

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº 16 - diciembre 2025



HORIZONTE



cinefagosnet



@cinefagosnet



cinefagosnet



cinefagos1

Una publicación de

cinéfagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Tres lunas nuevas, de Rodrigo Dimaté
Daniel Tamayo Uribe

Tres lunas nuevas, de Rodrigo Dimaté
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Barrio Triste, de Stillz
David Sánchez

Dos documentales colombianos en el BIFF 2025
Daniel Tamayo Uribe

Horizonte, de César Acevedo
Joan Suárez

Horizonte, César Augusto Acevedo
Liz Evelyn Echavarría Hoyos

Noviembre, de Tomás Corredor
Martha Ligia Parra

Ouutsü (Mujer soñadora), de David Herrera
Gonzalo Restrepo Sánchez

Perros de niebla, de Andrés Mossos
Danny Arteaga Castrillón

Un poeta, de Simón Mesa
David Guzmán Quintero

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Ciento diez años de la producción de cine en Colombia
Rito Alberto Torres

Las mujeres en el cine de Simón Mesa
Gloria Isabel Gómez

Rubén Mendoza (1980)
Mauricio Laurens

ENTREVISTAS

Entrevista a Daniel Cortés (Espejos rotos)
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Simón Jaramillo Restrepo
Mauricio Romero

Entrevista a Simón Mesa
Óscar Iván Montoya

BIBLIOTECA

Andrés Caicedo y el Cine club de Cali, de Yamil Galindo Cardona
Oswaldo Osorio

DOCUMENTOS

El desprecio del sobreprecio
Carlos Mayolo y Marta Rodríguez

Negociando el peligro:
Julio Luzardo

SALA CORTOS

Entre las sombras arden mundos, de Ismael García Ramírez
Samuel Torres Echavarría

SALA RETRO

Cada voz lleva su angustia, de Julio Bracho (1965)
Oswaldo Osorio

Soplo de Vida, de Luis Ospina (1999)
Simón Carmona L.

Tiempo de morir, de Jorge Alí Triana (1985)
Juan Sebastián Muñoz

FESTIVALES

Festival de cine de animación de El Retiro
David Sánchez

Un festival de cine con trascendencia
Joan Suárez

Director: Oswaldo Osorio
Gerencia: Adriana González

ESTRATEGIA DE CINE: RODRIGO DÍMATÉ

CRÍTICAS

María Rodríguez, Raúl Gómez, Asun Sebastián, Grimaldi, Elena Cao, Juan Diego Botto, Laura González, Tito López, Óscar Parraga, Nicolás Ponsón, Mirta Soler, Daniel Martínez, Mercedes Gutiérrez, María Luisa Esteban, Santiago Botero, Paula Echevarría, Luis Carlos Torriés, María Ángeles García, Raquel

TRES LUNAS NUEVAS, DE RODRIGO DIMATÉ

ESPÍRITU Y LUZ EN “CINES COLOMBIANOS MARGINALES”

Daniel Tamayo Uribe



Hace poco escribí un texto acerca de *Estancia* (2024)¹. En él me refiero a la vejez y la frágil fuerza que emanan unos viejos hombres confinados en un hogar marginado del

reino de Dios. La película de Medellín me recordó la obra de Víctor Gaviria, particularmente “la vitalidad entrañable de los protagonistas ante lo trágico [que] trasciende lo heroico y lo meramente admirable o celebratorio” –en mis palabras–. En las bellas y brutales películas de Gaviria los personajes,

1 <https://canaguardo.cinefagos.net/n15/estancia-de-andres-carmona-rivera/>

sobre todo los protagonicos, son jóvenes o juveniles con una vitalidad inestable antes que frágil, a diferencia de los viejos del documental de los hermanos Carmona Rivera. En *Tres lunas nuevas* (2025), la ópera prima de Rodrigo Dimaté, son unos pelaos en escenarios precarios y violentos, principalmente en Bogotá, los que protagonizan los tres relatos de la película. Ahí hay un tercer carácter.

Este espíritu cobra vida en marcos semejantes: jóvenes en la pobreza, rodeados de violencia, tentados por el crimen y las drogas, destinados a la tragedia. Sujetos y situaciones recurrentes en ese como subgénero, lugar frecuentado, estereotipo del cine colombiano que se debate entre la pornomiseria denunciada en la agudamente revoltosa *Agarrando pueblo* (1977) y la poesía realista de la entrañable *La vendedora de rosas* (1998). Una de las protagonistas de esta última actúa ya adulta en *Tres lunas nuevas*. Consciente o no, es un guiño que acentúa la inevitable referencia. Marta Correa, la actriz, hace de madre de una de las lunas, uno de los pelaos víctima de su condición social. Aquí ella no dice “gonorrea”, sino que mira con triste compasión y abraza a los fantasmas que encarna su hijo muerto al final de su historia.

Uno, dos y tres historias en que Alex, Steven y Kevin ven una fisura por donde entra la luz de una posible fuga siempre improbable, siempre arriesgada. La afrenta rebelde a su propia suerte parece condenada al fracaso como la tragedia de Edipo, donde cada acción inexorablemente lleva al mismo destino, además traicionando sus propios valores, en los que quizás alguna vez creyeron los jóvenes protagonistas: amistad, amor, familia. Las *Tres lunas nuevas* no caen en el extractivismo denunciado por Mayolo y Osipina y tampoco aspiran a un vitalismo como el de las obras de Gaviria. En la película de Dimaté cada relato, el siguiente más que el anterior, parece un pronunciado descenso a los infiernos cuyo movimiento se envuelve de melancolía y una tímida contemplación. Queda una simple mirada al horizonte y un pálido abrazo. Ese es su espíritu.

El inicio de la sinopsis que encontré de la película dice: “Alex (16) no va al colegio y pasa su día por ahí, en aparente libertad, haciendo lo que le dijeron que no hiciera; Steven (20) intenta mantener un trabajo, pero siempre hay un amigo, una fiesta, un problema; Kevin (23) quiere huir de la droga y la violencia, esperando, en medio de continuos fracasos, un milagro...”². Al final

ellos como protagonistas y nosotros como espectadores hacemos lo que esperan que hagamos aunque no nos lo digan. Permanecemos en aparente libertad y a la espera de un milagro. No es carencia de final feliz, ni del descubrimiento del hueco en el sistema, tampoco de la revolución plasmada en la ficción. Lo que logra sacudir es más insospechado y misterioso. A lo mejor es un arrebato en la trama, en la actuación o en la imagen que nos toma por sorpresa. Podría ser sutil o espectacular. No hay fórmulas o no son tan fáciles de conseguir.

La primera luna de Tres lunas nuevas es cuya luz más fuerte brilla. Esto sucede cuando Alex y los otros dos chicos se escabullen al conjunto de casas gomelo y logran entrar a una. Ese escenario improbable rápidamente se pierde y su luz es apagada con abandono y traición sin más. Hasta ahí la historia y a Alex ni el vistazo al horizonte ni el gris abrazo lo tocan. Sin embargo, y con algo de fortuna (siempre necesaria), una sutil ternura en los tres protagonistas nos hace pensar que es posible el fulgor de una próxima película. 

TRES LUNAS NUEVAS, DE RODRIGO DIMATÉ

TRES RATAS, TRES RATONES, TRES RATEROS

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez



Así es la vida, abuelita.

A la final solo quedamos los dos, usted y yo.

Primero fue mi mamá, ahora parece que es mi tío.

Pero no se puede así, ¿verdad? [...]

Tarde o temprano las cosas vuelven a uno, y hay que enfrentarlas.

Ratas, ratones, rateros (1999), de Sebastián Cordero

Es bien conocido que una gran parte del cine suramericano ha estado históricamente alineado con las realidades sociales de la región y con los conflictos internos de cada uno de sus países. Los problemas que atañen a nuestro continente son ensordecedores y casi imposibles de eludir. Aun en el cine así llamado “comercial”, aun en el cine político, aun en el cine de género, o en cualquier

otro, la sordidez es un humo transparente que se pega a nuestras películas. Desde finales de la década de 1980, además, se han hecho cada vez más cintas situadas dentro de un tipo de violencia urbana con ciertos esquemas (que se corresponden con la cotidianidad de este, nuestro territorio “en vías de desarrollo”) y patrones comunes, que bien se podrían agrupar, como parte de la crítica y la teoría ha hecho, en los conceptos (tan amplios) de “realismo sucio” o “cine de la marginalidad”.

Como es natural, la “suciedad” o la “marginalidad” nunca son iguales en dos lugares distintos (aunque sea a escala tan pequeña como un barrio). Si en la literatura de este tipo, por ejemplo, nos enteramos de condiciones de supervivencia, de su malestar intrínseco y de reflexiones al filo del colapso, aquí nos inmiscuimos con ellas, nos zambullimos en sus grietas. La herrumbre de las imágenes y los chillidos del sonido tienen la rabia imparable de una puñalada y el destello ansioso de un disparo. En *Tres lunas nuevas* (2025), el protagonista es el lumpen bogotano. También lo son las inagotables deudas. Y las familias rotas. El consumo de drogas duras –no solo por lo adictivas que pueden resultar, sino también por el peso que conlleva consumirlas y entrar en el en-

torno social que las circunda–. Ser amigo del miedo y amante de la muerte. Reflejarse en charcos de aceite y sangre. Crecer entre las sombras. Huir hacia donde sea.

Son tres historias independientes que van cada vez más hondo. Su hilo conductor es más estilístico que narrativo, no solo porque los espacios y cómo están filmados se asemejan, sino, y más importante todavía, porque en las tres subyacen unos mismos valores acerca de las luchas diarias, las formas de vivir la ciudad que sufren estos personajes y su caída hacia la incertidumbre. El profundo pesimismo y la crudeza plantean situaciones agudas que la narrativa extiende superficialmente en algunos casos, resuelve con fluidez en otros, y llega a impostar en ciertos más. Reunidos, sin embargo, dan una consistencia general que hace de la entrada a esos callejones un golpe certero. Una experiencia que se siente como caer sobre alambres de púas grafiteados en laberintos de hormigón y hollín. Como quedar atrapado en las llantas del sinsentido.

Son tres historias independientes que van cada vez más hondo. Su hilo conductor es más estilístico que narrativo ...

Su visceralidad es efectiva porque los espacios, los diálogos, los rostros, las texturas y los detalles de lo que se lleva a la pantalla, se sienten amargamente reales. Porque dan cuenta de una perspectiva del sur, en la que se filtra ese espíritu en común de las películas que enfatizan el acento, la arquitectura y los gestos de la violencia perpetrada en nuestro sub-sub-continente. Un espíritu directo que ahonda en la realidad que construimos a tropezones. Hecha por hijos, nietos, sobrinos, primos y hermanos del horror que nos persigue, acechante.

Nos lanza el humo en la cara y esa es la fuerza de que existe. No es pasiva en su enunciación ni en su atmósfera, que es lo que más se esmera en moldear y lo que más resalta en su discurso. Nos mira a los ojos como miembros de una sociedad que se escandaliza por su propio odio. Que se pretende distinta. Que se nombra entre eufemismos. Con un corazón raspado y maltrecho. Con pupilas humeantes y dientes de cobre. Pegada con sacol y babas. Jornalera de parcelas de bazuco. Drenada por las alcantarillas de su indiferencia. Camandulera y cu-chillera. Sentadita encima de las agujas que amanecen frente a los colegios y los puteaderos.

El escupitajo que somos. 

CONTENIDO

SITIO WEB

BARRIO TRISTE, DE STILLZ

CRUDA AMBICIÓN SIN SUSTANCIA EN VENECIA

David Sánchez



En la sección Orizzonti de la Biennale Cinema 2025, *Barrio Triste* se presentó como un retrato crudo de Medellín y su juventud marcada por la violencia, el robo y la marginalidad. La película de Stillz, director conocido por su trabajo en videoclips de alto presupuesto, incluido Bad Bunny, llega con la promesa de un cine urbano intenso, donde la cámara en mano y la estética de calle se convierten en protagonistas. Sin embar-

go, la apuesta termina por naufragar entre la improvisación y la precariedad, dejando al espectador más fatigado que conmovido.

La intención de la película es clara: ofrecer un retrato descarnado de la vida en los barrios periféricos de Medellín, donde los jóvenes sobreviven entre pandillas, robos callejeros y pequeñas derrotas cotidianas. La narrativa se sostiene en la idea de que la

cámara no solo observa, sino que se integra en la trama, convirtiéndose en testigo y a veces víctima de la violencia que retrata. En teoría, esto podría ser un recurso poderoso; en la práctica, la ejecución deja mucho que desear. La sensación es que la cámara improvisa junto con los actores, más por limitación técnica que por decisión estilística consciente. Las escenas que deberían generar tensión o un efecto inmersivo terminan por ser confusas o visualmente pobres, como si el espectador asistiera a un ensayo fallido más que a un relato sólido.

Resulta particularmente sorprendente que Stillz, un director acostumbrado a grandes producciones musicales, haya optado por un camino de mínima inversión visual. La iluminación es irregular y muchas veces deficiente; hay planos casi irreconocibles por la falta de luz y encuadres mal calculados que rompen la continuidad narrativa. La puesta en escena se percibe rudimentaria: los espacios urbanos se muestran con escasa intención estética, como si el barrio fuera solo un escenario incidental y no un personaje más de la historia. Esta carencia se hace evidente en comparación con filmes como *Los reyes del mundo* o incluso *Anhell69*, que supieron traducir la dureza de la calle en poesía visual, dotando a la crudeza urbana de densi-

dad dramática. En *Barrio Triste* la crudeza es simplemente literal: no hay elaboración, no hay subtexto, solo exposición.

El guion tampoco ofrece nada que no se haya visto antes. La película se centra en jóvenes pobres que sobreviven al margen de la ley, robando y enfrentándose a la violencia cotidiana. Temáticamente, el material es recurrente en el cine colombiano reciente; lo novedoso debería provenir del tratamiento narrativo o de la construcción de personajes. Aquí es donde *Barrio Triste* más flaquea. Los personajes son planos, casi caricaturas de la seriedad y el mal humor juvenil. Sus motivaciones son apenas insinuadas, y las actuaciones, en su mayoría, se reducen a gestos: un ceño fruncido, un silencio tenso, un grito que busca desesperación. No hay construcción dramática, no hay evolución, y el espectador difícilmente puede empatizar con alguien que no deja de sentirse como un estereotipo ambulante.

La película también peca de redundancia en la forma. La cámara en mano se repite hasta la fatiga, la violencia se muestra sin contexto y sin consecuencias reales, y los momentos que podrían ser catárticos o reflexivos se diluyen en una monotonía visual. La idea de que la cámara se convierte

en personaje dentro de la trama –una cámara que es robada, apuntada y manipulada– termina por ser más una excusa que un recurso narrativo sólido. La falta de control sobre el medio visual y la insistencia en un realismo improvisado produce más confusión que empatía, más desdén que tensión.

La película también peca de redundancia en la forma. La cámara en mano se repite hasta la fatiga, la violencia se muestra sin contexto y sin consecuencias reales, y los momentos que podrían ser catárticos o reflexivos se diluyen en una monotonía visual.

Un elemento que genera cierta curiosidad es el trasfondo musical de Stillz. La relación entre la cultura urbana de Medellín y el universo de la música popular es innegable, y se perciben destellos de ritmo y energía que remiten a los videoclips que han hecho su reputación. Sin embargo, este vínculo no se traduce en una ventaja para la película; la música nunca llega a integrarse con la narrativa de manera convincente y a menudo funciona como un pegote sonoro que intenta llenar huecos dramáticos. La sensación general es de desaprovechamiento: un director capaz de producir imágenes impactantes y coreografiadas para millones de

espectadores parece aquí perdido en la calle, intentando capturar “lo real” sin herramientas suficientes.

En este sentido, *Barrio Triste* se asemeja más a un experimento que a una obra acabada. La selección en Venecia responde más a la curiosidad por el nombre detrás del proyecto que a méritos cinematográficos concretos. La película funciona como carta de presentación del director en el cine de largometraje, pero no como declaración artística contundente. Hay valentía en el intento de retratar lo marginal sin adornos, pero valentía no equivale a calidad ni a eficacia narrativa. El público internacional, acostumbrado a un cine urbano con más intención estética y fuerza dramática, puede sentirse decepcionado: lo que se percibe como un retrato social intenso termina siendo una experiencia agotadora, vacía de resonancia emocional.

Si se analiza desde la perspectiva del cine colombiano contemporáneo, la película se queda corta frente a sus pares. El realismo crudo ha sido explorado con mayor precisión y sentido poético por realizadores que han sabido equilibrar la representación de la violencia con la construcción de mundos, personajes y atmósferas que no se agotan

en la literalidad de la calle. *Barrio Triste*, en cambio, se queda en la superficie: muestra, pero no explica; exhibe, pero no commueve; simula tensión, pero solo provoca cansancio.

La pregunta inevitable es: ¿qué aporta la película al panorama cinematográfico de Medellín y Colombia? La respuesta es ambivalente. Por un lado, sigue consolidando la idea de que la ciudad y sus barrios son un terreno fértil para historias de marginalidad urbana. Por otro, lo hace sin novedad estética ni profundidad dramática. La película podría haber sido un ejercicio interesante de estilo y narrativa, un puente entre la experiencia de videoclip y el cine realista. En su lugar, resulta un ejercicio de precariedad que confunde autenticidad con improvisación.

En conclusión, *Barrio Triste* deja la sensación de un proyecto inconcluso. La película tiene un concepto sólido y una intención clara: mostrar la violencia y la marginalidad de Medellín con la cámara como testigo y partícipe. Pero la ejecución falla en lo fundamental: la narrativa es plana, los personajes carecen de profundidad, la puesta en escena es rudimentaria y la sensación de improvisación predomina sobre

cualquier hallazgo estético. Comparada con otras propuestas recientes del cine colombiano, no resiste el contraste; se percibe más como un experimento de festival que como una obra madura.

Barrio Triste es una película con intención, pero sin sustancia, que aspira a conmover y solo logra cansar.

Salvo que el espectador tenga un interés particular en el director por su pasado en videoclips o en la música urbana de Medellín, *Barrio Triste* ofrece poco. No hay empatía, no hay tensión dramática ni exploración psicológica de sus personajes; solo queda la crudeza literal de un barrio que ya ha sido retratado de manera más completa y poética en otras películas. Lo que en el papel podría parecer una apuesta atrevida se queda en una ejecución torpe, y la experiencia de verla en Venecia deja más dudas sobre la selección que sobre la ciudad que pretende retratar. En términos periodísticos, directo y sin rodeos: *Barrio Triste* es una película con intención, pero sin sustancia, que aspira a conmover y solo logra cansar.

FIN

4-09-2025

Venecia (Italia) 

CONTENIDO

SITIO WEB

DOS DOCUMENTALES COLOMBIANOS EN EL BIFF 2025:

ARCHIVOS, AUTORES Y MIRADAS

Daniel Tamayo Uribe



El BIFF y Colombia en él

Durante el más reciente Bogotá International Film Festival (9 al 15 de octubre de 2025) alguien me dijo como en chiste que este festival es en realidad el Bogotá Cannes Film Festival. Sin ningún interés en es-

conderlo o disimularlo, la programación del festival se compone en buena medida de películas incluidas o premiadas (*Resurrection, O agente secreto, It was just an accident*) en las más recientes ediciones de festivales del tamaño del mencionado francés. Asimismo

recurrentemente son seleccionadas obras de nombres y apellidos (Bi Gan, Julia Ducourneau, Kleber Mendoza Filho, Yorgos Lanthimos, Lav Diaz, Carla Simón) aclamados en Berlín, Venecia y el susodicho Cannes.

Aunque no todas las secciones del BIFF se puedan reducir a esto, quizás sí en toda su curaduría hay una impronta de este espíritu, digamos, internacional. Esto resulta llamativo a propósito de la sección *Colombia viva*, centrada en cine colombiano. Sobre esta, dice su director Andrés Bayona: “este año incluye nuevamente destacado talento colombiano, ofrece propuestas que evidencian búsquedas estéticas, esquemas de producción atípicos y lecturas de país que invitan a cuestionar los límites de lo que se entiende por ‘cine colombiano’. Asimismo, algunos de estos trabajos rastrean un cierto cine nacional que crece fuera del país y, a la vez, de sus formas canónicas”.

Aparece el asunto del trillado “cine colombiano”¹. Lo que llamé espíritu “internacional” podría fácilmente vincularse al hecho de que, efectivamente, algunas de las películas de la sección son dirigidas por

realizadores colombianos radicados en el exterior (Europa) o cuyas obras se han creado allí. Pero más interesante es la sospecha que nace sobre la idea de “crecimiento de un cine nacional fuera de sus formas canónicas”.

En ese sentido, cabe mencionar que de las seis obras que componen la categoría, cinco son documentales o próximos a sus formas. Parece que los del BIFF encuentran sobre todo en el documental colombiano lo talentoso, lo propositivo, lo atípico y lo diferente de nuestra cinematografía. En este 2025 la sección colombiana del festival incluyó dos películas que se proyectaron de manera conjunta: *09/05/1982*, de Jorge Caballero y Camilo Restrepo (2025), así como *Domingos*, de Juan Soto Taborda (2025). Un cortometraje y un largometraje. Aparte de que ambas comparten títulos referentes a fechas, tienen en común, por contraste, algo por decir sobre los archivos y los autores: la desaparición y la reafirmación.

Archivos sin humanos

La dupla Caballero-Restrepo (el primero viviendo entre Barcelona y Bogotá, el segundo entre Francia y Bélgica) podría expresarse como la pareja IA-agonística entre documental y ficción. El primero, tiene un

¹ https://biff.co/documentos/Programacion_BIFF_11_DIGITAL.pdf. Las palabras citadas aparecen en la página 2.

trabajo cinematográfico que integra inteligencia artificial (*Dora sena*, *El síndrome de los quietos* y *Statistical hallucinations*) así como avanza la presencia de estas tecnologías en nuestras vidas. El segundo, ha expandido la mirada sobre las dimensiones histórico-bélicas del arte y las imágenes (*La impresión de una guerra*, *Tropic pocket*, *Los conductos* y *La chambre d'ombres*). La juntanza en forma de cortometraje “híbrido” deriva en una breve prueba armamentística cinematográfica a través de la IA. Esta última, como es propio de su naturaleza, depende de los inputs. Ahí radica una de las líneas de fuga que sigue la película.

La juntanza en forma de cortometraje “híbrido” deriva en una breve prueba armamentística cinematográfica a través de la IA. Esta última, como es propio de su naturaleza, depende de los inputs.

09/05/1982 remite a la fecha de una *máscara que sucedió* en “alguna parte de Latinoamérica”. Entre varios planos de espacios vacíos, interiores y exteriores, nos topamos con unos cuantos muros grafitiados con la fecha. Las *imágenes* son de un *registro* en un formato aparentemente arcaico y precario. Sus texturas son como las de muchas que

se han visto en documentales, reportajes y programas de televisión colombianos vinculadas al conflicto armado y “hechos conexos”. El espectador queda entre la espada y la pared: acaba de enterarse de una nueva masacre de antaño o es llevado a sospechar si *realmente* se trata de archivos intervenidos con IA u *originales* de ella. La película, entre su voluntad y las posibilidades de su materia, fecunda las dudas que hay en el ambiente contemporáneo al respecto, permite prender las fugas y lleva al absurdo la situación. Sin embargo, esto último no es garantía.

El cortometraje de Caballero y Restrepo no contiene la imagen de una sola persona. Lo más próximo es la voz de “un hombre oficial” que se refiere a los *hechos*. No falta decir que la voz puede igualmente ser producto de la IA. Así como no hay una imagen de algo, no hay persona tras la voz. ¿Ausencia actoral y corporal? El archivo en este escenario puede volverse independiente de los humanos. Ya desde hace unos años es cualquier cosa, pues todo es susceptible de ser archivo si es que no todo lo es, como lo somos las personas en el mundo digital: datos. Entonces emerge una cuestión humanista o posthumanista según se la mire: ¿debemos encontrar absurdo que sea concebible un

mundo sin humanos? Pero antes que eso, pregunta enorme, estos dos realizadores colombianos piensan en el cine: la prueba de un posible cine sin humanos, ¿también sin productor de campo, sin director de arte, sin sonidista directo, sin director de foto? ¿Es esto absurdo? Todavía permanecen los dos directores (los únicos nombres de personas en los créditos finales). ¿Esto es lo que documenta este documental? ¿Es su sustrato más real, su residuo vital? Luego, ¿serían solo quienes programen a la IA? ¿Esos nunca podrían desaparecer en el caso de ese “cine inteligente y artificial”?

Archivos de amateur

El nombre “Juan David Soto Taborda” me suena pero marginalmente. Entre sus trabajos como director solo reconozco *Parábola del retorno*, y entre sus trabajos como montajista he visto *Señorita María*, *En el taller* y *La defensa del dragón*. Aquí las ficciones y los documentales no aparecen mezclados y hay más de los últimos que de los primeros. Me puse a revisar su página de internet² y entre sus trabajos “más autorales” me pareció identificar tres tonos: archivístico, experimental, poético. La palabra “archivo” y las imágenes con texturas de formatos viejos y “no profesionales” llenan mi pantalla a cada

pestaña que abro. La ausencia de sinopsis comerciales y el particular foco en objetos y movimientos en vez de personas me disponen. La brevedad en la mayoría de textos y la mención de la palabra “poema” no me dan lugar a muchas dudas. Solo me falta decir que, como en *Domingos*, en el resto de obra es recurrente el archivo personal del director, también archivista profesional.

La ausencia de sinopsis comerciales y el particular foco en objetos y movimientos en vez de personas me disponen. La brevedad en la mayoría de textos y la mención de la palabra “poema” no me dan lugar a muchas dudas.

Contrario a lo que sucede en *09/05/1982*, una fecha precisa, el largometraje de Soto Taborda (quindiano que ha pasado largo rato de su vida en Europa, particularmente en Londres) es más abierto con su fecha vaga como título. Se comportan de forma correspondiente los archivos en las películas. La de la dupla Caballero-Restrepo casi que remite a un solo tipo de archivo. La del director con *nystagmus* (“condición definida por movimientos oculares involuntarios e incontrolables”) contiene una variedad archivística entre personal, casera, canónica, cinematográfica, clínica. Aunque más

entrañable, empática e íntima, *Domingos* es más frágil e inestable como la condición visual de su autor, cuya referencia es la que inicia la película. Quizás se engendra el contraste entre dos miradas, ambas autoconscientes, atravesadas por tecnologías y con exposiciones de sus autores. Claro que ¿no resulta más frágil la figura del autor en el cortometraje donde es vislumbrada, tal vez oblicuamente, su posible extinción?

Domingos registrados a lo largo de 20 años: vemos desde el joven hasta el adulto Juan David frente y detrás de cámara, momentos en la intimidad de su cuarto, a este compartiendo con una compañera de vida, muchas fotografías capturadas por ella, las voces de ambos, el registro de pinturas como la *Mona lisa*, un fragmento sonoro de *Pierrot le fou*, sonido directo y música, el nigstasma en el ojo albino del director siendo intervenido quirúrgicamente, sus reflexiones personales, artísticas y filosóficas escritas en subtítulos. Me dijo una amiga crítica que el movimiento ocular exigido para ir y venir entre la imagen arriba y el texto abajo te pone, como espectador, en la posición de “la enfermedad de los ojos danzantes” –como el director nombra su condición ocular en el documental–. La fragilidad aquí es distinta a la de *09/05/1982*. Tiene que ver con el ner-

viosismo apasionado de un autor *amateur* –al menos en esta película– que conversa con los canonizados da Vinci y el gran arte, abrazando tímida pero firmemente archivos propios y obras de arte de otros, en cuanto piezas caseras y profesionales queridas de maneras e intensidades semejantes. Melodramática y a la vez sobria, sofisticada y al tiempo vulgar reafirmación de quien, entre banalidad y trascendencia, sabe que somos finitos y desapareceremos al morir. El paso del tiempo, los centenares de domingos, la reafirmación persistente; esto es lo que se documenta.

¿Colombia viva?

Aunque todo lo que dice el señor Bayona pueda ser cierto o interesante, pierde de vista –como nos pasa a todos con tanta facilidad– la mitad de corazón de la sección de su festival. Del “Colombia” no tengo mucho por decir en este momento. El “viva”, pues, al menos en estas dos películas, tiene sentido en ese lugar común por estos días de que el “archivo está vivo”. Pero más allá de ello, la vitalidad... a lo mejor descansa en las respuestas a la pregunta ¿qué se documenta? Miradas, aquellas que se detienen en algo específico en medio del mar de la existencia. Una pausa en medio de la corriente. Luego de eso, se persiste en el punto o se es lleva-

do por el agua. Estos dos documentales no parecen hacer parte de “formas canónicas del cine colombiano”, aunque cabría preguntarse cuáles son estas. Hay recurrencias, tradiciones, modas, etc. Pero lo canonizado es más bien poco. Tal vez en ello reposa buena parte del espíritu de nuestros cines.



[CONTENIDO](#)

[SITIO WEB](#)

HORIZONTE, DE CÉSAR ACEVEDO

VOCES QUE NO MUEREN

Joan Suárez



—¿Y por qué no entra?

*Entré. Era una casa con la mitad del techo
caída. Las tejas en el suelo.*

*El techo en el suelo. Y en la otra mitad un
hombre y una mujer.*

—¿No están ustedes muertos? —les pregunté.
Y la mujer sonrió.

El hombre me miró seriamente.

Pedro Páramo, de Juan Rulfo.

En este momento estamos ante un enfoque singular y un abanico subjetivo en el cine colombiano que se observa desde la mirada de algunas directoras y cineastas, Laura Mora, Santiago Lozano Álvarez y Fernando López Cardona, sobre la violencia del conflicto armado en Colombia. En algunos de sus filmes están los espectros que deambulan y desafían su voz desde una dimensión atemporal, es decir, se desplazan el foco de

los fantasmas como personajes a la espectralidad como estética crítica y memorias suspendidas de la guerra, incorporando lo espectral en la frontera entre documental, ficción y arte visual.

En este mismo panorama de exploraciones espirituales, donde distintas voces del cine colombiano interrogan la memoria de la guerra, emerge nuevamente César Augusto Acevedo. Su regreso, después de una década, no es una ruptura sino una continuidad natural de ese diálogo, ahora condensado en *Horizonte* (2025), en la que apela al recurso estético y poético de los espíritus, más allá de los fantasmas, es decir, los muertos (sus personajes) tienen una percepción sensorial, de silencios y lenguaje, y la temporalidad alterada como formas de representar su presencia y su regreso, en este caso, la guerra en Colombia.

Ese pulso íntimo y alegórico que ya latía en *La tierra y la sombra* (2015) encuentra eco en *Horizonte*, pero también se expande hacia una dimensión mítica. Para comprender este tránsito es necesario recordar que Acevedo forma parte de una generación que renovó la sensibilidad del cine caleño y, al mismo tiempo, del país. Ya desde su ópera prima se notaba el entusiasmo alegórico

y emocional que estaba contenido desde la casa, la inmensidad del samán en el patio, las amenazas invisibles, los senderos de la caña, diálogos cortos y muchos planos secuencia; para ilustrar las interrelaciones de sus protagonistas entre las ausencias, la reconciliación y la separación de los vínculos.

César Augusto Acevedo es un director que hace parte de un amplio grupo de jóvenes y “la ilusión de un boom en la producción cinematográfica caleña”, según Óscar Campo, profesor y documentalista prolífico; en otras palabras, “La nueva ola del cine caleño” y responsables de títulos tan emblemáticos y apoteósicos de los últimos años como *El vuelco del cangrejo*, *La tierra y la sombra*, *Los hongos*, *La sirga y Siembra*. Todas estas producciones desde la ciudad de Cali y la virtud de estar al margen y hacer cine de la periferia e historias más íntimas, como dice Óscar Campo. La formación como cineastas no solo ha tenido el reconocimiento mundial, sino también referentes internacionales.

En su película *Horizonte* Acevedo dispone de un carácter reflexivo y un cruce entre territorio y espíritu. Inés y su hijo Basilio pasan su propia versión de los hechos en un viaje de redención. Su recorrido en expansión busca alivio y perdón, no solo consigo

mismos, sino también ante la mirada del otro y la interacción con los humanos. Su fotografía gélida recrea un ambiente onírico y exótico. Es una huida espiritual que implica renuncia psicológica, desplazamiento emocional y transformación de pensamiento y conducta.

César Augusto Acevedo es un director que hace parte de un amplio grupo de jóvenes y “la ilusión de un boom en la producción cinematográfica caleña”, según Óscar Campo ...

Las locaciones exuberantes se conjugan en una triangulación, en la que el cuerpo, la mente y el alma de los protagonistas se alinean con la ubicación geográfica y paisajística. El viaje iniciático de la madre y el hijo en búsqueda y exploración, a través del río de su conciencia y la revelación de sus contradicciones, está custodiada por el exotismo y el mundo fotográfico por cada uno de los lugares y los cuatro departamentos del país y la nostalgia del paraíso perdido en los que se filmó: La Calera, Chingaza y Bogotá (Cundinamarca); Soracá, Las Mercedes, El Cocuy y Güicán (Boyacá); Tauramena (Ca-sanare) y Cumaryl (Meta).

La geografía no opera solo como escena-

rio; es una extensión del estado interior de los personajes. Esta dimensión simbólica del paisaje dialoga con las referencias pictóricas y literarias que Acevedo incorpora, desde Goya y Caravaggio hasta Rulfo y *La divina comedia*, para exacerbar el carácter corrompido de la condición humana, sin la ligereza del afán, e interpelar: ¿Por qué en mi país deseamos seguir matándonos en un conflicto armado sin sentido, si de la misma tierra siguen naciendo los hijos para todos los ejércitos?, se preguntó el director a partir de su propia desesperanza. De ahí que sus imágenes no son un alud, una tras otra, son contemplación mística y de inmersión literaria en sus diálogos.

En este entramado de símbolos, los personajes no son meros testigos del viaje: son su materia misma. Basilio, en particular, carga en su nombre y en su gesto una nobleza fracturada, sometida a la violencia y la desolación, la decadencia y el desmoronamiento. Por eso carga razones subterráneas, la humedad del pensamiento, y una necesidad profunda de conversar con cada uno de los seres que se cruza en el camino, el reencuentro con ese otro salvaje que era y la propia intención de libertad que se contraponen en cada transición y la disección de la guerra en la que se inscriben los personajes

y su peregrinación, es decir, su expedición estacionaria. Y la presencia tan sustancial de la madre y su mirada de diferencia abismal y de claridad. Los pasos de ella son una experiencia para ir a lo desconocido y lograr oír, también la audiencia, los gritos que intentan aprovechar los últimos rayos del sol o la oscuridad, la tortura, el ultraje, el despojo, la maldad y la violencia.

Basilio, en su andar apresurado, implora en sus ojos y boca la confesión de abuso y poder en procura de alivio y clemencia. En su celda de pecados y acciones subversivas no hay cielo ni privilegio. Él intentó dar dirección con sentido transcendente a su vida en otra dimensión. Basilio y su madre Inés van sin ningún lugar a un desenvolvimiento interior, su camino es un tríptico de cuerpos móviles, mente activa y quietud mística. Y Acevedo nos aclara que no es una historia de fantasía, sino “una película sobre los que estamos aquí, los que todavía tenemos la oportunidad de cambiar nuestra realidad”. Y aunque la película se sumerge en lo íntimo, su eco inevitable es político. El tránsito de los personajes interroga directamente nuestra memoria y la persistencia incomprendible del conflicto armado.

Esta historia es una concentración sub-

jetiva de palabras, una verdadera oración cinematográfica que absorbe con poesía espiritual la totalidad de lo que somos. Un estado profundo de mediación. Facilita la entrada no solo a la serenidad sino también a su experimentación técnica y estética de ir al centro interior de nuestra violencia. Los protagonistas que separados por la guerra se reencuentran en la muerte para emprender un último viaje físico y espiritual a través de Colombia, son al mismo tiempo una vía iluminativa, de recogimiento y silencio.

Y Acevedo nos aclara que no es una historia de fantasía, sino “una película sobre los que estamos aquí, los que todavía tenemos la oportunidad de cambiar nuestra realidad”.

Esta interioridad no existiría sin una orquestación formal precisa. La fotografía de Mateo Guzmán sostiene ese clima onírico, y la música de Juan Camilo Martínez acompaña el limbo espiritual y concede un ritmo alegórico. Igualmente, la conjugación envolvente, esa carta de amor para la vida y su universo propio a nivel narrativo se atribuye a la poderosa producción de Paola Pérez Nieto, quien estuvo en la ópera prima de Acevedo como productora, al igual que Martínez que trabajó como microfonista. Y

toda una maquinaria artística de gente que decretan e intencionan una obra sensible, lúcida y una buena carga estética.

Esta película es tan audaz y de luz resplandeciente, una travesía etnográfica sin ningún lugar y que son todos a la vez como almas del mundo. Es el reflejo en movimiento, sin pausa, de la familia y la casa; incluso, cuando se desprende del suelo, la tierra. Es la construcción de trascendencia y transformación. Un fruto espiritual y una acumulación de energía en cada una de sus secuencias para interrogar: ¿Quién soy?, ¿A dónde voy?, ¿Qué quiero ser? y ¿Qué me impulsa en la vida? Y al final, en su última floración, aparece un flujo continuado de vida, la aventura triunfal por la existencia y la expresión del Ser.

Pie de página premonitorio

“Estoy empezando a escribir. Es una historia de la violencia en el país, de cómo nos hemos insensibilizado, no es una apología a la violencia ni mostrará los hechos, es un punto de vista diferente, una reflexión de cómo la guerra ha influenciado los cuerpos. Mi protagonista es un fantasma, que ve el camino al cielo y recuerda la violencia en sus vivencias.”

Palabras del director César Acevedo en una

entrevista el 4 de junio de 2015.

Un apunte distintivo

El estreno nacional de la película *Horizonte*, una obra singular, exquisita y explosiva de magistral dirección y perspectiva mítica, quedó un tanto invisible. Tristemente su paso en salas comerciales y alternativas estuvo en las ambigüedades y contradicciones de la exhibición del cine colombiano ante el mosaico narrativo e impacto descomunal de la película *Un poeta*, de Simón Mesa Soto (2025), en la pantalla, los espectadores, la prensa y las redes. Mediáticamente dominante, revela otra dimensión del cine colombiano. Situación similar ocurrió con el potente y desenfadado largometraje *Adiós al amigo*, de Iván D. Gaona (2024). Y aclaro que el estreno comercial en salas de cine para las tres películas se dio en fechas diferentes, agosto y octubre. Este es, en últimas, un disparo en palabras que apunta a las tensiones –comerciales y estilísticas– que atraviesan la circulación y exhibición del cine colombiano.



CONTENIDO

SITIO WEB

HORIZONTE, CÉSAR AUGUSTO ACEVEDO

EL HORIZONTE ES LEJANO

Liz Evelyn Echavarría Hoyos



Después del estreno de *La tierra y la sombra* (2015) vuelve a sorprender la dirección de César Acevedo. En su ópera prima, hizo un retrato crudo sobre las precarias condiciones de los cañeros del Valle del Cauca, presentó los conflictos de una familia en el campo colombiano con los retos de salubri-

dad y acceso a servicios médicos que tienen. Acompañó esta historia con un escenario gris, lleno de ceniza y silencios. *Horizonte*, el segundo largometraje de Acevedo, también tiene un escenario gris y silencioso. Es una mirada sobre los escombros que quedan de la violencia, con todo lo que esa palabra im-

plica en Colombia: reclutamiento forzado, desplazamiento, expropiación de tierras, desaparición, tortura y asesinato. Al mismo tiempo es la búsqueda de la redención desde una realidad paralela, desde un misterioso espacio amplio, oscuro, lleno de niebla y zozobra, la vida después de la muerte. Ambas películas cuentan con una fotografía impeccable a cargo de Mateo Guzmán.

Es necesario mencionar elementos como el uso de las sombras y la luz, porque son muy destacables en la película. Por ejemplo, la imagen gris y los espacios boscosos que dan textura a cada fotograma, son elementos que aportan algo de realismo mágico a la historia. Con esta película el director marca un estilo a partir de la sobriedad y la sutileza en la fotografía en contraste con un guion rudo y directo.

El filme inicia con Basilio, un personaje no muy bien interpretado por Claudio Cataño, que parecía incómodo en elegir un acento y una personalidad para su papel. Basilio busca a Inés, su mamá, quien inicialmente no reconoce en esa voz a su hijo, porque llevan años separados. El personaje de Inés es interpretado por la chilena Paulina García, quien también carece de credibilidad en varios momentos de la película. No obstante,

la película se sostiene desde las formas artísticas y poéticas para presentar el relato.

Desde que a Basilio lo reclutaron de manera forzada los paramilitares de la región, es un hombre que ha errado y ahora es errante. Madre e hijo inician un viaje en busca de la casa del padre de Basilio y, a partir de allí, comienza un recorrido por la historia social y política del país. ¿Ya se ha visto esta temática en el cine colombiano? Sí, muchas veces, pero si las historias frías y violentas se repiten en la vida real, entonces es valioso y necesario que las películas se conviertan en espejos reiterativos que permitan mantener viva la memoria.

Para contextualizar la historia, el director opta acertadamente por la cámara subjetiva. Así, los/as espectadores/as están obligados/as a ver, escuchar y sentirse testigos/as de las escenas que la voz en off va narrando y que otrora describía con mucha precisión el sociólogo y periodista Alfredo Molano en su libro *Los años del tropel*. Todo lo que retrata con tanto decoro y cuidado estético Acevedo en este filme envía mensajes poderosos, sin necesidad de usar palabras. Está en las calles vacías, en las casas en ruinas y, fundamentalmente, en las imágenes fantasmales que se yuxtaponen en ese retrato del horror que

persigue a Basilio, autor de los crímenes, y a Inés, quien se encarga de guiar a su hijo en el camino a la redención para que el alma vuelva al cuerpo. Es un viacrucis que plantea una reflexión que se hace repetitiva y necesaria mientras la realidad siga siendo así: los hombres hacen la guerra y las mujeres la sufren, sean madres o no.

Todo lo que retrata con tanto decoro y cuidado estético Acevedo en este filme envía mensajes poderosos, sin necesidad de usar palabras. Está en las calles vacías, en las casas en ruinas y, fundamentalmente, en las imágenes fantasmales que se yuxtaponen en ese retrato del horror ...

A través de cada encuentro y desencuentro que tienen madre e hijo, Basilio va encontrando maneras de sanar y de acercarse a su pasado desde una perspectiva más catártica si se quiere, desde una mirada compasiva y conciliadora. Sin embargo, ese pasado perturba de manera aterradora, al punto de que en el otro mundo –llámese plano metafísico o realidad paralela– después de elegir matar a los vivos, extrañamente se elige volver a matar, matar a un muerto. Esto también es destacable, porque es nuevo y diferente en una película colombiana. Es como si el director decidiera amalgamar las mejores

piezas de las mejores películas colombianas de los últimos años y realizar *Horizonte*.

En esta historia, sea casual o no, hay varios guiños a *Una madre*, de Diógenes Cuevas (2022), una película de carretera donde madre e hijo emprenden un viaje atravesando montañas, valles, dilemas sociales y emocionales. En ambos largometrajes el/la espectador(a) acompaña el camino y está invitado(a) u obligado(a) a exigirse y entregarse un poco a la paciencia y a la contemplación. *Horizonte* exige, además de lo anterior, incomodarse, dejarse caer, recordar episodios catastróficos que tal vez muchos(as) no vivieron directamente, pero que están bajo el suelo que pisamos y habitan los ríos que corren a lo largo de Colombia. Asimismo, hay escenarios que contrastan el silencio doloroso con la belleza de los paisajes. Al final de la película, como si se tratara de Dorothy Gale recorriendo el camino amarillo en *Mago de Oz*, Basilio se va por un campo de trigo hasta que la cámara lo pierde de vista, un cierre muy inteligente.

Hay una reflexión final que no commueve, pero que plantea un punto reiterativo y no por ello equivocado: la unión es la respuesta hacia el camino de historias diferentes y mejores construcciones sociales. Tal vez

el horizonte sea una búsqueda, un camino solitario y silencioso que cada vez que nos acercamos a él, se aleja. 

CONTENIDO

SITIO WEB

NOVIEMBRE, DE TOMÁS CORREDOR

“LA MEMORIA ES UN TERRITORIO EN DISPUTA”

Martha Ligia Parra



En Instagram @mliparra



*Allá afuera ya hablaron los noticieros.
Y para el mundo entero esa es la verdad.
Lo que pase aquí adentro no importa.*

*Cuarenta años después,
la verdad aún no rompe
el cerco militar ni político.*

Magistrado Tapias

Guillermo Segovia Mora

En 1985 durante la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo armado M-19, el 6 y 7 de noviembre, 35 guerrilleros intentaron controlar a más de trescientos rehenes. En la retoma, que fue casi inmediata, el ataque de la fuerza pública concentró tres mil efectivos. Y descargó hacia el interior, rockets, ametralladoras, granadas y lanzallamas. Como lo explica el abogado y analista político, Guillermo Segovia Mora.

Tanques de guerra Urutu se apostaron a la entrada del Palacio. Uno de ellos derribó la puerta principal y disparó cañonazos. No se intentó ninguna negociación. Esta fue la única vez que el Estado colombiano no lo permitió, como lo señala el ex ministro de Defensa, Alfonso Gómez Méndez. La respuesta fue desproporcionada y violenta. Y la justicia terminó aplastada. “Acabar con todo y consolidar el objetivo” era la orden. Magistrados, civiles y guerrilleros fueron considerados como parte del “enemigo interno”.

El presidente Belisario Betancur nunca dio la cara, pero sí acogió de forma conveniente el “pacto de silencio” que se mantiene, casi intacto, después de cuarenta años. Todavía hoy no se ha logrado esclarecer todo lo que pasó. En 1985, seis días después de la toma

del Palacio, la tragedia nuevamente golpeó al país, con la destrucción de Armero. Y contribuyó a correr una pesada cortina sobre los hechos del Palacio. Un desastre sepultó al otro.

Tomás Corredor, con su ópera prima *Noviembre*, aborda de forma directa y en clave de ficción la toma y retoma del Palacio de Justicia. Se concentra en las oscuras 27 horas de estos hechos. Lo hace desde adentro y él mismo recuerda que la suya es la única película de ficción que se acerca a lo que pasó al interior del Palacio. Las cintas nacionales *Antes del fuego*, ópera prima de Laura Mora (2015), sigue a una joven estudiante, hija de una empleada del Palacio, 19 días antes de la tragedia. Y *Siempre viva*, de Klych López (2015), trata las emociones que experimenta la familia de una cajera de la cafetería del edificio al enfrentar su desaparición.

Noviembre construye un probable acontecer en el interior, con los rehenes hacinados y lo que ellos pudieron haber experimentado. Según declaraciones de quienes salieron vivos, en uno de los baños llegaron a concentrarse de sesenta a setenta personas. La película utiliza un estilo lacónico y atento, tanto en un único espacio, como en las personas; con diálogos precisos y efectivos.

De la cinta se destaca el perfecto contrapunto entre el espacio interior y el exterior. Que es también una interesante interlocución entre la ficción y la realidad. De tal forma que la puesta en escena dialoga con las imágenes de archivo; ampliamente difundidas por la televisión. Corredor enfatiza en que sintió la necesidad de mirar de nuevo este hecho vergonzoso; en un intento no de reconstrucción sino de exploración. “Quiero robar por un rato los relatos al poder”, afirma y añade: “La memoria es un territorio en disputa”.

Noviembre construye un probable acontecer en el interior, con los rehenes hacinados y lo que ellos pudieron haber experimentado. Según declaraciones de quienes salieron vivos ...

El valor de *Noviembre* radica no solo en enfrentar dificultades de todo tipo: Abordar un tema tan sensible y que sigue abierto. El largo proceso de doce años que tuvo la producción, la extensa fase de financiación y las diecinueve versiones de guion para decentar la historia. Su mérito también está en cuestionar las acciones de la guerrilla, de la Fuerza Pública, del Gobierno y de los medios. Y subraya que al M-19 le salió mal su cálculo, convencido de que el Gobierno iba a

negociar.

Corredor considera que a los medios les faltó tomar posición y preguntar por qué el presidente no dio la cara. A la vez que señala como desastrosa la ofensiva militar. En la película hay una reflexión que sintetiza de algún modo la postura de la obra, cuando el magistrado Tapias (Carlos Mariño) le dice a Almarales del M-19: “Comandante, ¿de qué le sirve a usted tener la razón? Yo le creo, le creemos. Nosotros vimos cómo entraron los tanques acá, lanzando bombas, comenzando el incendio, pero allá afuera ya hablaron los noticieros. Y para el mundo entero esa es la verdad. Y lo que pase aquí adentro no importa”.

Además de la claridad del director y del enfoque humanista de la película, cuya acción se concentra en lo que pasó en el baño, como forma de ver a la gente que estaba sufriendo, uno de los mayores logros de *Noviembre* es la contribución a la memoria, a la lucha contra el olvido y la indolencia del país. Confronta el negacionismo y todo aquello que, por mucho tiempo, ha servido a la impunidad.

Para Corredor, el eco de las imágenes reales del Palacio nos sigue haciendo miles de preguntas. Como las que señala, a propósi-

to, el ex ministro de Defensa Gómez Méndez: ¿Por qué el estado desprotegió a los magistrados y a los rehenes y no hizo nada para salvarles la vida? Todo ello es parte de la tragedia permanente de esta nación.

Según Gómez Méndez el pacto de silencio, en cierta forma, sigue vigente. Muchos de los protagonistas no han dicho la verdad, empezando por el M-19. Sería bueno saber quién y por qué tomó la decisión que, evidentemente, fue equivocada. Falta parte de la verdad del lado del ejército: por qué no hubo espacio de diálogo, el tema de los desparecidos, por qué se lavaron los cuerpos, por qué no se permitió la llegada de la Cruz Roja. Son muchos interrogantes sin resolver.

En una película como *Noviembre*, que desarrolla la acción en un solo espacio, el sonido es un componente narrativo y expresivo vital. El sonido fuera de campo funciona como interlocutor, como elemento que dirige las reacciones y acciones de los personajes. Y que potencia la incertidumbre, el miedo, el peligro. Uno de los audios reales más significativos es el llamado urgente del presidente de la Corte: "Soy el doctor Reyes Echandía. Es indispensable que cese el fuego inmediatamente. Divulgue a la opinión

pública. Que el presidente de la República de finalmente la orden que cese el fuego." Esa orden nunca llegó.

Si bien la producción es una historia coral, hay personajes que se destacan, tanto en los hechos reales como en la película: Manuel Gaona (Santiago Alarcón), uno de los magistrados, Andrés Almarales (Juan Prada), tercer comandante del operativo del M-19 y La Mona (Natalia Reyes). Esta última, es probablemente quien genera mayor cercanía; si bien todas las actuaciones se caracterizan por la sobriedad. De igual modo, la puesta en escena logra transmitir la atmósfera cada vez más asfixiante con el paso de las horas.

Es necesario mencionar la polémica en la que se vio envuelta la película y que amenazó con boicotear, incluso, su estreno en el Festival de Toronto. La familia del magistrado Gaona interpuso y ganó una tutela por considerar que el filme afecta la honra y buen nombre del magistrado. Y se obligó a suprimir la siguiente línea de diálogo, de la consejera de Estado Aydée Anzola, que interpreta Aida Morales: "Ni usted, Gaona, que es uña y mugre con estos terroristas". En la proyección, se aprecia la vocalización de esa línea, pero sin audio.

Pese a que la Constitución colombiana prohíbe la censura, la película acató el fallo e incluyó una advertencia (Disclaimer) al inicio y al final de la película que reza: “Ficción basada en hechos reales, cualquier semejanza no implica afirmación histórica”.

Es necesario mencionar la polémica en la que se vio envuelta la película y que amenazó con boicotear, incluso, su estreno en el Festival de Toronto. La familia del magistrado Gaona interpuso y ganó una tutela ...

Parte del argumento de la viuda del magistrado, junto a dos de sus hijos, es que la producción lo muestra como “un hombre cobarde, pusilánime y un aliado del M-19”. Una apreciación sesgada, ya que en varios momentos el personaje de Gaona no solo se muestra activo, sino que incluso se enfrenta a Almarales cuando le grita: “En esta Corte estamos juzgando militares. Usted no ha entendido nada”. Y en otra escena también clave, Gaona se ofrece como emisario para hablar con el Presidente, pero un colega le responde: “Usted no doctor, usted tumbó el Estatuto de Seguridad y está juzgando militares. Esa gente lo odia”.

Respecto al fallo de la tutela, varios aboga-

dos y periodistas, reiteran que hubo censura y que además se atenta contra la memoria colectiva. También, revela desconocimiento del campo cinematográfico y de la labor artística; pues la sentencia confunde, por ejemplo, la ficción con la ciencia ficción.

Como lo señala un Informe de la Comisión de la Verdad, en cada nuevo aniversario de los hechos del Palacio de Justicia, se renueva la pelea; debido a la impunidad que todavía oscurece este episodio. Por ejemplo, como explica la fiscal de la Retoma Angela M. Buitrago: desde afuera la fuerza pública le puso una carga explosiva de alto nivel a las paredes del baño habiendo 71 personas. Esto es una investigación que nunca se hizo. No se ha hecho. Sería muy bueno saber si las personas que murieron en el baño murieron por las balas de la guerrilla o por otra causa. La impunidad es uno de los factores que más reproduce la violencia. El Palacio de Justicia se sigue repitiendo en muchos aspectos en el mapa colombiano.

Respecto a la muerte de Gaona, su hermano José, exiliado por amenazas, relató en entrevista con la Revista Cambio, que Manuel salió vivo del Palacio. Y que muy seguramente fue asesinado por las investigaciones que adelantaba contra militares.

Noviembre anima a seguir haciendo preguntas, a no seguirle el juego a la historia oficial. Es un reconocimiento necesario a las víctimas, los desaparecidos y sus familias. Despierta el interés por investigar diversas fuentes y testimonios y analizar el contexto y las causas. Y para ello, el cine es una herramienta valiosa. Vale la pena recordar uno de los mejores documentales colombianos sobre este episodio: *La toma*, de Angus Gibson y Miguel Salazar (2011), con narración del escritor Héctor Abad Faciolince.

Retomando a Walter Benjamin, mientras haya preguntas, cada noviembre será necesario actualizar el pasado, hacer memoria, rescatar indicios de las ruinas. No se puede cortar esa conexión entre las generaciones pasadas y las nuestras. Es necesario recordar que las voces actuales, son eco de las voces acalladas. Y que, en el ambiente de hoy, flota el aire que respiraron quienes nos precedieron.

La invitación sería, por tanto, a actuar como ese ángel de la historia que describe Benjamin con el rostro vuelto hacia el pasado. El mismo que se detiene para despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Y ese ángel puede ser el cine. 

CONTENIDO

SITIO WEB

OUUTSÜ (MUJER SOÑADORA), DE DAVID HERRERA

LA INCANSABLE ESPERANZA DE AQUEL QUE HA SIDO PERDEDOR

Gonzalo Restrepo Sánchez



André Bazin afirmó que el problema del realismo en el arte surge de la confusión entre lo psicológico y lo estético, entre el realismo verdadero, que implica la necesidad de manifestar simultáneamente el significado concreto y esencial del mundo. Un

pensamiento que consideramos acertadísimo, y todo para introducir este trabajo documental de David Herrera en la dirección e investigación en el plano etnográfico, para que, a través de sueños, una abuela, ya fallecida, y una bella mujer wayúu, llamada

Virginia, nos desafían a aquel misterio de conocer qué es lo que quiere decirle su adorada anciana. Virginia desea ser una líder de su comunidad y protegerla. Pero, ¿a costa de qué? Antes de una posible respuesta, tendremos que ir en la búsqueda –al igual que Virginia– de “Jeripa” (ese lugar para una segunda vida de los muertos wayúu).

De todas formas, esos primeros planos de un sosegado rostro de una mujer wayúu nos llevan a sus inquietudes personales –sobre todo aquellas que van más lejos de lo tangible y lo terrenal–. Y no es que necesitemos ir al “más allá”. Desde este punto de vista, el director con cámara en mano y de un rostro a otro o de un leve aspaviento a otro. Nos revela toda una serie de “desasosiegos serenos” de la joven Virginia. ¿Según los sueños con su abuela, para buscar el camino correcto? “El mundo está siempre ahí como realidad; a lo sumo, es aquí o ahí distinto de lo que presumía yo [...]” (Husserl, 1949, p. 17).

Los sueños, presagios y la muerte que para los wayúu “viene dos veces”, según escuchamos en la cinta, y ante la ausencia de un soporte semántico de lo sobrenatural, podemos plantearnos a manera de interés semiótico la siguiente panorámica: “[...] Si

algo caracteriza a esas imágenes de lo sobrenatural en el discurso, en la ‘conformación’, del narrador [en este caso Virginia], es que [al igual que el ‘realismo mágico’] nunca llegan a ser diáfanas y guardan su misteriosa profundidad” (Moreno, 1979, p. 30). Una reflexión provocadora fundamentada en lo sobrenatural y que nos permite aceptar que “el signo no tiene la capacidad de atravesar lado alguno de lo sensible”.

Con base en la puesta en escena de un tiempo, espacio heterotópico (espacios que tienen relación con otros lugares) y todo eso que se supone en la relación hombre-mujer y su futuro. En este orden de ideas, es indudable que el filme es en sí mismo una recomposición sin ninguna trivialidad sobre la “realidad” (Husserl) que presenta obviedades aborígenes, brindándonos certezas y que, en los pocos momentos en que las imágenes consiguen entrever una zona de irresolución a partir de una indagación dentro de sí misma en Virginia, podríamos desentrañar los códigos y los sentimientos de ese mundo en el que viven sus protagonistas, que a lo mejor se “apartan de sí mismos” para poder agarrarse a la libertad –según las propias imágenes del final del metraje– inmutable.

A modo de conclusión, David Herrera puede tener auténtica profundidad y trascendencia, al no limitarse a la descripción, sino lanzarse de lleno a través de los diálogos escuchados por las mujeres aborígenes, sin el interrogante de las causas que provocarán ese sueño en Virginia. Por otro lado, parece que el cineasta solo está alerta a construir a partir de evidencias, devolver más certezas en el devenir de los actos de Virginia; y no precisamente porque, al final de la película, cuando esa danza de libertad en una parcela determinada de la realidad haya de concluir. Son imágenes que ofrecen y evocan con total seguridad un nuevo lugar desde el que mirar o una nueva forma de proceder en la personalidad y arrojo de Virginia.

¿Y qué decir acerca de los sueños de Virginia? (La otra base del discurso cinematográfico que estamos analizando en *Ouutsü, mujer soñadora*). Pues que en las culturas aborígenes nuestras y en la cultura wayúu, los sueños son vistos como un suceso auténtico y no físico, en el que se comienza a participar de una manera disímil en existencia y percepción. Los sueños, entonces, son considerados como una fuente de conocimiento respaldado por una cultura y se utilizan para proferir presagios positivos o advertencias acerca de situaciones que es-

tán por venir y sin ser sacudida por los “ali-juna” (todos los que no son wayúu).

Ouutsü, mujer soñadora consiente reproducir las formas de la realidad de un territorio guajiro y cultura, y con hacer una traducción costumbrista de un movimiento reiterado en el tiempo de Virginia, que únicamente es inteligente para enunciar desigualdades en la idiosincrasia (por muchos conocida) y por todos desconocida. Cuando el director coloca la cámara al lado o detrás de un grupo de mujeres, es suficiente para expresar también que viven en una precaria situación económica o la de su familia, para no señalar prácticamente nada que no se sepa de antemano.

Son imágenes que ofrecen y evocan con total seguridad un nuevo lugar desde el que mirar o una nueva forma de proceder en la personalidad y arrojo de Virginia.

Y es que una cultura como la de los wayúu, nunca obstaculiza el juicio y/o perspicacia de ciertas “versiones inapelables”, como parecen ser en este caso de Virginia y otras mujeres muy cercanas a ella, que a veces piensa y habla al sujeto en forma de principio de turbación, agüeros y de tropiezos

cada vez que se afrenta el cuerpo, el alma, y que conjetura en la misma medida el azar, el caos (aunque del caos nació el destino) y lo factible en cuestiones imprevistas. Entendamos aquellos augurios, accidentes y espacios paranormales.

Referencias

Husserl, E. (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de cultura Económica.

Moreno, J. (1979). *Aproximación a la semánticidad de lo sobrenatural en la fábula garciamarquina*. En C. Vázquez Z. (Ed.), Cali. Polígramas pp.59-70. Escuela de Estudios Literarios Universidad del valle.

LINK DE VISUALIZACIÓN:

[https://rtvcplay.co/series-documentales/
hijas-de-la-luna/ouutsu-mujer-sonadora](https://rtvcplay.co/series-documentales/hijas-de-la-luna/ouutsu-mujer-sonadora) 

CONTENIDO

SITIO WEB

PERROS DE NIEBLA, DE ANDRÉS MOSSOS

ENTRE LA VIOLENCIA Y LA AÑORANZA

Danny Arteaga Castrillón



Mucho dice de una comunidad cómo trata a sus animales, sobre todo aquellos que acompañan la cotidianidad del ser humano. Una sociedad que los acoge, los respeta y los integra tiene esperanza, tal vez por el hecho de sabernos capaces de proteger algo que, al mismo tiempo, podemos lastimar. Si

atestiguamos lo contrario, adivinamos una sociedad frágil, capaz de herir lo que sea y con ello a sí misma. Una de las primeras imágenes de *Perros de niebla*, ópera prima del realizador Andrés Mossos, es la de perros callejeros que cuelgan ahorcados en un barrio marginal de la periferia bogotana. La

toma ya nos anuncia el entorno conflictivo y violento al que nos vamos a enfrentar. Más tarde, en la siguiente escena, entendemos que el acto es la amenaza de una banda criminal a otra, cuando vemos al protagonista, Juan, alimentando a su perro, mientras manifiesta el temor que siente de que su mascota vaya a sufrir el mismo destino.

El espectador se contagia de ese temor, que persiste a lo largo de toda la película, y que se suma al móvil de la historia: la búsqueda de ser alguien en el mundo. Juan, quizá sin presentirlo, se encuentra junto con su mejor amigo en la encrucijada más determinante de su vida: seguir su sueño de ser un grafitero y sembrar su huella en los muros de la urbe o la de pertenecer a una banda criminal.

Emerge, entonces, una primera tensión en la historia: la de la ciudad que palpita indiferente en la distancia; pero no sabemos si convoca o rechaza. Los jóvenes, en la clásica pose de añoranza, contemplan desde los cerros orientales, donde queda su barrio, la ciudad y los lienzos que representan sus paredes, en los que imaginan plasmar sus dibujos, incluso verlos magnificados en los muros más colosales. Quizás una manera de señalar al arte como una vía de escape.

Pareciera que ese acto de contemplación nos dijera también que el barrio no forma parte de la ciudad, como si los jóvenes observaran una urbe inalcanzable, como si habitaran un territorio que no pueden abandonar, donde además están aislados del progreso y del cuidado. Se ven limitados a pintar las paredes de las esquinas de su barrio, bajo la amenaza constante de la violencia, encarnada en los personajes del Pollo, hermano de Juan, y el Francés, líder de una de las bandas criminales que se debaten en el barrio. Ellos los tientan constantemente a pertenecer a su mundo y a sumarse a la actividad delictiva, incluido el asesinato como acto de iniciación. Casi que podemos adivinar una inocencia, infantil aún, en la añoranza y pasión de estos jóvenes, como la del niño que sueña con ser astronauta, pero al mismo tiempo los atrae el poder de un arma en las manos.

Es aquí cuando se hace elocuente esa otra tensión, cargada de simbolismo, entre lo onírico y la realidad. Un mundo sugerente, una especie de imagen de la muerte desde el más allá, que se manifiesta con sutileza en ciertos momentos trascendentales de la película: en una quebrada cercana, donde se puede encontrar a los seres amados fallecidos y que los amigos han dotado de cier-

ta sacralidad, o en la niebla que se arrastra en la noche en los parajes del barrio y donde Juan ha percibido a un perro misterioso, que deambula rugiente hasta perderse en las sombras. ¿Una señal ultraterrena que le advierte a Juan que ese será su destino de permanecer en medio del dolor, la violencia, el aislamiento? ¿Es mejor huir hacia ese otro monstruo que es la urbe indolente?

Así, la relación entre Juan y su mascota, además de la que tiene con su amigo, no solo nos revela la sensibilidad del personaje, sino que configura para nosotros el poder de las decisiones del protagonista ante aquellos dilemas. Esa idea, además, se contrapone a la crudeza, la de los perros colgando, la de un hombre en llamas, la de la muerte que los persigue.

Todo esto ante una urbe gris y ciega, que aun así respira y aguarda con paciencia a que sus paredes sean dibujadas y pintadas por quienes logren escapar. 

UN POETA, DE SIMÓN MESA

PREFIERO QUE ME QUITE EL SUEÑO JOSÉ ASUNCIÓN
SILVA A QUE LO HAGA CUALQUIER HIJO DE PUTA



David Guzmán Quintero



Y ahora un poema:
Después de tres copas descubrimos la virtud total, después de un litro, retornamos a la amable naturaleza.
Mas jay! la perfección que alcanzamos ebrios desaparece a nuestro despertar.

El vino, por Li Po (aka, Li Bai)
¿Alguien ha escuchado de ese tal Li Po?
Fue un poeta de hace mucho tiempo. El más leído en el mundo, según dicen. Murió en el año 762. Viajero, idealista, taoísta, pero, sobre todo, alcohólico. Sobre eso escribía. Pero no era el único. En el marco de la Dinastía

Tang, hubo muchos otros, de los cuáles resaltan ocho (entre ellos, Li Po), conocidos como “Los ocho inmortales del vino”, o sea, ocho borrachines que escribían poemas. Entonces la relación entre los excesos y la creación artística no es rara, mucho menos nueva, enaltecidla como necesaria por muchos. Y todo lo que sucede en el marco de artistas, intelectuales, bohemia, alcohol y drogas (que son usadas desde que hay rastro de vida) también ha sido parte de las historias detrás de las historias. A lo largo del siglo pasado hubo varias: la problemática relación entre Susan Sontag y Annie Lebowitz; el suicidio del novio de Francis Bacon; Burroughs, drogado, creyéndose Guillermo Tell, matando a su esposa; Jim Morrison intentando violar a Janis Joplin.

Y en el cine también ha sido usual. El primer caso del que hay registro (o, al menos, el primero en tener un alcance mediático importante) fue el de Roscoe “Fatty” Arbuckle. De ahí en adelante, han desfilado cientos de personalidades del cine por los pasillos de la infamia: el suicidio de Max Linder junto a su esposa, los excesos de Fassbinder, el desprecio de Mizoguchi a su esposa cuando contrajo sífilis. Y después vinieron las películas sobre eso y quién sabe cuántas historias se han quedado sin contar. Entre esas

historias, están las que circulan como secretos a voces entre medios tan pequeños como el de Colombia.

Eso es lo que se pone en escena en *Un poeta*.

Es una narración mucho más fresca, menos esquemática, menos empujada. Incluso más fresca que *Leidi*, con todo y la ingenuidad inherente a la primera búsqueda. El gran logro de esta narración en el marco de la filmografía, no solo de Simón, sino de este terreno poroso designado cine colombiano, es el de atreverse a un relato menos contemplativo y más cercano al retrato vertiginoso de un filme que pone en escena, de forma más simpática, las desdichas de un hombre con pretensiones de artista. No por su acercamiento jocoso, empero, carece de profundidad, pues a través del argumento de un poeta fracasado, resulta hablando de todo lo que rodea ese entorno artístico medellinense, que, al final de día, con todo y que no está ni cerca de su reputación, posee todas las problemáticas con las que ha lidiado el medio europeo. Al mismo tiempo, toca algunas cuestiones artísticas a las que no se les ha prestado la suficiente atención, muchas veces, apelando negligentemente a la idea de *l'art pour l'art*.

(Bertolucci mismo puso indirectamente en escena con *Los soñadores* esa sociedad intelectualoide entregada a las divagaciones de sus propios ombligos que se sostienen gracias a los cheques de una clase aristocrática.)

Se han inundado las academias con la idea populista de un supuesto arte democrático, como si el arte no fuera elitista por sí mismo: no se puede ir a cine si primero debe solucionarse la comida del día; además de que si hay algo que deba poseer un creativo es, sobre todas las cosas, tiempo para perder, cosa que es un privilegio al que no todos tienen acceso. Lejos de hacerse con esas pretensiones democráticas, en Colombia ese contexto carente de oportunidades (o mero interés) para acercarse al cine, se ha juntado, a conveniencia exclusiva de los directores, con el cine, mediante los mal llamados “Actores naturales” (a los que también ha recurrido el mismo Simón).

No por su acercamiento jocoso, empero, carece de profundidad, pues a través del argumento de un poeta fracasado, resulta hablando de todo lo que rodea ese entorno artístico medellinense ...

Como ha sido puesto de manifiesto en va-

rios filmes de los últimos años, las connotaciones sociales que implica esta estrategia han sido evidentes. *Un poeta*, en ese aspecto, se torna autorreflexiva: la industria tiene nombre propio: se muestran rostros tan conocidos como los de los cameos de Nelson Camayo y Víctor Gaviria, así como la inclusión de un personaje tan conocido al interior del medio audiovisual de Medellín como Javier Castaño (alias “El cuerpo”, de cariño). Simón adopta un punto de vista preciso para ello a través de un protagonista de clase media que llega con sus ideas artísticas a un contexto en el que se tienen otras prioridades (si es que acaso el arte llega a ser prioridad, siquiera).

Lo más fascinante de *Un poeta* es que sus defectos tienen que ver, justamente, con sus cualidades más atractivas.

Creo que es la primera vez que diré esto sobre un filme de los últimos veinticinco años: debería ser más extenso. Una media hora, tal vez. No es que le hagan falta escenas, sino que la primera parte del filme está narrada con una vertiginosidad que no le hace justicia a la precisión de los elementos narrativos ulteriores. Esa vertiginosidad, aunque pueda parecer que responde a un esbozo atmosférico de lo que es el relato, sur-

ge más de una forma genérica que de lo que les beneficie a las particularidades del filme. En esa medida, tampoco hay mucho tiempo para que Ubeimar Ríos desarrolle más las situaciones dramáticas de su discurso, lo que repercute en una interpretación que parece una melodía de una sola nota tocada a un mismo ritmo. Y el humor podría acercarse bastante a esa burla propia de *Pepe*. Pero se solidifica rápidamente: el filme se desenvuelve en una precisión rítmica magistral, la actuación de Ríos es mala pero no tanto y el desarrollo cómico de la puesta en escena se acopla a la perfección con su contexto.

Los elementos formales, como un bolero en la música extradiegética y el mismo recurso de rodar con filmico (que cada vez se va haciendo más trasnochado, más con fines empalagosamente melancólicos y que en este contexto encuentra su oportunidad para marcar un pequeño contrapunto respecto a las entrevistas televisivas y un videoclip de reguetón grabados en digital, marcando también un pequeño discurso formal –como una nota al pie de página– respecto a lo que vive el protagonista en su idealismo artístico y lo que sucede en la realidad), los elementos formales, digo, también apuntan a jugarle de segunda a esa bohemia de la que es parte el protagonista y su

grupillo de poetas.

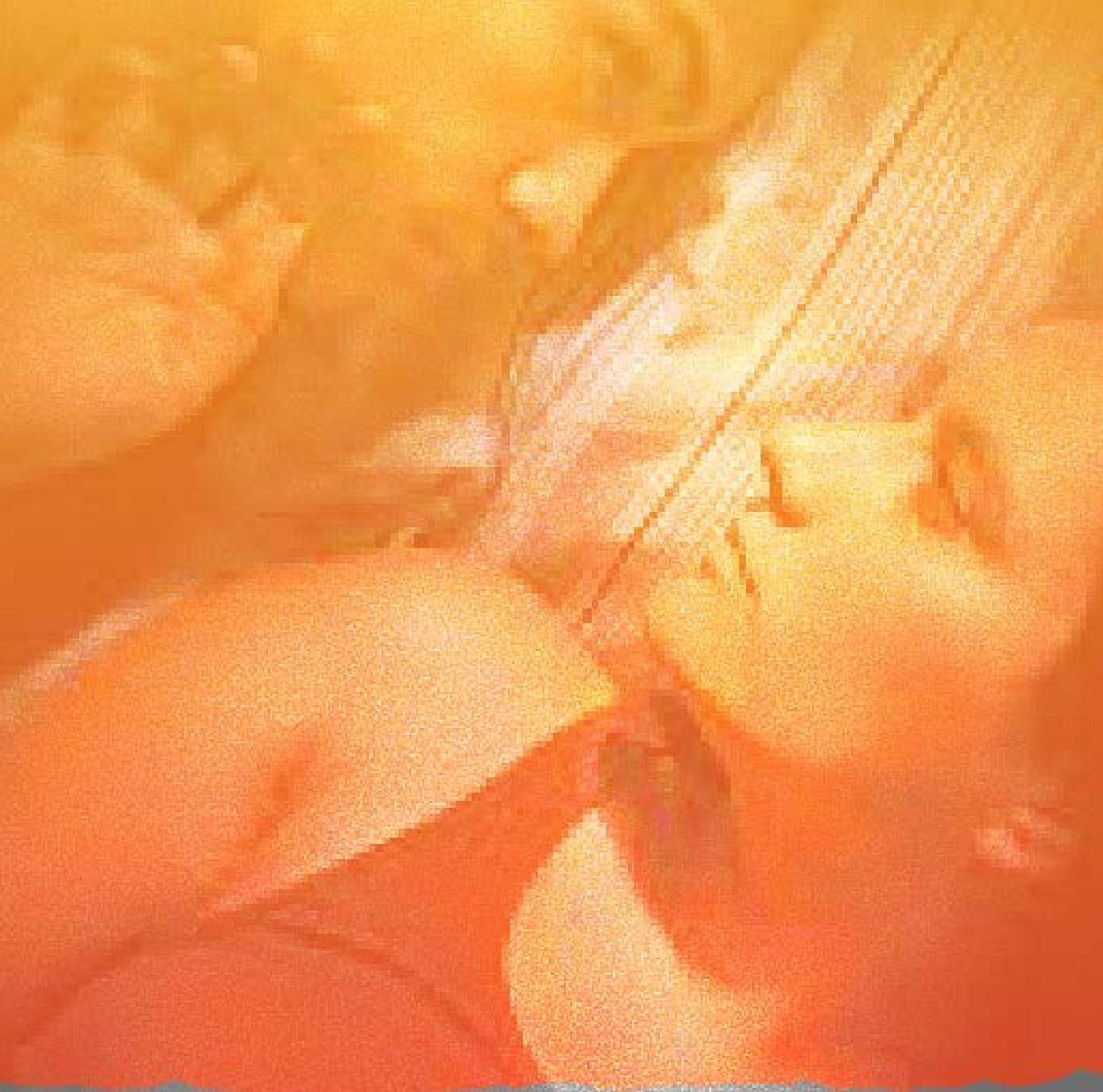
Esa jocosidad mencionada previamente es también debida a que es evidente que el director proyectó sus propias frustraciones en el personaje principal. (Esto no es información extracinematográfica, es más bien una conclusión lógica que resulta de seguir su filmografía.) Esto es un punto de partida que juega tanto a favor como en contra. Por un lado, aunque es cierto que aporta un tono de honestidad a la narración, también lo lleva frecuentemente a tratar a su personaje con condescendencia: él nunca es parte de nada “malo”, todo pasa a su alrededor y él es el que paga los platos rotos, él tampoco es “malo”, pues es demasiado inofensivo incluso para eso, él fue a la primera fiesta en la historia de la bohemia medellinense en la que ocurre una violación y él fue el que pagó los platos rotos. Ese desarrollo cómico del filme, aunque sí que aporta una frescura, también, como herramienta, en ocasiones tiende a ser usada con imprecisión, no solo mediante un desarrollo rítmico que tal vez no fue el más indicado, sino, sobre todo, cuando decide escenificar memes (que tal vez no fuera un recurso tan chillón si no fuera una estrategia tan manida por el teatro comercial más mediocre), que aunque el de Daniel Damián entra perfecto en el con-

texto, otros están tan empujados como las mismas pretensiones intelectualoides que mencioné al principio.

Estos “defectos” no componen, en lo absoluto, un mal filme. Más bien, al tratarse estos de las mismas cualidades expresivas, resultan definiendo su particularidad. *Un poeta* muestra una forma de hacer cine que vaya tanto en las líneas de expresión cinematográfica más sofisticada que se han buscado los últimos años, como en unas líneas cómicas que reconcilien al relato colombiano con lo que era de su predilección, incluso antes de que llegara el cine. 

[CONTENIDO](#)

[SITIO WEB](#)



ARTÍCULOS Y ENSAYOS

AMPARO

REVISTA DE DERECHO CONSTITUCIONAL

CIENTO DIEZ AÑOS DE LA PRODUCCIÓN DE CINE EN COLOMBIA

Rito Alberto Torres



No podemos excluir la posibilidad de que, muy pronto, la investigación de los vestigios cinematográficos de hoy sea una tarea digna de un arqueólogo: los primeros años del cine se han convertido en "la época de los fragmentos".

Roman Jakobson. 1933

Porque se afirma que 1915, es el año de inicio de la producción continua de cine filmado en Colombia, lo prueban los fragmentos en rollos de cine, en 35 milímetros, que llegaron hasta este presente de *La fiesta del Corpus de 1915* y *La procesión cívica del 18 de julio de 1915*, dos cortometrajes, y *La alegoría de la libertad*, único segmento que sobrevivió del censurado y desaparecido primer

largometraje documental del cine nacional, *El drama del 15 de octubre*, que logró mostrarse en pocas oportunidades, a comienzos de noviembre de 1915, antes de desaparecer. Hay esfuerzos de otros pioneros que filmaron antes de 1915, como Floro Manco (1875-1954) y Belisario Diaz (1878-1957), pero le faltó continuidad a su producción filmica y no se cuenta con evidencias físicas de los rollos de sus películas, salvo por las notas de prensa se sabe que existieron. Todos estos argumentos unidos a que es en 1915, cuando arrancan las realizaciones de una empresa, asimilable a lo que hoy se considera una productora, la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana-Sicla, que los Di Doménico habían fundado el año anterior en 1914.

De filmaciones realizadas en Colombia se tiene conocimiento desde 1907, por los anuncios de la compañía Cronofónica que presentó en el teatro Municipal de Bogotá un programa, del cual once de los cortos exhibidos, por sus títulos, refieren a lugares del centro del país (*El gran salto del Tequendama, Caídas del Bogotá en su descenso hacia el Charquito, Puerto de Cambao y otros*). Sin embargo, ningún vestigio material, es decir, ningún rollo de estos títulos ha llegado hasta el presente. Es de 1915, el año del cual

se tienen los indicios físicos más antiguos, encontrados hasta la fecha, del inicio de la realización de cine colombiano y es el año fundacional de la producción continua de cine en Colombia.

Los acervos de la productora, Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana-Sicla, de los Di Doménico Hermanos & Co. son el primer yacimiento arqueológico del cine colombiano, en el cual se encontraron las evidencias materiales más antiguas en rollos de 35 milímetros, en nitrato de celulosa, blanco y negro –*Eastman-Nitrate-Film*–. Se conservan y se cuenta con sus respectivos duplicados obtenidos por preservación fotoquímica en 1986, en acetato –*Acetate-Safety-Film*–. Los registros de imágenes en movimiento colombianas que han sobrevivido de manera fragmentaria, entre todos alcanzan algo más de siete minutos. Son las pruebas tangibles, pero hay otras, los elementos conexos: anuncios, avisos y notas de prensa, que revelan que fue en 1915 cuando dio comienzo de forma permanente a la producción de cine en Colombia.

El equívoco del Carnaval en Barranquilla de 1914

Existe un equívoco, que se ha mantenido por varios años desde finales del siglo pasa-

do, al de asignarle el año de 1914 a uno de los rollos encontrados en 1993, en Barranquilla, en la casa de Floro Manco, pionero del cine documental en Colombia, fotógrafo, cineasta y optómetra, que se dato erróneamente del año de 1914. Esta inexactitud atribuyéndole a ese registro como el soporte filmico más antiguo del cine colombiano, desconoce la evidencia histórica que da el rollo entregado por la familia Manco. Se trata de un rollo en positivo reversible de proyección, solo imagen, sin sonido, con el ancho de cinta de dieciséis milímetros, con secciones en color y blanco y negro. La película fue lanzada al mercado mundial en julio de 1923 en Nueva York, por Eastman Kodak, no fue fabricada en nitrato sino en acetato, lo cual evitaba los peligros de auto combustión que tenía la película en 35 mm, que sí era elaborada en nitrocelulosa. Por consiguiente, no había soporte filmico de 16 milímetros en el cine mundial en el año de 1914.

La confusión provino de la identificación que realizó el escritor e historiador José Antonio Nieto Ibáñez (1944 - 2025), quien no contrastó las fuentes hemerográficas, donde encontró los datos del *Carnaval de Barranquilla en 1914*, con la fecha de fabricación de los soportes encontrados y recibidos por Sara Harb de la Cinemateca del Caribe.

Las imágenes que contiene el registro son la otra base que comprueban que José Nieto identificó mal el rollo de 16 mm como el soporte de *Carnaval de Barranquilla en 1914*. Las filmaciones fijadas en el fragmento corresponden al carnaval, sin duda, pero al ser en color una parte del rollo, no pudieron ser rodadas en 1914, porque el soporte en rollos de cine en color en 16 milímetros se comenzó a fabricar a partir de 1935.

La confusión provino de la identificación que realizó el escritor e historiador José Antonio Nieto Ibáñez (1944 - 2025), quien no contrastó las fuentes hemerográficas ...

Los detalles que brindan directamente las imágenes, ponen en evidencia que esta filmación es posterior a 1935. Unas son las relacionadas con el año de los modelos de los automóviles y sus carrocerías, que aparecen en varias partes del fragmento. Una, en particular marcada de manera nítida con la cifra 1738, numeración que se alcanzó para las matrículas de los carros en la Arenosa en años posteriores a 1930. Otras pistas que desvirtúan la datación de 1914, son las edificaciones que se ven en la filmación del desfile de la Batalla de Flores, por ejemplo, la sede del Sindicato Nacional de Comer-

cio, en la calle del mismo nombre, que solo entró en funcionamiento a partir del tercer decenio del siglo veinte. Todo es prueba de que el rollo que se conoce como *Carnaval de Barraquilla*, que tiene el fondo de la Cinemateca del Caribe en las bóvedas de Patrimonio Fílmico, no corresponde al año de 1914.

Evidencias arqueológicas

José Antonio Nieto Ibáñez fue autor de catorce libros, entre otros, *Barranquilla en Blanco y Negro* (tres tomos) y de dos ediciones del libro *Floro Manco: Pionero del Cine Documental Colombiano*. En las páginas específicamente de la 374 a la 376 de *Barranquilla en Blanco y Negro* (Tomo 1) se puede comprobar que la película *Carnaval de Barranquilla* existió. De igual manera, en el ya citado libro sobre Manco, Nieto da fehacientes pruebas de que el documental fue realizado. El título que el maestro Nieto transcribe de los periódicos, que cita, es *Carnaval de Barranquilla en 1914*, porque para entonces era muy importante dejar claro, de qué año era la filmación de un evento, que se sucedía anualmente, como las procesiones y los carnavales. También en los dos libros mencionados se dan pormenores, con citas precisas, de los antecedentes de la filmación, la distribución exclusiva que, para su exhibición, tuvo la empresa Kinematógra-

fos Universal y de la impresión que causó: “El público la aplaudió mucho y salió satisfecho de haberse visto en el trapo blanco.”

En el proceso de identificación por los códigos de fabricación que se encuentran en los bordes de los rollos se pudo determinar, ya en agosto de 1998, por Procesos Técnicos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, que los rollos además donde por error se ubicó *Carnaval de Barranquilla 1914*, que sumados dan, entre todos casi trece minutos, son en película de 16mm reversible Kodak, con símbolos que indican que el año de fabricación corresponde a 1924. Se encontraron unidos, como ya se dijo, a otros segmentos pertenecientes a los años 1926 y 1935, con un único tramo de película Kodachrome en color con fecha de manufactura de 1939. Hay que reiterar que el 16mm en color salió al mercado mundial cinematográfico en 1935.

Por esa asignación errónea del fragmento al que se le dio el titulado de Carnaval de Barranquilla y se fechó como de 1914, se ha venido propagando una información de una antigüedad que no corresponde a los elementos físicos sin atender que, en el margen exterior de las perforaciones, en el borde, están los símbolos de cuando fueron fabri-

cados, los que ya se detallaron y que corresponde con un margen muy pequeño de meses al de cuando fueron filmados.

Por esa asignación errónea del fragmento al que se le dio el título de Carnaval de Barranquilla y se fechó como de 1914, se ha venido propagando una información de una antigüedad que no corresponde ...

Queda el reconocimiento a Floro Manco como el pionero en Colombia que asumió de manera autónoma el trabajo de documentar aspectos de la realidad nacional en películas como *De Barranquilla a Cartagena* –1913 y *Carnaval de Barranquilla* –1914, de las cuales se tiene certeza de su exhibición y de las cuales no se ha podido rescatar para el presente, evidencias físicas en rollos en cine.

El historiador del cine colombiano Álvaro Concha, en su Historia Social del Cine Colombiano, tomo 1, publicado en 2014. Dedica varias páginas a la figura precursora de Floro Manco Lamboglia y a sus películas. Puntualiza en la página 199 que “los fragmentos existentes de la Procesión del Corpus constituyen las imágenes en movimiento más antiguas que se conservan en el país”

Una historia entre hermanos los Di Doménico

Francesco (1880 - 1966) y Vincenzo (1882 - 1955) nacidos en Castelnuovo di Conza, municipio italiano enclavado en la parte sur de los Apeninos, son los hermanos Di Doménico Cozzarelli. Líderes de una familia que se aventuró a un peregrinar, en busca de mejores oportunidades, por tierras americanas, aprovechando la novedad del cinematógrafo para, en primera instancia, conquistar públicos para sus proyecciones cinematográficas, entre otros lugares, en el Salón Olympia de Bogotá, inaugurado por ellos en 1912, para exhibir largometrajes franceses e italianos que adquirían en Europa.

Los Di Doménico, de 1912 a 1927, exhibiendo, distribuyendo, filmando y produciendo cine lograron consolidar una *Empresa Nacional de Películas*, conglomerado de negocios cinematográficos que a través de la *Di Doménico Hermanos & Co.* y su filial la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana-Sicla operaron desde Guatemala a Perú, incluyendo el territorio nacional. Para 1915 lanzaron Olimpia: Revista cinematográfica ilustrada, que anunciaba tirajes de cinco mil ejemplares para cada edición, en gran formato, tipo periódico. Para 1914, inauguraron el registro social, de

tipo documental, con la primera etapa del *Diario Colombiano*, actualidades del acontecer en las calles de Bogotá. Registrando a los transeúntes y exhibiendo en las funciones de vespertina antes del largometraje estos cortos, desafortunadamente, de este periodo no se conserva ninguna filmación.

Para 1915 publicaron en la página 5 de *El Espectador*, del martes 15 de junio, el estreno de la primera película nacional, el aviso en cuestión dice:

Gran Cinema Olympia Di Doménico Hnos & Co.

Para el jueves 17 de junio grandioso acontecimiento cinematográfico

Primera película nacional: *LA FIESTA DEL CORPUS* celebrada el domingo 6 de junio. Variados números de couples y bailes por los niños españoles

Lo de los couples y bailes muestra como los Di Doménico, empeñados en atraer al público, combinaban la proyección de cine, todavía por estos años, la mitad de la segunda década del siglo veinte, con un espectáculo de variedades, de números de entretenimiento, música y bailes. Lo que permitía la participación activa de los espectadores y la presencia de un animador a manera de

presentador. Es importante darse cuenta de que para la exhibición cinematográfica los Di Doménico mantuvieron la práctica de acompañar las proyecciones con música en vivo.

Para 1915, estamos en el gobierno conservador de José Vicente Concha (1914-1918), que, empeñado en la enseñanza de la religión católica, nombró ministro de Instrucción Pública a un prelado, que asistía a los Consejos de Ministros con bonete, monseñor Carlos Cortés Lee. Este detalle no debe dejarse de lado, ni el de que el presidente Concha, después de terminar su mandato, fue nombrado embajador ante el Vaticano. Tampoco que en 1913 se celebró el primer Congreso Eucarístico de Colombia y el ministro de Relaciones Exteriores, Marco Fidel Suárez, dio su famoso discurso *Oración a Jesucristo*. Para 1915 la población de Bogotá no llegaba a los 130 mil habitantes y el analfabetismo en el país cruzaba los márgenes del 65 por ciento.

Los Di Doménico demostraron tener un agudo sentido de la oportunidad comercial. Pudo haberles fallado, por lo imprevisible de la “cultura política” de los colombianos, en el caso de aprovechar la oportunidad de hacer una película, a solo un año del ase-

sinato del líder liberal Rafael Uribe Uribe, pero, en general, en la creación de su emporio comercial demostraron astucia, incluso con la venta a Cine Colombia. En el mismo año de la llegada y posterior implantación del cine sonoro, 1927. Dos años antes de la Gran Depresión. De manera que, para empezar, con la que llamaron la “primera película nacional”: *La Fiesta del Corpus*, hicieron una apuesta acertada, desde la decisión de su filmación y la del previsible recibo por parte de un público, que se encontraba preparado para interesarse en ese registro, con “imágenes animadas”, toda una novedad en esos tiempos. Si vemos las imágenes nos podemos dar cuenta de la inmensa cantidad de personas que asistieron al *Desfile del Corpus Christi*, nombre con el que también, se conoció la película.

Es importante darse cuenta de que para la exhibición cinematográfica los Di Doménico mantuvieron la práctica de acompañar las proyecciones con música en vivo.

Tanto en la *Fiesta del Corpus* como en *La procesión cívica del 18 de julio* la religión católica está presente, demostrando el rol jerárquico que tenía en la sociedad. Son notorios los pasacalles con avisos como *Jesucristo*

Príncipe de la Paz, en la que se llamó “procesión cívica”. El poder eclesiástico ejercía una influencia definitiva sobre las instituciones civiles. Hay que tener en cuenta que los Di Doménico eran hábiles hombres del negocio cinematográfico que se acomodaban a las fuerzas sociales imperantes.

Después de lo que significó para los Di Doménico el estreno de *El drama del 15 de octubre*, el primer largometraje del cine colombiano presentado en muy pocas oportunidades en noviembre de 1915, rechazado, censurado por parte del público liberal, por la prensa nacional y por algunos funcionarios locales. Los Di Doménico entre 1924 y 1926 estrenaron *Aura o las violetas*, *Como los muertos* y *El amor, el deber y el crimen*, títulos de otras de sus memorables películas de largometraje, que se encuentran entre los mejores momentos del cine nacional, que fueron sus últimas y decididas apuestas de producción en el *arte mudo colombiano* antes de vender su establecimiento cinematográfico a la naciente Cine Colombia, en 1927.

La fiesta del Corpus

La procesión cívica del 18 de julio, 1915.

Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana-Sicla-

Producción: Di Doménico Hermanos & Co

Dirección: Francesco Di Doménico
Cámara: Vincenzo Di Doménico y Hernando Bernal
5 min. 43 seg. Original en 35mm en nitroato, blanco y negro.

<https://www.facebook.com/watch/?v=909700212425055>

Los fragmentos de estos dos cortometrajes, se encontraron unidos La *Fiesta del Corpus* da comienzo en el atrio de la Catedral Primada de Bogotá, siendo este el lugar que aparece por primera vez en el cine nacional. **La procesión continúa con el desfile de monaguillos, colegiales con uniformes, militares y niños armados de réplicas de fusiles de madera.** Una imagen que mantiene la vigencia del involucramiento de los menores de edad en la violencia sempiterna de la colombianidad. Hay también en esta hilera de personajes, que desfila frente a la cámara, curiosos a lado y lado, policías y personalidades, entre estas se destaca, al comienzo, el sacerdote José María Campoamor, vestido de blanco. Aparecen otras a lo largo del metraje como monseñor Ismael Perdomo, el senador José Joaquín Casas, famoso en su época por sus discursos en el Congreso en verso. Otro detalle es la lluvia, que no percibe el lente de la cámara, pero queda registrada en la acción de varios participantes

que “encienden” sombrillas y paraguas.

La procesión cívica del 18 de julio, que se han atribuido, puede ser del desfile de conmemoración a San Antonio, celebrada el 7 de junio un día después del Corpus Christi. Hay indicios como la profusión de pancartas que llevan los transeúntes con letreros como “Cristo es el príncipe de la paz” y “Cristo vence”. Las tomas correspondientes al desfile militar duran pocos segundos y se limitan al batallón de la Guardia Presidencial, porque lo que la mayor parte de las imágenes muestran es niñas y niños de colegios formados y miembros de comunidades religiosas.

El primer largometraje del cine colombiano

El drama del quince de octubre, 1915.
Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana-Sicla-
Producción: Di Doménico Hermanos & Co
Dirección: Francesco Di Doménico y Vincenzo Di Doménico
Cámara: Vincenzo Di Doménico
Fragmento: *Alegoría de la libertad.* 48 segundos en 35mm. Blanco y negro.

El asesinato del general Uribe Uribe, que en el momento de su muerte era el jefe de un

grupo de liberales que se había aliado con el gobierno conservador de José Vicente Concha, es destacado como el primer magnicidio del siglo veinte. Como parte de la leyenda, que no se ha comprobado, se dice que, en su calidad de senador de la república, en el momento del fatal atentado, llevaba en el bolsillo un proyecto de Ley sobre la indemnización por accidentes de trabajo, lo que beneficiaría al gremio de donde se identificó a sus asesinos, los artesanos Jesús Carvajal y Leovigildo Galarza; un herrero y un carpintero, quienes habían perdido sus trabajos en el Ministerio de Obras Públicas.

El fatal atentado aconteció un quince de octubre de 1914, en las afueras del Capitolio Nacional, cuando el estadista, escritor y periodista caminaba a ocupar su curul en el Capitolio Nacional. Sin embargo, Uribe Uribe no falleció el mismo día de la brutal agresión, el drama de su agonía se prolongó todo el 15 y finalmente al tercer día, el 16 de octubre, siendo las dos de la mañana, falleció, el acta de defunción fue levantada por la autoridad competente con esa fecha.

Estos acontecimientos así, como los ocurridos después del deceso de Uribe Uribe, el concurrido funeral y los actos recordatorios celebrados al primer aniversario de su

muerte, en 1915, hacen parte del argumento principal, contado usando una narrativa a medio camino entre el registro documental y la recreación de los hechos sucedidos. Todo esto es una suposición a partir de la lectura de las fuentes periodísticas, que no son escasas, que dan detalles sobre una película que pocos vieron. **El primer largometraje nacional, *El drama del quince de octubre*, acerca del cual conmemoramos, en noviembre de 2025, los primeros ciento diez años de su estreno**, dijo también, el recientemente galardonado escritor y crítico de cine, Hugo Chaparro, en un artículo del *El Espectador*: “La violencia nos definió en la historia y la ficción”, observa de manera acertada. (*La muerte filtra la pantalla*, *El Espectador*, 18-07- 2008).

En *El drama del 15 de octubre* hay reconstrucción de hechos que se integran al relato filmico. La cirugía antes de la muerte, al cuerpo inerme de Uribe Uribe, es por lo que se deriva de las descripciones, que recoge la prensa escrita de esos años, una puesta en escena, la que se combina con el registro de hechos filmados, en el momento de su ocurrencia, como la conmemoración en el mausoleo del Cementerio Central del primer año del asesinato, sucedidas en octubre de 1915. El mausoleo es el otro hito geográfico,

donde ocurrió la segunda filmación de cine en Colombia de la cual se tiene restos en nitroato, y que hoy sobrevive en el Cementerio Central de Bogotá, por cierto, bastante saqueada.

El drama 15 de octubre es responsabilidad de Francesco Di Doménico Vincenzo Di Doménico, hermanos que son los pioneros absolutos del cine colombiano. Los Di Doménico eran empresarios que usaban mecanismos de propaganda para atraer afluencia de público para sus películas, como ya lo vimos, combinaban espectáculo, proyecciones y música. En un aviso publicado por los Di Doménico a comienzos de febrero de 1915, se ve que preparaban su realización: “Se dará cien francos a un argumento que pueda servir para hacer la apoteosis de la vida política y la muerte del general Uribe Uribe y dé campo para ilustrar varias de las acciones en que el ilustre mártir sirvió a la patria”.

Los Di Doménico estrenaron su película *El drama del 15 de octubre* a comienzos de noviembre de 1915, en el Salón Olympia, días después de las conmemoraciones que tuvieron lugar en varias partes del país, con motivo del primer aniversario de la muerte del general. Como prueba de su empeño comer-

cial prepararon al público, así apareció el 27 de octubre de 1915 en El Tiempo una nota que dice: “La empresa del Cine Olympia está actualmente haciendo una reconstrucción de los detalles más interesantes del asesinato del General Uribe, para traspasarlos a la cinta cinematográfica, la que será representada próximamente”

El estreno del *Drama del 15 de octubre* causó de inmediato una conmoción social amplificada por la prensa a nivel nacional, lo que provocó un rechazo y la censura de la película, hasta su desaparición casi total, buscando borrarla de la memoria fílmica nacional. Según Enrique Santos Molano, “los moralistas de entonces pusieron el grito en el cielo y hubo un movimiento para impedir la proyección... y fue destruida por orden judicial” (*Años de cine, Credencial Historia*, edición No 177, 2004). Eso último no se ha probado y es una apreciación del historiador, sí hubo funcionarios que a nivel local la prohibieron, pero no hay constancia de su destrucción por orden judicial. Las críticas se extendieron a la forma como se promocionó el estreno: “Se exhibe la efigie del Gral. Uribe en las esquinas públicas y en carteles de reclame, ni más ni menos como si fuera la de un torero o de la de un cómico celebre.” (*El Cine Gráfico*, N.º 20, 1916).

La revista El Cine Gráfico menciona un montaje, “una reconstrucción”, en la cual se lee que los Di Doménico “fotografiaron los sitios principales del sangriento drama, y a los acusados de su muerte.”

Leila El Gazí en la Revista Credencial Historia, de abril de 1999 (N.º 112) nos cuenta qué mostraba la película: Se iniciaba con un retrato de Uribe Uribe, a continuación una puesta en escena mostraba la operación practicada al general antes de morir. Venían después las imágenes del entierro en Bogotá, se veía la salida del féretro de la basílica para ser conducido al cementerio, el desfile del pueblo bogotano, los carrozales con coronas, los oradores pronunciando sus discursos ante la tumba y las descargas de fusilería. Una segunda puesta en escena, presentaba a los autores materiales del crimen, Galarza y Carvajal.

La revista El Cine Gráfico menciona un montaje, “una reconstrucción”, en la cual se lee que los Di Doménico “fotografiaron los sitios principales del sangriento drama, y a los acusados de su muerte.” En la siguiente parte se incluían imágenes de los homenajes que se le rindieron a Uribe Uribe en el primer aniversario de su muerte:

más desfiles de coches, peregrinaciones a las pictografías en las “Piedras de Tunja” y oradores. La película finalizaba con una alegoría sobre la tumba de Uribe Uribe, *La alegoría de la libertad*.

Concha Henao en la *Historia Social del Cine del Cine en Colombia*, tomando como base la información aportada por Leila El Gazzi, a la cual cita, compendia lo que denomina “la estructura del documental”, dividiéndolo en seis partes posibles:

- Apertura: retrato de Uribe Uribe
 - Cirugía antes de la muerte
 - Funerales
 - Salida de la catedral con el féretro
 - Desfile popular
 - Carrozales con coronas
 - Discursos
 - Salvas de ejército y la policía
 - Presentación de los asesinos en el panóptico
 - Homenajes en el primer aniversario
 - Desfiles
 - Peregrinaciones, pictografías de las “Piedras de Tunja”
 - Discursos
 - Cierre: en el mausoleo una mujer: Alegoría de la libertad, agita la bandera de Colombia.
- Este esquema permite ver que, en la primera parte, las filmaciones de registro di-

recto se combinan con las de reconstrucción y las de puesta en escena. Los Di Doménico tenían filmaciones del sepelio del General, ocurrido el 18 de octubre de 1914 y las utilizaron para *El drama del 15 de octubre*, estrenada en noviembre de 1915 y por lo tanto acudieron a su archivo de imágenes documentales. Dejando claro que el primer largometraje de tipo documental del cine colombiano utilizó imágenes de su archivo, filmadas un año antes.

En el libro *Mirando solo a la tierra*, de Germán Franco Diez (Pontificia Universidad Javeriana, 2013), hay una relación de espectáculos y películas presentados en la ciudad de Medellín, tomada muy juiciosamente, mes a mes, de las ediciones de los periódicos que se conservan en esa ciudad y de esa época. En marzo de 1915 se referencia que se presentó una cinta que se llamó *Los funerales del General Uribe Uribe*. Esto permite asegurar que existía ese fragmento, el del entierro de Uribe Uribe, en los archivos de los Di Doménico, ya lo sospechaba Chaparro en su artículo, cuando afirma: “Nuestro primer largometraje filmó en cámara ardiente a Rafael Uribe Uribe.”

La reconstrucción de la cirugía fue desafortunada, se sabe que realmente se realizó

una, el 15 de octubre, mientras el líder agonizaba. Solo basta con leer la reacción que apareció en un periódico para entender que fue poco lograda, macabra e inverosímil. La nota dice: “Harta censura mereció –por parte del público asistente al estreno– el procedimiento de reconstruir, de una manera tan torpe, la escena de la operación practicada al general Uribe, ya moribundo. ¡Y hubo médicos que se prestaron a eso!” (Rigoletto, 1915).

Las más audaces escenas fueron las que presentaron a los asesinos confesos encarcelados en el panóptico, sede, hoy, del Museo Nacional. Primero por los ardides de los productores para lograr que los sicarios Galarza y Carvajal permitieran ser filmados. Ellos no habían consentido a las varias solicitudes de la prensa y fotógrafos. Hay que recordar que habían sido aprehendidos el mismo día del crimen. Fue gracias a convenir con ellos, previamente un pago, que ellos accedieron: “Al día siguiente, los empresarios se presentaron con sus aparatos y hallaron tanto a Galarza como a Carvajal trajeados con sus mejores ropas y arreglados de manera correcta. Con gran facilidad y comparecencia, se prestaron a todas las posiciones que desearon los operadores.” (*El proceso sube al tribunal*. El Diario Nacional,

1916).

En sus memorias, Francesco Di Doménico escribió: “Filmamos a los sindicados, escondiéndonos en todos los rincones del Panóptico para poderlos tomar infraganti y no en pose forzada.” Juan Di Doménico, hijo de Francesco Di Doménico, en una entrevista que conserva la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, recordaba “que de rodillas los asesinos aparecían en la película pidiendo perdón”. En la crónica del 6 de diciembre de 1915 aparecida en el Rigoletto, periódico de Barranquilla, la misma que se mencionó antes, se afirma que “de la película *El drama del 15 de octubre* lo único que aparece allí con cierto y relativo interés son los asesinos. Parece que hubo cuidado especial en que estos hicieran más repugnante su aparición en la cinta”. En resumen, una puesta en escena que molestó a la prensa y al público, pero que seguramente satisfizo filmadores y productores, a los Di Doménico, por la osadía que planteó su realización.

La segunda parte de la película, la que se identifica en el esquema de Concha Henao con los numerales 5 y 6, es el registro directo de tipo documental de las solemnidades que se verificaron en la capital con motivo del aniversario de la muerte de Uribe Uribe.

La escena de *La alegoría de la libertad*, con que termina la película, no se salvó tampoco, de la crítica de los periodistas “...un cuadro llamado *La Apoteosis* cuyo simbolismo es supremamente trivial: una mujer agita, a derecha e izquierda, la bandera colombiana sobre el monumento erigido al general Uribe Uribe”, en el mausoleo del Cementerio Central de Bogotá. (Rigoletto, 1915)

En sus memorias, Francesco Di Doménico escribió: “Filmamos a los sindicados, escondiéndonos en todos los rincones del Panóptico para poderlos tomar infraganti y no en pose forzada.”

Una “película inmoral” se le denominó en su momento, fue prohibida por las distintas juntas de censura departamentales “por medida de orden público”, después de algunas exhibiciones en diferentes ciudades del país, se occasionaron desórdenes frente a los teatros, y aún después de que Francesco Di Doménico realizara una nueva versión, recortando las escenas más polémicas, la película no pudo ser explotada en los circuitos de exhibición.

El crimen del capitolio, como algunos cronistas denominaron la película, precisa-

mente eludió la reconstrucción del ataque a mansalva de los asesinos contra Uribe. Los Di Doménico se abstuvieron de poner en escena el mortal asalto a la humanidad del líder, en la esquina del Capitolio y solo parece que se refirieron al hecho, cuándo Galarza y Carvajal describieron, desde el panóptico, en la parte que les correspondió en el filme, el modo en que asestaron los golpes durante la ejecución del magnicidio. Hay también que tener presente que las cámaras y lentes de la época no permitían grandes maniobras y desplazamientos y que la ausencia de sonido, asociado directamente a la imagen, limitaba la expresión.

El palimpsesto de las imágenes de los Di Doménico en el archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo ...

Donde la película sí fue bien recibida y pudo presentarse, en sesión privada de ensayo, fue en Medellín y allí la prensa no la masacró. En el periódico *El Colombiano*, de 18 de noviembre de 1915, aparece una nota que dice: "Película interesante que no contiene ningún pasaje inconveniente. Al contrario, se ve allí la manifestación formidable del dolor nacional y de los pomposos honores que se rindieron". Sin embargo, un grupo

de funcionarios, sin haber visto la película y seguramente azuzados por la competencia de los Di Doménico, prohibió su exhibición pública.

El palimpsesto de las imágenes de los Di Doménico en el archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo

Los Di Doménico no legaron archivos filmicos, sus películas al momento de la venta de sus activos a Cine Colombia, en 1927, se dispersaron y solo el empeño archivístico de los Acevedo es por lo que se han encontrado fragmentos de la extensa producción de los hermanos Di Doménico. A la fecha no tenemos el catálogo completo, en un solo compendio, de su aporte a la producción de cine colombiano. La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano recibió una valiosa documentación personal y administrativa, gran parte de ella la fundamentó e ilustró el libro *Tiempos del Olympia*, que Jorge Nieto hizo en coautoría con Diego Rojas y que se publicó en 1992. Los registros fílmicos realizados por los Di Doménico sobrevivieron y llegaron hasta hoy porque se encontraron mezclados en los más de 150.000 pies de película del Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo.

Los Acevedo son los otros pioneros de la cinematografía nacional. A ellos se les debe

dar el crédito de ser los primeros en guardar y conservar de forma sistemática un archivo fílmico, que abarca cerca de un poco más de 34 horas y contiene registros fílmicos que llegan hasta los años cincuenta del siglo veinte, que son hoy custodiados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, restaurados foto químicamente con duplicados en el mismo soporte fílmico en contratipos y preservados en archivos digitales masterizados en 4K. Pero este archivo fue objeto de una desafortunada intervención antes de ser preservado, en 1986, gracias al empeño de Jorge Nieto y la Esso Colombiana y antes de ser incluido, en 2018, en la lista de UNESCO, Memoria del Mundo para América Latina y el Caribe –MOWLAC–.

La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano recibió una valiosa documentación personal y administrativa, gran parte de ella la fundamentó e ilustró el libro *Tiempos del Olympia*, que Jorge Nieto hizo en coautoría con Diego Rojas

El drama del quince de octubre, como vestigios de un palimpsesto fílmico, que es la memoria de los primeros años del cine colombiano, se entreveraron en los registros de los Di Doménico que se ubicaron en el

Archivo Acevedo. Es entonces en el archivo de los Acevedo donde se encontraron los fragmentos de las películas como la *Fiesta del Corpus* o la *Procesión Cívica del 18 de julio de 1915* plenamente identificadas, en su autoría, como pertenecientes a los Di Doménico, y es también allí donde se encuentran las secuencias de la *Alegoría de la libertad* que, como decía Jorge Nieto en *Tiempos del Olympia*, era “posiblemente lo único que queda de la conflictiva película *El drama del 15 de octubre*”.

Hay que recordar el desafuero archivístico cometido por parte de una empresa de televisión, RTI, bajo la cual estuvieron a cargo los materiales, contra el Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo, cuando en ese momento la titularidad y tenencia estaba en poder de Intercor –International Colombia Resources Corporation– empresa subsidiaria de Exxon. Ocurrió, en los años sesenta del siglo pasado, cuando se destruyó el montaje original en que venían organizados los rollos y se creó, a partir de una observación superficial y ligera, nuevas agrupaciones con nombres como: *actos sociales*, *actos fúnebres*, *corridas varias*, etc. Y otros, que cuando no se pudieron reconocer en ninguna de esas categorías arbitrarias se juntaron, sin acudir a la verificación de las

marcas en los bordes de los rollos, como *Varios*, aglutinados en periodos de fechas aproximadas, según una primera observación de los contenidos de imágenes, juntado metraje de diversas épocas y procedencias. Todo para atender la demanda de uso, para cumplir con las franjas de horario de la parrilla de la programación televisiva.

En el grupo de registros identificados como *Varios* sin fecha (Eastman, Gevaert, Agfa) 1916, aparecen las filmaciones de las pinturas murales realizadas sobre los abrigos rocosos que se encuentran en las inmediaciones del parque arqueológico conocido por entonces como Las Piedras de Tunja, en Facatativá, donde se aprecia la figura monumental de Uribe Uribe entre los generales liberales, mártires de las guerras civiles del siglo XIX, Ricardo Gaitán Obeso (1850 - 1886) y Zenón Figueredo (muerto en 1899) coronados por el Escudo Nacional. En otros dos bloques pétreos, que flanquean un lado del tríptico donde aparece Uribe Uribe, se encuentran las pinturas también sobre piedra de Santander (1792 - 1840) y la del presidente de los Estados Unidos de Colombia Manuel Murillo Toro (1816 - 1880). El Olimpo fundamental del liberalismo colombiano hasta ese momento puesto en las piedras colosales.

Hoy este sitio ha sido resignificado, valorado y se conoce ahora como Las piedras del Tunjo, en el Parque Arqueológico Nacional de Facatativá, por la calidad de las pictografías prehispánicas que allí se encuentran, las cuales ya habían sido objeto de atención por la Comisión Corográfica en 1850. Este conjunto de pinturas rupestres es un lugar sagrado del pueblo-nación Chibcha y es objeto de culto y peregrinación por las comunidades indígenas del país y allí “a dicho círculo de piedra, los líderes de la comunidad muiscana lo denominan la Plaza de Gobierno” y, según ellos mismos, era el lugar ordenado por los abuelos ancestrales para ritualizar los actos de posesión de los gobiernos y autoridades indígenas de los pueblos muiscas. (Memoria, patrimonio arqueológico y utopías interculturales: dogma y misticismo en el parque arqueológico Las Piedras del Tunjo en Facatativá, Pablo Felipe Gómez-Montañez, Hallazgos No. 10. Universidad Santo Tomás, 2012).

Este conjunto de pinturas rupestres es un lugar sagrado del pueblo-nación Chibcha y es objeto de culto y peregrinación por las comunidades indígenas del país ...

Las pinturas murales fueron terminadas

en 1915 en el mes de octubre, como parte de las conmemoraciones a las que ya hemos hecho referencia con motivo de honrar la memoria del líder liberal, cuyo asesinato, como también hemos dicho, se conoce como el primer magnicidio en la historia republicana en la Colombia del siglo veinte. Estos murales, que se realizaron en uno de los sitios donde se encuentran las pictografías prehispánicas, fueron adjudicados en su autoría a por lo menos dos artistas, uno de ellos es Coriolano Leudo, que ya tenía relación con los Di Doménico porque había pintado para ellos el telón del escenario del Gran Salón Olympia, que ellos administraban y cuya pintura de la *Firma del Acta de Independencia* (1938) es uno de sus obras más conocidas. Sin embargo, la cronología de la vida de Leudo, que se conoce ampliamente, no permite adjudicarlas a este prestigioso maestro, porque por esa época se encontraba fuera del país.

La historia de nuestra cinematografía da inicio con una obra que se aventuró, no sin afán de impactar comercialmente, con un tema nacional de actualidad y trascendencia para su momento, el asesinato de un líder político que, como Uribe Uribe, congregaba, como nunca antes, a los colombianos. El funeral de Uribe Uribe es recordado como la

más grande movilización que hasta entonces, 1915, que concentró una multitud nunca antes vista.

En 1928 otro largometraje, en cuyo tema aparece nuevamente Uribe Uribe, del cual quedan menos huellas filmicas que de *El drama del quince de octubre*, es *Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia*, dirigida por el actor español Pedro J. Vásquez. Contó con el guion original del escritor antioqueño Francisco Gómez Escobar (1867 - 1938), más conocido como Efe Gómez, quien era una de las apuestas para atraer al público, además de la figura y evocación de Uribe Uribe. Se sabe que se estrenó en el teatro Junín de Medellín en diciembre de 1928. Por su duración, que alcanzaba las 5 horas, en treinta rollos, fueron tres los días en que pasó su primera exhibición, pero los productores de la Sociedad Bolívar S.A. decidieron reducirla a trece rollos. Con esta película recortada se exhibió en varios departamentos del centro del país y en la costa caribe durante 1929, para tratar de recoger los dineros que costó su producción, porque el objetivo inicial, el de recoger fondos para que el actor ibérico Pedro J. Vásquez volviera a España, ya se habían olvidado.

Reconstrucción fragmentaria del primer largometraje del cine colombiano

En 2015, la Cinemateca Distrital, hoy Cine-mateca de Bogotá, durante el Salón Interna-cional de la Luz, se programó en uno de los eventos un *Homenaje: 100 años del Estreno del Primer Largometraje del Cine Colombiano*, en esa ocasión presentamos una versión en video de un poco más de cinco minutos de duración, que, tomando el orden propuesto por Concha Henao, en la mencionada Histo-ria Social del Cine en Colombia, tomo 1. Acu-diendo a fragmentos tomados del Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo y ordenándolos en una edición, con los recursos técnicos para la edición y musicalización de hoy, se presentó, *El dra-ma del 15 de octubre* (Fragmento).

Las imágenes de archivo se ubicaron en las filmaciones que hacen referencia visual a las seis partes que integraban la estructura del largometraje, luego al no haber filmaciones de Jesús Carvajal y Leovigildo Galarza, se usaron las fotografías tomadas por Arístides Ariza (1894 - 1948) de los mismos. Para el funeral se acudió a las imágenes que se en-cuentran en el aparte de "honras fúnebres" donde están, entre otras, las correspondien-tes al 8 de junio de 1929 (Acevedo e Hijos – 1929); otra reconstrucción fragmentaria,

con una duración de más de diez minutos, tiene una parte significativa, el desfile de señoritas, entrando por la calle 24, precisa-mente al Cementerio Central. Otro metraje de puro Archivo Acevedo, como quiera que es el que inaugura su proeza fílmica, de más de treinta años de registros documentales para los noticieros cinematográficos, es *Los Funerales de Benjamín Herrera* (Acevedo e Hijos ✕ – 1924).

En *El drama del 15 de octubre* (Fragmen-to) hay unos momentos en que la imagen se ve partida por una raya horizontal, que sur-gió al unir dos partes de una misma imagen, que quedaron separadas durante el copiado, al correrse la ventanilla y no ajustarse en el momento de la duplicación de nitrato a ace-tato. Ese "efecto", en la base de datos, nom-brado como "daño de copiado", refuerza la idea de las imágenes de archivo como des-gastadas. Lo que no es verdad porque unas imágenes filmadas hace más de cien años pueden parecer filmadas en el presente si el soporte que las contiene, en negativo, está en buen estado de conservación.

Las partes donde aparecen los políticos, entre ellos los hijos de Uribe Uribe en el Mausoleo del Cementerio Central, corres-ponde a los *Funerales de Benjamín Herre-*

ra. En la versión que se puede consultar en el siguiente link conserva los créditos que en otros enlaces han desaparecido, lo cual no deja de advertir que todo lo que va con el primer largometraje es misterio y obsesión.

En *El drama del 15 de octubre* (Fragmento) hay unos momentos en que la imagen se ve partida por una raya horizontal, que surgió al unir dos partes de una misma imagen, que quedaron separadas durante el copiado...

El drama del 15 de octubre (Fragmento)
2015.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 5 min. 36 seg. Video Digital.

Versión con imágenes del Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los

Acevedo y fotografías de Arístides Ariza

Idea e Investigación de Archivo. Rito Alberto Torres

Edición: Enrique “Quike” Garzón

Música. Nicolás Rodríguez

https://drive.google.com/file/d/1ztZrS-5rBnj4txerJRs9j8U2c5jDQ3B_7/view?usp=sharing

Las posibilidades de hallar el primer largometraje del cine colombiano se esfumaron, según se deduce de la última alusión

que se hizo de *El drama del 15 de octubre* en el universo de publicaciones y portales digitales. Dice José Á. Báez de La rueda suelta que la película “se consumió en un incendio”. Teoría probable porque siendo el nitrato su soporte es posible que se haya auto inflamado. Los Di Doménico en su casa preferían “hablar pasito o no tocar el tema”, según los testimonios familiares

La producción de cine colombiano se vio afectada no solo por el veto puesto sobre los filmadores más organizados y con capacidad de realizar registros cinematográficos en momentos en que el material de película virgen escaseaba a causa de los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, situación que se prolongó hasta el final de la contienda, en 1918. A pesar de ello, se tiene noticia de avisos en la prensa local de películas que llevan en el título la ciudad de Barranquilla. Los Di Doménico volverían con fuerza a la realización cinematográfica estrenando en 1919, *El primer Congreso Mariano Nacional y la Consagración de la Virgen de Chiquinquirá*, de la cual se encuentran trazos en el Archivo Acevedo. De todas formas, el año anterior en que mayor desempeño en su empeño de filmar habían tenido había sido el 2015. Año de inicio de la producción cinematográfica en Colombia.

Referencias

-Fichas de inventario y verificación técnica de entrada del depósito de cine–DC 00170– correspondiente al acervo fílmico de la Cinemateca del Caribe. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 1998.

-Guide to Identifying Year of Manufacture for KODAK Motion Picture Films. April 201. <https://www.kodak.com/content/products-brochures/Film/Guide-to-Identifying-Year-of-Manufacture-for-KODAK-Motion-Picture-Films.pdf>.

-Tiempos del Olympia. Jorge Nieto y Diego Rojas. Fundación Patrimonio Fílmico colombiano.1992.

- La cita de Roman Jacobson fue tomada del capítulo, *Sin identificar, material inflamable. Nitrato argentino. Una historia de cine de los primeros tiempos*.

Carolina Cappa (ed.). Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hickén. Argentina.2019

- Memoria, patrimonio arqueológico y utopías interculturales: dogma y misticismo en el parque arqueológico Las Piedras del Tunjo en Facatativá. Pablo Felipe Gómez-Montañez, Hallazgos No 10. Universidad Santo Tomas, 2012

-Historia Social del Cine Colombiano. Tomo 1. Álvaro Concha Henao. Editorial Black María. 2014.

-La pantalla del pasado. Yavid Galindo Cardona. Cinemateca de Bogotá, Gerencia de Artes Audiovisuales, Idartes. 2019

Mirando solo a la tierra. German Franco Diez. Pontificia Universidad Javeriana. 2013

- Cineastas del Caribe Colombiano <https://patrimoniofilmico.org.co/cineastas-del-caribe-colombiano/>

-Hugo Chaparro ha ganado el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar en dos ocasiones en 2023 por su crítica «Delirio perpetuo» y en 2025 por la entrevista «Andrea Cote: “[La tía Beth le gritaba a sus vecinos en dos lenguas](#)”».

La rueda suelta: blog de cultura, historia y sociedad. [La otra historia del cine y la televisión colombiana: lo que no nos dejaron ver](#). 13/11/2025

LAS MUJERES EN EL CINE DE SIMÓN MESA

Gloria Isabel Gómez



Podría comenzar este texto enumerando a todas las protagonistas de los largometrajes de Medellín desde finales de los noventas hasta la fecha. Si lo hiciera, evocaría historias muy diferentes, pues en una ciudad tan desigual es imposible que las experiencias de estos personajes sean homogéneas. Mónica: la vendedora de rosas, Paula de *Matar a Jesús*, Cristina de *Los Días de la Ballena*, Sandra en *La Piel en Primavera...* Nombrarlas

nos recuerda que el cine es un dispositivo cultural mediante el cual se pueden representar las vivencias de las mujeres, reforzar estereotipos de género o reflexionar acerca del contexto al que pertenecen, en este caso, una ciudad violenta y llena de contradicciones.

Estos análisis se han realizado en el ámbito académico, pero también tienen un gran

valor en la crítica de cine. Por lo anterior, utilizaré esta oportunidad para enfocarme en los personajes de un cineasta cuya filmografía se desarrolla por entero en Medellín con mujeres en los roles centrales y secundarios. Se trata de Simón Mesa Soto, egresado de la Universidad de Antioquia y de la London Film School. Fue el ganador de la Palma de Oro al mejor cortometraje en 2014 y del premio del jurado de la competencia de Cannes *Una cierta mirada* en 2025. Los personajes que describiré provienen de *Leidi* (2014), *Madre* (2016) y *Amparo* (2022), tres producciones en donde las mujeres son protagonistas. También mencionaré *Un poeta* (2025), una película en donde las mujeres son personajes secundarios.

En sus producciones audiovisuales, las mujeres son quienes sostienen el hogar, y la ausencia paterna es evidente en el contexto familiar y doméstico. En *Leidi*, el núcleo narrativo es precisamente la búsqueda del padre. La figura masculina que persigue la protagonista es su pareja y el papá de su bebé, pero no le ofrece seguridad en ninguno de estos roles. Mientras que, en *Amparo*, la protagonista trabaja y tampoco cuenta con el apoyo del papá de su hijo Elías. Ella vive sola con él y con su otra hija.

Las mujeres en el cine de Simón Mesa vienen en barrios empobrecidos de Medellín, un contexto que es utilizado en sus trabajos con fines dramáticos y narrativos. La pobreza es la que lleva a Amparo a tomar medidas desesperadas y esta misma situación lleva a Yurlady a verbalizarle a Óscar algunas de sus carencias económicas. Mientras que, en *Madre*, las adolescentes que hacen fila para hacer un casting de una película porno están allí por necesidad, porque las clases más bajas son más vulnerables a la explotación sexual infantil.

Estas mujeres también comparten algunos rasgos físicos: su pelo es negro, tienen ojos oscuros y pieles morenas. Se ven y se visten por fuera de los estereotipos de belleza de Medellín, los cuales han sido influenciados por el narcotráfico, los estereotipos de género y más recientemente por las redes sociales. Todas viven en barrios empinados, laderas desde las cuales se puede ver el río y las montañas del Valle de Aburrá. No hablan mucho, son contenidas... Se comunican con gestos y un lenguaje corporal sobrio que nos da algunas pistas sobre sus frustraciones, sus miedos o sus motivaciones.

En sus primeros tres trabajos, las protagonistas tienen en común una serie de ex-

periencias negativas con los hombres a su alrededor. Esto las lleva a un sufrimiento inevitable. Leidi está condenada a criar a su bebé sola o, al menos, a criarle en la inestabilidad con su pareja. En *Madre*, Yurani ha sido explotada sexualmente por un extranjero y este abuso sexual ha marcado la forma como ella se relaciona con su cuerpo y con el placer. Además, su violación fue grabada y será exhibida, lo que perpetua el ciclo de violencia contra ella hasta el infinito.

En sus primeros tres trabajos, las protagonistas tienen en común una serie de experiencias negativas con los hombres a su alrededor. Esto las lleva a un sufrimiento inevitable.

Amparo, por su parte, logra que su hijo regrese del reclutamiento militar, pero a costa de renunciar a su propia dignidad, luego de someterse a tensiones y humillaciones en diferentes entornos de su vida cotidiana. El sacrificio ha sido demasiado alto y su porvenir permanece incierto.

En *Un Poeta*, en cambio, Yurlady y Daniela se ven afectadas por Oscar a lo largo de la trama, pero este no logra quitarles agencia. El impacto de su comportamiento no modifica sus personalidades ni las desvía de sus

motivaciones. Quizás porque en este largometraje el foco está sobre un personaje que, en palabras del director, tiene algo de él mismo, Mesa cambia el destino de estas mujeres y les ofrece la posibilidad de decidir por sí mismas, aún si ambas siguen atrapadas en contextos socio económicos muy difíciles. Yurlady decide que ser poeta no es lo suyo. En su vida, la poesía tiene un lugar de expresión personal, lejos de la pretensión de publicar libros o de profesionalizarse... para ella, la poesía es catarsis, un espacio de conexión consigo misma. Por su parte, Daniela (hija del protagonista) aprende a poner límites que son saludables para ella y escoge de qué manera quiere estar vinculada a un padre que la afecta, pero que parece que ha empezado a comprender, con mucho esfuerzo.

Además de estos elementos demográficos y psicológicos, hay un asunto temático que reúne a estas mujeres: la maternidad, una expresión de lo femenino con el que empieza y termina su último largometraje, *Un poeta*. Allí la madre es esencial. Óscar depende de su afecto y su respaldo económico para tener cierta estabilidad, tanto en su vida personal como dentro de la familia. Aunque él tiene más de cincuenta años, desde la secuencia inicial de *Un poeta* sabemos que, si la madre

fallece, el protagonista tocará fondo.

La maternidad es mucho más explícita en *Leidi*, un cortometraje en donde una adolescente y otras jóvenes de su barrio comparten la responsabilidad de criar a sus bebés en solitario o en condiciones precarias. Por su parte, en *Madre*, la protagonista busca refugio en la cama de su mamá después de haber vivido una situación traumática. El plano final de este cortometraje parece recordarnos que nadie puede regresar al vientre materno, pero en ocasiones, se puede volver al lecho de quien te vio nacer.

Finalmente, en *Amparo*, la tenacidad con que la protagonista decide cumplir su objetivo solo puede explicarse por el vínculo que tiene con Elías, un lazo de sangre y un impulso de protección madre-hijo que no puede comprenderse desde lo racional. La obra nos deja la sensación de que, sin su madre, Elías no tiene a nadie que se preocupe por su bienestar.

En entrevistas recientes, Mesa ha descrito la influencia de su propia madre en su trabajo... Ver la lucha cotidiana de esta mujer por sacar adelante a sus hijos, después de un divorcio y en una sociedad conservadora, marcó sus intereses como director. Y esta

información, que no pretende psicoanalizar su trabajo, nos ayuda a comprender cómo el contexto del cineasta es el mismo contexto de muchísimas mujeres de Medellín, un universo de experiencias que le ha permitido crear estos retratos complejos sobre lo que significa ser madre en una ciudad donde diariamente hay violencia contra las mujeres y las niñas, dentro y fuera de sus hogares.

Y precisamente por la realidad tan violenta que habitan las mujeres de toda su filmografía, no me es posible concluir este texto sin mencionar a un personaje femenino de su último trabajo, una joven sin nombre que intenta representar (o más bien ridiculizar) un grupo más amplio de mujeres. Se trata de una figurante de *Un poeta*, una caricatura mediocre del feminismo que aparece en medio de una confrontación donde los personajes discuten si una menor de edad fue abusada sexualmente o no. La seriedad de este asunto contrasta negativamente con la intervención que hace este personaje, en un fragmento que no nos dice nada sobre el protagonista ni aporta información o comididad a la historia.

Si omitimos esta decisión y optamos por darle una importancia mínima, podremos

ver que en su cine hay una voluntad que oscila entre lo consciente y lo inconsciente de mostrarnos que nos rodean comportamientos y formas de violencia que hemos normalizado y que afectan a las mujeres de nuestra sociedad. Es como si creara personajes femeninos dentro de un espejo en el que nos cuesta ver nuestro reflejo, porque a veces es más cómodo mirar para otro lado... Pero basta asomarse por la ventana para comprobar que compartimos con estas mujeres la misma ciudad, así la pantalla del cine nos muestre solamente un fragmento de su inmensidad.



CONTENIDO

SITIO WEB

RUBÉN MENDOZA (1980)

HONESTO Y PROVOCADOR REALIZADOR BOYACENSE

—●—
Mauricio Laurens



Director, guionista y productor de mirada certera, narrativa fluida y destreza para improvisar con sus actores tanto naturales como profesionales. Egresado de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Na-

cional, su ejecución detrás de cámara comenzó en 2004 con una estremecedora ficción de apenas veinte minutos en tierras de Boyacá: *La cerca*. Allí expuso las rivalidades desbordadas entre un padre campesino viu-

do y su hijo vengativo, huérfano de madre, tras las pesadillas originadas en el pasado tenebroso del taita bandolero para culminar con la quema en vivo del año viejo.

Si *La sociedad del semáforo* captura el mundo subterráneo del centro bogotano, y explora deterioros mentales de un ingenioso reciclador, *Tierra en la lengua* recoge las últimas vivencias de un gamonal desgraciado en los llanos de Casanare, *Memorias del Calavero* es “una desbordante historia de vida en la que sería difícil separar mentiras de verdades”, y *La señorita María*, en 2017, percibe el alma solitaria de una transgénero auténtica en la tierrita fría que le tocó vivir.

Su ópera prima, *La sociedad del semáforo* (2010), escrita y dirigida con aptitudes ciertamente experimentales. Imágenes reales, duras y libertarias, que recrean con elementos naturales y poéticos las penurias atravesadas por recicladores y vagabundos, vendedores informales e indigentes, bohemios y malabaristas –incluso una sopadora de fuego–. Son personajes capitalinos del montón: artistas y rebuscadores de oficio, mendicantes en las esquinas de los semáforos y ñeros –sin ofender– que de día duermen y por las noches se amontonan en alcantarillas y basureros.

Docudrama y guion desarrollados con métodos de improvisación, sabedora puesta en escena e intérpretes mayoritariamente extraídos de la calle en un casting elaborado durante varios meses. Temas existenciales tratados con bastante desparpajo, como aquella progresiva pérdida del ingenio y las potencialidades laborales, los altibajos y persecuciones de quienes viven trabados en calles y madrigueras, el sexo entre cartones y la camaradería que sobrelleva vicios rutinarios. Fanfarria orquestada por el músico ecléctico Edson Velandia (*728 ambulancias*) con trompetas, guitarras, cuatro, redoblante, bajo, acordeón y... lamentos.

Este largometraje, cien por ciento bogotano, busca expresarse colectivamente en la perspectiva intimista de su autor. Despliega la solidaridad de un zorrero, que transporta o acarrea el cadáver de un niño despreciado por quienes tienen techo, y luce una simpática panadera siendo aliciente afectivo para quien estudia la estrategia de prolongar indefinidamente las luces rojas del semáforo, vender más y asegurar el sustento. ¿Qué pasaría si tales señales de pare se quedasen así para siempre? Respuesta: “pues que ellos venderían mucho más y tendrían tiempo adicional para divertirse.

Encabeza el reparto un ratero desplazado de origen chocoano (Raúl), provisto de zapaticos para su gente, quien asalta una funeraria para sepultar dignamente a un parcero –“tengo los dedos sucios, pero no untados de sangre”–. Acompañado del viejo Aníbal, de extracción goda, el que inventa historias para conmover al público; también, del lisiado Cienfuegos, no dispuesto a ser desmembrado en la morgue, y de una botafuegos de verdad, que hace de su audacia un espectáculo caliente al aire libre.

Este largometraje, cien por ciento bogotano, busca expresarse colectivamente en la perspectiva intimista de su autor.

Prólogo, apoteósico: desfile de una veintena de ambulancias blancas con luces encendidas, seguido de unas secuencias inolvidables como son las travesías de quien frecuenta los cerros orientales de Santa Bárbara centro y el barrio obrero de Egipto. Asombra el silencio grabado en volumen alto para borrar ruidos metropolitanos y el arte cacharrero de un aventurero de la calle.

Estética humana de la mugre, no siempre suciedad física en la piel. Anarquía, demencia y autodestrucción siendo resultados de

la indiferencia o apatía, del pasajero promedio en vehículos públicos y particulares. Es como si la realidad fuese observada con los ojos de quienes se las ingenian para no morir de frío e inanición, en medio de la represión policial y uno que otro malandrín dispuesto a pescar en río revuelto.

Sus parajes fueron fotografiados magníficamente por Juan Carlos Gil, la edición rítmica corrió por cuenta del maestro caleño Luis Ospina y una mezcla de sonidos directos gracias al igualmente reconocido César Salazar. En conclusión: una de las poquísimas películas innovadoras e intimistas del cine nacional en lo que va corrido del siglo.

Tierra en la lengua (2014). Últimos días de un viejo gamonal llanero, quien de la capital viaja con dos nietecitos tras la misión de botar al río las cenizas de su aguantadora esposa. Patriarca casanareño sobrelleva su agonía –el dolor extremo– y se precipita hacia el vacío: guache, con víctimas en cada vereda e hijos regados por doquier –sufre y sueña con su panza flotando río abajo picoteada por chulos, gallinazos–.

Relato crudo, directo e implacable, labra un personaje tenaz que tiene “muchos defectos y pocas virtudes”. Él, la ley de los po-

treros colombo-venezolanos, nadie se atreve a llevarle la contraria. Porque “nadie les ha mandado meter acá la jeta” –una de sus expresiones. Rezago del gamonal cuyos vivientes cree pertenecerles, víctima a su vez de amedrentamientos o extorsiones de grupos ilegales.

Preciosa fotografía naturalista y descarnada descripción de los últimos días del terco abuelo e indeseable patrón postrado por neurosis y enfermedades. Filmada en el departamento de Casanare, dirigida sin ‘pelos en la lengua’ por quien explora ciertos recovecos y contradicciones de la condición humana, con... “una invitación para que conozcan la verdadera calaña de un hombre como estos” –lo dijo Mendoza–.

Memorias del Calavero (2014). Lo conocimos como un documental biográfico que pretendía seguir los rastros de un ex habitante del Cartucho bogotano, proscrito por las autoridades en su condición de indigente y adicto a las drogas duras. Antonio Reyes ‘El Cucho’, quien hizo de Cienfuegos en La sociedad del semáforo, un ciudadano sin rehabilitar que confunde fantasías con realidades y recuerdos distorsionados, pero elocuentes; mitómano. hace verdades de sus mentiras y delira con rastrear o perseguir las locuras de su perdido pasado santandereano.

‘El cucho’ Reyes siembra el caos a su paso y despierta intranquilidades o profundos vacíos de producción en unos cuantos cineastas al creer que ellos explotarán su muerte –por enfermedad y suicidio, aunque no queda claro–. Hay dosis de intoxicaciones y demencia senil en la confrontación con un hermano del cual había perdido sus rastros; escándalos del sicótico en un prostíbulo y visitas inesperadas a una vieja hacienda. Un delincuente, inofensivo, porque todo él es un mito: “un monumento a la inutilidad, a la inversión de los valores de la sagrada sociedad y la sagrada familia”.

Antonio Reyes ‘El Cucho’, quien hizo de Cienfuegos en La sociedad del semáforo, un ciudadano sin rehabilitar que confunde fantasías con realidades y recuerdos distorsionados ...

Sus locaciones me son familiares: esquina del Americano en el parque de San Gil, calles empedradas de Curití y Pinchote, talante comunero de Charalá, majestuoso cañón del Chicamocha y bien abajo el río Sepitá. “Flor de anís luminosa como pocas, que encegueció muchos ojos y destempló muchas miradas”; añade, Mendoza: “la cámara es una excusa, una red, para capturar películas que ya están viviendo, que andan volando sin uno”.

Señorita María: las faldas de la montaña (2017). Un documental biográfico (biopic) gracias al ojo agudo (y la sensibilidad) de tan habilidoso realizador. Captura el alma contradictoria y solitaria de una criatura transgénero –auténtica y transparente como la tierrita boyacense que pisa–. Porque ella vive sola en su rancho, trabaja duras faenas en el campo, camina largas trochas para ir a misa, habla de sus desgracias familiares y no se compleja frente a las burlas e intolerancias de sus paisanos.

En Boavita (Boyacá), pueblo perdido en inmediaciones de los páramos y nevados del Cocuy y Güicán, transcurren las faenas agrícolas y domésticas con machete al hombro y falda escocesa a la rodilla. Hay también simpatías por la campesina ‘pier-nipeluda’, cercana a los cincuenta y fan de la Virgen; ella (María Luisa Fuentes), replica: “han visto acaso a la virgen usar pantalones”. Agrega Mendoza: “pero la tal señorita es fuerte como una espiga de trigo, a la que los terremotos no le hacen ni cosquillas, y aunque conoce todas las tristezas, no hay una tan vigorosa como para agotar sus lágrimas”.

Niña errante (2019). De línea creativa muy personal, el autor regresó sin éxito comer-

cial a las pantallas grandes con una ficción feminista y de estilo decididamente naturalista. Itinerario paisajístico, sin mayor contenido y en medio de una historia frívola, casi trivial. A partir del encuentro en el entierro del papá de cuatro medias hermanas, sin conocerse entre sí, deciden acompañar a la menor de ellas que vivía con el padre a casa de una tía en un lugar indefinido.

Cuatro hermosas mujeres jóvenes, cada una con personalidades incipientes o a punto de florecer, quienes se sienten irresistiblemente unidas por vínculos de sangre y desprotección hogareña: una viajera infatigable con plata, otra aventurera por naturaleza, la que aborrece al padre del segundo hijo que espera y la llamada ‘niña errante’ –única conocedora del espíritu musical inspirado del progenitor con la capacidad de ver y entender ese mundo caótico e invisible que le tocó–.

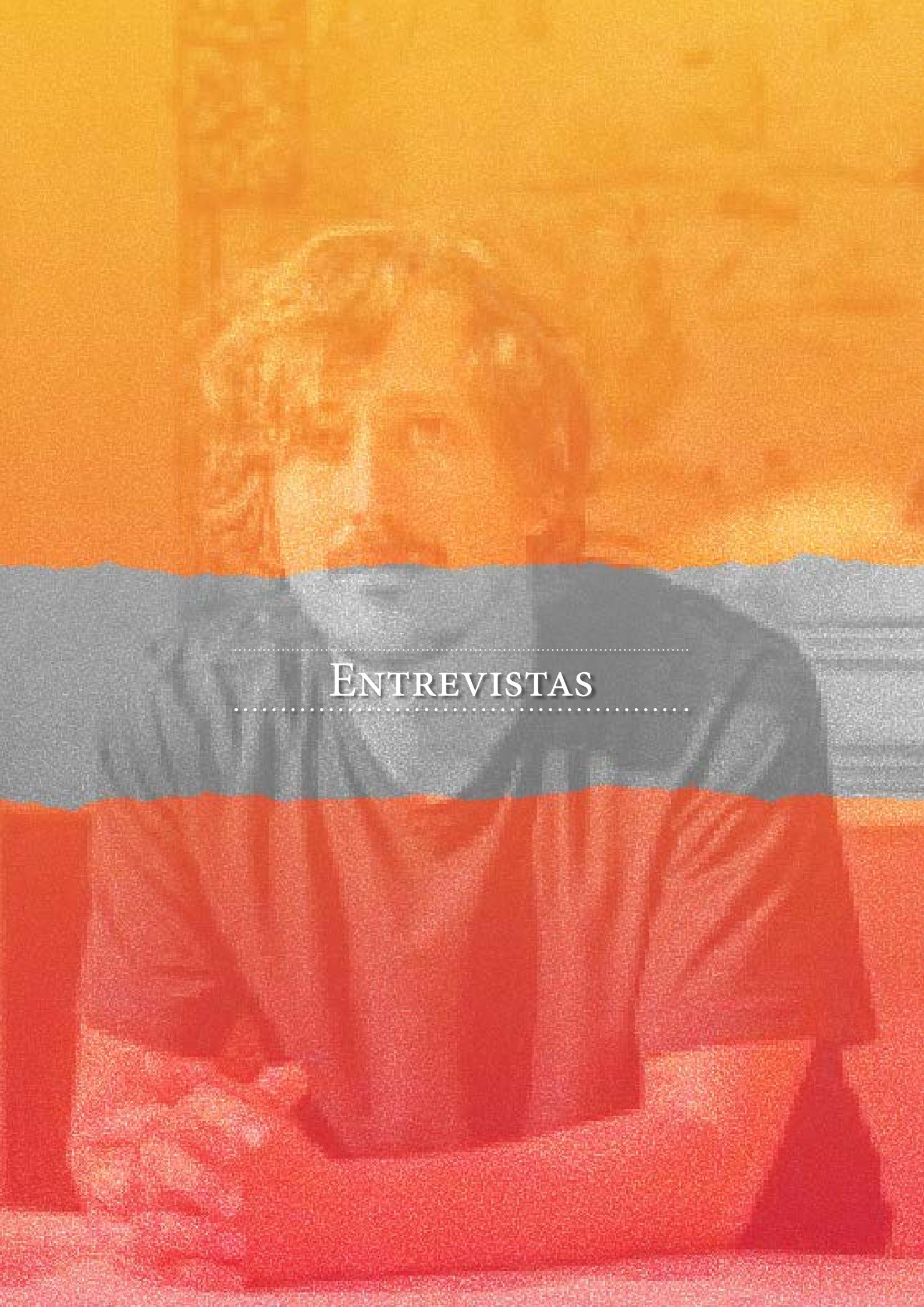
Buena factura, tanto fotográfica como visual, aunque adolece de endeble contenido narrativo, incluso tratándose de una película de carretera que destaca la mirada insistente a la piel del universo femenino de sus adolescentes, su abierta relación con el entorno paisajístico y la lente transparente de la vallecaucana Sofía Oggioni. En sus co-

mienzos, la cámara ubica a la niña que flota, o nada boca arriba, en una quebrada de pequeñas piedras y aguas cristalinas rodeada de tropical y exuberante vegetación. Ellas desnudan sus cuerpos sin tapujos, se aman y se tocan o se acarician sin morbo, por cuanto son hermanas del alma que han crecido sin una familia como tal y, como todo lo han perdido, regresan a compartir sus frustradas experiencias con la naturaleza espléndida de ceibas abrazadoras, arroyos que mojan los cuerpos y una brisa susurrante. Aunque las comparaciones pueden parecer odiosas, esta ‘niña errante’ es una Bilitis a la colombiana.

Por último, siendo documentalista de cortos en sus comienzos, cabe incluir en su filmografía la versión televisiva anterior de *El valle sin sombras* (2015), en la tragedia natural de Armero treinta años después, con historias irresueltas de los desaparecidos y varios testimonios de sobrevivientes en el olvido. 

CONTENIDO

SITIO WEB



ENTREVISTAS

ENTREVISTA A DANIEL CORTÉS (ESPEJOS ROTOS)

ENCONTRANDO OTRO DESTINO

Óscar Iván Montoya



Al momento de su muerte, Myriam Vela de Cortés dejó a su único hijo y a su nieto un montón de imágenes antiguas nunca antes vistas; el encuentro de este material fue la

génesis del largometraje documental *Espejos rotos* (2025), que contenía, entre otros materiales, parte de la historia de Emily Vargas, su madre, actriz protagonista de *La*

tragedia del silencio (1924), una de las películas pioneras del cine nacional. Su bisnieto y director de este trabajo, Daniel Cortés Ramírez, realiza un largo rastreo de casi un siglo, para legarnos la imagen de una mujer diferente para su época, refractaria a los prejuicios que miraban con malos ojos la participación de las mujeres en el cine y, de paso, para mostrarnos que las imágenes de archivo pueden fácilmente existir en historias y relatos diferentes para las que fueron creadas, adquiriendo en el camino otras potencialidades y otras resonancias, que el archivo no puede seguir siendo solamente la huella histórica de lo que aconteció, sino un instrumento de creación, de pasaporte a territorios aún inexplorados en el cine colombiano.

Uno de los fundamentos de tu trabajo es que crees mucho en el colectivo, más allá del vedetismo que genera muchas veces el cine, crees mucho en este concepto un poco teatral de la creación colectiva, como lo que promulgaba Bertold Brecht, algo de lo que implantó Santiago García en el teatro aquí en Colombia. ¿Por qué es tan importante el trabajo en equipo, más allá de que sea yo y que las luces me estén enfocando a mí, siempre resaltas mucho el trabajo de equipo?

Bueno, pues ve, yo creo que tiene que ver con un método de trabajo que venimos desarrollando ya desde hace varios años, desde 84 (2020), que creo que permeó también las dos películas que se hicieron antes, *Elán* (2014), y *Memorias* (2016), y es un poco un proceso cinematográfico donde nosotros partimos como de un estado de incertidumbre, donde no tenemos muchas claridades de cómo va a ser la película, o cómo va a quedar, o qué viene primero, y qué viene después, y hacer la película es mucho un ejercicio de tanteo sobre la materia, sobre los archivos, sobre el sonido, sobre lo que sea que estemos trabajando y, en esa medida, entonces el método que hemos venido trabajando es un método que propone hipótesis, lanza hipótesis sobre un determinado material, y nos lanzamos todos juntos a tratar de corroborar o de descubrir esa hipótesis, entonces en ese sentido es como que yo no puedo decirle a nadie qué hacer, porque yo mismo no sé qué hay que hacer, y porque nadie más sabe qué hacer, sino que lo único que podemos hacer es meternos todos con la misma incertidumbre a explorar las ideas, y a ver qué surge y a dialogarlas, entonces es un método horizontal, donde las relaciones creativas son las que marcan la pauta. Por ejemplo, en este momento estamos haciendo otro corto que se llama *Yo soy*

la muerte, y acabamos de terminar una voz, y esa voz surgió de juntar unos papelitos de unos textos de archivo, y la fuimos armando y pegando sobre otros papeles en un proceso de cuatro meses, ahora ya la grabamos, y lo que decíamos la última sesión era: uy qué va a pasar ahora, ahora que pasemos a la imagen cómo lo vamos a hacer, no sabemos ni siquiera cómo lo vamos a hacer, o cuál es el procedimiento, y por eso el equipo es tan importante, porque no va tanto de una ejecución técnica, o de un virtuosismo en la imagen, o en el montaje, o en el sonido, sino del contacto creativo que ya tenemos como grupo, de una sinergia que ya se mueve por unos mismos terrenos donde cada quien pone su creatividad y su sensibilidad en la película, y eso le da una marca particular, entonces creo que por eso no podemos trabajar de un modo tan vertical como suele estilarse en otro tipo de películas.

... en este momento estamos haciendo otro corto que se llama Yo soy la muerte, y acabamos de terminar una voz, y esa voz surgió de juntar unos papelitos de unos textos de archivo, y la fuimos armando ...

Hablaste del tema de los archivos y ha sido tu marca personal como al momento de abordar

el cine, que es un cine, por lo menos tu última película, sí tiene planos rodados, pero hay muchas películas de este género que son películas sin rodar un solo plano y todo corresponde a imágenes de archivo, ¿Por qué te has interesado tanto por los archivos y por qué has ido incursionando poco a poco en lo que así muy genéricamente se puede llamar como ficciones de archivo, que es algo diferente a la utilización que se le da normalmente a los archivos?

En esta película sí hay más filmación, yo realmente desde que estaba en la universidad nunca me sentí bueno como para tomar fotos o para grabar, ni nada así, como que eso me quedaba muy feo, yo veía a los compañeros y lo mío no funcionaba, y un poco de la aproximación que tuve a la cámara fue una cosa más como de registro documental, como de buscar unas ciertas pulsiones, y desde el primer corto, pues ahí hay cosas filmadas, que desde ahí trabajamos con Camilo Ortiz, que también hizo la fotografía de *Espejos rotos*, pero la imagen no tiene que ver con un registro documental o dramático, sino más bien como con unas presencias y unos cuerpos que tienen presencia en la cámara.

Por ejemplo, en *Espejos rotos*, esas imágenes filmadas que hay, eso no se sabía en qué

iba a acabar, o para qué secuencia iban, o qué iban a significar, eso termina montándose dos años después, y encontrando otro destino, entonces yo creo que también parte como de este trabajo con archivo, como de esta insistencia en la imagen de archivo, es como ese llamado y esa curiosidad que la imagen te brinda, y es siempre un misterio, y hay quizás más tiempo de sentarse en la casa a trabajar con el misterio de imágenes preexistentes, que salir a filmar y a relacionarse con ese misterio que me parece que ocurre ya en circunstancias muy específicas, entonces por eso creo que la línea ha ido más abocada al trabajo de archivo, también por una facilidad de acceso y de trabajo donde la película ocurre con unas imágenes que ya tenemos, que no hay que producir, que a veces son difíciles y caras, pero que también hemos encontrado el modo de solventar esas dificultades burocráticas para poder usar los archivos.

Como todas las películas y todos los productos culturales, siempre hay películas, libros, materiales preexistentes creados antes de lo que uno quiere realizar y, en este caso, como en muchos otros casos en Colombia, Luis Ospina fue el precursor de las películas de vampiros, de los falsos documentales, de las películas policiacas y, en este caso,

del trabajo con archivo, ¿Qué tan importante ha sido en la conformación de esta línea de abordar el cine, el trabajo preexistente de Luis Ospina?

Creo que hay como una línea genealógica, hay como un muy importante legado, porque yo creo que no solamente tiene que ver con trabajar con un cierto material o hacer un cierto tipo de películas, sino también de una actitud frente al cine, y es que la actitud de Luis Ospina frente al cine no tenía que ver con una disposición productiva, con una disposición de validación cinematográfica en tales o cuales espacios, sino que, de pronto, lo que a mí más me ha vinculado a la obra de él ha sido esa insistencia creativa en que en cada película sigue preguntando y cuestionando; Luis fue de los dijo: si no hay cine me paso al video, y si no existe este personaje entonces me lo invento, y es también el cine como posibilidad de escape, y como posibilidad de que quede ahí plantada una voz a pesar de cualquier dificultad en términos de producción, de financiación, de todas esas cosas que a veces hacen...

Disculpame, inclusive de reconocer el no tener el talante para dirigir ficciones.

Claro, claro, que es como un cine que no

está ahí en esas C mayúsculas de las que a veces habla el amigo Sebastián Wiedemann, que habla de un cine en clave menor, y es apelar también a que el cine está más en lo que haces, en lo que te pasa, en lo que compartes, que en esa gran alfombra roja, ese montón de pantallas, todas esas entrevistas, creo que hay un espíritu salvaje en el trabajo de Luis Ospina con el que dialogamos mucho, y creo que va en oposición y traza una genealogía distinta de los cines con mayúscula, que sí necesitan pasar por esos espacios de validación, que sí necesitan unos grandes recursos, y que implican otros modos de relacionarse con el cine, con las personas y con uno mismo, a nosotros nos interesa esta línea más artesanal, más íntima, más cercana, y creo que Luis Ospina tiene mucha influencia en eso.

... es como un cine que no está ahí en esas C mayúsculas de las que a veces habla el amigo Sebastián Wiedemann, que habla de un cine en clave menor, y es apelar también a que el cine está más en lo que haces, en lo que te pasa, en lo que compartes, que en esa gran alfombra roja ...

Inclusive hablabas ahorita de que, a este proyecto de Espejos Rotos, lo que lo marcó fue la indeterminación, pues para muchos de

esos fondos a los que aplicaron, siempre tenían una película distinta en la cabeza y que, afortunadamente, ninguno de ellos ganó, porque les otorgó esa libertad creativa para lograr el producto final con el que quedaron ustedes conformes. ¿Cómo terminó incidiendo para esta película no tener ningún estímulo de fondos y que finalmente ella se armara con su tiempo y su propia respiración?

Yo creo que ahí también hay un aprendizaje muy bacano, porque mientras nosotros íbamos haciendo esta película hicimos otras tres películas, y que fueron películas que se hicieron con fondos, que se lograron financiar, que se siguió el proyecto que se había plasmado, que fueron validadas por festivales nacionales e internacionales, y en el caso de *Espejos* eso no sucedió nunca, ni en la formulación del proyecto, ni en la producción, ni en la posproducción, ni en la distribución, tampoco ningún festival la quiso seleccionar, entonces yo creo que eso es un aprendizaje también, porque es también como que la experiencia de hacer la película es algo que nadie te va a quitar independiente de la película, donde se vea.

Este man de Bruno Varela, por ahí en una conversación acuña un término que es triunfracasos, y es como de pronto estan-

do en el lugar que se supone que no se debe estar, que es precisamente no ganarse la convocatoria, no pasar al festival, empiezan a aparecer y aemerger efectivamente cosas inéditas, que es el lugar para el que iba todo en lo que estabas trabajando, y es insistir, ahorita como lo decíamos con lo de Luis Ospina, en un cine que no tiene que ver con esos lugares de validación o de reconocimiento o de adquisición económica, sino que tiene más que ver con el mismo hecho de hacerlo y de estar ahí, entonces yo creo que es una gran ventaja no haber ganado ningún estímulo en todos esos años, en la medida que eso nos permitió dejar de trabajar en escribir proyectos, y empezar a trabajar en la película, y de algún modo también le fue dando esa libertad de no tener un tiempo de entrega, de no tener unas obligaciones de que todos estén pagando la seguridad social, aunque bueno eso es importante, pero en otras formas, digamos que no teníamos que preocuparnos de eso, que al tener un apoyo formal te implica, y no teníamos un límite, y la película se pudo alargar todos esos años porque no había susto de no hacerla, siempre sabíamos que la íbamos a hacer, y eso se vuelve como un proceso de destilado, como que el resultado final tiene que salir después de mucho destilar y destilar la cosa, y eso es una ventaja, porque finalmente escribir un

proyecto es más un ejercicio de *marketing* que un ejercicio cinematográfico propiamente dicho, y ese es también un aprendizaje que tuvimos haciendo esta película, quizá nunca la hubiéramos podido escribir, y no era una película que se pudiera escribir, y no todas las películas se pueden volver proyectos, ¿cierto?, ni necesitan ser proyectos para hacerse.

Y entonces ¿de dónde salieron? esa es la pregunta, ¿de dónde salieron los recursos para que la película siguiera caliente, siguiera su dinámica interior, que la gente estuviera aglutinada alrededor del proyecto? porque es importante que los proyectos, por lo menos si uno no los tiene enfocados en alguna vitrina así de visibilidad, por lo menos estarlos uno trabajando, como dicen, dándole queridura, el cariñito, todo eso los hace crecer también.

Fue una labor de mucha gente, entre ellas Juan Sebastián Mesa, mucha gente nos ayuda ahí por los lados, ¿cierto?, y creo que fue sobre todo sostenido en eso, en: hey vamos a sacar tiempo hoy, vamos a grabar estas fotos, listo, sacamos el tiempo, vamos, grabamos, nos comemos un arroz chino y chao. Ya en la etapa de posproducción, en principio Juan Cañola entró como asesor, por-

que no teníamos para pagarle, y ahí cayó la pandemia, y con la pandemia salieron como unas becas muy chiquitas de ayuda a proyectos en desarrollo, y a pesar de que ya estábamos montándolo, lo volvimos un proyecto en desarrollo, y nos llevamos esa beca, que era una platica muy pequeña, pero que con eso le pudimos pagar una parte inicial a Juan Cañola para el montaje, y creo que una parte a Daniel Giraldo para el diseño sonoro, como para una base sonora, con eso esperando recoger recursos de posproducción, que no salieron.

... los amigos de Archipiélago Sonoro nos habían dicho, como parce, les dejamos eso súper barato, o sea, ridículamente barato, ya había ahí como unas redes de solidaridad también ...

Entonces lo otro, ya Simón Vélez nos había dicho, yo les hago ese color de una, de pura moral, también los amigos de Archipiélago Sonoro nos habían dicho, como parce, les dejamos eso súper barato, o sea, ridículamente barato, ya había ahí como unas redes de solidaridad también, y resultó que con *Avalancha* (2023) ya estábamos trabajando con el mismo equipo, y hubo como muy buenos recursos, y lo que hicimos fue aumentar el pago y cubrir el pago de este otro

proyecto, y fue así que se financió el final.

¿Y los recursos para acceder a los archivos de Patrimonio Fílmico de dónde salieron, o cómo sortearon esta situación de poder acceder a Patrimonio Fílmico, y bueno, cómo es la relación de los cineastas con Patrimonio Fílmico, que es como una relación bastante tirante, no es como una relación de cooperación y de apoyo, sino que a veces se limita estrictamente como al puto business, al puto dinero?

Para rematar lo que venía diciendo del equipo, pues ahí también esta parte de promoción lo financiamos gracias al trabajo muy juicioso que ha hecho Germán García con 84 y con *Avalancha*, de comercialización, de encontrar ahí como rutas de festivales, participar en los premios, y con eso lo que hemos hecho es también como un fondo común, que ese fondo de los otros cortos, de conversatorios, de talleres que hemos hecho también, es lo que nos ha permitido mover la promoción de *Espejos*, entonces es como una cosa que va sosteniéndose a sí misma de algún modo, a pesar de ser cortos raros y películas, pues que uno qué diría... pero se levanta un poquitico para poderse mover tranquilamente. Desde ahí, por ejemplo, también salió plata para pagar algunos ar-

chivos, y pues el tema de Patrimonio Fílmico, a Patrimonio Fílmico pues no le pagamos un peso, ni tenemos ninguna obligación de pagarle un peso, porque las imágenes ya están en el dominio público, es decir, ya ha pasado creo que un término de setenta u ochenta años, entonces los herederos ya no tienen derecho sobre eso, sino que eso es de interés del público, del común de la nación, y si hay unas imágenes de circulación gratuita y pública de ese material que es libre de derechos, tú lo puedes usar para lo que quieras.

... y por eso mismo creamos el archivo Shub, para que se puedan acceder a las imágenes, y no sea una cuestión de plata o de intercambio comercial el poder crear películas con archivo.

Digamos que Patrimonio Fílmico te cobra las imágenes restauradas, ellos resguardan y restauran las imágenes y lo que te cobran es la copia en alta calidad que ellos generaron. Nosotros ¿qué hicimos? No trabajamos con copias de alta calidad, estas no son las mismas imágenes de *Mudos testigos*, donde están en alta calidad, donde se ve el detalle, el 4K, estas son imágenes sucias, pobres, de un DVD que después se pasó a archivo, que después hizo una captura de pantalla y que

también adquiere una calidad estética particular por ese nivel de pobreza, ¿cierto? Y creo que también insistir en que esa imagen no pierde validez por no ser la mega 4K, que nos implicaría sacarnos un ojo y dárselo a Patrimonio Fílmico, es también una cuestión y una postura que nosotros tenemos frente al acceso y el uso de archivos, ¿cierto? Como dice María Cañas, copiad, copiad malditos y chao, ¿cierto? Porque para nosotros es más importante la circulación de las imágenes, que ese cobro particular y privado para acceder al patrimonio, y por eso mismo creamos el archivo Shub, para que se puedan acceder a las imágenes, y no sea una cuestión de plata o de intercambio comercial el poder crear películas con archivo.

*Muy interesante ese punto de vista, porque me imagino que muchas producciones se han visto frenadas o limitadas por no tener claro eso, el aspecto legal, y segundo por el deseo así muy suntuoso de tener las imágenes en la mega calidad... Yo tengo esa cajita de películas, ahí es donde yo he aprendido algo de la historia del cine colombiano de los años veinte, que es muy importante en *Espejos rotos*. Una parte esencial en estos proyectos de largometrajes, todo lo que hablamos desde los descubrimientos de archivo hasta el descubrimiento de la voz, encontrar la vuelta legal a lo de los archivos con*

Patrimonio Fílmico, una parte importante de los largometrajes es una vez terminado el producto, la fase de distribución, exhibición, que en el momento es como una parte inédita de tu trabajo, te estás enfrentando como una especie de novato. ¿De qué manera has encarado esta fase, ha sido algo agotador, algo inédito, te ha costado o te has sentido cómodo?

Pues ha sido interesante, y ha sido también como de mucho aprendizaje la distribución de largo, porque mirá, nosotros ya con Germán García, en 84 y en *Avalancha*, y desde antes con *Elán*, siempre hemos trabajado en la promoción de las películas, o sea que las películas tienen una estrategia comunicativa para existir en el público, y para relacionarse con el público, entonces lo que hemos hecho es armar estrategias de comunicación, donde analizamos absolutamente todo, y diseñamos desde el lenguaje que se va a publicar para acompañar las películas, hasta las piezas, y la base estética de esa promoción y de esa comunicación es algo que ya hemos hecho con 84 y con *Avalancha*, que yo hice por mi cuenta con *Elán*, y que de algún modo es un método que ya tenemos probado, porque más que tener un producto, y que la gente vea un producto, lo que nos interesa es cómo esa película construye una comunidad, y unas relaciones que

hablan de otras cosas, entonces, por eso la parte de comunicación y promoción para nosotros siempre ha sido muy importante, y no es algo que aparezca ahora porque tenemos un largo, sino que lo que se modifica es que en este caso ya estamos trabajando con un distribuidor de largos, que es el único modo que tienes de llegar a unas salas a través de un estímulo del FDC, que también te demanda un número mínimo de espectadores, entonces eso implica que la promoción o el volumen de ese ejercicio de promoción sea mucho mayor al que nosotros habíamos manejado para los cortometrajes, y eso es lo que cambia, entonces ya te tienen programadas entrevistas en tal lado, que tienes que ir a presentar la película allí, que hay plata pues para viajar y para que la presentes en tal parte, que varias salas que se están logrando los espectadores, que en la otra no se están logrando, que son tantas sillas, como una cantidad de cosas ya del manejo formal que ha sido muy interesante, y que ha sido muy valioso el aporte de Fuego Inextinguible, porque precisamente todo el desarrollo de la campaña, nosotros con Germán hicimos un manual de estilo, entonces como lo habíamos hecho con los cortos previos, hicimos un manual de estilo de la comunicación de esta película durante año y medio, trabajamos en diseñar las estrategias

comunicativas de esta película, y cuando le entregamos a Fuego ese material, eso es un insumo tremendo para ellos, porque ya toda la comunicación va aunada a un concepto que todos compartimos, que sabemos que sí, que no, por donde vamos a ir, cuáles son los momentos de la comunicación, y fue muy fluido, fue muy fluido y muy bacano, y creo que fue un gran descubrimiento, y es también, creo yo, sí, experimentar eso.

A mí personalmente me parece pues que hace falta que dejemos de valorar tanto las boletas pagadas, y lo que se valora y se reconozca sean los espectadores que ven la película, porque en este esquema si un espectador no paga la boleta, sino que la ve en un cine club, es como si nunca hubiera existido, como si ese espectador no hubiera visto tu película, y creo que eso es un giro muy tremendo que hay que dar, porque evidentemente el cine colombiano no tiene una vocación tanto comercial como de valor patrimonial y cultural para los espectadores, no importa que sea pagando o no pagando boleta, entonces también me ha traído este tipo de reflexiones.

Contaste que para construir algunos tramos de la película fue muy importante el libro Historia Social del cine en Colombia, del profesor

Álvaro Concha Henao. ¿De qué manera te ayudó el estudio más riguroso en términos de fuentes documentales y de fuentes humanas que se ha hecho sobre la historia del cine colombiano? porque el profesor Álvaro Concha hizo un rastreo por periódicos, revistas de la época, los libros que ya se habían escrito sobre la historia del cine colombiano, pero además buscó los testigos, y si no, los descendientes de los testigos. Es un texto de muchísimo rigor y creo que es como fundamental para conocer la historia del cine colombiano. ¿Y qué datos encontraste sobre tu bisabuela y sobre la película que ella protagonizó, que es La tragedia del silencio?

Ahí por ejemplo aparecieron muchas notas de prensa, una de esas notas de prensa incluso se cita en la película, que el profesor Álvaro Concha había hablado con mi abuela, entonces pude acceder a una entrevista que le hizo a mi abuela antes de morir, pues mi abuela nunca habló de eso con nosotros. Accedí a fotos y a otras fuentes documentales y me referenció sobre todo el otro universo de películas del cine mudo para aproximarme a ellas.

¿Y cuáles fueron esas otras películas que están incluidas dentro de tu película Espejo Rotos?

No las recuerdo todas, pero creo que tenemos imágenes de *Bajo el cielo antioqueño* (1925), *Aura o las violetas* (1924), quizá de *El amor, el deber y el crimen* (1926), *Garras de oro* (1927), creo que también tenemos unas imágenes y se me olvidan las otras, pero son como siete películas.

... el profesor Álvaro Concha había hablado con mi abuela, entonces pude acceder a una entrevista que le hizo a mi abuela antes de morir, pues mi abuela nunca habló de eso con nosotros.

¿Y qué importancia tuvo en su momento La tragedia del silencio según los registros de prensa y según la historiografía que se ha hecho del cine colombiano?

Pues lo que tengo entendido es que la mayor importancia es que fue la primera película de Arturo Acevedo, porque Arturo Acevedo luego hizo *Bajo el cielo antioqueño*, acá en Medellín, bajo el mecenazgo de este señor Mejía, y luego hizo el Noticiero Nacional por muchísimos años, Acevedo e Hijos hicieron todo el Noticiero Nacional, es de los archivos históricos más importantes de este país, y *La tragedia del silencio* fue la primera película de ficción que ellos hicieron, que en el libro de Álvaro Concha se revela una his-

toria interesante, y es que eso iba a ser una adaptación de *Como los muertos*, que ya la estaba haciendo otra empresa, y ellos tuvieron un desencuentro y los Acevedo cambiaron el final de la historia para filmarla, entonces al final el cuento de la lepra y todo eso no termina en un suicidio, sino en una alegre noticia de que no tiene lepra el tipo, es un final muy rebuscado.

*Pero es muy interesante la manera como encajan en la historia, le aportan y le dan como sabor, la salpimentan. ¿Y se saben las circunstancias por las cuales llegó tu abuela a esta producción?, porque en esa época que una mujer llegara al cine era una cosa muy mal vista a los ojos de una sociedad tan correcta y tan pulcra y tan elegante como ha sido la colombiana, que nunca se ha ensuciado las manos de sangre ni nunca ha tenido un comentario viperino contra un vecino o el mismo prójimo, inclusive en *Aura o las violetas* se tuvieron que tomar un tiempo larguísimo para conseguir una protagonista, porque no fue posible conseguir una protagonista colombiana, finalmente fue la hija de unos extranjeros la que protagonizó esta película.*

Creo que también hay casos contradictorios con ese respecto, porque por ejemplo tengo entendido que acá en Antioquia en el

caso de *Bajo el cielo antioqueño*, era antes como un orgullo salir en la película, y las que salían eran las hijas de los industriales y de los grandes dueños de fábricas que estaban patrocinando la película, que el mismo señor Mejía actuó en *Bajo el cielo antioqueño*. Creo que es interesante esas lecturas diversas, pero realmente la única versión que hay es la de mi abuela en la entrevista con Álvaro Concha, ella dice que conoció a Arturo Acevedo en un costurero, que al costurero iba la esposa del cineasta, y ella la propuso que lo conociera para ver si funcionaba como actriz, es la versión que dio mi abuela, quién sabe, es la versión que ella tenía. De todos modos, yo creo que también ella tan joven habiendo migrado de Santander, estando con sus medias hermanas y lejos del control más parental, quizás tuvo ahí una libertad para participar de la película, y decir que sí, sin que directamente hubiera ese control de los padres, creo que también fue por su carácter, pues era un carácter muy activo, entonces eso la habrá motivado a aparecer ahí.

Una de las cosas que anota Álvaro Concha Henao es que los años veinte fue una época muy movida, eran las postrimerías de la hegemonía conservadora, llegaban nuevos aires, desde las modas, del jazz y todos estos bailes que la Iglesia llegó inmediatamente a desca-

lificar, hasta nuevas actividades como el cine, el salón de baile, la aparición de las mujeres en sociedad, que no estaban por allá guardadas en un convento o dedicadas como a los oficios domésticos, eso es muy importante; además de una figura como la de tu abuela, que es como una, como dicen ahora, como disruptiva pues para la época, a partir de ese momento seguramente una investigación a través de los archivos y muchas veces, como le toca a los autores de ficción, también tuviste que llenar ciertos vacíos, y que en parte en eso consiste la gracia del arte, que es como llenar como todos esos vacíos de la historia, de la falta de testimonios. ¿Cómo hilaste esa historia para traerla hasta el presente y brindarle esa vigencia?

Fue mucho como especular ahí sobre lo que no se sabía, pero también creo que también ser honestos y señalar lo que lo que no se sabía, como de si hay un espacio en blanco que no se puede llenar, entonces también vale decir que hay un espacio en blanco que no se puede llenar, y del que se desconoce y que no se sabe qué ocurre, porque ese también es el carácter de la propia historia, y creo que ese elemento ya de ficcionalización o de especulación sobre los hechos, tuvo más que ver con ciertos conectores, pero no como acontecimientos concretos, creo que ya eso sí fue más como de señalar la ausen-

cia de claridad en las cosas, y la película por eso todo el tiempo está como poniendo en duda, presentando varias versiones, diciendo acá no se sabe qué pasó, porque es también una historia que se construye con esos huecos visibles, más que tratar de taparlo, o de sellar esos espacios.

Fue mucho como especular ahí sobre lo que no se sabía, pero también creo que también ser honestos y señalar lo que lo que no se sabía, como de si hay un espacio en blanco que no se puede llenar, entonces también vale decir que hay un espacio en blanco ...

Que ahí es que entra ese concepto de las ficciones de archivo, que es como una manera no digo novedosa, o una cosa, así como muy rebuscada, pero que sí es como un cambio de enfoque, o por lo menos de uso de los archivos.

Ese género, como que lo han preguntado mucho, yo creo que lo acuñó Pedro Adrián Zuluaga ahí con el tema de la de la campaña, pero yo no hablaría tanto de ficción de archivo personalmente, ¿cierto?, porque creo que finalmente detrás de cualquier ejercicio de la imagen hay un gesto de ficcionalización del mundo, el mundo está apareciendo de

otra forma, está apareciendo transformado, está apareciendo reencuadrado, ahí ya hay un artificio, y creo que esa artificialidad está en la imagen que sea, desde *Betty la fea*, hasta el retrato de la abuelita, carga ese doble valor de ser un documento de algo, y una huella de algo que estuvo, pero al mismo tiempo, poder ser algo más, entonces no pensaría tanto en el tema de ficción de archivo, pero sí de un modo de relación con el archivo, donde el archivo puede ser no solamente la huella histórica de lo que aconteció, sino todo lo otro que se le sume, y se le ponga.

Hay una película de Carlos Álvarez, el cubano, que se llama *El sueño del pongo*, en donde él coge unas fotos, es una película por allá setentera, y él coge fotos que tomó en Bolivia, y graba un cuento popular con un niño y hace un montaje, y ahí hay un archivo, y hay una ficción, pero para mí, pues más como que hablar de establecer estas categorías, o estas clasificaciones genéricas, tiene que ver más con cuál es el gesto relacional que el archivo permite, y es salir de la crónica histórica para que en el archivo aparezcan otros improbables, y en esa relación que se establecen entre obras de diferente índole.

Hay una relación entre *Espejos rotos* y tus trabajos anteriores, entre ellos 84. ¿Cómo se es-

tablecen las relaciones también entre las obras preexistentes y la obra en desarrollo?

Son como inevitables, porque como todo viene del mismo acervo de archivo, entonces pues las imágenes de 84 también son súper ocho, las imágenes que se usan en *Espejos rotos* corresponden a imágenes de esos rollos que no salieron en 84, porque no tenían lugar, entonces iban apareciendo como aparece Fernando en los créditos de 84. Entonces por eso digo que es como inevitable al trabajar con el mismo universo de imágenes, que estas terminen por compartir su universo. Por ejemplo, en 84 el asesino es el mismo amigo de Fernando en *Espejos rotos*, pero cuando eran jóvenes, entonces creo que eso es chimba también que va como creando una constelación ahí, de cómo las imágenes vuelven a existir en historias y relatos distintos, o hasta en películas que hemos hecho con archivos, donde esas imágenes han vuelto, y vuelven a aparecer, y se transforman en otra cosa, como en una constelación.

Y cuando hablas de Fernando estás hablando de tu papá, Fernando Cortés, cuando le propusiste a él aparecer en la película, ¿cuál fue su reacción? porque no todo el mundo está motivado por el esnobismo o las ganas de figurar, y habrá quien dice: no hermano, déjame

tranquilo y andá con tus putos proyectos a otro lado, a mí déjame tranquilo, yo no quiero escarbar en eso, ¿cuál fue la reacción de Fernando y cómo se fue integrando al proyecto?

Si bueno, pues él realmente es una de esas personas que no es muy amigo de eso, pues como que a que vengan y lo exhiban, y menos pues como la historia familiar, entonces desde el primer momento del hallazgo del material de archivo fue pues como muy claro que eso había sido algo en lo que él no se había interesado, y tampoco se iba a interesar en ese momento. Era ya algo a lo que él le había asignado un lugar, entonces el hacer la película pues pasaba por mi decisión, y en los primeros esbozos él no aparecía, ni tenía nada que ver con la película, pero ya en un punto sí, y yo creo que también él hizo como un gesto de mucha generosidad, porque a pesar de que no le gusta exponerse, ni hablar de esas cuestiones privadas, accedió a ser filmado, yo incluso hice unos diálogos con él, que tengo en audio.

La relación que fuimos llevando también mostró muy claramente cuál era el lugar que debía ocupar, y por eso termina filmado así, que sale de escorzo, de espaldas, a contraluz, sin decir una palabra, hasta terminar mirando de frente y revelar todo el rostro.

Entonces, de pronto, en un primer momento, él sí le habrá entrado la duda, y pensar, uyy, este man qué ira a hacer, pero todo el trabajo fue muy respetuoso, y también como yo no sabía qué iba a hacer con lo que estaba filmando, él tampoco sabía yo qué iba a hacer con eso, entonces estábamos en la misma incertidumbre, y fue la misma sorpresa, pues al final al ver la película sí que cierra muy bien el trabajo.

La relación que fuimos llevando también mostró muy claramente cuál era el lugar que debía ocupar, y por eso termina filmado así, que sale de escorzo, de espaldas, a contraluz, sin decir una palabra ...

En este tipo de producciones, como casi no hay rodaje, juega un papel muy importante la parte del montaje. ¿Cómo fue el trabajo con Juan Cañola?, y quiero que te detengas específicamente en algo que me pareció muy puntual, que fue en el momento de un primer corte, y que Juan muy honestamente te dijo: hermano aquí hay dos películas, es esta o la otra, ¿cuál de ellas vamos a camellar?

Creo que esta película, como en las otras, realmente la primera escritura pasó en el montaje, creo que la película apareció fue

realmente en el montaje, cuando en pandemia yo dije como bueno, ya voy a comenzar a montar, tengo el material suficiente para armar una línea de tiempo, según como esta estructura de pasar de generación en generación, eso ya era una claridad, y como no teníamos para pagarle a Juan, pero vivíamos en el mismo edificio, entonces yo le pedí el cruce pues de verla, y conversar sobre el montaje, y fue como esa claridad con la que ya habíamos camellado en 84, y con la que estábamos haciendo *Avalancha*, digamos que por lo que hablábamos ahorita al principio, pues yo no le puedo entregar a Juan unas imágenes y decirle vaya hágame la película, ¿cierto?, no es mi método de trabajo, y porque creo firmemente que la decisión cinematográfica está en cada puto segundo de lo que está pasando, es tu película, es mi visión, y con Juan en 84 todo el montaje lo hicimos juntos, y en *Avalancha* también, todo el visionado de las ochenta horas de archivo, todos los cortes, todo el trabajo lo hicimos uno al lado del otro, y eso un poco va generando como una sinergia, y una comunicación particular, donde los dos sabemos que vamos buscando, o en qué dirección vamos buscando, y en el momento en que algo aparece estamos lo suficientemente conectados para saber si eso que aparece tiene sentido o no.

Entonces lo primero que yo le dije a Juan cuando ya por fin empezamos a montar la película, que tuvimos unas lukitas para pagarle, fue pues, parce haga de cuenta que vamos a montar una película de archivos, yo no tengo ningún tipo de apego a este material filmado, como no lo tengo a ninguno de estos archivos, yo estoy buscando una película, y no tratando de salvar o rescatar un rodaje, entonces vamos a editar como si esto lo hubiera hecho otra persona, y esa fue la sensación todo el tiempo en el montaje, ya había pasado tanto tiempo, ya las imágenes se habían filmado con tanta distancia unas de otras, que realmente no había una expectativa concreta, solo el trabajo de ir y descubrir entonces a partir del primer corte que yo hice, y de una modificación que hice en el texto para que quedara en tercera persona. Juan hizo una propuesta, él se fue y montó una propuesta, y a partir de esa propuesta ya trabajamos los juntos, no sé cuánto duró, pero no fue un proceso tan largo de encontrar la película y la estructura, y ya después de cerrar el trabajo con Juan hubo pequeños gestos o cambios que fueron apareciendo, pero que yo siempre le preguntaba a él y le consultaba también, pero ya no era como cuestión de irnos a trabajar, porque pues también la plata ya se había acabado (Risas), y tampoco se trata de explotar a los

parceros.

Comentaste de pasada que eliminaste al narrador en primera persona, que era algo así como un cineasta en busca de su película, y te pasaste a una narración en off en tercera persona. ¿Cómo te balanceó ese cambio la película, qué posibilidades te dio este nuevo enfoque?

Era como algo que ya estaba ahí y solo había que verlo, solo hacía falta que alguien externo lo señalara, y esa persona pues fue Juan, que dijo como marica, la película no se trata de un cineasta, entonces como te digo, trabajar a lo largo del tiempo te da la posibilidad de renunciar sin dolor a material que tenías seleccionado. Una de las cosas más difíciles que hay para los directores es renunciar a las ideas preconcebidas, renunciar a los planos, renunciar a la toma, renunciar a la escena, y yo procuro no sufrir de eso, sino saber que cualquier cosa se puede ir al traste, porque lo que importa es lo que vendrá, no lo que ya pasó, y trabajar la película durante todo ese tiempo permite también poder soltar las ideas preconcebidas en un instante, sin ningún tipo de dolor, porque es que no estás trabajando para tus ideas preconcebidas, estás trabajando para la película que el material te propone; entonces creo

que fue un giro interesante, pero que tampoco fue como un gran descubrimiento, fue algo que ya venía fluyendo, y fue algo natural al proceso, y también aceptar que la película va tomando su forma independiente de la voluntad de uno de imponerse como un gran creador, porque tengo una idea genial, de pronto el proceso te cambia la idea, y eso es más chimba que lo que habías previsto.

... pero ya no era como cuestión de irnos a trabajar, porque pues también la plata ya se había acabado (Risas), y tampoco se trata de explotar a los parceros.

¿Y qué tanto te aportó ese despojamiento, y esa frialdad para renunciar a ciertas imágenes que pensabas que podrían funcionar?, porque aparte de ser realizador, has sido asistente de dirección, has sido profe, pero también has sido montajista, ¿qué te brindó tu formación también como montajista para asumirlo de esa manera tan desenfadada y prescindir de imágenes que no iban al caso?

Ese es el trabajo que hace el montajista, por eso el montajista no va al rodaje, para que no se enamore del esfuerzo que hay detrás de las imágenes, ¿cierto?, entonces también trabajar en proyectos de otras per-

sonas como montajista le da a uno la posibilidad de ver la película como una cuestión más general, y menos específica, y atada al deseo también de trabajar en este mecanismo de unas relaciones más horizontales, implica que el deseo no es solo mi deseo, no es mi película, es la película de todos, y modulamos en el deseo de todos, y en lo que el material permite o niega de ese deseo particular, entonces creo que sobre todo lo que se abrió fue la posibilidad, por ejemplo, de trabajar con Nina Rodríguez, que hizo la voz, que es una mujer mayor que estaba atravesando también un proceso familiar en el momento que empezamos a trabajar la voz, y que esa voz termina siendo como es porque se trabaja con ella, y porque está incorporada en ella; entonces creo que por un lado eso, y por otro lado, una distancia de los personajes, que era ya verlos como personajes de una historia, y no personajes de mi historia, sino de una historia que está allá a otra distancia.

Ya que lo mencionaste te quiero preguntar por Nina Rodríguez, la voz narrativa, que es un componente muy especial de tu peli, que es una voz ahí como española pero como con su regusto como de portugués, ¿cómo llegó ella a la peli, y cómo encajó en la propuesta que venían desarrollando de cambiar el

narrador?

Ya sabíamos que era una voz en tercera persona, sabíamos que era una voz femenina y, sobre todo, pensamos con las cualidades plásticas de la voz, como una voz que se sintiera dulce, que se sintiera cercana, que te diera seguridad, que fuera como una historia que te cuentan para irte a dormir, pero que también fuera interesante, y por pura casualidad Nina me mandó un mensaje de voz por whatsapp hace años, nos hablábamos para compartir una película que había hecho, y fue como un *click*, creo que va mucho también de eso que te decía de dejar que el proceso haga la película, y no de que la película solo se hace por lo que yo digo, por lo que yo impongo, por lo que yo decidido, sino que sus accidentes también le dan forma, entonces lo primero que yo hice fue mandársela a Daniel Giraldo, que es el diseñador sonoro, y después mandársela a Jose Duque, que es el productor, y cuando ellos dos estuvieron de acuerdo, dijeron esa es la voz, entonces es el termómetro para mí, si estos manes dicen que la cosa va bien, y sin preguntarse si es extranjera o no, no tuvo relevancia, porque lo que nos interesaba era esa calidad plástica, cuando vimos la película montada por primera vez con la voz fue muy chimba descubrir ese extrañamiento

to, porque te da una distancia, pero al mismo tiempo te acerca, es una sensación muy rara, y eso no lo hubiéramos podido planear, como pensar qué bueno conseguir una brasileña para que venga y suene bien rara y genere una distancia, eso no se le ocurre a uno sentándose a pensar, eso ocurre trabajando, tener los sentidos abiertos para detectarlo en el momento que es.

... sabíamos que era una voz femenina y, sobre todo, pensamos con las cualidades plásticas de la voz, como una voz que se sintiera dulce, que se sintiera cercana, que te diera seguridad, que fuera como una historia que te cuentan para irte a dormir ...

Y en el caso de la peli, es la potencia que tienen esos archivos intervenidos de esa manera, lo que va unido a la sensación sonora que es muy importante, en tu trabajo anterior, Avalanche, de cierta manera marcaba la pauta, y ahora en Espejos rotos también es igual de significativo, y en este caso también el trabajo de Daniel Alejandro Giraldo, que es un gran artista sonoro diría yo, más allá de sonidista, más allá diseñador sonoro, de ruidista (Risas), me parece que él transmite una sensibilidad de artista. ¿Cómo ha sido la participación de Daniel en tus películas?, y en este trabajo en

específico, ¿cómo se fue amoldando a eso que iba pidiendo la película, más que las ideas preconcebidas con las que habían llegado?

Ahí no se puede desligar el trabajo de Daniel del trabajo de Alejandro Bernal, porque algo que ha pasado precisamente es que no se trabaja por un lado la música y por otro lado el sonido, sino que ellos dos han desarrollado un trabajo conjunto de todo lo que es el universo sonoro, y en ese sentido y como volviendo a la idea de este método de trabajo que tenemos, pues realmente es la sensibilidad de ellos la que le da a las películas esa calidad sonora, ellos hablaban mucho de cómo *Avalancha* es una cosa llena de detalles, de sonido avasallador, y había sido muy impresionante para ellos pasar a *Espejos rotos*, y hacer una cosa que es mínima, donde pronto suena algo, donde hay mucho silencio, donde las cosas se callan, y era para ellos era muy emocionante, como dar ese salto de componer en lo mucho, en lo barroco, en lo bastante, a componer en lo mínimo, en la ausencia de elementos, en los pequeños detalles, y yo creo que ha sido un trabajo muy chimba, no te sabría decir así como algo más, o sea, también la cosa va es de cómo cada quien aporta la sensibilidad que tiene con su materia, y la materia de ellos es el sonido, entonces la relación de

trabajo es de también saltar al vacío cogidos de la mano, pues también confiando como en las habilidades del otro, y sobre todo, en que esa sensibilidad va a proponer desde un lugar que estamos compartiendo todos igualmente.



CONTENIDO

SITIO WEB

ENTREVISTA A SIMÓN JARAMILLO RESTREPO

POST DE SONIDO DE CALI PAL MUNDO

Mauricio Romero



La persona con la que voy a hablar acaba de bajarse de la tarima de los premios Macondo 2025, recibiendo en nombre también de un equipo un poquito más grande el premio Macondo a mejor sonido por la película La sal-

sa vive, que además ganó mejor documental en los premios Macondo y que puedes verla en Netflix, que eso es lo bacano. Este es un episodio en el que pueden ampliar el universo del sonido, no solamente escuchándonos e ima-

ginándote cosas, sino que pueden hacer links a las obras en las cuales ha participado Simón Jaramillo. Simón, bienvenido a gente que hace cine.

Hola, Mauro, ¿cómo estás? Gracias por la invitación. Yo honrado de estar aquí, de verdad, ¿no? Qué bacano.

Oye, Simón, ¿Qué se siente después de haber estado ahí en los Macondo en representación de un equipo que trabajó en el sonido de la película La salsa vive?

Sabes que para mí ha sido algo nuevo, porque pues obviamente yo soy un ratón de laboratorio, me la paso en mi estudio feliz con mis cables, mis parlantes y para mí es toda una novedad los reflectores, la alfombra roja y todo eso. Entonces yo hago caso de lo que me enseñan mis maestros en cine y es interpretar un papel. Entonces, me puse mi corbata, me fui, interpreté mi papel. No, pero bueno, hablando en serio, feliz, feliz, muy contento, super contento. Es un reconocimiento que pues no solamente lo pone a uno como en la palestra pública, sino que es un espaldarazo que le dice a uno: "Hombre, estás haciendo las cosas bien, estamos haciendo las cosas bien."

Bueno, hablemos un poquito de ese premio coral, porque se le entrega, o sea, las manos del sonido, las perillas del sonido, las orejas puestas en ese sonido de La salsa vive, que no son solamente las tuyas, sino es tu equipo de Vinilo Studio, que es un equipo mucho más grande. Tú apareces en la foto, pero ahí hay otra gente. Hablemos un poquito de ese equipo y por qué se requirió para este documental como ampliar el equipo en el tema de sonido.

Claro, la verdad es que pues hacer sonido solo en una película es imposible, o sea, ser el hombre orquesta ya no está de moda. Pues mira, el equipo está conformado por César Salazar y Felipe Rayo. Excelentes sonidistas, creo que de lo mejor que ha podido haber en este país en cuanto a sonido directo.

Claro, la verdad es que pues hacer sonido solo en una película es imposible, o sea, ser el hombre orquesta ya no está de moda.

Y paro ahí un segundito, discúlpame, porque es que César Salazar, yo no he tenido episodio con César Salazar, nos hemos hablado, pero creo que es como emblemático, o sea, es tipo leyenda en el tema del sonido directo, del oficio del sonidista en set, ¿no?

Es una leyenda y es una institución. Por ejemplo, digamos, hablando en términos personales, yo que estoy nuevo en el gremio del cine, pues no son tantos años como la carrera de César. Cuando a uno le dicen que el sonido en directo lo hizo César Salazar, uno ya está tranquilo, uno sabe que no tiene que pelear, que no tiene que arreglar tomas. O sea, para mí, si me dices César Salazar es cien por ciento confiable, porque eso es lo que hace la experiencia.

O sea, que con César Salazar uno está tranquilo, o sea, si hay ADR [proceso de postproducción donde los actores regraban sus diálogos en un estudio para corregir problemas de audio del set] son por otra razón, no por él.

Y no solo César, sino Felipe. Felipe es como el segundo al mando de ese barco, obviamente porque César tiene más experiencia, pero si se hacen ADR es porque básicamente no se le llega la interpretación o qué sé yo, pero por calidad de sonido va uno a la fija.

Entonces, eran ellos dos, César, Felipe, estás vos...

Estoy yo en la parte de post de sonido. Lo que pasa es que aquí hubo una confusión. Resulta que el año pasado a mí me buscan de

64A Films y Juan Carvajal, el director, para hacer la post de sonido de la película. Una universidad de aquí de Cali quería apoyar. Bueno, finalmente la vaina se enredó. Juan me dijo: "Vamos a hacer la postproducción de sonido con otra empresa en Bogotá por un asunto presupuestal. Esa empresa va a entrar como coproductora. Y resulta que yo dije: "Bueno, pues triste, me da pesar no estar en el proyecto porque uf, es un proyecto súper interesante. Faltando más o menos mes y medio para para el estreno de la película, me llama Juan y me dice: "Símon, necesito que hagas el sonido de cero. Ese trabajo no me gustó. Es muy normal. No hay compatibilidad, no hay empatía." Entonces, eso reduce el equipo de trabajo a nosotros tres. De hecho, las otras personas que aparecen allí, son personas que estuvieron en esa etapa previa, pero que por algún error logístico no salieron de allí. Hay otra persona más, que es Juan Carlos Hincapié, que trabajó conmigo en la primera etapa del proyecto, porque es parte de mi equipo. Él hizo una primera parte y de ahí para adelante ya seguí yo haciendo todo. Entonces, básicamente somos los cuatro.

¿Bueno, y claro y el premio se llama Mejor sonido?

Mejor sonido. Efectivamente. Además, cuando a ti te dan premio a Mejor sonido, están evaluando sonido en directo, diseño sonoro y mezcla. Y pues aquí en Vinilo hicimos el diseño sonoro y la mezcla. Claro, en el tiempo récord.

Sí, sí, contanos.

Pues la verdad es que mira, nosotros para hacer el sonido, en la post de sonido de un largometraje, nos tomamos al menos ocho semanas y somos por ahí unas tres personas trabajando dedicados únicamente a ese proyecto. Como este era un proyecto con un nivel de importancia alto y dada las circunstancias de que tuvo que hacerse pues *flash*, básicamente Juan Carlos me ayudó la primera semana y el resto del mes y medio me clavé yo día y noche sin ver la luz del sol hasta sacar el proyecto.

¿Eso significa a nivel que aquí digamos como empresa, vos como cabeza no podés estar en otros proyectos?

Sí, sí, porque yo tengo un equipo de trabajo, que son cinco personas en la parte de producción, ya pronto seis, pero cada uno estaba ocupado de una cosa diferente y, además de que estaba haciendo la película, tenía que

estar coordinándolos a ellos. ¿Ves? Digamos que yo en esta etapa del partido rara vez me dedico mes y medio entero a un proyecto, porque tengo que estar chequeando muchas cosas. Por lo general hago una sola etapa, hago el *sound design* o hago la mezcla o estoy supervisando. Esto es un trabajo colaborativo, pero pues en circunstancias especiales... yo digo que mi esposa es la que tiene todo el crédito acá, porque ella casi no me vio, viviendo en la misma casa, ¿no?

Mira que has hablado de varias cosas, por supuesto. El sonido directo acá tiene unos retos tremendos, porque es viaje a diferentes lados. Vaya donde está Ruben Blades, vaya donde está el otro salsero súper importante, porque eso es lleno de estrellas esta película. Vaya Cali, haga sonido directo, me imagino que, en las presentaciones, también todo un tema de derechos de uso de la música, todo este tema de supervisión musical. Bueno, pues porque se está utilizando música en forma, con derechos, se hace un recorrido tremendo por la salsa colombiana y mundial. Pero cuando hablamos de diseño sonoro en un documental, que además tiene todos esos elementos, ¿cómo vos te pensás un diseño sonoro? ¿Tiene que estar todo eso ya listico para poder sentarte hacer el diseño sonoro? ¿Es una cosa que vas pensando también con Juan, con el director? ¿Cómo se piensa el

diseño sonoro cuando es un documental, musical, además?

Mira, por lo general mucha gente cree que hacer documental es más sencillo y tiene su complejidad. Obviamente en la ficción tú tienes que recrear todo lo que está sucediendo en el universo sonoro, pero el reto del documental es ir creando, digamos, un entorno sonoro partiendo de, básicamente, entrevistas y de algunas tomas de archivo, etcétera, para hacer que el público esté conectado. Entonces, para este caso en especial, fue un trabajo colaborativo, se fue armando por capas. Digamos que la primera parte es el grueso del asunto donde se construye toda la obra negra. Ahí el director no tiene todavía ni voz ni voto, solamente cuando haya algo qué mostrar. Entonces, de ahí para adelante se vuelve un trabajo colaborativo de quita, ponga, haga, etcétera. Pero esto lo tuvimos que ir construyendo por capas y este proyecto representó un reto especial. Primero, por lo que tú dices, las voces tenían que sonar impecables, tenía que sonar parejo todo, la voz de Rubén Blades y la voz de archivo de Chocolate Armenteros o de Larry Harlow. De hecho, con Larry Harlow tenemos un cuento y es que había dos tomas de voz combinadas en más o menos la misma toma de video, porque había una que era en off y otra que

estaba hablando, y el director quería que sonaran lo más parecido posible y una era súper diferente como está grabada la otra, tú sabes, depende el sonido, el ambiente. A esa toma le trabajamos para emparejarla y creo que la logramos porque hasta ahorita no ha habido nadie que haya dicho lo contrario. Luego, teníamos que poner contextos. A mí me gusta que las voces no suenen solas. Si tú te pones a detallar, por ejemplo, las tomas de Rubén cuando está en su casa, cogimos tomas de sonido de calle de New York y las pusimos por allá atrás de fondo...

Para darle un ambiente...

Claro. Para que no quede suelto, porque cuando él para de hablar, se sienten los vacíos. Esa es como la función del *room tone*. Aquí utilizamos sonido del ambiente de las calles de New York, por allá casi que imperceptibles, pero están.

Porque que si las quitás se van a notar tremendamente.

Exacto. Es que esa es la diferencia entre algo que suena y algo que se siente. Algo que suena es algo que tú puedes identificar y saber a qué corresponde ese sonido. Algo que tú sientes es algo que no notas de primera,

solamente te vas a dar cuenta cuando lo quitan. Entonces, ese es, digamos, el sentido de ese tipo de ambientes. Y por último, la música. La música original la hizo Pipe Bravo, gran amigo, cantante de Superlitio. Pipe es un músico brutal. Además, me extrañó que no estuviera nominado a mejor música, porque es de los mejores músicos que yo conozco.

Obviamente en la ficción tú tienes que recrear todo lo que está sucediendo en el universo sonoro, pero el reto del documental es ir creando, digamos, un entorno sonoro partiendo de, básicamente, entrevistas y de algunas tomas de archivo ...

La mayor parte de la música que se hace hoy en día es algo que los músicos denominamos *in the box*, que es en el computador. Habrá algunos instrumentos reales grabados, pero hoy tú puedes ampliar una cantidad de cosas. No sé cómo fue el proceso de Pipe, pero cuando tú grabas la música digital, todo te sale muy limpio, muy pulcro, muy clarito. Entonces, claro, comparado con las grabaciones originales de las canciones originales, con las cuales ya había licencia, yo dije: "Esta vaina le falta suciedad, le faltaba el barrio, la calle." Entonces me

tocó ir a la Topa Tolondra a bailar. Me tocó irme a algunos sitios, grabadora en mano, para entender...

Te tocó hacer trabajo de campo.

Sí, pero advierto con mucha vergüenza, que no soy muy buen bailarín. O sea, bailo, mis pies se mueven al ritmo, pero me tocó me fui a la Carrera del diablo y a otros sitios de melómanos a entender cómo era esa vaina y entonces vine acá y traté de recrear eso en estudio, y la música, precisamente, llega a dar esa sensación, ese no sé qué, no sé dónde. Entonces sí, el trabajo de campo estuvo chévere.

Oye, vos qué pensás de que tuviste la oportunidad de trabajar en un documental que, hablando con Juan, el director de la película, decía que había tenido más de veinte mil espectadores y que era un documental que era uno de los más vistos en salas de los últimos cinco años, y tuvo un rápido paso a Netflix. ¿Qué pensás de que tengas en tu portafolio algo que se ha visto tanto?

Creo que es como un agradecimiento para decir juemadre, por fin mi trabajo se puede ver y se puede escuchar. Mira, yo teuento, me voy a devolver un poquito. Primero, una

de las cosas que más me gusta de hacer cine es que, comparado con la publicidad, que es una fuente de trabajo constante para nosotros en Vinilo, le permite a uno trascender un poquito, trascender un poco más, porque tú haces el sonido para un comercial o un jingle y en tres meses ya nadie se acuerda de eso. Entonces, estar en la industria del cine permite que el trabajo de uno trascienda más y entonces como que tiene un sentido más personal, más espiritual, porque digo que uno no solamente trabaja por el dinero o por la necesidad de un cliente, sino que hay que aportarles un poquito más a las futuras generaciones y eso me llena de alegría. Y entonces, imagínate ya poder saber que hay personas que han visto mi trabajo, pocas o muchas, en festivales, ya es un motivo de alegría e imaginarte que ya está en Netflix y que al segundo día llegó a top 6 y que tuvo casi 24 mil espectadores en sala, pues creo que es un sueño cumplido. Esto nos indica que estamos haciendo algo bien, que vamos por buen camino. Entonces, da mucha alegría, porque es que en serio te digo, Mauro, hacer sonido es duro. Es muy sabroso de hacer, pero requiere un nivel de meticulosidad impresionante. El año pasado con un director italiano, que está en Los Ángeles, con el que ya hemos hecho como tres películas, estuvimos tres días empantanados porque

él le quitó diez *frames* a una película. O sea, imagínate la cantidad de archivos.

La salsa vive, siendo un documental, porque la ficción tiene muchos más archivos... Es decir, un archivo es un fragmento de diálogo, un archivo es cuando un carro pasa. Cada clip de sonido cuenta como un archivo. *La salsa vive* tiene más o menos 1900 archivos. Un largometraje puede superar los tres mil archivos de sonido. Entonces, cuando termina una película no es una pequeña, es una gran conquista, te digo, y es una satisfacción enorme.

... una de las cosas que más me gusta de hacer cine es que, comparado con la publicidad, que es una fuente de trabajo constante para nosotros en Vinilo, le permite a uno trascender un poquito, trascender un poco más, porque tú haces el sonido para un comercial o un jingle y en tres meses ya nadie se acuerda de eso.

Oye, volvamos a este tema de que arrancaste en publicidad, porque te hubieras podido quedar ahí. ¿Qué es lo que hace que vos digás me voy a empezar a meter en el mundo del cine?

Yo soy diseñador industrial, soy egresado de la Universidad Autónoma de Manizales.

Yo no soy cineasta. Estudié ingeniería de sonido y producción. Por mi cuenta hice un diplomado que fue una maestría. Al mismo tiempo que yo empecé mi carrera, empecé con la música a estudiar de manera autodidacta. El instrumento que he tocado siempre, digamos, en grupos, en bandas y todo esto, es la batería. Luego empecé con el piano... La guitarra me duele mucho, porque tengo como cuatro fracturas aquí (señala el antebrazo izquierdo) por necio, entonces me duele, pero con el piano y la batería voy bien. Entonces, yo en Cali estuve trabajando como unos diez años en la parte de diseño gráfico, web, multimedia, todas estas vainas. Entonces algunos clientes me decían: "Oiga, ¿usted por qué no me hace un video?" Eso es lo que muy poquita gente sabe de mí. Yo dirigí. Entonces me empecé a meter en el mundo audiovisual y tenía mi estudio de grabación. Como en 2018, yo estaba completamente aburrido haciendo videos comerciales. Y dije: "No quiero hacer más videos. Esto se volvió, literalmente, una guerra del centavo." Entonces le dije a mi esposa: ¿Sabes qué? Yo no quiero volver a hacer esto. Yo me quiero dedicar únicamente al sonido y a la música." Y ella me dijo: "Vamos para adelante, así tengamos que comer sandwiches de atún, vamos para adelante." Y empecé a llamar todos los clientes,

hacer un trabajo comercial, hacer como todo el cambio que no fue de una, fue una transición y era el año 2019, y yo ya tenía mi estudio dedicado al sonido y tenía muchas ganas de entrar a trabajar en el cine. Y resulta que yo tengo una amiga de hace mucho tiempo que se llama Diana Montenegro y me llama y me dice: "Simón, tengo que grabar unas voces." Y terminamos de grabar las voces, en una sesión con Luis Merino y otra niña que era la protagonista. Y entonces me dice: "Vos sos un candidato perfecto para Sipcine." Llamó a Lina Leap y Alina habló y habló y habló y habló. Yo no entendí nada, pero le dije: "Listo, cuenta conmigo."

Para los que no sepan, Sipcine es muchas cosas. Ella le llama Salón de Productores y Proyectos Cinematográficos, pero esa vaina es como un laboratorio para darle fuerza a proyectos que están en etapa de desarrollo avanzado en Colombia y Latinoamérica. Y lo que hace ella es llamar aliados como vos para que apoyen esos proyectos. Entonces ahí en ese sentido, qué bueno que vos encontrás a Sipcine, porque entonces vos le das un premio a uno, dos, tres proyectos, pero mientras tanto conocés veinte, treinta, cuarenta y no solo de aquí, sino de diferentes ciudades del país y de Latinoamérica. Entonces, como oportunidad comercial es tremenda.

Es una oportunidad impresionante, porque es un gana-gana. Lo que nosotros damos en premios siempre se nos retribuye con contactos. Yo decía, imagínate uno por su cuenta, siendo pequeño en Cali, Colombia, tener acceso a tantas personas, a tantos productores, productoras, directores en tantos países que nos abran las puertas en toda Latinoamérica. O sea, Sipcine lo que ha sido para nosotros es ser un trampolín, un acelerador impresionante para lo que hacíamos. Llevamos seis años ya con Sipcine. Eso nos posicionó y cada año nos fue dando fortaleza. En 2023 llegamos al FCCI...

... Sipcine lo que ha sido para nosotros es ser un trampolín, un acelerador impresionante para lo que hacíamos. Llevamos seis años ya con Sipcine. Eso nos posicionó y cada año nos fue dando fortaleza.

Pues quiero hacer una pausa ahí porque yo te conocí a vos fue ahí en el Ficci. Y quiero hacer también como un contexto acá. Este episodio es sobre sonido, pero también sobre tener empresa en el mundo del diseño sonoro. O sea, no basta solamente con que vos seas muy bueno con la consola, con las herramientas, con los plugins, pues has mencionado una cantidad de cosas, venderse, hacer marketing, hacer re-

laciones, estar en mercados... pero el cuento es entender que esta industria no solamente es la exhibición, ir a ver cine, tampoco solamente los festivales, sino que los mercados tienen un lugar muy importante, o sea, tenés que aprender a vender tu trabajo. Los únicos que hacen pitch no son solamente los productores y los directores que van a presentar su película, sino que vos también en cada one to one estás haciendo un pitch, estás vendiendo tu empresa...

Claro, claro. Para mí cada cada one to one, cada oportunidad de conocer a alguien es una oportunidad para poder expandir mi negocio, para poderme dar a conocer. Entonces eso lo descubrí con Sipcine. De ahí cuando vamos al FICCI, en 2023 como a explorar, nos inscribimos como industria. Pues nos fue tan bien y nos gustó tanto que al año siguiente hablamos con Mónica Moya, la directora de industria, y ya nos volvimos aliados del FICCI.

La misma Mónica Moya nos recomendó con Patricio Montaleza, del Festival de Cine de Cuenca, y nos invitaron como aliados. De las cosas más maravillosas que me han pasado es ir a estos festivales, porque conoce una gente maravillosa y proyectos lindos.

Te saca de la ratonera, porque tu trabajo es

muy de ahí del estudio, muy de estar insonorizado, estar literalmente aislado. Y es absolutamente fundamental que vos salgás a maletear y a trabajar. Y mira que creo que, en ningún lado, yo insisto mucho, en ninguna universidad eh te hablan de eso. Además, porque el sonido en las universidades pareciera, y perdón, yo trabajo en universidad, yo soy profesor de sonido, pero somos los que tenemos menos horas, menos trabajo de laboratorio y poca gente que quiere meterse al tema y al mundo del sonido. ¿Vos cómo ves las nuevas generaciones interesadas en el sonido?

Mira, es curioso porque, por ejemplo, yo tengo un equipo de trabajo, como te decía ahorita en la parte de producción, cinco chicos. Cada uno de ellos está en su lugar de trabajo. De hecho, hay uno en Manizales, otro en Medellín, otra en Bogotá, dos aquí en Cali. Tienen su *setup*, tienen su pequeño estudio en casa. Pero lo más curioso es que todos venimos de la industria de la música. Pero es muy particular, porque conseguir gente capacitada en esto está en menos diez, conseguir gente interesada está en menos. Te digo que encontrar gente así es súper escaso y por fortuna todavía somos los bichos raros, porque imagínate, así tenemos más trabajo.

*Y mira que hay mucha especialización. Yo hablaba con una de estas peladas ingeniera de sonido y estaba limpiando diálogos. Y me decía que “esto no necesariamente lo aprendo en la carrera de ingeniería sonidos”. Este tema de limpieza de diálogos es un oficio, una cosa absolutamente particular. O el ingeniero de grabación de foley, que es como esa llave entre el artista foley y él, que no es cualquier ingeniero, no es el mismo *man* que te graba una voz o te hace una toma para un ADR, no tiene la misma sensibilidad. Creo que son cosas que aprenden, es con horas y horas de trabajo y de estudio. No hay una academia que lo permita y ustedes no tienen tiempo para ir a la universidad a dictar clase.*

Sí, porque esto consume muchísimo tiempo. Pero mira que ahora que lo dices, es muy particular porque, digamos, la música y la ingeniería de sonido, por ejemplo, son una ciencia exacta. Es decir, lo que nosotros hacemos es muy divertido, porque es una combinación entre técnica, entre ingeniería, arte y creatividad. Entonces, digamos, la parte técnica seguirá siendo la misma siempre. Lo que pasa es que las herramientas se adaptan o cambian de acuerdo a lo que tú necesites.

Es decir, lo que nosotros hacemos es muy divertido, porque es una combinación entre técnica, entre ingeniería, arte y creatividad.

Hace un par de años empecé a trabajar con una chica muy talentosa, egresada de una universidad de aquí de Cali, de música y producción. El primer trabajo que le puse a hacer fue que me ayudara a limpiar unos diálogos. Aparece como a las dos semanas esa pobre mujercita y me las entregó limpiecitas, limpiecitas. Y yo: "Ay, por Dios. Me les quitaste presencias, todo." Pero es que tiene que sonar un poquito el ambiente, tienen que sonar muchas cosas... porque en la música tú tienes que coger las voces y entregarlas perfectamente limpias, pero aquí las voces tienen que respirar, tienen que tener contexto. Entonces, ese, digamos, son el tipo de cositas que uno aprende y que uno va guiando y eso es lo que a uno le da la experiencia. ¿Cómo enfocar todas estas herramientas?

Es como la música. Hacer música es muy chévere porque tú tienes un sentimiento, una emoción y la expresas con una canción que tiene una estructura ABC. Cuando tú estás haciendo música para cine o para un comercial, tú estás limitado, limitado en el

buen término, a lo que estás viendo en la imagen, en una narrativa que ya plantea un director, en una intención, en un tono, en un ritmo que ya te da el director y tú simplemente tienes que musicalizar eso que está ahí. O sea, no estás arrancando un lienzo en blanco, estás arrancando para algo que ya está hecho. Entonces, eso tiene su guaguancó.

Conectando un poquito con lo que estabas diciendo de lo tecnológico, que esto es un oficio artístico y tecnológico, hay un tema tecnológico fuerte en los últimos años que es el último desarrollo de Dolby que es Atmos. Ahorita lo veo en tu catálogo de trabajo de los últimos años, pero el consumer todavía no tiene experiencia Atmos. ¿La gente cuándo va a poder escuchar esa vuelta? Explícanos ¿cómo entiendes el Atmos hoy y cómo se lo explicarías a un estudiante que está escuchando este episodio y todavía está haciendo mezcla estéreo en el Premier en el que está entregando su cortometraje de la universidad?

Sí. El tema es como todos los saltos tecnológicos, que siempre tienen su proceso de que se entienda para qué sirve. Mira, el Dolby Atmos es un salto cuántico en la forma como se hace el sonido, no solamente para cine y audiovisuales, sino también para música.

Digamos que el sonido ha venido evolucionando. Tú sabes que en el año 47 pasamos de un audio monofónico, que era que tú oías exactamente lo mismo por los dos parlantes, a un sonido estéreo que se llama una imagen estéreo, que oyes una cosa por la izquierda, otra cosa por la derecha. Entonces eso te da una dimensión un poco más real. Hasta en los años ochenta pasaron por un formato que se llamaba cuadrafónico. Bueno, llegamos a un formato que se llamaba el Surround, el famoso 5.1, que todavía se utiliza, y luego el 7.1, que no fue muy famoso, que es estar rodeado más o menos por el sonido, que el sonido no solamente tuviera izquierda y derecha, sino atrás y adelante. Tenías como una capacidad de escuchar todo lo que te estaba mostrando en el eje X.

El Dolby Atmos ya no se llama Surround, ya es una nueva denominación que se llama audio inmersivo. Atmos es la referencia del producto de una empresa que se llama Dolby, que desde hace mucho tiempo produce sistemas de sonido y normas de sonido. Entonces la nueva tendencia del sonido es estar inmerso. Y cuando tú estás inmerso en algo, estás rodeado en todas las dimensiones. Entonces, haz de cuenta que el sonido hace como una especie de domo alrededor tuyo, donde tú no solamente tienes a

los lados, atrás, adelante, sino arriba y abajo. Entonces lo que hace es que el audio sea como un *transformer*. Antes tú tenías que hacer una ruta por donde pasaba el sonido y era un proceso más técnico que creativo. Ahora tú simplemente tienes una matriz tridimensional que es como una sala de cine a escala, y dices: "Yo quiero que esto suene aquí", utilizamos solo un par de controlcitos, uno para el eje X y otro para el eje Y. Entonces tú mueves los sonidos y cuando tú quieras escuchar eso en un formato 5.1, él dice: "Ah, okay, ya no tengo doce salidas, sino que tengo seis", y los acomodas, es un sonido completamente adaptativo.

El Dolby Atmos ya no se llama Surround, ya es una nueva denominación que se llama audio inmersivo. Atmos es la referencia del producto de una empresa que se llama Dolby ...

Entonces, eso significa que si yo estoy escuchando en mi celular con unos buenos audífonos

una serie que está hecha en Atmos, ¿ya lo puedo sentir o todavía no? O me lo manda estéreo.

Sí, ya se siente. Bueno, primero que todo, el celular tiene que tener capacidad para re-

producir Atmos, que realmente es un estéreo con esteroides, más o menos, ¿cierto? Pero no tienes que tener audífonos especiales, pues, y que la plataforma permita la reproducción. Entonces, el Dolby Atmos es una experiencia que te permite estar rodeado por todo. Además, cada vez los dispositivos se van adaptando. Este portátil, por ejemplo, me dejó descrestado. Yo dije, "Eso es pura brujería." Con los parlantes escuché una canción en Dolby Atmos sentía que había una guitarra por acá (señala atrás y arriba). Con los parlantes del portátil. ¿Cómo lo hace? No tengo ni idea.

Pura matemática traducida al sonido.

Exactamente. Ingeniería al más alto nivel.

Sí, mira, nosotros por regla todos los proyectos los trabajamos en Dolby Atmos...

¿Y de ahí, las entregas, deliveries, de acuerdo con lo que se necesite?

Sí, porque es que nos ahorra trabajo. Primero, tienes un máster en Dolby Atmos, que puede que no lo necesites ahorita pero, al ritmo que esto va, en dos años en los festivales ya te van a pedir el máster en Dolby Atmos. Entonces, pues de una vez te lo en-

tregamos en Dolby Atmos. Y para nosotros es ahorro de tiempo y trabajo y hasta mejor calidad, porque antes tú primero mezclabas en estéreo. Si querías versión en 5.1 tenías que hacer otra sesión y mezclar en 5.1. Otra vez el trabajo en 7.1. En cambio, ahorita mezclas en Atmos y haces *deliveries* porque el sonido se adapta por esa metada que guarda. Es increíble.

En algún momento me diste que sentías que eras un estudio chiquito todavía en Cali. ¿Qué otros estudios hay en Cali?

En postproducción de sonido para cine y audiovisuales, en cuanto a Atmos, vinilo es el único. Creo que somos solamente dos estudios Atmos. El otro es el de mi buen amigo Manuel Restrepo. Él tiene un estudio de mezcla y *mastering*, pero él está enfocado en la música, ¿cierto? Eso es otra vía muy diferente.

En Colombia, ¿qué otros estudios y qué otros colegas admirás a nivel de postproducción de sonido?

Como nosotros somos nuevos, algo que siempre me ha gustado hacer cuando me meto en algo nuevo y es tener referentes. Para mí, por ejemplo, personas que admi-

ro y que han sido mis referentes, el Gato de Sonata Films; Alejandro Uribe de La Tina, que tiene un estudio hermosísimo; Alejandro Jaramillo, de Amniótica; Carlos García, de Blond Indian; y Daniel Vázquez de Clap, que tiene un estudio en Medellín.

¿Tu micrófono preferido?

Me gusta mucho el Neumann, pero el que amo con locura es el AKGS414. Es un tanque de guerra con la sutileza de una miss universo.

... personas que admiro y que han sido mis referentes, el Gato de Sonata Films; Alejandro Uribe de La Tina, que tiene un estudio hermosísimo; Alejandro Jaramillo, de Amniótica; Carlos García, de Blond Indian; y Daniel Vázquez de Clap ...

Porque el tanque de guerra es el SM58 Shure...

A prueba de guerra nuclear.

¿Una marca de audio que te encante?

Mira, yo soy fan y recontra fan de Yama-

ha, por una razón muy sencilla. Si yo tuviera hijos, mis equipos Yamaha los heredaría mis nietos. Los monitores Yamaha son indestructibles. Hay gente que los menospriencia un poquito, pero cuando tú acomodas el oído a los Yamaha te va súper bien.

¿Audífonos?

Los Sony Mdr-7506. Ajá. Me gustan porque tienen una respuesta plana. Y además de eso son cómodos. Yo tengo unos Pioneer modelo 60, que eran del tío de mi esposa. Los utilizo cuando mezclo como DJ. Son una joya de la corona. Suenan divino, pero son súper incómodos.

Oye, DJ, ingeniero industrial, diseñador sonoro, baterista. Y para cerrar tienes una historia interesante, un podcast de dos episodios sobre tu vida con el Tourette. ¿Cómo es esa vuelta?

Yo tengo síndrome de Tourette, diagnosticado desde los ocho años, y me siento una persona muy afortunada, porque si yo no te digo que tengo turettte, no te das cuenta. A excepción de unos tics vocales. Lo que pasa es que cuando estoy estresado sí parezco un perrito de taxi. Cuando estaba en la universidad, hablé con una doctora que tenía la

fundación de síndrome de Tourette. Y hablé con mis padres y les dije: “Oiga, yo quiero llamar gente que tenga Tourette, porque yo siento que tengo una vida normal. Entonces empecé a llamar personas a lo largo y ancho del país, y cuando empezó el podcast a ponerse de moda y yo empecé a hacer un podcast. Para mucha gente en la vida hay cosas que son muy sencillas, pero para uno que tiene tourette son super difíciles. Tú no te imaginas, por ejemplo, lo que es para mí ir al odontólogo, porque para mí el reto más tenaz en la vida quedarme quieto. Hacer una fila en un banco... son cosas increíbles, pero que las quiero compartir con la gente para que si alguien tiene tourette sienta que tiene un respaldo.

El multifacético Simón pasa en Gente que hace cine. Muchas gracias, hermano. Te agradezco muchísimo esta hora larguita de tu tiempo que has sacado para estar acá.

Muchas gracias por la invitación, de verdad me siento honrado de estar aquí.

Gente que hace cine EP 253

Versión Video:

<https://www.youtube.com/watch?v=-yrUxlfu4&t=276s>

Versión audio:

<https://open.spotify.com/episode/3JID-NUQG7Py5asEHie21L1?si=6ae21f009fdc-4c9b> 

CONTENIDO

SITIO WEB

ENTREVISTA A SIMÓN MESA

ABRAZAR LA INCERTIDUMBRE

Óscar Iván Montoya



A Simón Mesa le gustan los riesgos, experimentar la encantadora incomodidad y los peligros que acarrea intentar algo nuevo. Después de presentarnos *Amparo* (2023), la historia de una madre en plena lucha contra el establecimiento, llega con *Un poeta* (2025), un trabajo en el que buscó delibera-

damente irse al extremo opuesto de lo que antes lo había caracterizado, comenzando por una historia rebosante de humor, sarcasmo y dardos a diestra y siniestra, con una presencia marcada de la música, con un estilo visual alocado, lleno de movimientos y desenfoques.

En *Un poeta* Simón Mesa puso en escena un talante de atrevimiento burlón, que ha removido muchas llagas y heridas en nuestra fauna artística, hasta el punto que muchos poetas, pseudopoetas y poetisos, se han autonominado como el modelo original que utilizó su director para darle vida a Óscar Restrepo, el poeta más perdedor de todos los tiempos. Tal es el poder de sugestión de *Un poeta*. Se les olvida que Simón Mesa se sacó este personaje de sus entrañas malheridas, de su propia frustración como artista, de su deseo de burlarse de sí mismo y sus reiterados intentos por hacerse un nombre en un medio tan canibalesco como el nuestro. Parodiando al novelista francés Gustave Flaubert refiriéndose a Madame Bovary, Simón Mesa podría afirmar perfectamente: “El poeta soy yo”.

Tuve el privilegio de coincidir en la Facultad de Comunicaciones con Simón en la época que él estudiaba Comunicación Audiovisual y yo Periodismo, pero la verdad a Simón no lo asocio mucho con la Universidad de Antioquia, sino con el Festival de Cine de Santa Fe, allá fue donde nos conocimos, donde compartíamos los dos primeros días ron Medellín, y después ron candela ventiado, (Risas), donde vimos muchas películas, recuerdo mucho el primer festival al que fui que vimos Kusturica, o tu ama-

do Kiarostami, o Satyajit Ray, autores que nos enriquecieron mucho, y que yo pienso que de alguna manera nos tienen aquí a los dos, y también recuerdo que después yo hice la práctica en la Corporación del Festival de Cine de Santa Fe y me tocó recibirte tus primeros trabajos para la Caja de Pandora. ¿Qué recuerdos tienes y qué le agradeces al Festival de Cine de Santa Fe después de haber recorrido muchos de los más importantes festivales del mundo, y de haberte ganado un montón de premios? ¿Qué le aportó a tu formación y también, por supuesto, cómo te enriqueció conocer gente, la rumba en el parque después de las funciones, esas maravillosas maratones de cine?

No, pues muchas cosas, porque yo empecé en la Universidad de Antioquia un semestre que fue donde empecé a encantarme con el cine, creo que eso fue en el segundo semestre del 2004, si no estoy mal, y yo no sabía nada de cine, y fue en la universidad que empecé a conocer el oficio como tal y a ver películas de una manera distinta, y ese mismo semestre en diciembre fue la primera vez que fui a Santa Fe de Antioquia, que es el festival que tú mencionas, que la temática recuerdo que era el cine en las provincias, y recuerdo mucho haber visto la que tú dices, Gato negro, gato blanco, de Kusturica, y Dónde está la casa de mi amigo, que era

la primera vez que veía a Kiarostami, y era en cine, era en 35 milímetros, en el parque principal, y después en muchos parques de Santa Fe, y era deslumbrante ver esa película en ese formato, al aire libre, en ese clima tan increíble, creo que fue un momento mágico, una época que recuerdo con mucho cariño con mis compañeros de la universidad, contigo tomando candela, y entusiasmados con el cine, entonces creo que todo ese esfuerzo de Víctor y todas las personas que gestionaban esos espacios, claro, sin duda, influenciaron mucho el trabajo que hicimos después, esa labor de no solo hacer las películas, sino formativa también a través de los festivales.

... recuerdo mucho haber visto la que tú dices, Gato negro, gato blanco, de Kusturica, y Dónde está la casa de mi amigo, que era la primera vez que veía a Kiarostami, y era en cine, era en 35 milímetros, en el parque principal, y después en muchos parques de Santa Fe ...

Escuché por ahí en una entrevista que tu sueño antes de querer ser cineasta fue siempre la de ser una jodida estrella del Rock and Roll (Risas), que ese fue tu primer sueño, y recordando que Borges decía que todas las artes a su manera aspiran a ser música, la arquitectura

pues desde la composición, la escultura desde el equilibrio, la poesía ni se diga. ¿De qué manera has volcado esa pasión tuya por la música en lo que tiene que ver con el cine? Un profesor que quiero mucho, Juan José Hoyos, decía que, si uno quería ser escritor, y si ya era músico, que eso te ayudaba mucho, porque tenías de antemano como una concepción de los ritmos, del mismo silencio, que ha sido inclusive un elemento que has explorado mucho en tus trabajos anteriores. ¿Cómo te ha influenciado la música a la hora de encarar tu labor como cineasta?

Yo me encontré con el arte, con la música, por mi hermano mayor, que le encantaba la música, que aprendió a tocar guitarra, y como yo me le pegaba en todo, entonces yo también aprendí a tocar guitarra desde muy chiquito, y me encantaba, y me veía como un músico, pero no sé muy bien cómo hice esa transición entre la música y el cine, entre dejar un poco de lado la música y dedicarme al cine, fue como un momento ahí cuando estaba en once y entré a la universidad sin saber muy bien qué quería hacer, porque finalmente no seguí ningún estudio de música, entonces vi esta carrera que era nueva, en ese momento era nueva y me metí ahí, y ahí fue como encontré ese camino por el cine, pero yo siento que nunca he

dejado la música, primero, porque yo escucho música todo el tiempo, hace parte de mí, o sea, tengo un hábito de escuchar música muy grande, me gusta mucho, y sin duda la música permea todo, incluso ahora todavía pienso que la música es el arte más increíble de todas, porque es muy corporal también, a mí me fascina mucho del arte que la herramienta es el mismo cuerpo, o la voz, en el cine es un poco eso también. Uno a veces siente en el cuerpo el arte del cine, pero no se siente tanto como en la música, o en la actuación o en la danza.

Es algo que siempre me ha parecido muy bello, y en la música creo que se unen muchas cosas, pero las películas también tienen mucha musicalidad, y no me refiero solo a las canciones que suenan en una película, sino a los ritmos y a las cadencias y a los giros, a los diálogos, todo funciona también como una pieza musical, donde todo tiene que fluir de una manera muy orgánica y transparente cuando uno construye una película. Ahora, por ejemplo, con *Un poeta*, pensaba mucho el guion o la narrativa, la estructura del guion, como una canción, como que una cosa te lleva a la otra, y no te das cuenta cuando la historia empieza a tener estos desenlaces o irse por un lado y por otro, pero que te sorprende, casi sin darte

cuenta.

Hay canciones que son increíbles, que empiezan de una manera, y luego entra este coro y te llevan, por un lado, luego este puente, entonces siento que están muy unidos, y cuando escribo, por ejemplo, me gusta mucho crear una *playlist* de la película que estoy escribiendo, y voy encontrando las canciones o el sonido de la peli también, entonces, por ejemplo, en *Un poeta* escuchaba mucho rock, baladas rock de los ochenta, como que escuchaba White Snake, Scorpions, porque sentía que era como lo que escuchaba este man, era un poco como lo que escuchaba este poeta desde joven, como Poison, como este universo musical, y entonces empezaba a entender la música que él escuchaba, y eso también me ayudó a construir ese personaje.

... en *Un poeta* escuchaba mucho rock, baladas rock de los ochenta, como que escuchaba White Snake, Scorpions, porque sentía que era como lo que escuchaba este man, era un poco como lo que escuchaba este poeta desde joven ...

Ahora que entraste de lleno en *Un poeta*, en esta película utilizaste un elemento que habías utilizado antes, digámoslo como con medida, que es el humor, yo recuerdo de *Leidi* (2014),

una secuencia que me causó mucha gracia, y es cuando Leidi está buscando al papá del bebé, y que está como en una especie de mirador dándole teta al bebé, y pasa un niñito en una bicicleta y le pide una chupadita de teta, o algo así, y lo mismo en Amparo, las apariciones de la mamá de Amparo son sensacionales y causan mucha una risa, un poco como el contraste, como entre el drama que estaba viviendo Amparo y esa locuacidad de la mamá y también esa grosería desbordada. ¿Cómo fuiste incorporando este elemento cada vez con mayor soltura, y ahora le diste rienda suelta en Un poeta?

Digamos que la decisión inicial con *Un poeta* era como buscar algo diferente, irme por lo opuesto de lo que hice anteriormente. A mí siempre me ha gustado mucho la comedia, y la comedia así como medio oscura, medio trágica o negra, y al principio no pensaba que me iba a ir así tan de frente a la comedia, pero como que ese sentimiento que buscaba libertad me hizo pensar que debía metérsela toda, y que si antes ya había intentado cosas como las que señalaste, pero aquí sí fue una decisión muy deliberada y muy radical de buscar la comedia en lugares inéditos, intentarla y experimentarla, pues obviamente yo nunca había hecho una comedia, aunque mucha gente ahora dice

que no es tanto comedia, sino que es más un drama o una tragedia, y eso es bonito también, porque la película intenta viajar entre géneros, que era también como un reto. O sea, cuando uno está escribiendo estas películas uno intenta que funcionen, uno juega con eso, pero hay que lanzarse a hacerlo, uno no sabe cómo va a quedar, y el resultado es el esfuerzo mío y de mucha gente para lograr estas cosas.

Pero la premisa mía era principalmente hacer algo que no estuviera referenciado por nada que hubiera hecho antes, por ejemplo, la cámara antes de *Un poeta* era más formalista, respiraba más, aquí es una cámara loca, errática, con desenfoques, yo recuerdo que hablábamos en el rodaje que si la cámara se desenfocaba, estaba bien así, que al contrario de mis otros trabajos que no tenían música, vamos a poner música en todas partes, o donde más podamos, vamos a rodar y vamos a reírnos, y sin limitarnos también, porque era también como premisa de la peli, era no limitarse, como también una suerte de discurso de si se incomoda, pues que incomode, y vamos a ver qué pasa, o sea, no nos vamos a limitar y vamos a disfrutar ese proceso, y en mi proceso de maduración entender muchas cosas, y en mi vida es como tratar de dejar los miedos y las

restricciones a la hora de hacer una película, y simplemente guiarse por el disfrute y por hacer algo que a uno le guste.

En tu película está el humor muy presente, primero como una tabla de náufrago, porque sin humor el mundo sería muy horrible, segundo, en la peli hay algo que yo siempre he pensado y es que a los colombianos nos gusta reírnos bastante, y tenemos buen sentido del humor, y tercero, lo que no nos gusta mucho es reírnos de nosotros mismos, eso ya sí nos cuesta un montón, porque es una especie de salto cualitativo a la hora de encarar el humor, y creo que lo logras muy bien, porque tu película igual se hubiera podido llamar Un cineasta, Un músico, Un pintor, en fin; comparando tu película con las películas que había visto de poetas, era una por allá de los noventa, El lado oscuro del corazón, que es como un poeta todo glamuroso, que va soltando frases super elaboradas, y enamorando a las mujeres, o la que hicieron sobre el libro de Bukowski, Barfly, que recrea momentos de Chinaski, el principal personaje de su obra. A mí el personaje de Óscar me pareció bastante risible y patético, pero la verdad es que globalmente este personaje me gustó mucho, sobre todo porque es un perdedor, y yo tengo debilidad por los perdedores, y recordé a propósito una frase de Óscar Wilde, también tocayo del protagonista, y mío,

por supuesto, que dice más o menos así: "Los únicos artistas encantadores que conozco son los malos artistas, los buenos solo existen en lo que hacen y en consecuencia carecen por completo de interés como personas, un gran poeta, un poeta verdaderamente grande es la menos poética de todas las criaturas, pero los poetas de poca monta son absolutamente fascinantes, cuanto peores son sus rimas, más pintoresco es su aspecto, el simple hecho de haber publicado un libro de sonetos de segunda categoría hace a un hombre absolutamente irresistible, vive la poesía que es incapaz de escribir." Me encanta esa última frase, es como una especie de sinopsis de tu personaje. ¿De qué forma fuiste caracterizando a tu personaje principal, y por qué le diste todas esas cualidades a veces negativas, pero que lo hacen tan adorable?

De un trabajo muy grande, para mí fue un ejercicio de escritura muy concienzudo, muy largo, de pensar en el cine a través del guion, creo que es algo que me interesa mucho ahora, y que fue un ejercicio que me tomó mucho tiempo y mucho análisis, digamos que a mí me interesaba otra cosa, más allá de esas películas que tú mencionas de poetas, no me interesaba idealizar la poesía, o que la poesía se retratara como con romanticismo, sino que me llamaba la atención el realismo del universo de los poetas,

pero con las características de películas que se hacen en Colombia, que son con actores naturales, por así decirlo, donde se retratan a los personajes, que usualmente son unos personajes muy definidos de la realidad colombiana, pero en un momento pensé, y qué tal si somos nosotros quienes nos retratamos con esa misma visión antropológica como artistas, y en ese momento pensaba, claro, se me ocurrió que podía ser de esa manera, inclusive los músicos me parecían muy interesantes o los actores también me parecían muy interesantes, pero la poesía yo la conocí porque yo venía asistiendo a eventos de poesía por una relación que tuve, por gente que conocía, empecé a entrar en ese mundo un poco de la poesía, no mucho, pero yo asistía a eventos, y yo sí veía en ese universo que me parecía muy interesante, que era similar de esas películas que tú mencionas, o de esas películas que aparecen desde el primer mundo, y como si fuera una imposibilidad para nosotros narrar ese tipo de personajes en esta sociedad que está condenada a unas formas y a unos temas.

... no me interesaba idealizar la poesía, o que la poesía se retratara como con romanticismo, sino que me llamaba la atención el realismo del universo de los poetas ...

Y después fue como ese dilema de tratar de poner un personaje donde yo también me sintiera parte de ese personaje a través de mis frustraciones, y querer gritar todos mis dilemas con el arte, como tratar de exorcizar todo lo que siento respecto al arte, pero a través de la comedia, porque al mismo tiempo la comedia permite reírnos de eso. O sea, si fuera una historia más dramática, esos temas no se pueden tratar de la misma manera. Si uno se ríe de las cosas es como simplemente pasar un rato, o así lo veía yo, como pasar un momento donde simplemente se trataba de reírnos de este universo, de esta sociedad, de esta modernidad en la que vivimos. Y *Un poeta* surgió en parte de un tío mío, por ejemplo. Un tío tiene mucha influencia en las familias, yo tengo un tío que es como la oveja negra de la familia, es un personaje adorable, super noble, pero problemático como él solo. Y, por ejemplo, mi tío le hizo comprar un carrito a mi abuelita, y con ese carrito la llevaba a todas partes, el carro era de mi abuelita, pero ella afirmaba que el que lo usaba era mi tío para irse de fiesta o a emborracharse.

Entonces, inclusive ese elemento del carro viene mucho de mi tío. Cosas así. Y también obviamente me interesaba mucho precisa-

mente ese universo del poeta o del escritor o del artista promedio también, que somos todos de cierta manera. Uno siempre ve, claro, está Rilke, está Rimbaud, está José Asunción y sus vidas trágicas pero reconocidas. Pero hay un universo de seres en las calles de Medellín, que tienen la actitud de esta idealización de la poesía y del arte, y es igual de válido. Es como también juzgar ese reconocimiento que uno como artista busca siempre, que su obra sea escuchada, vista, leída, y muchas veces no es así, y está bien también. Entonces quería hacer ese retrato de ese artista que uno ve en el parque del Periodista o en los alrededores de La Piloto, o en todos estos lugares que habitamos en Medellín, o en los salones de clase también, porque muchos que damos clases también intentamos hacer películas, escribir, entonces está ese juego también. Yo como profesor también me retraté en *Un poeta*, ahí están mis frustraciones, en pensar a cada rato a qué me iba a dedicar en un futuro próximo, si iba a tener la suficiente suerte o energía para dedicarme al cine, y vivir de él, que es finalmente muy difícil. Nadie que yo conozca vive la poesía, o tal vez hay que tener como un, no sé, ser de un entorno social más privilegiado para vivir, para dedicarse a la poesía.

Entonces todos esos dilemas que también son los míos, pero que también me interesaba ampliar a un universo más amplio, al que veía muy rico narrativamente; porque claro, el poeta maldito es un cliché de por sí, o sea, como *El Poeta Maldito*, es más, cuando estábamos tratando de vender esta película, lo que nos decían era, “esa película está llena de clichés”. Pero era cómo jugar con ese cliché, darle la vuelta de tuerca de tal forma que el resultado fuera una sátira del mismo cliché, o inclusive irse en contra del cliché, como rebatir o tumbar el cliché de que hay que sufrir para ser un buen poeta. Entonces, por ejemplo, estaba esta escena de Óscar cuando está con su cosa de que “No, es que yo soy un sufrido y toda en mi vida son penurias” y la hermana le dice: “Salga de ese hueco, despierte”. Es como también poner en cuestión esa idea que tenía yo mismo, y que tenemos, que es que para crear hay que sufrir. Como también me gustaba la idea en la película de encontrar esa luz y esa tranquilidad que, por ejemplo, se ve con Yurlady cuando dice que ella solo quiere estar tranquila, como que no busca notoriedad. Yo lo busco mucho ahora, como la tranquilidad en la creación desprovisto de expectativas, por ejemplo.

Esta peli surgió de un momento de frus-

tración para mí, como de cuestionar el oficio, preocuparme por mi estabilidad económica, en un momento donde yo le había dedicado mucho tiempo al cine y no había dedicado mucho tiempo a tener una estabilidad económica. Entonces decía, juepucha, ¿yo qué voy a hacer? O más bien me dedicó a ser profesor. Y curiosamente de esos dilemas partió esta historia y esta película. Pero el cine es muy relativo también. Hay veces que lo comparo con las vueltas de ciclismo, la Vuelta a España, el Tour de Francia, donde los ciclistas tienen veinte etapas y es como si cada película fuera una etapa, y una te puede ir muy mal, otra te puede ir muy bien, otras llegas con el pelotón. Porque las películas son como organismos vivos, son como que las afectan muchas cosas.

Es como también poner en cuestión esa idea que tenía yo mismo, y que tenemos, que es que para crear hay que sufrir. Como también me gustaba la idea en la película de encontrar esa luz y esa tranquilidad que, por ejemplo, se ve con Yurlady cuando dice que ella solo quiere estar tranquila ...

Y uno como ser humano también se ve afectado en el proceso creativo. Son procesos muy largos. O sea, una película que empieza en 2022, más o menos, tres, cuat-

tro años después sale y uno tiene una transformación también, y eso se ve afectado en cada etapa del proceso. Pero yo creo que uno puede abrazar eso, abrazar lo impredecible y, sobre todo, para mí es como una especie de mantra abrazar la tranquilidad, o buscarla en la vida, que las bifurcaciones de la vida están bien, que los fracasos están bien, y que aferrarse a lo básico tal vez está bien.

Según contó tu equipo de casting, la búsqueda de los actores fue una cosa larga. Ubeimar relató que asistió a unas primeras sesiones con John Bedoya, y que solo fue después de varios meses que lo volvieron a llamar. ¿Cómo llegó finalmente Ubeimar Ríos a tu película, porque el man es como anillo al dedo para el personaje, porque también tenía una historia como de poeta joven, con un premio parecido al que gana inclusive en la película Óscar, él se lo había ganado en la vida real?

Claro, porque él nos contó, cuando estábamos ensayando, él nos contó que se ganó ese premio. De hecho, yo le puse el nombre Pepe Sixto Aguinaga al premio, porque se parecía al premio que él se había ganado. Pero fue un juego que hacíamos durante los ensayos, como que él aportaba cosas y yo estaba escribiendo todavía. Uno siempre está escribiendo. El casting fue muy lar-

go porque yo sabía que era una película de personajes, porque ahora a mí me interesan mucho las películas de personajes, y sabía que tenía un montón de personajes. Eran demasiados personajes y sabía que los personajes principales tenían unas cargas de diálogos y de acciones muy grandes. Entonces empezamos mucho antes el proceso de casting, paralelo al proceso de financiación. Cuando uno se está haciendo una película, se puede tardar uno o dos años financiándola o más, o tres. Entonces yo quise empezar el proceso antes para ir entendiendo también yo quién eran esos personajes. Entonces con John empezamos a mirar ese universo. Por el lado del universo de los poetas y de los músicos, digamos, el universo que está tal vez en el parque del Periodista, que está en las bibliotecas, los seres del universo, que pueden ser escritores o pueden ser poetas, o pueden ser músicos o pueden ser actores. Como que mirábamos ese universo de las calles de Medellín. Pero yo también quería hacer el ejercicio de buscar actores formados, inclusive quise hacer el ejercicio de buscar actores reconocidos también, como verlo todo. Porque como yo tenía esa premisa inicial de hacer algo muy distinto a lo que había hecho, también quería trabajar con actores y de hecho me interesa mucho hacerlo. Y entonces le hicimos un casting

muy grande a actores en Bogotá, en Cali, en toda Colombia, pues hacíamos casting y en paralelo a estos actores también mirábamos del universo de la literatura, de la poesía, de la música, de la actuación.

Recuerdo que fuimos a Buenos Aires a teatros pequeños a ver a los actores de allá. íbamos como a hacer un ejercicio mientras hacíamos casting, íbamos a lecturas de poesía, hacíamos este ejercicio.

Pues digo actuación porque la actuación también es un arte y entonces también tiene los mismos dilemas un actor de la misma edad del poeta. Y Ubeimar, yo diría que fue casi que de los primeros que surgió, porque cuando estábamos haciendo la publicidad aquí del casting de la peli, Carlos Duque, que es un amigo, músico de la ciudad, me vio la publicidad y tal vez por Instagram me pasó el perfil de Ubeimar. Y yo le digo a Carlos, no recuerdo muy bien cómo fue, dile que por favor aplique al correo o le pasé el contacto a John para que lo buscara, algo así. Y John le hizo el casting como se le hizo a todas estas personas y también íbamos a lecturas de poesía o a teatros pequeños. Recuerdo que fuimos a Buenos Aires a teatros pequeños a ver a los actores de allá. íbamos como a

hacer un ejercicio mientras hacíamos casting, íbamos a lecturas de poesía, hacíamos este ejercicio. Y Ubeimar hizo la prueba y fue muy interesante porque tenía los rasgos externos, eran muy interesantes, es decir, su forma de ser, de hablar, de expresarse.

Pero yo seguía con esa búsqueda de mi interés de que fuese un actor con cierta formación. Y entonces experimenté mucho con los actores, pero Ubeimar se quedó ahí como una especie de... porque yo utilizo mucho como esos videítos que se producen en el casting, esas pruebitas para la escritura. Veo a esos personajes y ellos hablan porque nosotros les hacemos una prueba, John les hace una prueba que es mucho como primero escucharlos. Entonces son cinco minutos hablando de la vida, a qué se dedican, luego la prueba actoral, ¿cierto? Como varias cositas. Y sobre todo es muy interesante escucharlos también, como escucharlos hablar de su vida. Y Ubeimar también hablaba y contaba. Yo no estaba en el principio, en el proceso inicial, yo no estoy, está solo John. Pero yo recibo toda esa información de John y estoy viéndola, y en mi espacio voy escribiendo todavía. Entonces a mí como que me interesa mucho ver a esos personajes, porque también estoy tratando de entenderlos. Y cuando llegó Ubeimar, mi primera reac-

ción es que este no era mi poeta. O así no lo veía yo. Lo veía como un personaje más serio o menos empático. Pero, también estaba haciendo que la comedia entrara más, que esa idea de sátira, comedia, entrara más. Entonces yo siempre tuve en cuenta a Ubeimar, me interesaba que estuviera en la película en algún personaje.

Pero luego de tanto verlo como que me obsesioné en silencio con él. Aquí en mi casa escribiendo lo veía y lo buscaba inclusive. Él tiene un canal de YouTube que hizo en la pandemia, que era El Profe, a él le dicen El Profe allá en el oriente antioqueño, donde él habla de muchas cosas, de filosofía, de poesía. Y él es muy activo en el mundo cultural, en lecturas de poesía. Él tiene una banda de rock en la que es el vocalista y lee poemas con rock pesado que se llama Poiesis. Entonces yo veía esas cosas y me parecía que cada vez era más el personaje. Y Ubeimar también implicaba riesgos para mí. Era como si ese personaje transformara la película. ¿Cómo la transforma? Porque la película la transformó, sin duda la transformó Ubeimar. Cuando yo empecé a ver a Ubeimar como el protagonista, él me cambió la percepción que yo tenía del protagonista. Y eso es bonito también, es como un accidente, pero es parte y es muy bonito del cine, que el cine es un arte bien complejo porque es de

muchas personas. Es demasiada gente que influencia la película. Y el personaje principal, el actor principal, es tal vez quien más la influencia.

Entonces yo recuerdo en un momento de tanto verlo en estos videos, en estas pruebas y verlo, había pasado un año y yo le dije a Cami, Camila que era la asistente de casting, llamémoslo para hacerle una prueba otra vez a Ubeimar. Y Camila lo llamó y después a los cinco minutos me volvió a llamar, y me dice que no puede porque él está incapacitado en una cirugía y que no puede asistir al casting. Y yo dije como no, pero ¿cómo es posible? Yo ya estaba entendiendo que él era el poeta. Entonces cuando Camila me dice eso, yo cojo y lo llamé. Y le dije, hola Ubeimar, él no me conocía, yo soy Simón, soy el director de la peli, dijiste que no podías, ¿qué pasó? Y el man me responde, no hermano, es que me acabaron de operar, estoy incapacitado, entonces no podía, no puedo y yo vivo por acá muy lejos. Mi reacción fue, ¡ay, juepucha!, pero le dije, ¿y qué tal si voy yo a tu casa? ¿En dónde vives? Yo vivo en el Carmen de Viboral, me dijo. Pues si quiere venga y hablamos a ver qué. Y yo llamé a Santiago León, que era el asistente de dirección, le dije, Santiago, acompáñame, porque él tiene una moto, entonces acordamos ir al

pueblo a hacerle una prueba a Ubeimar el oriente antioqueño, y nos montamos en una moto y nos fuimos hasta allá.

Y fuimos, nos tomamos café, conocimos a Clara, la esposa, y nos parchamos ahí un rato y cogimos una escenita de la peli con los diálogos y él la estuvo leyendo un rato, la miramos, la ensayamos y la hizo y la grabamos. Y me sirvió mucho porque hay algo importante, porque no solo es importante quién es el actor en cuanto al personaje, sino también su capacidad para actuar o para no actuar. Y digamos que el propósito de esa prueba era ver sus capacidades, porque uno en realidad cuando hace una película con actores o no actores, uno no le enseña a nadie a actuar, uno escoge bien a la persona y sabe desde el casting si puede o no hacerlo. Entonces no se trata como de enseñar, sino de entender que esa persona puede hacerlo y Ubeimar lo demostró en esa primera prueba, pues tanto en la primera que le hicimos con John como en esta, que era ya más detallada. Y yo me fui a mi casa y vi la prueba que le hicimos, la compartí con Manuel Montealegre, con Juan Sarmiento, que son como con los que yo siempre estoy trabajando y compartiendo ideas.

Y fue como en ese momento cuando me di

cuenta que ese era el poeta. Entonces él empezó como a darle duro, porque ya era muy cerca incluso al rodaje. Eso fue en octubre del año pasado, en septiembre, octubre. Y ahí diseñamos con Cata Arroyave un plan de preparación, porque ya habíamos seleccionado a muchos de los actores y estábamos seleccionando como a los más pequeñitos, a los secundarios, figurantes. Entonces empezamos en noviembre, si no estoy mal, octubre, noviembre, un proceso de trabajo con Cata Arroyave, con Laura Tobón, que hicieron todo el proceso, pues como que diseñamos un proceso de dos meses donde ellos se conocían, interactuaban, abordaban los personajes y lo entendían. Primero sin el guion y luego les fuimos entregando el guion.

... porque uno en realidad cuando hace una película con actores o no actores, uno no le enseña a nadie a actuar, uno escoge bien a la persona y sabe desde el casting si puede o no hacerlo. Entonces no se trata como de enseñar, sino de entender que esa persona puede hacerlo y Ubeimar lo demostró en esa primera prueba ...

¿Y cómo se acopló Ubeimar con los otros actores? Algunos que me imagino que nunca habían actuado como Guillermo Cardona, el

de Universo Centro, y otros que, por ejemplo, la chica que es la psicóloga del colegio, la de gafas, Tania, ella es actriz de teatro, yo la he visto actuando. Y está el profe, Castaño, el de la UdeA, y está Nelson Camayo, que es actor profesional. ¿Cómo fueron ellos ingresando a la peli? ¿Cómo se fueron compenetrando con el personaje principal?

La mayoría de los que se conocieron mucho antes eran los más protagónicos, los que más tenían presencia en la peli, que eran los que iban al Colombo a ensayar. Entonces estaba obviamente Ubeimar, el poeta. Estaba Guillermo, que era Efraín. La mamá, Teresita, que afortunadamente vivía muy cerca. Ella vivía muy cerca al Colombo, entonces era muy fácil para ella ir a los ensayos. Estaba también Yurlady, obviamente, y estaba Alison. Entonces ellos, sobre todo los principales, hacíamos los ensayos, pero también con otros. Por ejemplo, Javier, que hacía rector, fue tal vez dos, tres veces. Y quien hace de la hermana. Y a mí también me interesaba esa simbiosis, buscaba que hubiese muchos actores formados. Ese era mi interés, porque me interesa ese juego también de romper tradiciones, de intentar otras cosas. Porque la tradición obviamente en el cine de actores naturales, como se ha llamado con el cine de Víctor, es increíble. Pero es también

como buscar algo que para mí fuera distinto. Pero lo curioso es que lo distinto en esta película también son los actores. Y lo curioso también es que lo distinto es una historia de audiencias. Que es muy curioso, porque uno dirá que un cine distinto, es un cine más abstracto o un cine más, pues no sé, más de nicho. En este caso creo que yo invertí ese dilema. Era como que lo más resiliente para mí, era hacer una película que fuera más de audiencia. Es decir, con una estructura más clásica o con actores más formados. Porque es algo que, en el panorama de nuestro cine, es más digamos que para un cine independiente no es tan habitual. O sí es habitual. Si uno ve muchas películas, sí es así. Pero por lo menos para mí no lo era.

Pero era bonito ver esas simbiosis y verlos. Fueron dos meses, por ejemplo, de ensayos muy bellos. A mí me encantaba porque era un ejercicio muy bello y hubo una conexión muy grande entre todos. Por ejemplo, la de Guillermo, Humberto, que hacía de Alonso, y Ubeimar. Ellos tres compenetraron muy bien y se hicieron muy parceros. Porque era en el Colombo, entonces salían y se tomaban una cerveza en el Guanábano. Y eran como del universo también, de la poesía en parte. Pero todos se compenetraban muy bien. Y fue un proceso muy bello, la verdad.

Donde yo también incluso aprendí mucho. Aprendí mucho del proceso con Cata, lo que ella hace y entrega en la peli es grandioso. Y cómo creamos esa forma de trabajo que fue muy divertida, muy amena, que tratamos que permeara todo en la producción de la peli. Y creo que eso también, esa cohesión de todos, también influyó mucho en la peli. Se ve, yo siento que se ve. Entonces fue algo, para mí como una reconexión, una reconciliación muy bonita con el cine.

Y a Rebeca Andrade, su coprotagonista, ¿cómo la encontraste? Me imagino que también tuvo su peripecia hallarla, y que ella no tenía una formación teatral o algo así, lo digo sobre todo por su edad.

No tenía una formación y no la necesitaba, porque ella es increíble. Rebeca es increíble como actriz. Digamos, por lo menos para el cine, no creo que en la televisión funcione tan bien. Lo que pasa es que en el cine el casting es fundamental. Cuando uno hace un casting, uno busca las personas que se acerquen al personaje, pero uno también busca una persona que sabe que le va a ayudar a uno en el rodaje. Y eso es importante también, porque la dirección también implica seleccionar bien a quien va a actuar para no tener que decirle qué hacer. Y Rebeca en

realidad no había que decirle muchas cosas y a Allison tampoco. Ellas son dos jóvenes son supremamente inteligentes y son muy buenas actrices, así nunca lo hubieran hecho antes. Obviamente las dos surgieron del mismo proceso con John, fue mucho tiempo donde John y las asistentes fueron por muchos colegios de Medellín, tocando las puertas, explicando el proyecto, permitiéndoles entrar a los salones y decir que estamos haciendo una película, entregarles el permiso, firmado de los papás. Todo ese protocolo que se hace y luego hacer estas pruebitas y surgieron demasiadas. Hay demasiadas actrices o jóvenes de ese rango de edad en los colegios de Medellín, en todo Medellín. Estuvimos en muchos lugares de Medellín. Y ahí se fue filtrando y filtrando y ahí estaban Rebeca y Allison. Y fue muy difícil porque en ese rango de edades, casualmente, hay muchas buenas actrices jóvenes.

Cuando uno hace un casting, uno busca las personas que se acerquen al personaje, pero uno también busca una persona que sabe que le va a ayudar a uno en el rodaje. Y eso es importante también, porque la dirección también implica seleccionar bien a quien va a actuar para no tener que decirle qué hacer.

Fue más difícil encontrar al poeta. Porque, curiosamente, en los rangos de edades más altos la actuación es más difícil. La actuación es más difícil porque están adecuados a una manera muy tradicional de lo que es actuar. Entonces, ¿qué es actuar, precisamente? El cine es más no actuar y no verse intimidado frente a una cámara. Simplemente ser uno. Y eso lo logra mucho una joven. Muchas jóvenes del casting lo lograban con mucha facilidad. En cambio, los poetas eran más cerrados. Están más cerrados y es más difícil. A excepción, por ejemplo, de Guillermo, que creo que es un gran actor. Así no tuviera experiencia actoral. Él hizo radio y en la radio creo que actuaba mucho. En La Zaranda, eso también es actuar. Entonces, él actuaba ahí. Estuvo también con Tola y Maruja. Entonces, él sí tenía como cierto pequeño bagaje escénico. Y Guillermo era alguien que tampoco me representaba un trabajo dirigirlo... Como que le hacía a uno la vida muy fácil. Claro, hay una cosa también, que uno juega, uno analiza cuáles le hacen a uno la vida más fácil, cuáles hay que ayudarles mucho más. Hay que trabajar más porque es más complejo o es más difícil. Entonces también viene el montaje. El montaje es parte central en el trabajo con los actores.

Ahora que estás hablando del miedo o de la

desenvoltura que se requiere frente a la cámara, hay que hablar de Juan Sarmiento, tu director de fotografía, que ha estado presente en tus trabajos más conocidos. ¿De qué forma te facilita el trabajo con un compa, un pana de la vida y de proyectos profesionales? ¿Por qué esta película la quisiste hacer en 16 milímetros? Comenzamos hablando de hace veinte años, del Festival de Cine Santa Fe, y en esa época estaba en su plena explosión el digital y ahora otra vez la gente está volviendo a rodar en cine. ¿Era un anhelo tuyo o era simplemente el proyecto que te pedía que había que rodarlo en ese formato, así se te incrementaran los costos?

Pues eran varias decisiones, pero yo creo que todas las decisiones que van en pro de un concepto bien concebido, de una historia, de una película, son buenas. Como que cada decisión que uno le da a la película te entrega algo, y esa sumatoria de decisiones crean algo mucho más sólido y consistente. Entonces rodar en cine no era solamente como un capricho, claro que no te voy a negar que también estaba esa idea romántica de qué bello sería poder rodar en cine. Yo había rodado alguna vez un corto en 16 milímetros cuando estaba estudiando cine, pero no una película. Y lo que crea el formato también es muy bello en el entorno del rodaje. O sea, lo artesanal que es filmar en cine, saber que no

puedes filmar mucho porque no tienes material, eso crea una dinámica también que es muy bella y genera un orden distinto, porque uno en digital puede filmar y filmar y filmar. Y una de las razones por las que editamos esta película tan rápido es que no teníamos mucho material. O sea, teníamos diecisiete, dieciocho horas de material. Eso en realidad no es mucho. Una película puede ser más de 100 horas, ¿cierto? Entonces la decisión era siempre una decisión presupuestal. ¿Será que tenemos con qué filmar una película en 16 mm? Porque es muy costoso, es más costoso. Y siempre teníamos esa idea de que la estética del 16 mm, como estas documentales setenteros, ochenteros, que en la película nos iban a llevar a esa idea de que el poeta vivía en el pasado, como esa idea, pero también rompía con la limpieza, porque el digital tiene una limpieza que a veces es muy clínica, como muy aséptica. Entonces como que esa suciedad del cine también nos interesaba por la idea que teníamos de lo feo, incluso, del concepto, que hablamos mucho con Juan, y en la que coincidimos, porque lo que ha sucedido con Juan es que Juan y yo vemos el cine de la misma manera. Lo analizamos de la misma manera y lo entendemos de la misma manera. Tenemos esa conexión que es muy difícil de encontrar con muchas personas. Entonces, esa conexión que hici-

mos desde los primeros trabajos se ha mantenido. Y cuando yo hablo de algo, él lo entiende inmediatamente. Y lo mismo cuando él dice algo. Somos dos personas que trabajamos muy colaborativamente. Casi que es la película de los dos. Porque la pensamos juntos.

Y siempre teníamos esa idea de que la estética del 16 mm, como estas documentales setenteros, ochenteros, que en la película nos iban a llevar a esa idea de que el poeta vivía en el pasado, como esa idea, pero también rompía con la limpieza, porque el digital tiene una limpieza que a veces es muy clínica

...

O sea, hay un entendimiento y se siente en el rodaje que somos los dos, inclusive sacando creativamente muchas cosas ahí en ese diálogo que tenemos. Porque es un trabajo de los dos colaborativo que ya nos conocemos. Incluso cuando yo decidí cambiar drásticamente el lenguaje estético de la peli comparado con *Amparo*, con los cortos, no fue muy difícil tampoco que Juan se adaptara a eso. Lo empezamos a hablar incluso desde la escritura. Juan es de las primeras personas que conoce el proceso de escritura y somos personas que hablamos constantemente. Hablamos casi todos los días a pesar

de que él vive por fuera del país. Tenemos un diálogo constante sobre cine incluso, sobre las películas que salen. Ya viste esta, esta. Y cuando yo estaba empezando a pensar esta idea de este cine desorganizado, cámara así, empezamos a mirar películas como qué tal esta, qué tal esta. Como que empezábamos a analizarlo y él tiene una habilidad y un ojo muy afinado.

Y en los ensayos actorales yo tenía una camarita. Entonces empezaba a grabar a los actores, porque en los ensayos lo que hicimos también fue que filmamos casi todas las escenas. No todas, pero casi todas las escenas las filmamos. Yo hacía los movimientos. Juan todavía no había llegado, pero hacíamos por ejemplo escenas donde había siete u ocho personajes en una escena, todos hablando. Entonces yo decía ¿cómo va a ser el montaje de esto? Entonces grababa, era como si filmáramos en el Colombo. En los ensayos estaba yo con la cámara moviéndola y mirando. Me quedaba horrible, pero era suficiente para mostrarle a Juan y decir como mira esto, la cámara se puede mover así, acá, acá. Y cuando llegó, Juan fue un par de veces, tres veces a los ensayos e hizo algunas tomas también ahí. Y creo que, por sus capacidades, por su experiencia, su ofi-

cio, él sabe muy bien lo que tiene que hacer. Y por esa visión tan similar que tenemos del cine, era algo que ya nos surge de una manera muy natural. Y él también agrega su... claro, todo ese trabajo de estético, fotográfico, es de él. Hay cosas que yo no tengo que hablar con él porque yo le doy esa libertad en muchas cosas, porque sé que mira con los ojos muy similares a los míos.

Al contrario de tu trabajo anterior, Amparo, que la ciudad casi no se ve porque estamos todo el tiempo con el rostro de su protagonista, y la ciudad, si se ve, se ve muy desenfocada. En esta sí se ve bastante la ciudad, sobre todo las comunas y algunos sitios del centro que me gustaron mucho. Yo no recuerdo si esa secuencia salió en Madre (2017), cuando las dos chicas están comiendo en una pastelería en el Parque Bolívar, no recuerdo bien, pero en esta también salen comiendo pastel Ubeimar y la chica. ¿Con qué criterio escogiste las locaciones, Simón? ¿Eran en pos de un rodaje más ágil o eran locaciones que ya tenías deliberado que querías que aparecieran en tu peli?

Había unas locaciones que eran las fundamentales, que fueron las que más tomaron tiempo, que eran la de Poesía Viva, y la casa de Yurlady que fue muy complicada, y fue un trabajo enorme de Juan José que fue

el locacionista, que la sufrió mucho porque era con esa escalera específica. La escalera fue como la que definía la locación, fundamentalmente. Necesitábamos una casa que fuera un segundo o tercer piso y que tuviera una escalera así. Entonces Juan José se fue por todas partes a buscar esa escalera y nos trepamos en muchas escaleras hasta que dimos con esta en Castilla. Pero estaban también esas locaciones que eran las más recurrentes: El apartamento de Óscar, el colegio, la casa de Yurlady, Poesía Viva, el Gran Hotel. Fueron las principales que empezamos mucho antes con Jose Duque, que fue el que entró primero a hacer las primeras locaciones, y luego con Juan José que fue el quien hizo el empalme y continuó. Y las locaciones más pequeñas sí eran locaciones satélites. Digamos que son locaciones que toca buscarlas cerquita o por logística. Pero nosotros sabíamos que el centro era importante. Por ejemplo, cuando él estaba tirado en la calle, inclusive el teaser de la película que filmamos dos años atrás era en esa misma calle. El personaje tirado ahí. Entonces ya sabíamos que esa calle iba a ser la calle del Periodista, no sé si la identificas.

Sí, claro.

Y esa calle estaba a dos cuadras de esta es-

quina, esta panadería que queda diagonal a Asterión en el centro. Entonces por logística era como, claro, vamos a buscar una panadería por ahí. Fue complicado por sonido, sobre todo. Recuerdo que fue complicado por sonido, porque el centro suena mucho. Entonces fue bastante complicado y nos tocó irnos por esa locación. Pero en realidad yo sabía que era una cafetería del centro. Las cafeterías del centro tienen esa estética, es como la que dices de *Madre*, la de *Madre* es también en el parque de Bolívar, y también fue escogida de la misma manera, había locaciones principales y estaban las pequeñas que uno las podía buscar alrededor de las principales.

La escalera fue como la que definía la locación, fundamentalmente. Necesitábamos una casa que fuera un segundo o tercer piso y que tuviera una escalera así.

Para complementar lo de Juan Sarmiento, ustedes ya se volvieron también socios en la producción. ¿Cómo financiaste esta película? pues estuvo Juan, pero también estuvo Manuel Ruiz Montealegre, a los que se unieron David Herdies, el sueco de *Madre*, que también participó, y en la parte final entró Dago García a través de Caracol, me pareció ver en los crédi-

tos.

La película empezó igual a la de *Amparo*, nosotros hicimos *Amparo*, Juan y yo con Ocúltimo, Juan es fotógrafo y yo soy director, y producimos porque somos apasionados, locos por hacer películas, y las queremos hacer a toda costa, y en un momento de dificultad Juan me dice, produzcamos esta vuelta los dos y busquemos recursos, y Manuel entra un poco como a ejecutar, él es el que hace la labor pesada de producción, que es lo de los recursos, manejarlos y todo eso, pero en el proceso de búsqueda de la financiación somos los tres, y nos hemos hecho muy amigos, entonces ahora que hablamos, es muy bello porque nos vemos en momentos donde pasan cosas con la película, y que la gente la ve por ejemplo, pero solo nosotros tres hemos visto todo el proceso y todos los momentos de crisis que hemos tenido, y nos vemos acá y es como que los tres hemos peleado también, hemos llorado, hemos pasado por muchas cosas, y ha sido un proceso muy bello que nos ha hecho como muy hermanos, que el cine nos llevó a trabajar así juntos y nos conectamos.

Fue un sacrificio enorme de los tres, entonces fue un proceso largo de financiación, inclusive la tuvimos que posponer el rodaje, nosotros íbamos a rodar en 2024, pero

se nos cayó un fondo que creíamos que teníamos en México, y no funcionó, y se cayó, entonces no teníamos recursos, y por fuera yo venía trabajando con David, el que tú dices de *Madre*, que se unió en determinado momento, entonces al final es algo que a nosotros nos parece muy bello, que es que la película se hizo en familia, como una familia, así fueran coproductores en Alemania y en Suecia, era como que ya nos conocemos y somos amigos, entonces eso fue importante para financiarla, porque para confiar en un proyecto que al final es difícil de entender, como una comedia tan rara, necesitábamos que los mismos coproductores fuéramos nosotros en parte, y eso somos, o sea Cata en Alemania, la coproductora, la conozco desde que conozco a Juan, pues porque es la pareja de Juan, y lo mismo con Manuel.

Fue un sacrificio enorme de los tres, entonces fue un proceso largo de financiación, inclusive la tuvimos que posponer el rodaje, nosotros íbamos a rodar en 2024, pero se nos cayó un fondo que creímos que teníamos en México, y no funcionó ...

¿Y en qué momento entró Dago y Caracol?

Dago entró un mes antes del estreno, por-

que nosotros sí le habíamos escrito, obviamente, cuando uno está tocando puertas para hacer una película durante la financiación, nosotros les escribíamos a Caracol, por favor, pero no funcionaba, o no tenían recursos, o no se podía, entonces Caracol en realidad no es coproductor, lo que sucedió es que después de estrenar en Cannes, porque nosotros ni siquiera, o sea la película se filmó en enero, en febrero de este año, se editó en marzo y abril y se estrenó en mayo, fue muy rápido todo, entonces ni siquiera habíamos gestionado nada, por ejemplo, los derechos que hay dentro de la película, muchas cosas que hay que hacer, y fue muy rápido lo de Cannes, que inclusive una semana antes del estreno en Cannes, nosotros todavía estábamos terminando la película, los procesos de color, de sonido, todas las cosas, y se la mostramos a Dago, y Dago la vio y se interesó, y nos quiso ayudar, y se la mostró al presidente de Caracol, y vio la película, y ya digamos que le interesó, fue una labor que hizo Manuel, que es de buscar apoyos para la película, hacerlos ver un poco que la película busca la audiencia, que era algo que surge desde la semilla de la película.

Lo que nosotros buscábamos, o sea, es que teníamos una película que tiene el poten-

cial para que la audiencia se conecte, que era una idea, y también como el balance entre una película que tiene como un corte autoral, pero que el corte autoral no implica que tenga que ser esquiva para la audiencia, y eso es algo que yo siempre buscaba en la película, como que voy a hacer esta cosa de cine artesanal independiente, pero aun así, la voy a hacer emotiva y graciosa, y que pase por muchas emociones, y que la audiencia se conecte, y que, por ejemplo, a mí me interesaba mucho que fuera rápida, que marchara a un ritmo dinámico, eso lo buscaba mucho desde el mismo guion, la película tiene un dinamismo, que siento que conecta también, porque uno hace que la audiencia se conecte, y eso es importante desde el lenguaje al uno contar la historia; más el humor, más la relación con la hija, todas estas cosas, claro, uno las pensaba, voy a hacer una película que hable de muchas cosas, pero al mismo tiempo que conecte con la audiencia, como que quiero sacarla de esa burbuja intelectual, del nicho cinematográfico, y que trascienda, y que busque que la gente se conecte con ella, que su público, como que voy a buscar al público también, no me voy a quedar en que el público tiene que llegar a la sala, sino que yo también lo tengo que buscar, y en ese sentido, ese discurso, obviamente, eso es Manuel buscando

esos aliados, y en ese sentido se la manda a Dago, y Dago nos apoya en la promoción de la película.

Que fue muy importante para el impacto inicial, y que se anotaron un puntazo ahí, y lo encararon de una manera muy productiva, muy creativa. ¿Quiénes diseñaron esta campaña tan exitosa, porque la gente hablaba, sin haberse estrenado la película, la gente ya estaba hablando de la peli, y de la campaña tan bacana que habían montado? ¿Cómo se cranearon esta campaña?

Yo siento que son muchas cosas, creo que uno tiene que valorar el trabajo, porque nadie conoce el trabajo que hay detrás, que es enorme, o sea, es un trabajo muy fuerte, primero en lograr que la película se sostenga como de cara a la audiencia, y eso es como pensar en la audiencia, incluso desde la escritura del guion, desde el proceso más inicial de la película, eso es algo que pensamos, y que pensé yo, y crear una narrativa redonda también, que la narrativa se sostenga, que sea consistente, yo creo que para mí hay una cosa que pasa desapercibida, pero el trabajo de lograr consistencia narrativa, a mí a veces me sorprende que hay muchas personas que dicen que es una película sencilla, y a mí me encanta cuando dicen

eso, que es una película simple, pero todo lo que hay que orquestar para que la gente vea esa simpleza es mucho, y eso es un trabajo muy grande, tanto desde el guion principalmente, pero también el trabajo de todo el equipo, de cosas que aparecían aquí y luego aparecían allá, el equipo de arte por ejemplo, el despliegue de *props* que Sara, Camila y Elizabeth hicieron, el equipo de arte; el cuadernito, que en la televisión saliera el reguetonero, que todos esos elementos funcionaran bien en el guion, que los libros, por ejemplo *El libro de los desusos*, que lo hizo Cami y Sara, el equipo de arte, que todo eso funcionara, todo eso es un engranaje muy grande que parte del guion, y que es lograr consistencia narrativa, que para mí eso me parece que es fundamental, y eso es un trabajo que para mí es muy importante, y que también tengo que entender que es parte de ese proceso de audiencias, y que hace precisamente que la película tenga proyección en festivales, porque al final lo que importa es que las películas se dejen ver, es como que sean transparentes, que la narrativa le permita a la audiencia entrar en ella, eso es importante para mí ahora, y eso hace que le interese a mucha más gente, y si es una comedia de audiencias, eso no importa, si la película es así va a entrar en un festival, o el que sea que entre, sin saber qué festival,

es porque no pensamos en el festival como el fin de la película, sino en la plataforma de inicio, que eso también era importante para nosotros.

... porque al final lo que importa es que las películas se dejen ver, es como que sean transparentes, que la narrativa le permita a la audiencia entrar en ella, eso es importante para mí ahora ...

Luego entró el equipo de promoción de la peli, que es increíble, es liderado por Andrea Barrera y Diego Cantor, ellos tienen una empresa llamada Toc Talk, y han hecho promociones de muchas películas, pero en este caso yo creo que supieron leer muy bien al personaje principal, porque yo creo también que uno de los valores más grandes de la peli es Ubeimar, es el Óscar, que es muy empático, a pesar de que mucha gente no lo quiere mucho, él es muy empático, y eso genera una conexión muy grande, se vuelve un personaje, nosotros ya estamos imaginando cómo que vamos a hacer muñecos del poeta, ya estamos viendo prototipos de muñecos, porque se vuelve como un personaje que cala en la gente, y han hecho dibujos, a nosotros nos mandan ilustraciones bellísimas del poeta; entonces Andrea y Diego y todo su equipo de Toc Talk, desde el principio la

idea fue darles la libertad, esta es la película, y ustedes tienen la experiencia en este trabajo de promoción, entonces adelante, la idea es hacer el ejercicio de que la película la vea la gente, porque también creo que el oficio del cine pasa también porque la gente vea las películas, entonces vamos a hacer que la gente vea las películas, y la audiencia no solamente es la gente que va a la sala, la audiencia también es el festival de cine, es Cine Colombia, me refiero a las personas de Cine Colombia que les puede gustar la película o no, o a Dago, o a Caracol, ellos son también audiencia en parte, y ellos conectaron, es muy impredecible saber cómo, me gusta y vamos a hacerla, y vamos a participar, pero como que un montón de cosas funcionaron, se dieron, tanto la promoción que hizo el equipo que fue muy eficaz, con el presupuesto habitual de los automáticos, del dinero que da el FDC para promocionar una película, sumado al apoyo de Caracol, que se traduce en promoción en Caracol, es decir, que la película se promocione desde Caracol, más el apoyo de Cine Colombia, como que esas tres cosas hicieron que se generara esa promoción.

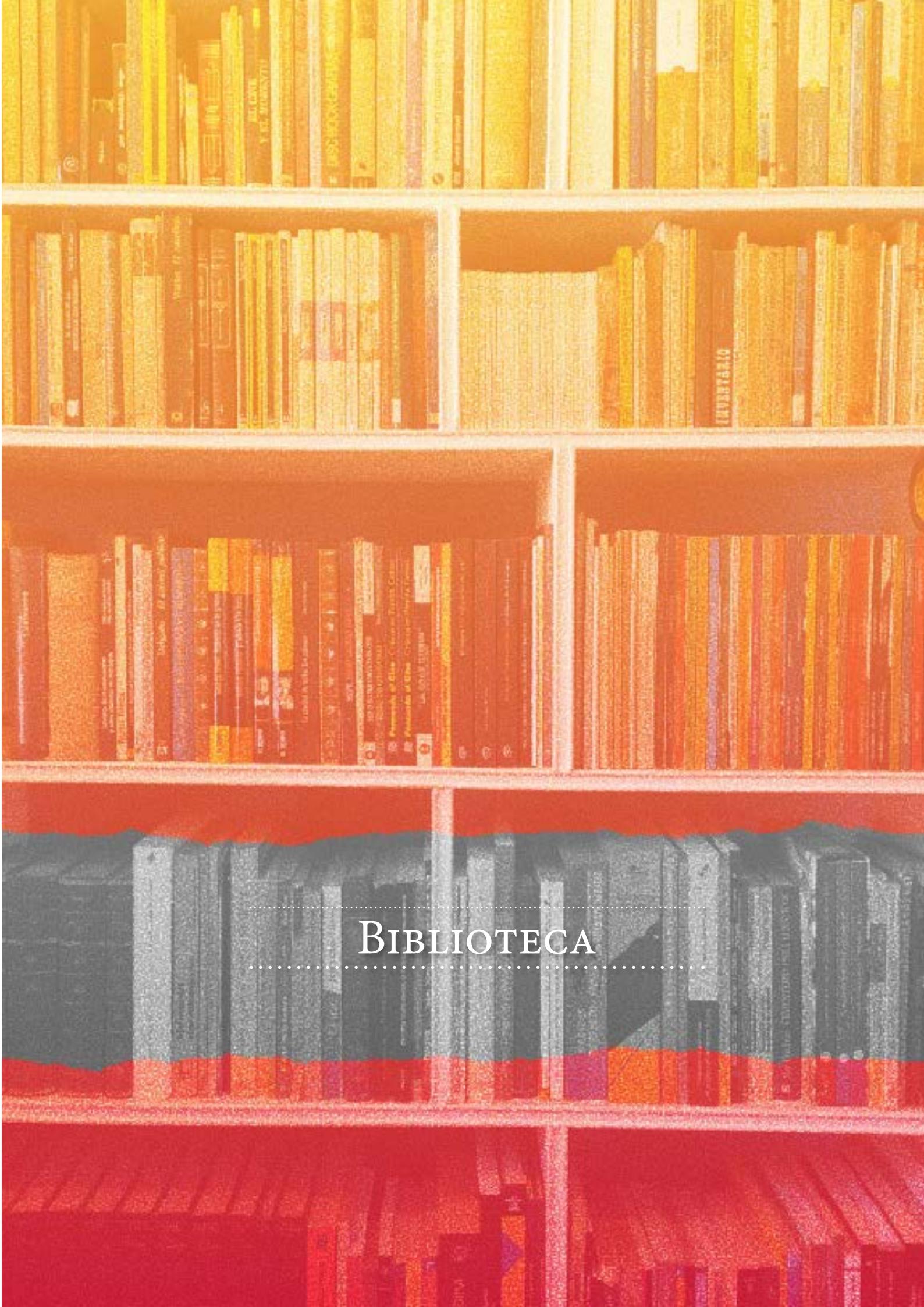
Uno siempre piensa, ojalá la vea mucha gente, pues Amparo la vieron veinte mil personas, pero uno siempre se lanza, eso, como

lanzarse a un vacío a ver qué pasa, pero es apostarle a eso, y a mí me sorprendió obviamente, porque yo no, pues no sé, como que yo siento que mi trabajo es hacer la película, y yo se la entrego al equipo de promoción, y el trabajo de Manuel es seguirla, buscarle apoyos, es un trabajo muy grande de buscar todos esos apoyos, que es muy invisible también, la gente no ve cómo Manuel se desvivió hablando con creo que casi todas las organizaciones culturales, entidades que nos pudieran brindar un apoyo, Manuel habló y logró calar en algunos de ellos, y eso es un trabajo muy grande, y yo desde adentro lo veo, lo vemos, y nosotros vemos el trabajo de redes de Carolina, el trabajo de prensa de Andrea, y la estrategia del equipo de promoción que, como que todo, se engranó de una manera muy orgánica, que todo conflujo de una manera muy armónica, que hizo que la peli ahora pues esté como en los 130 mil, si no estoy mal, que curiosamente a mí me parece que sigue siendo poco para todo el esfuerzo que se hizo, tal vez yo esperaba más, y eso me hace pensar en muchas cosas en cuanto a la audiencia, porque es un número bueno para el cine colombiano tal vez, pero no en proporción a cómo la audiencia ve otras películas, entonces es un dilema también, pero a mí me encanta que la película promueva estos desarrollos y este análisis

en cuanto al público y el cine colombiano.

CONTENIDO

SITIO WEB

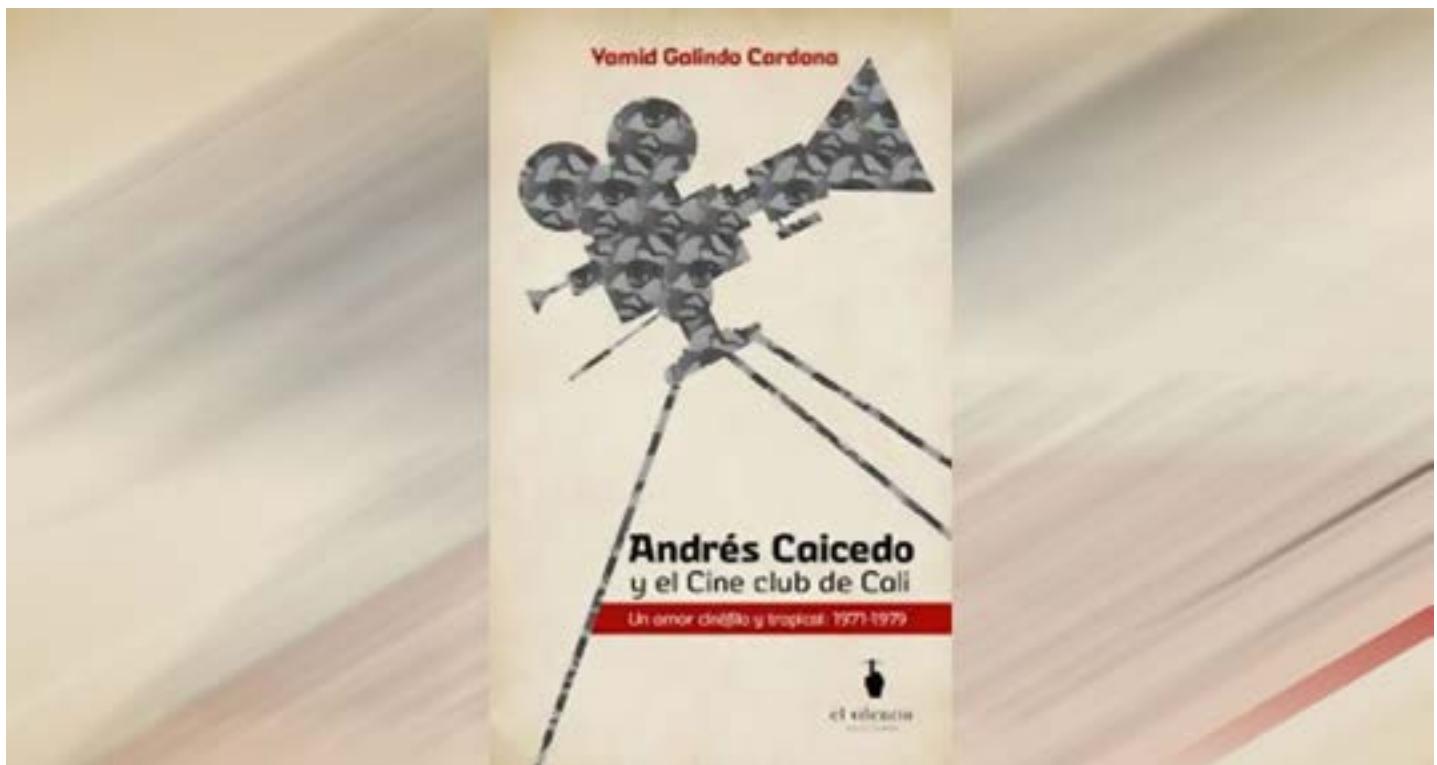


BIBLIOTECA

ANDRÉS CAICEDO Y EL CINE CLUB DE CALI, DE YAMID GALINDO CARDONA

UN AMOR CINÉFILO Y TROPICAL: 1971 – 1979

Oswaldo Osorio



Este es un libro que hacía falta. Mucho se ha escrito de Andrés Caicedo y de Caliwood, incluso del Cine club de Cali, pero no como lo hace este texto, pues se trata de una juiciosa, documentada y contextualizada historia,

no solo del cine club, sino de toda esa movida que esta entidad aglutinó. Ciertamente el Cine club está en el centro, pero de fondo aparece toda esa gente y el espíritu cultural y cinéfilo que le dio forma y vida, empezando

por el cinecifilítico mayor, Andrés Caicedo.

Es un libro generoso en páginas, porque no deja tema conexo sin tocar y ampliar. Incluso, antes de entrar en materia con su objeto de estudio, le dedica treinta páginas al contexto social, político y cultural del país y de Cali. Además de esto, el volumen tiene tres partes, en la primera, extiende este contexto al cineclubismo mismo, desde su definición y sus antecedentes hasta su historiografía esencial.

En la segunda parte se nos revela lo más importante del libro, y es la existencia del archivo del Cine club de Cali, una joya documental única que permanece intacta gracias al juicio de Caicedo creándolo y, después, al de sus amigos y colegas, Luis Ospina y Ramiro Arbeláez, preservándolo durante décadas. Aquí Galindo empieza desplegando el inventario de esta documentación, compuesta por publicaciones del cine club, boletines de exhibición, correspondencia, cuentas de la revista y tarjetas (guías de programación). Esta parte termina con un amplio recorrido por la vida y obra de Caicedo.

La tercera parte, que en extensión representa la mitad del texto, es el desarrollo de la razón de ser de este libro, esto es, dar a

conocer, relacionar, poner en contexto y hasta interpretar esta singular y completa documentación, esto con la ayuda de otros testimonios, empezando por el de Ramiro Arbeláez, un protagonista destacado de esta entrañable épica. Aquí se habla de la organización del cine club, de la dinámica de sus funciones, los criterios de programación, su público, de Ciudad Solar y hace una detallada descripción de las ediciones de la revista Ojo al cine. El libro finaliza con un apartado de anexos, entre los que se encuentra el registro de cada una de las películas programadas durante esos nueve años. Es un libro que todo cineclubista debería leer, también cualquiera interesado en la historia del cine colombiano y, por supuesto, en la figura imprescindible de Andrés Caicedo. 

CONTENIDO

SITIO WEB

A photograph of a person from the waist up, wearing a wide-brimmed straw hat and a patterned orange and grey poncho over a white shirt. They are standing in a field of tall, reddish-orange grass or crops. The background is bright and overexposed.

DOCUMENTOS

EL DESPRECIO DEL SOBREPRECIO

Carlos Mayolo y Marta Rodríguez



Durante los meses de septiembre y octubre de 1974, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y concretamente la Facultad de Ciencias de la Comunicación, organizó una muestra crítica de los films colombianos llamados “de sobreprecio”, es decir, films en 35 mm.,

con preferencia color, que, amparados por un decreto gubernamental, se exhiben como “cortos” antes de los programas comerciales normales, pudiendo, entonces, llegar a un público masivo. La Superintendencia Nacional de Producción y Precios acordó

recientemente un aumento en la tarifa del sobreprecio, así: \$2 pesos con 70 centavos para largometraje nacional, y \$2 pesos para cortometraje (si es en color) y \$1 peso con 31 centavos si es en blanco y negro. Se podría deducir que es un tipo de cine “amparado por la ley”; de allí, entonces, que tiene que pasar por una junta de censura, que juega la posibilidad de ser patrocinado por cualquier empresa, plegándose a sus intenciones, a las necesidades de propaganda de instituciones oficiales. Siendo así las cosas es apenas lógico que comerciantes y pseudoartistas puedan realizar su “opera prima”.

A la muestra asistieron varios de los realizadores. Ya que la invitación de los estudiantes estaba planteada de antemano como “crítica”, se analizaron los films sin enmarcarlos en sus condiciones específicas, y el punto de partida para el análisis era de mucho más altura que los films en sí.

Así, a la pregunta de:

¿Por qué hicieron sus películas?

Se respondió:

- 1) Por mostrar algo
- 2) Por jugar
- 3) Hice el guion en 10 minutos
- 4) No quise decir nada
- 5) Utilicé un lenguaje grosero dirigido a un público popular

6) Para mostrar la mediocridad de la clase media

Ante semejantes respuestas, el público asistente enjuicia:

- 1) Es un cine ambiguo
- 2) Es un cine de pseudo-denuncia
- 3) Es un cine castrado desde que el realizador hace concesiones a la censura
- 4) Es un cine a-científico
- 5) Es un cine que usa un lenguaje pseudos-izquierdizante, siendo la cámara cómplice de una realidad que no cuestiona
- 6) Es un cine que, al asumir la censura, construye una crítica que se basa en el nacionalismo
- 7) De este nacionalismo resultan películas financiadas por institutos oficiales y hasta por la Policía Nacional.
- 8) Es un cine que aborda temas polémicos sin insertarlos dentro de la realidad (No habla el pueblo: es un “narrador” el que se encarga de contar sus cuitas).

Básicamente, estos fueron los términos en que se movió el debate, que llegó a convertirse en no pocas ocasiones en una especie de asamblea estudiantil, con las pugnas entre diferentes líneas, etc. Pero la pobreza del material exhibido fue corriendo la muestra hacia otra, mucho más interesante, de cine

marginal en 16 mm. El debate dejó, de todos modos, una clasificación para los films de sobreprecio.

a) Pseudo-denuncia

Gamín, de Sergio Trujillo

2-8, de Diego León Giraldo

Padre, ¿dónde está Dios?, de Crítica 33

Carta ajena, de Diego León Giraldo

Yo pedaleo tu pedaleas, de Alberto Giraldo

El oro es triste, de Luis Alfredo Sánchez

La patria boba, de Luis Alfredo Sánchez.

Todas estas películas obedecen a una misma estructura, parecen elaboradas por una computadora, casi todas recogen materiales ya filmados, y luego la imposición de un texto, que viene a ser, en últimas, la justificación del film. Pero no hay penetración en la realidad, la cámara no está con la clase obrera, a pesar de que se quiere estar con ella mientras se redacta el texto, que, en definitiva, no va dirigido al pueblo sino a la junta de censura. Son la pequeña degeneración de un género supuestamente político.

b) Cine de propaganda

Los defensores del orden, del Mayor Jesús

Mesa García

Nuhxca, de Manuel Franco

Juegos nacionales, de Lizardo Díaz (El “Fe-

lpe” del dueto bufo “Los Tolimenses”)

Ayacucho, de Francisco Norden.

Todas estas películas obedecen a una misma estructura, parecen elaboradas por una computadora, casi todas recogen materiales ya filmados, y luego la imposición de un texto, que viene a ser, en últimas, la justificación del film.

Como la ley da para todo, sumemos: propaganda a la policía + propaganda a un instituto de dudosa financiación para integración indígena + historia tergiversada = Dominación cultural. Así, el señor Ferdé Grofé ofrece a empresas norteamericanas costos más bajos en los documentales, pues son revelados a través de la Embajada Norteamericana. Las empresas se reservan el derecho de escoger los temas que mejor sirvan para deformar los valores culturales de nuestro pueblo.

c) La indigestión

Domingo con Charles Bronson, de Gustavo Nieto Roa

Made in Colombia, de Manuel Busquets.

Dentro del problema que supone hacer un cine de ficción de 10 minutos, estas películas no logran dar con un tiempo fílmico apro-

piado, al mismo tiempo que intentan, por todos los medios, pretender que están bien hechas. Son las películas más alienadas, con temas absolutamente distantes de nuestra realidad inmediata. Apropiadas para universitarios ricos en Europa: marihuana, parodia de géneros, “collages”. Ridícula pretensión de enfermiza peligrosidad.

d) Buen nivel estético

La molienda, de Herminio Barrera

Monserrate, de Carlos Mayolo y Jorge Silva

El camera, de Herminio Barrera

Cali de película, de Luis Ospina y Carlos Mayolo

La maquinita, de Fernando Laverde.

Los autores de estos cortos son conscientes de las limitaciones del sobreprecio, pero tratan sin texto, sin artificios y con dignidad, asuntos de interés real.

Entonces:

Siendo el del “sobreprecio” un cine que tiene todas las posibilidades de llegar a un público masivo, su función es la de llevar a las masas la ideología dominante. Esta legislación del sobreprecio no ha ayudado mayor cosa al impulso del cine en Colombia. Veamos, por ejemplo, el cable de apoyo del presidente Alfonso López Michelsen, a

la Asociación de Cinematógrafistas Colombianos (1): “Resonante victoria obtenida en las urnas compromete todos mis esfuerzos y energías en la tarea de responder eficazmente a la esperanza que el país ha depositado en las ideas liberales. Para esta formidable empresa de renovación nacional espero contar con su valiosa colaboración y apoyo punto”.

Esto viene a probar de nuevo que un cine militante realizado con el mismo pueblo y distribuido según organizaciones populares, es el único que puede hacer una búsqueda cultural real y que siempre podrá ser honesto artística y políticamente, inscribiéndose en las luchas del pueblo colombiano.

Ojo al cine No 2. 1975



CONTENIDO

SITIO WEB

NEGOCIANDO EL PELIGRO:

EL GRAN NEGOCIO DE LARGOMETRAJES COLOMBIANOS

Julio Luzardo



Uno de los mayores problemas del cinematógrafo colombiano es su desconocimiento casi total de lo que es el “negocio” del cine a nivel de promoción, distribución, exhibición y rentabilidad. Como no existen estudios de “mercadeo” del cine en Colombia, la gente basa los éxitos de taquilla sobre las “colas” de gente frente a las puertas de

entrada a los teatros. Los cinematógrafistas nacionales casi siempre han hecho sus esfuerzos de realizar una película basándose, en su mayoría, en repetir éxitos de años atrás o en la falsa creencia de estar haciendo un “taquillazo” copiando ciertos géneros populares del momento, cuando una de las bases principales de la industria cinema-

tográfica mundial es la de continuidad: de producir bastantes películas de todos los géneros para que de cada veinte títulos uno o dos sean los taquillazos esperados y alcancen a pagar las pérdidas del resto y den algo de utilidad al mismo tiempo. Al poner todos los esfuerzos en producciones esporádicas, se corre el riesgo de no salir ganando nunca.

Gustavo Nieto Roa ve que una película como *María* hace unos “records” de taquilla fuera de serie y se constituye en la película más taquillera en la historia del cine en Colombia, entonces decide hacer una película basándose en *Aura o las Violetas*, de Vargas Vila, que en su época fue la copia de *María*. Lanza la filmación con bombos y platillos anunciando a los cuatro vientos que se va a hacer “la primer película colombiana” y hace un concurso para escoger la actriz principal digno de “la patria boba”. Le hace la promoción más grande que ha tenido película alguna en Colombia y, para cerrar con broche de oro, hace una espectacular *premier de gala* en la ciudad de Nueva York en un pequeño teatro cerca a Times Square, trae a los actores principales y a varios periodistas desde Colombia con todos los gastos pagados y los aloja en el Hilton, contrata policía montada para retener a los curiosos, alquila luces de arco para que iluminen el cielo

de Manhattan y el “show” es todo un éxito... aparentemente. Resultado final: Costo de montar todo este “circo”: unos \$10.000 dólares. Entradas netas para el productor: unos \$8.500 dólares. Pérdidas: \$1.500 dólares. Lo mismo se vuelve a repetir en el estreno en Colombia: gran coctel para la *premier* en uno de los salones lujosos del Hotel Tequendama, invitaciones desde el Presidente hasta los cinematógrafistas colombianos, etc., etc. Resultado: el productor no contó con la indiferencia del público colombiano que ya no se encontraba dispuesto a ver una segunda versión de *María*, ya que con una le bastaba y le sobraba por varios años. Así fue que en los primeros cuatro días de exhibición las entradas fueron tan mediocres en los tres teatros de Bogotá, que al productor Nieto Roa le tocó hacer un “arreglo especial” de porcentajes con el exhibidor para que no le quitaran la película de cartelera y puso a sus dos actores en las puertas de los teatros para ver si la gente se entusiasmaba y entraba a ver la película...

Arturo García, ex-programador de computadoras para IBM y hermano del director de teatro Santiago García, dentro de su trabajo logra ver las planillas de taquilla de *Un ángel de la calle* en el año 66 y decide formar una compañía cinematográfica llamada

Pelco. Abandona su puesto en la IBM, vende su casa, cambia un Mercedes Benz por un jeep y se lanza a conquistar el público de *Un ángel de la calle con una película titulada Bajo la tierra*. Su “mercadeo” personal es que si una película en blanco y negro en 35mm como *Un ángel de la calle* logró hacer una entrada neta para los productores de unos \$850.000 en Colombia, entonces otra hecha en blanco y negro en 35mm producida por \$400.000, tenía que dar un mínimo del 100 % de ganancia. Pero se le olvidó que para lograr esto, tenía que contar con la colaboración del público y *Bajo la tierra* pasó a la historia del cine colombiano como uno de sus mayores fracasos económicos.

Jorge Gaitán Gómez al observar las colas en los teatros para ver *Aquileo Venganza*, decidió aprovechar su puesto en la televisión nacional para realizar otro “western” titulado *El taciturno*, que lo único que ha logrado es que los pobres actores como Carlos Alfonso Muñoz, Consuelo Luzardo, Camilo Medina y Eduardo Osorio se escondan cada vez que se menciona el título de la película. Y ni hablar de taquilla...

Ahora sale el fenómeno de José Gregorio Hernández y todo el mundo se pone a pensar que el tema es una mina de oro. Se hace

una película en Venezuela bajo el título de *El siervo de Dios*, se planean otras y en Colombia, Henry Téllez, patrocinado por Cine Colombia, decide volverse millonario haciendo su versión llamada *El siervo José Gregorio*. La filma en un tiempo “record”, en humilde blanco y negro y con una absoluta pobreza de recursos. Utiliza una fotografía contrastada que hace recordar las primeras películas nacionales de los años treinta, aprovecha filtros o pedazos de botellas rotas para deformar la imagen de tal manera que la gente no se dé cuenta de lo que está sucediendo en la pantalla, le pone una simple locución (con una voz extrañamente parecida a la del mismo director) intercalada con música sacra y nada más. Al ver la película la gente tiene la sensación de estar viendo un corto para sobreprecio de aquellos que logran solo la mínima categoría del comité de calidad, con el atenuante de que dura más de una hora. Como de costumbre, el público no se deja engañar y en Bogotá no logra reunir sino 9.849 espectadores en cinco días en dos teatros (los mismos dos teatros hicieron 20.541 espectadores el año anterior en la misma época de Semana Santa con una película que ya llevaba tres semanas en cartelera). En el mejor de los casos al productor le va a quedar solamente la plata necesaria para cubrir el costo de la copia después de

pagar impuestos, porcentaje de los teatros, porcentaje del distribuidor, propaganda (el solo aviso en la valla de Cine Colombia de la carrera séptima con 23 cuesta \$ 6.000 semanales), etc., etc.

Pero, ¿y el otro lado de la moneda? ¿Y las películas que sí tuvieron buena taquilla? Para esto es bueno primero ver algunas estadísticas de entradas a los teatros de estreno de Bogotá y hacer una discriminación entre la película netamente colombiana y la que simplemente ostenta serlo para atraer al público. Las películas que se han hecho en Colombia se pueden clasificar en tres divisiones: 1) Películas extranjeras que utilizan a Colombia como simple escenario, 2) Las coproducciones donde más que todo se utilizan técnicos y actores extranjeros y el “productor” colombiano se limita a poner el dinero de gastos de producción en el país, transporte, alimentación, alojamiento y el pago de los pocos actores y técnicos nacionales que se utilizan, 3A) La película totalmente financiada por colombianos que utiliza una gran mayoría de técnicos y artistas extranjeros, 3B) La verdadera película colombiana, filmada, financiada, actuada, dirigida, y en algunos casos, totalmente procesada en laboratorios nacionales.

Dentro de estas tres clasificaciones generales, unos buenos ejemplos de taquilla (tomados de las estadísticas diarias publicadas por Fedecine) son los siguientes, que cubren solamente los teatros de estreno de Bogotá (que generalmente representan alrededor del 40% al 50% del producido de taquilla de una película en Colombia):

1.) PELICULAS EXTRANJERAS FILMADAS EN COLOMBIA (faltan datos de películas como *Los aventureros*, *El detective genial*, *Las tres Helenas*, etc.)

MARÍA	343.635
espectadores	
QUEMADA	102.019
DALES MÁS DURO TRINITY	77.451
ADORADA ENEMIGA	33.334
ORGULLOSOS, MALDITOS Y MUERTOS	
14.863	
EL MURO DEL SILENCIO	7.550

2.) COPRODUCCIONES CON TÉCNICOS Y ACTORES EN UN 90% EXTRANJEROS (faltan datos de películas como *Los jaguares contra el invasor extranjero*, *Mazú y las esmeraldas*, *El tesoro de Morgan*, etc., etc.)

AMAZONAS PARA 2 AVENTUREROS	
129.273 espectadores	
AQUI LEO VENGANZA	44.531
BAJO EL ARDIENTE SOL	27.691
CUMBIA	21.647
KARLA VS. LOS JAGUARES	7.421
CANCION EN EL ALMA	4.073

3A) PELICULAS PRODUCIDAS CON DINE-
RO COLOMBIANO, PERO UTILIZANDO UNA
GRAN MAYORÍA DE TÉCNICOS Y ARTISTAS
EXTRANJEROS (faltan datos de *Semáforo en
rojo*, *Alborada en Cartagena*, etc.)

UN ÁNGEL DE LA CALLE

89,097

espectadores

CADA VOZ LLEVA SU ANGUSTIA 40,912

3B) PELICULAS NETAMENTE COLOMBIANAS
(faltan datos de *Raíces de piedra*)

PRÉSTAME TU MARIDO

109.137

espectadores

Y LA NOVIA DIJO...

64,950

TRES CUENTOS COLOMBIANOS

43,136

AURA O LAS VIOLETAS

42,821

CAMILO, EL CURAGUERRILLERO

42,801

UNA TARDE... UN LUNES

28,871

EL RÍO DE LAS TUMBAS

22,891

EL SIervo JOSE GREGORIO

9,849

EL TACITURNO

7,046

Los datos son hechos basados en el número de espectadores ya que el precio de la boleta puede variar entre \$ 3.50 por *Tres cuentos colombianos* a \$ 15.00 por *El siervo José Gregorio*.

Las ganancias o pérdidas de las películas de la primera categoría no interesan ya que es plata extranjera en su totalidad. En la segunda categoría (la coproducción, si se pue-

de decir así ya que casi todo es extranjero) es la que arroja el mejor saldo en recaudos para el llamado “productor nacional” que invierte una pequeña suma y recauda todo lo del territorio nacional. Aunque casi todas las películas en esta categoría son bastante malas, casi siempre dejan algo de ganancia. Hay productores como Pedro Rivera y Enrique Ponce que producen dos o tres (o más) de estos “abortos cinematográficos” anualmente, le sacan su inversión y algo más, que les permite seguir en el negocio tan campantes. Es interesante anotar que estos señores también están ligados con sus propias cadenas de distribución.

La cenicienta del paseo es el productor netamente colombiano que generalmente es el mismo director, guionista y “paganini”. Pero primero se pueden excluir las producciones financiadas por colombianos, pero utilizando técnicos/artistas extranjeros como *Semáforo en rojo*, *Cada voz lleva su angustia* y *Un ángel de la calle*. Las primeras fueron producidas por la Sociedad Anónima denominada Cofilms y aunque se asegura que *Semáforo en rojo* fue un “taquillazo” y *Cada voz* un fracaso (que dejaría un empate de todas maneras), la infraestructura burocrática de la compañía dejó un saldo en rojo que sus principales accionistas tuvieron que

cubrir personalmente de dinero de sus bolsillos y dejaron miles de pesos en acciones que no valen ni el precio del papel en que están impresas. *Un ángel de la calle*, producida por otra sociedad anónima denominada Eclafilms en asociación con Lizardo Díaz fue un buen éxito de taquilla en Colombia y se exhibió decorosamente en varios países latinoamericanos, pero con todo y esto no logró recuperar sino el 83.1% de la inversión sobre un período de distribución de ocho años. En este caso el fracaso económico es muy claro: exceso de costos de producción por incluir actores y técnicos mexicanos dizque para “asegurar la taquilla de la película en el exterior”. Y el 90% de su recaudo de taquilla fue en Colombia con base en el éxito de sus dos protagonistas (Raquel Ércole y Julio César Luna) y a la novela radial, base del guion cinematográfico (de Efraín Arce Aragón). Sin embargo, el 90 % de los altos costos de producción fueron por traer mexicanos para “asegurar taquilla”

La cenicienta del paseo es el productor netamente colombiano que generalmente es el mismo director, guionista y “paganini”.

De las películas netamente colombianas, las únicas dos que han logrado utilida-

des sobre su inversión inicial son *Y la novia dijo...* y *Tres cuentos colombianos*. A *El río de las tumbas* le faltó \$ 667.50 para cubrir su costo de producción. El mayor fracaso, ya que la pérdida sobrepasa los dos millones de pesos, es *Aura o las violetas*, que fue hecha como si fuera una superproducción. En *Camilo, el cura guerrillero* se perdieron más de \$ 600.000, en *Una tarde... un lunes* unos \$ 400.000 y en *Préstame tu marido* más de \$200.000. De *El siervo José Gregorio* y *El taciturno* no se pueden calcular las pérdidas ya que son las producciones más pobres en todo sentido que se han hecho en el cine colombiano. *Bajo la tierra*, *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano* perdieron toda su inversión, sea la que haya sido.

De esta desoladora historia económica del cine de largo metraje colombiano se pueden sacar varias conclusiones: 1) traer técnicos/artistas extranjeros con plata colombiana no produce sino costos altos, inferior calidad y no aseguran sino un “entierro” seguro en el exterior; 2) las películas pensadas más hacia el público nacional y que no siguen las corrientes de géneros extranjeros, tienen mayores posibilidades de éxito; 3) los excesos indebidos de costos de producción coinciden directamente con la falta de utilidades; 4) los productores directamente li-

gados con distribución tienen “todas las de ganar”; y 5) es mejor negocio hacer cortos para sobreprecio...

N.B. - Algunas de las películas mencionadas arriba, como *Camilo: el cura guerrillero*, han sido vendidas en el exterior, pero no existen cifras al respecto.

Últimos Datos:

PACO (3 Semanas en 4 teatros): \$77.815.
oo.

NEGOCIANDO EL PELIGRO: \$3.416.00.

Ojo al cine No 3-4. 1976 

CONTENIDO

SITIO WEB



A wide-angle photograph of a coastal scene at dusk or dawn. The sky is filled with warm, orange, and yellow hues, transitioning into a darker blue-grey layer above a dark, silhouetted mountain range. In the foreground, the calm surface of the ocean reflects the warm colors of the sky.

SALA CORTOS

ENTRE LAS SOMBRAS ARDEN MUNDOS, DE ISMAEL GARCÍA RAMÍREZ

LOS NUEVOS HOMBRES

Samuel Torres Echavarría



El cine queer solía ser algo de culto, algo relegado a autores que exploraban sin tapujos este tipo de historias y personajes, pero que terminaban siendo un nicho. Desde Fassbinder en Alemania, hasta ese primer y desatado Almodóvar, el cine queer del siglo pasado se entendía como algo rebelde, vanguardista, a veces incluso grotesco por su

necesidad de impactar –véase a John Waters o, de nuevo, ese primer Almodóvar, que solo parecía tener interés por contar la historia que más pudiese trastocar la moral–, ¡Ojo! Esto nunca implicó que estos relatos carecieran de fuerza, o de intimidad, pero casi siempre eran películas fundamentadas en varias intenciones: Generar máxima

empatía a través de mostrar las situaciones cruentas a las que se veían expuestas estas personas al ser marginadas (*Un año con trece lunas*), generar shock por los estilos de vida que podían llevar (la trash trilogy de Waters), o un cine que, aunque no era necesariamente trágico o extravagante, era un cine lleno de estereotipos y, sin ser coincidencia, dirigido por hombres homosexuales. A pesar de esta coincidencia, hay que aclarar que la sexualidad de un cineasta no tiene por qué influir en cómo filma un vínculo, sea del tipo que sea (Wong Kar Wai, Ang Lee, Todd Haynes, etc.) Sin embargo, pese a su susodicha mención, Almodóvar fue el primer autor que hizo un cine queer popular que buscaba ver la orientación sexual de sus personajes como un rasgo más de su personalidad, y no como el punto de partida de la historia.

Entendiendo esto, llegamos a *entre las sombras arden mundos*, un cortometraje intrigante, dirigido por el realizador oriundo de Medellín Ismael García Ramírez, que cabe en un nuevo tipo de cine queer. En la película, seguimos a Ramona, una mujer mayor que pasa una noche entera con los amigos de su hijo y su hijo, Julián, dando pie a una intimidad que solo podría crearse cuando chocan dos dimensiones de una misma persona y a una simpatía que alguien solo se permite

si se propone habitar otra realidad.

Para empezar, es de Crisálida, una productora con claros intereses en el género, en la sexualidad, en el progresismo. Todo esto se evidencia no por como los personajes se expresan (sus maneras, su lenguaje, sus vestimentas) sino por la naturalidad con la que portan todo esto. Sin ser enfático, Ismael nos adentra en el mundo de estos pelados, que son personas a quienes la gente y las narrativas culturales (incluyendo las cinematográficas) suelen reducir a una etiqueta. Para incidir en nosotros como espectadores, el director toma el punto de vista de esta mujer mayor, que se embarca en un viaje para reconocer también la humanidad de estos protagonistas. Es evidente la transformación que sufre en su manera de mirar a su hijo y a los amigos de su hijo, a priori, parecía asustada, prejuiciosa incluso, pero entre más habita esta intimidad posible gracias a la coincidencia (es casi que un McGuffin) que crea Ismael, pues, aunque se dan indicios (menciones de un esposo vil), en verdad nunca sabemos del todo por qué Ramona estaba buscando a su hijo. Este incidente incitador nos permite que conozcamos a estos nuevos hombres a través de los ojos de Ramona, conocimiento que el director explora con perspicacia. Al inicio del

corto, los cuerpos están fragmentados, las luces se ven borrosas; es como una realidad lejana que habitamos con un estupor impuesto por la cámara que casi siempre juega a ser la mirada de la madre.

Ismael crea a estos nuevos hombres, que juzgan los malos tratos de los hombres viejos y misóginos, que echan piropos con adulación y no con morbo, que van en motos de colores brillantes por una Medellín oscura (¡Muy recursivos!), que disfrutan de las drogas como de su sexualidad, que se maquillan y maquillan, que bailan, y, sobre todo, que son complejos. Sus vicios nunca opacan sus virtudes, de hecho, le ofrecen marihuana a Ramona, pues es lo que ellos ven como camino a la paz. No obstante, la paz la obtiene por algo más sagrado que el bareto brindado por esos jóvenes altruistas y pecaminosos, la paz de Ramona se da gracias a que experimenta la libertad que antes juzgaba.

Entre las sombras arden mundos es un relato moderno, que se toma su tiempo para desarrollarse, sobre todo porque le importa que habitemos un mundo muy específico. Al habitar este mundo, entendemos cómo su historia es una oda a la empatía y a la comprensión. Julián, el hijo de Ramona, es más

vulnerable que nunca, ¿Qué más vulnerable que ser el punto de convergencia entre dos grupos sociales, con los que te sueles mostrar diferente según con qué grupo estás conviviendo? Este relato explora la libertad a través de dos miradas, la principal, que es la de Ramona, pasando de estar encerrada en el plano con segmentos de cuerpos sin rostro, a estar bailando y viéndose como esas personas que antes veía difuminadas. Pero también explora la libertad a través de Julián, un hijo que logra ser quién es tanto con su madre, como con sus amigos.

Ismael crea a estos nuevos hombres, que juzgan los malos tratos de los hombres viejos y misóginos, que echan piropos con adulación y no con morbo, que van en motos de colores brillantes por una Medellín oscura ...

Este relato explora un nuevo tipo de personaje masculino, pues los hombres que crea Ismael no son hombres que hieren, son hombres que abrazan de múltiples formas, hasta abrazar de verdad, acostados en un colchón de una terraza, compartiendo intimidad, no porque se atraigan el uno al otro, sino porque no ven nada de malo en expresar ese amor. Entonces, podemos apreciar también un nuevo cine queer, uno que

forja relatos que apelan a la empatía, pero no a través de tejer historias en las que sus personajes son miserables, por lo contrario, como La Agrado en *Todo sobre mi madre*, que se ganan nuestro amor por la bondad que ofrecen a conocidos y desconocidos, porque gozan tanto como cualquier otro. 

CONTENIDO

SITIO WEB

elle et une production
érente

Son lo de vida

SALA RETRO

ALVARO RODRIGUEZ - JUAN PABLO FRANCO - EDOGARO ROMAN - CESAR BARRERA
CARLOS VASQUEZ - ELSA VASQUEZ - LUIS OSPINA - PATRICIA TRISTAN - ISABEL

SEBASTIÁN OSPINA, ROCIO UTRILLA, RODRIGO LALÚN, JOSÉ OSCAR BERNAL, JOSÉ CÉSAR SALAZAR, JOSÉ MIGUEL ELSA VASCONCELOS, LUIS OSPINA, JOSÉ RAFAEL TRISTÁN, JEAN HOLTZMAN, TINA MONICA MARILUANDA, YURI GERMAN APRETA, GONZALO DE SAGARRAMENDA, INÉS CECITA, ESM PRODUCCIONES, MILE ET LÍNE PRODUCCIONES.

CADA VOZ LLEVA SU ANGUSTIA, DE JULIO BRACHO (1965)

SIN TIERRA Y SIN AMOR

Oswaldo Osorio



La tierra depende tanto del agua como el campesino de aquella. Los dramas que se han desprendido de esta ecuación son innumerables. Apenas unos años antes, Nelson Pereira Dos Santos impactaba al mundo con *Vidas secas* (1963) y en Colombia Julio Luzardo adaptaba el cuento de Manuel Mejía Vallejo *Tiempo de sequía* (1962). En todos estos relatos lo mejor y lo peor aflora en el ser humano cuando la tierra languidece y cada día se toman decisiones que compro-

meten la dignidad o la vida.

Basada en la novela homónima del escritor colombiano Jaime Ibáñez, y adaptada por Fernando Laverde y Bernardo Romero Lozano, esta película, sin ser coproducción, tiene mucho de mexicana, pues su director y su fotógrafo (Alex Philips Jr.) provenían de esta industria, lo cual se hace evidente en todo el filme y de alguna manera marca la diferencia con la mayoría de películas na-

cionales de la época, pues tanto su puesta en escena como la concepción de sus imágenes tienen el nivel y la factura propias del país manito, aunque toda la materia prima con que fue hecha sea muy colombiana.

La historia empieza con dos muertos, un cojo carbonizado en su casa y un joven en un despeñadero. Interrogan al padre del joven por lo sucedido, pero eso solo es un forzado artificio narrativo, más propio de un thriller que de ese drama rural, movido por las pasiones y las mencionadas penurias de la tierra, que se desarrolla durante todo el relato. Tanto es el artificio, que solo al final, cuando se retoma el interrogatorio, uno lo recuerda y confirma que la captura del padre no tenía lógica ni consistencia alguna.

Salvado este impase, lo que se viene es un drama de supervivencia (rayano frecuentemente con el melodrama) que pasa por el dilema de abandonar esa tierra yerma y migrar persiguiendo la ilusión de colonizar los Llanos. Con este conflicto de fondo, la tensión se centra en dos triángulos amorosos, contaminados por el deseo, el interés, el desprecio, la sospecha de un negado incesto y el amor verdadero.

En medio de esa tensión está María, el ob-

jeto de deseo de todos, ese elemento dramático y pasional que lo desestabiliza todo, el que espolea los más nobles y reprobables sentimientos y acciones. Con la necesidad de las precarias condiciones como el viento que la mueve como veleta, ella es protegida, comprada, despreciada y forzada. Es todo un desborde de pasiones con una clásica y cuidada fotografía, tanto en sus encuadres, movimientos y en el manejo de la luz y las texturas, como en una puesta en escena que para esa época tenía un modelo definido, en su actuación y dicción principalmente, por las formas del teatro y la televisión.

Esto último envejece un poco la película, pero su restauración por parte de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano debe ser celebrada, porque es una de las películas mejor logradas de los años sesenta del país, en especial teniendo en cuenta que le apuntó a ese difícil término medio de ser una cinta de autor y con un tema de peso, pero con unos elementos y construcción que apuntaban a llegar a un público más amplio (lo cual no consiguió).

SOPLO DE VIDA, DE LUIS OSPINA (1999)

BOCANADA DE MUERTE Y CINE

Simón Carmona L.



Calles turbulentas, crímenes violentos, lóbregos hoteles y corruptos personajes conforman parte de la entramada telaraña de arquetipos (más no estereotipos) que caracterizan al llamado cine negro, un género cinematográfico que, similar al gótico, centra su interés en hundirse hasta el tuétano en lo más bajo y oscuro del alma humana.

Colombia es entonces –con su oscura historia de asesinatos sanguinarios, misterios

que nunca se podrán (y nadie quiere) resolver, desaparecidos que jamás serán encontrados y elites corruptas adueñadas del poder – un país que transpira cine negro.

De esta forma, Luis Ospina hizo uso de su inventiva genialidad (apoyado en el guion de su hermano Santiago Ospina) para agarrar la iconicidad del cine negro y mezclarlo con la esencia turbia del país del sagrado corazón. Así como hizo en 1982 con el géne-

ro gótico al realizar la primera película del llamado gótico tropical, su maravillosa *Pura sangre* (1982). El resultado, un film cargado de lúgubres edificios, personajes sin identidad, secretos encubiertos y, sobre todo, muerte desenfrenada.

La entramada historia de Roque Fierro, para revelar la verdad detrás del asesinato de la polifacética Golondrina, agarra muchos de los puntos comunes de las películas clásicas del género al que rinde homenaje, como *The maltese falcon* (1941) y *Chinatown* (1974), pero sin olvidar que esta sigue siendo una película colombiana y no una súper producción estadounidense. Por eso, aquí los empresarios y políticos tienen nexos con los paramilitares, los personajes no toman whisky, si no guaro y en lugar de un jazz, suena una salsa o un tango. Similar a como realizó en su primera ficción, Ospina vuelve a apoyar el contexto de la narrativa en acontecimientos reales de la historia colombiana para poder dotar el relato de mayor inmersión y credibilidad, aprovechando en *Pura sangre* el caso real del monstruo de los mangones que aterró a ciudad de Cali en los años sesenta, para darle realidad a los crímenes cometidos por el trío de sociópatas roba sangre, y en *Soplo de Vida* tomando como punto de partida la tragedia de Arme-

ro para la nebulosa historia de la doliente golondrina/pilar.

Vale la pena destacar también al reparto de estrellas que conforma la constelación de personajes de la cinta, muchos de los cuales –curiosamente– volverán a ser partícipes en otras producciones de cine negro. Fernando Solórzano como un rudo e implacable Roque Fierro que recuerda a la presencia de Humphrey Bogart en los clásicos de cine negro. César Mora como el cómico pero astuto Mago (curiosamente, César Mora interpretará a un personaje con el mismo nombre en el thriller *Perder es cuestión de método* (2004) del popular Sergio Cabrera). Álvaro Rodríguez siendo el corrupto y rastrero Estupiñán, muy parecido al personaje que encarnará en *La historia del baúl rosado* (2005) de Libia Stella Gómez. Edgardo Román, quién en esta película interpreta al patético Martillo López, para luego, en 2005, pasar a ser el capaz detective Corzo en *La historia del baúl rosado*. Y finalmente, quien asume el rol más atrevido y transgresor de la película (más aun teniendo en cuenta la época en que se estrenó), Robinson Díaz como Jacinto el travesti, a pesar de a ratos sentirse algo exagerado y caricaturista.

Hablar de cine negro, también es (indudablemente) hablar de la cinematografía de

la película y, bajo este orden de ideas, la dirección de fotografía de Rodrigo Lalinde no incumple en crear una estética que responde a los códigos del género. Rostros iluminados en una fuerte clave baja, escenarios envueltos en penumbra (en ocasiones, –tal vez por falta de resolución– tan oscuros que cuesta entender la acción), un amarillo saturado y enfermizo que se filtra por las ventanas e invade los espacios en combinación con personajes amantes de echar humo como chimeneas que dota de densidad y textura al aire.

Vale la pena destacar también al reparto de estrellas que conforma la constelación de personajes de la cinta, muchos de los cuales –curiosamente– volverán a ser partícipes en otras producciones de cine negro.

De esta manera, *Soplo de vida* se condecora como una de las propuestas más llamativas que el cine colombiano ha ofrecido en su –aún– pueril historia, con un acercamiento narrativo y propuesta visual que inspiró a obras posteriores a esta. Nuevamente, Luis Ospina demostró su lucidez para conjugar su pasión por el cine de género junto con la siniestra realidad colombiana.

Como si el cine escapara de la pantalla para colarse en la realidad. Esta es una de esas películas esquivas en las que encontrar forma de poder visualizarla requiere de una investigación tan profunda y disciplinada como si fuera llevada a cabo por el propio Roque Fierro. Los rumores de las malas lenguas murmullean de una copia en DVD escondida entre las estanterías de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, esperando por todo aquel que posea el adminículo necesario para su reproducción. O siempre estará a disposición de la ética y moral del espectador la opción de embarcarse en los sucios y brumosos callejones del internet, todo a merced de las malignas sorpresas y corrompidos resultados con los que se pueda topar. 🎬

CONTENIDO

SITIO WEB

TIEMPO DE MORIR, DE JORGE ALÍ TRIANA (1985)

Juan Sebastián Muñoz



Gustavo Angarita se integró naturalmente al panorama del cine, la televisión y el teatro en Colombia desde los albores de un mundo en pleno replanteamiento, y en Colombia, que se integraba al contexto político y cultural de Latinoamérica, ese aire de vanguardia no era ajeno a Colombia, que había tenido un advenimiento particular de la te-

levisión, vinculado de cerca con un teatro de auténtica vanguardia que se había establecido desde una mirada extensa del mundo, en contacto con todo tipo de disciplinas escénicas y narrativas, y también desde lo experimental.

Gustavo Angarita fue parte de una genera-

ción emblemática para todo ámbito escénico, al lado de otros nombres representativos como Vicky Hernández o Frank Ramírez, entre muchísimos más. De la misma forma, directores como Pepe Sánchez, Bernardo Romero Pereiro y Jorge Alí Triana, consiguieron establecer, principalmente en la televisión, un legado cultural que incluso relató a Colombia como ni siquiera el poder gubernamental, mediático o académico pudieron conseguirlo. Triana, específicamente, articuló de forma extraordinaria el cine, la televisión y el teatro; y su presencia, hasta nuestros días, ha instalado obras transversales en el desarrollo de la cultura en el país.

Gustavo Angarita y Jorge Alí Triana confluyeron en *Tiempo de morir* (1985) y se pusieron al frente de una de las películas más icónicas del cine colombiano. Pero en *Tiempo de morir* no solamente confluyen las presencias representativas de Angarita y Triana, sino también el aliento mítico de Gabriel García Márquez, quien proporcionó la idea original y el guion de esta película. La historia de Gabo ya contaba con un antecedente latinoamericano esencial, que había significado la ópera prima del reconocido director mexicano Arturo Ripstein.

La historia de *Tiempo de morir* cuenta la

historia de Juan Sáyago (Gustavo Angarita), quien está saliendo de prisión después de dieciocho años de encierro por haber matado en un duelo a Raúl Moscote (un apellido que revive de inmediato a *Cien años de soledad*). En el regreso a su pueblo, lo esperan Pedro (Jorge Emilio Salazar) y Julián Moscote (Sebastián Ospina), quienes han esperado toda una vida al asesino de su padre para vengar su muerte.

Triana recoge a Angarita desde su salida de la cárcel hasta el abordaje del bus intermunicipal que lo llevará de vuelta a casa. La marcha firme de Angarita, con la vista al frente y el rostro profundo e impenetrable se convertirían en un momento definitivo en la historia del cine colombiano. En la tradición del western, traído aquí para representar la esencia de una condena no solo histórica sino profundamente cultural. Angarita, con su estilo preciso y profundo, poco a poco va revelando la humanidad de Sáyago, en gestos fraternales ante los reencontros y los descubrimientos de quien ha pasado casi dos décadas lejos de su tierra y ha reiniciado sus propios afectos.

Triana, con la capacidad de Angarita, va revelando todo un modelo del país, que vincula la memoria de los muertos, la memoria

de los amores abandonados y el impulso vital para renacer en la pretensión imposible de un mundo diferente. Sáyago no ceja en su compromiso con la vida, a pesar del riesgo inminente del cual se le advierte constantemente. En contraposición a la perspectiva hegemónica del western, Sáyago es un vaquero que se niega a matar o a morir, que ha tomado la decisión filosófica y esperanzadamente fundacional de construir el mundo sobre el reencuentro con la fraternidad y el amor de sus sentimientos renovados. Sin embargo, se encuentra con la confusión y la furia de unos hijos que han sido empujados, deliberadamente, a honrar el nombre de su padre asesinado en la disputa de honor que representa el duelo en la estructura ontológica del western.

La confusión corre a cargo de Pedro, el menor de los Moscote, quien se encuentra abrumadora y accidentalmente con la bondad sincera de Sáyago y, además, vive un noviazgo silvestre que lo ha llevado a reconciliarse con la vida: un camino casi opuesto al de la venganza y la furia. Esa furia está concentrada intensamente en su hermano Julián, quien ha encontrado en la justicia por mano propia el motor de su vida entera desde la muerte de su padre, recogiendo un legado cultural irrenunciable. Sin embargo,

el miedo lo posee, lo devora y lo invade críticamente. El miedo profundo a matar a alguien. La bondad y el apego por la vida que vive en sus profundidades y no le permite cumplir su designio histórico.

Triana, con la capacidad de Angarita, va revelando todo un modelo del país, que vincula la memoria de los muertos, la memoria de los amores abandonados ...

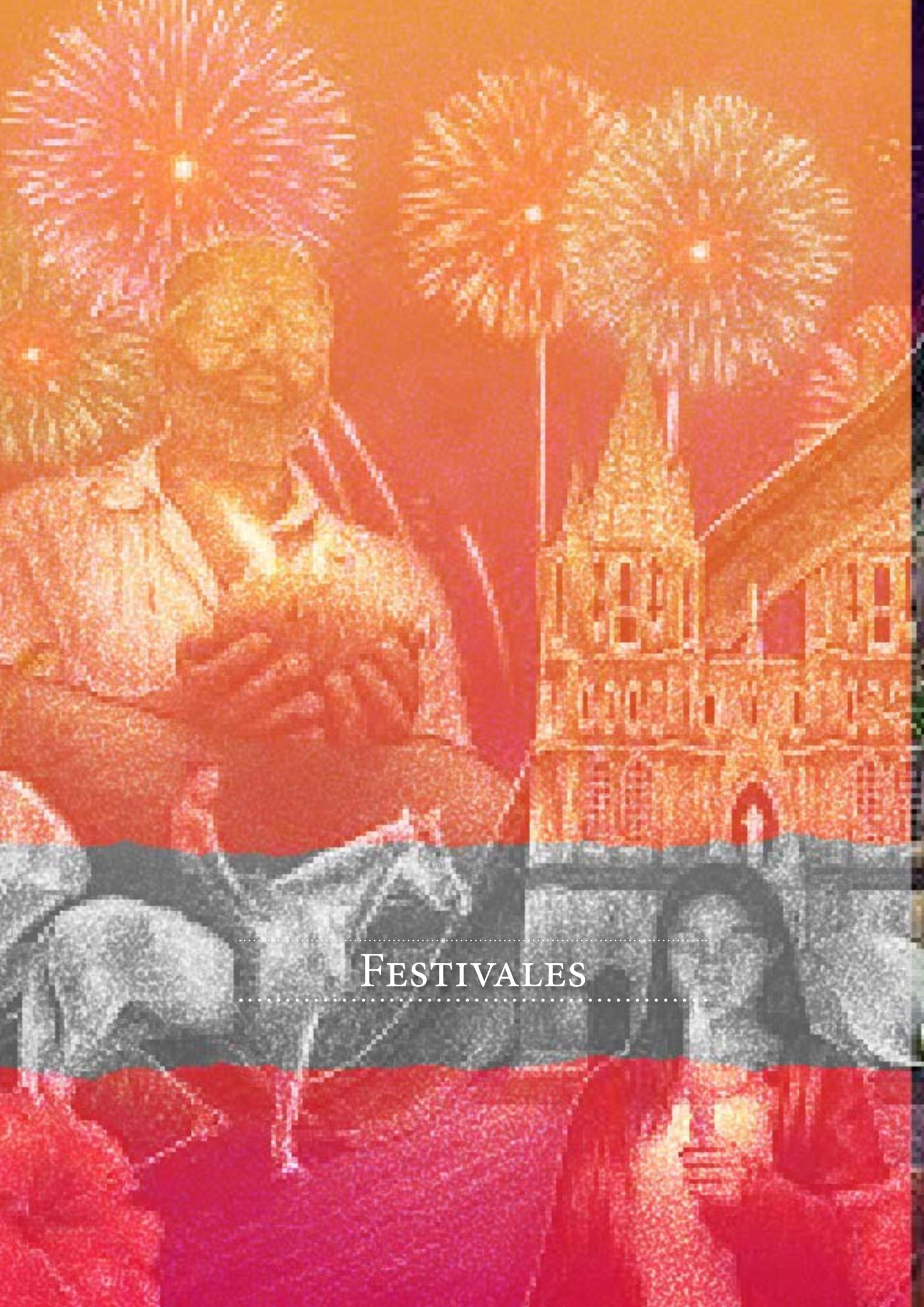
Así es como Sáyago, que en realidad esconde a un vaquero diestro en todos los oficios, desde el ensillar a las bestias hasta el matar a un hombre, es empujado irremediablemente por las circunstancias a una violencia inaudita, orgánica, que no tiene cura y que es parte de la naturaleza de un pueblo que convive con la muerte como si fuera otra de las vecinas. Mariana y Sonia, las mujeres que esperan interminablemente por el amor que las arranque de la soledad, quienes aman a Juan (Sáyago) y a Pedro (Moscote) lejos de sus apellidos, como los humanos elementales con los cuales han quedado vinculados eternamente desde la sensibilidad profunda. Pero la espera no termina nunca y tal vez no terminará nunca, porque la violencia se expande y desgarra cualquier intento de la felicidad por asentarse en algún rincón.

El fondo del western de Gabo, Triana y An-garita también es fundacional, como el de los gringos, pero sobre todo es dolorosamente didáctico con respecto a un país signado por la historia, como si se tratara precisamente de una sentencia del western; de un aviso en el que se paga una recompensa por quien consiga cazar a la paz. Como el modelo paradigmático de una pena interminable, de una herida que sangra interminablemente, que no puede convertirse en cicatriz y reconocer de una vez por todas una nueva superficie transformada por una memoria que debería tenerse siempre presente para no repetirse en sus errores trágicos que han construido una cárcel, que es el encierro al que Sáyago debe regresar, como pasando de su prisión al redondel fatal de la incipiente plaza de toros del pueblo.



CONTENIDO

SITIO WEB



FESTIVALES

FESTIVAL DE CINE DE ANIMACIÓN DE EL RETIRO

David Sánchez



En el corazón del Festival Internacional de Cine de Animación de Annecy 2025, dos voces colombianas se abrieron paso entre la multitud de profesionales del sector. Cecilia Cardona, directora de Elpauer, y Perla Toro Castaño, directora de comunicaciones de Comfama, llegaron para presentar el Festival Internacional de Animación de El Retiro (Antioquia), un proyecto joven que, según

ellas, “está moviendo las placas tectónicas del audiovisual en Colombia”.

Cardona resumió la esencia de Elpauer con una frase contundente: “Elpauer es una plataforma de desarrollo empresarial para las industrias de la música y el sector audiovisual en Antioquia”. Junto con Comfama, la entidad que sostiene buena parte del sis-

tema cultural en la región, llevan adelante este festival que mezcla creación, industria y desarrollo territorial.

El evento, cuyo epicentro es el municipio de El Retiro, apenas a 45 minutos de Medellín, celebró su primera edición en 2024 con nueve mil visitantes. En 2025 el público creció a doce mil y la rueda de negocios dio el salto de trescientos mil a 2,6 millones de dólares en prospectos. Cardona explicó que la elección del lugar no fue casual: “Escogimos El Retiro para generar desarrollo económico en el municipio”.

El festival se mueve entre dos mundos: el cultural y el industrial. Por un lado, proyecciones, talleres y actividades familiares. Por el otro, sesiones de pitch, feria de servicios, networking y negocios. “El festival tiene dos componentes principales...”, explicó Cardona, desglosando esa mezcla hecha para inspirar y, a la vez, activar el mercado.

La estructura económica que lo sostiene proviene de un modelo colombiano particular. “Las empresas aportan el 4% de la nómina de sus trabajadores, y nosotros traducimos esos recursos en bienestar”, detalló Perla Toro al hablar del papel de Comfama. Gracias a ese sistema, la organización puede

invertir en cultura sin depender únicamente de patrocinios. Cardona añadió que cuentan con aliados como Proimágenes y el apoyo de la Embajada de Francia, y confirmó desde Annecy que “estamos avanzando en una colaboración con Pixelatl para 2026”.

Toro habló del ADN de Comfama con frases que revelan su misión: “Apostamos por el cuidado, el progreso y la cultura”. Y aclaró que para ellos la cultura no es decoración: “Es una forma de transformar la sociedad”. La entidad administra y sostiene, además, cinco festivales en la región, desde el Hay Festival Jericó hasta eventos de teatro, artes vivas y filosofía. Su “estructura robusta”, como la definió Toro, permite que iniciativas como el Festival de Animación nazcan con bases sólidas.

Toro habló del ADN de Comfama con frases que revelan su misión: “Apostamos por el cuidado, el progreso y la cultura”. Y aclaró que para ellos la cultura no es decoración: “Es una forma de transformar la sociedad”.

El festival también responde a una coyuntura muy particular. El ecosistema creativo de Medellín –tradicionalmente ligado a la música– vive un auge en el sector audiovi-

sual y especialmente en la animación. Toro lo explicó así: “Identificamos una oportunidad económica y quisimos conectar este potencial con el mundo”. Ya no se trata solo de prestar servicios, agregó, sino de impulsar creación propia.

Cardona fue más allá y definió el momento actual del país como “una revolución”. Recordó que filmes como *La otra forma*, de Diego Guzmán, o *La perra*, de Carla Melo, han brillado en Sitges y Cannes. Y añadió: “Los creativos y estudios comenzaron de forma independiente, pero ahora las instituciones están apoyando este proceso”.

Los resultados no tardaron en aparecer. En su debut, el festival conectó a 23 empresas colombianas con 10 agentes internacionales; para la segunda edición, los prospectos de negocio se multiplicaron. Los pitch funcionan como en Annecy: creadores frente a compradores. La feria de servicios, por su parte, exhibe el músculo de los estudios antioqueños, desde storyboard hasta posproducción. “Queremos que Antioquia sea un referente”, enfatizó Cardona.

En Annecy, Cardona y Toro no buscaban competir, sino tejer alianzas. “Estamos aquí para fortalecer el festival y conectar

con eventos internacionales”, dijo la directora de Elpauer. Pixelatl, Premios Quirino y Ventana Sur son parte del mapa que quieren ampliar. Y Francia, a través de la embajada, ha sido un puente clave hacia el ecosistema europeo.

El impacto del festival también se siente en lo cotidiano. Para Toro, “la cultura no es un lujo, sino una herramienta para el progreso social”. El Retiro ha visto dinamizar su comercio, su turismo y su vida comunitaria gracias a las actividades del evento. Cardona añadió que el festival está “formando una nueva generación de creadores y espectadores”, con talleres que despiertan vocaciones entre jóvenes que descubren que “pueden contar sus historias a través de la animación”.

Por ahora, no planean expandirlo fuera de Antioquia. “Nuestro foco es Antioquia, pero queremos ser un referente para otros festivales en América Latina”, comentó Toro. Y Cardona lo completó: “Estamos aprendiendo de Annecy, Pixelatl y otros para hacer un evento cada vez más sólido”.

El festival de El Retiro todavía es joven, pero su ambición –como dejaron claro en Annecy– es grande: conectar talento, in-

dustria y territorio hasta convertir a Colombia en un nombre habitual dentro del mapa global de la animación.

FIN

15-11-2025

Toulouse (Francia) 

[CONTENIDO](#)

[SITIO WEB](#)

UN FESTIVAL DE CINE CON TRASCENDENCIA

Joan Suárez



Un festival de cine como el rodaje de una película, es una obra colectiva, y se trabaja en condiciones singulares, ese sentido artesano y espiritual.

La imagen se ha ido, pero ha quedado fijada en el fotograma. Pareciera ser inmortal, o al menos perdurable. Se dice que otros ojos verán la misma imagen: será una suce-

sión de impresiones, una meditación cíclica sobre el universo cinematográfico y sus dos posibles caminos: producir imágenes y producir conceptos. Los críticos y demás agentes culturales transitan este último camino, mientras que los directores y autoras, es decir, los creadores, recorren el primero. Y, en el centro, pueden nombrarse los festivales de cine: una estampa contemplativa en

la que converge, a diferencia de un cineclub y su muestrario, una enorme e inabarcable ternura por el cine. Un ritual tan religioso como infaltable e inagotable para un creyente.

El poder inventor de un festival de cine es la purísima pasión de un espíritu libre y soñador; en este caso, la de un grupo de personas con la convicción y el criterio de que el cine es una necesidad moral y material para las multitudes, el diálogo y el encuentro. De ahí que resulte esencial un escenario de conversación más allá de la linterna mágica sobre la pantalla o el telón. Es necesario aportar un sentido filosófico, discursivo y recreativo que logre romper las barreras del diván doméstico y la manipulación comercial dominante en la exhibición y distribución de películas y el teatro de la confusión por las plataformas streaming.

En un festival de cine, para el espectador siempre hay una invitación, un *elijan*: “¡Busquen y escojan!”. La selección (cuidada y debatida, ya sea por áreas o por categorías) es fruto del trabajo de sus comités organizativos; es decir, de conceptos derivados de análisis y discusiones, los mismos que le otorgan una impronta única, un estilo propio y singular, un aura espiritual. Pocos

festivales logran sostenerse, mantenerse y resistir entre las miradas y las escuchas, entre los otorgamientos, las convocatorias, los patrocinios y los estímulos estatales. Sin embargo, algunos poseen alma, amor, razón y juicio: tal es el caso del Festival de Cine de Jardín, organizado por la Corporación Antioquia Audiovisual, que recientemente cumplió una década de fervor y una persistencia retiniana hecha de terquedad y constancia por parte de sus gestores.

Además de la simpatía social, la cinefilia, los colectivos de realizadores, los estudiantes y profesores, y el público diverso en generaciones; en esta ocasión contó con nuestro propio cine como invitado especial, bajo el lema “**El otro cine colombiano**” y con el eje temático de los “**espectros como reclamos de justicia**”. A ello se sumó una nutrida agenda académica, en la cual se habló del tránsito de la narrativa clásica a la moderna, del documental de autor referencial y de un tipo de realismo que también ha irrumpido en el cine: el **realismo espectral**, es decir, otros códigos estéticos y poéticos. No se trata de las apariciones del realismo mágico; por el contrario, los espectros habitan la tierra y deambulan en busca de justicia o de algún tipo de redención.

La mayor satisfacción para el Festival de Cine de Jardín es darse el lujo histórico de construir toda su programación curatorial para esta edición conmemorativa a partir de su propio cine: el cine colombiano. Además, ha logrado articular ejes temáticos pertinentes y coyunturales, no solo en cada versión, sino también a lo largo de los años. Así lo evidencian sus ciclos anteriores: Posconflicto, solo se perdoná lo imperdonable (2016); Con los pies en la tierra (2017); Cine y democracia (2018); Cine y patrimonios: maneras de encontrarnos (2019); Cine cuir, en busca de una nueva humanidad (2020), en modalidad virtual por la pandemia COVID-19; Campesinos, el corazón de la paz (2021); Corrupción, el derrumbe del espíritu (2022); Narcotráfico, de una guerra impuesta a nuevas posibilidades (2023); y Sociedad líquida: individuos solitarios, una libertad sin mundo (2024).

“espectros como reclamos de justicia”. A ello se sumó una nutrida agenda académica, en la cual se habló del tránsito de la narrativa clásica a la moderna, del documental de autor referencial y de un tipo de realismo que también ha irrumpido en el cine: el **realismo espectral**, es decir, otros códigos estéticos y poéticos.

En esta descripción de méritos, la décima edición del festival contó con un portafolio de actividades, del 25 al 28 de septiembre, que integró, de forma similar a sus eventos pasados, una serie de charlas, talleres, conferencias, seminarios académicos, exposiciones, clases magistrales e invitados del ámbito cinematográfico, comercial y cultural. De manera entusiasta, logró armar una programación con películas colombianas agrupadas por focos o categorías: *Narrativa clásica*, *Narrativa moderna*, *Realismo espectral*, *Documental autorreferencial* y *Nueva mujer en el cine colombiano*. Los títulos presentados, quince en total, abarcan una cronología que va desde el cine de los años sesenta hasta nuestro tiempo.

La programación incluyó una selección diversa de obras del cine colombiano. Entre ellas se encuentra *Cóndores no entierran todos los días*, dirigida por Francisco Norden en 1984, junto con *El río de las tumbas* de Julio Luzardo, realizada en 1964. También se presentó *La primera noche*, película de 2003 dirigida por Luis Alberto Restrepo, y *El vuelo del cangrejo*, dirigida por Óscar Ruiz Navia en 2010. A estas se sumaron *La sirga* de William Vega, estrenada en 2012, y *La tierra y la sombra*, obra de César Acevedo del año 2015.

El recorrido continúa con *Crónica del fin del mundo*, dirigida por Mauricio Cuervo en 2013, y *Los silencios*, una producción de 2019 dirigida por Beatriz Seigner. Asimismo, se destacó *Los reyes del mundo*, dirigida por Laura Mora en 2022, junto con *Anhell 69* de Theo Montoya, estrenada en 2023. *Yo vi tres luces negras*, obra de Santiago Lozano del 2024, formó parte igualmente de la selección.

El programa incluyó además *Del otro lado*, dirigida por Iván Guarnizo en 2021; *Smiling Lombana*, documental de Daniela Abad del 2019; *Petit Mal*, dirigida por Ruth Caudeli en 2022; y finalmente *La piel en primavera*, una obra de Yennifer Uribe estrenada en 2023.

La edición 2025 se abrió con *Horizonte*, de César Acevedo (2025), siguió con los estrenos *Forenses* de Federico Atehortúa (2025) y *Andariega* de Raúl Soto Rodríguez (2025), y concluyó con la proyección de *Cada voz lleva su ausencia* de Julio Bracho (1965) como película de clausura. Y la proyección de *Bajo el cielo antioqueño* de Arturo Acevedo Vallarino (1925), la primera película de ficción grabada en Medellín hace cien años. Una edición asombrosa de un instante en milésimas de alegría. El eco en las gentes sensibles, curiosas y desprevenidas.

Los escenarios de proyección del Festival de Cine de Jardín incluyeron el Teatro Municipal de Jardín y la Casa de la Cultura, que funcionaron como sedes principales; también se llevaron funciones a la Placa Deportiva del barrio Simón Bolívar y a la I.E. Moisés Rojas Peláez, espacio donde se concentró la agenda académica y exhibiciones al aire libre. Asimismo, el Coliseo Municipal acogió varias presentaciones especiales, mientras que la Fonda Hotel Hacienda Balandú, de Comfenalco, sirvió como sede alterna para encuentros y proyecciones adicionales. Dentro de esta diversidad de espacios y experiencias, Caleidoscopio se destacó como uno de los focos más vibrantes del festival, ofreciendo un recorrido por las nuevas voces del cine colombiano.

Caleidoscopio es la competencia nacional de cortometrajes del Festival de Cine de Jardín: un espacio que busca dar visibilidad a nuevas voces del cine colombiano, con trabajos de ficción, documental, experimental o videoclips. No solo rompió récord (recibieron 344 cortometrajes inscritos), sino que también confirma su relevancia como plataforma para cineastas emergentes. Sin duda, es una aventura luminosa: el rebaño en el amanecer y el crepúsculo, un acto sacramental que celebra el talento y dispara la

mirada hacia producciones inéditas e inigualables.

Finalmente, en la programación del Festival de Cine de Jardín se han cruzado dos obras que, aunque separadas por tiempo y duración, dialogan a través de la memoria y el territorio. *El recuerdo de los últimos*, de Simone Cardona (2023, 10 min), ofrece una mirada íntima sobre la persistencia de los recuerdos. *El Peñol*, dirigido por Alberto Aguirre y Carlos Álvarez en 1978 (38 min), aborda esa misma memoria desde el registro histórico, fílmico y fotográfico de un lugar emblemático, social y comunitario.

Hoy un festival de cine es una evidencia palpable y esencial de múltiples consecuencias y ramificaciones culturales que pueden potenciar otras acciones conjuntas entre curadores, programadores y gestores. Incluso, ya es una ofrenda en cada edición del Festival de Cine de Jardín el lanzamiento del exquisito y significativo evento Fantasmagoría: Muestra de Cine Fantástico y de Terror de Medellín, coordinado por Cristian Jaramillo. Igualmente, en la moderación de uno de los conversatorios estuvo presente Pablo Roldán, director de Cinemancia Festival Metropolitano. De esta manera, se ha gestado la consolidación de abrir posibilida-

des para futuras colaboraciones y la ocasión para que el público pueda ponerse en contacto no solo con el cine, sino en la cercanía e intercambio con los cineastas e invitados en cualquier esquina del pueblo.

Por último, el Festival de Cine de Jardín, sin ser un certamen grandilocuente ni de pedantería, es el pincel y el cincel para una larga continuidad de futuras ediciones, en concordancia con el crecimiento de las imágenes que hay detrás de la pantalla, tanto del cine nacional como mundial, y con su vitalidad temática: una obligación de placer y pensamiento que enfrenta la incomodidad e incita al diálogo con el espectador. 

CONTENIDO

SITIO WEB



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

Suscríbase a la crítica de la semana



/cinefagos.net



@cinefagosnet



@cinefagosnet