llegar a dos kilómetros después, que son como las magias del cine. No tiene sentido que recojan a alguien aquí en esta esquina y luego vayan en el carro y los exteriores del carro todos sabemos en el pueblo que es por allá en otro pueblo, que son unas cosas que uno hace en producción para optimizar recursos. Entonces esas presiones generaban discusiones muy interesantes, sobre todo para que internamente nos siguieran validando a estos personajes y nadie entrara en conflicto con esas realidades cinematográficas. Entonces siempre hubo como una necesidad de respetar esa percepción. Yo creo que eso ha hecho que se protejan esos espacios y sigamos trabajando después de diez años. Seguimos hablando de

nuevos proyectos que vienen y no solamente cinematográficos.

*Estamos en una época complicada de la aproximación a los consumos culturales en general y sobre todo el consumo cinematográfico. El cine lo estamos viendo de unas maneras raras. Yo no creo que se va a acabar el cine. La verdad es que la gente lo ve de otras maneras. El acercamiento a la sala es ya es una cosa como muy puntual, ¿no? La gente va pues, primero, si encuentra una sala en su municipio, dos, si tiene la plata para ir, tres, y si lo que va a ver decide que sea colombiano. Dos décadas la pasamos creando capacidad instalada para hacer buen cine, pero mi teoría de tantas conversaciones acá es que no le paramos bolas a la relación con la gente. Ustedes han trabajado mucho por eso. ¿A ti como productora te cuestiona eso? Me imagino que hay nervios, ¿no? Ustedes saben que tienen una gran película, pero el público probablemente no sabe o no va a saber que va a estar. ¿Qué se te viene a la cabeza o qué estrategias están pensando?*

MJH: Yo creo que es una discusión que llevamos teniendo con Iván mucho rato, además estamos como pendientes de qué pelis están saliendo, cuántos espectadores hicieron, en cuántas salas, cómo, de qué manera. Y yo siento que estamos muy cuajados del

susto, por un lado, porque sí es como bueno ir a salas, ¿de qué manera, para qué también? O sea, ¿cuál es la finalidad más allá de que se vea linda la peli, de que valga todo el trabajo que se hizo en post, de que se note la mezcla de sonido increíble que hizo el Gato y todo el equipo de Sonata, que la gente lo pueda escuchar en una sala de cine como está, como se debe ver; qué riesgos también económicos y presupuestales, en qué riesgos incurrimos nosotros para hacer todo este proceso. Y al final hay que hacer la tarea juiciosos, hay que apostarle, pero también hay que buscar otras formas de que la peli llegue a muchos lugares. Eso lo hemos hablado con Iván un montón y es como, o sea, no sé, Boyacá tiene 123 municipios, de los 123 municipios seis tienen salas de cine. ¿Cómo se va a hacer para que en mi departamento se vea la peli? Santander tiene 83 y hay cines en San Gil, Barranca, Bucaramanga. Al menos debería estar en todos en los que hay.

*Y al final hay que hacer la tarea juiciosos, hay que apostarle, pero también hay que buscar otras formas de que la peli llegue a muchos lugares.*

IG: Digamos que hay como dos espacios discursivos, el espacio de la ciudad, donde

hay unas capacidades instaladas, que hay una estadística que no es favorable, que sabemos hasta dónde vamos a llegar estadísticamente. Estamos con Elba McAlilster de Cineplex y hay un gran equipo detrás que, seguramente, ya está haciendo lo mejor que puede hacer para que la película trascienda comercialmente, pero también hay unas inquietudes propias, y es que, de los espacios regionales de donde venimos, nadie se encuentra con el cine. Es una cosa que se siente privilegiada en un cajón en un centro comercial, y parte de nuestras discusiones y propuestas, cosas que tratamos de financiar, es cómo hacer para que la gente se tropiece con el cine. Hay algo que nos parece bello que hacemos nosotros en Tunja, que es un festival de cine, del que Mónica Juanita es la directora, que en los espacios en que los hacemos, la gente de pronto va por una calle y se encuentra con que esto es gratis, como esta sala de cine de Salento donde estamos, y se encuentran con una película, ¿cierto? independiente de la película. Porque muchas veces también hemos criticado la forma como nos contamos, pero todas las películas tienen un diálogo con el público y creo que una tarea pendiente nuestra que sentimos es ¿cómo hacemos para que el público regional se tropiece con el arte? Con la música, con el cine, con la poesía. Y eso no

pasa. O sea, en la realidad de mi pueblo es que, si usted no sabe jugar billar y no le gusta la cerveza, no tiene nada qué hacer. Y eso pasa en el ochenta por ciento de todo el país. O sea, ¿qué hacemos nosotros como colectivo, como gremio preocupado, para que un cine dialogue en la mayoría de esos espacios? Hay una estadística muy chévere de las cifras del cine colombiano, de cuánta gente va por ciudad al cine y la mayor cifra de asistencia se ve en Bogotá. Y la segunda línea son ciudades intermedias, o sea, hay mucha gente yendo a cine, casi igual que en Bogotá, y luego están Medellín, Barranquilla, Cali, Bucaramanga. Pero la segunda cifra de asistencia es el resto del país, que no está tipificado. Y es una tarea que nos preguntamos, ¿a dónde llevamos esta película? ¿Compramos una carpa como la carpa cinema aquí de Salento? ¿Nos vamos como la vieja usanza en los setenta de cine itinerante?

MJH: Como el circo... Pero mira que hay muchas dudas y todo el tiempo uno tiene un montón de miedo también de los procesos y de cómo va a llegar la peli al público, pero, por ejemplo, lo que pasó en Cartagena, o incluso anoche aquí viendo la peli, es como que uno ve cómo la gente la recibe, ve que la gente se divierte, ve que entienden la peli, ven que la disfrutan, ve que no se cansan,

no se duermen, no se van y es como, pucha, algo está bien. Entonces allí hay que ver más estrategias de cómo hacerlo y ese contacto con el público es increíble.

*Bueno, Festival Internacional de Cine de Tunja. ¿Cuántos años lleva?*

MJH: Esta es nuestra novena versión este año, en noviembre, en Tunja, Boyacá, Colombia.

*Hablemos de Boyacá. ¿Cómo sientes la movida cinematográfica en Boyacá?*

Yo creo que sigue existiendo mucha tierra todavía por labrar por ahí, pero todo va sumando. O sea, es un trabajo muy juicioso que venimos haciendo desde la pandemia también, como adelantando el proceso de la política pública de cinematografía, que es la primera política pública de cinematografía que se hace a nivel departamental en Colombia, por ejemplo. Yo creo que hay una cosa que pasa muy bonita en Boyacá, se había acabado y volvió, y es que el SENA Sogamoso tiene medios audiovisuales. Porque nosotros en Boyacá no tenemos nada profesional de cinematografía, comunicación social y demás, pero no cinematografía. Y yo creo que se está creando, se está explorando

desde muchos lugares también, ¿no? Nosotros no somos los únicos que lo hacemos, hay mucha gente haciendo cosas. Entre más gente es mucho mejor.

IG: Y hay una cosa bonita, yo creo que de la generación que hacemos parte es que hay como un encuentro desde la belleza de lo propio, que yo no lo sentía hace como una década atrás. Es decir, uno desde la región quería imitar a la gente de las de las ciudades capitales y, de pronto, como que hay una revisión del patio interior de la casa, de las familias. Las cosas que recibimos en la curaduría del festival de cortometrajes boyacense, son historias de sus campos, de sus pueblos, en la medida de su experticia, pero se vuelve honesta en esa medida, y yo creo que es una cosa que hay que seguir jalando, el esfuerzo que queremos desde el festival es un espacio coyuntura: Veámonos, discutamos y sigamos jalando. Estas personas de allá de afuera han hecho esto. Cuéntenos qué han hecho. Los de acá hemos hecho esto. Sumémonos a ver qué pasa. Es un espacio de encuentro finalmente, de reconocimiento propio.

*Y la dirección, Mónica Juanita... ¿Qué hiciste? Vi que hiciste algo. ¿Qué es?*

MJH: Nosotros todos los proyectos desde El Doble Poder los dirijo yo y los produce Iván. Ahí hemos hecho como una serie de cortos, hicimos *Zapatillas*, que fue mi primer corto de ficción, todo lo rodamos también en Arcabuco, que es el pueblo de donde es mi familia. Este corto lo seleccionó la Academia Colombiana Artes y Ciencias y fue el corto que representó a Colombia en la muestra de Mujeres Facine, en el 2020. Ahorita estamos moviendo *Gladiolos*, que es un segundo corto y estamos ya finalizando un corto interesante y como una experimentación también que se llama *El futuro ya pasó*, que es un corto de ciencia ficción rodado en Boyacá. Nos ganamos FDC de largometraje documental de un proyecto que yo tengo que se llama *Acordeonera mayor*, que es una historia bien bonita de unas mujeres muy poderosas ahí en todo el género vallenato.

... yo creo que de la generación que hacemos parte es que hay como un encuentro desde la belleza de lo propio, que yo no lo sentía hace como una década atrás. Es decir, uno desde la región quería imitar a la gente de las de las ciudades capitales y, de pronto, como que hay una revisión del patio interior de la casa ...

*¿Y qué se viene entonces?*

IG: El año pasado en Bucaramanga filmamos *Luis Tercero*, que es nuestro tercer largometraje. Estamos en post y buscando en dónde quedará para tener un impulso de festivales para, seguramente, empezar el año con otra película en cartelera, y desarrollando proyectos de series y de largos en la región.

*¿Están viviendo el cine?*

IG: Estamos viviendo del cine, sí. De nuestros proyectos. Concretamente la fuerza primaria capital que nos hace vivir viene de nuestras ideas, que es un privilegio, nos parece. Nos cuesta, digamos, horas extras todos los días, a todas horas, pero vale la pena y al final del día no queremos hacer otra cosa.

*¿Y por qué? ¿Qué es lo que te hace vibrar de hacer cine?*

MJH: Yo creo que le encuentro. Generalmente, terminan siendo como dos o cuatro personas la cara de una película, pero más allá, la magia de hacer lo que hacemos es el encuentro con el otro y ese otro son unas relaciones, unas amistades, unas personas

que hemos conocido a través de los años que están ahí, que nos soportan también, que nos ayudan, no solo creativamente, sino emocionalmente, a seguir haciendo las cosas y eso es sustancial. Ayer hablábamos de la inteligencia artificial. Yo le decía, Iván, a mí me da mucho miedo la inteligencia artificial. O sea, yo le tengo un pánico a que el contacto se acabe, a no coexistir con otra persona, a no tener una discusión, a no tomarnos un café. Entonces, eso es lo que nos motiva un montón y, finalmente, el ver, por ejemplo, la película en Cartagena con ochenta güepsanos, con nuestras familias, a uno se le eriza la piel un montón.

*¿Y a vos, qué es lo que te hace seguir en esto?*

IG: Yo no sé. Esa es la respuesta rápida. Porque es la respuesta que uno no tiene todavía resuelta... pero yo creo que uno se pregunta cuál es el papel nuestro en una sociedad tan compleja y yo creo que es un papel sanador. Sí, es una especie de médico del alma, porque –y uno lo siente en espacios como este festival de Salento– cuando la gente se encuentra con una película que no espera, como que hay un diálogo, una catarsis, algo ocurre de manera positiva, ¿cierto? Y uno puede hablar de todo lo que habla la película, nuestros problemas, pero hay un

lavado del alma que cada vez es más difícil de encontrar en estos momentos de angustia, de ansiedad, de estrés que genera nuestra contemporaneidad.

*Qué bueno. Me quedo muchísimo con el encuentro, con que también yo me pregunto, ¿para qué hago este podcast? Es para conversar y para conocer gente como ustedes, mil gracias, en serio, por esta charla aquí en medio de ruidos del camión del gas, en medio de sol, de neblina, de vida y gracias, gracias por darle vida a estas conversaciones.*

IG: Gracias, Mauricio por la invitación y pues nos vemos en la sala de cine con *Adiós al amigo*.

*Adiós, amigos.*

#### **Gente que hace Cine Podcast**

EP231: hacer un western en el Chicamocha

#### **Enlace Spotify:**

<https://open.spotify.com/episode/6fYyPKcGQuVkJGztj-TioYPm?si=c2578746e8e24213>

#### **Enlace Youtube:**

<https://www.youtube.com/watch?v=uQDFR-9g1o1l&t=1254s>



**CONTENIDO**  
.....

**SITIO WEB**  
.....

---

# ENTREVISTA A JORGE FORERO

---

## LAS PELÍCULAS SON MÁS SABIAS QUE UNO

---

Óscar Iván Montoya

—●—



A partir de la idea original de Alma Rodríguez, recordada por *Tierra en la lengua* (2014), de Rubén Mendoza, esta actriz y otras dos grandes intérpretes, desarrollan juntas un drama sobre la maternidad. Ana, interpretada por Alma, viaja intempestivamente a Colombia para pasar el fin de sema-

na con su abuela Lucía, Vicky Hernández, en una casa de campo. Allí la recibe Julia, Ana María Sánchez, su madre, una escritora en sus sesentas, con quien nunca tuvo una buena relación. Julia dejó a su hija en manos de su madre, quien asumió la crianza de Ana desde pequeña. Las interacciones entre las

tres son incómodas. Ana confiesa a su abuela que tuvo un aborto debido a un embarazo no planeado ni deseado. La posibilidad de la maternidad la ha afectado profundamente, lo que la llevó a buscar refugio en la casa de su abuela.

*Matrioshka* (2025) está sostenida sobre los diálogos entre estas tres mujeres, pero también sobre lo no dicho, sobre los entresijos familiares sofocados, y cómo estos se va pasando generación tras generación: “Tiene que ver con la transgeneracionalidad de una abuela, una madre y una nieta, de cómo los secretos de las relaciones familiares pueden ir atravesándolas y afectar sus vidas”, comenta su director Jorge Forero. “Nos parecía que la figura de la matrioshka, esta muñeca rusa que está compuesta por figuras idénticas dentro de ella, daba cuenta simbólicamente de lo que la película estaba planteando en relación a repeticiones de ciclos, las relaciones y los vínculos femeninos en una familia”, agrega. *Matrioshka* propone una visión desgarrada pero comprensiva de las difíciles relaciones: mujeres que sostienen y reconstruyen sus vidas pese a las incertidumbres, observación puntillosa de la cotidianidad, del espacio interior y exterior, del conflicto no espectacular, sino diario, pero que también resquebraja y altera.

Jorge Forero es uno de los más reconocidos cineastas colombianos, quien también es productor de emblemáticas películas como *La tierra y la sombra*, de César Acevedo (2015), *Siete cabezas*, de Jaime Osorio Márquez (2017) y, recientemente, de *Los sueños viajan con el viento*, de Inti Jacanamijoy (2024). Además de las tres notorias actuaciones, *Matrioshka* es una película que se destaca por tener un gran equipo de mujeres, encabezado por María Alejandra Mosquera en la producción, Tatiana Andrade en el guion, Lola Gómez en la fotografía, Lili Cabrejo en el diseño de producción, María Linares en la música, Ana Godoy en el montaje, entre muchas otras.

Entonces yo creo que la apuesta es tratar de maravillarse con lo cotidiano, y creo que ahí es donde las dos películas, a pesar de ser dos temáticas, dos tratamientos formales bien diferentes, pues resuenan y se dialogan de alguna forma.

*Estamos a casi diez años del estreno de tu ópera prima, Violencia (2015), y ahora que llegas con tu segundo largometraje Matrioshka, ¿qué vínculo existen entre estas dos películas, porque aparentemente están distanciados, tanto por el tipo de protagonistas, como por la temática, como por el tipo de locaciones,*

*pero yo veo que hay como un vínculo secreto entre estas películas, un poco lo que dijo Alma Rodríguez en la presentación en algún festival, que todas las situaciones tienen como una escala, como que muchas de las cosas que nos causan grietas a nivel de un entorno más familiar, la célula más pequeña, sino diario todo eso se reproduce como sociedad, como que todos estos elementos externos que vienen como a resquebrajar la unidad, en un caso de la familia, y en el caso de tu primera película, como un entorno y una sociedad más global?*

Sí, pues es bien interesante, porque claro, que el debut en dirección de largometraje con *Violencia*, película en la que había muchos elementos que me interesaban, pero que básicamente estaban contruidos sobre la cotidianidad, sobre la vivencia en esa cotidianidad, en unos determinados entornos que eran los que iban gradualmente modificando a las personas que vivían en esas situaciones. Entonces, claro, cuando me acerco a *Matrioshka*, pues es otra cosa completamente diferente. No sé si te acuerdas en *Violencia*, pues el primer diálogo es como a la media hora de la película y, al contrario, *Matrioshka* está sostenida sobre el diálogo, está sostenida sobre las interpretaciones de estas tres grandísimas actrices, que son Alma Rodríguez, Ana María Sánchez y Vic-

ky Hernández, que conformaron un elenco maravilloso.

Y claro, y hay unas personas que ven mis películas y dicen, es que parece que fueran dos directores diferentes, como que parece dos cosas completamente distintas. Y claro, yo como que cuando recibí ese primer comentario, o esos primeros comentarios, no sabía si sentirme bien o sentirme mal, porque pareciera que hay muchas personas en el mundo del arte y del cine como que están buscando una identidad, o una firma, o una huella, o una forma, o una estética, o una narrativa, y están intentando depurar una única forma de hacer el cine, y a mí, en cambio, eso no me interesa tanto. Yo creo que cada película que uno quiere plasmar pues tiene su forma, es decir, creo que intentar meter lo que uno quiere decir en una única forma, por más depurada que sea, pues a mi manera de ver no me parece tan interesante.

Y claro, y hay unas personas que ven mis películas y dicen, es que parece que fueran dos directores diferentes ...

Y, sin embargo, claro, cuando yo veo *Matrioshka* y cuando la hacía, yo decía, pero: “¿Es que esto soy yo?”, y yo mismo me respondía : “Claro que esto soy yo, esto soy yo

como director y como cineasta”, porque justamente *Matrioshka* se estructuraba sobre una capa mucho más amplia que en *Violencia*, y tiene que ver con la cotidianidad, tiene que ver con la observación en el diario, en el cotidiano, de muchas de esas situaciones que pareciera que no son el centro dramático, ¿no es cierto?, que no son como los grandes temas. Entonces en *Violencia*, me acuerdo cuando estábamos haciendo la mezcla de la película en México, que fue en el estudio de Carlos Reygadas, y llegaba uno de los jefes de estudio y decía: “Vengo a oír cómo está quedando la peli, ponga la escena de tiros”, y yo le decía: “Pero es que acá no hay tiros”, y el jefe de estudio me ripostaba: “Pero ¿cómo así?, no se llama *Violencia*”, y yo le respondía que sí, y el man nada convencido seguía: “Pero no es sobre el conflicto en Colombia”, y yo le respondía que claro, y volvía y me preguntaba: “¿Y no hay tiros?”, y yo que no, y el hombre me respondía un poco perplejo: “Pues no hay tiros”, y entonces, claro, y ahora cuando me acerco como a un drama familiar, pues me acerco desde eso, desde la cocina, desde el baño, desde la ducha, desde estar acostado en el cuarto sin hacer nada, revisando los mensajes, estar trabajando, estar sirviendo la comida a la mascota, y luego todo eso, de una u otra manera, es súper importante, porque

va articulando los vínculos y las relaciones de los personajes, y quiénes son ellos en los espacios privados, o en los espacios íntimos, y luego en los espacios más públicos, como son en la sala, en el comedor, cuando tienen que estar interactuando entre ellos.

Y si bien *Matrioshka* está sostenida sobre esta idea de lo no dicho, de los secretos familiares, y cómo esto se va pasando generación tras generación, pues la construcción misma de la obra está aposentada sobre lo normal, sobre el silencio, sobre la comida, sobre si me tomo un vino, declamo poesía, camino, está construido sobre todos esos otros elementos, que son los que a mí más me interesaban en ese momento, y los que me parece que hace que podamos ser mucho más cercanos los espectadores con lo que estamos viendo en la película. Entonces alguien le comentaba que a mí no me interesa mucho crear un artificio grande, para luego intentar encontrar como una verdad dentro de ese artificio, sino que me interesaba mucho más acercarme a lo real, y desde lo real tratar de encontrar esa verdad, que el mismo espacio, el mismo lugar, las mismas personas que están ahí me otorgan. Entonces yo creo que la apuesta es tratar de maravillarse con lo cotidiano, y creo que ahí es donde las dos películas, a pesar de ser dos

temáticas, dos tratamientos formales bien diferentes, pues resuenan y se dialogan de alguna forma.

*Y en el aspecto de la escritura del guion ¿cómo fue el trabajo con Tatiana?, y haciendo referencia, por ejemplo, al guion de Violencia, que para como el minuto treinta se viene a escuchar el primer diálogo, ¿cómo fue ese trabajo de caracterización de los tres personajes principales?, ya que todo el peso de la película está sobre los hombros de estas tres grandísimas actrices, y cuando estabas escribiendo el guión, ¿ya tenías claro quiénes iban a ser las actrices de este trabajo?*

Sí, porque mejor dicho, el proceso de creación de *Matrioshka* fue bien interesante, porque yo iba a hacer otro proyecto junto con María Alejandra Mosquera, que es productora de *Matrioshka*, íbamos a hacer otro proyecto en el que estábamos trabajando, se llamaba *Familia*, y era sobre los miembros de una familia, y cómo situaciones que tuvieron que atravesar en la familia cada uno de ellos desde su perspectiva, lo vivió de una forma diferente, y eso causó grietas, y esto era como un viaje de regreso también de un personaje, donde podía darse cuenta que las cosas no eran únicamente como él las había percibido, sino como los demás también

podían percibirlos.

Entonces llegó la pandemia, cuando íbamos a rodar tocó cancelarlo, y Alma Rodríguez en ese momento estaba trabajando en otro proyecto sobre la misma premisa, y se acercó a María Alejandra a proponerle el proyecto, y en esas María Alejandra pues me lo propuso a mí, y yo lo vi, y hablando con Alma y con María Alejandra, fue como, me interesa, pero bajo la condición de que esto hay que escribirlo de nuevo, o sea, es un proyecto que hay que gestarlo desde cero, sobre la premisa que tenía Alma, entonces está basado en una idea original de ella, pero sobre esa idea había que gestarlo desde cero, entonces ahí fue donde yo me senté a escribirlo, justamente porque mi padre falleció en el 2020 durante la pandemia, y ahí fue donde yo dije, tengo que hacer una película donde yo vea a mi papá en pantalla, donde yo vea a mi abuela en pantalla, donde yo vea a mi mamá, donde yo vea a mis tías, porque no me reconozco en la mayoría de las representaciones que se hacen en televisión y en cine en Colombia porque, justamente, son películas donde los personajes atraviesan grandes dramas, y que luego son analizadas desde lo antropológico, desde lo sociológico y demás, y a mí eso no me interesa, no me interesa para nada.

Yo quería ver una familia como mi familia, y quería hacerle un homenaje a mi papá, entonces ahí es donde me siento escribir *Matrioshka*, y fue muy lindo porque también vino de un taller que yo tomé con una dramaturga colombiana muy chévere y muy importante que se llama Carolina Vivas, y ese taller de dramaturgia que tomé con ella, pues para mí fue muy revelador, porque me llevó a tener que escribir la película de una forma completamente diferente a como se nos ha enseñado, que es la forma clásica en el cine. Entonces acá empecé a escribir una escena sin saber para dónde iba, ni de dónde venía, ni de qué se trataba la película, ni cuál era el conflicto, ni nada, sino era más bien de estar escuchando los personajes, y estar permitiendo que ellos fluyeran a través de mí, y se fueran asentando en el papel, entonces fue un proceso así donde arranqué en una escena de la mitad, digamos, y luego hacía una escena del comienzo, otra al final, y luego vamos a ver cómo se articula esto, pero fue un proceso donde, de verdad, fue muy de permitir que me atravesaran los personajes, y ellos mismos fueran cogiendo vida en el papel.

Entonces siendo como muy coherente con ese modelo de no estar imponiéndole a la gente nada, o a los personajes me refiero,

de no estar tratando de imponerles desde lo racional, lo que le propuse a las actrices es que los siguiéramos construyendo en el trabajo con ellas, lo que llevó a que ensayáramos mucho, dos meses antes del rodaje estábamos ensayando, y no leíamos escenas y no era: “Bueno vamos a hacer esta escena”, sino que planteamos situaciones, y en esas situaciones cada una de ellas aportaba y, sobre todo, que se iba construyendo una relación filial entre abuela, madre y nieta, entonces la abuela que yo tenía en la cabeza pues no es la abuela que quedó, la madre no es la madre, la hija no es la hija, porque tampoco yo estaba amarrado a la idea de que tenían que ser de determinada manera, y que las actrices tenían que llegar y yo decirles: “Mira este personaje es así, así, así, y está enmarcado y tiene que ser así”, sino que fue un trabajo sobre estos conflictos, sobre estas relaciones, y ya con las actrices, poniéndole la carnadura como seres humanos, podíamos desarrollar estas relaciones, y se fueron relacionando y se fueron construyendo vínculos entre ellas, que fueron modificando el carácter de los personajes y, por lo tanto, fueron reescrituras y reescrituras sobre el mismo proceso de la creación, de los ensayos, de las improvisaciones que íbamos haciendo.

Y luego, claro, llegué a un punto donde yo sentía que todavía faltaba amarrar cosas, como que tenía las cosas más grandes, más macro, los personajes y demás, entonces ahí fue donde le escribí a Tatiana, y le dije que si se quería unir a esta locura, y se quiso unir afortunadamente, y Tatiana empezó con detalles a potenciar la película, a justamente brindarle a la película sutilezas, empezar a proponer a la película acciones, que nuevamente pareciera que no son las del centro dramático, pero que hablan y que dicen, y entonces está lo de la mascota, y entonces está lo del espejo, y después, claro, llegamos al rodaje con esta metodología a seguir creando en el set, no llegar a intentar representar algo que está en un papel muerto, sino seguir con esta misma dinámica para crear en el set.

... fue un trabajo sobre estos conflictos, sobre estas relaciones, y ya con las actrices, poniéndole la carnadura como seres humanos, podíamos desarrollar estas relaciones ...

Entonces, y regresando un poquito a tu pregunta sobre las tres actrices, pues no fue un ejercicio realmente de casting, no se hizo un casting abierto, fue como que pensé que esta estructura se necesitaba sostener sobre

tres actrices increíbles, y fue directamente una invitación, así como: “Mira es esto y esta es la metodología que te propongo”, y bueno, por fortuna las tres aceptaron. Bueno, ya Alma era parte de la gestación, pero las otras dos aceptaron, y eso nos permitió pues como esta dinámica que se expandió a todos los departamentos, desde el modelo de producción hasta fotografía, arte, sonido y demás.

Unas semanas antes de irnos a rodar, la locación donde íbamos a rodar se cayó, y eso era otro clima, era otro tipo de casa, otro tipo de estrato socioeconómico o, mejor dicho, era otra casa, entonces eso nos llevó a que en la nueva locación también empezar a pensar como lo mismo que con las actrices, y era pensar: “Qué es lo que nos está dando este lugar”, y entonces en vez de intentar modificarlo y cambiarlo para que sea algo que no es, y que se acomode a una idea preconcebida, por el contrario, este lugar, y este espacio, y este clima, y esta lluvia, y esta agua, y este frío, cómo se integran con los personajes, y los personajes cómo se integran a este lugar, y eso modificaba el vestuario, eso modificaba el maquillaje, eso modificó todo, pero no en mala manera, sino en que era un ejercicio de cocina casi, como ir poniendo ingredientes, y lo que iba

surgiendo era bienvenido, y no estábamos aferrados a una receta, sino ir permitiendo que las cosas fueran surgiendo. Por ejemplo, hay una secuencia donde se va la luz, y eso surgió pues porque en esa locación se iba la luz cuando llovía mucho, y no se nos fue afortunadamente, pero era permitirle meter la vida misma a la película.

*¿Y de qué manera funcionó esta simbiosis de estas tres actrices?, pues Alma tiene una experiencia ya reconocida en cine, sobre todo yo la recuerdo en la película de Rubén Mendoza, Tierra en la lengua (2014), Ana María Sánchez tiene una trayectoria grandísima en televisión y en cine, la vi en Paraíso Travel (2008) y La primera noche (2003); y de Vicky Hernández que más se puede decir, aparte de subrayar que es como la matriz, la matriarca del cine nacional, recordaba nomás viéndola como en ese ambiente un poco rural, esas imágenes de La mansión de Araucaima (1986), de hace casi 40 años; esta mujer que ha estado como en todas las épocas del cine colombiano, de sus épocas más difíciles, también en las de alguna bonanza, pues ella estuvo en La estrategia del caracol (1993), que es una de nuestras películas emblemáticas, o En Confesión a Laura (1990), que es una joya de nuestro cine. ¿Cómo artista, como director, qué aprendizaje te puede ofrecer el dirigir a una mujer que ha*

*atravesado prácticamente toda la historia de nuestro cine reciente y pasado?*

No, pues eso fue una maravilla, pues yo en general en la vida lo que intento como director y como productor es rodearme de gente que sea mucho mejor que uno, pues digo, si yo llevo veinte años en esto, pero a veces volteo y me siento como un aprendiz, como que veo tanta gente tan talentosa, con tanta experiencia, que me maravillo, y lo único que pienso es ser como una esponja, absorbiendo, y conociendo, y reconociendo, y viviendo; entonces para mí es un placer, y también por el otro lado, pues también asumir que llevo veinte años en esto, y que, desde luego, que dentro de una producción tengo unas responsabilidades y unos roles determinados, y en este caso pues soy el encargado de dirigir un barco y, por lo tanto, era intentar sacar lo mejor de cada persona, desde los asistentes más novatos e inexperimentados, hasta de las actrices más talentosas y reconocidas, entonces era este ejercicio.

Yo cuento la anécdota que en algún momento estaba en el set, ponle tú un jueves cualquiera de la semana, once de la mañana, y estamos grabando una escena muy intensa, muy potente, muy emocionante, y estoy

ahí en el monitor viéndola, y como que me volteo y veo a todo el mundo trabajando, súper concentrado en lo que está pasando, y yo decía: “Juepucha, es increíble que uno tenga el privilegio de estar haciendo esto”, era tan bello, había tanta magia en lo que estaba pasando, había tanta energía, tanta creación, tanta vida, y estamos hablando de momentos de pospandemia, donde había tanto miedo, tanto dolor, tanta enfermedad, tanta muerte, y nosotros ejecutando un ejercicio creativo, artístico, sensorial, emocional, todo eso era muy bello, y es un privilegio, un gusto, y es lo único que tengo que hacer, pues como agradecer a la vida, y a esas oportunidades, y a la gente que ha decidido embarcarse en las películas conmigo.

.. yo en general en la vida lo que intento como director y como productor es rodearme de gente que sea mucho mejor que uno, pues digo, si yo llevo veinte años en esto, pero a veces volteo y me siento como un aprendiz ...

*Y así como te defines como el capitán de este barco, en esta segunda experiencia de largo aliento, ¿a qué retos te enfrentaste en esta película, de pronto, en *Violencia* no tuviste el sinsabor o la fortuna, no sé cómo lo asume cada cual, y que fuera en este trabajo ya con más ca-*

*llito y con más experiencia que lo pudiste sortear?*

Yo creo que son dos experiencias como bien diferentes, creo que *Matrioshka* implicó un renacer también, sí, y un renacer en un buen sentido, y esto va a sonar un poco raro, pero es como que en algún momento tú tienes la posibilidad de escoger la gente con la que trabajas, pero ojo a lo que voy, no es porque determinada persona sea buena o es mala, creo que no pasa por ahí, creo que pasa por poder escoger con el tipo de gente con el que te quieres rodear, ¿no es cierto?, y esto atraviesa algo más allá de su capacidad técnica o artística, acá también nuevamente trabajé con gente que era la primera vez que trabajaba en una película, y cometieron errores, pero los asumíamos de la manera más amorosa y tranquila, o gente con muchísima experiencia que, sin embargo, nunca había tenido la posibilidad de ser cabeza de equipo, como la directora de fotografía, Lola Gómez, veinte y pico de años de experiencia haciendo fotografía, y era la primera vez que podía ser directora de fotografía de un largometraje, había pasado por muchas experiencias donde la llamaban y le decían: “Bueno, ¿cuántas películas has hecho?”, y a ella le tocaba responder: “No, ninguna”, y el comentario era: “Ah no, entonces no”, e

iba siendo descartada, en un entorno súper machista como es el de la dirección de fotografía; o el caso de Lili Cabrejo, una amiga nuestra, con la que ya había trabajado en *Violencia*, ella haciendo maquillaje, hizo todo, además organizó utilería, ambientaciones, escenografía, ganó el premio Mafondo al mejor maquillaje por *Siete cabezas*, y ella en algún momento me dijo hace dos años: “Yo quiero ahora asumir la cabeza de un departamento, quiero ser la diseñadora de producción, la directora de arte de un proyecto grande”, y acá fue una cosa muy natural, me dije con Lili voy a hacer esta película, la vamos a hacer ya, vamos a salir a hacerla ya, ya, ya.

La escribo, la financio, la produzco, la dirijo en seis meses, junto con un equipo muy compacto, con María Alejandra, Alma, Carlos García, apoyo fundamental desde Indian Blond Films y demás, y Lili fue como de una, se puso la camiseta, y también hay que decir que es una mujer con más de veinte años de experiencia en el audiovisual colombiano, y tampoco nunca había podido ser cabeza de equipo en un largometraje; o María Linares, la compositora de la música, una mujer también con más de veinte años de experiencia, presidenta o no sé cuál sea el término de las asociaciones de músicos para

cine, y había trabajado mucho en televisión, y en otro tipo de proyectos, pero nunca había podido hacer la música original de un largometraje, y también fue como venga, como hagamos esto, nunca hemos trabajado juntos, y no importa, confío en usted, creo en usted, sumémonos a esta aventura, porque había algo desde lo humano, desde lo energético, desde lo filosófico, desde la cosmogonía cinematográfica, no sé, desde como lo quieras llamar, que da una libertad de poder invitar a la gente, y que con toda la humildad del caso, como que mi trayectoria también les permitía confiar en que lo que se iba a hacer, iba a estar chévere, como que iba a salir bien.

La escribo, la financio, la produzco, la dirijo en seis meses, junto con un equipo muy compacto, con María Alejandra, Alma, Carlos García, apoyo fundamental desde Indian Blond Films ...

Cuando hicimos *Violencia*, por el contrario, nadie me conocía, nadie sabía nada de mí, era una apuesta, era mucho más radical formalmente, fue con un equipo pequeñito, y era otra cosa, era también como la incertidumbre, el pensar de si iba a quedar bien o mal, el guión de *Violencia* pues eran solo diez páginas, no, era otra cosa completamente

diferente, y era mucho más como “hijue-madre, qué tal, ¿cómo irá a quedar esto?”, ¿será que sí va a quedar bien? Acá ya estoy en un punto de mi vida donde básicamente me da igual, hacemos lo mejor que podemos, le metemos todo el cariño y todo el rigor, pero no estoy preocupado de si la gente le va a gustar o no le va a gustar, si me van a seleccionar de tal festival, si me van a poner alfombra o no me van a poner alfombra, creo que no pasa por ahí, no, creo que las películas van encontrando su audiencia, son más sabias que uno, y van encontrando con quien necesita verlas.

*Yo aprovecho Jorge, que aparte del reconocimiento como director, tienes toda una trayectoria como productor, para que me hables de tu empresa Marginal Cine, que lleva relativamente poco tiempo de fundada, cuatro o tres años, algo así, ¿cuál es el espíritu de Marginal, y cómo te fue en esta primera experiencia como productor ya general de la peli, y me cuentas cómo se unió Carlos “Kaos” García, que me parece muy importante el aporte de él, no solamente como en la parte de producción a través de su empresa Indian Blond Films, sino en su aporte al diseño sonoro, él que es el putas en ese aspecto (Risas), a un tipo que ha trabajado con Lars von Triers no se le puede bajar menos de ese término?*

Yo fui fundador de Burning Blue, y durante la realización de *Memoria* (2021), surgieron diferencias irreconciliables, y eso llevó a que Burning Blue entrara en liquidación, y yo no estaba tan seguro de querer montar otra productora, y entonces llegó la pandemia y todo lo que trajo, entonces tocó reinventar, porque la obligación era reinventarse, y después de intentar reinventarme mucho, por lo menos teóricamente, dije: “Pero es que yo no sé hacer nada más, yo solo sé hacer películas”, entonces creo que la reinención vino justamente derivada de los procesos, las fórmulas, la ética laboral, vino de poder adoptar otra forma de hacer, ¿no es cierto? Entonces la reinención no vino de cambiar de oficio, sino de la forma de aproximarme al oficio, la forma del hacer y de vincularme con las otras personas y las otras empresas, y bueno, vengo produciendo la ópera prima de Juanita Gonzaga, y claro ahí también se volvió una necesidad de crear una compañía, y ya luego surgió *Matrioshka*.

Marginal se fundó en el 2021, y lo primero que hicimos fue coproducción con Adriana Rojas y su película de *Diòba* (2023), esa fue como la primera, luego la segunda película que produjimos fue *Los sueños del viajan con el viento*, de Inti Jacanamijoy, y

paralelo a todo esto, iba siendo el proceso de *Matrioshka*, que fue como el tercer hijito en tres años. Tres años tres películas, y me parece que no es un mal récord, y ahorita, claro, siguen creciendo cosas, con la liquidación de Burning Blue nosotros estábamos trabajando con Jorge Navas en un proyecto que yo ahora estoy liderando, una película que se llama *Al final de la noche*. Vengo también produciendo la próxima película de Inti Jacanamijoy, trabajando en coproducción también con Adriana Rojas con su próxima película, y yo vengo desarrollando mi siguiente largometraje como director, que se llama *Invisible*, que es una idea original de Andrés Castañeda, el actor de *El Páramo* (2011), y también estuvo en *Violencia*, estuvo en *Siete cabezas*, en diferentes películas; y entonces, en este proceso de producción, y de la realización, pues un aliado siempre fue Carlos “Kaos” García, con Carlos nos conocimos desde el año 2011-2012, tal vez, porque juntos participamos en un taller en Valdivia con diferentes proyectos, él tenía un proyecto, yo tenía *Violencia* justamente en ese momento, él estaba en este tema que acaba de regresar al país, o iba a regresar por esas épocas, entonces *Violencia* fue como la primera realización de él como diseñador sonoro acá en Colombia, y que más allá de que, como bien lo dijiste, sea el putas

en el diseño sonoro (*Risas*), pues además del grandísimo talento que tiene, pues es un buen amigo, y en eso de ser amigo y ser talentoso, pues era como muy natural en él.

Marginal se fundó en el 2021, y lo primero que hicimos fue coproducción con Adriana Rojas y su película de *Diòba* (2023), esa fue como la primera, luego la segunda película que produjimos fue *Los sueños del viajan con el viento*, de Inti Jacanamijoy ...

María Alejandra estaba trabajando en Indian Blond Films que es la productora de él justamente, y entonces ahí nos reunimos con Carlos, y fue como irresponsablemente responsable de meternos de cabeza y decir, hagámosle, sigamos trabajando juntos, y sí, yo en Carlos confío mucho, pues no solo hizo *Violencia* conmigo, ha hecho el diseño sonoro de las dos películas que he dirigido, pero él también ha hecho el sonido de otras películas que yo he producido, y pues siempre es una pieza fija, y la pasa bien además, y se divierte, y pues es fundamental ese apoyo, creo que esa cosa de poder sentarse con una persona también desde lo humano, y no únicamente desde lo pragmático empresarial, pues es fundamental.

Jorge, la peli antes de entrar a cartelera tuvo un circuito de festivales, ¿dónde tuvo su estreno mundial y cómo fue ese recorrido, y cuál fue la retroalimentación de ver la película en escenarios internacionales y cómo la gente la recepcionaba?

La película la estrenamos el año pasado en el Festival de Cine de Shanghái, que es el festival más grande de China, festival clase A, ¿no?, con alfombra roja, transmisión por televisión, todo lo que quieras, y en el contexto asiático pues es tan importante como en nuestro contexto, el lado occidental, lo que podría ser Cannes, Berlín, etcétera, y allá tienen la misma relevancia, pero sobre todo, fue también un ejercicio de decir como, juepucha, mi otra película sí estuvo en varios de los festivales clase A de Europa, Norteamérica y demás, y pareciera que era como una cosa ahí idealizada, que *Matrioshka* tenía que pasar por ahí, y si no, pues no tiene existencia, esta cosa de que si tu película no la validaba Europa y Estados Unidos, pues no vale, no sirve, no es lo suficientemente buena, y me pasó con *Matrioshka*, porque la presentamos, o la presenté con la gente de ventas a festivales de Europa y de Norteamérica, y nunca parecía ser suficiente, porque pareciera que no era el tipo de cine colombiano que estaban esperando validar,

no era una película que se pudiera analizar desde lo antropológico, desde lo sociológico, desde... porque eran tres mujeres en una casa hablando básicamente, tres mujeres clase media hablando de sus situaciones, de sus conflictos cotidianos, normales, y parecía que no era suficientemente urgente, pertinente y necesaria de acuerdo a esta mirada, que tiene un tono de superioridad ética, moral, de salvadores del mundo, que tienen algunas personas en estos mercados, pareciera que no era suficiente.

En algún momento alguien cercano me dijo: “Puede que *Matrioshka* funcione mejor en otros festivales, incluidos los asiáticos”, y para mí fue como un giro inesperado, fue como ¡guau!, y a mí me ha dejado muchos aprendizajes, y muchas reflexiones, todavía sigo masticándolo, y, claro, cuando llega la peli a Asia, y cuando llega a China, que culturalmente sí somos muchísimo más diferentes, y la gente abraza la película, y se emociona, y se queda hasta el final, con funciones con salas gigantes repletas, y se acaba la película, y ruedan los créditos, y la gente sigue sentada en su silla, y no se levanta, y sigue digiriéndola, y sigue siendo como una especie de catarsis colectiva, de ritual colectivo, pues es maravilloso, porque algo que me había pasado acá en unos focus

group que hice con la película, era que las personas empezaban a hablar no de la película, sino de sí mismos, entonces eso me parecía encantador, porque la gente empezaba a compartir sus propias experiencias de vida, entonces yo pensé que eso era muy colombiano, pero cuando me pasa en Shanghái, y la primera persona que se levanta en el día de la premiere, en la sesión de preguntas y respuestas y se echa, sin mentirte, unos seis, siete, ocho minutos, hable, y hable, y hable, y llore, y llore, y llore, y la traductora apenas intentando traducir lo que estaba contando, y cómo la película, y lo que había sucedido en esa hora y media, la había reconectado con su vivencia, con sus silencios, con sus dolores, con sus fracturas, con sus relaciones, con su mamá, con su hermana, con su tía, con su abuela, con todo lo que implicaba, y entonces fue maravilloso, porque me decía, que si culturalmente somos muy diferentes, en el trato entre los abuelos con los hijos, con los nietos, que en estas cosas podemos ser completamente diferentes, pero en lo más profundo de la humanidad, somos exactamente iguales, y eso hizo que todo valiera la pena realmente, porque se iba a lo profundo de la humanidad, y no a la superficie, y no es que en Colombia seamos así, es que los humanos somos así.

... en unos focus group que hice con la película, era que las personas empezaban a hablar no de la película, sino de sí mismos, entonces eso me parecía encantador, porque la gente empezaba a compartir sus propias experiencias de vida ...

Sin expandirme mucho y cerrando un poquito la pregunta, la película extrañamente no ha tenido mucha circulación, y no ha generado mucho interés en los exhibidores, en los festivales, quién sabe cuál es la mirada actual, qué es lo que están buscando en términos de cine, algunas, me imagino, tienen que ser propuestas que exploren mucho más el lenguaje o la forma, o películas que sean urgentes, necesarias, que estén hablando de grandes temas, etcétera, y pareciera que el gran tema de la familia, y los dolores familiares no está siendo tan grande, y tan importante, y tan urgente, y tan necesario, pero la película, o sea, desde los *focus group*, hasta funciones privadas, funciones empresariales, funciones en salas de cine y demás, con la audiencia funciona increíble, o sea, yo estaba en funciones donde las sesiones de preguntas y respuestas, los conversatorios, la gente llorando, compartiendo su historia de vida, saliendo agradecidos, agradeciendo la existencia de la película, agradeciendo la existencia también de que haya un cine en

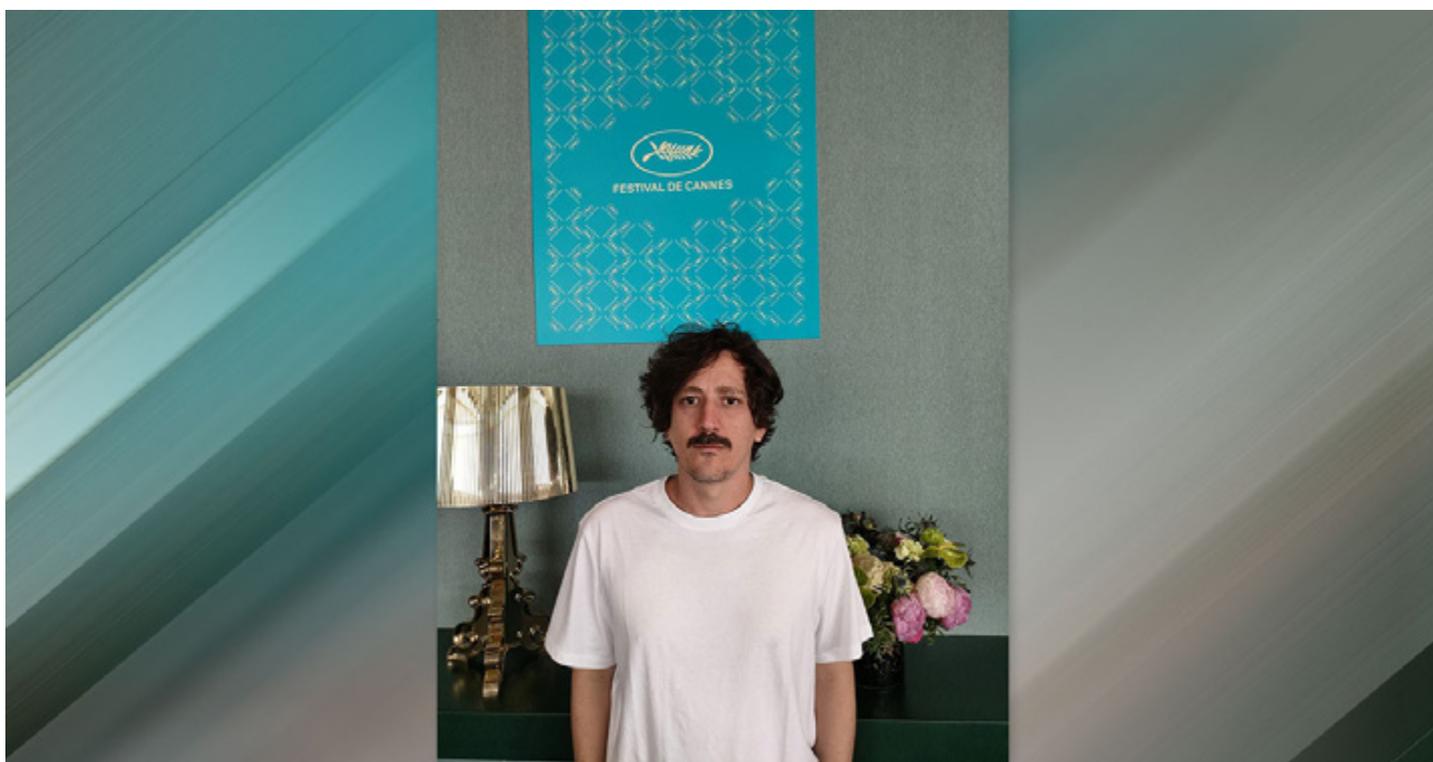
Colombia hecho para adultos, que no es necesario que todo tenga que ser entretenimiento, pero que tampoco tenga que ser tan ecléctico, y que hable de temas adultos, y que permita a los adultos también tener conversaciones, entonces esta película es para que la gente la abrace, para que se la apropie, para que la circule, ojalá vayan comercialmente a verla, para que apoyen también, pero si no para cuando la vean en televisión, cuando la vean en un DVD pirata, cuando la vean en una página de internet, cuando se la bajen en un torrent, o como sea que se vean ahora, que la acojan, que la circulen, que la recomienden, que se la hagan llegar a esa persona que consideran que le pueda resonar, porque pues está hecha para nosotros, y ese es el objetivo principal. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

## ENTREVISTA A SIMÓN MESA

David Sánchez



El Festival de Cannes 2025 ha consolidado la presencia del cine latinoamericano con un nuevo logro para Colombia: *Un poeta*, el segundo largometraje de Simón Mesa Soto, ha sido galardonado con el Premio del Jurado en la sección Un Certain Regard. Este reconocimiento reafirma la trayectoria de Mesa Soto, quien ya conquistó la Palma de Oro en

2014 por su cortometraje *Leidi* y el Premio Fundación Louis Roederer de la Révélation por *Amparo* en 2021. La sección Un Certain Regard, célebre por destacar propuestas innovadoras y de autor, también premió este año a la chilena *La misteriosa mirada del flamenco*, de Diego Céspedes, que se llevó el máximo galardón, marcando un hito para la

región.

El jurado, presidido por la cineasta británica Molly Manning Walker y compuesto por la franco-suiza Louise Courvoisier, la croata Vanja Kaludjeric, el italiano Roberto Minervini y el actor argentino Nahuel Pérez Biscayart, elogió *Un poeta* por su audaz combinación de humor negro, sátira y humanidad. La presencia de Biscayart, figura destacada del cine argentino, pudo haber influido en la sensibilidad hacia estas narrativas latinoamericanas, que resonaron con fuerza en el festival. El Premio del Jurado, uno de los más prestigiosos de Un Certain Regard, coloca a *Un poeta* junto a obras como *O que arde*, de Óliver Lax (2019) e, o *Les plus belles années d'une vie*, de Claude Lelouch (2019), que han utilizado esta plataforma para proyectarse globalmente.

Rodada en Súper 16 mm en Medellín, *Un poeta* es una tragicomedia que sigue a Óscar Restrepo (Ubeimar Ríos), un poeta fracasado atrapado en sus glorias pasadas, y su relación con Yurlady (Rebeca Andrade), una joven poetisa. La crítica ha destacado su “humor negro, capacidad de provocación y un gran corazón”, impulsada por la interpretación de Ríos, un profesor de filosofía no profesional que aporta autenticidad al

personaje. Durante el festival, entrevistamos a Simón Mesa Soto, quien compartió detalles sobre la creación de *Un poeta* y su visión del cine colombiano, marcada por la libertad creativa y el deseo de conectar con el público.

*Bueno, estamos aquí con Simón Mesa. ¿Qué tal estás?*

Bien, bien, llegando un poco, pero bien.

*¿Cómo esperas que sea recibida tu película este año aquí?*

Espero que sea una plataforma de inicio para que mucha gente la vea, ¿no? Cannes permite que las películas tengan mucha visibilidad y salgan a diferentes países. Creo que, por ser una comedia, también puede llegar... o sea, aspiro a que mucha gente la vea y la pueda disfrutar.

*El guion, ¿lo escribiste para el personaje, el actor natural que tenías, o lo escribiste antes sin pensar en él?*

No, no lo conocía. Lo escribí pensando en otro tipo de persona. Fue más un encuentro con él durante el proceso de casting que generó... yo creo que él cambió totalmente el personaje. Le entregó una forma muy parti-

cular que es muy suya. Antes no veía la película de esa manera, pero obviamente, como el personaje principal es él y lleva consigo la película, la transformó, la hizo suya de cierta manera y le otorgó esta forma que tiene.

*Estamos hablando de posibles abusos, una posible denuncia, que es algo serio, pero luego le metes humor, le metes poesía. Esa mezcla, ¿no te dio miedo de que pudieran decirte: “Oye, te estás riendo de algo muy serio”?*

Lo que pasa es que uno tiene muchas restricciones en el proceso creativo. La creación artística es una restricción, y ahora vivimos en un mundo muy implacable. Yo creo que hacer esta película fue un poco como dejar de lado cualquier temor y sentirse libre para crear. Recuerdo que, cuando estaba haciendo el guion, también podía sentir algo de miedo, pero tuve una asesora mexicana increíble que me decía: “Ríete de todo, ríete de todo el mundo, no importa, ríete”. Esa es la comedia, entender que es reírse de todo sin restricciones. Reírse de aspectos que pueden ser serios, pero la comedia permite hacer un alto en el camino y simplemente reírse de uno mismo, porque también es reírme de mí mismo, de los dilemas sociales, de ser un hombre, de cómo uno aborda el ser hombre o artista ante la sociedad. La intención no

era que fuera algo muy serio, sino ver una situación absurda.

La creación artística es una restricción, y ahora vivimos en un mundo muy implacable. Yo creo que hacer esta película fue un poco como dejar de lado cualquier temor y sentirse libre para crear.

*¿Y cómo llegó esta idea a tu mente? Porque también escribes el guion.*

Quería hacer una historia de una persona frustrada. El inicio de la escritura fue pensar en mis propias frustraciones, imaginarme si fracasaba en el cine, en esta terquedad que es hacer cine, ¿en qué me convertiría? Dije: voy a hacer la peor versión de mí en veinte años. Conocía un poco el mundo de la poesía por ciertas personas en Medellín, de donde soy y donde filmamos la película. El mundo de la poesía, sobre todo de los “dinosaurios”, los de edades más avanzadas, que se vuelven más anticuados, me parecía muy cómico. Me generaba cierta atención ese mundo, así que me parecía muy interesante narrativa y estéticamente hacer una película. Al principio pensé en un cineasta, pero no era tan interesante para mí hacer una película sobre un cineasta, prefería que fuera

sobre un poeta.

*Si no hubieras terminado esta película, como cuentas en la película, ¿en qué te hubieras convertido?*

En un profesor. Yo soy profesor, en realidad. Daba clase, renuncié hace un año más o menos para hacer esta película, pero estaba como profesor en Medellín, en casi todas las universidades.

*Desde que ganaste en Cannes, luego hace tres años La perra, con Carla Melo, estuvo en competición en cortos, Los reyes del mundo ganó en San Sebastián, ahora tú vuelves a estar aquí. ¿Crees que en los últimos diez o veinte años el cine colombiano está cambiando, siendo más internacional? ¿Es producto de que hay más gente interesada en el cine o más gente haciendo películas en Colombia que hace treinta o cuarenta años?*

El cine de antes era muy bueno, pero no tenía tanta atención porque, usualmente, al cine colombiano le interesa a muy poca gente internacionalmente. Pero ahora, como hay tantas películas y tanta gente haciendo películas, creo que inevitablemente se genera una tensión particular.

*¿Por qué crees que se hacen tantas películas?*

Tal vez tenga que ver con los esfuerzos de mucha gente por incentivar la producción del cine, tanto desde el orden nacional, como Proimágenes y el fondo de cine, como desde las regiones, donde se ha impulsado mucho la creación audiovisual. Desde las universidades se han creado programas. Se ha vuelto un camino, una apuesta que muchas personas han hecho. Yo soy parte de esos procesos, porque cuando estudié cine lo hice a través de programas y fondos que impulsaban los estudios en cine.

*En Colombia no vemos mucho cine colombiano, pero tampoco nosotros, como cineastas, pensamos mucho en la audiencia colombiana.*

*¿Crees que hay algún mensaje en particular que quieras transmitir con esta película a la gente de Colombia?*

Me interesa mucho que, cuando hice esta película, pensé en la audiencia colombiana. En Colombia no vemos mucho cine colombiano, pero tampoco nosotros, como cineastas, pensamos mucho en la audiencia colombiana. Quería pensar en la audiencia, no sé si la vayan a ver muchas personas,

pero espero que sí y que la disfruten, que sea entretenida. Buscaba que tuviera valores cinematográficos, pero que también le hablara a la audiencia.

*Hablando de libertad, le veo una diferencia a tu película con el resto: el humor. ¿Crees que falta humor en el cine colombiano?*

No sé si falte humor. Creo que sí se ha hecho humor. A mí me faltaba, definitivamente. Uno ve el humor y la comedia como un arte menor, siempre se ha visto así, ¿no? Pero tiene muchos valores. Me interesa jugar con las formas, las posibilidades narrativas. ¿Por qué no hacer una comedia? Pero también se puede pensar que la comedia es mala o para las audiencias, que no es una obra con valores. Yo quería hacer una obra interesante artísticamente, pero que fuera graciosa y que a la gente le interesara verla.

*Estás en un festival donde han ganado dos comedias últimamente: Anora el año pasado, El triángulo de la tristeza. Tal vez es el momento de las comedias, tu momento.*

Mira, eso no es algo que uno premedite. Ahora que lo mencionas, *Anora* es comedia, pero es curioso. Llevo cinco años trabajando este proyecto, desde que empieza la idea. De

repente, la comedia parece que ahora tiene más protagonismo, ¿no?

*Cinco años. ¿Ganar la Palma de Oro de cortometrajes no ayuda a hacer películas de una forma más fácil?*

No, ojalá. Creo que la consistencia y la constancia es lo que hace. Espero que esta película me ayude a financiarlas más fácil. Ya he hecho varios cortos y dos largos, entonces espero que el proceso sea más fácil, pero no lo sé. Financiar esta película fue muy difícil, bastante difícil, porque era difícil vender una comedia colombiana sobre un poeta. ¿Qué es eso? Sobre todo en un guion, poetas colombianos con humor negro, ¿a quién le interesa eso? Tal vez en Argentina, porque ahí hay comedia, o en Nueva York, pero en Colombia no interesaba mucho. Fue muy difícil financiarla.

25-05-2025

Cannes (Francia)

FIN 

CONTENIDO

SITIO WEB



BIBLIOTECA

# 70 AÑOS DE LA TV EN COLOMBIA 1954-2024

Nicolás Viana García



Para celebrar los 70 años de la televisión colombiana, RTVC, el Sistema de Medios Públicos, ha publicado el libro *70 años de la TV en Colombia 1954-2024*, el prólogo está a cargo de Hollman Morris, gerente de RTVC,

la introducción es de Eduardo Noriega de la Hoz, excomisionado Nacional de Televisión, el epílogo lo realiza Mauricio Lizcano, actual ministro de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (MinTIC),

los invitados a escribir los artículos son grandes profesionales que le han aportado a este medio y dispositivo tecnológico desde diferentes áreas, como desde lo jurídico, lo administrativo, lo técnico y lo creativo.

El libro consta de cuatro partes, la primera, La televisión: política, cultura y sociedad, cuenta con la participación de Gustavo Castro Caycedo, Carlos Obando Arroyave y Diana Díaz Soto. En las palabras escritas de Castro Caycedo se pueden conocer cuáles fueron los retos técnicos, tecnológicos y creativos que se afrontaron para establecer la televisión pública en Colombia, porque en tan solo un año Fernando Gómez Agudelo, el delegado por el presidente-dictador Rojas Pinilla para realizar la titánica tarea, fue capaz de gestionar la adquisición e instalación de los dispositivos de emisión y transmisión provenientes de Alemania, la adecuación de los estudios de televisión se hicieron con equipos audiovisuales adquiridos en Estados Unidos, los técnicos y creativos fueron capacitados por cubanos.

Aunque todo ese despliegue se dio, inicialmente, con fines propagandísticos, a las 9 de la noche del domingo 13 de junio de 1954 iniciaba una revolución de la información y el entretenimiento en nuestro país, que tuvo

incidencia en otras esferas de la sociedad. Carlos Obando Arroyave escribe sobre los primeros contenidos que se transmitieron y la relación de ellos con las personas, desde el teleteatro, los magazines, los programas culturales, de opinión, los noticieros y la publicidad, además dice cómo fue la evolución con el tiempo de estos formatos televisivos.

Sin dejar a un lado a los espectadores, prevalece la ficción como el primer género, el segundo es el entretenimiento, y el tercero es la no ficción, subraya que la televisión está a medio camino de entender la calidad del producto audiovisual y los intereses mercantiles de los productores; se pregunta por el gusto del público, si debe culturizarse en la televisión o con la televisión, plantea que si la cultura proviene de otros ámbitos, entonces no es misión de la televisión educar, si la audiencia prefiere contenidos “incultos” solo por entretenimiento, entonces la adaptación,, normalmente, se hace hacia el público, sin intenciones cultas y se crea lo que ellos demandan, el poder de la televisión es tal, que hasta el más ilustrado se moldea a ella.

Diana Díaz Soto en su artículo *Zapping (cambio reiterativo de canales)* habla sobre los 70 años de la televisión educativa y cul-

tural, de esa paradoja que dice que “la televisión no educa, pero los niños sí aprenden de ella”. Hace un breve recorrido histórico sobre los principales programas, inicia en la propuesta del presidente Gustavo Rojas Pinilla de usar la televisión pública como un medio para la enseñanza popular y la divulgación cultural. Con el paso del tiempo y con los cambios socio-políticos, surgen nuevas propuestas estéticas y narrativas donde se combinan la educación y cultura con el entretenimiento, nacen las franjas horarias donde la programación se dirige a un público específico según el momento del día, aparecen los canales regionales para expandir la producción de programas con singularidades enfocadas a los habitantes de los territorios de incidencia, ahora, con los nuevos medios y las nuevas tecnologías, se pueden ver los programas en cualquier momento y lugar, en una diversidad de dispositivos que llegan con los avances tecnológicos de la era digital.

Con el paso del tiempo y con los cambios socio-políticos, surgen nuevas propuestas estéticas y narrativas donde se combinan la educación y cultura con el entretenimiento ...

La segunda parte, La televisión: desarro-

llos técnicos y tecnológicos, inicia con Ernesto Orozco, quien relata cuáles fueron los retos y las hazañas de la infraestructura técnica desde que se hizo la primera transmisión en 1954, cómo fue el despliegue del servicio, en qué consistió el fortalecimiento técnico, el papel clave de Inravisión para la prestación del servicio y su regulación, el surgimiento de la televisión regional y por suscripción, explica las dos modalidades de televisión, abierta y cerrada, en las que se clasificaron los diferentes tipos de canales de carácter público, privado, nacionales, regionales, locales, comunitarios y de suscripción, todo esto mediado por iniciativas legislativas planeadas de manera coyuntural y no estructural, lo que ha generado vacíos en la actualidad donde las dinámicas económicas y tecnológicas han dado paso a una nueva televisión.

María Carolina Hoyos Turbay, por su parte, describe la transición del blanco y negro al color, un proceso que fue gradual debido a las condiciones políticas, técnicas, tecnológicas y creativas, con una importante incidencia económica en el Gobierno, los productores y los televidentes. Este avance tuvo un gran impacto en la experiencia visual de los espectadores, la promoción de la identidad nacional se fortaleció porque, gracias

al color, se pudo apreciar con más detalle la diversidad cultural y la vida cotidiana, la noción de realidad en los habitantes tuvo un punto de giro contundente, se enriquecieron las narrativas de los programas y creció la conexión emocional entre la audiencia y el contenido. Esta transformación muestra claramente la relación que hay entre la tecnología y la sociedad.

Alexandra Falla Zerrate analiza el rol de Colombia en la era de la televisión digital, expone las razones por las cuales es una tecnología superior al sistema anterior, el analógico. Las bases del nuevo sistema conocido como Televisión Digital Terrestre, o TDT, son el resultado de múltiples investigaciones al rededor del mundo con el fin de optimizar el espectro de señal y de mejorar la calidad de la imagen y el sonido. Es en Norteamérica, Europa, China y Japón donde crean los estándares de la televisión y la elección de uno de ellos depende de las características particulares del país interesado.

En el 2008 Colombia escoge el DVB-T2 europeo, en el 2010 se emite en el país la primera señal digital, lo que permitió la creación de más canales, tanto públicos como privados, donde se abarca todo el territorio

nacional. Hay una transición técnica y tecnológica de la televisión, los espectadores deben cambiar los dispositivos de recepción analógicos por los digitales para poder acceder a los nuevos canales, lo que deriva más adelante en un apagón de las emisiones analógicas, además se requieren esfuerzos concertados entre el Estado, la industria y la ciudadanía para garantizar una televisión verdaderamente concertada, gratuita y accesible.

... la aparición de las plataformas OTT reconfigura el modelo tradicional de la televisión, hay una expansión a través de la convergencia tecnológica, se crean una variedad de dispositivos y cambian las estrategias de consumo ...

Gabriel Levy hace un diagnóstico de la televisión conectada, en una era desbordada por la innovación, la aparición de las plataformas OTT reconfigura el modelo tradicional de la televisión, hay una expansión a través de la convergencia tecnológica, se crean una variedad de dispositivos y cambian las estrategias de consumo, lo que afecta inherentemente al entretenimiento y al espectador. Hay una preocupación por la preservación del bienestar mental, donde el consumidor se convierte gradualmente en

prosumidor, es decir, un usuario que consume y produce contenido al mismo tiempo, las narrativas transmedia son un producto de la evolución en la creación de contenido que obedece al cambio cultural y tecnológico actual, las audiencias pueden acceder a plataformas y escoger lo que quieren ver, ya no dependen unos cuantos canales, hay una individualización de las preferencias y el internet fragmenta la experiencia colectiva de la televisión tradicional. El futuro de este medio de comunicación depende de la adaptación a la audiencia y de la exploración novedosa de nuevas narrativas que conecten con ella.

En la tercera parte, La televisión pública y privada, y la descentralización, Eduardo Osorio Lozano, narra desde su experiencia personal y familiar el proceso, en 1985, de la transición del modelo público al modelo mixto y la evolución que se dio de los sistemas de televisión en Colombia cuando las programadoras privadas accedieron a los espacios de emisión mediante licitaciones públicas. Destaca que las empresas mejor financiadas y con mejor experiencia desplazaron a las pequeñas programadoras. Ese año iniciaba la época dorada de la televisión colombiana, muchas producciones lograron posicionarse nacionalmente y se empeza-

ron a exportar. Entre 1991 y 1995, con las leyes 14 y 182, se formalizó la participación privada completa y se creó la Comisión Nacional de Televisión (CNTV), con el tiempo el mercado se concentró en unas pocas productoras, se aprecia cómo el paso del modelo público al mixto no solo transformó la estructura institucional y productiva, sino también el perfil cultural del medio, lo que fomentó una televisión más variada, creativa e internacional.

Alfredo Sabbagh Fajardo compara la trayectoria de la televisión regional con una competencia atlética de resistencia, donde ha tenido que superar obstáculos políticos producto del centralismo, a pesar de esto, destaca el papel de los ocho canales regionales del país que han permitido fortalecer la identidad cultural, la construcción y cambio del tejido social, además de dinamizar la industria audiovisual. La descentralización televisiva inicia con los decretos 3100 y 3101 de 1984, los cuales autorizaban la creación de canales regionales. En 1985 Teleantioquia fue el primero, seguido por Telecaribe en 1986, Telepacífico en 1988 y Telecafé en 1992, posteriormente, llegarían Canal TRO (1996), Canal Capital (1998), Canal Tr3ce (1998) y Teleislas (2004). Con la ley 14 de 1991, los canales regionales fueron recono-

cidos como Empresas Industriales y Comerciales del Estado (EICE) y se financiaron con fondos mixtos. Más adelante, se presentaría una crisis por los tipos de contratación, la competencia con los canales privados por el contenido y la concentración de la publicidad, sin embargo, los canales regionales fortalecieron la producción y transmisión de contenidos culturales en diferentes formatos como la ficción, la no ficción, magazines y el cubrimiento de fiestas y carnavales, de esta manera lograron superar las dificultades económicas y se destacaron en la industria de la televisión nacional e internacional por la calidad técnica y narrativa. Con la era digital se expandieron hacia las plataformas transmedia, la televisión regional es una herramienta clave para la diversidad, la inclusión y la construcción democrática desde lo local.

Gabriel Martín Reyes Copello hace un recorrido histórico y analítico de la privatización de la televisión en Colombia, la que considera como una nueva era para el entretenimiento. Con la Ley 182 de 1995 se aprueba la constitución de dos canales de televisión privados, con la libertad para programar contenidos sin las restricciones que el Estado ejercía a través de Inravisión. A los canales nacionales (A y Uno), al edu-

cativo-cultural (Canal 11), a los regionales, a los comunitarios y a los de suscripción, se sumarían en 1998 los canales RCN y Caracol, los cuales iniciaron operaciones con el Mundial de fútbol Francia 98. Estos nuevos canales privados optimizaron la inmediatez informativa, incrementaron las horas de emisión, aumentaron las producciones de entretenimiento y las noticias, crecieron la infraestructura y la oferta laboral, a su vez, la competencia por la audiencia se hizo más notable, el mercado internacional de las telenovelas y series colombianas se consolidó, se hicieron acuerdos de coproducción con productoras nacionales e internacionales y Colombia se posicionó como un destino de producción internacional junto a México, Brasil, Argentina y Chile.

Con la Ley 182 de 1995 se aprueba la constitución de dos canales de televisión privados, con la libertad para programar contenidos sin las restricciones que el Estado ejercía a través de Inravisión.

Los retos y transformaciones de estos canales privados se mantienen, competir contra los nuevos medios y las plataformas de streaming no es una tarea fácil. Por último, se hace un reconocimiento a los empresa-

rios propietarios de estos dos canales privados, así como a los actores, los libretistas y directores que se destacaron en y con obras icónicas que se mantienen en el tiempo.

Carolina Ibargüen ofrece un recorrido exhaustivo por la evolución de la medición de audiencias televisivas en el país, resalta el papel determinante de Kantar IBOPE Media como pionero y líder en este campo en el continente americano. En 1992 se introduce en Colombia el sistema *people meter*, un dispositivo electrónico que se instalaba en los hogares (seleccionados aleatoriamente en todos los estratos sociales), ubicados en veintidós ciudades del territorio nacional, para obtener los datos de medición sobre el consumo de televisión. Por medio de muestras representativas se lograba establecer el rating, con el avance de los nuevos medios y las TIC el *people meter* se cambia por el *PM7* y el *focal meter*, que permiten medir el consumo en streaming y multipantalla.

El rating tiene muchas utilidades, se usa para conocer lo que ve la audiencia, es una herramienta estratégica para las programadoras, la publicidad y los productores. También existe la encuesta Target Group Index (TGI) donde se incorporan datos demográficos, hábitos de consumo, actitudes y seg-

mentaciones poblacionales por edad y rasgos de personalidad, se incluye la medición de la actividad en plataformas digitales, del crossmedia, una integración de la televisión y el consumo online. Toda esta nueva información permite una mejor comprensión de la audiencia y optimiza las estrategias de marketing y publicidad.

La cuarta parte del libro se llama Los archivos audiovisuales y la televisión hoy. En el artículo titulado *Memoria histórica y percepción pública sobre el pasado. La importancia del archivo audiovisual*, Jaime Humberto Silva Cabrales expone con ejemplos y reflexiones el valor de los archivos audiovisuales como herramientas de memoria, identidad y comprensión histórica. Inicia con la dificultad de clasificar los documentos por su importancia, pues el valor del archivo es relativo, depende los contextos culturales, ideológicos y afectivos. Hay unos que adquieren más relevancia por salvaguardar prácticas culturales desaparecidas, evocar un hecho noticioso, recordar momentos de gran impacto nacional, como un triunfo deportivo, un logro cultural o una tragedia. El archivo preserva la memoria viva de la sociedad.

Estos soportes para almacenar informa-

ción audiovisual son repositorios de documentos que son consultados por diferentes actores con diversos intereses, aquí la labor del archivista audiovisual es manipular y preservar con sumo cuidado los archivos que están en los diferentes soportes, todos ellos muy delicados, porque son, por su contenido, porque allí reposan costumbres y experiencias culturales con las que muchas comunidades vigentes y olvidadas se identifican. La utilidad del archivo audiovisual es muy amplia, es fuente para reconstrucciones históricas, procesos de memoria e investigaciones judiciales y académicas. Como recurso narrativo en la producción audiovisual es muy rentable, pero también hay riesgos y amenazas por manipulación indebida, deterioro físico, sustracción, adulteración o desastres. La preservación exige procesos especializados, copias múltiples, controles ambientales y protocolos de seguridad, se hace la invitación a la ciudadanía para que los consulte y los hagan parte de su vida.

La utilidad del archivo audiovisual es muy amplia, es fuente para reconstrucciones históricas, procesos de memoria e investigaciones judiciales y académicas.

María Cecilia Londoño Salazar plantea

que la financiación de del sector audiovisual público representa un desafío fundamental para preservar la cultura y la memoria colectiva. La televisión pública en Colombia está representada por RTVC Sistemas de Medios Públicos y los ocho canales regionales, los cuales han logrado la financiación por medio de fondos públicos, por ejemplo, FonTV y FUTIC, además, por la venta de espacios de publicidad. Pierre Bourdieu y Noam Chomsky señalan que los medios debe tener una financiación para asegurar la independencia, así evitar que se conviertan en oficinas de propaganda política o comercial, en Colombia creció significativamente el presupuesto para sector el audiovisual, enfocándose en la producción de contenidos, modernización de la infraestructura y la preservación del patrimonio audiovisual, no obstante, la televisión debe adaptarse a la revolución digital que trae otras maneras de distribución de contenido a través del internet, el dilema entre la independencia creativa y la viabilidad financiera es uno de los desafíos más relevantes, se debe construir un ecosistema donde la creatividad y la diversidad sean valoradas y protegidas.

Tatiana Duplat Ayala parte de sus recuerdos personales sobre el conflicto armado para escribir el artículo *Televisión: memoria,*

guerra y paz. *Las imágenes como testigo*, donde establece que la televisión es un archivo vivo que sirve para la conservación y se debe proteger, las imágenes prueban lo que muchos sobrevivientes del conflicto armado recuerdan y esto es clave para construir la paz. Desde 1954 se han documentado desarmes y desmovilizaciones de grupos armados y la violencia no cesa en el país. Los archivos audiovisuales son emocionales y políticos, aunque también hay entretenimiento y este, en muchos casos, contiene vestigios de la paz discreta que se ha construido entre las personas comunes.

La televisión pública se dedicó a mostrar la riqueza cultural desde los territorios, la privada se centró en telenovelas y noticieros, la combinación de estos enfoques temáticos construyen significados, son instrumentos para la reflexión social, las nuevas tecnologías traen consigo herramientas que pueden alterar esa realidad preservada en los archivos, son otra opción para la preservación en espacios virtuales, todo con el fin de recordar, de mantener la memoria colectiva a disposición para saber, por ejemplo, que el país no se va resignar a la violencia.

Dago García relata *La historia de las historias de la televisión colombiana. Inventario inaca-*

*bado de grandes relatos*, un recorrido histórico que repasa las principales obras de televisión desde su fundación en 1954 y analiza sus características según las épocas en las que se produjeron y cuando aparecen las primeras estrellas de la pantalla chica. Desde el principio, las telenovelas se destacaron por sus historias originales y adaptaciones, explica los géneros y las tendencias que cautivaron a la audiencia, hace una recopilación de las telenovelas más memorables, sus directores y actores, la televisión colombiana demostró capacidad de adaptación, exportación y reinención de géneros. La historia de la televisión colombiana es la historia de un medio que mantiene su compromiso y cercanía con la identidad nacional, innova constantemente, tiene un estilo propio que se reconoce internacionalmente.

*70 años de la TV en Colombia 1954-2024*, es un libro que resume la historia del impacto social y político, de las transformaciones tecnológicas y la evolución de las narrativas de la televisión en nuestro país, es un documento ameno, fácil de leer, muy bien ambientado con fotos y fotogramas de los programas nacionales y regionales más memorables.

**DESCARGAR LIBRO:** <https://acortar.link/HUF-BQB> 

# DIÒBA: NOTAS DE CREACIÓN, DE ADRIANA ROJAS ESPITIA

## LA PALABRA EN LA HOJA

Joan Suárez



*El método que propone esta cartilla es producto de develar y sistematizar, paso tras paso, el proceso que todo narrador hace en buena parte inconsciente o intuitivamente, sirviéndose en general de la técnica del ensayo y el error.*

*—Cartilla de narrativa audiovisual—  
Dunav Kuzmanich*

Los sonidos silenciosos del bosque no dan clausura, todavía dejan ver el cielo y oír el pensamiento de Diòba más allá de la pantalla de cine. Así como esta mujer indígena emberá eyábida con su espíritu resiste y explora las grietas de su vida, una contem-

plación de lucecitas, y emprende una travesía retrospectiva por su senda y esencia para enfrentar su conflicto interior, ahora es la directora Adriana Rojas Espitia quien extiende la cámara de su mano y decide expandir su voz en palabras con su libro *Diòba: Notas de creación*, un texto que celebra y describe la trayectoria de las imágenes y el camino creativo de la cineasta en su primer largometraje de ficción. La directora también contrapone paso a paso su viaje creativo desde los bajos criterios de producción hasta la acción colaborativa.

*Diòba* significa sola, en lengua emberá eyábida. La idea de la directora y guionista en su libro es nombrar a cada una de las personas con las que fue custodiada para su sueño, una serie de escuderos que abrazaron la inmensidad de su propuesta que terminó en la película y enseguida se dilata en el tiempo con este libro. Un diálogo refrescante para el lector desprevenido o la artista interesada en los procesos de escritura cinematográfica. Paradójicamente, este libro como la película, es una soledad creativa y asociativa con distintos actores del mercado audiovisual y, por supuesto, mujeres de la comunidad indígena emberá eyábida.

En el libro *Diòba: Notas de creación*, sobre-

salen cuatro capítulos en partes integrales que describen los aspectos formales, tanto para el guion y la ejecución a niveles: estéticos, fotográficos, pictóricos, referentes cinematográficos y fuentes de inspiración. Igualmente, expone el método de producción colaborativa y cómo se gestó el largometraje, un conjunto de acciones asociativas y alianzas. De esta manera, las palabras en las hojas del libro son un fuera de campo ilustrativo y didáctico para cualquier interesado en la narración audiovisual. La voz en primera persona de la directora aparta las imágenes en movimiento a párrafos contemplativos y estos se adueñan del lector a momentos de conciencia y memoria. Los fotogramas desgranados siguen más allá y dan un suspiro de lectura sonora, una confesión: –así lo hice, –susurra la autora–.

Todas las voces en los distintos momentos o fases de realización aparecen para la complicidad y la exposición de los interesados y muestra un posible nuevo camino para hacer cine, alejados de convocatorias públicas o fondos oficiales, como se lee a modo de introducción. Una línea por la que han ido otros directores, según dice la misma autora y directora al referirse al cineasta portugués Pedro Costa y su libro *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata* (2011).

En consecuencia, estas notas son una pequeña dosis de desobediencia y motivación al espectador: –también lo puedes hacer, – dice la directora–.

Las notas de creación tienen resonancia al nombrar la soledad que a veces acompaña la creación y la fuerza, desde la terquedad y perseverancia, que todo artista debe tener para estar en comunión con otros espíritus creativos, red de conexiones y aportes. Y se presentan, algo poco usual, los detalles invisibles (y de tensión) para el espectador y el viaje no solo físico (en el rodaje), sino también emocional y social que encaró la directora con su equipo. Es una reflexión profunda sobre el proceso de creación cinematográfica, visual y evocadora. Y en su interior tiene un texto poético, un canto Êmbera Eyábida Diòba, compuesto por la cineasta y documentalista indígena Mileidy Domicó. Y una dedicatoria memorial a la presencia mística de Luz Jamira Forastero, indígena que perteneció a la comunidad Emberá Dobidá.

De este modo, las notas de creación son una serie de reflexiones, memorias y anécdotas que iluminan de manera híbrida al lector – espectador con respecto a la visión no solo del cine, sino también de la película en mención, *Diòba*. Estas notas de bitácora

cronológica son una guía estimulante que ofrece las pistas, claves y trucos para ser un narrador. El texto, sin ser una libreta de anotaciones, un diario (donde se ocultan los fantasmas personales), ni siquiera un cuaderno de apuntes con rayones o tachones, nos adentra en modo singular y ceremonioso en el camino de la creación artística, desde las locaciones, elección de reparto, el sonido y el color hasta las decisiones estéticas y poéticas.

Las notas de creación tienen resonancia al nombrar la soledad que a veces acompaña la creación y la fuerza, desde la terquedad y perseverancia, que todo artista debe tener para estar en comunión con otros espíritus creativos, red de conexiones y aportes.

Este libro son las acotaciones discretas de la directora, no solo de los ingredientes necesarios, sino el proceso de preparación para la materialidad de su película y que bien podría replicarse como esquema o método en otros procesos de narración audiovisual. Y celebro su apuesta creativa que propone, a través de este libro, una senda para contarle al lector – espectador los misterios, el asombro y los desafíos para hacer cine. Ante la ausencia de una última página

de comentarios en *Diòba: Notas de creación* para el lector - espectador tras la lectura del libro y el visionado de la película existe esta reseña. Y reitero, es un fascinante viaje por la memoria de una creadora para quien el arte, el cine y la creación son una misma y única cosa, nada se hace solo o sola, es una urdimbre arbórea.

### Notas sobre esta reseña

Los pensamientos de los artistas y cineastas, a veces, no tienen un interruptor y deciden encender, para expandir, excitados sus ideas. Lo que no alcanzan a decir en los créditos finales de la película, por ejemplo, lo ofrecen en abundancia pedagógica a través de notas, cartillas, cuadernos, anotaciones de rodaje o diarios. Me permito nombrar algunos de referencia nacional y otros, si se quiere, de esfera global o dato cultural.

Un buen instante para recordar y honrar la presencia palpitante y perdurable de Dunav Kuzmanich y su *Cartilla de Narrativa Audiovisual* (2008); este es un manual publicado, en aquel entonces, por el Ministerio de Cultura y explica el método de trabajo de este director; una síntesis generosa de su vida como creador audiovisual. Responsable de títulos clásicos y emblemáticos tanto para el cine colombiano como el nombre simbó-

lico e histórico de esta revista: *Canaguaro* (1981), y con guion literario de Isabel Sánchez Méndez; y *Cóndores no entierran todos los días* (1984). La cartilla está disponible en El Observatorio Iberoamericano de Cultura, OIBC. Las películas citadas están, recién estrenadas, en la plataforma rtvcplay.

Así mismo, está el archivo de Víctor Gaviria (donado por el autor a la Cinemateca Medellín, 2018), que incluye apuntes, notas al margen, guiones de películas, cuadernos, manuscritos, entrevistas y ejercicios de adaptación de *La vendedora de cerillas*, de Andersen, al relato de la película. Y está el libro, a modo de notas creativas, *La vendedora de rosas: guión cinematográfico* (2012). Este incluye el guion original, reflexiones y conversaciones con actores y guionistas sobre el trabajo de campo y su metodología de investigación etnográfica y antropológica.

Y la figura fundamental del cine documental en Colombia y América Latina, Marta Rodríguez. Su legado está disponible en La Fundación de Cine Documental Investigación Social, fundada con Jorge Silva; en este archivo están las bitácoras de rodaje y su acervo fílmico, audios, imágenes, entrevistas y artículos.

Finalmente, están los libros (y un documental) sobre el proceso creativo de cineastas y directoras que cualquier lector o lectora puede emprender la arqueología cinéfila: Andrei Tarkovski – *Esculpir en el tiempo* (1985); Ingmar Bergman – *Imágenes, Diarios de un cineasta* (2001); y Agnès Varda – *Varda by Agnès* (2019), una especie de autobiografía audiovisual donde explica y medita sus procesos creativos.

Cada una de estas extensiones literarias y cinematográficas son un maravilloso texto en modo epistolar para el lector - espectador, pues es sin duda el desenvolvimiento espiritual de los directores y cineastas. 

**CONTENIDO**  
.....

**SITIO WEB**  
.....

---

# PAUTAS Y RECOMENDACIONES PARA EL TRABAJO AUDIOVISUAL Y CINEMATOGRAFICO CON PUEBLOS INDÍGENAS

---

Diana Díaz Soto

—●—



## Presentación

La Constitución Política de Colombia declara que nuestro país es pluriétnico y multicultural: una afirmación altamente inspiradora y desafiante. En más de tres décadas de carta rectora, la producción audiovisual ha venido experimentando la manera como

se materializa esto. En este camino hemos pasado de los relatos antropológicos y lejanos, de las historias exotizantes y románticas, de los contenidos condescendientes a una exploración mucho más clara de lo que significa crear audiovisuales con enfoque de diversidad cultural.

Debido a este ejercicio de prueba y error, pero, sobre todo, de apertura al diálogo, de aprendizaje continuo y de sistematización de experiencias, el campo de la producción audiovisual hoy crece y se expande. Supera las etapas estándar y reduccionistas de la preproducción, la producción y posproducción y enriquece las líneas de trabajo con nuevas aristas, acuerdos, acciones, compromisos, interlocuciones, entre otras medidas, orientadas no solamente a la acción sin daño, sino también a desarrollar un modelo de producción que responde a componentes étnicos urgentes. Porque mientras una persona no se sienta debidamente representada o se sienta negada, todavía tenemos trabajo por hacer, acuerdos por construir y prácticas por modificar.

En el fondo, lo que se propone es una visión diferente para la producción audiovisual basada en la cocreación entre indígenas y no indígenas. Esta iniciativa busca redefinir las prácticas audiovisuales y cinematográficas mediante un enfoque que priorice el respeto hacia las comunidades y los pueblos indígenas.

Al fomentar un modelo de producción basado en la corresponsabilidad, se pretende no solamente visibilizar las narrativas pro-

pias, sino también contribuir al fortalecimiento cultural, la defensa de los territorios y la construcción de una memoria audiovisual colectiva que honre la diversidad y riqueza de los pueblos originarios.

Así, este documento de Pautas y recomendaciones para el trabajo audiovisual y cinematográfico con Pueblos Indígenas, elaborado por un equipo interétnico de gran trayectoria, se posiciona como una herramienta transformadora que invita a repensar el trabajo audiovisual desde una ética intercultural y un compromiso con la justicia histórica y cultural. Esperamos entonces que aporte a ese diálogo necesario, que aclare dudas y que plantee otras en el proceso de hacer un cine más consciente de la dignidad y la importancia de las comunidades indígenas colombianas.

Diana Díaz Soto

Directora de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes

**DECARGAR LIBRO COMPLETO:**

[https://conectacultura.co/sites/default/files/2025-04/recomendaciones\\_para\\_la\\_produccion\\_audiovisual.pdf](https://conectacultura.co/sites/default/files/2025-04/recomendaciones_para_la_produccion_audiovisual.pdf)

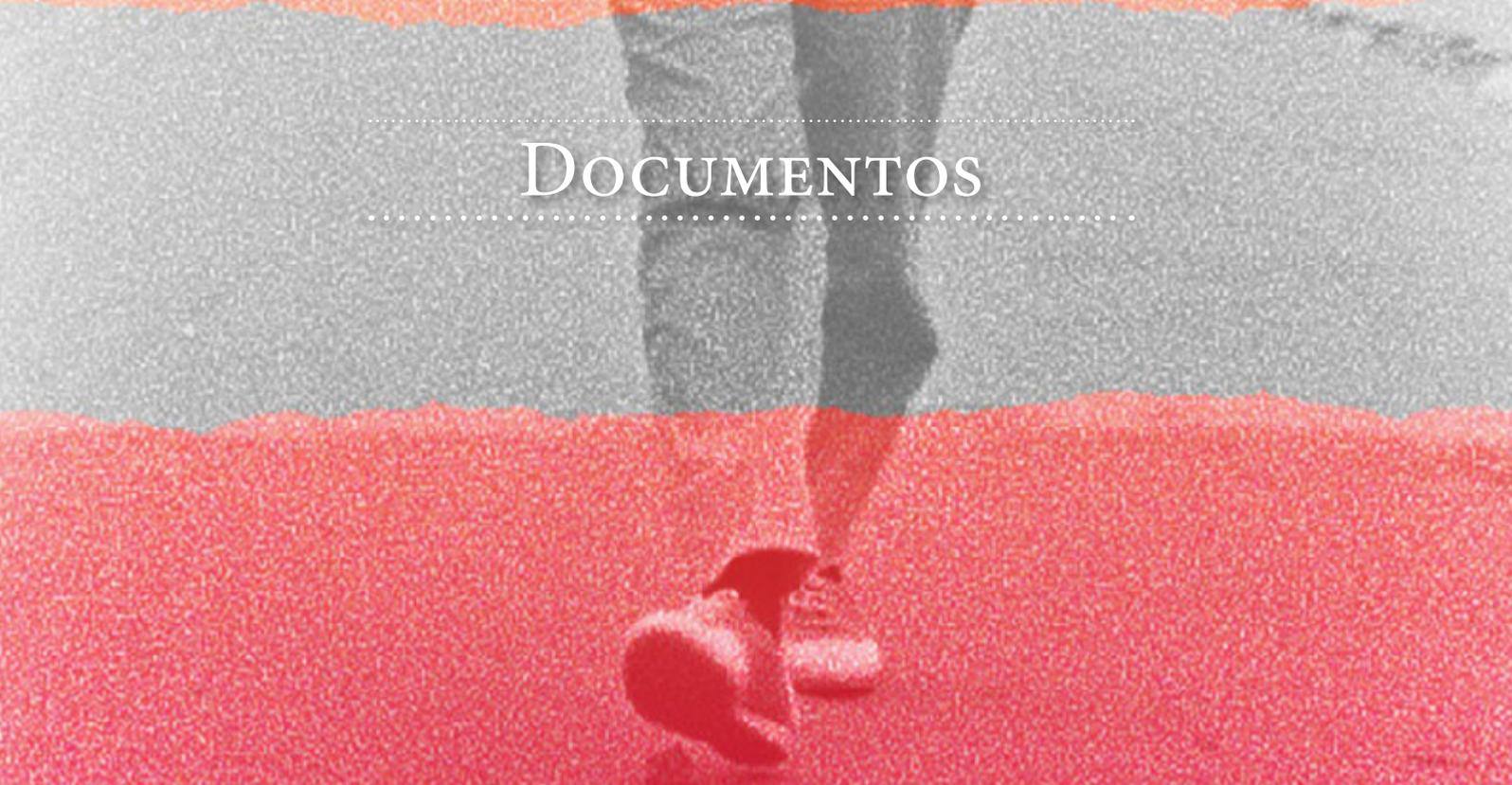


CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....



.....  
DOCUMENTOS  
.....



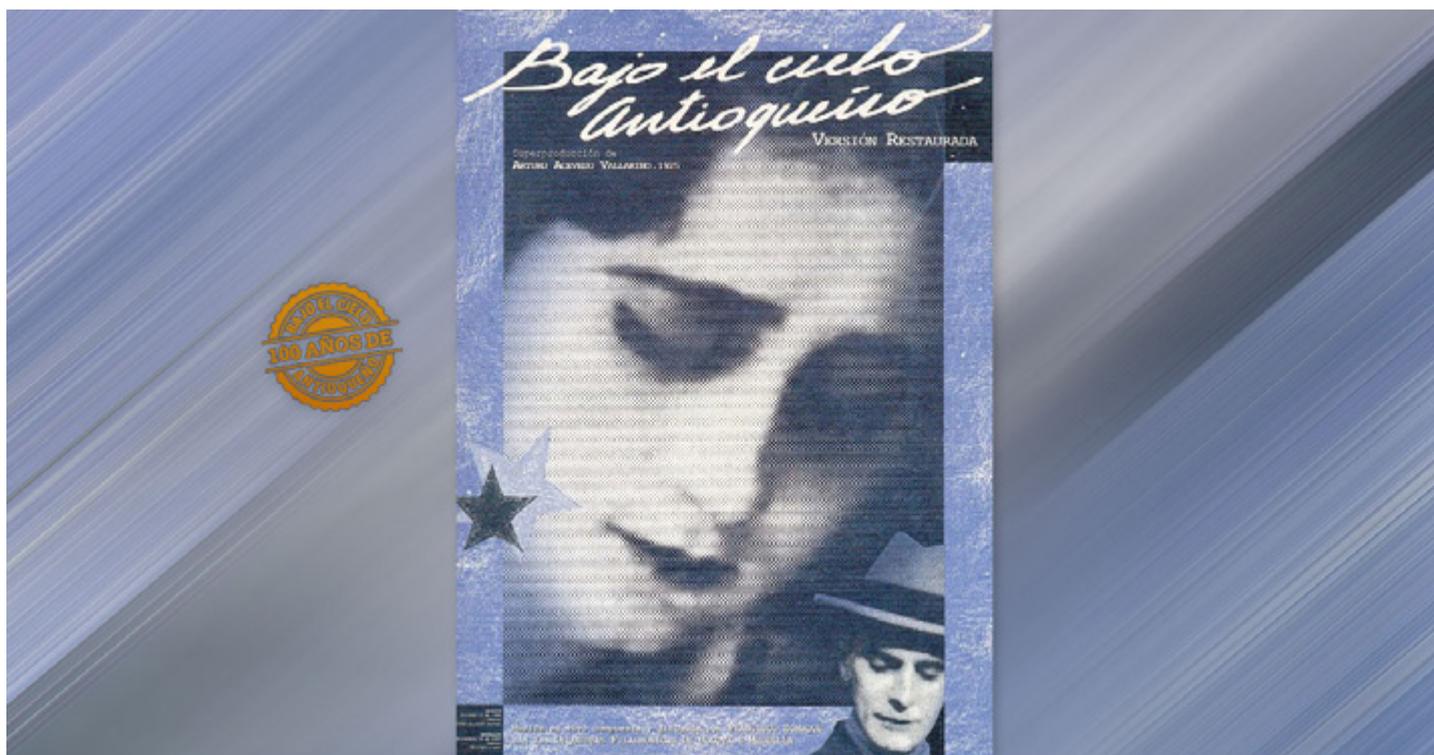
---

# CATÁLOGO DE BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO (2017)

---

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

—●—



## EL TIEMPO RECOBRADO

La exhibición de la versión restaurada de “Bajo El Cielo Antioqueño” es uno de los mayores honores que el Festival de Cine de Bogotá puede tener: Estos momentos constituyen un hito en la cinematografía nacio-

nal y una marca en la historia de la cinematografía del mundo.

Ver la vida de una época pasada en movimiento a través de sus gentes, sus modales, sus calles, es tan solo privilegio del cine. Y

descubrir un Medellín ya ido, con su empuje, su intensidad industrial, su amor al campo, con todo lo que representa el alma paisa es el privilegio que tenemos todos los aquí presentes gracias a la labor insólita de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, y al patrocinio de quienes hicieron posible este trabajo.

Mirar al pasado y sentir un mundo lleno de amor crea nostalgia en esta época que nos tocó vivir: Gracias a la música de Francisco Zumaqué, el mundo romántico de “Bajo el Cielo Antioqueño” brilla más, es más universal, es más humano y es más sentimental. Esta misma sensación la expresa de manera rotunda el delicioso afiche elaborado por Marta Granados.

El rescate y preservación de las imágenes del cine colombiano, incluida esta película, hacen parte del trabajo de La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano que consiguió, contra viento y marea invertir un ingente esfuerzo humano y económico para restaurar la gran producción del maravilloso visionario Gonzalo Mejía, dirigida por Arturo Acevedo, el padre de los famosos Hermanos Acevedo, y que hoy podremos apreciar:

Ha sido una labor de los directores del Pa-

trimonio, Claudia Triana de Vargas y Jorge Nieto, quienes con un tesón inspirado en el espíritu paisa han reconstruido este rompecabezas cinematográfico. Y el espectáculo se ha podido realizar gracias al entusiasmo de la Alcaldía Mayor de Santafé de Bogotá, a las Orquestas Filarmónicas de Bogotá y Medellín, a los teatros Jorge Eliecer Gaitán de Bogotá, Metropolitano de Medellín y a muchos enamorados del cine.

Debemos hacer especial mención al patrocinio desinteresado de BASF Química de Colombia que ha querido darle a Medellín el mejor regalo cinematográfico, y a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano la posibilidad de continuar su laborioso trabajo de restauración.

Con la presencia de cada uno de ustedes y su apoyo, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano podrá seguir sorprendiéndonos con trozos de nuestro pasado cinematográfico, para conocer nuestra historia, lo cual agradecemos intensamente porque un pueblo sin memoria está condenado al olvido.

Henry Laguado

Director

Festival de Cine de Bogotá

## RELATO DE UN RESCATE

Todo lo relacionado con la película colombiana *BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO*, de 1925, tuvo carácter de acontecimiento.

En la formación de la empresa productora *FILMADORA MEDELLIN* participaron conocidos empresarios y personalidades de la ciudad de entonces. La filmación, en los sitios más espectaculares de la ciudad y sus alrededores, duró seis meses. Su estreno y posteriores exhibiciones tuvieron gran acogida del público y de la opinión.

El director fue un conocido hombre de teatro bogotano, Arturo Acevedo Vallarino. Su hijo Gonzalo Acevedo, también camarógrafo de *BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO*, le contaba en 1960 a Hernando Salcedo Silva: “El éxito económico de *La Tragedia del Silencio* (a anterior película de su padre) fue poco, pero al ser exhibida en Medellín despertó el entusiasmo de ese gran hombre que fue Gonzalo Mejía y en el público antioqueño en general, estímulos que contribuyeron a la formación de la sociedad compañía *Filmadora de Medellín S.A.*, con el fin de filmar un argumento original de mi padre que se llamó *Bajo el Cielo Antioqueño*. Esta película si fue un éxito artístico y económico en Colombia y en los demás países donde se

exhibió”. “Mi padre, muy interesado en la filmación de las películas, exigió que las actrices y actores fueron seleccionados entre la gente más distinguida del Medellín de esa época. Ese grupo tenía la ventaja de facilitar la filmación y, además, el que aparecieran en pantalla ya era una gran propaganda para la película”.

“El éxito económico de *La Tragedia del Silencio* (a anterior película de su padre) fue poco, pero al ser exhibida en Medellín despertó el entusiasmo de ese gran hombre que fue Gonzalo Mejía y en el público antioqueño en general ...

“En los preparativos iniciales de *Bajo el cielo antioqueño* se planteó el problema del camarógrafo. Se escribió a los Estados Unidos y a Europa, pero los sueldos exigidos fueron tan crecidos que fue imposible aceptarlos. Tratando de resolver el urgente problema, mi padre me propuso de camarógrafo a Gonzalo Mejía, con la condición de prescindir de mis servicios en el caso de no servir para el oficio. Afortunadamente todo salió bien, y Gabriel Vélez, gerente de la Compañía, me hizo efectivo el contrato para toda la filmación de la película”.

“Yo tenía muy poca experiencia en la

práctica, pero mucha en teoría, por haberla estudiado en *Le Cinématographe* de los hermanos Lumiere y en otros textos. Sabía manejar tanto la cámara como el trípode, detalle que era necesario porque en ese tiempo todo se hacía a mano”.

“Se comenzó a filmar en diciembre de 1924 y se terminó el día 13 de junio de 1925. Se demoró más de lo planeado porque los compromisos sociales y comerciales de los actores de sociedad les impedían asistir cumplidamente a la filmación. “El estreno en el Teatro Junín fue apoteósico. Después de la exhibición, que duraba dos horas y diez minutos (trece rollos), los socios del Club Unión organizaron un suntuoso baile para festejar el triunfo de la película, baile que hizo historia en Medellín”.

En ese panorama de estos entusiastas aficionados no es adecuado buscar en la película otros méritos, además de lo que el ex-presidente Belisario Betancur señaló en una nota de prensa de 1988, a propósito de una visita a La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: “De todas las definiciones del concepto cultural, la que más me gusta es la de una antropóloga norteamericana que enuncia: cultura es el banco de recuerdos de un pueblo”. Se trata también del único lar-

gometraje de todo nuestro período silente, en el cual se produjeron menos de veinte títulos, al que podríamos calificar como superproducción, dentro de los límites naturales de nuestra modesta industria cinematográfica.

El destino de la mayoría de las películas, incluso las de éxito, es el de caer en un olvido que casi siempre significa la desaparición, no sólo por razones comerciales, sino también por la naturaleza química del material en que son impresas, que avanza inevitablemente hacia la descomposición total hasta volver irrecuperables las imágenes allí contenidas.

BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO sólo fue proyectada de nuevo ocasionalmente en los años treinta, y después no volvió a figurar, excepto en las memorias de algunas personas y en esa condición especialísima que consiste en formar parte del patrimonio cultural e histórico del país.

Por esta razón despertó el interés de los especialistas desde hace muchos años. En tiempos de la Cinemateca Colombiana, el hijo de don Gonzalo Mejía, Luis, encontró en una vieja bodega familiar una serie de rollos, y los entregó a esa entidad a través de

Hernando Salcedo Silva, el “padre” de los cine clubes y de los archivos en Colombia, quien a su vez los confió a una programadora de televisión que tenía la intención de utilizar apartes en su programación.

Transcurridos varios años sin que ese propósito se lograra debido a la fragilidad de los materiales, a fines de los setenta los responsables de Fundación Cinemateca Colombiana recuperamos de la bodega de la programadora, entre cientos de otras latas de películas, catorce rollos que a duras penas pudieron ser acomodados en la cabina de un pequeño auto prestado.

... el hijo de don Gonzalo Mejía, Luis, encontró en una vieja bodega familiar una serie de rollos, y los entregó a esa entidad a través de Hernando Salcedo Silva, el “padre” de los cine clubes y de los archivos en Colombia ...

Examinados técnicamente esos materiales, y luego de investigar otros documentos fotográficos, se comprobó que se trataba de aproximadamente cincuenta minutos de negativos originales y setenta minutos de copia de proyección de BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO, en desorden y con secciones repetidas.

Durante su gerencia en Focine, María Emma Mejía, nieta de don Gonzalo, se interesó por el tema de la recuperación de esa memoria, contribuyó a crear la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en 1986, en unión de Cine Colombia S.A., de la Fundación Rómulo Lara, del Cine Club de Colombia y del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y en 1987 el conjunto de rollos en deterioro de BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO fue entregado al naciente archivo.

En desarrollo de una búsqueda permanente que es parte de la misión de esta entidad, otro fragmento de copia de proyección fue encontrado en el archivo de Inravisión, y sólo pudo ser examinado, luego de prolongados trámites, gracias a la decisión del Ministro de Comunicaciones Fernando Cepeda, pero para entonces su avanzada degradación obligó a destruir de inmediato la mayor parte de los siete minutos que duraba.

Unos minutos adicionales estaban incluidos en el Archivo Acevedo, que sido adquirido por Esso Colombia, preservado y catalogado por esa y entregado en administración en 1987 a La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

La mayor parte del acervo de materiales, que así se logró reunir, estaba en desorden y en mal estado de conservación, con muchos de los letreros que narran el argumento desaparecidos, en fragmentos de distintas secuencias del guión original, del cual se conocían entonces tres versiones diferentes.

Una detallada investigación fue necesaria para acercarnos al verdadero argumento, en cuya reconstrucción fueron decisivos los testimonios de Yolanda y Luis Mejía testigos excepcionales de las primeras proyecciones, así como la intuición del realizador Luis Ospina, con quienes hicimos una mirada completa.

Entretanto, los originales fueron intervenidos técnicamente para lograr condiciones aceptables de limpieza, de reparación de defectos mecánicos y de restablecimiento de la flexibilidad perdida, según las necesidades de cada segmento, con el fin de prepararlos para el copiado.

Y simultáneamente se adelantaron gestiones para unir patrocinios con qué financiar la restauración y preservación. En esta campaña fue fundamental la ayuda inicial de Ricardo López Tatis y los otros amigos de la Corporación Cinematográfica Metropoli-

tana de Medellín, así como la constancia de Claudia Triana de Vargas, entonces Directora Ejecutiva de la Fundación.

En máquinas especialmente adaptadas para el manejo de esos materiales antiguos, rayados, encogidos y frágiles, se duplicaron las imágenes en soportes cinematográficos modernos, de gran resolución, con la esperanza de poder reconstruir la película para que pudiera ser vista y aprovechada por los colombianos de ahora y de mañana.

En máquinas especialmente adaptadas para el manejo de esos materiales antiguos, rayados, encogidos y frágiles, se duplicaron las imágenes en soportes cinematográficos modernos, de gran resolución ...

Ese costoso proceso tuvo que ser adelantado en laboratorios extranjeros y con película en blanco y negro, que hoy en día se fabrica a precios más elevados que la de color, y tuvo que prolongarse durante varios años según la disponibilidad de la financiación.

Lograda la duplicación, los especialistas de Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano emprendimos la reconstrucción editorial, tan cercana como fue posible a la ver-

sión más plausible del argumento original. La disparidad del origen de los fragmentos, el desorden en que llegaron a nosotros, la inexistencia del guión y la pérdida de letreros y secuencias, así como otras circunstancias de la historia de cada fragmento, hicieron de este caso el más complicado hasta ahora del rescate del patrimonio cinematográfico nacional.

En esos trabajos se han invertido patrocínios por más de cincuenta millones de pesos, aportados por la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República, por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), por la Gobernación de Antioquia, por la Fundación Mazda para el Arte y la Ciencia, por UNESCO y por TV Cable. Conviene recordar a los espectadores contemporáneos que *BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO* era exhibida originalmente, por razones comerciales, en dos partes durante dos noches consecutivas. Esta versión restaurada, de más de cien minutos de duración, debe ser exhibida en proyectores adecuados para cine silente, y en una sola sesión para facilitar la comprensión del argumento, en vista de que la segunda parte está más incompleta que la primera.

Por esa misma razón preferimos contarles que el final feliz de los amores entre los protagonistas es posible gracias a los buenos oficios del personaje Mister Adams, quien representa por poder al novio en la ceremonia matrimonial. Corremos este riesgo para prevenir que algunas imágenes, sin los necesarios letreros explicativos, conduzcan a los espectadores actuales a confusión.

No descartamos que en el futuro encontremos nuevos elementos o informaciones que permitan lograr una reconstrucción más acertada. Hacemos un llamado en este sentido a quienes pueden aportar cualquier indicio que conduzca a un mejor conocimiento de esta película. Por fortuna ya se dispone de elementos de preservación de estas dos horas, que facilitarían la elaboración de versiones de proyección más completas.

Para el fallecido crítico antioqueño Luis Alberto Álvarez, en esta película hecha con escasez de medios técnicos, “lo importante es que ella muestra el estilo de la industria cinematográfica colombiana en ciernes y, de paso, conserva imágenes históricas y socialmente importantes del Medellín de los años veinte, cuya alta sociedad participó en la cinta como en una gran fiesta prolongada”.

Que continúe entonces la fiesta. Como un nuevo acontecimiento, con la satisfacción de un deber cumplido, con la emoción compartida con todos los colombianos y especialmente con los antioqueños, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano pone a disposición del país la versión restaurada de *BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO*, luego de veinte años de investigación y procesos técnicos, y del apoyo conjunto de las entidades y empresas mencionadas, y de numerosas personas que creyeron en la importancia de este proyecto.

... lo importante es que ella muestra el estilo de la industria cinematográfica colombiana en ciernes y, de paso, conserva imágenes históricas y socialmente importantes del Medellín de los años veinte ...

Entre ellas no queremos dejar de incluir también al realizador Guillermo Angulo, a las investigadoras antioqueñas María Elena Giraldo y Margarita María Sánchez, al periodista Darío Restrepo Vélez, ex director de *Inravisión*, a la Embajada de México en Colombia, que nos colaboró con algunos envíos, y a todos los compañeros de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, tanto del área técnica como del área administrati-

va, que durante esta larga aventura aportaron sin falta su dedición entusiasta.

Jorge Nieto

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

## ARTURO ACEVEDO VALLARINO

Director de teatro y cineasta nacido en Bogotá en 1873, muerto en 1950. Pasó su juventud en Zipaquirá, donde su padre, el general Ramón Acevedo Pérez, era administrador de las Salinas. Allí se casó con Laura Bernal Méndez, con quien tuvo seis hijos: Blanca, Alfonso, Gonzalo, Álvaro, Armando (muerto a los 8 años) y un segundo Armando. Se graduó como cirujano dentista en el Colegio Dental de Bogotá y montó un gabinete, donde además de otros pacientes y artistas de Bogotá. Durante la guerra de los Mil acudían los poetas Días militó en las filas conservadoras y obtuvo el grado de coronel de *Voltígeros*.

En 1904 hizo parte de la Gruta Simbólica, tertulia de intelectuales que fundó la Escala de Chapinero, un pequeño local donde debutó como director de teatro. A partir de entonces, y durante veinte años se dedicó a esa actividad, como fundador y director de las compañías Dramática Nacional y Jacinto Benavente. En los escenarios del Teatro Municipal y del Teatro del Bosque difundió

autores nacionales y preparó actores, que a su vez formaron otras compañías o trabajaron más adelante en el cine. En 1909 realizó con éxito la primera gira nacional, durante la cual sufrió un grave accidente al caer al foso acústico del Teatro de Girardot, lo que le produjo lesiones para toda la vida. En 1912 fue creador y presidente de la Sociedad de Autores Nacionales. Escribió la comedia *Retazo de Vida* y el drama patriótico *Sánchez Ferro*, con ocasión del conflicto con Perú.

Hacia 1920 decidió lanzarse a la aventura cinematográfica. Vendió una hacienda maderera, patrimonio familiar de la esposa, para comprar una cámara de cine y funda la Casa Cinematográfica Colombia, antecesora de Acevedo e Hijos. Escribió y dirigió *La tragedia del silencio* y *Bajo el cielo antioqueño*, esta última producida por el empresario antioqueño Gonzalo Mejía (1884 - 1956). Aquejado por las dolencias que le acarreó el accidente, se retiró y dejó la conducción de la empresa cinematográfica a sus hijos.

*Escrito por Leila El'Gazi. Tomado de: La Gran Enciclopedia de Colombia Temática. Círculo de lectores, Santa Fe de Bogotá, 1993.*

## GONZALO MEJÍA

(1884-1956) heredero de una cuantiosa fortuna, fue pionero a comienzos del siglo XX de ambiciosos proyectos que marcaron un hito en el desarrollo del país: correo y líneas aéreas, transporte acuático, aéreo y terrestre. Fue fundador de empresas como Coltejer y Avianca.

Precoz y visionario, Mejía hizo realidad sus sueños que abarcaron desde el trazado y construcción de la autopista que uniría a Bogotá y Medellín hasta la importación desde Francia del segundo automóvil que llegó al país, tras lo cual buscó y obtuvo la representación de General Motors, Oldsmobile y Buick.

Conoce en Estados Unidos el negocio del cine y queda fascinado, mide su prosperidad y crea en 1914 Compañía Cinematográfica Antioqueña para distribuir y exhibir con proyectores de manivela, de pueblo en pueblo, las producciones de México y Hollywood. En 1921 encarga al arquitecto belga Agustín Goovaertz la construcción de uno de los cuatro teatros más grandes del mundo, el teatro Junín-Hotel Europa, con 4500 sillas, inaugurado en 1924 con la película *La sombra*.

El mismo año prueba suerte como productor y crea la Compañía Filmadora de Medellín con la cual produce la película *Bajo el cielo antioqueño*. Tras siete meses de arduas jornadas, debuta con su esposa Alicia Arango en el papel estelar y un reparto integrado por los miembros de la alta sociedad de Medellín. El éxito de fundar con otros inversionistas, Gonzalo Mejía la cinta lo impulsa a fundar con otros inversionistas, en 1927, Cine Colombia, un proyecto que a la postre monopoliza y absorbe el mercado de la exhibición cinematográfica en las principales ciudades del país. Acosado por los acreedores tras la caída de las acciones que generó la crisis mundial en 1929, vende su parte en la empresa. Más adelante funda el Circuito Antioquia que adquiere y emprende la construcción de varios teatros.

Conoce en Estados Unidos el negocio del cine y queda fascinado, mide su prosperidad y crea en 1914 Compañía Cinematográfica Antioqueña para distribuir y exhibir con proyectores de manivela, de pueblo en pueblo ...

Gonzalo Mejía participó en la colonización de Urabá, luchó por el desarrollo de la industria textil y aeroportuaria y fue uno de los pioneros de un sueño que 75 años después

es aún una utopía: el cine nacional.

*Versión a partir de: Mejía, Gonzalo, Escrito por Luis Fernando Molina en La Gran Enciclopedia de Colombia Temática. Círculo de lectores, Santa Fe de Bogotá. 1993.*

## FRANCISCO ZUMAQUÉ

Nació el 18 de junio de 1945 en la Calle Cartagenita, detrás de la Catedral de Cereté (Córdoba). Creció en una casa donde todos tocaban música y a los doce años asistía a las clases del profesor francés Exbrayat e imitaba con la orquesta de su padre los mambos de Pérez Prado. Continuando sus estudios viajó a Medellín donde conoció al maestro Mario Gómez Vignes y luego a Bogotá para ingresar al Conservatorio Nacional, allí obtuvo en 1970 la beca como el mejor alumno de la Facultad de Artes de La Universidad Nacional.

“El maestro Rafael Puyana me recomendó, presentó y abrió la casa de Nadia Boulanger”, célebre pedagoga que formó en su academia parisina generaciones de intérpretes y compositores: de Stravinsky y Copland a Piazzolla y Zumaqué. “Cuando improvisé al piano ritmos del Pacífico, ella afirmó con inmenso entusiasmo que por ahí estaba la cosa”. Gracias a su sólida forma-

ción, el compositor de Macumbia ha podido experimentar, dar base, ritmo y métrica contemporánea a toda su creación, manteniendo el respeto a la “tradicción musical viva y fuerte de mi tierra.”

De su etapa como arreglista para la Fania All Stars a la de Embajador estable de la música colombiana en Europa; de la grabación de sus obras por el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Autónoma de México a su Oratorio por la Paz, van más de doscientas composiciones. La “voz zuma”, es fresca en color y textura, audaz en ritmo, de diseño instrumental claro y contrastante en sus fuertes acentos. Él mismo, es excelente compositor popular cuando no arregla y un veterano de series de televisión y cine. Sólo él, le da sabor pacífico a un pasaje clásico de la *cantata Actus Tragicus* de Bach para *La mala hora*; propone en su *Taller de utopías* un ensayo sobre la riqueza de las músicas regionales o hace del ballet Manglares un homenaje a Hernando Tejada.

Hoy, Zumaqué se mueve entre Colombia y el exterior, trabaja con músicos llaneros en su escenario y ha compuesto la música original para la versión restaurada de *Bajo el cielo antioqueño*. “No es preciso mirar a Europa como serpientes encantadas, debemos

tomar para siempre el sendero de nuestra vereda tropical”. Eso bien lo sabe el país que vibra al ritmo de su “sí, sí Colombia”.

*Versión a partir de Cien personajes del Siglo XX: Francisco Zumaqué, una vereda tropical clásica. Por Bernardo Hoyos Pérez. Lecturas Dominicales, El Tiempo, 1 de agosto. 1999.*

#### DESCARGAR CATÁLOGO EN:

<https://patrimoniofilmico.org.co/wp-content/uploads/2017/07/bajo-cielo-ant.pdf> 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# CON SU MÚSICA A OTRA PARTE, DE CAMILA LOBOGUERRERO

---

## ALGO QUÉ DECIR

---

Hernando Martínez Pardo

—●—



Camila Loboguerrero, la directora de *Con su música a otra parte*, ha definido su película como la historia de Mirta, “la joven desarraigada, como todos los colombianos que no sabemos lo que tenemos, que lo buscamos por todas partes menos donde está y que solamente se encuentra mirando nuestra realidad”. Pero, por fortuna, exis-

ten otras historias en la película: la de Olga la grande –madre de Mirta que quiere imponerle un destino a su hija–, la de abuelo –también aficionado a la música, pero a otra, más vinculada a lo popular–, la de Omar –el piloto novio de Mirta–, la de Víctor –el joven músico tímido–, y, sobre todo, la de Diego –músico, guerrillero– que proclama

una teoría sobre el origen popular de la música con la cual impacta a Mirta.

Y digo que por fortuna existen estas otras historias, porque si solo estuviera la de Mirta, si todos los personajes fueran función exclusiva de ella, la película se desmoronaría a pedazos. El conjunto de historias logra, como en una carrera de relevos, que la película tenga un nivel aceptable de interés, pero nunca logra agarrar en firme porque a estas historias les falta fuerza.

En el cine colombiano de los últimos años han primado dos tendencias, las películas que solo quieren contar una historia y las que buscan ofrecer una temática.

Solo la de Diego logra coger impulso con base en detalles, insinuaciones permanentes (llamadas cautelosas por teléfono, reacciones desproporcionadas a inocentes situaciones de sorpresa, discursos sobre la música en la que la utopía toca la frontera con la realidad, lenguaje propio, descomplicado y un amor por Mirta que nunca se define en los términos convencionales del amor) y gracias a una actuación genial de Diego Hoyos. Pero Diego entra tarde en la película, cuando esta ha hecho esfuerzos

sobrehumanos por proponer un conflicto sin lograrlo porque el personaje de Olga se queda a media a pesar del valor con que lo encarna Judy Henríquez. La historia de Olga deja muy pronto de existir, se limita a cantar y a llorar la ausencia de la hija que se ha fugado, a ordenarle a Adán, el otro hijo, que vaya a Bogotá a buscar a Mirta. Y cuando parecía que Adán iba a tener su historia se desdibuja por completo.

En el cine colombiano de los últimos años han primado dos tendencias, las películas que solo quieren contar una historia y las que buscan ofrecer una temática. Es cuestión de a qué se le da prioridad, porque siempre hay temática y siempre hay una o varias historias. Hasta ahora han llevado la mejor parte las que anteponen el contar la historia, así no nos guste. La preocupación temática ha llevado a un cine sin vida, que mueve a los personajes pero no los construye. Es el caso de *Con su música a otra parte*. Uno comprende las intenciones, pero no las vive. Comprende que son ciertas las ideas que Camila Loboguerrero ha expresado en las entrevistas, existen en la película, existen demasiado, hasta el punto de sobre imponerse a los personajes, por eso se hace difícil al espectador llegar a quererlos o a interesarse en ellos. Con excepción de Diego, de Mirta en

los momentos en que de verdad se la sienten perdida en medio de todas las influencias que la acribillan (una Mirta a la que le ayuda mucho esa ingenuidad de expresión que le aporta Nelly Moreno), y de otros momentos –todavía más escasos– en que Víctor es tímido, no el actor.

Algunos casos para concretar esta idea. Cuando Mirta regresa a la casa nos enteramos, por un diálogo, que Olga está en crisis profesional, algo que no había asomado por ninguna parte, parecería que estuviera en pleno apogeo por lo que habíamos visto hasta ese momento. Nos toma de sorpresa porque el personaje no había tenido desarrollo, le ha faltado historia que le dé coherencia a ese momento y al final: la salida de Olga con maleta y sombrilla. Lo mismo pasa con Adán. De pronto nos enteramos que está casado, que está en conflicto con su esposa por culpa de las órdenes que recibe de Olga. Después de la fuga de Mirta la película nos muestra a Olga que dice “hace quince días Mirta se fue”, y uno piensa ¿cuáles quince días? No nos lo ha hecho sentir. Solo sabemos que ha pasado ese tiempo porque Olga nos lo dice. Casi al final Olga tiene que contarnos que ya van casi meses de ausencia, y lo creemos porque ella lo afirma, no porque lo hayamos vivido o hayamos tenido Latinoamérica impresión de que Mirta los haya

vivido.

He insistido en los aspectos cuestionables de *Con su música a otra aparte*, sin ninguna intención de destruirla. Quien la haya visto –ojalá todo el mundo– se habrá dado cuenta de que hay escenas extraordinarias (la comida en el As de Copas por la protesta de Diego por el pollo, el estreno del apartamento de Mirta, la búsqueda en la estación de policía, la llamada por teléfono de la radiodifusora Bacatá, el beso con Víctor en la escalera), esos momentos y la fuerza que adquiere la película en la parte central es lo que deja la certeza de que detrás hay una directora segura, con futuro real. Si es cierto que hasta ahora se mostrado más eficaz el cine colombiano que privilegia el contar una anécdota eso no significa que el futuro sea de los que, como Camila, tienen algo que decir.

Revista Semana 97, marzo de 1984. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# ENTREVISTA A CAMILA LOBOGUERRERO

---

Cinemateca



Canaguaro recupera esta entrevista en la que, luego de una trayectoria en el cortometraje, durante los años setenta y principio de los ochenta, Camila Loboguerrero realiza su ópera prima, *Con su música a otra parte*, y cuenta esa experiencia y los retos de pasar del largo al corto, así como su posición so-

bre la mirada femenina y el feminismo en el cine colombiano.

*CINEMATECA.* —*Esta pregunta se la habrán hecho varias veces. ¿Qué diferencia entre el cine que hacen los hombres y el que hacen, las mujeres?*

Camila Loboguerrero. —Me han preguntado mucho si como mujer he tenido dificultades para hacer cine. En realidad nunca las he tenido. En cuanto a la diferencia creo que cuando las películas vienen de grupos militantes feministas, sí la hay. Pero si es un cine como el de Agnes Varda o el de Margaret Von-Trotta, no encuentro diferencias particulares. Yo parto de la idea de que hay el buen cine y el mal cine. Lina Wertmüller, no importaría si se llamara Lino. No veo por qué se deba tener una percepción específica femenina; los hombres son a veces, mucho más hábiles que nosotras las mujeres para esa percepción fina del carácter femenino.

C. —¿Y por afinidad, un personaje femenino dirigido por una mujer, no es mejor o más fácil?

CL. — Sí, evidentemente; desde el momento de escribir el guión sobre una mujer, quizás es más fácil adivinar sus pensamientos y sus sentimientos siendo yo mujer. Lo que no creo es que mi cine se pueda juzgar como feminista o femenino. Mejor dicho, ¿qué sería un cine femenino? ¿Hay una literatura femenina? ¿Un arte femenino?

C. — *Es inevitable que Agnes Varda, por ejemplo, haga unos interiores tan delicados*

*que parecen de retacitos, con unas intensidades de color que por lo general no se ven en el hombre. Por supuesto que la Varda es de otra generación. Ella no muestra esa especie de brutalidad que está haciendo la Cabani o la Wertmuller. A veces, da la impresión que quieren superar al cine masculino en brutalidad; es el caso de la española Pilar Miró, con su película el Crimen de Cuenca que es de una gran violencia. Otro ejemplo es el cine del grupo de alemanas, donde se ve el caso de las mujeres golpeadas. Allí hay bastante demagogia feminista. Estas películas no pueden ser hechas sino por mujeres.*

C.L. — Ese es el que yo llamo cine de militancia feminista.

C. — *Aclarémonos. Estamos de acuerdo en que hay un cine que se inscribe dentro de la militancia feminista, formulado contra los hombres, o en el mejor de los casos, contra los conceptos machistas de la sociedad que afectan a la mujer. Pero, justamente, el hecho de que la mujer haya estado marginada y sometida socialmente a lo largo de la historia, la obliga hoy día dadas otras condiciones, a reaccionar instintiva y racionalmente contra eso. Por lo tanto, el cine que hace cualquier mujer siempre tiende a reivindicar su sexo, ¿no cree? Ese sería un cine femenino.*

C.L.— Sí, usted tiene razón. Eso lo experimenté cuando escribíamos el guión del largo. Había un problema que todos los días enfrentábamos, la jovencita que quiere cantar y hacer música, pero no puede. Muchas veces venía como solución perfecta el encuentro con un músico que la enseña y la mete en el camino. Cuando llegábamos a esa solución, que de golpe era la más perfecta y comercial (fueron felices y se casaron), nos rechazábamos. Nos parecía fácil y tonta. Lo de siempre, la mujer se encuentra un tipo que sabe más que ella, que sabe todo en la vida y le explica qué es lo que tiene que hacer o no, etc. **Nosotras queríamos** que esta niña fuera llevando su proceso de persona independiente, no guiada por un novio, marido o amante. Ahí, tal vez, había una posición femenina, una problemática femenina que estaba por debajo.

Lo que pasa es que yo no he querido ser, específicamente, una militante del feminismo.

C.— *¿Qué opina del grupo de trabajo CINE-MUJER que se viene desempeñando en Colombia desde 1979?*

C.L.— Lo que ellas hacen me parece muy interesante, independientemente del cine; las admiro mucho como personas. De sus

películas, particularmente *Carmen Carrascal* me encanta. En esta película hay interés por buscar un lenguaje cinematográfico. Para mí está primero encontrar el lenguaje cinematográfico, que encontrar la vía de la militancia en el cine.

C.— *¿por qué tanto temor a las agremiaciones militantes del feminismo?*

C.L. — Me gusta conservar mi libertad íntegra en la creación. Pienso que la problemática de las mujeres la tengo dentro de mi cabeza y que mi preocupación personal por ella será siempre intuitiva. Con un personaje como el que interpreta Rosa Virginia Bonilla en mis diferentes cortos, yo ataco el mundo artificial en que vive la mujer media, la que sueña con un galán de telenovela y no muestra la realidad, o la que se ilusiona con un jefe de banco.

En el largometraje es la niña que vive con todos esos sueños de grandeza, de cantar en inglés y triunfar en la TV. Pero finalmente va a mirar el país y va a encontrarse con la realidad, no sólo musical, sino que va a descubrir que la gente joven está metida en líos de política y que secuestran aviones y todo lo demás. O sea, lo que yo quería era que la mujer aterrizara en el país de ahora. no sé si

se logra, pero la intención era esa.

Mis verdaderos problemas son los de la dramaturgia: cómo resolver un cuento, cómo terminarlo, cómo desarrollar los personajes; y después los encuadres, la puesta en escena. Mi dolor de cabeza diario es ese.

Es difícil plantearse heroínas femeninas, porque sólo a los hombres les pasan cosas que siempre son interesantísimas en cine ...

C. — *En las anécdotas de su infancia Ud. refiere los personajes de Marc Twain. ¿Cómo es eso?*

C.L. — Ahora asocio mis juegos y mi mundo aquel del campo con las lecturas de niña; eran Marc Twain, Tarzán y Julio Verne; toda literatura de aventuras. Leía mucho, pero nunca tiras cómicas, porque en la casa eran prohibidas; mamá nos hacía leer libros de renglones y sin pinturas. Además, tuve una infancia como de niño, jugando con mis hermanos y sus amigos, pues había pocas niñas en los alrededores. Nunca supe qué era jugar con muñecas, jugué siempre fútbol, béisbol y me subía a los árboles; anduve hasta los 14 años de blujeans y zapatos de amarrar. Pienso que esa infancia hizo que tuviera un

trato con los hombres de igual a igual, que me permitió más tarde, una mejor relación con ellos, mejor que con las mujeres.

C. — *Camila, esas lecturas iniciales que son tan figurativas, como Salgari, Verne, etc., y que continuamente nos están planteando imágenes, ¿qué le producían?*

C.L. — Yo siempre quería vivir esas aventuras, desde luego. Uno de mis favoritos era Tarzán. Nunca se me ocurrió ser Jane, que he debido, sino todas las veces Tarzán. Siempre he pensado que el mundo de los hombres es fascinante y el de las mujeres muy simple.

Es difícil plantearse heroínas femeninas, porque sólo a los hombres les pasan cosas que siempre son interesantísimas en cine, las aventuras son de los hombres, los tiros, la violencia, el peligro, todo, y las mujeres nunca estamos metidas en grandes cosas.

C. — *¿En esta etapa de la infancia hay interés por el cine? ¿También veía películas de aventuras?*

C.L. — Tuve una mala iniciación con el cine. El que se veía en Chía era mexicano, el único que llegaba al pueblo. Veía unas películas que no entendía muy bien y que después he comprendido que se trataba de unos inces-

tos espantosos. Ese fue mi primer contacto con el cine y la verdad es que no me despertó ningún interés especial por géneros, temas o directores y, mucho menos, por hacer algún día una película. Además, veíamos muy poco. Al fin lo descubro cuando entro a la universidad a estudiar Bellas Artes.

*C. — Es insólita esa inclinación por las Bellas Artes. ¿De dónde viene?*

C.L. — Una de mis maneras de protestar contra el colegio y todo lo que no me gustaba, era haciendo caricaturas de las monjas y las profesoras. Esto me fue desarrollando una gran habilidad para el dibujo.

Después, cuando terminé el colegio, por aquella cuestión de la habilidad y la disposición que me alimentaron, lo que tocaba estudiar, de rigor, era pintura. Pego es en la universidad donde comienzo a descubrir el cine; es la época de la nueva ola francesa, de *Hiroshima mon amour*, que es de las películas que recuerdo más claramente; de *Los amantes* y *Las Brujas de Salem*. También descubro a Antonioni en ese momento, es decir, el cine de los 60.

*C. — Después viaja a París, con el único interés de continuar con la pintura y allí encuentra a un cinematografista peruano, Jorge Reyes,*

*muy conocido hoy. Con él tuvo una experiencia relacionada con el cine, muy curiosa, ¿cómo fue eso?*

C.L. — La Historia con él es esta: estaba yo almorzando en un restaurante universitario y se sentó un tipo frente a mí; me miró por un buen rato y luego, de entrada, me dijo en español: ¿usted de qué país viene? Le conté que era colombiana; él me dijo que era peruano, que acaba de llegar a París y que no hablaba nada de francés. Había terminado de estudiar cine; venía de Roma, viajando en autostop, y una caja amarrada con cabuya, llena de libros, como único equipaje; disque venía a hacer una película en París. Yo le dije, “¿y eso no es como muy difícil?” Hasta ahí, el cine era una cosa sumamente complicada para mí. Lo hacían unos señores americanos, enormes, de rubias barbas y tecnología de millones. Así que cuando este tipo me dijo que quería hacer una película pensé, ¡está loco! El me advirtió que tenía todo listo, el guión y una serie de contactos, de recomendaciones y direcciones que le habían dado en Roma; y me pidió que si le ayudaba. Yo aterrada, pero con ese espíritu de aventura que he tenido siempre, le pregunté, “¿bueno, y qué es lo que tengo que hacer?”, “pues servirme de traductora”, contestó. Y empezó a sacar la dirección de

Jean Luc Godard, a quien había que buscar por allá en una oficina. Esto era en abril del 68. Sin saber cómo (lo único que yo hacía era de intérprete), Godard le prestó la cámara de 16 m.m. y Jean Rouch le regaló el negativo; se consiguió un viejo que le sirvió de actor y le produjo la película e hicieron un cortometraje. Lo terrible para mí fue que, aunque hablaba francés, no sabía cómo traducir un dolly, ni un 75, ni un gran angular ni nada de eso, porque yo, cero de cine.

C.— *¿Ese trabajo le permitió entrar en contacto con Rouch o con Godard? ¿Por qué vino entonces la decisión de estudiar cine si estaba estudiando Historia del Arte?*

C.L.— Estaba aburridísima y decepcionada porque en realidad había pedido una beca para seguir estudios de pintura, pero no la obtuve. En París me di cuenta que estudiar pintura no resultaba muy interesante porque la academia francesa es o era muy muerta. Lo importante de la pintura era mirar exposiciones y museos y no el ejercicio mismo. Por consiguiente, preferí seguir en Historia, a pesar de no hacerme muy feliz.

El cine se me presentaba como la posibilidad de la imagen, pero definitivamente inalcanzable. Al ver a aquel latinoamericano tan decidido y que logró hacer la película que

se proponía, pensé que las cosas podrían ser distintas.

En París me di cuenta que estudiar pintura no resultaba muy interesante porque la academia francesa es o era muy muerta. Lo importante de la pintura era mirar exposiciones y museos y no el ejercicio mismo.

C.— *Usted fue protagonista de los hechos de mayo de 1968 en París y afirma que fue la experiencia más grande de su vida y que la hizo tomar conciencia. ¿por qué?*

C.L.— Yo era una niña educada fuera de cualquier preocupación de tipo político. La Universidad de Los Andes no es lo mismo que la Nacional; Los Andes es una cajita de cristal. Nunca nos tocaron los problemas del país, y menos, salir a manifestar o cosas por el estilo. Yo me fui a París a la búsqueda de los impresionistas y de los pintores en general; las cuestiones políticas no me interesaban. Un buen día, el 3 de mayo, salgo de clases y encuentro una manifestación; eso me sorprendió mucho. Me surgió la curiosidad de saber qué era lo que pasaba. La impresión de un uno sobre Francia es que allí no hay problemas sociales. Mayo fue entonces una etapa de grandes interrogantes. A fuerza de

querer entender por qué los estudiantes hacían todo esto, comprendí que el mundo era distinto al que yo vivía. Me enteré que existía la izquierda y la derecha, y supe quién fue Marx y Engels. Comencé pues, a leer libros que me sacaran de mi ignorancia política y que me había cogido la tarde para leerlos. Aquella vivencia tan rápida y tan violenta dejó una verdadera huella en mi conciencia. Tuve relación con aquel mayo, no solamente saliendo a manifestar, sino haciendo cosas muy concretas como pintar y diseñar afiches, esos afiches famosos que anunciaban las ideas de mayo.

Pero lo más fascinante de ese hervidero humano que fue la facultad de artes en aquel mayo, era la manera de trabajar: había asambleas permanentes de donde salían las políticas y las ideas y donde se inventaban los eslogans; y había los talleres de pintura a donde nos llevaban esos slogans y nosotros convertíamos en afiches. En las noches, nuevamente en asambleas se discutían los afiches. Generalmente entre los aportes de varios se creaba un nuevo afiche; o sea, era una creación absolutamente colectiva. Así que el diseño de cualquier señor importante era rechazado o remendado o modificado, no había la propiedad intelectual privada. No había vacas sagradas. Y esto en Francia,

que es el lugar de las vacas sagradas por excelencia.

C.— *¿Aquel despertar del 68 la enrumbo por la política? Se volvió una mujer de izquierda, seguramente.*

Sí claro, me volví una mujer de izquierda. Viví toda la aventura de la izquierda, eso de que lo persiguen a uno, que el teléfono está intervenido, alojé guerrilleros, etc. Fue un contacto con la política muy inmaduro, muy ingenuo, y a la vez, muy bello. Allá uno no tenía peligros reales, no lo iban a matar, ni a poner preso; si uno era un extranjero, era una cosa como folclórica y lo más que le podía pasar era que lo pusieran en la frontera.

C.— *Aquella incursión política le evoca recuerdos de su país o despierta interés por Colombia o Latinoamérica en general?*

C. L.— Desde luego. Hasta ese momento quise quedarme en Francia, porque me acordé de mi país. Uno al principio, como mucha gente que va, no quiere meterse con latinoamericanos porque dizque nunca aprende el francés, ni conoce bien el país. Los avatares de mayo me cambiaron en buena parte esta teoría.

C. — *Después de aquel decisivo mes vino su ingreso a la universidad de Vincennes a la Facultad de Cine ¿Cómo se da esa nueva etapa?*

C. L. — Efectivamente Vincennes se abre después de mayo. El primer año fue excelente. Había poca gente y teníamos profesores muy talentosos; recuerdo a Pailevé, conocido de sobra por Claude Roparsde como profe.

Sí claro, me volví una mujer de izquierda. Viví toda la aventura de la izquierda, eso de que lo persiguen a uno, que el teléfono está intervenido, alojé guerrilleros, etc. Fue un contacto con la política muy inmaduro, muy ingenuo, y a la vez, muy bello.

C. — *Sobre todo aquella del Hipocampus, un verdadero clásico del cine.*

C. L. — También tuve a Marie Claude Ropars como profesora, ella era del partido comunista, escribía para la revista del partido y era una excelente montadora. También disponíamos de maravillosos materiales. Por ejemplo, durante seis meses estuve trabajando *Octubre* en la moviola, desbaratando la película y entendiendo que era lo que había hecho Eisenstein con la secuencia del puen-

te y con todas las demás. El segundo año, lamentablemente fue un desastre porque la población se triplicó gracias al éxito que la universidad había tenido.

C. — *Finalmente usted se graduó con algún trabajo práctico, ¿hizo allí alguna película?*

C. Hice únicamente pedacitos en los diferentes cursos, pero no un trabajo completo. Era muy teórico el estudio. Un curso de cine en donde uno no sabía muy bien a dónde iba porque hacía un poco de montaje, un poco de cámara, un poco de sonido; trabajaba en una sala de mezcla y aprendía que las películas se mezclan; veíamos doblaje y entonces uno conocía cómo era que doblaban los pasos de Chaplin, etc. La universidad fue un barniz de todo, que es el gran problema de todas las universidades; razón por la cual, comprendí que debía aprender alguna cosa en concreto.

C. — *¿Entonces vinieron los cursos de Televisión Francesa?*

C.L. — Sí, se me ocurrió estudiar cámara. En un principio me aprobaron con todas las de la ley; porque pensaron que se trataba de un hombre y cuando me vieron, me dijeron que no me podían aceptar porque: “esto es sólo para hombres, como su nombre lo in-

dica, cameraman”. Decidí entonces hacer un curso de montaje, el cual fue mejor, porque creo que aprendí más.

*C. — Aquellos años en los que predominan los postulados del Cinema Verité y que la Nueva Ola reina en el cine francés, debieron trazarle un derrotero, un camino en su futuro trabajo.*

C. L. — Obviamente, recuerdo mucho haber visto *Prima de la Revolutione* de Bertolucci; *Dios y el Diablo en la tierra del sol* y *La tierra en trance* de Glauber Rocha y haber dicho, esto es lo que yo quiero hacer.

*C. — Después de todo ese bagaje cinematográfico y europeo, ¿cómo fue su llegada a Colombia? ¿Qué le interesaba hacer?*

C.L. — Sólo quería hacer un cine con el que agarrara la gente en la calle, ahí. Yo venía con todo el Cinema Verité metido en la cabeza, había hecho un curso con el equipo de Jean Rouch y lo que me interesaba era el documental. Mi primera vinculación fue con el SENA y el Ministerio de Educación haciendo peliculitas de tipo documental y didáctico. Me sirvió para darme cuenta que no sabía mucho y para tener contacto más directo con el proceso general de una película. Solamente después del ejercicio de va-

rias comencé a entender que a mí lo que me interesaba era la puesta en escena y que el documental lo odio.

*C. — ¿por qué ese rompimiento absoluto, si el reto en ambos casos es igual, es necesario investigar, crear y comunicar sobre la realidad?*

C.L. — Sí, pero resulta que es muy falso porque uno no puede informar sobre la realidad porque ésta se le escapa continuamente y a veces termina diciendo lo contrario.

*C. — Es curioso, usted alcanzó a hacer siete películas documentales en diferentes formatos, y desde la primera, José Joaquín Barrero, pintor, se observa un gran respeto por el personaje que aborda, además, una estructura muy clara en la narración. Pese a la inseguridad de la cámara y a otros problemas técnicos puede decirse que son buenas películas en tanto logran comunicar con eficacia. Se acerca mucho a los personajes, logra contar quiénes son y qué hacen sin inventarlos, supongo. Igual ocurre con Beatriz González y Musa.*

C. L. — Tal vez. Sin embargo, pienso que si quiero hablar de los colombianos, puedo decir más si los recreo, si me los invento. En el documental, no siempre poner la cámara frente al personaje resulta ser lo más verí-

dico. La verdad se le puede escapar a uno. Se puede ser más verdadero inventado un personaje que exprese eso que uno quiere. Es más ambicioso pero más apasionante.

En el documental, no siempre poner la cámara frente al personaje resulta ser lo más verídico. La verdad se le puede escapar a uno. Se puede ser más verdadero inventado un personaje que exprese eso que uno quiere.

C.— *¿Quiere decir que se le escapa a uno esa realidad porque no la puede controlar rigurosamente en el momento de captarla y expresarla en cine? ¿Qué piensa de esa etapa documentalista suya?*

C. L.— Siempre me sentí a disgusto de que hubo cosas que no se pudieron filmar y la luz no se pudo controlar y se escondió el sol y la persona se fue o se cansó, que no estuvo listo el foco en el momento preciso, en fin..., siempre quedaban cosas guardadas.

C.— *¿No cubría una etapa de investigación o de observación de campo previa? ¿O, simplemente por curiosidad iba a filmar?*

C. L.— Yo investigaba aspectos muy generales, pero la realidad siempre le sale a uno

con sorpresas.

Por eso hay pocos buenos ejemplos, como el caso de *Carmen Carrascal* del grupo CINE MUJER, película en la que se ve un conocimiento a fondo de aquella artesana. El problema aquí en Colombia con el documental es que la gente se echa la cámara al hombro y sale a “agarrar pueblo” como lo muestran Ospina y Mayolo en su cortometraje.

C.— *¿por qué su ídolo colombiano era Martha Rodríguez, según lo afirma en las anteriores páginas? ¿Ustedes se conocieron en París?*

C.L.— Ella era quien estaba haciendo el documental de denuncia, y trabajando la realidad colombiana y mostrándola. Martha ya estaba aquí cuando yo me fui. En Vincennes me enteré que ella había tomado el mismo curso que daba el equipo de Rouch y que yo tomé posteriormente.

De ahí que cuando regresé a Colombia mi intención era hacer un cine como el de Martha Rodríguez.

C.— *Yo soy Rosca que es el monólogo de un personaje lumpen, preso en alguna cárcel, resulta ser una película interesante en toda su filmografía, por el tratamiento que le da, que marca como el paso del documental al argumental.*

C. L.— Sí parece ser, a mí me encantó el personaje. El mismo actor es muy interesante, es de extracción social muy popular y trabajaba con el Teatro Libre de Bogotá. El mismo me sugirió el tema sobre una especie de obrita o ejercicio que se estaba inventando, improvisando. Yo le grabé varias horas de ese monólogo y después sobre eso hicimos un guión.

C.— *¿Cómo surge el primer argumental Soledad de paseo?*

C.L.— Cuando filmo *Beatriz González* y se me ocurre meter la musa, que es un personaje de mi imaginación, descubro ese gran mundo que a uno se le abre cuando tiene un actor en sus manos, al que va modelando como la plastilina o a una escultura, hasta que se vuelva ese personaje que uno ha creado. Allí comprendo que eso era lo que quería. Después comencé a tantear con actrices y actores profesionales y aficionados. Todos los cortos que hice posteriormente fueron para buscar contacto con los actores.

C.— Usted siguió un proceso bastante lógico, tuvo la escuela del documental como tantos directores y luego pasó a la creación propiamente dicha, el argumental.

C.L.— El problema del argumental es que

hay que escribir los guiones, y ese es mi punto difícil. Con los guiones uno entra en otra problemática, que no conozco, ni he estudiado, la dramaturgia. Ahora, esa es mi preocupación número uno.

C.— *¿Después de las experiencias argumentales que vivió con el formato del corto, no dedujo cierta técnica o método para trabajar el guión?*

C. L.— No he encontrado el método para trabajar el guión, es lo peor que hago.

C.— *Existe un detalle curioso con sus guiones, es que han sido escritos a varias manos, es decir en creación colectiva.*

C.L.— Sí, casi siempre apelo a alguien. El único que escribí sola fue *Soledad de paseo*, que es mi primer argumental. Ahí me di cuenta lo difícil que es, cuando descubrí que el final está mal resuelto. Por eso siempre busco a alguien que sepa, pero no lo he encontrado. Hay dos personas que trabajaron conmigo, saben bastante, son Lleras y Ardilla, los guionistas de *Debe haber...* y de *Drácula...*; pero ellos son fotógrafos y después no tuvieron más tiempo. Ser guionista es una actividad que exige mucha dedicación.

El problema del argumental es que hay que escribir los guiones, y ese es mi punto difícil. Con los guiones uno entra en otra problemática, que no conozco, ni he estudiado, la dramaturgia.

C.— *¿No es más difícil escribir un argumento a tres manos?*

C.L.— Dos es el ideal. Por ejemplo, en el largo, el trabajo con Beatriz Caballero fue ideal, porque una se iba imaginando cosas y se las contaba a la otra; en la conversación se iba definiendo la historia y armando los diálogos. Y luego venía la etapa de escribir las secuencias. Es como tener un público desde el comienzo. En cambio, si uno escribe solo, sentado a la máquina, no es lo mismo.

C.— *¿No se presta ese método colectivo para que se atomice y se segmente la historia y se pierda la unidad en el tratamiento?*

C.L.— En este caso del largo sí. Había un argumento planteado por mí, que en el tratamiento se escapaba muchas veces. Se ve la mano de dos personas.

C.— *El asunto de la falta de unidad en la estructura del guión y la ausencia de una dramaturgia sólida, que sea capaz de abordar un relato completo, que deje satisfecho al espec-*

*tador, es el problema más grave de los directores colombianos. Inclusive los que llegaron a manejar con eficacia los diez o quince minutos del formato del corto, como el caso suyo, el de Lisandro Duque o Luis Ospina. Logran contar historias donde parece que no sobra ni falta nada. Pero parece que se hubieran acostumbrado a esa medida y al enfrentarse a los noventa minutos se ve la intención inconsciente de trabajar en episodios, en sketches y se olvida la unidad y la totalidad de la historia.*

C.L.— Ciertamente. Uno piensa que un largo tiene que tener muchos ingredientes, que no puede ser una historia sencilla. ¿Qué hacer en 90 minutos? Hay que meter muchos incidentes, situaciones y personajes que no alcanza uno a desarrollar. Comienza a esquematizar lo que más pueda del personaje y lo despacha en una secuencia. Yo creo que con el largo, me pasó lo que con el primer corto, aprendí a ver lo que cabe en 12 minutos; ahora ya sé lo que cabe en 90.

C.— *¿pero al leer el guión no sentía que esas situaciones planteadas quedaban irresueltas, desligadas de la estructura central de la película? El caso del personaje que manejaba la carroza fúnebre, por ejemplo.*

C.L.— Es que una cosa es leído y otra fil-

mado. Resulta que leído uno se lo imagina como en plano general y pasa desapercibido ese personaje; lo que importa es la situación del personaje principal, en este caso la niña que echa dedo y la recoge un carro. Pero cuando llegué a rodar le hice un primer plano al actor y luego otro. Ahí, ya creé un personaje que no estaba escrito, pero que con la imagen y el montaje, desperté una expectativa en la gente que no terminó en nada. Esto del largo es muy complicado yo quiero realmente aprender. Sería feliz si pudiera meterme en un curso de guiones y aprender esas fórmulas que existen.

C.— *¿Usted cree que sí hay fórmulas? ¿Esa es la gran pregunta?*

C.L.— *Puede uno no usarlas pero saber cómo son.*

C.— *¿La literatura no es un buen recurso? Seguramente detrás de muchas obras encuentra la “fórmula”, no propiamente cinematográfica, pero sí la de cómo manejar un relato.*

C. L.— *Sí, leo bastante. Durante mucho tiempo me dediqué a la literatura latinoamericana, ahora volví a algunos clásicos, estoy leyéndome como por tercera vez a Sthendal, que lo adoro, a Marcel Proust.*

Con *Madame Bovary*, me he puesto a pensar cómo se presenta un personaje, cómo se relaciona con otros. Leo, no buscando la fórmula ideal, pero sí aprendiendo. Nadie va a llegar a decirnos los guiones se escriben así.

*Esto del largo es muy complicado yo quiero realmente aprender. Sería feliz si pudiera meterme en un curso de guiones y aprender esas fórmulas que existen.*

C.— *Recordemos la lección de ese gran prodigio que es ‘La crónica de una muerte anunciada; sobre todo de concreción de economía total. Allí no sobra ni falta una palabra. Habría que hacerle una pregunta a Gabo: ¿Cómo fue su problema, con la adjetivación, cuál fue su lucha con los adverbios? ¿Cómo se puede llegar a semejante concreción de estilo, a esa depuración tan perfecta? Este hombre ya está empleando cierto lenguaje –(con todo respeto) – casi telegráfico. El cine bien contado son sustantivos, hablando gramaticalmente: este objeto, este personaje; lo que le pasa a este objeto con este personaje; cómo se relacionan. El cine emplea poco verbo, pero el sustantivo está ahí. Volviendo a sus películas detrás del guión del largo, se percibe un trabajo de investigación, que permite definir y contextualizar muy bien los personajes.*

C.L.— Creo más en la percepción de uno. Pienso en la observación directa, en ver con mis propios ojos, en conocer la gente de cerca. Creo en esa parte puramente intuitiva y sensible. Evidentemente uno tiene que oír y saber, pero no creo que haya que meterse seis meses en la biblioteca para conocer sobre las clases sociales en Colombia en el año cuarenta. No pienso que por eso sea mejor o peor una película.

C.— *Camila, sus cortos iniciales son muy sarcásticos y humorísticos, muy caricaturescos, si se puede usar ese calificativo. En el largometraje no. Los personajes son mucho más reales y corresponden más exactamente a una época y a un medio social. Me parece que todos los secundarios ubican muy bien a la heroína de la historia: la mamá, el abuelo, la costurera, el piloto, los estudiantes. ¿por qué deja esa agudeza satírica que tiene en sus cortos?*

C.L.— Porque temía llegar a estereotipar preferí personas más reales. Por ejemplo, la cantante mamá, el personaje de partida fue Matilde Díaz, hablé con ella cantidades de tardes, leí mucho sobre cantantes, novelas, como *Los tres tristes tigres*; fin, ella cantaba boleros, me mostraba fotos de cuando tenía 25 años. Es decir, yo partí de los personajes, no de las anécdotas. Por eso los defino muy

reales. Fui incapaz de caricaturizarlos, o de ser irónica, los quise mucho.

C.— *De alguna manera eso definía un poco su estilo, su sello personal.*

C. L.— Lástima que lo haya perdido pero no me gusta repetir lo que ya hice, quiero incursionar otros campos. Es terrible que lo encasillen a uno. Me parece miedosísimo tener que mirar mis cortos para ver cómo hacía para que la gente se riera y volver a repetir. Eso va saliendo de alguna manera sin proponérmelo. Por ahora quiero hacer una película de tres personas que se aman apasionadamente y que viven los conflictos de una época. Si algo causa risa en algún momento mucho mejor.

C.— *¿En el caso de los cortos se lo propuso deliberadamente desde el guión?*

C.L.— Sí. Yo hice *Soledad de paseo* y fue como encontrar esa vena. Viendo el personaje que era Rosa Virginia, les dije a los guionistas, quiero hacer una serie de películas con ella que sean muy tragicómicas, que terminen en *happy end*, aunque finalmente sean muy irónicas.

C.— *Sus películas por lo general han demos-*

*trado un buen manejo de actores, o de cualquier modo, se aprecia una actuación bastante convincente y seria. ¿Cómo trabaja este aspecto? ¿Recorre a algún sistema de escuela tradicional, Stanislavski por ejemplo?*

C. L.— Sí, yo me he leído todos los métodos, pero finalmente es la intuición que uno tiene respecto a cada actor como persona, lo que prima. O sea, yo me invento los personajes; tengo en mi cabeza toda su historia y como se interrelaciona con los demás, pero según vaya adivinando la psicología del actor le voy dando información o no.

Además, uno como director debe, respetar la formación y el método de trabajo de cada actor. Sebastián Ospina, por ejemplo, que ha actuado en varias de mis películas sigue mucho las enseñanzas de Lee Strasberg, que aprendió en Nueva York. *Drácula...* lo vivió durante un mes, antes del rodaje. Mandamos a hacer los colmillos y dormía con ellos todas las noches en la posición que acostumbraba el vampiro. Después en el rodaje, el trabajo de concentración también es bastante complicado. Cuando está lista la toma, la luz, el sonido, el dolly y la vaina, Sebastián dice, ¡un momento!; entonces hay que hacer un silencio terrible, durar como media hora en misa mientras él se concentra y hace

unos gritos, ¡Ah! ¡Buu! etc., y se queda tieso. Uno no sabe si le dio un ataque de epilepsia o qué; si la demora va a ser de cinco minutos o de cinco horas. Imagínense ustedes los del equipo técnico, todos como tan prácticos, preguntándose, bueno y ¿este hombre qué? Además, lo terrible de todo es que mientras el actor hace su ritual de concentración, al director de fotografía se le ocurre que va a torcer un poquito su lucecita, entonces todo se descuadra de nuevo y hay que esperar otra media hora. Hasta que al fin, después de que uno se muere de la angustia y de que el tipo hace una gimnasia o algo así, dice, ¡listo! Como ven ese método acaba con el sistema nervioso de cualquier director.

Otro caso es el de los actores de televisión, que aunque sean excelentes, tienen la maña del apuntador electrónico y hablan como por entregas. Aprendí, definitivamente, que con ellos la primea toma es la que vale, porque es la más espontánea. Un caso interesante es el de Diego Álvarez: cuando preparábamos su papel en el largo, venía muchas veces a mi casa para que yo le hablara sobre el hermano de la muchachita cantante, un personaje chiquito, sobre el cual le fabriqué mil historias, mil tics y mañas. Álvarez todo eso lo metió en su cabeza, pero no copió nada de lo que yo le dije sino que se inventó un

personajito muy cercano a lo que yo quería. Diego Hoyos fue distinto: de entrada le dije, poco inteligente de mi parte, el personaje de la película es usted mismo, por eso lo llamé Diego. Él se asustó mucho y como que lo rechazó. Sin embargo, lo aceptó y no me pidió mayores explicaciones después, nunca las quiso.

Sebastián dice, ¡un momento!; entonces hay que hacer un silencio terrible, durar como media hora en misa mientras él se concentra y hace unos gritos, ¡Ah! ¡Buu! etc.

C.— *¿Ante esa democracia se impone un conocimiento total del guión por parte de los actores y una etapa de ensayos previos al rodaje?*

C.L.— Obviamente. Es importante que conozcan la totalidad del guión porque a cada actor le permite definir mejor su personaje respecto de los otros y de la historia en general. Sabe por qué hace esto o aquello. Además, ensayo varias veces cada escena antes del rodaje y de ser posible en los mismos sets y locaciones. Estudio con mucha anterioridad la puesta en escena, hago plantas de cada toma; en algunos casos las analizo con muñequitos y con maquetas del set. Así, visualizo mejor a los actores y defino

los movimientos de cámara en función de la acción. Con base en eso escribo un guión técnico muy preciso. También me ayudo con dibujos o alzadas de cómo se va a ver cada plano, es decir, una especie de story board. Toda esta preparación me sirve para no andar perdida en el rodaje, simplemente cada noche estudio las tomas del día siguiente. Eso me permite además trabajar muy rápido, lo cual es muy ventajoso para producción. No me gusta decidir cosas en el set, cuando hay cincuenta personas esperándolo a uno. Eso se presta para embarrarla. Así que cuando me voy a rodar solamente repaso mi guión y me dedico a cuidar la actuación.

C.— *Algunas veces la misma actuación te sugerirá cambios en ese guión de hierro.*

C.L.— Sí, desde luego, pero cosas sencillas, como cambio de un lente o una angulación de la cámara. Además, cada cambio lo puedo controlar muy bien porque domino a cabalidad todo el guión. Pero los emplazamientos de cámara no los altero, porque eso ya es más grave, crearía problemas de raccord, saltos de eje, etc., que ya he estudiado bastante.

C.— *Ese cuidadoso trabajo gráfico del guión técnico debe ser herencia de su formación como pintora. ¿Muy deliberadamente, usted*

*debe trabajar en el cine dentro de los parámetros del lenguaje pictórico?*

C.L.— El cine es la más completa forma de expresión visual y desde luego está directamente relacionada con la pintura, en cuanto que ambas trabajan la imagen. A la imagen cinematográfica yo le trabajo todos los elementos que se desarrollan en la pintura, o sea, el color, la atmósfera, la composición, la luz, la forma, la línea, el contraste, elementos con los cuales uno fabrica un cuadro. Además, este aspecto plástico estético debe servir al aspecto argumental y dramático, pues lo plástico es la expresión de lo dramático. Teniendo en cuenta esto, si se estudia un determinado encuadre es porque solamente hay un encuadre eficaz para expresar una cosa en un momento dado. Un simple diálogo lo puedo hacer en un plano medio, por ejemplo, pero el encuadre que determina el ángulo, el fondo, la relación del personaje con éstos, etc., solamente puede ser uno.

Me parece muy interesante algo que leí en Sadoul, él cuenta que los jóvenes de la Nueva Ola francesa como Chabrol, Godard, Truffaut cuando se estaban formando. Veían todo el día películas de todas partes, árabes, hindúes, chinas, en fin, y sin subtítulos; así, que aprendieron a ver el cine sin entender las palabras,

es decir, aprendieron a leer la imagen. Pienso con eso, que la imagen en el cine es más importante, más expresiva que el diálogo, que solamente debe servir de apoyo. La imagen lo debe expresar todo. Por eso mi trabajo con el director de fotografía es muy estrecho, en rodaje lo que más me gusta es definir el encuadre, todo lo dirijo a través de la cámara, porque muchas veces a usted le parece muy convincente una actuación, pero la mira por cámara y resulta que no es lo mismo; por fuera de cámara o del lente, todo lo ve en plano general y de pronto el énfasis expresivo está en las manos, para lo que requieres un primer plano. Me gusta entonces, construir el encuadre en el set, porque a pesar de que uno haya preparado y hecho dibujos de cada toma, las cosas pueden cambiar y eso hay que controlarlo. Ese, entonces, es el acto creativo delicioso, ahí pinto mi cuadro con la cámara.

Chabrol, Godard, Truffaut cuando se estaban formando. Veían todo el día películas de todas partes, árabes, hindúes, chinas, en fin, y sin subtítulos; así, que aprendieron a ver el cine sin entender las palabras, es decir, aprendieron a leer la imagen.

C.— *A propósito de la fotografía de Con su música... por momentos se ve bastante retorcida, en el sentido de que es demasiado elabo-*

rada. ¿son sus pinceles o los del fotógrafo?

C. L.— En efecto, es demasiado elaborada y ese exceso de elaboración me trajo algunos problemas con el director de fotografía, porque se tomaba muchas horas en hacer cambios y búsquedas por su cuenta, sobre cosas que ya estaban muy definidas de antemano. Admiro mucho el talento de Sergio Cabrera, él es bastante perfeccionista y hace una fotografía muy lograda, pero los excesos traen problemas con el equipo técnico. Desde el comienzo estaba muy claro el tratamiento de la fotografía. Una cosa era el color de tierra fría y otra las tonalidades pastel de tierra caliente. En Honda hubo mucha discusión con la fotografía, porque yo quería que el sol entrara por las ventanas y Sergio quería cerrarlas, para controlar más su luz. Decía que la gente en tierra caliente no abre las ventanas sino que las cierra para que no le entre el sol. Puede ser verdad, pero yo preferí que el sol entrara a montones y quemara los sitios y la gente, que fuera abrumador.

C.— *Es costumbre que usted misma realice el montaje de sus películas. ¿Cómo ve esa experiencia, trae ventajas o no?*

C.L.— Uno corre el peligro de ser poco objetivo, de enamorarse de su material, pero

he aprendido a no encariñarme con nada, soy una tijera espantosa. En el largo tuve este temor y por eso hice varios premontajes que los iba mostrando a la gente, amigos pacientes que me alertaban.

Creo que lo primero que uno debe hacer es botar el guión porque en la moviola la imagen anda por su cuenta. Con el largo desgraciadamente tuve poca libertad porque la película estaba montada desde el guión, se había rodado para que se cortara acá, se empalmara aquí, etc.

C.— *Entendemos que usted a pesar de tener un jefe de producción, controla minuciosamente este aspecto. ¿Cómo lo ha enfrentado? ¿Usted misma hace un diseño de producción muy riguroso?*

C.L.— Si yo tengo un método de desglose del guión y lo hago con la ayuda de personas que sepan, en el caso del largo lo hice con Sara Libis, quien hizo de script también, es excelente. Además, si uno mismo hace el diseño de producción puede globalizar todo el problema y ser más consciente del manejo del presupuesto y del aspecto económico. Claro que no es lo profesional, porque uno se recarga de trabajo y puede hacer una de las dos cosas mal. Pero en el sentido de los

compromisos que implica un préstamo de Focine uno está más tranquilo, si sabe cómo se va gastando el dinero.

*C. — A propósito de Focine, ¿cómo ve usted el problema económico de la filmación y las dificultades que se dan para la recuperación del dinero y la explotación comercial? Hay un fracaso, casi sistemático en la mayoría de las producciones colombianas.*

C.L. — Pienso que hubo un error de parte de Focine y de parte de los cinematografistas que hacíamos nuestra primera película —aquí me hago mi autocrítica—: no han debido dejarnos hacer películas tan caras. Podían haber sido más modestas, con menos actores, con una cámara más suelta, menos dollys y plumas y todo eso. Nos dejaron el juguete y la vanidad de hacer la primera película con gran producción, primer asistente, segundo y tercero, el de los tintos, etc. Pienso que nos han debido obligar a hacer películas mucho más económicas para que la recuperación no sea un problema. Es que la primera película de nadie puede ser una cosa carísima. Yo creo que nos faltó visión a todos. Faltó un productor con mentalidad capitalista que nos dijera; “bueno, ustedes son unos principiantes que no han hecho ningún largometraje, entonces hagan una

película de 8 millones, con un guioncito modesto y unas cuantas locaciones y nada más”.

Y lo otro es la pretensión de la gente de ganar horrores. Yo entiendo que no tenemos trabajo todo el año, pero es que se encarece mucho el cine.

... no han debido dejarnos hacer películas tan caras. Podían haber sido más modestas, con menos actores, con una cámara más suelta, menos dollys y plumas y todo eso. Nos dejaron el juguete y la vanidad de hacer la primera película ...

*C. — Este es un país cada vez más pobre. Somos pobres y hay que hacer un cine pobre. Pero en lo económico, no en lo creativo. Ese es el gran reto, de estas circunstancias saldrán los maestros.*

C. L. — Saldrán del ejercicio continuo de toda esta generación a la que pertenezco y de los que vienen detrás con los ejemplos de los primeros trabajos. Por eso hay que garantizar esa continuidad haciendo un cine más acorde con nuestras posibilidades. Es terrible tener que esperar cinco años para enfrentarse de nuevo a una cámara y a un actor.

C. — *¿El resto del cine latinoamericano lo ubica dentro de esta misma problemática o cómo lo ve. Le gusta?*

CL. — Lo tengo entre mis preferencias, es el que más me interesa porque enfrenta los mismos obstáculos nuestros y me importa ver cómo en otros países los están resolviendo. Lo que hay ahora latinoamericano lo siento como un documental del momento. Pienso que, en el caso colombiano particularmente, estamos como en una etapa de reconocimiento casi documental de la realidad y quizá de allí pasemos a la etapa de la dramaturgia.

C. — *Todo mundo habla de la identidad nacional, pero la identidad nacional no se logra de la noche a la mañana, eso es un proceso muy largo y muy difícil. Nosotros discutimos y hablamos sobre el problema todos los días, pero ya llevarlo a imagen y decir esto es lo colombiano, es difícil.*

CL. — Si, estamos como retratando a Colombia y viéndola de manera muy distante, mostrando que aquí hay cantantes, curas, ciclistas, putas. Estamos como haciendo instantáneas muy superficiales.

Cinemateca - Cuadernos de cine colombiano  
No. 11, octubre de 1989. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO, DE ARTURO ACEVEDO (1925)

---

## CIELO ROTO

---

Alberto Aguirre

—●—



*Bajo el cielo antioqueño* es del género conocido como películas invisibles. No porque no se puedan ver, sino porque duele verlas. Mejor hubiera sido dejar que el nitrato cumpliera su piadosa misión arrasadora. Para esos bodrios la única restauración es la ceniza.

Filmada en 1925 y perdida en 1942, fue rescatada años más tarde, cuando todavía el nitrato (base de la película de cine) no había cumplido a cabalidad su labor corrosiva. (El Espectador, 3 de octubre). Fue restaurada. Y ahora se estrena con alharaca.

*Bajo el cielo antioqueño* tiene la particularidad (y esto sí la hace única en la historia del cine universal) de que ninguno de los que hicieron la película sabía lo que estaba haciendo. Arturo Acevedo era un dentista bogotano que había conseguido una cámara para filmar procesiones; no sabía lo que era dirigir una película; no sabía lo que era escribir un guion. Y fungía como director y guionista. Su hijo Gonzalo, que no había puesto nunca su pupila en un visor, fungía como camarógrafo. Y fungían como actores “señoras y señores de la alta sociedad de Medellín”, que quizás se habían presentado en el papel de La pastorcita en el acto público de tercero de bachillerato, en La Presentación, o en *El sastrecillo valiente*, en San Ignacio. Dice la crónica que una de las escenas más bellas “es doña Bertha Hernández de Ospina Pérez bailando tango en el Hotel Europa”. Y está probado históricamente que doña Bertha no conocía el firulete.

Cuenta Gonzalo Acevedo que “actrices y actores fueron seleccionados entre la gente más distinguida de Medellín”. Querían divertirse los riquitos de la Villa. Estar en cinta era como un paseo a Porce o un baile en el Club Unión. Vida social con la cámara al frente. Es el prurito de la fanfarronería que ha distinguido a los antioqueños. Ha-

bían conseguido platica empujando mulas por las breñas o escarbando socavones. Con el “guardao” ponían almacén de telas en el marco de la plaza. Y era tiempo de darse un brillo que tapara las mataduras de la enjalma. Traían pianos de París (que nadie sabía tocar), vajillas de Limoges, paños de Cheviot. El saco iba sustituyendo la mulera, y la porcelana, la totuma. Ahora añadían el brillo del cinematógrafo.

La película se hizo a la topa tolondra, por la técnica llamada del embutido: meter en el rollo lo que se nos vaya ocurriendo. Según los datos de Acevedo y Gonzalo Mejía, el pionero por antonomasia, “figuran todas las personalidades de Medellín en bailes y paseos, y se traza un panorama de las costumbres de Antioquia; se muestra el cultivo del café, el laboreo en las minas, las empresas fabriles, los grandes almacenes”. En verdad, no se necesitaba guion. Y no hubo guion.

Cuenta Acevedo que la filmación se demoró en exceso, pues ocurrían frecuentes suspensiones “debido a los compromisos sociales y comerciales de los actores”: que don Pepe tuvo que ir a Girardota a herrar unos muleros; que doña Pepita tenía té canasta con las del costurero.

Como hecho estético, *Bajo el cielo antioqueño* es una birria. Un cielo roto. Pero se ofrece como testimonio del pasado. Es írrito el intento de montar una tradición sobre un puñado de cenizas.

Cromos, 11 de octubre de 1999. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

EXRESIÓN DE ASOMBRO

75<sup>th</sup>  
Generation

SALA CORTOS

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARY SYSTEM  
300 N ZEEB RD  
ANN ARBOR MI 48106-1500  
TEL: 734 763 1000 FAX: 734 763 1001  
WWW.LIBRARY.MICHIGAN.EDU



# AKABABURU: EXPRESIÓN DE ASOMBRO, DE IRATI DOJURA

Verónica Salazar



Kari es una niña Embera Chamí que ríe. Kari ríe, pero se cubre al hacerlo porque teme. En esta historia, Kari aprende que con su risa puede liberarse del miedo.

Esta producción, que recibió mención honorífica en la Berlinale y fue ganadora de varios reconocimientos, como el FDC, es la

reinterpretación del mito de Kiraparamia, una mujer que fue castigada por reírse de su marido. Su directora construye una pieza con componentes *live action* y de animación en *stop motion* con *collage* que contrasta esa figura mitológica con la realidad de las niñas y mujeres en la comunidad Embera Chamí.

Estamos frente a un ejemplo auténtico de *female gaze interseccional*, donde nos adentramos en problemáticas de género en el territorio desde la perspectiva de un equipo de producción liderado por mujeres. Los conflictos que ilustra los hemos visto en otros contextos, y esta historia se encarga de mostrar la experiencia femenina en una comunidad que no es ajena a la misoginia a través de la redefinición de algo tan propio de la infancia como la risa. Una característica que, en muchos casos, vamos perdiendo a medida que crecemos y enfrentamos un mundo que constantemente se presenta hostil y coercitivo.

Mijail Bajtin, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, plantea la risa como elemento de rebeldía e insurrección. Establece una estética de lo grotesco a partir del análisis de manifestaciones culturales populares medievales y renacentistas, donde se usaba el humor como una forma de transgresión desde las clases bajas. Por su parte, la escritora Mary Russo retoma el concepto de lo grotesco, haciendo una lectura desde lo femenino. Propone que la risa no solo libera al colectivo, sino que tiene carga política y puede incluso interpretarse como amenazante al venir de una mujer. Algo así como la lectura que hacía Aristóte-

les al hablar de la comedia como un defecto, una fealdad, algo reprochable.

En *Akababuru* se explora esa carga simbólica de la risa desde lo amenazante hasta lo liberador. Parte del mito de Kiraparamia y cómo era vista como un monstruo, especialmente por los hombres de su comunidad; cuando en otros ojos, los femeninos, era considerada una especie de diosa, una aliada de los espíritus, que representaba magia, sanación y emancipación para las mujeres. A través de Kari, la risa actúa como agente protector, con el que las niñas y mujeres construyen colectividad y se liberan del rol sumiso que se les impone.

El corto destaca no solo por su profunda carga simbólica, sino también por una factura impecable que estimula los sentidos: el ritmo del montaje es cambiante según la historia, cada plano se sostiene por sí solo y llena la imagen con color, textura, rostros, sonidos; hay una representación narrativa desde elementos artesanales como las chaquiras, propias de la comunidad Embera Chamí, y se logra una atmósfera surreal con la mezcla de formatos, la dirección de arte y la relación cercana entre las actrices naturales y la cámara.

Irati Dojura logra una producción crítica, surreal y armoniosa con una historia que trasciende territorios, lenguajes e imaginarios. Es, además, un poco teatral y un poco experimental, ambos formatos donde la risa se ha estudiado y explorado como catalizadora, liberadora. 

**CONTENIDO**  
.....

**SITIO WEB**  
.....

SALA RETRO



# BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO, DE ARTURO ACEVEDO (1925)

## EL ESPEJO DE UNA SOCIEDAD

Íñigo Montoya



La cultura paisa siempre se ha sentido orgullosa de sí, de sus virtudes y posesiones. Su primera película, *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino), se inspira en este espíritu y lo hace parte de su contenido, porque no solo fue concebida como una película, sino también como una pieza de propaganda sobre su progreso, su fortuna de “nuevo rico” y esa sociedad que la ostentaba.

Así que revisitar esta película en su centenario no solo es entender cómo fue el nacimiento del cine nacional, sino también apreciar una radiografía de lo que entonces era la sociedad antioqueña, con todos sus valores, pretensiones y relaciones de poder. Porque si el filme trasparenta cómo era la estética y narrativa de las películas de entonces, las circunstancias de su producción, en cambio, fueron muy distintas a las demás, pues la idea de realizarla fue impulsada, no por un

hombre del oficio del cine o de las artes, sino por el arquetipo del paisa negociante, entusiasta de las nuevas empresas y orgulloso de su “raza” y de su tierra: Gonzalo Mejía.

El primer paso era contratar a un director que hiciera la película. La decisión obvia era acudir a Arturo Acevedo, quien fue un pionero de la cinematografía nacional, aunque más sabía de teatro que de cine, pero al menos ya había realizado el año anterior en Bogotá *La tragedia del silencio*, además de tener los equipos técnicos. Incluso, a falta de poder contratar a un camarógrafo extranjero con experiencia, propuso para tal cargo a su hijo, Gonzalo Acevedo.

El propio Arturo Acevedo, con las indicaciones de Gonzalo Mejía, elaboró un argumento en el que una joven, Lina, luego de terminar sus estudios con monjas, empieza su vida social, donde, de entre todos sus pretendientes, elige al menos indicado, un joven de buena familia, pero despilfarrador. Ante la negativa del padre (interpretado por el mismo Gonzalo Mejía y Lina por su esposa), la pareja decide fugarse, pero en el camino encuentran a una mendiga maltratada por su pareja y esto hace que Lina se arrepienta y hasta le regala sus joyas. Pero la mujer es asesinada para robárselas y el

joven pretendiente es acusado del crimen. En el juicio, Lina logra demostrar su inocencia, luego él encuentra oro y con ello logra casarse con su amada. En medio de esta historia el relato se desvía varias veces para mostrar las fincas cafeteras y ganaderas, la navegación por el río Magdalena y la visita a una fábrica de cigarrillos. Porque la idea es que la película también fuera una forma de propaganda de las riquezas y logros de esa sociedad que se mostraba y se auto celebraba por medio del cine.

De estas intenciones y circunstancias de producción se pueden hacer dos lecturas, principalmente, una cinematográfica y la otra del contexto social y cultural. En lo que respecta al cine, son claras las limitaciones narrativas y estéticas que se hacen mucho más evidentes si se tiene como referencia, no el cine nacional, claro, sino el internacional, tanto el de Hollywood como el francés e italiano, que eran los que poblaban las carteleras del país para entonces.

Una película como *Bajo el cielo antioqueño*, en cambio, fue realizada con las dinámicas de la puesta en escena y las narrativas propias del teatro, para luego ser filmadas y organizadas también con esa sintaxis. Esto se traduce en unos decorados recarga-

dos y con el artificio afín a un escenario, no a una locación; la mirada de la cámara casi siempre es frontal, sin juegos de angulaciones, profundidad ni perspectivas, así como los encuadres con un limitado sentido de la composición, por no decir muchas veces descuidados, y los pocos movimientos que tiene, son faltos de fluidez; igualmente, la presencia, salida y entrada de los actores en el encuadre suele resultar incómoda y sin armonía con respecto a la posición de la cámara y de los demás actores; y el orden del relato, por lo general, tiene la simpleza de la sucesión lineal de las escenas, sin apelar mucho a los ricos recursos del montaje.

Porque la idea es que la película también fuera una forma de propaganda de las riquezas y logros de esa sociedad que se mostraba y se auto celebraba por medio del cine.

Por otro lado, este filme se produce en un periodo de bienestar y crecimiento económico, especialmente en Antioquia, no obstante, frente a estas nuevas dinámicas económicas y de inversión en cultura y entretenimiento, todo ello asociado a las ideas de progreso y modernidad, convivía una arraigada filiación a la tradición y el conservadurismo, representados en los puritanos

valores religiosos, el patriarcado imperante, el delimitado papel de la mujer y las marcadas diferencias sociales.

Es decir, la presencia de las jerarquías sociales, la autoridad y el llamado al orden están presentes en casi cada secuencia de esta película. El relato mismo empieza con la educación religiosa que le daban a Lina y continúa con la imposición del padre ante un inconveniente romance, porque aplica aquella máxima de la moral católica y paisa que dice que hay que ganarse el pan con el sudor de la frente: “La mano de mi hija la daré solo a un hombre que sepa vivir del trabajo”, dictamina el padre al pretendiente en la película. Así mismo, cuando Lina se arrepiente de fugarse, sus deseos y pasiones están cediendo ante la obediencia al padre y ante el temor del oprobio social regido por la moral católica.

De otro lado, la sociedad que muestra la película es la de las mansiones, haciendas, lujosos carros, suntuosos bailes de disfraces, una sociedad que va al club, juega tenis y golf. Pero siempre definiendo las diferencias sociales. Así, al “negrito” atropellado, el pretendiente lo toma a su servicio sin siquiera preguntarle; la mendiga produce conmiseración en Lina y, como un gesto de

caridad cristiana, esta le da sus joyas; o los campesinos que se casan son mirados desde el balcón por padre e hija, mientras reciben venias de todos los comensales en alpargatas. De manera que las líneas entre clases están claramente marcadas en esta película, tanto argumental como visualmente, y el contacto que tienen está definido por una mirada jerárquica.

Un siglo después, *Bajo el cielo antioqueño* ya no solo es la primera película de la región, sino un documento y testimonio de las dinámicas sociales, económicas y culturales de la época, pero centrado solo en un sector social, la burguesía emergente, que retrató con altivez su ser y pretensiones, dejando traslucir esa contradicción, entre la tradición y la modernidad, que también la definía. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

# EL ORO DEL CHOCÓ, DE CAMILA LOBOGUERRERO

## EL PUEBLO CIRCULAR Y UNA MIRADA NACIENTE

Andrés Múnera



Las misteriosas imágenes silenciosas que filmó en 1972 la cineasta Camila Loboguerrero en *El oro del Chocó*, cuando trabajaba para la división de Radio y Televisión Educativa del Ministerio de Educación Nacional, contienen la especulación temporal cíclica que advertía Mircea Eliade en su obra *El mito del eterno retorno*: “El pasado no es sino la prefiguración del futuro” un mundo mantenido “en el mismo instante auroral de los comienzos”.

La cineasta, después de vivir la Francia de Mayo del 68 y de recibir su título en Licenciatura en cinematografía en la Universidad de Vincennes, regresa a Colombia para filmar el proceso de extracción del oro en la región del Pacífico. Veintidós minutos dura la pieza que despliega al propio oro, ríos, poblaciones, montañas de minerales y sedimentos de relatos materiales, naturales y humanos como un recorrido descriptivo y fantasmático. En una porción de extracción

aurífera se esbozan las fauces de lo que ha significado para el Chocó su relación con el oro, esa paradoja volátil que hila oportunidad con condena, esclavitud y devastación con efímera riqueza, un oro que dinamiza despojo a la vez que termina insertando la maquinaria de guerra en el Litoral.

Una secuencia como universo concreto de expolio: Una ingente draga de la compañía estadounidense Chocó Pacífica penetra en las entrañas de uno de los ríos mientras a una de sus orillas decenas de mujeres, con sus bateas, se inclinan mecánicamente intentando encontrar oro de las aguas envenenadas, las que filma Loboguerrero como una película de Bert Haanstra, solo que acá el movimiento material de un proceso de recolección extractivista modula toda una capa de derrotas, coreografías brumosas de los orfebres chocoanos de Quidbó y Lloró y de mujeres que con sus bateas descienden a los socavones como motivos de Doré hacia una espiral de tinieblas, donde yace el mineral enquistado con la sangre de un pueblo condenada a derramarse como acontecimiento circular.

Es la latencia de una mirada que está en búsqueda de sí misma. La cineasta seguiría filmando cortometrajes documentales en

medio de la época del sobreprecio (sistema de recaudo que hacía el Estado cobrando un porcentaje a los espectadores dentro del costo de las entradas de cine). Luego, en 1984, Loboguerrero filmaría Con su música a otra parte, primer largometraje de ficción escrito y dirigido por una mujer. Pero en sus primeros acercamientos embrionarios con la cámara de 16 mm. están gestos como El oro del Chocó, que contienen la energía ambigua bullente de los archivos, con lo revelado y lo velado, esa fuerza cíclica que pide nuevas lecturas cada cierta época, nuevos ojos que enfrenten las miradas de sus fantasmas, que sean testigos de sus movimientos por el encuadre, que estudien, con vocación restauradora, los gestos silentes de un territorio y sus gentes que aún respiran bajo el soporte a pesar del olvido y la vejación de la historia. 

CONTENIDO

SITIO WEB

---

# INFORME SOBRE UN MUNDO CIEGO, DE OSCAR CAMPO Y MAURICIO VERGARA(2001)

---

## ESCOMBROS DIGITALES

---

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez



... y entonces aparece. venida de detrás, o del fondo, o de algún lado de la pantalla. de la red informe. de los numeritos que encienden lucecitas que uno se sienta a ver. y a oír. y a ignorar. a dejar pasar como si el embrujo de la imagen fuera cualquier cosa.

una voz se corta, se pausa, se repite.

*la comunicación r/á/p////i/da //por internet*

*se v=o=l=vi=ó cada v??e??z )))m)))ás)))*

*#####abstracta*

y sigue desparramándose sobre las imágenes. sobre un ripio de imágenes. mareadas, descoloridas, replicadas, reconvertidas, deshechas por el tiempo. pobres, pobres, pobres. y ellas solas, tan únicas, se mueven a mil ritmos distintos, como mil piedritas di-

minutas que la gente pisa todos los días sin darse cuenta de que están ahí, salvándola del subsuelo. mil pixeles flotantes que nadie vio. que desfilaron ante millones de ojos gritando por atención. que les construyeron una realidad inconsciente. en pleno mundo ciego.

pobres.

y es como si uno estuviera metido en una bodega en ruinas. con sus rejas, sus compuertas, sus alarmas, sus cajas infinitas. una bodega de recuerdos, de colores, de efectos. del tiempo recortado con tijeras punta roma; cosido con fotones hiperactivos. como si, ahí dentro, uno fuera guiado por esa voz, oscura y ubicua, que lo lleva a ciegas por entre sus recovecos. que formula el destino del pasado de las imágenes. y de las personas que son ellas: impresas ahí; distorsionadas ahí.

y que salta al futuro. que especula sobre sectas, máquinas, naves espaciales, viajes interplanetarios o fibras multicerebrales, con el mismo archivo que alguna vez escupieron las pantallas. con los mismos conflictos de la Colombia –y del mundo– de ayer. y de hoy. y de mañana. con la seguridad de que puede hablar del año que corría, o del que corre, o del que le seguirá, o de la década que vendrá después, o del siguien-

te-nuevo-milenio, y estarán ahí, pronosticados y eternos, los mismos patrones de la humanidad. la misma sed. la misma ceguera. la misma enfermedad. la misma distopía. narrada con el ojo puesto en el ocaso del ser que, no contento con acabar con su mundo, quiere más. más. más.

y, aún así, habla de él con desilusión, con amargura renegrida. con tristeza de esa pobre especie que acaba consigo misma. que cree avanzar. pero está ciega. parece que las imágenes también lo están. siguen el discurso de la voz. acompañada por un silbido ominoso, gotas con eco, ruidos ondulantes, cadenas arrojadas, música subrepticia. sonoridades que usa para retumbar, como un zumbido, en lo más profundo de quien la escucha. que se adueña de ese archivo para proyectar en el futuro las dudas del ahora. de su ahora. de un ahora de hace veinte años, rescatado de algún sitio (o de muchos) que le dejó marcas. que le salvó como un vestigio hecho de vestigios. como un aparato arcano y triste. un escombros que uno puede ver casi gracias a un milagro. y que puede volver a ver. y repetir. en medio de un mundo histérico que se aburre. que se ahoga en tormentas de imágenes. que no ve. ciego, ciego, ciego.

y uno se pregunta si algún día se apagarán. si de verdad son tan inimitables. si seguiremos produciendo imágenes incluso después de desaparecer. si esas imágenes también serán emitidas entre máquinas. o si se derumbaran. si caerán en el olvido. si ya nada podrá salvarlas de sus creadores. si se esfumarán entre sollozos digitales.

y la voz se acalla. se hace polvo. transmitida desde la gran máquina de nuestro ahora. termina entre las mismas frecuencias que la hicieron aparecer

no con una explosión  
sino con un lamento

y da paso a los créditos: dos nombres apenas.

se va.

entonces, se escabulle un pequeñísimo fragmento de dragon ball.

pura entropía; lo que sea que signifique eso...

Link para visualizar *Informe sobre un mundo ciego*:

<https://youtu.be/to-jrqAPXu8?-si=A-GrylASbe4lPbhC> 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

---

# MARÍA CANO, DE CAMILA LOBOGUERRERO (1990)

---

Juan Sebastián Muñoz

—●—



El cine colombiano no se ha caracterizado especialmente por la realización de películas biográficas, y mucho menos si se trata de la vida de las mujeres. Un caso emblemático, no solamente en el contexto de lo biográfico en el cine colombiano, sino en el relato de la incidencia misma de las mujeres en la historia del cine, de las mujeres cineastas y

de las mujeres encarnando muy protagónicamente a esas mujeres, es *María Cano*, de Camila Loboguerrero, protagonizada por María Eugenia Dávila. La confluencia de *María Cano*, Camila Loboguerrero y María Eugenia Dávila en esa obra cinematográfica representa una manifestación esencial en cuanto a la presencia misma del feminismo

en el arte colombiano. Pero no se da solamente por el encuentro de tres mujeres en una película, sino por la reivindicación de la inmensa incidencia de María Cano en la historia de los derechos laborales en Colombia, por el tratamiento profundamente feminista que Camila Loboguerrero le dio a su película, y por la interpretación especialmente sensible y llena de matices de María Eugenia Dávila.

Camila Loboguerrero (en guion coescrito con Felipe Aljure) dibuja el mapa del activismo por los derechos laborales, encabezados conscientemente por María Cano como lideresa social natural en aquellos años veinte colombianos, quien se conectó profundamente con una comunidad extensa y vinculada estrechamente con la génesis del socialismo en Colombia. Desde ese planteamiento conceptual, también se elabora toda una reminiscencia sobre la sociedad obrera colombiana en los años veinte. Con base en una organización que contextualmente se gestaba en un país gobernado por los conservadores y ya instalado en el bipartidismo, se percibe una esencia cooperativa de trabajadores que gradualmente se despiertan en la conciencia de clases y encuentran en una mujer a la guía para la conquista de unos derechos que pronto empiezan a comprender.

En ese punto, la actuación de María Eugenia Dávila cobra una relevancia extraordinaria, pues encarna a una María Cano plenamente consciente del crecimiento de su influencia social y política; de su ascendencia sobre la comunidad de trabajadores organizados, y al mismo tiempo con un espíritu específicamente feminista, no solo con respecto a lo colectivo y lo público, sino también a su propia intimidad.

*En medio de ese tejido específico de la trama, se expresa hermosamente la sensibilidad profunda de María, incluso en su deseo sexual, en un enamoramiento conectado integralmente con su espíritu rebelde, con una pasión diversa que no está desprovista de la ternura.*

De la misma forma, desde la otra orilla, en la construcción de una relación que nos pone de manifiesto la personalidad profunda de María Cano, es preponderante la presencia de Frank Ramírez en el papel de Ignacio Torres Giraldo, otro de los líderes del movimiento de reivindicación laboral, quien no solo allana devotamente el camino de María Cano en el movimiento social, sino que además se convierte en su amante, y ella, en una época profundamente conservadora, lo consiente y además lo procura, incluso a sa-

biendas de que Torres está casado y es padre de dos hijos. En medio de ese tejido específico de la trama, se expresa hermosamente la sensibilidad profunda de María, incluso en su deseo sexual, en un enamoramiento conectado integralmente con su espíritu rebelde, con una pasión diversa que no está desprovista de la ternura. Loboguerrero borda con Dávila un personaje que está a la altura de lo que la histórica Margarethe von Trotta construyó con Barbara Sukowa en el retrato de otras mujeres revolucionarias en la historia de Alemania, como Rosa Luxemburgo y Hannah Arendt, pero con el aroma permanente de aquella Colombia atravesada por el Río Magdalena sobre la cual tantas veces escribió García Márquez.

Más de tres décadas después de su estreno, *María Cano* se ajusta a una mirada de profunda reivindicación sobre la participación de las mujeres en la construcción humana de la sociedad. Con una aguda perspectiva, la directora bogotana construye un relato histórico con perspectiva feminista; desde la posición de una mujer que como María Cano no solo observa sino que vive su propio tiempo, en las especificidades de su comunidad, de los obreros colombianos, lo cual la conecta con la dinámica política e histórica del país y con las convulsiones mismas de

Latinoamérica en un siglo XX todavía joven entonces.

En lo que se refiere a esa mirada trasladada a lo cinematográfico, Loboguerrero en *María Cano* recuerda por momentos el realismo poético francés y en otros casos se perciben paralelismos estilísticos con el cine taiwanés. Frecuentemente habita los espacios con una cámara fluida que sigue a los personajes y los une profundamente con aquellos entornos de una Colombia ya casi perdida, específicamente al inicio y el cierre de la película en la casa familiar de María Cano, en donde naturalmente habitan las palomas, y pareciera que la muerte respirara como un ente endémico. Un tratamiento cinematográfico muy similar a lo que Jean Renoir solía hacer en grandes obras como *La regla del juego* (1939), casi toda en una inmensa casona aristócrata, y aún más fielmente en *Toni* (1935), en plena ruralidad francesa y en pleno romance, similar al de María e Ignacio en *María Cano*. Pero por momentos, la mirada de Camila Loboguerrero, con la fotografía del histórico Carlos Sánchez, detiene esa inmersión y con cierta distancia contempla los acontecimientos históricos, especialmente aquellos relacionados con los avatares del activismo político, como también entre los años ochenta y noventa lo hacía

notablemente el taiwanés Hou Hsiao-hsien, de tal forma que se consigue transmitirle al espectador una sensación frecuente de presencia física en ese tiempo y espacio que cambia la historia misma, como un observador que viaja en el tiempo y puede instalarse en aquellas habitaciones para presenciar la historia que se define en la planeación y en la toma de decisiones; en las reuniones de los líderes del movimiento obrero y en aquellos acontecimientos que revelan abiertamente la personalidad de quienes son protagonistas de ese devenir histórico.

*María Cano* se mantiene vigente por su inmenso aporte en la construcción de un relato diverso sobre la historia de Colombia y de Latinoamérica, aquella que se teje desde la sensibilidad de las mujeres, desde sus circunstancias, desde su influencia definitiva en los acontecimientos específicos que se dieron en la cotidianidad de los grandes movimientos históricos que han conquistado los derechos y las libertades que hoy se disfrutan y que siempre ha sido necesario defender. 

CONTENIDO  
.....

SITIO WEB  
.....

# NOCHEBUENA, DE CAMILA LOBOGUERRERO (2008)

## LA PIRÁMIDE DE WALL STREET

Oswaldo Osorio



Se repite la historia del cineasta colombiano que debe estar oxidado después de tanto tiempo de no hacer cine, con la particularidad de que esta vez es una mujer, prácticamente la única de la vieja escuela que había hecho ficción. Aunque después de sus dos desaprovechados largometrajes anteriores, más la larga espera para el tercero, no ha-

bía mayores expectativas sobre esta película, sin embargo, esta reaparición de Camila Loboguerrero ha sido ciertamente respetable. Se trata de un filme a la medida de sus intenciones, modestas pero bien definidas, esto es, hacer una película que conecte con el público de forma inteligente a través de la comedia, enmarcada en una cierta idio-

sincrasia de los colombianos y sin hacer las concesiones que hace, por ejemplo, el cine de Dago García.

Lo primero que llama la atención de este filme es que arremete contra algunas de las más sacras instituciones sociales y colombianas, a saber, la navidad, la familia, el matrimonio, la condición de clase y, más importante aún, la “platica” que bien o mal habidamente cada quien se ha ganado. El punto de partida para hacerlo es un guión armado con solidez y sin pretensiones, escrito por la misma directora junto con su hijo y protagonista, Matías Maldonado. Este guión consigue armonizar a un coro des-templado de personajes, quienes alcanzan la justa medida entre la necesaria caricatura que exige la comedia y un trasfondo de verdad e ironía que enmarca aquel sainete. Es decir, se trata de otro intento por describir, o más bien, enrostrarnos, cómo somos los colombianos.

El asunto de fondo que mueve la historia y a sus personajes es el de siempre, el “colombian dream” del que nos hablaba Felipe Aljure, esto es, el dinero fácil, por supuesto.

Y específicamente de los colombianos que

habla el filme son los que pertenecen a la alta sociedad, aunque sean de distinta estirpe: por un lado, está la vieja aristocracia, por el otro, los que han trepado por vía de la corrupción política, y finalmente, los extranjeros, que siempre han sido dueños de medio país, como efectivamente queda confirmado al final de esta historia. Pero independientemente del origen de su fortuna, la película evidencia que todos ellos tienen los mismos vicios e intereses, todos han contribuido a “taquear” el retrete de este país con sus inmundicias y sus corruptelas, las cuales no se limitan al plano económico.

Es por eso que la bella hacienda, que seguro vio tiempos mejores pero que ahora es tal vez el último baluarte de esta familia en decadencia, funciona eficazmente como una alegoría al país y a sus habitantes. Y en ella se dan cita, en el día de la nochebuena, algunos de los especímenes de la diversa fauna que compone al pueblo colombiano, desde el más servil y ladino trabajador, hasta el Gobernador con todo su dinero, su poder y su mal gusto.

### **El colombian dream**

El asunto de fondo que mueve la historia y a sus personajes es el de siempre, el “colombian dream” del que nos hablaba Felipe

Aljure, esto es, el dinero fácil, por supuesto. En este caso no por vía de la delincuencia ordinaria, sino que todo está “oficializado” en un robo con fino membrete. Cada quien sucumbe a su ambición de ganar mucho por poco, resultando víctimas de un mal negocio y de confiar en un truhán que se ocultó en el prestigio de la clase a la que pertenecía.

Es sorprendente la forma en que la historia que cuenta esta cinta coincide con el reciente escándalo de las “pirámides” que conmocionó y sorprendió a todo el país. Aunque, si se piensa bien, en realidad no es ninguna coincidencia. Tanto los personajes de la película, que invirtieron en la bolsa extranjera, como los cientos de miles de colombianos estafados por el sistema de ahorro de las pirámides, estaban en busca de lo mismo: dinero abundante y sin esfuerzo, el tema preferido del cine colombiano reciente y la fuente de muchos de los males que aquejan al país.

Por otra parte, esta cinta de Camila Loboguerrero resulta muy lograda también en su aspecto visual. Sin llegar al virtuosismo, se puede ver en ella un sentido cinematográfico que resulta atractivo estéticamente y eficaz narrativamente. El planteamiento visual aprovecha la locación y sus espacios,

así como el coro de personajes y situaciones, para crear un relato en general agradable y por momentos estimulante. Los tics y el sintetismo televisivo de muchas de las películas decembrinas no hacen parte del lenguaje de esta cinta, lo cual ya es ganancia para un cine nacional que ha arrastrado el lastre de la mala televisión y la –por lo general– buena literatura.

Tal vez sólo hay algo que molesta de esta película (y que, paradójicamente, no es problema de ella por sí misma), y es la imposibilidad del espectador de identificarse con algún personaje, especialmente con el protagonista, con el truhán de cuello blanco. Y cuando digo identificarse me refiero más a buscar simpatías que parecidos, porque parecidos hay muchos y, justamente, ésa es una de las virtudes de fondo de este filme.

Pero es que se trata de un asunto inherente a su planteamiento, es decir, la razón de ser del filme es dar cuenta de esa ambición y corrupción de los colombianos. Sin embargo, aunque pueda resultar divertido verlo en la pantalla, en realidad nadie quisiera verse reflejado en ellos. Y, precisamente, ése es uno de los problemas capitales de la relación del cine colombiano con sus espectadores. Por eso muchos colombianos no van a ver el

cine criollo y prefieren mirar para otro lado, el cine de Hollywood, por ejemplo, porque pueden ver acción, corrupción y violencia, pero sin que esto les cree mala conciencia.

*Publicado el 5 de diciembre de 2008 en el periódico El Mundo de Medellín.* 

**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