

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº17 - mayo 2026

SONÉ SU NOMBRE

Una película de Ángela Carabali



cinefagosnet



@cinefagosnet



cinefagosnet



cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Alma del desierto, de Mónica Taboada-Tapia
Gonzalo Restrepo Sánchez

¡Basta Mamá!, de Flora Martínez
Lina María Rivera (Sunnyside)

Corozo, de Simón Elías
David Ocampo Hernández

Dos veces bestia, de Luis Esguerra Cifuentes
Pedro Adrián Zuluaga

Hermanas, de Paola Ochoa Betancurth
Alexander Cedeño Tordecilla

Las almas ni los ojos, de César Jaimes y Canela Reyes
Andrés Múnera

Los reyes del mundo, de Laura Mora
Alexis García Ahumada

Piedras preciosas, de Simón Vélez
David Guzmán Quintero

Piedras preciosas, de Simón Vélez
David Sánchez

Pukem Swa (Sol de Invierno), de Samuel Moreno Álvarez
Danny Arteaga Castrillón

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Esta historia transcurre ayer, hoy o mañana en cualquier pueblito de Latinoamérica
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

Carlos Moreno (Cali, 1968)
Mauricio Laurens

Futuros luminosos: un ensayo espectral de cuerpos que importan

Emile Vásquez

La pornomiseria sí vende

María H

ENTREVISTAS

Entrevista a Ángela carabalí

Óscar Iván Montoya

Entrevista a Samuel Moreno Álvarez

Óscar Iván Montoya

Entrevista a Simón Vélez

David Sánchez

BIBLIOTECA

Con su mirada: Cuatro mujeres pioneras del cine en Colombia, de Tatiana Duplat

Liz Evelyn Echavarría

Cuadernos de Cine Colombiano No. 35

Jhon Cristian Ortega

Revista La pesadilla de Nanook No. 06

Jhon Cristian Ortega

DOCUMENTOS

El increíble torbellino de 'Alma provinciana': Un retrato de la realidad*

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Recomendaciones útiles para los aspirantes a cineastas*

Lisandro Duque Naranjo

SALA CORTOS

Madres de nacimiento, de Gloria Isabel Gómez

Verónica Salazar

Un aparato para detectar fantasmas, de Mauricio Maldonado
Daniel Tamayo Uribe

SALA RETRO

Alma provinciana, de Félix Joaquín Rodríguez (1926)
Oswaldo Osorio

Rapsodia en Bogotá, de José María Arzuaga
Juan Sebastián Muñoz

FESTIVALES

FICCI 65: En tres salas al mismo tiempo y la física no te deja
Joan Suárez

FICCI 65: The loneliest fest in town
David Guzmán Quintero

Director: Oswaldo Osorio
Gerencia: Adriana González

-

ISSN 2745-0589

© 2026 - Todos los derechos reservados.

PIEDRAS PRECIOSAS

A film by SIMÓN VÉLEZ



74. Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Berlinale Forum



CRÍTICAS

ALMA DEL DESIERTO, DE MÓNICA TABOADA-TAPIA

—●—
Gonzalo Restrepo Sánchez



Cartagena de Indias es y siempre ha sido una ciudad cinéfila. Sus teatros desaparecieron por la gentrificación (que radica en la reforma de zonas urbanas populares o deterioradas) y la turistificación, pero el FICCI sigue siendo un espacio de encuentro. Que una película dirigida por una cartagene-

ra, con el diseño sonoro de Carlos García, también de esta ciudad caribeña, marcara la apertura del festival de 2025, es un distintivo de lo que está por venir: nuevas historias, un cine que resiste y sigue transformando vidas.

Ganadora del premio Queer Lion en el Festival de Venecia el año pasado, la película *Alma del desierto*, de Mónica Taboada-Tapia, narra la vida de un hombre trans perteneciente a la comunidad indígena wayúu. Un tema que nos invita a conceptualizar sobre un hecho que merece ser recordado en la historia del cine caribeño, pero, por otro lado, que tengamos un debate acerca de los temas de ficción, no ficción y falso documental.

Pero vayamos por partes: mediante la cámara, la cineasta colombiana nos ilustra una necesidad del ser humano de irradiar su “espacio”, como un elemento esencial. “Los lugares, y por consecuencia el espacio, dicen siempre otra cosa que los desborda” (Gardiès, 1993). Y en comparación con las tomas del desierto de nuestra Guajira y el hábitat del personaje protagónico, Georgina Epiayú, es relevante el espacio, ya que juega un rol importante en el filme (aunque no lo notemos mucho). Un elemento más de la narrativa, donde el desierto es un símbolo y microcosmos que nos recuerda en tal sentido a *El paciente inglés*, de Anthony Minghella (1996).

[...] el espacio concreto del hombre tiene que ser caracterizado en su totalidad, in-

cluidos los acontecimientos importantes experimentados en su interior. Por la particular calidad de ese espacio, su disposición y orden reflejan y expresan al sujeto que los experimenta y que reside en ellos (Norberg-Schulz, 1975).

Numerosas historias de ficción se inspiran en la realidad para adaptar el relato (el guion es el que ajusta la realidad para construir un juicio), y lo mismo sucede con las no ficciones.

Aunque “observamos” incluso esos elementos que parecen ser normales en esa región del desierto guajiro, parece que experimentamos mucho más el relato desde ese espacio y es una *Gemütlichkeit*. (“[...] una palabra alemana que no tiene traducción y se refiere a una sensación que se experimenta en algún espacio que te hace sentir cómodo [pero que también te induce al bienestar, seguridad y desahogo, todas al mismo tiempo] [...]” (García, 2021, p. 11). *Alma del desierto* también es un caso evidente de la difusa barrera que divide el documental de la ficción. Esta idea parece ser el núcleo de otro tema a analizar. Numerosas historias de ficción se inspiran en la realidad para adaptar el relato (el guion es el que ajusta la realidad para construir un juicio), y lo mismo sucede

con las no ficciones.

Un tema más académico que alegórico es que, al darnos cuenta de que el título de la película puntualiza dos conceptos centrales en ella, identidad (alma) y hábitat (desierto), son percepciones que, a la larga, nos sirven para estudiar al personaje principal con aquellos argumentos basados en las “subjetividades” en el cine. “La construcción de la subjetividad se funda en una paradoja donde se circunscribe en una dimensión personal que a su vez es sustracción de lo social, siendo a su vez una construcción social e histórica” (Martucelli, 2007). En *Parásitos*, una película de Bong Joon-ho del año 2019, llamamos el paradigma. En la cinematografía de Colombia, las “subjetividades” a través de representaciones de la violencia y las relaciones de poder entre clases sociales, entre otros asuntos, han propiciado un rumbo hacia relatos más personales.

La subjetividad no se agota en lo racional ni en lo ideológico, sino que se despliega en el amplio universo de la cultura, entendida como “entramado de símbolos en virtud de los cuales los hombres dan significado a su propia existencia [...] dentro del cual pueden orientar sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que los rodea y consigo

mismos” (Geertz, 1987, p. 205).

Mientras tanto, dirijamos nuestra atención hacia la figura trans (Georgina Epiayú) de la película. La cineasta no dirige al “actor” en sí, ya que él mismo es el personaje. Por lo tanto, Georgina no nos advierte sobre una obstinación y formalidades extremas, sino que vive una vida en pausa –cada gesto se transforma inclusive en un momento de introspección–. Lo positivo de todo esto es que creería que nos empuja a categorizar la película y la revisión de los significados en los significantes, y que en esta cinta colombiana son principalmente: Georgina y su decisión monumental de cambiar su identidad (debido a que lo concibe así) y el “entorno” social en el que vive, sin tener presente la familia, los amigos y la sociedad. Imágenes con esa explosión de valentía que ella nos transmite (primer gran punto de acierto en el guion) y que certifica que está dispuesta a asumir verdaderamente su identidad.

Dos cosas para terminar: con pinceladas de *road movie*, Georgina abre un viaje, no hacia una esfera de aventura; lo que quiere obtener es su cédula de identidad con el nombre y el género que “le pertenece”. Ahora bien, ante la pregunta: ¿cuál es la alternativa de todo aquel ser que se siente distinto, como

nuestro aborígen trans? Ya que parece fácil de explorar, mi argumento se basa en no encajar en las normas sociales del éxito social, del género binario y de los límites heteronormativos. Esto es válido en la medida en que “aquellos lugares” de honradez creativa les accedan a vivir como trans, sin etiquetas heterocéntricas y sin presiones.

Es importante destacar que la cineasta de Cartagena, al despojar a la historia de su pretenciosidad, se enfoca en los escasos diálogos diegéticos perceptibles y también en las interacciones que, en esta oportunidad, no se apartan de la narrativa convencional. ¿Qué es lo que quiero expresar? Sin términos metafóricos, pronto algunos planos observados se reconcilian con esa percepción de ciertas interrupciones temporales: “creación fílmica” sin distanciamientos ni acercamientos de la cámara, con o sin sujetos y con o sin discursos.


Bibliografía

Gardiès, A. (1993). *L'espace au cinéma*. Méridiens Klincksieck.

García Pons, A. (2021). El espacio cinematográfico: Un lugar que proyecta nuestras emociones. *Entre textos*, 13(37), pp. 1-11. -11. <https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.20213721>

Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Gedisa

Martucelli, D. (2007) Lecciones de sociología del individuo. Pontificia Universidad Católica del Perú. *Departamento de Ciencias Sociales*. http://www.pucp.edu.pe/departamento/ciencias_sociales/images/documentos/lecciones_sociologia.pdf.

Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Blume. 

CONTENIDO

SITIO WEB

¡BASTA MAMÁ!, DE FLORA MARTÍNEZ

HIJOS DE UNA PATRIA ACÉFALA

Lina María Rivera (Sunnyside)

—●—



La atracción que el humor masculino ejerce sobre las mujeres traduce, desde una perspectiva nueva, las virtudes de audacia, seguridad, soberanía y superioridad respecto a los demás. Pero, aun cuando la valoración del humor por parte de las mujeres parece reclamar un intercambio más igualitario, no deja de ajustarse a

la vieja lógica de los ideales y estereotipos de lo masculino. Gilles Lipovetsky

Hace un lustro se estrenaba en cartelera una película sobre un cuarentón hiperdependiente de su madre, huérfano de padre y enamorado de una mujer que desencadena la transformación –o al menos la crisis– de esa relación parásita entre madre e

hijo. Aquella película, que podría resumirse casi con las mismas palabras que la reciente *¡Basta mamá!*, segunda película dirigida y protagonizada por Flora Martínez, era también el argumento de *Mamá tómame la sopa*, de Mario Ribero. Una curiosa similitud que no es únicamente narrativa, sino que se extiende a lo formal y que, sobre todo, resulta socialmente reveladora.

Mujeres sin otros deseos ni conflictos que el de ser madres y que, paradójicamente, además son juzgadas por ello.

Ambas películas transcurren, en su mayor parte, dentro de la casa materna, un espacio doméstico que funciona como centro gravitacional de la historia para convertirse en un recinto casi claustrofóbico del que el protagonista, motivado por una mujer bella que se interesa por él, intenta escapar, empeñado en revitalizar su virilidad y reivindicar su propia identidad masculina al enfrentarse, por primera vez, a la ruptura –definitiva o no– del lazo materno. Las semejanzas continúan también en el plano espacial, las dos películas se inscriben en el mismo imaginario urbano: el barrio tradicional bogotano de Teusaquillo, con sus casas amplias, ligeramente detenidas en el tiempo, que evocan una cierta idea de estabilidad de clase media.

Sin embargo, ese equilibrio representa también una ilusión. Estas viviendas, de ladrillo a la vista y con reminiscencias de arquitectura inglesa, parecen condensar una nostalgia doméstica que en realidad encubre una forma de decadencia social.

En esas casas se proyecta un imaginario de la familia tradicional colombiana que, más que representar una hegemonía real, funciona como la persistencia de un ideal. Uno que, aun reconociendo el abandono del padre y la orfandad masculina como una experiencia común en el país, insiste en ornamentar esa ausencia con tapices de flores, colores pastel y una idea casi irrealizable de la maternidad: la fantasía de mujeres cabeza de hogar o con maridos ausentes que habitan casas amplias donde nunca parece faltar nada y donde la maternidad se convierte no solo en su destino, sino en su única obsesión. Mujeres sin otros deseos ni conflictos que el de ser madres y que, paradójicamente, además son juzgadas por ello.

Pero, más allá del decorado urbano, resulta interesante que ambas películas insistan en dos arquetipos recurrentes de la comedia colombiana: la madre sobreprotectora y el hombre blanco de clase media perpetuamente infantilizado o adultescente. Dos fi-

guras que se persiguen en múltiples relatos y que aquí reaparecen, desde tonos ligeramente distintos, pero finalmente desde una mirada semejante, casi evocando la misma historia.

La repetición de esta relación, que también atraviesa otras películas nacionales desde amplias variaciones como *Sin mover los labios*, *Muertos de susto* o *Infraganti*, invita a preguntarse si su insistencia responde realmente a un reflejo directo de la realidad o si, más bien, delata una tensión más profunda y, finalmente, socio-política. Porque ¿qué significa que en un país donde la mujeres, en la mayoría los casos, la principal responsable del hogar y la crianza –sin importar si está casada o soltera– sea ella también quien debe cargar con la culpa, mientras el padre, por su ausencia, permanece como una figura difusa que carece no solo de presencia, sino también de responsabilidad? Tal vez una respuesta posible sea que somos una patria acéfala, una nación que ha crecido sin una figura paterna clara y que, por ello, teme más a la presencia que al abandono. Nuestro miedo, entonces, no es la indiferencia, sino la sobreprotección. Y es justamente en esa tensión donde estas películas encuentran una forma de aprender: en la familia como espejo íntimo de una estructura

social más amplia.

Esto puede observarse cuando entendemos que esos estereotipos funcionan también como figuras alegóricas de nuestra propia relación con el Estado: una en la que, como sociedad, tendemos a atribuir todas nuestras desgracias a la política, a la gobernanza o al “poder”, pero rara vez a nosotros mismos. Una comunidad que carece de autoconciencia y de sentido de responsabilidad personal, que se queja constantemente del Estado mientras, paradójicamente, sigue dependiendo de él. Así como el hijo infantilizado de estas comedias culpa a su madre de sus frustraciones, mientras permanece cómodamente instalado en su casa, también nosotros denunciemos la sobreprotección y el control estatal, al tiempo que esperamos de él protección, dirección y, en última instancia, salvación. No se trata entonces de una contradicción, sino de una forma de dependencia ambivalente: el deseo de una autoridad que nos sostenga, acompañado del rechazo a todo aquello que implique someternos a ella.

Sin embargo, aunque esta dinámica se proyecta tanto en *Mamá tómate la sopa como* en *¡Basta mamá!* Entre ambas hay una clara diferencia de tono: la primera mantiene una

mirada trágica sobre esa fricción, mientras que la segunda ensaya una resolución más optimista que parece dialogar con un imaginario feminista. Esta diferencia responde, por supuesto, a la época de cada una, pero también al deseo de imaginar una salida a esa relación de dependencia sin necesidad de una ruptura definitiva. No obstante, el resultado es, en el fondo, el mismo. Si en la película de Mario Ribero el protagonista permanece atrapado en una adolescencia emocional perpetua, en la de Flora Martínez la aparente emancipación tampoco desmantela la estructura que sostiene ese vínculo. La madre no abandona el rol que la define: simplemente lo desplaza al convertirse en abuela, reafirmando así la misma lógica que reduce su identidad a la función reproductiva. El hijo, por su parte, no rompe con esa dependencia, sino que la reconfigura, sustituyendo a la madre protectora por una esposa cuidadora.

Si en la película de Mario Ribero el protagonista permanece atrapado en una adolescencia emocional perpetua, en la de Flora Martínez la aparente emancipación tampoco desmantela la estructura que sostiene ese vínculo.

La transformación, entonces, no desactiva

el arquetipo sino que lo recicla. Allí donde la película parece prometer una revisión contemporánea del conflicto, lo que finalmente propone es una reorganización del mismo orden simbólico: la mujer sigue siendo definida por su relación con la maternidad, aunque, por el contrario, en esta versión el estereotipo del hombre no se resuelve mediante la ruptura, sino a través de su aceptación al terminar reconociendo y defendiendo ese vínculo como parte constitutiva de su identidad.

En ese gesto se percibe algo que excede a la propia película. Si la comedia de Mario Ribero mostraba la dependencia como un fracaso de la masculinidad adulta, la de Flora Martínez parece más bien reconciliarse con ella. Pero esa reconciliación también expone una tensión propia de nuestra época: la de una sociedad que desea pensarse a sí misma como moderna y progresista, pero que a menudo solo logra estilizar los mismos patrones tradicionales que pretende superar.

Tal vez por eso el conflicto no desaparece, sino que cambia de forma. La dependencia deja de presentarse como una patología para convertirse en un vínculo afectivo que se asume sin culpa. En ese sentido, la película no rompe con el arquetipo sino que lo reorganiza, sugiriendo que la autonomía abso-

luta –del hijo frente a la madre o del ciudadano frente al Estado– quizá nunca fue del todo posible. Lo que emerge, más bien, es la aceptación de una interdependencia que, aunque menos heroica que la emancipación, podría resultar más honesta para describir nuestra manera de habitar tanto la familia como la política.

Visto así, se subraya una inesperada virtud de la comedia colombiana. Al apoyarse en estereotipos que no se definen por la guerra, el narcotráfico o la ruralidad, sino por ciertas estructuras afectivas y sociológicas de la vida urbana, estas películas terminan ofreciendo un retrato sorprendentemente sincero de nosotros mismos. Tal vez por eso conectan con tanta facilidad con el público, porque, detrás de su aparente ligereza, no hablan tanto de los grandes conflictos del país sino de algo más íntimo y persistente: la manera en que seguimos organizando nuestras relaciones familiares, nuestras dependencias y, en última instancia, nuestra forma de entender la autoridad y la identidad.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

COROZO, DE SIMÓN ELÍAS

LA PROMESA DE UN CARIBE SOBREDIALOGADO

David Ocampo Hernández



Colombia es un país de postales. Pocas veces en el cine colombiano estas postales se toman su tiempo para aparecer, para ser contempladas, para acompañar algo distinto a la violencia, al trauma, a las historias que ya sabemos cómo terminan.

En la ópera prima del director y actor colombiano Simón Elías, *Corozo* (2024), estas postales aparecen como transición entre las

conversaciones de Eva y Samir, dos personas que recorren el norte del Caribe colombiano con una supuesta obligación de volver, obligaciones que funcionan más como *macguffin* que como verdadera tensión narrativa. Su relación se va construyendo en diálogos que nunca terminan de profundizar: rozan los problemas de la posmodernidad pero suenan más a publicación de motivación en redes sociales que a revelación de persona-

jes. Lo que termina salvando esos planos secuencia es, precisamente, lo que los rodea: el mar, la selva, las carreteras.

Rodar en Colombia en la pospandemia (2021), sin recursos públicos y con un equipo mínimo, es de por sí una proeza. Simón Elías lo logró, y además se dio la libertad de explorar un territorio que el cine colombiano rara vez frecuenta: el de las conversaciones a la manera de la trilogía *Before* de Richard Linklater: Dos personas, un paisaje, el tiempo como único argumento. Como en esa trilogía, una pareja se encuentra casi por azar, caminan y hablan, hablan y caminan, y en ese movimiento constante va naciendo algo que los dos saben que no puede quedarse. La conexión es real, el enamoramiento también, pero la separación está ahí desde el principio, como una sombra. La diferencia es que Linklater construyó personajes cuyas conversaciones podían sostener horas de película. Simón Elías todavía está aprendiendo a hacer eso; y en esa distancia entre la ambición y el resultado es donde vive gran parte de la tensión de *Corozo*.

El reparto, empezando por el propio director, está bien escogido: representa una clase alta blanca colombiana atrapada entre lo que su familia y la sociedad esperan

de ella y el llamado de sus propios deseos. No es casual que sean ellos los protagonistas. Esta clase alta puede permitirse perderse unos días, recorrer el Caribe sin que eso tenga repercusión en su modo de vivir. Y las preguntas que se hacen: sobre el deseo, la libertad, las expectativas familiares, el amor, la muerte... son preguntas de quienes ya tienen resuelta la supervivencia. En otros estratos de la sociedad colombiana, esas preguntas simplemente no caben: primero hay que sobrevivir, antes de preguntarse cómo.

Corozo, como experiencia estética, es ambigua. Los diálogos, que en teoría deberían sostener la película, resultan incómodos, y los personajes terminan sirviendo más al paisaje que a sí mismos. Pero es justamente el paisaje, junto con la música, lo que salva cada conversación de sí misma: cuando las palabras ya han cansado, aparece una imagen que hace un poco olvidar lo incómodo de escuchar esos pensamientos en voz alta. Hay también un nihilismo temporal que se materializa en una fiesta, un viaje en ácido, personajes que entran y salen sin mucha explicación, y que, curiosamente, generan más vida que los diálogos mismos.

La fotografía tiene además un gesto que vale la pena nombrar: al inicio, cuando Sa-

mir está solo, la imagen es estrecha, casi cuadrada, como si el mundo todavía no tuviera horizonte. A medida que Eva aparece y los dos se van conociendo, el encuadre se abre (literalmente), hasta alcanzar la amplitud del paisaje que los rodea. Es una decisión sencilla pero elocuente: el otro nos ensancha. Hay momentos en que la cámara se mueve con cierta inestabilidad que un ojo entrenado notará, pero lejos de desmerecer la obra, recuerda que estamos ante una película que se hizo con lo que había, y que en esa precariedad encontró su propia poética.

En otros estratos de la sociedad colombiana, esas preguntas simplemente no caben: primero hay que sobrevivir, antes de preguntarse cómo.

El cine colombiano no se ha dado mucho tiempo de explorar por fuera de la guerra. Y tal vez por eso los diálogos de *Corozo* parecen tan superficiales: porque es un camino que apenas estamos empezando a andar. Nuestras historias han sido moldeadas por el conflicto externo, y los fondos públicos han incentivado seguir mostrando esas heridas al mundo, quizá como prueba de que estamos cicatrizando. Pero una vez esa herida va cerrando, se hace necesario abrir las que vienen de adentro. Las preguntas sobre

el deseo, la libertad o el amor, aunque por ahora las estén haciendo desde un viaje por el Caribe y desde la perspectiva de una clase alta que puede decidir hacerlo; son el inicio de ese otro cine. *Corozo* se atrevió a existir desde adentro, sin fondos públicos, con un teléfono en la mano. Y el solo hecho de que exista, ya es un mérito: para aprender qué hacer y qué no hacer, en una industria que quiere parecer cada vez más cara, pero que tenemos al alcance del bolsillo. 🐎

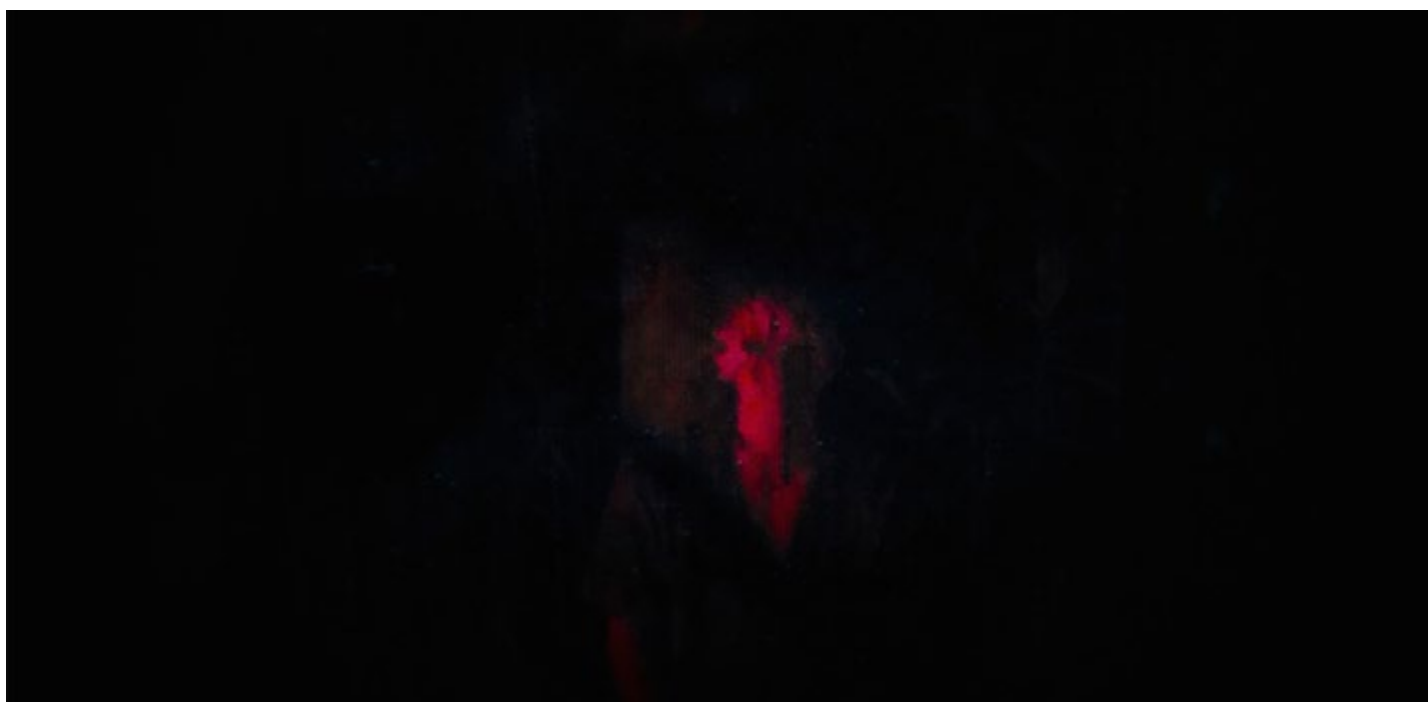
CONTENIDO

SITIO WEB

DOS VECES BESTIA, DE LUIS ESGUERRA CIFUENTES

UN CONTAGIO FELIZ

Pedro Adrián Zuluaga



Dos veces bestia, la opera prima de Luis Es- guerra Cifuentes, es como ese jardín de sen- deros que se bifurcan de Borges, un artefacto estético-narrativo sobre el tiempo, el espa- cio y la posibilidad. Sobre abrir mundos. Es una película imposible de fijar, aunque em-

pieza por anclarnos a una idea y un lugar: la existencia de un sitio atractivo y misterioso que se conoce como La Zona, ubicado en los bosques cercanos a una ciudad. El especta- dor cinéfilo recordará *La Zona* de la película *Stalker*, de Tarkovski. Otros recordarán que

el bosque ha sido, desde hace siglos, un espacio para imaginar el ritual amoroso, la libertad para ser otros y el encuentro sexual.

A partir de esta primera incitación, *Dos veces bestia* instala una especie de encuesta o investigación sobre La Zona, mediante los testimonios de quienes han oído de ella o han estado allí. En el principio está la palabra. Un grupo de personas habla a cámara, se confiesa, fabula, genera imágenes y mundos con lo que dice. ¿Quién les pregunta y por qué? ¿Quién es esa mujer cuya voz oímos y que parece la representante de un saber médico o institucional encargado de controlar cualquier desvío del orden y la prevención? Pregunta: ¿Has oído hablar de La Zona? ¿Has estado allí? ¿Has tenido síntomas? La película juega desde el comienzo con algunas convenciones del cine de catástrofes y del body-horror, pero siempre para desplazarlas y entregarnos otra cosa, un algo más.

En el principio está el retrato. *Dos veces bestia* filma a sus personajes, empezando por su rostro. Nos entrega esa intimidad y esa desnudez, y lo hace con atención y cuidado. Después, como si fuera el resultado de la imaginación, viene el paisaje. ¿Cómo se filma un lugar? ¿Qué podemos ver más allá

de lo aparentemente visible? La película no se conforma con un registro documental o realista de La Zona, aunque también lo hace. Lleva más allá su propia visualidad, indaga, propone, explora la imagen y los formatos, y dialoga con las tradiciones del cine experimental y sus búsquedas plásticas, combinando la artesanía con lo digital. Y, sin embargo, siempre vuelve al retrato (individual y después al retrato de grupo) y a la palabra.

La película no se conforma con un registro documental o realista de La Zona, aunque también lo hace. Lleva más allá su propia visualidad, indaga, propone, explora la imagen y los formatos, y dialoga con las tradiciones del cine experimental y sus búsquedas plásticas, combinando la artesanía con lo digital.

La pregunta sobre los síntomas experimentados por las personas que han pasado por La Zona se justifica en el rumor acerca de un extraño musgo que ha infestado al bosque. La amenaza de contagio tiene en la película no solo un sentido narrativo sino un horizonte político. Las personas cuir, que son las protagonistas del film, han sufrido históricamente múltiples formas de estigmatización asociadas a la idea de ser biológicamente peligrosas, por ser portadoras de

virus e infecciones. El VIH-sida pareció ser la concreción de esos presagios. La imaginación social hegemónica siempre es disciplinante, y para ejercer control construye y propaga metáforas a partir de lo médico y lo biológico. Estas metáforas han servido para implementar políticas de vigilancia, aislamiento y castigo. No hablamos solo de invenciones sino de cuerpos que sufren, y de vidas humilladas y ofendidas.


Todo ese imaginario político dominante (y que cada vez se expresa con mayor descaro) es trastocado por *Dos veces bestia*. El muy extendido deseo de crear zonas de protección con el paso prohibido para extraños o indeseables, es puesto patas arriba en el film. La Zona de *Dos veces bestia* no es cerrada o excluyente. Es porosa. Allí conviven lo humano y lo no humano. A diferencia de los relatos codificados por el cine de horror y del despliegue de catastrofismo distópico alimentado por el colapso ambiental, el bosque de la película no es un lugar para ir a morir o ser devorado por un monstruo. No es una película que reafirme la especulación distópica. Por el contrario, La Zona desencadena la amistad y el deseo, y acoge a una comunidad de mutantes que funda otro orden: el de la sorpresa, la curiosidad, el atrevimiento y la ternura. La imagen política

que el film nos ofrece está en las antípodas de las fábulas góticas del encierro familiar y los desastres que este produce.

Dos veces bestia se permite hablar de interacción, dependencia y colaboración, y no de regímenes de separación o de murallas inmunitarias. Su invitación a traspasar con sus personajes el umbral de lo prohibido, no es una celebración de la autodestrucción o los instintos de muerte, sino un reconocimiento de las fuerzas en disputa que nos habitan y desde las cuales podemos habitar el mundo, o crear mundos habitables, más allá de los mandatos de la productividad, el pánico biológico y el catastrofismo. En La Zona de la película no se reproducen las lógicas del individualismo y la exclusión que le dan forma a los discursos y prácticas del fascismo en alza. El riesgo aquí es crear una zona abierta y común, donde el contagio sea feliz y en la que todo y todos se sostienen entre sí.

Dos veces bestia emerge como el resultado de una colaboración entre los colectivos Bruma y Crisálida Cine, que invitan también a subvertir modos y medios de producción como condición necesaria para un cine más libre en su estética, transgresor en sus temas, económico en sus presupuestos y eco-

lógico en sus prácticas. Un cine que concibe la imagen y la palabra como algo abierto, inconcluso (como la propia narrativa del film), mutante en sí mismo, y capaz de múltiples metamorfosis. Hace unos años, muchas de las personas que están detrás de esta película firmaron un manifiesto por un nuevo cine cuir en Colombia, que se puede leer aquí mismo en Canaguaro: <https://canaguaro.cinefagos.net/n03/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en-colombia/>

¡Ese cine cuir ha llegado! 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

HERMANAS, DE PAOLA OCHOA BETANCURTH

AQUELLAS TARDES DE UN FIN DE SEMANA

Alexander Cedeño Tordecilla

—●—



Ver *Hermanas* (2024) es como asomarse a recuerdos que uno no ha vivido, pero que se sienten propios. La forma en que Paola Ochoa Betancurth graba y acompaña este relato hace que uno termine ahí metido, sentado en una silla de plástico en esa tarde cualquiera de fin de semana, donde lo único que se escucha son las voces eternas de aquellas señoras. Conversaciones sin hom-

bres, hablando de todo y de nada, de cosas que uno a veces ni entiende, pero que le resultan a uno tan familiares que hasta duelen.

¿Y cómo no nos va a resultar familiar? Si lo que hace Paola en *Hermanas* es agarrar las cotidianidades de una Colombia habitada por mujeres que están cansadas, a veces divorciadas, a veces casadas; mujeres que

han sufrido, pero que también se ríen y pasan bueno. Es un retrato que no hace sino machacarnos la idea de “yo ya viví esto antes”. Como bien anota Pedro Agudelo Rendón en su libro *Los rostros de Morfeo* (2021), parafraseando al filósofo Paul Ricoeur: “¿De qué otra cosa podría hablar una película si no es del mundo?”. Y es que Paola se tomó el mundo real muy en serio, agarró el suyo propio y lo volvió cine.

Este largometraje, que se vino cocinando a fuego lento entre el 2018 y el 2020 como tesis de su maestría en Bellas Artes, terminó viendo la luz en salas por allá en abril de 2024. Es una obra donde la directora se desnuda emocionalmente y termina volviéndose una sola con la cámara. Porque, al final del día, ¿qué es un cineasta sino el rastro de las cosas que filma?

La película nos muestra a sus tías y a su madre en esas vacaciones anuales que hacen solo entre ellas, sin la sombra de los hombres. Es un registro de la vulnerabilidad de mujeres que ya pasaron por todo, acompañándolas como en un domingo de sol cualquiera.

Hablo por mí cuando digo que la manera en que Paola Ochoa filma a sus tías me de-

vuelve de un golpe a esas tardes de fin de semana donde mis tías, o las amigas de mi mamá, se juntaban a “echar recocha”, a desahogarse o simplemente a existir juntas. Esos momentos son narrativamente una mina de oro. Paola, al grabar a sus tías, termina registrando a toda una Colombia, y si me apuran, a toda una Latinoamérica.

Es un registro de la vulnerabilidad de mujeres que ya pasaron por todo, acompañándolas como en un domingo de sol cualquiera.

Agnès Varda nos enseñó que el cine es un acto de “espigar”, recoger esos trozos de realidad que otros ignoran, pero que no importa la intensidad. A uno, por alguna razón, le llama la atención y se enamora de esos momentos. *Hermanas* hace precisamente eso, recoge los restos de una tarde de charla, de pasar bueno, y los convierte en el centro del universo cinematográfico.

Es una obra donde no solo la directora se siente vulnerable, sino que las tías nos abren el espacio y nos dicen “Échese aquí un rato a tomar fresco”. Es esa confianza, esa vulnerabilidad tan bella, las que hacen que uno como espectador se sienta parte de aquella tarde. Uno está ahí, escuchando, sintiendo

que por un rato las tías de Paola también son las tías de uno. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LAS ALMAS NI LOS OJOS, DE CÉSAR JAIMES Y CANELA REYES

EN BUSCA DEL SOL NEGRO

Andrés Múnera

—●—



No querían decirme nada. Querían huir de la ciudad. Por eso muchas casas están abandonadas, las puertas tienen candados pero adentro aún hay muebles, porque en la huida sus habitantes... ¿Ves la ironía, Tadeo?

Ellos sólo quieren desvanecerse y que los últimos ojos que te vieron no los miren.

Antígona González - Sara Uribe Sánchez


El anciano Pacho es un ser sin tiempo. Por sus vertebras circulan los temblores de un pueblo ausente, prensiles sujetan el olvido por medio de una emulsión fotográfica. Pacho ve estos ausentes como granos lumínicos en una marea de brea, pero también los ve como retazos de una temporalidad suspendida. En la fotografía del cadáver putre-

facto de Juan Roa Sierra, asesino del líder político Jorge Eliécer Gaitán, los cineastas César Alejandro Jaimes (*Lapü, Carropasajero*) y Canela Reyes (*La Bongá*) utilizan el cuadro-sarcófago del asesino como pléyade de espectros. Pacho penetra en la fosa fotoquímica como un Ventura de haluros de plata con el maquillaje de un King Diamond tropical de cenizas con voz viperina que conjura a sus muertos a través de la totémica fotografía del cadáver y de los testigos que intentan espantar el hedor de la violencia en suspenso.

El proceso es hipnótico y vivo. En el día Pacho deambula como una marioneta etnográfica perdida en un laberinto de callejuelas y estribaciones del Magdalena medio y sus enclaves atronadores. En las noches, bajo el influjo de umbrales vertiginosos compuestos por centellas y una capa de maquillaje blanco, Pacho se desplaza, como un zombie tourneriano, por salas de cine en ruinas, pasillos-fosa y esquinas soterradas. Conversa con las sombras dreyerianas de los habitantes intentando una zambullida de sentido a través de la fotografía disparadora, aquella mansión líquida de cadáveres. El medio de su peregrinar es la película de 16 mm de ultratumba por la que los vellos y las arrugas de Pacho le permiten fungir de Saturno de-

vorándose a sí mismo, mientras intenta salir del socavón de los horrores donde todos los colombianos, en la hambruna de la noche, nos encontramos entre nosotros mismos con los ojos con forma de lápidas y los rostros nacarados. El cámara Luis Fernando Rojas lo hace plausible a través de un movimiento de cámara, salimos de la materia opaca del inconsciente de Pacho a una de las grutas que nos arroja hacia los columbarios de Beatriz González del cementerio Central de Bogotá.

En una época de auge de representaciones de desapariciones forzadas, de memorias colectivas vapuleadas, donde en la frontera ardiente de lo perdido y lo figurable se evanece la imagen prohibida, la más buscada, *Las almas ni los ojos* es otro paso que horada en la búsqueda imperiosa de los que siguen murmurando bajo las losas de los suelos y entre los soportes abiertos de los archivos, esperando que un sol negro les devuelva el don de la palabra.

Las almas ni los ojos hizo parte de la competencia colombiana de largometrajes de la sesentaicincoava versión del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias FICCI donde obtuvo el premio a Mejor Dirección. 

LOS REYES DEL MUNDO, DE LAURA MORA

Alexis García Ahumada

—●—



Los reyes del mundo retrata la vida de cinco chicos que viven la realidad de miles de jóvenes en Colombia y Medellín: pobreza, marginalidad, hambre y falta de oportunidades. Ellos deben buscar un lugar en el

mundo para habitarlo, para intentar sobrevivir, porque los adultos que los rodean constantemente desean lastimarlos, destruirlos, en especial cuando más felices los ven, porque la felicidad es independencia y

arrogancia en un mundo de amargados violentos.

El desarraigo es uno de los ejes de este film: sus protagonistas no tienen un sitio al que llamar hogar y deben moverse de un lugar a otro permanentemente. Ese constante moverse para poder sobrevivir pone a sus protagonistas en modo “supervivencia”, de allí que casi actúen como animales, guiándose por sus instintos más básicos. Una sociedad como la paisa, que somete a un gran estrés y violencia a sus habitantes, está configurada sobre el desarraigo. Medellín está formada por poblaciones humanas que tienen ascendencia en distintas regiones del país y de Antioquia y que debieron desplazarse debido a la violencia armada. Es paradigmático que *Cien años de soledad* empiece, por lo menos cronológicamente, con un acto de violencia que implica una movilización para habitar otro sitio, si bien es cierto que es un acto de violencia de su protagonista y no en calidad de víctima.

Para Laura Mora, existe un director que gravita en su filmografía, Theo Angelopoulos, quien tiene un film cercano espiritualmente a *Los reyes del mundo*, *La eternidad y un día*, la cual trata de la memoria, de habitar los lugares desde esa memoria y la nos-

talgia y de cómo esos lugares son habitados a su vez por una suerte de ángeles oníricos, en oposición a los demonios de Bergman, como *En la hora del lobo*, donde los habitantes oníricos de los espacios son seres que atormentan al protagonista debido a la culpa que este guarda. Para Angelopoulos, los lugares son habitados por mujeres y hombres llenos de alegría y vitalidad, belleza e inocencia. La esposa de Alexander, en *La eternidad y un día*, es símbolo de ese paradigma estético: ella rebosa de vida y belleza. Y si bien Alexander la recuerda con algo de melancolía, le hacen felices esos momentos en los que puede volver a verla en su memoria, y ella no opera, como opera Veronica Vogler, antigua amante del protagonista; Johan Borg, quien le fue infiel a su esposa con ella y que la recuerda fascinado por su belleza y descarnada sexualidad. Ella y los comensales que invitan a Johan y su esposa Alma a una cena, son como una suerte de fantasmas que, a la manera de las Erinias de la mitología griega, buscan atormentar a aquellos que han cometido un crimen. Como el crimen de Alexander ha sido no haber pasado suficiente tiempo con su esposa Ana y, en líneas generales, fue un buen hombre, aunque con defectos, lo que le atormenta es la felicidad perdida y el recuerdo de su mujer muerta.

Las ropas blancas y la constante alegría de estos fantasmas de su memoria no causan el horror que causaban los fantasmas de Bergman, pero sí que producen tristeza, la tristeza de aquel que contempla en su memoria bellas escenas que sabe que no volverá a vivir.

... son como una suerte de fantasmas que, a la manera de las Erinias de la mitología griega, buscan atormentar a aquellos que han cometido un crimen.

Será un niño albanés quien le sirva de guía durante sus últimos días de vida (o ¿acaso ya está muerto Alexander y todo es simplemente el viaje de un alma por aquellas calles que caminó en vida?). Una vez Alexander sale de su apartamento, todo cobra un aire onírico y sentimos que nuestro protagonista ha empezado a habitar un mundo entre la vida y la muerte. El que el niño albanés obra como un espejo de sí mismo y de esa inocencia perdida, al tiempo que le muestra un mundo que no le tocó en su infancia, el de los desposeídos, de los desplazados por la guerra.

La escena en la que Alexander va con el niño a la frontera entre Albania y Grecia, y vemos los cuerpos de distintos niños y adolescentes sobre expuestos entre rejas y cu-

biertos por una espesa niebla, nos pareciera decir que estos chicos ya están muertos y que habitan en un cielo de fantasmas.

Laura Mora apela a un onirismo similar y hace que *Los reyes del mundo* habiten un espacio que está entre el mundo de los vivos el de los muertos. Las erinias de *Los reyes del mundo* son los típicos antioqueños, doble moralistas y propensos a violentar a aquellos que ven felices, es decir, estos chicos desarraigados que, en su pobreza, hacen lo que pueden por disfrutar sus vidas, siempre encontrando a los adultos que se encargaran de violentarlos físicamente, algo en lo que estos adolescentes coinciden con el niño albanés, víctima de las mafias y la policía griega, que no dudan en someterlo a brutales maltratos. Los espacios que recorren y habitan solo por horas o minutos, están, sobre todo, en el tramo final, habitados por fantasmas. Como esa casa en un pueblo antioqueño en la que los fantasmas de dos ancianos les hablan como dándoles la bienvenida al mundo de los muertos.

Ese tipo de casas desahitadas que se sostiene parcialmente mientras en su mayor parte está en escombros, son casas abandonadas tras jornadas de violencia armada. Son casas que nos recuerdan que habitamos

un país violento en el que hay de más de ocho millones de desplazados.

Para Laura Mora estos muertos guardan cierta belleza, aunque no tienen la vitalidad y alegría de los muertos de *La eternidad y un día*, y es que difícilmente podrían estar alegres tras haber sido torturados y asesinados, pero tampoco actúan como esos vampiros sedientos de sangre de Bergman.

El gesto de venganza de los chicos sobre el final del film, quemando unas llantas en medio de la carretera, es un bello acto de rebeldía juvenil, un canto por la vida. En una sociedad como la nuestra, tan abocada a destruir las infancias y convertirlas en infiernos, es necesaria esa rebeldía.

Laura Mora con *Los reyes del mundo* retrata el ambiente antioqueño “paisa”. En el actual mundo capitalista parece ser que las sociedades se dividen entre aquellas que están bien económicamente y aquellas que viven en la miseria, “primer mundo” contra “tercer mundo”. Esa categoría es bastante falsa cuando se mira bien, porque en muchos de los países del “primer mundo” existen habitantes de calle que han perdido sus hogares por deudas con bancos o movimientos de desregulación financiera, como sucedió

en 2008 en Estados Unidos e Islandia; drogadictos, mafiosos y personas excluidas por su orientación sexual o etnia u origen. Albania es un país europeo y ello no impidió que sufrieran de pobreza.

Rá busca el hogar y el hogar aquí es igual al paraíso, un sitio perdido, un lugar al que solo se puede volver soñando o muriendo, o ambas cosas al tiempo: muerte onírica u onirismo en la muerte.

Rá, el protagonista de *Los reyes del mundo* (aunque en realidad son los cinco jóvenes el verdadero protagonista) busca un sitio, un terreno dónde tener una casa y la casa es símbolo materno. Rá busca el hogar y el hogar aquí es igual al paraíso, un sitio perdido, un lugar al que solo se puede volver soñando o muriendo, o ambas cosas al tiempo: muerte onírica u onirismo en la muerte.

“El mantel, ese puñado de blancura, bastó para anclar la casa en su centro. Las casas literarias de Georges Spyridaki y de Rene Cazelles son moradas de inmensidad. Los muros se han ido de vacaciones. En tales casas se cura la claustrofobia. Hay horas en que resulta sumamente saludable habitarlas”, dice Gastón Bachelard en *La poética del*


espacio.

La casa de manteles blancos, que sirven de moradas de la “inmensidad” es la casa de los recuerdos de Alexander en *La eternidad y un día*.

En *Apocalypse Now* Coppola quiso que sintiéramos lo opresivo de la selva de Vietnam (en realidad se filmó en Filipinas). Laura Mora nos hace sentir la selva antioqueña (el monte como se suele decir). Si en *Apocalypse Now* la niebla sirve como entrada a cada subregión a la que los protagonistas arriban para adentrarse cada vez más en las “tinieblas”, en *Los reyes del mundo* la niebla parte del ambiente natural hasta que adquiere un aire entre metafísico y nihilista, como ese punto en el que la mirada solo encuentra blancura, es decir, se queda ciega, porque ver todo blanco es igual que ver todo negro, es decir, no se ve nada. La mirada no puede atravesar entonces la espesura. En *La eternidad y un día* la niebla subraya las siluetas de los chicos que parecen estar suspendidos sobre ella (como muertos, como crucificados). Para aquel que no tiene hogar, ya sea en *Los reyes del mundo* o *La eternidad y un día*, lo que queda es la intemperie con su niebla, lluvia y cualquier otra condición climática. La neblina en la película de Angelopoulos es

triste, opaca (vista a través de ese bus que parece ser conducido por Caronte).

Para estos chicos no hay hogar, madre, espacio seguro, refugio, pero el mundo mismo se metamorfosea en su hogar, en una madre gigantesca y agreste: el paraíso está entonces en la Tierra, pero solo para aquellos que mueren y la habitan como fantasmas. El punto muerto de esta modernidad es ese, que el paraíso solo exista para los muertos, para los fantasmas.

El desarraigo es planetario. El desarraigo es lo propio del individuo moderno. El mundo se convierte en una madre desconocida y hostil. No puede abrazar a sus vástagos sin herirlos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

PIEDRAS PRECIOSAS, DE SIMÓN VÉLEZ

MACHADO GOES BUSINESS

David Guzmán Quintero

—●—



La comedia es inconveniente. Pasamos tiempos en los que todo debe tomarse demasiado en serio y la risa ha pasado a ser exclusivamente relacionada con falta de seriedad. Es decir, podría ser un procedimiento que, respecto a estos tiempos de la

empatía, se antoje contraproducente. (Tal vez hagan falta muchos más filmes contraproducentes hoy en día.) Quién sabe qué escribió Aristóteles sobre la comedia, pero la historia parece indicar que la risa ha llegado a ser un acto político de desobediencia: un

pueblo que ríe es un pueblo carente de miedo. Tal vez fuera Walter Benjamin el que, refiriéndose a Karl Kraus, resumió la imagen del satírico como “El niño que señala”. A lo anterior hay que sumar que en Colombia carecemos de comedias que vayan más allá de chistes reciclados, situaciones cómicas que dependan de la idiotez de sus personajes y premisas de lo terrible que es mi suegra, lo brava que es mi mujer y la puesta en duda de la virilidad masculina. Sin embargo, ha habido buenas excepciones.

A mi gusto, otra cosa que no ha salido muy bien ha sido el intento de acoplar la inexpresividad en los personajes, lo que ha dado como resultado guiños esnobistas a Bresson y la preocupante hipótesis de que esta ha sido una estrategia más práctica que creativa ante el absoluto desconocimiento de cómo acercarse a un actor.

Ambas “inconveniencias” están integradas en *Piedras preciosas*, la ópera prima de Simón Vélez. Sin embargo, comprende una buena excepción. La razón puede ser que son elementos que atraviesan todo el relato cinematográfico. El personaje principal, Machado, no tiene muchos cuestionamientos morales respecto a su tarea de robar y asesinar a un cura. Este podría ser el núcleo

de la narración, que no se detiene en ese tipo de cuestiones y logra una brevedad que se incorpora a la estética: Machado trabaja en Francia, le proponen, viaja a Colombia, roba, mata y regresa. Hay algunos desvíos en el trayecto que son los que, en realidad, ocupan la mayor parte del filme: bailar salsa, robar una camioneta, ayudar a una esposa a esconder el cadáver de su esposo al que acaba de matar, etcétera.

La inexpresividad no es solo algo de los personajes, sino que se extiende hasta una fotografía distante, estática, limitada casi en su totalidad a un solo plano por escena. No es casual que del relato pueda llegar a emanar un aroma a la picardía de Jarmusch o a la despreocupación de Kaurismäki. En el cine de este último, la violencia –especialmente el cuerpo violentado– también es expuesta de esta forma despreocupada y, como se dice por ahí, descomprometida: como cuando en *Sombras en el paraíso* al protagonista lo recoge el carro de la basura o como cuando en su versión de *Hamlet* tiran el cuerpo de Claudio al basurero. Este tipo de narrativas siempre tienden a despertar ciertos cuestionamientos éticos. En el caso de Kaurismäki no deja de dar la impresión de que su reconocidísima inexpresividad es solo la consecuencia de un sistema capita-

lista que ha despojado a los obreros hasta del gesto. En *Piedras preciosas* se da a entender que Machado está en Francia huyendo de Colombia, que sus ricos patrones franceses lo contratan porque se encaprichan con robar una esmeralda en específico y que él cumple con la tarea sin mucha dificultad. Contextualizado específicamente en el barrio Manrique de Medellín, valdría la pena preguntarse si esta cómica inexpresividad no responde a una ética muy similar a la que se puede decir de Kaurismäki.

No es casual que del relato pueda llegar a emanar un aroma a la picardía de Jarmusch o a la despreocupación de Kaurismäki.

En ese marco estético es perfectamente omisible el que el personaje fume marihuana vestido de sacerdote sin preocuparse porque alguien lo vea, que de repente desaparezca la bolsa en la que llevaba su disfraz o que lo asalten pero que no le roben el celular ni la esmeralda. Sin embargo, tal vez la deficiencia más evidente del relato es que sea tan autoconsciente del humor implícito en la imagen del cura ladrón y sicario, lo que lo lleva a traicionar su línea estética cuando opta por una imagen virada al rosa para reiterar en lo extraño de “un cura” en una ca-

mioneta robada escuchando guaracha. Pero sigue siendo una narración que más o menos se rige por sus propias normas, lo que queda claro en la última escena cuando, entre otras cosas, se escucha la fantasía cromática de Bach en la música extradiegética.

Con todo, más allá de lo señalado, creo que lo más valioso de *Piedras preciosas* es que es un filme con carácter. Sus irregularidades importan menos que la certeza de estar ante una mirada. Hay filmes más pulidos, más prudentes, más fáciles de celebrar. Vélez opta por algo menos frecuente: un filme que se permite desviarse y sostener un tono propio. Puede fallar en algunos momentos, pero incluso sus tropiezos pertenecen a una búsqueda reconocible. 🐎

CONTENIDO

SITIO WEB

PIEDRAS PRECIOSAS, DE SIMÓN VÉLEZ

UN BRILLO QUE NO TERMINA DE ASENTARSE

David Sánchez



Ver *Piedras preciosas*, del cineasta colombiano Simón Vélez, desde Toulouse no es una experiencia neutra. Lo digo desde el principio de que quien escribe vive en Toulouse, recorre a diario sus calles y reconoce sin esfuerzo los espacios que la película pone en pantalla. Quizá por eso, el primer

impacto fue genuinamente estimulante. No es habitual encontrarse con una producción colombiana rodada parcialmente aquí, en esta ciudad del sur de Francia que rara vez ocupa un lugar en el mapa del cine internacional.

Esa cercanía inicial, sin embargo, también agudiza la percepción crítica. Porque si algo termina resultando problemático es precisamente esa relación con el espacio. Toulouse aparece, pero no termina de sentirse habitada. Y para alguien que vive en Toulouse –y que vuelve a reconocer esos lugares durante la proyección– la sensación es extraña: como si la ciudad estuviera y no estuviera al mismo tiempo.

La película, presentada en el Forum de la Berlinale 2026, se inscribe en una tradición de cine fragmentario, de deriva, donde el relato no se impone sino que se disuelve en una serie de situaciones. Es una apuesta legítima, incluso estimulante en ciertos momentos. Pero aquí esa deriva no termina de convertirse en experiencia, sino que se percibe más bien como una sucesión de decisiones poco orgánicas.

Hay, además, una sensación persistente de artificio que atraviesa buena parte del film. Las transiciones narrativas –especialmente el paso de Toulouse a Medellín– no encuentran una continuidad emocional ni lógica. Algunas escenas clave, como la violencia repentina del protagonista o su relación con la búsqueda de la piedra, aparecen más como gestos impuestos que como con-

secuencias naturales del relato. Esa falta de causalidad dramática hace que muchas acciones se perciban “de mentira”, como si la película no terminara de creer en su propio mundo.

En ese contexto, la presencia de Toulouse dentro del relato deja una impresión ambivalente. Por un lado, es interesante ver cómo la película se desplaza entre Francia y Colombia; por otro, da la sensación de que esa localización responde también a una lógica de coproducción que no siempre se integra del todo en la narrativa. No se trata de un problema en sí –las coproducciones son hoy fundamentales–, pero en este caso la conexión entre territorios aparece algo forzada, como si no terminara de encontrar su lugar natural dentro de la historia.

... la película se desplaza entre Francia y Colombia; por otro, da la sensación de que esa localización responde también a una lógica de coproducción que no siempre se integra del todo en la narrativa.

El propio viaje del protagonista –ese tránsito desde Toulouse hacia Medellín en torno a una piedra– refuerza esa impresión. No tanto por su premisa, sino por la manera

en que se desarrolla: hay algo en ese desplazamiento que no acaba de adquirir peso dramático. Más que una necesidad interna del personaje, parece una estructura que se sostiene con dificultad.

A ello se suma la construcción del personaje central, deliberadamente opaco. El cine contemporáneo ha explorado con frecuencia figuras distantes, difíciles de descifrar, pero aquí esa opacidad termina generando una desconexión. Sus acciones –incluidos algunos gestos de violencia– aparecen sin un anclaje claro, lo que dificulta cualquier tipo de implicación emocional. Falta ese “algo” que permita al espectador agarrarse mínimamente a su recorrido.

Incluso en el plano sensorial, donde la película apuesta por las texturas, los brillos y el trabajo sonoro, hay una cierta irregularidad. Las piedras –que funcionan como eje visual– prometen una dimensión material interesante, pero no siempre logran articularse en un lenguaje coherente. Por momentos, esa insistencia estética parece sustituir lo que debería ser una construcción más sólida del relato.

Y, sin embargo, hay algo valioso en el intento. La colaboración entre Colombia y el

sur de Francia –con regiones como Occitania cada vez más presentes en circuitos internacionales– es una dinámica que merece seguir creciendo. Que Toulouse forme parte de ese mapa es, en sí mismo, una buena noticia. Quizá por eso mismo, para quien vive en Toulouse, queda la sensación de que la ciudad podría haber estado más plenamente integrada, más vivida, menos circunstancial.

Tal vez el problema de *Piedras preciosas* no sea su ambición, sino cierta sensación de rapidez, de tránsito. Como si la película se hubiera movido entre lugares –Toulouse, Medellín– sin terminar de asentarse del todo en ninguno. El resultado es una obra que, fiel al espíritu del Forum, evita el consenso. Pero que, en este caso, deja más distancia que fascinación. Como una piedra que brilla, sí, pero cuyo resplandor no termina de volverse tangible.

Fin

Toulouse (Francia)

7-04-2026 

CONTENIDO

SITIO WEB

PUKEM SWA (SOL DE INVIERNO), DE SAMUEL MORENO ÁLVAREZ

LA RESURRECCIÓN DE UNA LENGUA PARA UNA NUEVA GÉNESIS

—●—
Danny Arteaga Castrillón



Depositar en la infancia lo que se quiere que perdure es el principio de todo intento de trascendencia cultural y, con ello, también el impulso de un acto de esperanza. Tal

es, así mismo, el precepto de la educación. El documental *Pukem Swa*, de Samuel Moreno Álvarez, hace un retrato experiencial de ese propósito, a través de la historia de una fa-

milia indígena del altiplano cundiboyacense y su propósito de mantener y enriquecer una identidad cultural muisca, por medio de una relación mística con el entorno y la enseñanza cotidiana de la lengua chibcha.

La familia está compuesta por una madre (Katherine Castillo) y un padre (Facundo Saravia), que es quien ha asumido el rol de educador, y dos hijos: Siska y Pukem Swa, un niño de alrededor de diez años, sobre quien recae el foco de la historia. Desde el inicio, y a lo largo de todo el metraje, atestiguamos cómo el aprendizaje del chibcha media la relación entre el padre y el hijo, tanto en el acto mismo de enseñanza de la lengua, como en los momentos de reflexión sobre la vida y la tradición, en torno a los interrogantes del hijo o como resultado de instantes de contemplación.

En general, los vocablos ajenos salpican la cotidianidad y ritualidad de la familia, que permanece casi aislada y solitaria en las montañas del altiplano. Atestiguamos, en ese sentido, una suerte de diálogo con el pasado: la voz antigua de una lengua extinta desde el siglo XVIII (por la reducción de la población muisca y las políticas coloniales de imposición cultural), cuyos ecos crepitan en una voz actual, que resulta de “un proce-

so de revitalización de la lengua con la ayuda de una serie de lingüistas que desarrollaron un nuevo idioma que ha sido aceptado y diseminado entre las comunidades”, como señala el mismo director para el portal de Trópico Atómico Films, productora del documental.

Sin embargo, la película, más que centrarse en la explicación del hecho, se enfoca en la experiencia, en lo sensorial, en cómo el niño se relaciona con el entorno, la naturaleza y los demás miembros de su familia, todo ello mediado por una ritualidad, tanto en el espacio de aprendizaje, como en la cotidianidad familiar, en la cual, por supuesto, converge el idioma chibcha.

Es en esa insistencia de nombrar el mundo con esta lengua y en cómo permanece en la conciencia del niño, donde se evidencia la lucha por recuperar y proteger una cosmovisión particular. Sobresalen, en este aspecto, los fragmentos donde se narran en chibcha los mitos fundantes de la cultura muisca, que dialogan con las imágenes de la película, con los materiales didácticos de enseñanza del padre y con las actividades de la familia, tanto en el interior del hogar como en el entorno. Pareciera que estas narraciones de alguna manera se ajustaran a

sus vidas, como si fueran ellos los primeros habitantes de una nueva génesis muisca. Esto se traduce también en el entendimiento de que “lengua y cultura son indivisibles”, como lo menciona el padre, y que es con esa conciencia como se afianza un proceso de creación de identidad.

Toda esta documentación, sin embargo, no es el resultado de un azar cinematográfico o de un tránsito utilitarista con la cámara, sino el eslabón de un proceso más amplio y ambicioso, que inicia con la investigación¹ de Camila Medrano Galarza, Licenciada en Etnoeducación, en torno a esta misma familia y su relación con la lengua chibcha, que consistió, en pocas palabras, en el “análisis de un proceso de construcción de identidad a partir de la resurrección y la enseñanza desescolarizada de la lengua chibcha al interior de una familia de ‘nuevos campesinos’, ubicados en el municipio de Ráquira, Boyacá”. Un proceso que el informe final de investigación traduce como una etnografía del habla de este idioma por ser un “elemento fundamental para intentar comprender la relación entre lengua, cultura e identidad”.


¹ Esta investigación hace parte de su proyecto de grado para obtener el título de Licenciatura en Etnoeducación de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD).

“análisis de un proceso de construcción de identidad a partir de la resurrección y la enseñanza desescolarizada de la lengua chibcha al interior de una familia de ‘nuevos campesinos’, ubicados en el municipio de Ráquira, Boyacá”

Otra pieza documental sobre el mismo proceso, también dirigido por Samuel Moreno Álvarez y que se encuentra en YouTube, nos brinda un contexto adicional: el padre es mapuche y profesor de inglés, que decidió junto con su familia alejarse de la ciudad y vivir una vida en los andes colombianos, con el fin de, en sus palabras: “encontrar una identidad cultural para mis hijos, nacidos y criados en este territorio, y acercarse un poco a ese pensamiento propio y local, que está tan íntimamente relacionado a la lengua”. Esto lo lleva, desde su llegada a Colombia, a emprender una investigación profunda sobre la lengua chibcha y, tras ello, a enseñarla virtualmente, como una manera adicional de acercarse más estrechamente a la cultura de los ancestros de su familia. De ahí la importancia del título del documental que nos atañe, porque en este nombre, destinado para el hijo mayor, reside el símbolo de la unión cultural que caracteriza a este hogar: Pukem, que significa “invierno” en mapuche, y Swa, “sol” en chibcha.

La película es, entonces, la manifestación estética de todo este proyecto; es decir, más que evidenciar el proceso, busca hacernos sentir los resultados, sobre todo en la conciencia del niño; por eso la mayor parte del documental se centra en su cotidianidad infantil y formativa; los planos se enfocan en sus rostros y movimientos; los de la madre y el padre parecen gravitar tímidamente detrás; en algunos casos, incluso, están difuminados, exceptuando esos momentos en los que se evidencia la relación estrecha entre el padre y el hijo o en la ritualidad a través de los cantos y danzas espirituales sobre la hierba o en la quietud frente al fuego.

Se dice que a través del rito el mito se actualiza. *Pukem Swa* es, en general, un retrato de este acontecimiento. Aquellas imágenes vibrátiles, luminosas, simbólicas parecen revelarnos los instantes precisos en los que se crea identidad, a través de la manifestación de una voz ancestral, donde fluye el espíritu, donde la palabra chibcha se aferra al territorio para resucitar. La misma cámara incluso, gracias a su talante etnográfico, parece haberse convertido en parte de lo cotidiano y, por ende, de la ritualidad. Esto lo deja entrever un poco aquel momento autorreferencial de la película, en la que los niños le hablan al realizador y revelan con fran-

queza| la postura que deben asumir ante la presencia del lente, que tal vez con el tiempo logró asentarse allí ante ellos como un animal más, como una piedra que los ausculta, como un trozo de montaña. 

CONTENIDO

SITIO WEB



ARTÍCULOS Y ENSAYOS

ESTA HISTORIA TRANSCURRE AYER, HOY O MAÑANA EN CUALQUIER PUEBLITO DE LATINOAMÉRICA

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

—●—



Dunav Kuzmanich es uno de esos nombres que no pueden faltar en recopilatorios y antologías sobre cine colombiano. Sus películas son fragmentos de un tipo de cine que se define por el realismo y la crudeza (que no el morbo), tradicionales en nuestra narrativa. No es para menos en un país con antecedentes de violencia tan creativos y desbordados, donde las historias sobre asesinatos, atropellos, desapariciones, desplazamiento forzado y todo

tipo de crueldad, nacen entre los resquicios de las paredes, en el rumor del suelo. Kuzmanich usó la guerra como una excusa para leer las idiosincrasias y los pequeños relatos que componen nuestro mapa deforme y mostrarlo sin adornos. El gran conflicto colombiano se convierte en el principal detonante de los conflictos específicos de sus personajes, que tienen más cerca la muerte que el futuro. La misma muerte, en todo caso.

Son historias situadas en la segunda mitad del siglo XX, que abarcan territorios urbanos y rurales, en las que subyacen discursos y valores en común. Sus valores ideológicos, por ejemplo, hablan de un rechazo a la opresión estatal, a las instituciones corruptas y, en general, a las arbitrariedades de quienes históricamente han utilizado las armas para pisotear a los demás (¿tendrán algún otro uso?), siendo él una de sus víctimas. Los cinematográficos, hablan de una fidelidad al arraigo cultural, el ya mencionado realismo, y un interés creativo desde la imagen y el montaje, que le añaden complejidad a esos retratos de viva protesta. Otro de los rasgos que las definen, es la presencia de algunos actores que repiten aparición (el más notable Hernando –*el Culebro*– Casanova) y dan vida a personajes enmarañados entre machetes y “fierros”.

Lo primero que dirigió en Colombia fue *Cadáveres para el alba* (1975), un cortometraje sólido, por su manejo del lenguaje cinematográfico, y tenso, por el aprovechamiento de la atmósfera que le otorgan los espacios y la puesta en escena. Basado en un cuento homónimo de Roberto Burgos Cantor, su historia se reduce a casi una sola secuencia: cinco mujeres le rezan a unos muerticos en la sala de una casa humilde,

tras lo cual incendian su pueblo y huyen de él. Tiene un ritmo despacioso, precisamente por el énfasis que hace en los rostros, en las plegarias y en lo abrumante de las imágenes que el texto sugiere; esas que extiende hasta darles colores y movimiento. Hasta darles una identidad montada sobre unos mismos planos que se repiten, que sofocan. Que se liberan cuando las casas arden y se divisa un alba marchita, sobrepuesta a las llamas. No es poco decir que es un metraje maduro, donde Kuzmanich declaró sus intenciones políticas acerca del cine y la realidad social de una Latinoamérica rota. La parte por el todo. Un punto de partida memorable dentro de nuestras filmografías.

Su siguiente paso a elogiar fue *Canaguaro* (1981), el primero de sus largometrajes hechos en Colombia. En él, une los parámetros del western con archivos del bogotazo, los llanos orientales colombianos, episodios de la violencia bipartidista, y una fuerza cinematográfica que continúa y mejora las herramientas de *Cadáveres para el alba*. Es una película inconfundible por su espíritu combativo, certero, polvoriento, fornido, abrasador. La trama principal (escrita en compañía de su amigo Pepe Sánchez y de Marcelo Romo) se sitúa en 1953, año en que las guerrillas liberales de los llanos firma-

ron un tratado de paz con el Gobierno Nacional, encabezado por Gustavo Rojas Pini-lla. En ella, una célula guerrillera viaja llano adentro para recoger unas armas, mientras se van contando, y mostrando, anécdotas trágicas de su lucha contra los *Chulavitas* (o *Pájaros*) y las fuerzas gubernamentales (emparentados los dos, claro está). Ciertas escenas en las que el horizonte cambia y se indaga el pasado, profundizan las emociones de los personajes y expanden la linealidad del viaje. Son un recurso valioso al momento de ahondar en este y en cualquier otro conflicto armado. Toda la historia está hecha de pequeñas historias y darles espacio hace respirar la narración. Hace valer a la imagen por sí sola o cambiar el ritmo dramático sin perderle el pulso. Más con el tratamiento de los planos, los paisajes, los cuerpos y, otra vez, los espacios. A lo que hay que añadirle la presencia de Arnulfo Briceño, cantante llanero que narró como pocos las incertidumbres de esos años.

Ya con un sello propio, Kuzmanich, que también llevaba haciendo televisión desde que empezó su carrera en Chile, dirigió *Ajuste de cuentas* (1984), un thriller criminal sobre la mafia política colombiana y sus vínculos con el narcotráfico. ¿Le parece conocido? Como dato, la película fue estre-

nada un año después de que Rodrigo Lara Bonilla (en pleno Congreso) y Guillermo Cano (en la prensa) destaparon la relación de Pablo Escobar con el narcotráfico y el grupo paramilitar Muerte A Secuestradores (MAS). También fue el mismo año en que se desmanteló Tranquilandia y que vio a Lara Bonilla ser acribillado por un sicario. Este escabroso trasfondo le da un peso visceral a las denuncias que se visten de ficción en un metraje directo, de matones bien puestos y parlamentarios armados. Listos para ajustar cuentas en favor de sus intereses. El manejo cinematográfico es simple si se lo compara con los de sus antecesores. Roza lo televisivo por momentos y eso no demerita su propuesta. Más bien acompaña el tono general, filmado desde otras materias (urbanas, nebulosas), a las que acuden los mismos temas.

Ya con un sello propio, Kuzmanich, que también llevaba haciendo televisión desde que empezó su carrera en Chile, dirigió *Ajuste de cuentas* (1984), un thriller criminal sobre la mafia política colombiana y sus vínculos con el narcotráfico.

Cuando estrenó *El día de Las Mercedes* (1985), su tercer largometraje sobre este, ya su país, cargaba consigo una cruz. Ninguna

de sus películas evadió la censura estatal. El rechazo del poder y la persecución no hicieron más que echarle leña al incendio. Su eco en los espectadores era enorme y su determinación todavía más. En esta cinta vuelve a la esencia rural y política de *Canaguar* y a los elementos visuales de *Ajuste de cuentas*. Un guion escrito en compañía de Antonio Montaña, en el que convergen y se replantean las historias de los cuentos *Espuma y nada más*, escrito por Hernando Téllez, *El aire turbio*, escrito por el propio Montaña, y nuevamente *Cadáveres para el alba*, de Roberto Burgos. Lo más interesante que tiene no es la unión de los tres escritos (similares en estilo y temática), sino las aperturas narrativas que les hace.

La gran historia surge del planteamiento dramático de *El aire turbio*: la vida en un pueblo oprimido por el aire caliente y húmedo de la indiferencia, donde no pasa nada porque a nadie le conviene. Pedro, el protagonista del cuento, es un pobre diablo a la espera de algún puestecito público. En la película no es muy distinto, comparte protagonismo con Santiago, el alcalde de Las Mercedes, destituido a fuerza de fusil por decreto del Gobierno Nacional. Una junta militar toma el poder del pueblito, que desde ese momento es puesto contra la pared

gracias a la ignorancia y hostilidad de la tropa. Tropa milagrosa, convierte los gritos de un hombre en chillidos de cerdo.

Al final del cuento, Pedro sugiere que el pueblo necesita un equipo de fútbol para que haya de qué charlar. En la película, la organización de un partido entre militares y presos (que terminan siendo casi todos los hombres del pueblo, incluido Santiago), es el segundo gran detonante. Un partido en que se juega el honor simbólico ya perdido. En medio de ese argumento, el alcalde delegado entra a la barbería de un tipo que se ufanaba de no tener miedo de matar. A cada cliente le decía lo mismo, que a él no le temblaría la mano si de degollar al teniente se tratase. Que no les iba a perdonar la infamia que estaban cometiendo en el pueblo. Que apenas pusiera un pie en el local lo iba a mandar a mejor vida. Pero cuando se le sienta y le da la instrucción de que lo afeite, no deja de sudar. La mano le baila y, mientras le echa espuma y raspa el cabello del mentón, piensa, piensa y piensa. Todo el pueblo lo está mirando. Termina de raspar y no hay degüello, no hay sangre escurrida sobre el piso. Será la vergüenza del pueblo, no sabe dónde meterse. “Dijeron que me mataría, pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo”. No son las mismas palabras con las que Téllez remata

su cuento, pero significan lo mismo.

En el cuento no existe el barbero bocón. Es un simple rebelde que se debate entre tajarle o no el cuello al enemigo. Un rebelde muy prolijo en su trabajo. Un rebelde meditabundo y su monólogo. No quiere ensuciarse las manos de sangre, pero tampoco quiere que el teniente cumpla su palabra y haga de la tortura de sus compañeros un espectáculo. Una sola acción: afeitarlo. Un solo lugar: su local. Un solo cuello y dos finales. El drama es perfecto por su sencillez, por evidente y retador. Kuzmanich y Montaña le ponen otra perspectiva para que encaje en el tejido del largometraje. Además de fanfarrón, lo hacen personero del pueblo y coleccionista de mariposas. El diablo está en los detalles.

Luego del dichoso partido los ciudadanos (solo los hombres) se sublevan. Dejan tirado el balón y corren a armarse. Al mejor estilo de un salvaje oeste metido entre cerros. Hay quienes caen abatidos por el camino. Los que sobreviven se roban los fusiles del cuartel, antes la alcaldía, y huyen monte adentro. Los *Cadáveres para el alba* son aquellos insurrectos que no sobrevivieron. Las mujeres del pueblo rezan, se persignan y prenden fuego a Las Mercedes. Ya no tienen nada que hacer ahí. Otra vez el guion hace de las

suyas: la secuencia no es unitaria como en el cuento o en el corto, es la conclusión de una historia más grande que la pinta de otro matiz, otra naturaleza. Si bien la película avanza la mayoría del tiempo, cuando los diálogos copian los de los cuentos, las entonaciones y actuaciones se vuelven rígidas, pierden la frescura.

Otra vez el guion hace de las suyas: la secuencia no es unitaria como en el cuento o en el corto, es la conclusión de una historia más grande que la pinta de otro matiz, otra naturaleza.


Espuma y nada más también fue adaptado a formato corto por Carl West, un cineasta nacido en la ciudad de Kikinda –antigua Yugoslavia, hoy Serbia–, que ha hecho, enseñado y aprendido del cine de varios países, entre ellos España, Estados Unidos, Ecuador y, claro, Colombia. El título del metraje es *La mejor de mis navajas*. Fue estrenado en 1986, un año después que el largometraje de Kuzmanich, y realizado por el grupo Cineta-ller. Incluso se llevó el premio a mejor cortometraje colombiano en el Festival de Cine de Cartagena de Indias en 1987. Comienza dando contexto a través del sonido de la hoja afilándose, planos de paisajes, botas que caminan entre arena y piedra, y un texto breve

en el que se lee que “Es el tiempo de la violencia y sin duda el valor de la vida humana depende de un filo”. No hay que olvidar que el cuento es de 1950, pleno enfrentamiento bipartidista.

El suspenso hace presión a partir de primeros planos estáticos, agudos. Con detalles de la barbería y la llegada del teniente, la acción vuelve al relato principal. El monólogo del barbero se conserva. A la situación en la barbería se añaden recuerdos que muestran la vileza del cliente, y que trasladan a lo cinematográfico, anecdotarios no dichos en el cuento, pero pertenecientes a esa clase de narrativas. Los colores azulados del local, que se tornan verdes apenas las memorias viajan hacia la selva, la música que acompaña las voces, o el énfasis de las miradas, crean una atmósfera bien pensada. Muy nuestra, muy asfixiante.

De vuelta al cine de Dunav Kuzmanich, el último de sus largometrajes es *Mariposas S.A.* (1986), una coproducción colombo-venezolana, contada desde el punto de vista de unas prostitutas ambulantes que se ven enfrentadas a la oficialidad extorsiva e hipócrita. Esta vez Kuzmanich no hizo parte de la escritura del guion, cuyo autor fue el mismo Antonio Montaña. Con participa-

ción de, entre otros, Lizandro Meza y Jorge Velosa, la música y el color son mucho más vibrantes y animosos que en el resto de sus trabajos. Maneja el drama con extravagante ironía, sin dejar ir las premisas que defendió durante toda su carrera. Esas que atraviesan y encaminan las luchas de sus caracteres, que aquí se mueven con ligereza y rabia. Las mujeres no se personifican desde la condescendencia, sino desde el ímpetu y la severidad.

Aunque siguió participando en proyectos audiovisuales como productor y guionista, en estas cinco películas se sintetizan sus angustias y pugnas en contra de la desmesura y cobardía de los ejércitos, clanes y sectas que lo expulsaron de su Chile natal. Igual que West, escuchó con compromiso las características de los territorios y sus gentes. Las aprovechó en su oficio e hizo de ellas arte. Fue crítico en su visión de la delincuencia pública. La que afecta a inocentes o a cualquiera que se le vaya en contra. Cualquiera que se atreva a pensar. Hoy, que nuestra cinematografía se sigue abriendo camino y no va a quedarse quieta, hace falta visitar las lecturas que hizo Kuzmanich a la colombianidad y las estrategias con que la filmó. Es necesario aprender de sus técnicas y recursos. No le vendría mal a más de un realizador que copia fórmulas extranjeras y espera que lo aplaudan acá. 

CARLOS MORENO (CALI, 1968)

EN TORNO A LA ULTRA VIOLENCIA

—●—
Mauricio Laurens



Comunicador de la Universidad del Valle y maestro en narrativa audiovisual de una universidad catalana, Moreno preside el nuevo Grupo de Cali, validado por su excelente ópera prima de bandidos no superada en dieciocho años. Realizador y editor de un

sinnúmero de documentales, cuñas publicitarias y videoclips experimentales; codirigió con Laura Mora, en Caracol, el exhaustivo seriado para televisión internacional *Pablo Escobar, el patrón del mal* –única temporada de 74 episodios– y uno más reciente sobre

relaciones, tanto literarias como psicológicas, de un tristemente célebre asesino bogotano en serie. Por obra y gracia de su formación práctica y académica, estamos ante un cineasta colombiano integral que concibe el lenguaje audiovisual como “un proceso riguroso de montaje, donde lo que comunica una idea es la combinación de una imagen con otra”.

Perro come perro (2008). Su impactante *ópera prima* donde un asesinato atroz en Cali y algunos miles de dólares desencadenan ajustes de cuentas, movimientos criminales y acciones de matones profesionales al servicio de un siniestro capo (o ‘patrón’), no dispuesto a colgar la toalla. Desde sus comienzos, dos oscuros sujetos protagonizan el temido clímax, por cuanto deberán esperar órdenes para actuar en un céntrico hotel de mala muerte y... ninguno de ellos podrá sentirse a gusto en la guarida céntrica que comparten. Pero... lo peor estará por venir y nunca sabremos si algún día compartirán celda o tumba.

Si cada uno de sus personajes obedece a perfiles psicológicos y morales bien delineados, la narración avanza cronológicamente y se desarrolla en secuencias paralelas a las ejecuciones de otros victimarios

de contrastados estratos sociales. Mientras que cierto grado de tensión expectante se apodera, incluso del menos nervioso de los espectadores, su oscura atmósfera es verosímil y está matizada por manifiestos colores tropicales. Metáforas contundentes de bestias agresivas y animales podridos; canes huesudos que husmean alcantarillas y basureros sumados a peces ornamentales picoteados por sus afines, gusanos en formol y ciempiés deslizándose con sigilo. Bestiario nada gratuito, germen de un ‘nuevo cine colombiano’ del siglo XXI que trueca grados instintivos de maldad, siendo reflejo de una ciudad y un país en avanzado estado de descomposición.

Sus personajes, interpretados por Marlon Moreno (Peñaranda) y Oscar Borda (Benítez), nos brindan gamas interpretativas cuyas consecutivas misiones peligrosas y sucias contrastan con instintivas circunstancias personales. Mientras que Moreno transpira sequedad, y no tiene más objetivos en su cabeza que matar a sangre fría para defender el botín hurtado, el segundo sobrelleva la posesión o el deterioro físico y mental de todos aquellos muertos que carga en sus espaldas. Tales malandros demarcan su territorio para complementarse con un chofer bromista y ordinario, que el veterano

Álvaro Rodríguez asume con credibilidad; asimismo, el fallecido actor Blas Jaramillo asume la histeria incontenible de quien neutraliza el sistema delictivo, y ratifica que los dispositivos criminales vienen tanto de arriba como de abajo.

Mientras que Moreno transpira sequedad, y no tiene más objetivos en su cabeza que matar a sangre fría para defender el botín hurtado, el segundo sobrelleva la posesión o el deterioro físico y mental de todos aquellos muertos que carga en sus espaldas.

Ciertamente aturden algunas modalidades usadas por nuestra delincuencia: asfixia con bolsas plásticas, motosierra y ahogamientos en ratoneras. Porque su hilo narrativo nos arrastra por tortuosos senderos de la condición humana, hasta concedérsele características de comedia negra o amarga. Que haya guiños a Tarantino es algo irrebatible, en especial a *Reservoir Dogs* –producida por Dog Eat Dog, en 1992–. Un proceso de aniquilamiento moral, por Benítez, nos llevará al núcleo psicosomático de cómo un remordimiento de conciencia se convierte en pánico, síntomas alucinatorios, crisis paranoicas, insomnio, náuseas y... estómago suelto. De igual manera, las prácticas de

brujería y magia negra acosan a quienes ven en estas artimañas un recurso desesperado para redondear la justicia por mano propia.

Una producción de Diego Ramírez, con dirección fotográfica de Juan Carlos Gil y edición de Felipe Guerrero, Santiago Palau y el mismo Moreno. Un equipo, predominantemente caleño, dispuesto a demostrar que había profesionalismo y ‘perrenque’ en nuestro medio; con ganas de sacarle ventajas a la creatividad individual, traduciendo fielmente una realidad inocultable que, por demás, alcanza niveles de comprensión e interés en cualquier lugar donde se proyecte. Presentada en las competiciones oficiales de Sundance (Estado de Utah) y Guadalajara (República de México), considero que es la mejor producción colombiana de comienzos de siglo y un hito en la narrativa de género del cine nacional.

Todos tus muertos (2011). Su segundo largometraje es un ensayo brechtiano del día de elecciones en un pueblo perdido de tierra caliente. Porque ¡esas cosas sí pasan aquí! Que los funcionarios públicos suelen participar en actividades políticas, que algunos alcaldes se dejan manipular por oscuros gamonales y que hay trasteo de votantes en las jornadas electorales. De igual manera se

evidencian autoridades corruptas, peculados a favor de terceros y asesinatos múltiples no esclarecidos. Sin basarse en hechos concretos, esta cinta experimental filmada de día en Andalucía (Valle), funciona como una alegoría de las cosas turbias que acontecen a diario y cuyos verdaderos orígenes no han sido del todo identificados.

El humor negro se alía con lo sobrenatural y cualquier lector atento reconoce el país del que estamos hablando. Porque nos enfrentamos a un bestiario con gallos caníbales de pelea y animales carroñeros en busca del sustento. Sus recursos son de verdad cinematográficos, no teatrales, aunque, al final, los “muertos” en campo abierto saluden al público como si estuvieran vivos en el tablado. Un efecto de distanciamiento escénico llamado brechtiano, en donde los espectadores admiten que se trata de una fábula muy parecida a la realidad.

Por cuanto el verdadero tema de Moreno no son las masacres, sí un pretexto para recrear la podredumbre del entorno: impunidad, compra de votos y manipulación del electorado con bandos políticos convertidos en víctimas y victimarios de sus contendores. Una trama audaz bien hilvanada, con silencios que ocultan la verdadera na-

turalidad de los acontecimientos; aborda, sin tapujos, la indolencia de quienes permanecen neutrales como testigos y los riesgos de denunciar o contar lo que pasó a la opinión pública. Porque “todos tus muertos” son también los nuestros, que figuradamente arrastramos a nuestras espaldas.

Álvaro Rodríguez esgrime su gama actoral y una expresión estupefacta, puesto que ningún campesino podría explicarse cuándo y por qué le arrojaron en sus predios una impresionante montaña de cadáveres armados. Jorge Herrera nos demuestra que un papel secundario lleva consigo el peso trágico de retomar la cadena de maltratos al estado de derecho. Más allá de resucitar a las víctimas, o de mover los ojos de sus fantasmas, la alegoría nos planteó situaciones absurdas que no podían dejarnos indiferentes.

¡Que viva la música! (2015). La novela juvenil del anárquico e irreverente escritor caleño Andrés Caicedo inspiró esta película. Imágenes rápidas y contenidos discutibles, con giros no propiamente salseros, pero sí sicodélicos que maltratan –a mi parecer– el espíritu original y desvían el modelo libertario acusado por Cali en los años setenta. Saturan sus ininterrumpidas rumbas, des-

calabradas aventuras eróticas y una que otra alucinación de la “rubísima” María del Carmen. Por cuanto su narración audiovisual se reduce a una marejada de fiestas prendidas, que merodean por encima del espíritu rebelde o contestatario, de ansiedades depresivas y desencantadas de una ciudad y de toda una época del país nacional.

Saturan sus ininterrumpidas rumbas, descalabradas aventuras eróticas y una que otra alucinación de la “rubísima” María del Carmen.

Frases esquemáticas y maniqueas insisten que el rock era exclusivo de “jóvenes ricos de buenas familias” y que la salsa Puerto Rico-New York, traída por Richie Ray y Bobby Cruz hacia 1968, solo se escuchaba en barrios bajos a orillas del Cauca. “Rubísima”, desnaturalizada y plana, posa o finge en la bella samaria Paulina Dávila. Se dejan a un lado las contradicciones políticas entre derechas e izquierdas, o se ignoran los referentes del Cine San Fernando y de Ojo al Cine. Vale constatar las caídas de un director que arrancó muy pero muy bien, porque el novísimo y rabioso autor de *Perro come perro* fue brechtiano para *Todos tus muertos* e hizo una inmovible transición del marco cine al televisivo en *El cartel de los sapos*.

Lavaperros (2020). Comedia negra e historia de bandidos –desde Tuluá, Valle del Cauca–, rivalidades fatalistas entre tipejos de poca monta, crueles venganzas y arreglos de cuentas en cadena, drama de soplo-nes e infidelidades que se pagan con la vida. Netflix presenta... y advierte que la película contiene escenas de violencia desproporcionada, sexo inapropiado, riesgosas alucinaciones y groserías de alto calibre. En efecto, don Óscar es un capo vallecaucano que vive en su destartalada casona campestre rodeado de fieles escoltas, voluptuosas pre-pago, vecinos mirones e infiltrados, drogas a montones y amenazas por dineros no repartidos entre bandas rivales.

Hasta aquí todo camina bien, pero surgen confusiones o quizás contradicciones ante una fauna humana literalmente descrita: “lavaperros” de oficio, quienes se sobrepasan en actos escatológicos y zoofílicos, guardaespaldas y malandrines que juegan con fuego en las narices del cornudo patrón, joven jardinero que descubre por azar el tan socorrido botín y... atmósfera degradada de incuestionable puesta en escena con guiños propios al consabido universo “tarantinesco” de la ultra violencia. Transcribo, enton-

ces, una expresión salida de casillas: “Le pegaron por soplón una matada la hijuep...”

Frases alusivas a la violencia local (en *Escobar, el patrón del mal*):

“Hay que matar a todo lo que se le atravesiese.”

“Jugando con candela, nosotros vinimos fue a guerrear.”

“¡Tocará pelar a alguien!”

“El que me las hace, me las paga.”

“Están detrás de nosotros y mucho más cuando nos bajamos al ministro.”

“Cuando se va a pelar, se les pela y punto.”

“Lo mejor es no dar papaya.”

“Se mata la gente, pero no las almas.”
(Canción ‘*La última bala*’, por Yuri Buenaventura).

Publicaciones personales:

Nuevo Cine Colombiano Siglo XXI: Perro come perro. Especial para CIUDAD VIVA (abril 2008, no. 40, M-VIII).

Op.65PerroComePerroCarlosMorenoEl-TiempoM.Laurens

La consagración de la violencia / EL TIEMPO (Opinión), 24 de abril de 2008

Voz799PerroC.Moreno2008NuevoCol. / *Perro come perro*, ópera prima.

Radiografía del crimen y la codicia / 27-XII-2015

Op.151TodosTusMuertosC.MorenoEl-TiempoM.Laurens

EL TIEMPO (Opinión - Debes leer) / 14-VII/2011

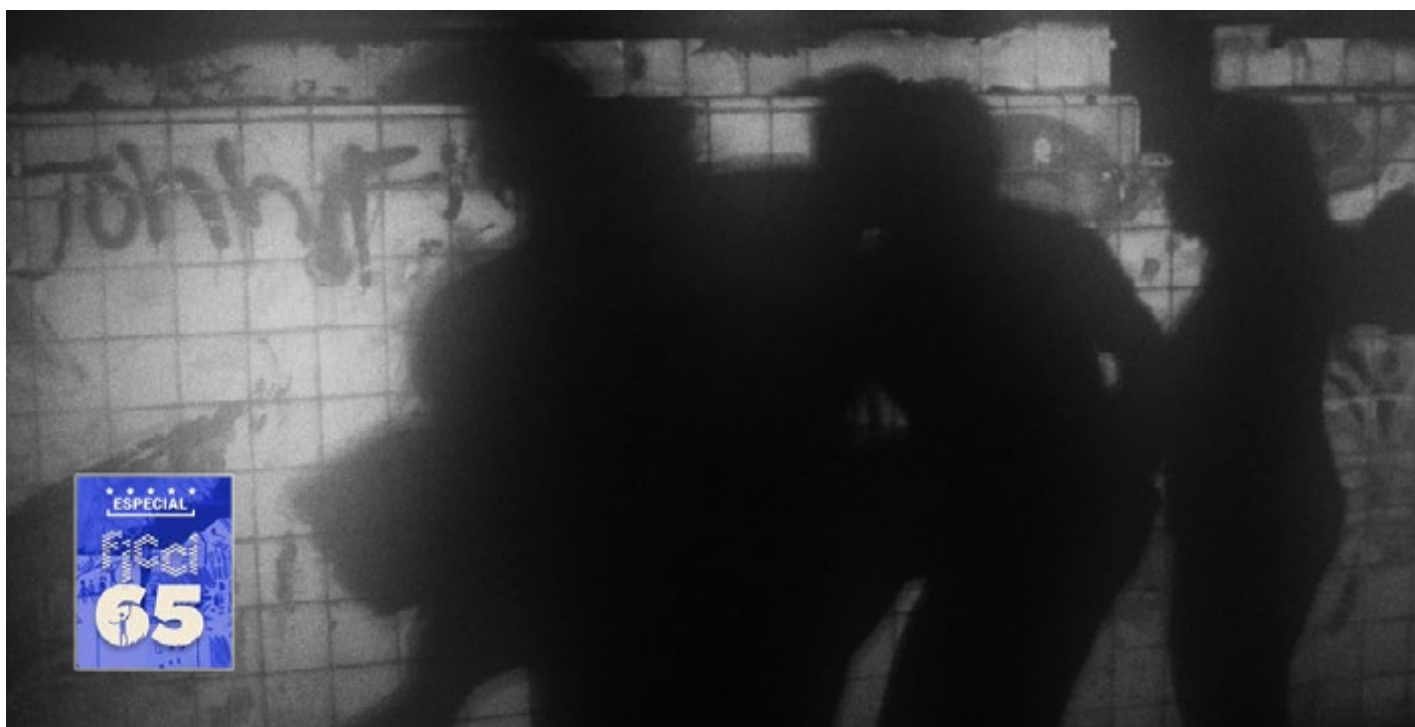
¡Esas cosas sí pasan aquí! / *Todos tus muertos*. 

CONTENIDO

SITIO WEB

FUTUROS LUMINOSOS: UN ENSAYO ESPECTRAL DE CUERPOS QUE IMPORTAN

—●—
Emile Vásquez



En un contexto atravesado por la incertidumbre social, económica y política, el futuro suele aparecer como una promesa frágil o como un horizonte difuso para lxs más jóvenes, donde las prácticas imaginativas resultan fundamentales para la constitución de lxs sujetxs y del mundo social.

Pensar en nuestros futuros implica ensayar formas de existencia que no están completamente definidas. En ese sentido, el cine puede aparecer como una herramienta especulativa que nos permite hacer parte de los procesos de construcción de identidades que se configuran en relación con lxs otrxs seres, con las máquinas y con los espacios que habitamos.

A partir de esta perspectiva, en el presente ensayo analizo el cortometraje *Futuros luminosos*, de Ismael García Ramírez (2026), como una obra que dialoga con las promesas del futuro en un mundo de ruinas industriales –situándose espacial y temporalmente en una ficción postapocalíptica–, y los lazos afectivos de un grupo de jóvenes en la ruralidad. En otras palabras, considero que la película explora los vínculos y las tensiones del capitalismo tardío y posfordista, con los tránsitos hacia la adultez de un grupo de jóvenes en un territorio rural ficcional de Colombia.

La película nos cuenta la historia de Sol, una joven que se prepara para ir a la ciudad a trabajar como asesora de ventas de telecomunicaciones en un *call center*. Mientras se prepara para su futuro trabajo, recorre de noche, con su hermano Simón y sus amigxs, un pueblo minero abandonado, que va siendo iluminado por ellxs con sus linternas, risas y juegos. Al elegir este cortometraje, me propongo valorar la obra como una representación cultural inserta en un sistema social e histórico determinado: una Colombia de incertidumbre laboral, que atraviesa unas transformaciones tecnoeconómicas.

Las ruinas industriales en la película nos

hablan de unas maquinarias que van tomando un segundo lugar para el flujo del capital, y se contraponen a los trabajos desde casa, *call centers*, *streamers*, creadores de contenido, entre otros. Si bien la línea temática de los *call centers* viene siendo explorada recientemente en Colombia por otrxs autores –*Malta*, de Natalia Santa (2024), cuenta la historia de una joven que trabaja en un *call center* en Bogotá mientras estudia y desea migrar a Europa; *Selva*, de Esteban Hoyos y Juan Miguel Gelacio (2025), que cuenta la vida de un joven atrapado en la rutina de un *call center* y su lucha por salir de ahí–, *Futuros Luminosos* me permite reflexionar sobre cómo se **podrían** configurar esas identidades emergentes de lxs jóvenes en los márgenes rurales de un mismo sistema que prioriza el capital y el reconocimiento social. Y cuando hago énfasis en el modo condicional de la palabra “podría”, hago referencia a esas otras posibilidades materiales que nos propone el cortometraje en su ficción que permiten imaginar otras subjetividades distintas.

Estas subjetividades emergen en el acto mismo de imaginarse colectivamente en la realidad. Si bien la película nos sitúa en un pueblo ficticio y nos propone el personaje de Sol con un guion preestablecido de

agente de ventas que intenta aprender, los demás diálogos e interacciones que surgen están mediados por las mismas identidades de quienes actúan –jóvenes que habitan contextos similares en sus realidades–. A través de ejercicios especulativos y juegos, ellxs nos van revelando sus propios deseos e incertidumbres, sin estar condicionados por otros guiones, más que las mismas situaciones ficcionales que se van proponiendo.

... para abordar las identidades en tránsito de estxs jóvenes en sus contextos particulares, acudo al concepto de realismo espectral de Juliana Martínez, que me permite pensar ese territorio ficcional que habitan y que los conforma como personajes.

Esto nos va sumergiendo en una atmósfera particular, que desplaza la “cronología lineal de la modernidad” (Martínez, 2018, p. 7) y el progreso de la modernidad de ciudad, hacia unas temporalidades suspendidas y abiertas. El blanco y negro, los planos abiertos, las sombras y las luces me remiten a lo espectral. Por esta razón, para abordar las identidades en tránsito de estxs jóvenes en sus contextos particulares, acudo al concepto de realismo espectral de Juliana Martínez, que me permite pensar

ese territorio ficcional que habitan y que los conforma como personajes. Según Martínez (2018), esta forma narrativa no trata únicamente de unos fantasmas literales, también nos habla sobre “lo que el espectro produce” y cómo se manifiesta. Son espectros que están allí para hablar de lo que no es fácil decir, para hablar de violencia histórica y memoria.

En este caso, el espectro está presente en el pueblo minero; un espacio abandonado pero habitado por los fantasmas de la clase obrera de un modelo productivo taylorista-fordista, entendido de la mano de Jessop (2002), como un sistema de trabajo basado en la centralidad del cuerpo integrado a los grandes sistemas de máquinas industriales.

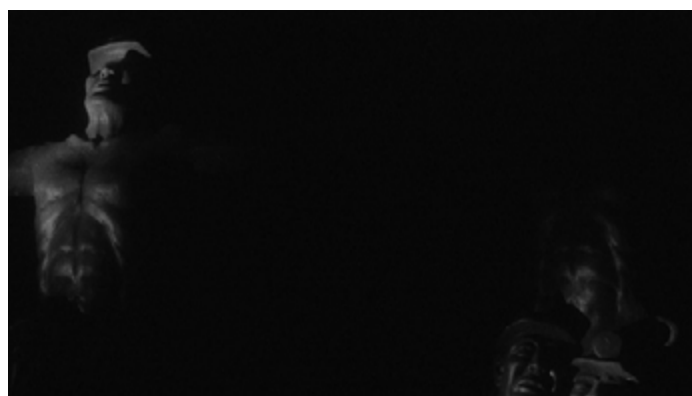


Figura 1. Fotograma de escultura *Homenaje a los mineros muertos* de Hermes Tangarife, Amagá, en *Futuros luminosos*. Tomado del minuto 7:30.

En esta escena podemos observar la escultura *Homenaje a los mineros muertos* en Ama-

gá, Antioquia, una obra de Hermes Tangarife que honra la memoria de los 73 mineros que murieron en la explosión del socavón San Joaquín en 2010 (El Colombiano, 2011). El monumento, además de conmemorar la tragedia, representa una economía extractiva atravesada por el riesgo, la precariedad y la exposición constante del cuerpo obrero a condiciones laborales peligrosas y agotadoras. Estas imágenes, acompañadas de los sonidos de los picos y mineros trabajando, funcionan en la película como una invocación del realismo espectral.

Si bien en este pueblo ficcional las máquinas industriales y los obreros ya solo existen como fantasmas, se encuentra con la necesidad de recordar a través de ellxs cómo se ha llegado a esos paisajes agotados y lo que deviene en las identidades de quienes ahora habitan allí. Los planos de estas máquinas abandonadas y de las montañas erosionadas por las que caminan son los fantasmas del mismo sistema de producción industrial y extractivista que aún opera en nuestra actualidad y que allí persiste de otras formas. Además de los restos materiales, se presenciaban las consecuencias de una economía que agota el territorio y que deja tras de sí cuerpos y paisajes agotados y precarizados.

Lxs chicxs recorren estas ruinas con sus linternas y sus juegos, lo que considero como un acto de *espectrología*: están estableciendo conversaciones entre aquello que fue, lo que son y lo que podrían llegar a ser. Lo podemos ver en la escena en la que Simón les dice a sus amigxs que entrecierren los ojos y pidan un deseo a una torre de telecomunicaciones con una luz que titila a los lejos, jugando a imaginar que es una estrella fugaz. Los deseos –ser una cantante de reggaetón famosa, convertirse en hada, tener una piscina, revivir a los muertos– son proyecciones que nos hablan de sus identidades, tanto ficcionales como reales, y de nuestro contexto social y económico actual, que también habitan ellxs y que les permite desear futuros distintos, futuros más luminosos.

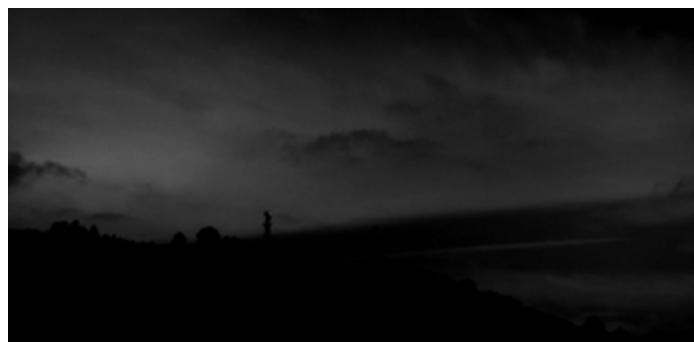


Figura 2. Fotograma de estrella fugaz o torre con luz en *Futuros luminosos*. Tomado del minuto 13:01.

Desde la perspectiva de Judith Butler (2002), lxs cuerpxs de Simón, Sol y sus amigxs ocupan una zona de *ininteligibilidad cultural*, como resultado de esquemas reguladores que definen qué cuerpos sí “importan” (p.14). En este pueblo rural de minas abandonadas, sus vidas corren el riesgo de ser categorizadas como “abyectas”. Al no estar participando activamente en la producción y consumo del capital, una vez accedan a la condición de ciudadanos por la mayoría de edad, sus existencias quedarán más expuestas a la posibilidad de volverse “invivibles” (p.21) dentro de la lógica del mismo sistema capitalista. El futuro tránsito de Sol hacia la ciudad y su ingreso a un *call center* en el inicio de su adultez, aparece entonces como una forma de reinscripción de su posición social, en el orden productivo contemporáneo para categorizar su cuerpo como uno que “sí importe”.

En este orden de ideas, la *performatividad* de la identidad de Sol no corresponde a una elección o decisión deliberada, por el contrario, es una *reiteración* “obligatoria” de normas que la preceden y la condicionan (Butler, 2022, p.18). A lo largo de la película ella ensaya una especie de *script* o guion propio de los *call centers*: “Aló (...) Mucho gusto, me presento, Sol Heano, asesora de la com-

pañía Celumovil. El motivo de mi llamada es para ofrecerle una serie de descuentos y beneficios al hacer la portabilidad de su línea...”. Además de las palabras que repite, importa su voz, la eficiencia, la atención y la entonación. Ese guion con sus tonos específicos, funciona como el ideal regulatorio que busca ajustar su cuerpo y su habla a las exigencias del capitalismo tardío, que se reproduce a través de ese mismo lenguaje que cita.

Los diálogos de lxs interlocutores de Sol, parientes y amigxs que acompañan sus ensayos performativos de agente de ventas, hacen visible esa pedagogía de una identidad del sistema de producción: – “¿Por qué no lo dices más como... con más energía, como con un poquito más de energía...?”; – “Usted va a mejorar porque lo único que necesita en este momento es ponerle un poquito más de atención a lo que a usted se le comunica...”; – “ (...) ya con más despacio usted va a salir adelante, usted es una persona muy inteligente, solo tiene que tener paciencia.”; – “De todas maneras, el cliente es el que tiene la razón en todos los aspectos...”; – “También tiene que mejorar la actitud. Tiene que llamar al cliente con más actitud”... – En estas intervenciones resaltan las normas del mercado: progreso, me-

jora, tener energía, querer salir adelante, que con el tiempo Sol deberá aprender y ser para habitar la ciudad.

Al practicar para su futuro laboral, Sol está participando en ese proceso de “citación” normativa –citación en términos también performativos– en el que, según Butler (2022, p. 38), la autoridad del discurso no nace de una voluntad propia, nace de citar convenciones de autoridad ya establecidas que (in)movilizan al sujeto. Sol está aprendiendo a habitar una posición social distinta: el “deber ser” de la joven que produce y consume en la ciudad. El tránsito implica que dejará de ser un cuerpo posiblemente “abyecto” en el margen de lo rural y del ocio, para incorporarse en un sistema de normas que promete reconocimiento y supervivencia. Este proceso constituye una especie de ficción habilitante, necesaria para vivir, pero que disciplina bajo la amenaza permanente de la exclusión y la pobreza, que Spivak (1999, p. 371) denominaría como *violación habilitante*.

La misma lectura podría surgir en otra escena, pero para este punto, retomaré los planteamientos de Bolívar Echeverría (2010), quien propone que la modernidad capitalista produce un modelo de humani-

dad asociado a la blanquitud, como una forma histórica de comportamiento, autocontrol, racionalidad productiva y disposición disciplinada hacia el trabajo.

Sol está aprendiendo a habitar una posición social distinta: el “deber ser” de la joven que produce y consume en la ciudad. El tránsito implica que dejará de ser un cuerpo posiblemente “abyecto” en el margen de lo rural y del ocio, para incorporarse en un sistema de normas que promete reconocimiento y supervivencia.

En la escena donde Sol está comprando ropa a su amiga anticipa que el ingreso al mundo urbano exige una transformación estética. En los diálogos comprendemos que ella está comprando ropa para su nueva vida, donde es importante la impresión que dará: –“(…) cuando llegues allá van a quedar asombrados, (…) vas a llegar toda empoderada.” Y es importante que las prendas que está adquiriendo sean “originales”, “elegantes” y “exclusivas.”

La ciudad aparece, entonces, como el espacio donde ese ideal se puede materializar, y el momento liminal o de tránsito que la película comparte, nos permite ver una mezcla de esos ideales con las iden-

tidades no urbanas de lxs jóvenes. Sol está practicando una subjetividad eficiente, cordial, emocionalmente regulada y orientada al cliente, una práctica pedagógica de la blanquitud, pero que aparece enlazada con cuestiones que corresponden a una vida en la ruralidad, como el mismo hecho de estar comprando la ropa a su amiga sobre la cama de una habitación con la ayuda de sus amigxs.

Retomando a Butler, considero que la película abre la pregunta por lxs cuerpxs que importan dentro de la lógica del extractivismo, hacia un ámbito más amplio: los animales y las máquinas con quienes compartimos el mundo. En este sentido, puede pensarse también, siguiendo a Sassen (2015), que se trata de entidades –humanas y no humanas– que son directamente expulsadas del sistema, descartadas por su categorización como carentes de funcionalidad dentro de la lógica del capital. De esta forma, el paisaje de ruinas industriales y las máquinas abandonadas aparecen como restos de ese proceso: no son productivos, han sido descartadas.

Sin embargo, al convertirse en dispositivos de especulación que cobran vida al final de la película, estas materialidades expul-

sadas tensionan esa lógica, sugiriendo la posibilidad de una reconfiguración de aquello que nos interesa como jóvenes. En este punto, considero importante recordar que esas especulaciones también son propias de quienes participaron en el cortometraje: no están siguiendo algún formato preestablecido. A través de los ejercicios especulativos mediados por el juego, en medio del casting y en los rodajes, lxs chicxs pudieron imaginar, desde sus propias realidades, cómo querían resignificar estas materialidades.

En una de las escenas, lxs muchachxs se imaginan nuevos artefactos funcionales a partir las ruinas como “la Teletransportadora Oruga del Tiempo” para poder visitar a la mamá en Yolombó, Antioquia; “el Renunciatrón” que ayuda a renunciar con facilidad a los trabajos que nos explotan laboralmente y “la Máquina para pedir perdón a los animales”. Esta última, creada por Simón, introduce una cuestión ética que desborda la lógica productiva, y pone en pantalla la importancia de esos cuerpos no humanos.

Tanto los animales como los materiales que extraemos –e incluso aquellos que hacen posibles las máquinas que luego continúan extrayendo– han sido históricamente concebidos como “recursos” bajo las ló-

gicas modernas del capital, lo que implica una reducción de sus existencias a meros medios para fines humanos. En este marco, sus cuerpos dejan de ser formas de vida para convertirse en superficies de explotación, disponibles para ser transformadas, agotadas y desechadas. Esta condición ha sido ampliamente discutida en términos como el *capitaloceno* o el *tecnoceno*, que buscan nombrar un momento histórico actual en el que la acumulación capitalista y la expansión tecnológica reorganizan radicalmente las relaciones entre lo humano y lo no humano.

... ya no estamos hablando de extraer, optimizar o producir, lo que se pretende es reconocer el daño, pedir perdón e imaginar formas de reparación. La “máquina para pedir perdón a los animales” representa una ética emergente que desborda el productivismo.

Desde los estudios multiespecie, autorxs como Anna Tsing han mostrado cómo estas lógicas simplifican y empobrecen las formas de coexistencia al imponer relaciones instrumentales sobre otras posibilidades de vínculo. En *The Mushroom at the End of the World* (2015), Tsing propone pensar en las “vidas precarias” que persisten en los

paisajes arruinados del capitalismo, donde humanos y no humanos continúan entrelazándose de maneras inesperadas a pesar de la devastación.

Las representaciones de estos seres no-humanos y más-que-humanos¹ en el cortometraje se desplazan de forma ontológica: ya no estamos hablando de extraer, optimizar o producir, lo que se pretende es reconocer el daño, pedir perdón e imaginar formas de reparación. La “máquina para pedir perdón a los animales” representa una ética emergente que desborda el productivismo.

1 El término no-humano se utiliza para referirse a aquellos seres y entidades que no pertenecen a la categoría de lo humano —como animales, plantas, microorganismos o incluso elementos materiales—, pero que participan activamente en la configuración del mundo social. Sin embargo, desde corrientes como la antropología multiespecie, se ha cuestionado esta distinción por su carácter antropocéntrico. En su lugar, se propone el concepto de “más que humanos” (more-than-human), que busca reconocer que lo social no está compuesto exclusivamente por humanos, sino por ensamblajes de relaciones entre múltiples formas de vida y materialidades. Como plantea Donna Haraway, “nunca hemos sido humanos por sí solos”, sino siempre en relación con otras especies (When Species Meet, 2008). De manera similar, Eduardo Kohn argumenta que los bosques y sus habitantes no-humanos también producen significados y formas de pensamiento, desbordando lo humano como única medida de lo vivo (How Forests Think, 2013).

Con esto quisiera volver una vez más a Butler (2002), cuando nos habla de *Paris is Burning* y analiza las escenas del *vougin* de la categoría *Realness* –imitar a la perfección al género normativo– o de personajes como un militar, nos explica que este ejercicio de *citación errada* permite cuestionar esas realidades performativas como tal, pues remite a una “insubordinación” que se da dentro de los términos del original para cuestionar su poder (pp. 179-183). Considero que lo mismo sucede con la ayuda de estas máquinas industriales, disfrazadas de máquinas imaginadas por lxs jóvenes que responden a esos deseos menos capitalistas, extractivistas y productivistas. Esta parodia también produce nuevas realidades simbólicas para las ruinas industriales, y por lo tanto, nuevas posibilidades de futuro menos antropocéntricas.

Esta preocupación por lxs otrxs cuerpxs continúa en una de las siguientes escenas. En medio de otro juego, Simón se convierte en “un ser de luz”, su cuerpo desaparece y es reemplazado por un destello que ilumina la habitación. Al llegar a la penúltima, podemos ver un pequeño árbol que crece en medio del paisaje erosionado, y está siendo iluminado por un aro luminoso, lo que me hace pensar que es Simón convertido en un ser de

luz, escuchándole y pidiéndole perdón. Finalmente, todas las máquinas especulativas son iluminadas por muchas luces, sonidos y movimientos que evocan su vitalidad.

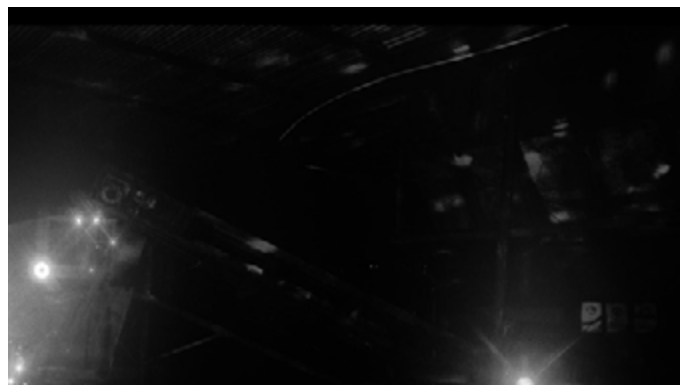


Figura 3. Fotograma de máquina para pedir perdón a los animales en *Futuros luminosos*. Tomado del minuto 13:01.

Ese gesto resignifica el espacio industrial sin negar su condición de ruina. Las máquinas “cobran vida” porque están siendo re-citadas y re-inscritas en un juego colectivo. Los futuros de estxs jóvenes emergen también desde la capacidad de imaginar vínculos distintos con lo humano y lo no humano, de poder imaginarse sus propias vidas; sus deseos van más allá de las nociones del progreso y la productividad propios de la ciudad.

Para concluir, la luminosidad que propone *Futuros Luminosos* proviene de esas redes afectivas que tejen lxs chicxs y que iluminan sus propias vidas. Al valorar la obra en

su contexto social e histórico, vemos una resistencia frente a las representaciones juveniles en el país del “no futuro”. Lejos de convertir la ruralidad juvenil en espectáculos de carencia, les concede un espacio de especulación y de agencia en la construcción de su futuro, contando también con las realidades sociales de lxs actores y con todos los momentos del rodaje de la película que fue constituida con sus mismas subjetividades y especulaciones.

El cine funciona como un dispositivo donde el acto de imaginar colectivamente se convierte en una forma de producción de identidades y es muy valioso ver qué sucede cuando lxs mismxs actores improvisan sus propios diálogos y tienen experiencias de vidas similares a los personajes que van a representar. La película nos permite acercarnos a unas experiencias identitarias en tránsito y abiertas, subjetividades emergentes que se sostienen en lo colectivo antes que en la figura del individuo autosuficiente que la ciudad impone con creciente insistencia; se configuran en la compañía y el compartir.

El futuro es una trama de posibilidades en disputa. Las caminatas, los juegos con linternas y la invención de máquinas consti-

tuyen prácticas micropolíticas mediante las cuales lxs jóvenes ensayan formas de habitar el mundo que no están completamente condicionadas por la lógica productiva.

En un contexto donde el futuro suele estar capturado por narrativas de progreso y precariedad, la película abre un espacio donde imaginar deviene un acto político. Incluso en escenarios post-apocalípticos, de ruinas industriales y evoluciones trágicas de un capitalismo tardío, es posible rearticular nuestras existencias a través del juego, la imaginación y la comunidad; en otras palabras, en prácticas colectivas de futuro.

Referencias

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- El Colombiano. (2011, 15 de junio). *En Amagá no olvidan a sus 73 mineros*. https://www.elcolombiano.com/historico/en_amaga_no_olvidan__a_sus_73_mineros-PFEC_137585
- García Ramírez, I. (2026). *Futuros luminosos [Cortometraje]*. Crisálida Cine.
- Haraway, D. J. (2008). *When species meet*. University of Minnesota Press.

Jessop, B. (2002). *The future of the capitalist state*. Polity Press. https://openlibrary.org/works/OL4160082W/The_future_of_the_capitalist_state


Kohn, E. (2013). *How forests think: Toward an anthropology beyond the human*. University of California Press.

Kratje, J. (2019). Géneros inestables: de miradas, silencios y detenciones. Entrevista con Laura Mulvey. *Imagofagia*, (20).

Martínez, J. (2018). Más allá del fantasma: Espectralidad y violencia en la cultura colombiana contemporánea. (Introducción).

Sassen, S. (2015). *Expulsiones: Brutalidad y complejidad en la economía global* (S. Mastrangelo, Trad.; 1a ed.). Katz Editores. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bdqr>

Spivak, Gayatri Chakravorty (1999) *A Critique of Postcolonial Reason: towards a history of the vanishing present*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA PORNOMISERIA SÍ VENDE

(Y AHORA VIVE EN NUESTROS FEEDS)

María H

—●—



Últimamente, me pasa seguido: estoy scrolleando y aparece un video que me detiene. Alguien llega a un barrio humilde, entra a una casa pequeña, escucha una historia difícil. Hay lágrimas, abrazos, a veces dinero, a veces regalos. Todo parece “bueno”. Y, sin embargo, casi siempre cierro el video con una incomodidad que no se va tan fácil.

No es nueva. De hecho, tiene nombre des-

de hace casi cincuenta años: pornomiseria.

El término aparece en un breve manifiesto firmado por Luis Ospina y Carlos Mayo, que luego tuvo su complemento con *Agarrando pueblo* (1977), la película de que se burlaba –sin piedad– de un tipo de cine que convirtió la pobreza en espectáculo. En ese momento, la crítica iba dirigida a ciertos documentales que mostraban la miseria de

forma exagerada, diseñada para conmover a públicos extranjeros, ganar premios, vender una imagen “cruda” de América Latina. La pobreza no se analizaba: se exhibía.

Lo inquietante es que ese gesto no desapareció. Cambió de formato.

Hoy la pornomiseria ya no necesita salas de cine ni festivales. Vive en las redes sociales. En videos cortos. En historias “reales”. En contenido que se presenta como ayuda, visibilización o buena acción, pero que, al mismo tiempo, depende completamente de mostrar un problema, una carencia, una vida difícil para funcionar.

Y funciona muy bien.

Funciona porque activa emociones rápidas. Porque nos hace sentir algo –empatía, culpa, alivio– en pocos segundos. Porque el algoritmo premia eso. No importa si la intención es buena o mala: si el video genera reacción, se empuja. Así, la miseria deja de ser contexto y se vuelve motor narrativo.

Aquí es donde *Agarrando Pueblo* se vuelve incómodamente actual. Ospina y Mayolo no estaban diciendo “no filmen la pobreza”. Estaban preguntando algo mucho más difícil:

¿desde dónde se filma?, ¿para quién?, ¿quién gana con esa imagen?

Hoy esas preguntas siguen abiertas. Tal vez incluso más urgentes. Porque en la era de los influencers, la miseria no solo circula: se monetiza directamente. Vistas, likes, seguidores, patrocinios. El sufrimiento ajeno entra en la lógica de la economía de la atención como cualquier otro contenido. Y hay algo que no podemos esquivar: esto existe porque nos gusta verlo. Porque nos conmueve. Porque nos da la sensación de estar conectando con algo “real”. Aunque esa conexión dure lo mismo que el video.

... si el video genera reacción, se empuja. Así, la miseria deja de ser contexto y se vuelve motor narrativo.

Lo más complejo es que la pornomiseria digital rara vez se presenta como explotación. Se presenta como bondad. Como ayuda. Como algo que, en apariencia, no se puede criticar sin parecer insensible. Y justamente ahí está el problema. Cuando la cámara entra, registra, se va –y la historia queda cerrada para quien mira, pero no para quien vive ahí– algo no termina de encajar.

En *Agarrando Pueblo*, todo era exagera-

do, casi grotesco. La película nos obligaba a ver el artificio. Hoy el artificio es más suave, más limpio, más emocional. Y por eso mismo, más difícil de cuestionar.

No tengo una respuesta clara ni una solución. Pero sí una sensación persistente: mientras la miseria siga generando atención, va a seguir siendo usada como contenido. Y mientras sigamos consumiéndola sin detenernos a pensar qué estamos mirando y por qué, la pornomiseria va a seguir adaptándose, cambiando de forma, encontrando nuevos espacios donde venderse.

Tal vez la pregunta no sea solo qué hacen quienes graban, sino qué hacemos nosotros cuando miramos. Si realmente estamos viendo al otro, o solo consumiendo su historia antes de seguir scrolleando. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



.....
ENTREVISTAS
.....

ENTREVISTA A ÁNGELA CARABALÍ

“SOY OTRA PERSONA DESPUÉS DE HACER ESTA PELÍCULA”

Óscar Iván Montoya

—●—



Hay películas que no se filman con cámara, sino con el cuerpo entero atravesando un territorio. *Soñé su nombre* (2026), es una de ellas. Dos hermanas encienden un carro en

Medellín y dejan que la carretera las conduzca a su destino. Van al Valle, al Cauca, persiguiendo la sombra de un padre desaparecido hace años. La ruta es un hilo que las une a

comunidades afrocolombianas e indígenas que saben, desde hace siglos, que el duelo también se siembra. No encuentran el cuerpo. No encuentran el rastro. Y sin embargo vuelven. Porque a veces el camino no entrega lo que se busca, sino lo que no sabíamos que necesitábamos: una manera distinta de nombrar la ausencia.

Ángela Carabalí no documenta la desaparición como inventario del horror. La filma como quien escucha un río. Su cámara no irrumpe: acompaña. Y en ese gesto funda un hecho histórico que el cine colombiano ya no puede deshacer: es la primera mujer afrocolombiana en dirigir un largometraje documental. Su mirada desmonta la lógica forense que exige un cuerpo para cerrar el dolor y propone otra: la del sueño, la del arrullo, la del territorio como testigo vivo. En el Valle y el Cauca las hermanas no hallan respuestas, hallan voces. Se sientan en cocinas ajenas que se vuelven propias, aprenden que la memoria no es una lápida sino una semilla. La película entonces deja de ser búsqueda y se vuelve siembra.

Por eso *Soñé su nombre* no termina cuando se apaga la pantalla. Termina en cada espectador que entiende que volver transformado es, también, una forma de encontrar. Cara-

balí nos entrega un cine que huele a tierra mojada y a carretera larga, un cine donde lo político es íntimo y lo íntimo es ancestral. No es solo un documental: es el sueño lúcido de un país que empieza a contarse con sus propias palabras, con sus propios rostros, con sus propias hijas al volante. Y esa es, quizás, la aparición más poderosa de todas

Quiero retomar algo que dijiste en el conversatorio que me gustó mucho, y fue que en el periodo de la financiación de tu película, pues fuera de todos los escollos naturales que se le presenta para uno para financiar un documental de corte independiente, hubo algunos momentos en que te desanimaste mucho porque a convocatorias, premios o fondos que a los que habías aplicado, no resultaron, y que llegaste a pensar hijueputa, todo el mundo está haciendo su película, todo el mundo está financiando sus proyectos, pero no pasa nada en ese aspecto con mi trabajo. Pero dijiste que, en el fondo te sirvió mucho, porque te dio tiempo para que las piezas se encajaran, para darle la respiración al trabajo, y como montajista lo sabes, para que el material te hablara y te dijera cómo lo deberías armar. ¿Cómo fue ese momento, cómo le dio más capas de significado a tu trabajo?, y que esa circunstancia, aparentemente adversa, propicio un trabajo de pronto más fluido, sin ese apremio de las entregas, que eso, para us-

tedes, y para mí que soy periodista, es muy horrible.

Me parece muy interesante que te haya llamado la atención este punto, porque siempre es un desafío conseguir los recursos y, a veces, crees que conseguirlos rápido es un digamos éxito, entonces en nuestro caso nos favoreció que esos recursos se tardaran en llegar, porque la película que estaba pensando yo hacer al inicio era una película construida con voz coral, porque en ese momento desconocía que mi historia personal podría ser tan fuerte, poderosa y significativa para ser narrada en una película, entonces, había como una subvaloración de lo que me había pasado a mí, y un desconocimiento de las secuelas emocionales que eso había dejado en mi interior, y de la perspectiva personal que yo podía aportar a través de mi historia, entonces, claro, en el proceso tuvimos varios momentos desafiantes, pero también teníamos como unos empujones increíbles. Al inicio, obtuvimos una beca de un fondo en Francia para escritura, luego nos tardamos como casi dos años en recibir la de la Alcaldía de Medellín, luego tuvimos otra también para escritura, pero increíble, esta era de desarrollo de Estados Unidos, que era una beca exclusiva para directores afro indígenas de algunos países de Améri-

ca Latina y eso, la verdad, que nos permitió entender desde dónde se estaba narrando la película, porque si bien siempre ha sido con una concepción vinculada al mundo espiritual y arraigado a la espiritualidad, también de la comunidad indígena Nasa y afro, entonces aquí hubo más conciencia de que se estaba haciendo eso, y desde qué punto como mujer, hija de un hombre negro que le tocó duro, que no tenía tierras, y que tuvo un montón de puertas cerradas, que él se encargó de abrirlas, y era como si en ese momento a mí me tocara también ir abriendo esas puertas.

... esta era de desarrollo de Estados Unidos, que era una beca exclusiva para directores afro indígenas de algunos países de América Latina y eso, la verdad, que nos permitió entender desde dónde se estaba narrando la película ...

Y lo que mencionas de trabajar con las comunidades negras e indígenas, ¿cómo fue ese proceso de acercamiento a las comunidades? porque por tu propia experiencia entiendes, por su misma naturaleza, el cine es muy invasivo, y llega a romper con las dinámicas de los territorios, de las comunidades, ¿cómo vincularon a la comunidad, de qué manera obtuvieron los

permisos para estar con ellos?, hasta llegar a vincularlos a la producción, porque me dijiste que antes de que ustedes llegaran tenían productores de campo, gente que les estaba como dando cuenta de la manera como estaban las cosas al interior de las comunidades, informes de cómo estaba la situación de orden público, que es inevitable también estar pendiente de todas esas variables?

Fue muy importante poder tener el aval de la comunidad, tanto a nivel físico como a nivel organizativo, espiritual, porque pues íbamos a entrar en su territorio, íbamos a indagar sobre una historia que es la desaparición forzada de mi padre, que podría ser bastante compleja, y por esa razón pues había que entender que ese tipo de sucesos no se van dando de manera casual. Entonces nos tomamos un buen rato en entender sus tiempos y sus procesos, y eso también permitía que yo fuera madurando, y la película también, y si al inicio su perspectiva era un poco distinta, más enfocada como en algo un poco más oscuro y denso, y luego encontramos que había luz de esperanza aun cuando has vivido situaciones difíciles, y la película realmente va hacia allá, entonces con el paso del tiempo fuimos afianzando lazos con la comunidad indígena Nasa, específicamente con Manuel Bautista, quien

era nuestro puente con la comunidad, él no sabía que era productor de campo pero justamente él lo era, era ese guía espiritual y ese guía logístico que nos permitió entender cuándo había que parar, cuándo podíamos seguir, cuándo debíamos grabar, cuándo no, y también darle como ese parte de tranquilidad y confianza a la comunidad de que nosotros estábamos haciendo las cosas con las mejores intenciones en el territorio, también teníamos a un gran amigo de mi padre que en la película me anuncia que no vaya al Cauca, que cómo se me ocurre, al inicio él estaba muy molesto, y no quería que fuéramos por allá, y lo que sucedió, finalmente, es que él se unió a acompañarnos, y estaba siempre a disposición para lo que fuera. Como él manejó maquinaria pesada entre los cañaduzales durante muchos años en los ingenios, entonces él entiende muy bien cómo son las dinámicas del territorio y yo, por ejemplo, no iba a grabar a territorio afro sin él porque conoce a todo el mundo. Todo el mundo recordaba a mi papá, fue una cosa impresionante, y a través del amigo de mi padre nos vinculamos con Villapaz, que es un corregimiento afro de Jamundí, en el Valle del Cauca, que es donde yo soy, y ahí con ellos fue que hicimos la parte afro, ya la parte indígena la hicimos en el norte del Cauca en el resguardo indígena de López Adentro,

específicamente en Caloto, Cauca, que es un resguardo que tiene muy clara su organización y su manera de relacionarse con el mundo; entonces, para ellos, la comunicación propia, la organización propia tiene mucho valor, tienen hasta su propia legislación, entonces, son una comunidad muy organizada, con vínculos muy especiales con la tierra y con su proyecto de soberanía alimentaria.

Vi en los créditos que trabajaste con un equipo muy compacto, muy básico ¿con qué criterio lo conformaste? ¿qué te gusta del trabajo de tu fotógrafo Liberman Arango? Te cuento que a Liberman Arango yo lo conozco, eso es mero personaje, un gran profesional con un gran vínculo con las comunidades. Recuerdo cuando estaba entrevistando a Luckas Perro sobre su trabajo de Cantos que inundan el río (2022), y me decía que cuando Liberman llegaba a la selva como que se convertía, ya que fuera de su profesionalismo, tenía un vínculo muy espiritual y muy vivencial con las comunidades donde llegaba.

Así es, con el criterio de gente muy talentosa, gente sensible y sencilla, personas en las que yo pudiera confiar mi fortaleza y mi vulnerabilidad, con ese derrotero fue que armamos el equipo de trabajo. Para mí era

importante que las mujeres fueran quienes lideraran los equipos las cabezas de equipo, entonces Eloísa Arcila nos acompañó en el sonido directo, Sandra Tabares Duque en la producción, mi hermana Juliana en el guión, investigación y personaje, y yo en muchos roles. Esa era una perspectiva importante, no estábamos en contra de los hombres, pero sí queríamos vincularnos con esa fuerza femenina. Luego, más adelante, tuvimos en el diseño sonoro de nuevo a Eloísa Arcila con Daniel Vásquez de Clap, y también en la mezcla de sonido tuvimos a Guateque Cine, que fue un premio espectacular que ganamos en el BAM.

Para mí era importante que las mujeres fueran quienes lideraran los equipos las cabezas de equipo, entonces Eloísa Arcila nos acompañó en el sonido directo, Sandra Tabares Duque en la producción, mi hermana Juliana en el guión ...

Y específicamente con Liberman, estéticamente, ¿qué te gusta de él? porque yo por lo poco que conozco de fotografía, noto siempre es como muy minimalista no es de esos tipos que mueven la cámara frenéticamente, sino que siempre un movimiento está muy justificado, siempre desde una óptica que apoya el

espíritu de la película, más que de pronto como el destacar él mismo.

Sentí exactamente lo mismo en *Cantos que inundan el río*, yo no lo conocía como persona, pero había visto su talento para la fotografía, y me había impactado mucho, entonces yo quise conocerlo, saludarlo y contarle de qué iba mi proyecto, y también poder sentir su energía, y ese día tuvimos una conversación en la que él me hablaba de su relación con los sueños, y su relación con las comunidades y con el documental, con la imagen, con el sonido, porque él inició siendo sonidista, haciendo sonido directo, aparte de que él también es realizador, entonces yo encontré muchos elementos que me hicieron sentir segura, y que me hicieron sentir que yo iba a estar acompañada de alguien que iba a tener una conciencia de la imagen, una sensibilidad, y que iba a poder entender este mundo espiritual que se me había abierto. Para mí eso era vital, y Liberman fue la persona que yo seleccioné, podríamos decirlo así, y él aceptó, porque eso es distinto que yo anhelé trabajar con él, y tuvimos la fortuna de coincidir en ese trabajo.

Y Eloísa Arcila, la encargada del sonido directo y el diseño sonoro, que me parece muy importante darle como su valor, su realce, por-

*que es bien potente también el trabajo de ella, es un joven valor que ya trabajó con Simón Mesa en *Un poeta* (2025), es muy joven pero ya trabajó en proyectos bien importantes. ¿De dónde la conocías y digamos cuál fue su aporte y cuál fue el balance que sacaste de esta colaboración tan bella con esta chica tan talentosa?*

Eloísa fue una recomendación. Yo estaba en esta búsqueda de mujeres sensibles, talentosas, con fuerza, y llegó Eloísa, entonces ahí nos conocimos, y ella estaba como muy dispuesta, y también sentí como un espíritu muy sencillo, ella es muy tranquila, sabe escuchar muy bien, y esta era una película para poder estar como en calma, y activarse en el momento en el que fuera necesario, y eso fue lo que yo sentí cuando tuvimos nuestras primeras conversaciones; entonces, con Sandra Tabares Duque, la productora, al igual que mi hermana, que con ellas fue con las que decidimos la conformación del equipo, fue como un sí rotundo a Eloísa.

*Y ya que mencionaste a tu hermana Juliana, que es una parte muy importante dentro de la película, pues es coprotagonista, coguionista, tu hermana de sangre y de luchas en la carrera artística. ¿Por qué era tan importante que ella estuviera en *Soné* su nombre?*

Yo me vine a hacer la universidad acá a Medellín desde el 2003, entonces llevo muchos años viviendo en Medellín, mi hermana ha vivido en diferentes partes, pero nunca ha vivido en Antioquia, pero hemos estado siempre trabajando de manera remota en todos los proyectos, juntas hicimos *Pregoneros de Medellín* (2015), que es un documental interactivo sobre las personas que venden cantando en las calles, *Pregoneros* también lo hicimos con mi otro hermano y con Thibaut Durand, un programador francés, nos unimos para hacer este proyecto

¿Tu hermano también es artista?

Mi hermano es músico, y Juliana tiene un especial talento para la escritura, bueno, tiene muchos talentos, pero ese es muy destacado y se complementa muy bien con los míos, entonces con mi hermana empezamos a pensar cómo podríamos estructurar justamente esta película, y hacer la investigación, y con ella todo el tiempo estamos discutiendo, analizando, conversando, esos son como sus roles principales, la escritura y la investigación, pero ella hace producción de campo todo el tiempo, asistencia de producción, asistencia de dirección en algunos momentos, sí está siempre ahí muy firme y, justamente, pues esta era una película que

es un viaje, un viaje por carretera, y pues yo no soy la heroína para irme sola a un lugar que podría ser complejo, y le pedí a mi hermana compañía, y ella estuvo firme, vino conmigo, aunque para ella el sueño no era una pista contundente para encontrar a mi padre, ella al principio era un poco escéptica, y poco a poco fue transformando como su percepción de lo onírico, ya que después de una experiencia de esa inmersión en las comunidades uno no regresa siendo el mismo.

Mi hermano es músico, y Juliana tiene un especial talento para la escritura, bueno, tiene muchos talentos, pero ese es muy destacado y se complementa muy bien con los míos ...

¿Y de qué manera te marcó también haber estado allá y haber emprendido ese viaje?

Soy otra persona después de hacer tanto el viaje como la película. Después de todos esos años de construcción de la película, siento que era una persona un poco más temerosa, antes no creía tanto en mi intuición, y ahora es algo muy fuerte que me guía, y logré sobrepasar muchos obstáculos, muchas dificultades, muchos retos, pero siempre tuve una fuerza increíble que me acompañaba, y

percibo que después de esta película, siento esa fuerza y esa intuición más vivas, también encuentro que el mundo espiritual es para mí la verdad, es mi realidad, el vínculo que establecí con lo espiritual es mucho más contundente, mucho más fuerte, y también con los sueños, siento que hay unas revelaciones muy claras que se dan a través de muchos elementos, de muchas señales, pero que a veces uno las ignora, y yo ahora estoy mucho más aguda.

Soñé su nombre es un universo expandido en donde tenemos varias plataformas pensadas para diferentes tipos de públicos, una video danza interactiva pensada como una experiencia museográfica basada en la canción original de la película ...

No podemos terminar esta charla sin hablar de Sandra Tabares, que tal como lo explicaste, fue un elemento muy importante en todo este proyecto.

¿Quién es Sandra y cómo se armó esa juntanza, pues sabemos que para rodar un proyecto se necesita talento y creatividad, pero, al mismo tiempo, se requiere planificación, estructura, la parte de producción que a mí me parece un trabajo muy difícil, y qué bueno tener a alguien

que esté dispuesto a encararlo con lo mejor de sus talentos y sus voluntades?

Sandra y yo compartimos la producción. A Sandra la conocía de dos proyectos en particular, uno es *The Quipu Project*, que es un proyecto transmedia que se hizo en Perú, entre Perú y Reino Unido, y luego otro que fue *La parábola del retorno* (2017), ella es la productora de esa obra que a mí me impactó tanto, de Juan Soto. Ella también me había conocido a través de *Pregoneros de Medellín*, hasta que fue mi profesora en la Universidad UPB, en la maestría de cine documental, y a mí me gustó su manera de ser, yo la sentí como tan tranquila, la sentí sencilla, sentí que en ella podría como haber sabiduría emocional, digámoslo así, entonces yo la invité a ser parte de este proyecto, y ella en ese momento estaba muy ocupada y me dijo que no podía, y yo como soy persistente, la esperé un año, fui acercándome hasta el día que ella me dijo que sí. A partir de ahí, ella empezó a acompañarme hasta el día que me dijo que sí, y ahí estamos juntas hace ya cinco años, y con ganas de participar en otros proyectos.

Soñé su nombre es un universo expandido en donde tenemos varias plataformas pensadas para diferentes tipos de públicos,

una video danza interactiva pensada como una experiencia museográfica basada en la canción original de la película, que valga la redundancia, la hizo Juancho Valencia, el maestro admirado que me cumplió un sueño al hacer tanto la banda sonora de la película como la canción original que se llama *Te llevo en mi corazón*, y que la pueden encontrar en plataformas de audio.

¿Y cómo llegó Juancho a este proyecto, eran amigos o se conocían del medio artístico, y cómo lo interesaste y lo enganchaste para que estuviera ahí?

Ya éramos amigos, y también soy cercana a varias de sus amigas y chicas con las que él trabaja en Berlín, entonces tuve la fortuna que mi primer proyecto, *Pregoneros de Medellín*, también participó a través de la canción original, entonces pues eso se había dado esa vez, pero yo no sabía si iba a poder volver a tener algún día la posibilidad de que Juancho se vinculara a mi proyecto, y él me lo dijo en el 2019 que sí, que él iba a hacerme una canción, pero del 2019 al 2024, en el que se cuajó el proyecto, pasaron muchos años y él, sin embargo, cumplió con esa promesa, y la verdad que me siento muy muy muy honrada por ello.

La última pregunta es que tu película ha sido promocionada como el primer largometraje documental de una mujer de descendencia afro, y yo pienso en las otras mujeres que estuvieron en la brega por el cine colombiano antes incluso de que nacieras, y menciono a Camila Loboguerrero, que murió el año pasado, en 2025, que fue la primera directora de un largometraje, en Diana Bustamante, que la mencionamos ahora, en Libia Stella Gómez, que es una guerrera, pero ahora te asocio, sobre todo por este trabajo, con Marta Rodríguez, con la maestra Marta Rodríguez. ¿Qué tipo de referente es para tu trabajo Marta Rodríguez? No sé si ha moldeado de alguna manera tu obra o emocionalmente es inspiradora ¿Cuál es tu relación con ella?

Inspiración, respeto, admiración total por ella, que en estos momentos sigue creando ¿no? y me encantaría proyectarme así. Obviamente que conocí su obra cuando estaba en la universidad y luego decidí verla porque ella había llegado al territorio del norte del Cauca pues muchos años antes que yo, y entonces yo la quise ver, y de hecho yo le hice un homenaje a ella hay un momento en que creo que es *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981) en el que los trabajadores levantan sus herramientas, y yo hice esa

toma para la película y luego por cosas de la vida esa toma salió, pero esa toma la usé recientemente en el videoclip porque la canción original hicimos un video musical que pueden encontrar en YouTube, y ahí está ese guiño a la obra de la maestra. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A SAMUEL MORENO ÁLVAREZ

HAY UN CINE COLOMBIANO DEL QUE NO SE HABLA

Óscar Iván Montoya

—●—



Pukem Swa, sol de invierno en lengua nativa, no nombra solo una estación del año. Nombra una temperatura de la mirada. Desde el título, Samuel Moreno Álvarez nos invita a entrar en un tiempo suspendido, donde la luz no quema: acaricia. La fotografía se construye sobre esa idea: crepúsculos largos, luz tamizada que se cuela por las rendijas como si dudara antes de revelar el

mundo. Es una luz que no describe, sino que sugiere. Como en la poesía de Paul Celan o en los silencios de Rulfo, aquí la imagen respira. Cada plano parece escrito con la lentitud de quien sabe que lo sagrado no grita.

Si la luz es piel, el sonido es aliento. La banda sonora y el diseño sonoro de *Pukem Swa* (2026), no acompañan: envuelven. Hay

un rumor de viento que no pertenece al paisaje, sino a la memoria. Notas sostenidas que se estiran como niebla sobre el río, texturas que convierten lo cotidiano en rito. El cine de Moreno Álvarez entiende que lo místico no está en lo sobrenatural, sino en la atención. En el modo en que una hoja cae, en cómo cruje la madera vieja de una casa. Es el mismo principio que rige la buena literatura: decir poco para que resuene mucho. El sonido aquí es un personaje que no se ve, pero que sostiene el mundo con su murmullo.

Samuel Moreno Álvarez filma como quien regresa a un lugar que nunca dejó. Con tres largometrajes y una ruta trazada entre el documental y la ficción, su cine no impone tesis: siembra preguntas. *Puken Swa* es la maduración de esa búsqueda. No hay rimbombancia en su puesta en escena porque no la necesita. La poesía está en la elección de un encuadre que deja respirar al vacío, en el tiempo que le concede a un rostro antes del corte, en la confianza de que la belleza aparece cuando no se le persigue. Es cine que se escribe con paciencia, como se escriben los libros que nos cambian sin avisar.

Antes de este trabajo, tenías un trabajo anterior muy interesante, un cortometraje, El nido

del colibrí (2013), y algunos otros trabajos en documental. ¿Contame algo sobre tu trabajo preexistente antes de Puken Swa?

Bueno, *Puken Swa* es mi tercer largometraje, el primero que hice se llama *El baile de la iguana*, y lo lanzamos por allá en el 2018, luego hice algunos otros cortos documentales, como tú dijiste, *El nido del colibrí*, bueno fue antes, luego hice otro corto que se llama *Alguacer* (2019), otro medio metraje que es el *making off* de esta película *La Roya* (2022), de Juan Sebastián Mesa, una película que se llama *Rodaje*, que también hemos estrenado y movido en varios lugares, luego hice un largometraje de correspondencias fílmicas con un cineasta gallego que se llama Eloy Domínguez Serén, por otro lado, también soy el productor y director de fotografía de *Positivo negativo* (2025), y bueno, este es mi tercer largometraje documental, que paradójicamente lo empecé a hacer antes de todas estas películas que te he nombrado, pero hasta ahora, hasta este año ha logrado ver la oscuridad, la oscuridad de las salas de cine, entonces, bueno, muy agradecido.

Es un trabajo que costó su tiempo, pero también tiene un poco de sentido porque habla de un niño que crece en unas condiciones particulares, y creo que era una pe-

lícula que también tenía que crecer y darse su espacio para salir al mundo, entonces ese ha sido mi recorrido hasta ahora. Se me habrán pasado algunas pelis, pero bueno esto todo lo he hecho desde mi productora que se llama Trópico Atómico Films. Este año también vamos a sacar otra película del director José Alejandro González, que se llama *Habitante* (2026), pronto va a estar por allí, y bueno lo que hacemos es como movernos, tratar de trabajar con lo que tengamos, y no hacemos las películas que queremos sino las que podemos, eso es un buen mantra y bien realista y bien saludable como para no frustrarse ante las docenas de veces que le tiran a uno la puerta en la cara o que aplicas a un fondo y no lo ganas.

Yo personalmente creo que es muy saludable esta actitud, es lo que dicen más o menos unos parceros cineastas de acá de la ciudad: es mejor hecho que perfecto, algo así.

También como dice Samuel Beckett: fracasar mejor.

Sí a cada embate. Me dices que este trabajo era anterior, su concepción fue anterior a todos estos trabajos que mencionaste. ¿Cómo hiciste para financiar un documental a lo largo de los años? porque yo he visto el niño, el niño

no, ya es un adolescente, y pasó también un tiempo largo entre cuando terminaron la película y ahora el estreno, ¿cómo fue ese proceso de financiación Samuel?

Bueno la película nace de una investigación de la etnógrafa Camila Medrano que me llevó a ese lugar para hacer un primer documental, un documental que iba a servir para la tesis de ella como una educadora, y que era una pieza más didáctica, más expositiva de un tema, entonces estando allí conocí al niño, conocimos a la familia, y pues a mí me empezó a rondar una idea alrededor de lo que veía, entonces les propuse que me dejaran seguir grabando ya un poco más como con mis condiciones, como con mi búsqueda, luego de haber terminado ese otro documental que también está en YouTube y se puede ver, se llama *Una nueva voz*, entonces lo hicimos y empezamos a rodar y fueron tres años de irlos a visitar, de estar allí conviviendo, convirtiéndose como en aquella persona que iba todo el tiempo, siendo como parte de la familia en algún momento, porque me interesaba mucho aquello de poder lograr como una intimidad grande, y en ese sentido se mezcla con lo económico, porque cuando iba allí no me iba luego a un hotel en las noches, sino que dormía en la casa con ellos, comíamos lo mismo, no ha-

bía un gran *crew* de trabajo, en muchos momentos estaba yo solo, por otros momentos fui con David Aguilera, que hizo el sonido, y lo hice con mis equipos, con mi cámara, entonces ese primer momento fue autofinanciado, y luego en una estancia logramos llegar al *pitch* del FDC, a producción de largo documental, pero lo perdimos, entonces eso fue en el 2019, y cuando uno pierde estando tan cerca, pues queda como muy tocado, hay como una suerte de depresión ahí, crees que no vas a salir ya de aquel agujero, que no vas a poder terminarla, porque no es lo mismo pensar en que vas a poder contar con una cantidad de dinero, y que luego ya no la tengas.

... lo que hacemos es como movernos, tratar de trabajar con lo que tengamos, y no hacemos las películas que queremos sino las que podemos, eso es un buen mantra y bien realista y bien saludable como para no frustrarse ...

Entonces la película como que fue quedando ahí, y prontamente conseguí otro recurso para hacer otra película, y luego otra, y luego otra, y fue quedando aquella allí sin solución aparente, hasta que ya el niño iba creciendo, ya tiene diecisiete años, y pues me sentí como muy comprometido, y sentía la ne-

cesidad de terminarla para poder continuar con otra cosa que tengo en fila. En mi forma de ser como que no me permito tanto dejar las cosas sin terminar, y eso es algo que lo tengo un poco como mecanismo de defensa, y por eso también saco las cosas, porque me tomo el tiempo de hacerlo; el caso es que logré asociarme con algunas otras personas, con Archipiélago Sonoro, que hicieron una coproducción para terminar la post de sonido en Buenos Aires; en un festival de cine documental, en un *work in progress*, conseguí un premio para terminar el color y lo hizo la Kabo Studio en Venezuela. Entonces empecé a juntar ahí como de a poquitos, porque también pienso que también se pueden hacer pelis de manera más artesanal, toma mucho más tiempo, pero se puede hacer, el caso es que, bueno, el año pasado al final la terminamos y empezamos este circuito de distribución alterno con Danta Cine, con la que habíamos trabajado antes, y bueno, creo que es un espacio muy reconfortante de encontrarse con el público real colombiano, el que está por fuera también de los festivales de cine, el que está por fuera también de los centros comerciales, y estamos llegando a aquellas personas más en los centros culturales, en las salas alternativas, promoviendo como que se vea más el cine colombiano, pero también no como el cine colombiano

que llega a un público más masivo, porque hay un cine colombiano del que no se habla, entonces también hay como dentro del cine colombiano como una cosita más pequeña, y que también merece su espacio y también merece ser visto.

... muy reconfortante de encontrarse con el público real colombiano, el que está por fuera también de los festivales de cine, el que está por fuera también de los centros comerciales, y estamos llegando a aquellas personas más en los centros culturales, en las salas alternativas ...

La investigación de Camila Medrano Galarza era una investigación de tipo etnográfico con enfoque antropológico sociológico, ¿Cómo fue trasvasarlo a un lenguaje audiovisual?

Bueno, ella estaba estudiando etnoeducación y su tesis iba a ser una monografía sobre la implementación de una lengua no materna en un núcleo familiar, entonces cuando llegamos allí, encontramos a Facundo y a su familia, y a la montaña, y bueno, como estaba yo que hago películas, y uso la cámara. Se propuso que hiciéramos mejor algo audiovisual, y no la monografía escrita, entonces empezamos a acercarnos desde esa

mirada audiovisual, y prontamente, claro, al ver al ver las características tan especiales que tenían estos niños, al ver ese lugar tan hermoso para mí, porque a mí me maravillaba mucho esas montañas en Ráquira, y también había algo, había algo muy particular, y era el nombre del niño, que luego es el nombre de la película, Pukem Swa, que es sol de invierno. ¿Qué significa entonces ese nombre? Esa pregunta también me proponía un tipo de luz para la película, y para aquello que íbamos a ver, esa luz que hay cuando está el invierno, cómo nos llega la luz, la luz del sol en ese momento. Entonces bueno todo aquello me pareció poético, y muy cinematográfico, entonces fue eso; y también haciendo esta película descubrí que la infancia y la mirada infantil era algo que me llamaba mucho la atención, y es como mi tema de investigación, entonces bueno, empecé a desarrollar aquella mirada, y fue un poco así, un poco más basado en la intuición también, y en lo que iba sintiendo en esos momentos.

Y las locaciones ¿con qué criterio las escogiste?, porque como lo dijiste, ese paisaje es de una belleza a veces tan avasalladora, que de pronto hasta el riesgo de la película era volverla una cosa muy estilizada, muy, digámoslo, una mirada contaminada por lo turístico, muy

de postal, ¿cómo hiciste también para acotar tu deslumbramiento por el paisaje y que esa locación fuera muy orgánica y que también contara la historia? ¿cómo fue tu aproximación como director de fotografía al paisaje?

Bueno, realmente la locación no la escogí, la escogieron los personajes, es el lugar donde ellos viven, lo único que tuve que hacer fue abrir los ojos y mirar a mi alrededor, ya ellos vivían allí, la casa la habían hecho ellos, ese modo de vida tan particular que tenían, ellos mismos confeccionan su ropa, hacen sus instrumentos, entonces todo eso ya proponía una locación, un lugar que estaba ahí puesto, simplemente creo que fue de nuevo poder abrir los ojos, y dejarse maravillado por ese espacio, que si bien es Ráquira, las montañas andinas, tampoco es un lugar realmente de gran belleza, como podríamos decir la Sierra Nevada o el Eje Cafetero, o algunas otras locaciones que son de absoluta belleza, aquí hay una belleza muy contenida, y es algo que yo recalco mucho y es tratar de no exotizar nada, ni con la imagen, ni a las personas, y el alejarme de una mirada turística, pues pienso que también es algo que evado, y también viene mucho de la relación que mantengo tanto con el espacio como con los habitantes. Mi pareja y yo tenemos una casita ahí cerca también a

este lugar donde ellos viven, entonces para nosotros tampoco era algo a lo que acabamos de llegar, como un choque pues, o como muy novedoso, pero sí algo que respetamos mucho y valoramos mucho también como ese territorio.

Me impactó mucho esa imagen invertida cuando se ve la luna, es muy bella, es una imagen muy icónica, y la banda sonora que le otorga una potencia extraordinaria a la peli, desde el sonido directo, ¿cómo concibieron el sonido directo con David Aguilera?, para que hablemos enseguida del diseño sonoro y de la mezcla, que fue una gente de aquí de Medellín, entonces me gustaría también que te detuvieras un momentito en ellos.

Bueno, el sonido buscábamos que se aproximara no tanto a un sonido que correspondiera al directo, a lo real, sino también que estuviera pasado por un oído infantil, es decir, pretendemos que se escuchara lo que escuchan los niños, tratando de dejar por fuera algunos sonidos, incrementando cosas en otro, y había algo muy particular en ellos que también hacían música, entonces ellos en las noches tocaban música, tocaban el tambor y cantaban alrededor del fuego, pero también en las mañanas y en las tardes

cantaban canciones para saludar al sol o para despedirse de él, entonces había un montón de música allí que yo quería que estuviera, y luego ocurre algo, que es que ellos mismos, con el pasar del tiempo, y durante todo ese tiempo que dejamos de grabar, y se estaba montando la película y la postproducción, que fueron más o menos cinco años, mientras se hacía, pasó todo ese tiempo, y ellos montaron una banda de metal, una banda de folk metal, que interpretan las mismas canciones que tocaban antes en el bohío.

Bueno, el sonido buscábamos que se aproximara no tanto a un sonido que correspondiera al directo, a lo real, sino también que estuviera pasado por un oído infantil, es decir, pretendemos que se escuchara lo que escuchan los niños ...

Entonces había como una evolución también de un crecimiento de ellos, pero luego lo graban y le meten guitarras eléctricas, y voces rasgadas y gutural, y sale esta banda de folk metal que se llama Ubazuca. También se puede escuchar la música en todos lados, y bueno, al escuchar eso también pensé que así hiciera parte de su universo, de un espacio rural, aislado, sí que tenía que ver con los personajes, y con lo que ellos es-

taban haciendo, es la música que ellos hacen, entonces también por eso lo metí, no tanto como un capricho, la gente cuando vea la película podrá darse cuenta de lo que estamos hablando, y eso, bueno, luego también hay una parte en la que los niños están como jugando, una parte como medio subjetiva de ellos, y también ponemos un poco de música clásica, que también nos remite como a un mundo infantil y universal, más allá de una música que corresponda al lugar de donde estamos, como andina o colombiana, o como podamos llamarla.

También creo que es una película que apela a un tema universal, que es la niñez y la mirada infantil, entonces ahí todos podemos vernos reflejados, pero también con esa música que es universal, o a través de ese diseño sonoro pretendíamos evocar ese sentimiento infantil que nos corresponde a todos en el mundo, es decir, porque todo el mundo, cada persona que puede ver esta película ha sido niño, pero no podemos decir que cada persona que vea esta película ha sido adulto o anciano, ¿si ves la diferencia?, entonces todos hemos sido niños, pero no todos aún hemos sido ancianos, y eso pues sí nos une más.

Y la alianza con los muchachos de Archipié-

lago Sonoro, ¿cómo se consolidó y cuál fue el aporte de ellos, que es bien importante como en la sensación global que uno se trae la película?

Bueno, con los amigos de Archipiélago hicimos una coproducción, yo conocí a Deimer y a Abel, y bueno teníamos desde hace tiempo la intención de trabajar juntos, no se había dado la oportunidad, y ellos entraron en una parte, pero luego llegamos a ellos, a Archipiélago, y ellos, bueno, con ellos terminamos ese diseño y esa edición, y pasamos a la mezcla final, donde todo adquiere un lugar, y claro, fue muy importante también para la película ese momento sonoro. Yo también pienso que pues si bien, como tú dijiste, hago la foto en mis películas, también me interesa mucho el sonido, no es algo que crea que la fotografía es el cien por ciento del cine, sino que más bien pienso que el sonido es como el ochenta por ciento y seguro la imagen será el veinte por ciento. Es como que el sonido es lo que termina determinando todo, porque lo que siempre pienso es que una imagen como que puede llevarte a algunos sitios, puede hacerte recordar, pensar, pero que un sonido es lo que te emociona realmente, o sea, como que uno no llora viendo una fotografía, pero si escuchando una canción, algo así.

Robert Bresson dijo que el ojo ve, pero el oído imagina.

Exacto, el oído siente también.

Es como que el sonido es lo que termina determinando todo, porque lo que siempre pienso es que una imagen como que puede llevarte a algunos sitios, puede hacerte recordar, pensar, pero que un sonido es lo que te emociona realmente ...


Lo último que quiero saber es ¿cuál fue la reacción de Puken Swa y su familia viendo la película? ¿quedaron conformes, se veían muy distintos ahí en pantalla también viendo el paso del tiempo?

Bueno, primero contentos y emocionados de que se haya podido terminar ese proceso tan largo. A veces la gente no cree que se puedan dar esos lugares, de terminar las cosas. Y bueno, luego Puken ya cuando la vio, ya tiene diecisiete años, cuando la grabamos tenía diez, y pasaba algo curioso, que fuimos acompañando la película, viajamos, estuvimos en Bogotá, en Manizales, en Cali con él, presentando la peli, como entregándola, también fue, bueno, para él muy, muy

lindo, y para mí también que él haya estado, porque es como, no el final del proceso, sino el comienzo de otro, ¿no? como que él está entregándose a la vida, está empezando a vivir, y en un instante en Manizales, fuimos a mostrarla en colegios y en un momento pregunté ¿cuántos años tienen ustedes? Y todos tenían dieciséis, diecisiete, todos tenían la misma edad, y Puken también.

Entonces era como un momento en el que él nunca había estado con tantos niños de su edad alrededor, él nunca fue al colegio, ahora puede ir a un colegio a dar una cátedra, a hablar de lo que él sabe, y de lo que hizo, entonces creo que tiene mucho valor, y él decía que cuando escuchaba su voz, sin ver la imagen, no se reconocía, porque era otra voz, no la de él. Entonces eso es muy particular. Decía Luis Ospina, que decía Cocteau, que el cine es mirar la muerte mientras trabaja, pero también quería grabar a la vida mientras estaba trabajando, ¿no? Que también era, que también trataba un poco de eso el cine. Y también decían que era, bueno, parte de un privilegio tener un álbum de fotos. O sea, ellos también lo ven como un álbum familiar. No lo ven tanto como algo como narrativo de una película, sino que se ven a ellos, a sus hijos, a ellos jóvenes, entonces es como verse en un momento del

tiempo.

Esa también es una de las funciones del cine documental, como un álbum de fotografías personal. Para ellos es eso, pero también es como el complemento y una forma de expandirse, es una forma de que los demás conozcan aquel proceso de revitalización de la lengua muisca, que es muy importante realmente y que, si bien la película no aborda ni se compromete tanto como con una cosa propagandística, sino que la película apela más a lo humano, el encuentro con el otro. Creo que igual funciona mucho como herramienta de difusión del trabajo de la lengua muisca. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

ENTREVISTA A SIMÓN VÉLEZ

PIEDRAS PRECIOSAS INICIA SU RECORRIDO EN LA BERLINALE

David Sánchez

—●—



El director colombiano Simón Vélez llega a la Berlinale con *Piedras preciosas*, seleccionada en la sección Forum. La noticia, que coincidió con su cumpleaños, marcó un momento simbólico para una película que –

según él mismo– ha estado atravesada por sincronías y una energía casi “mágica” desde su gestación.

Tu nombre coincide con el del arquitecto de

Manizales llamado Simón Vélez, una figura de renombre mundial. ¿Te confunden a menudo con él? ¿Cómo convives con esa coincidencia? ¿Alguna vez esa confusión te ha abierto conversaciones inesperadas o situaciones curiosas en el mundo cultural o profesional?

Conozco varios Simón Vélez, casi todos artistas. Cuando era adolescente me presentaron al arquitecto que mencionas en una exposición en Medellín y le extendí la mano y le dije: Mucho gusto Simón Vélez a lo que él respondió con una sonrisa: Mucho gusto Simón Vélez. Estaría bueno hacer una convención de Simones Vélez, como en Silvia Prieto, la fascinante película de Martín Rejtman.

Piedras preciosas fue seleccionada para la Berlinale. ¿Qué significa para ti que la película empiece su recorrido en un espacio como Berlín?

Para mí y para todo el equipo que hizo posible la película ha sido una noticia muy bonita, es una película que ha sido muy mágica en todo su proceso quizá por el poder de las piedras. Berlinale es enorme y asisten muchos programadores de diferentes festivales del mundo que desde ya han mostrado su interés en considerar la peli, así que todo

parece indicar que la peli tendrá un buen recorrido.

... la película podría haber sucedido en cualquier parte del mundo en donde se encontrase Juan Lugo.

¿En qué punto del proceso creativo llegó la noticia de Berlín y cómo impactó eso en tu relación con la película, que aún no se ha estrenado?

Aun nos faltaba terminar todo el trabajo de sonido, he tenido la fortuna de trabajar con Daniel Giraldo y Juanma López en todo el montaje y diseño sonoro de la película y gracias a ellos, y su talento, la película creció mucho hasta la versión que será proyectada en Berlinale. En diciembre recibimos el estímulo de posproducción del FDC para terminar como corresponde. Estas han sido todas noticias muy sincronizadas luego de que la película atravesara una temporada de silencios y estancamiento. Debo anotar que la noticia de la selección en Berlinale llegó el día de mi cumpleaños, regalazo.

Parte del rodaje ocurre en Francia. ¿Por qué ese país era necesario para la historia y para el recorrido del personaje?

La película inicia en Francia porque Juan Lugo, el protagonista que interpreta el papel de Machado, se había mudado a vivir ahí. Si Juan estaba viviendo en Japón seguro la película se hacía en Tokyo.

¿Tu vínculo con Francia es solo narrativo o existe también una relación personal, vital o artística con ese lugar?

No tengo relación alguna con Francia, la película tampoco habla de Francia particularmente, como decía anteriormente, la película podría haber sucedido en cualquier parte del mundo en donde se encontrase Juan Lugo.

La película aborda la experiencia de un personaje hispanoamericano en Europa. ¿Qué te interesaba explorar sobre la migración, el trabajo y la sensación de estar “fuera de lugar”?

Me interesa mucho el fuera de lugar, el fuera de contexto, en todos los aspectos tanto expresivos como simbólicos. Es un interés que cargo desde que descubrí el surrealismo. La migración no es un tema en la película, pero sí lo es la descontextualización del personaje en los diferentes esce-

narios que transita, es un forastero no solo en Francia sino también en los lugares que recorre en Medellín.

El título Piedras preciosas sugiere valor, deseo y también extracción. ¿Qué te atrajo de ese símbolo y cómo dialoga con los temas de la película?

En 2017, junto con el fotógrafo Mauricio Reyes, rodamos las imágenes de las piedras sin ningún propósito en una tienda en Bogotá. Esas imágenes estuvieron en un disco duro durante mucho tiempo y siempre tenía pendiente usarlas para algún proyecto, en el momento que rodé estas imágenes lo hice desde una pulsión por el interés que me producían sus colores, brillos y texturas. Cuando en 2023 decidí rodar un ejercicio actoral con Juan Lugo, supe que era el momento de desempolvar las imágenes de las piedras y utilizarlas como excusa para desarrollar el relato de *Piedras preciosas*, de ahí sale la esmeralda que es el *McGuffin* que ayuda a navegar una película fragmentada y que, por momentos, parece flotar en su propia lógica, pero siempre vuelve a la tierra, a las piedras y su brillo.


Pensando en lo que viene después, ¿qué esperas que Piedras preciosas abra para ti: más

preguntas, nuevos caminos narrativos o una forma particular de situarte como cineasta?

Después del estreno, la película ya no me pertenece, es del espectador y sobre todo espero que abra preguntas en el espectador. Por mi parte tengo siempre muchos proyectos en mente, no solo como director sino también como productor; ahora mismo estoy coproduciendo la película nueva de Paulo Carneiro, cineasta de Portugal y también hago parte de COOCINE, una cooperativa de cine en Medellín en la cual nos hemos juntados personas que trabajamos en cine para repensar la exhibición, la formación, la producción y el ejercicio cinematográfico colectivo.

Fin

7-4-2026

Toulouse (Francia) 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



BIBLIOTECA

CON SU MIRADA: CUATRO MUJERES PIONERAS DEL CINE EN COLOMBIA, DE TATIANA DUPLAT

Liz Evelyn Echavarría



La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), bajo la dirección de Alexandra Falla Zerrate, publicó el libro *Con su mirada. Cuatro mujeres pioneras del cine en Colombia*, una obra escrita por la historiadora, colum-


nista y músico, Tatiana Duplat Ayala. La publicación tiene el propósito de reconocer el trabajo de cuatro mujeres que abrieron camino para que otras más tarde encontraran abonado el terreno de la fotografía, la di-

rección y la producción cinematográfica. Se trata de Kathleen Romoli, Lily Álvarez, Inés Rendón y Felisa Ochoa; mujeres que, independientemente de su lugar de nacimiento (como es el caso de las dos primeras), decidieron quedarse en Colombia e hicieron aportes significativos en la creación de largometrajes, dentro y fuera de la pantalla.

En Colombia diferentes factores marcaron una pérdida significativa de archivo audiovisual. Este libro, dividido en veinte capítulos, además de la introducción y el epílogo, presenta el riguroso trabajo de investigación documental, que contó con el apoyo del subdirector técnico de la FPFC, Rito Alberto Torres, además con entrevistas en YouTube y el apoyo del archivo Fotográfico y fílmico del Valle del Cauca, entre otras entidades; también se realizó un rastreo de prensa que aporta a los avances – presentados al final del libro –, que hace la FPFC del rescate del patrimonio audiovisual colombiano con enfoque de género. En él, Tatiana expone la vida y obra de las pioneras, desde su información personal hasta su proceso como fotógrafa documental (Romoli), actriz (Rendón) y productora (Álvarez y Ochoa).

El reconocimiento a estas mujeres es muy importante, porque como dice la columnis-

ta cultural Claudia Sterling es “un libro que rescata del olvido a las pioneras de nuestro cine. Es un acto de justicia e inspiración”.

DUPLAT, A.T. *Con su mirada. Cuatro mujeres pioneras del cine en Colombia*. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 2025. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO NO. 35

PRÁCTICAS DOCUMENTALES

Jhon Cristian Ortega



Esta publicación ofrece un mapa de las transformaciones del cine de no ficción en Colombia durante las últimas dos décadas. Así, esta edición apunta a un cine que es “impuro” por necesidad, porque la realidad

colombiana lo es, por ello, a lo largo de sus artículos y conversaciones, nos abre la posibilidad de una reflexión crítica sobre la evolución del documental en el país donde la esencia radica en el paso del “documental”

tradicional hacia lo que la revista denomina “prácticas documentales”, un concepto que reconoce la incertidumbre, la hibridación y el trabajo colectivo como los nuevos ejes de la creación, junto con, –parafraseando uno de sus artículos – “gestos tiernos de intimidad y un manifiesto descolonial de resistencia”

Los textos examinan las prácticas documentales modernas, las cuales integran la hibridación con la ficción, el uso creativo de los archivos y la captura del espacio y la intimidad doméstica como resistencia infraestructural. Se resalta, además, el impacto de las tecnologías móviles y las redes sociales en la democratización de estos relatos, permitiendo que surjan voces desde la periferia y colectivos comunitarios y, con ello, cuestionando la figura del “genio individual”. En este marco, estos desplazamientos pueden leerse a partir de conceptos como la realidad performativa y el papel del cineasta como mediador de la memoria histórica y el conflicto social.

En conjunto, esta edición número 35 de Cuadernos de Cine Colombiano define el documental contemporáneo en Colombia como una práctica situada y porosa, desde la cual se narran y se intentan procesar las-

cicatrices de una nación en constante transformación.

DESCARGA LA PUBLICACIÓN EN:

https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/DOBLES.pdf



CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

REVISTA LA PESADILLA DE NANOOK NO. 06

LA POÉTICA DE LO REAL

Jhon Cristian Ortega



La sexta edición de La pesadilla de Nanook, publicada por la Corporación Colombiana de Documentalistas ALADOS Colombia y bajo el rótulo *La poética de lo real*, se instala en un terreno donde el cine documental deja de ser un mero registro para convertirse –o al menos intentarlo– en una forma de intervención frente a una realidad que desborda. A través de sus seis aparta-

dos, la revista articula una mirada donde la memoria se configura como un organismo vivo capaz de reconstruir identidades y dignificar a quienes han sido borrados por la historia oficial, pues sus textos apuntan a la idea de que esa memoria, anclada a lo real, reconoce la realidad misma como una autora que debe ser escuchada para reconstruir la identidad de un pueblo.

Desde la experiencia migrante hasta las luchas de las Madres de Soacha y los movimientos feministas, el cine aparece como un espacio de resistencia y reparación. La presente edición también explora las disidencias, los márgenes y las cartografías personales como territorios de creación y soberanía narrativa.

En conjunto, la revista defiende una poética que representa el mundo, pero también lo interviene, ampliando “el margen de lo visible, y con ello, de lo vivible”. Así, estos textos exploran la potencia del cine y el archivo como herramientas para rescatar la memoria colectiva y la dignidad humana frente a la violencia y el olvido, subrayando que el arte actúa también como un eje ético de justicia y cambio social.

CONSULTA LA EDICIÓN COMPLETA EN:

<https://lapesadilladenook.org/> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



Alma provinciana

de Peñín Joaquín Rodríguez, 1926

versión restaurada

DOCUMENTOS

EL INCREÍBLE TORBELLINO DE ‘ALMA PROVINCIANA’ UN RETRATO DE LA REALIDAD*

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

—●—



“Para complacer a la señorita los campesinos le bailan el famoso torbellino”.

Con este maravilloso clip de una de las danzas folclóricas más representativas del departamento de Santander y Cundinamar-

ca, Félix Joaquín Rodríguez le da un nuevo giro al cine silente de la década de los años veinte, planteando así una mirada a la esencia nacional de la época. A sus escasos 28 años, el director de cine y pintor presenta ‘Alma provinciana’.

Estrenada al público el 13 de febrero de 1926 en el famoso Teatro Faenza, este filme cómico de carácter costumbrista relata la historia de amor de los hijos de un adinerado hacendado quienes parecen elegir mal, ante los ojos de su padre, sus parejas amorosas.

Por un lado, María, una típica joven de la capital se enamora de Juan Antonio, el mayordomo que trabaja en la finca de su padre y quién le declara su amor incondicional. De igual forma su hermano Gerardo, un bohemio intelectual al parecer un tanto mujeriego, se enamora de Rosa, una joven obrera de sentimientos inocentes y bondadosos. Con un tono reflexivo, natural y simple, Rodríguez se acerca de manera casi exacta al panorama actual de ese entonces.

Al momento de filmar 'Alma provinciana', Félix Rodríguez consciente o inconscientemente, quiso que su película fuera un largometraje en donde el movimiento y la exploración tanto creativa como humana estuvieran fuera del estudio. Decide entonces que más allá de grabar en el reconocido espacio de los hermanos Di Doménico y conseguir el equipo tradicional de ese entonces, se saldría de todos los parámetros de producción.

Aunque los primeros largometrajes nacionales eran bitácoras visuales que presentaban un contraste socioeconómico y ambiental del país, Rodríguez reabrió un nuevo capítulo a las páginas ya escritas; su apuesta sería, como se dijo anteriormente, a una exploración creativa del contexto.

Esta indagación artística lo llevó a realizar un rodaje fuera de los estudios, para así redescubrir los paisajes de La Sabana y Santander quienes serían los encargados de convertir a 'Alma provinciana' en el mayor clásico de cine silente de mediados de la década de los veinte.

Y es que su obsesión y pasión por plasmar la realidad de comienzos de siglo, se vio reflejada de inicio a fin en 'Alma provinciana': Bailes típicos, recorridos por el Páramo Almorzadero, corridas de toros entre otros reflejos de las tradiciones y costumbres. Había un delicioso y constante diálogo entre el campo y la ciudad, con sus antihéroes y eventos personales. Lo rural y lo capitalino eran los personajes principales de esta comedia romántica.

La producción de este fiel retrato costumbrista también fue un tema. A principios de siglo XX, las películas silentes eran

las protagonistas de la industria fílmica. La creación y el equipo técnico de estas estaba conformado por aspectos básicos pero esenciales tales como el guion, la cámara, la dirección fotográfica, la escenografía, la música y los textos. Extraordinariamente, Rodríguez realizó todas las labores.

Y es que su obsesión y pasión por plasmar la realidad de comienzos de siglo, se vio reflejada de inicio a fin en 'Alma provinciana': Bailes típicos, recorridos por el Páramo Almorzadero, corridas de toros entre otros reflejos de las tradiciones y costumbres.

Esta búsqueda de autonomía y exploración humana, esta pasión por el cine sin decoraciones, también lo llevó a crear un reparto actoral natural. Sorprendentemente, los personajes en 'Alma provinciana' fueron amigos del director. Esto creó aún más una historia con gran contenido realista.

Con todo, 'Alma provinciana' es un torbellino cómico y romántico de reflexiones sobre la sociedad de principios de siglo. Con maravillosos paisajes y un contraste entre lo rural y la ciudad a partir del amor, Félix Joaquín Rodríguez logra una joya del cine silente que afortunadamente fue atesorada

y expuesta por su esposa.

Ficha técnica

Guion: Félix Joaquín Rodríguez

Productor: Félixmark film (Félix Joaquín Rodríguez)

Cámara: Félix Joaquín Rodríguez

Diseño afiche: Susana Carrié

Montaje: Félix Joaquín Rodríguez

Texto / Argumento: Félix Joaquín Rodríguez. Basado en su obra, "Isabel en los labios".

* <https://patrimoniofilmico.org.co/un-retrato-de-la-realidad-alma-provinciana/>



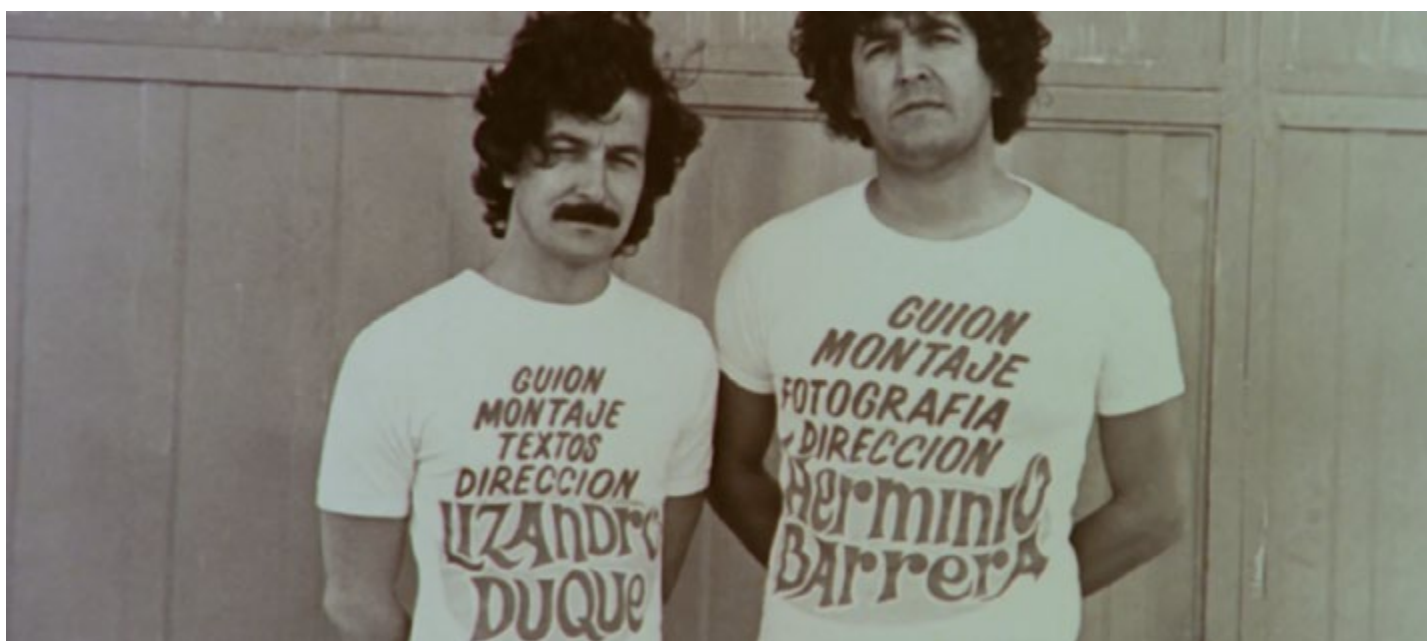
CONTENIDO

SITIO WEB

RECOMENDACIONES ÚTILES PARA LOS ASPIRANTES A CINEASTAS*

Lisandro Duque Naranjo

—●—



Es muy comprensible que la ley 9a. de 1942 hubiera dejado por puertas una serie de preocupaciones que solo con el tiempo habrían de convertirse en urgentes. El de la indumentaria para los cineastas, por ejemplo, es uno de esos problemas que la república liberal de López Pumarejo no tenía por qué haber previsto. Pero hoy en día, cuando las

sucesivas reglamentaciones cinematográficas alcanzan hasta para llenar un libro tan gordo como el que bajo el título de “Legislación Cinematográfica Colombiana” acaba de editar el doctor Mario Suárez Melo, sí es preocupante constatar que la indumentaria para los cineastas no haya merecido la más leve referencia por parte de las esferas gu-

bernamentales. Estos faltantes han tenido, pues, que ser cubiertos por los propios cinematografistas, sobre la marcha, apoyándose en sus propios esfuerzos.

Es así como nos encontramos con los aportes invaluable que a la indumentaria de los cineastas hace Carlos Palau. Palau ha comenzado a demostrarnos que uno debe ser el traje para los rodajes, otra la túnica para las premieres, otro el sombrero para los festivales y otras las sandalias para la post-producción. Estos aportes no pueden sub-valorarse en momentos en que despegamos de una etapa preindustrial hacia una coherente industrialización cinematográfica. Si nos fuera dado escoger, no vacilaríamos en quedarnos con el sombrero de ala ancha que nos propone Palau para soportar los rigores del Festival de Cine de Cartagena, pero lo importante es la diversidad de indumentarias con que los cinematografistas podremos enfrentar el reto de los nuevos tiempos. En el fondo, el interrogante “¿Cómo debemos vestirnos?”, tiene una significación similar a la de los grandes dilemas del cine colombiano: 16 o 35, Documental o Ficción, Marginal o Sobreprecio, Militante o marginal, Regeneración o Catástrofe, *Gamín* o *Campesinos*, etc. No obstante, la resistencia que se le oponga en un

comienzo a este nuevo dilema, estamos seguros que la propuesta de Palau terminará por provocar una crisis muy saludable entre quienes siempre han juzgado estos temas como intrascendentes. Cuando ello ocurra, un cinematografista de la talla de Fernando Laverde, por ejemplo, aceptará sin prejuicios que no podrá salir impunemente para su segundo largometraje con el mismo estilo de chaqueta de cremallera con que hizo *El País de Bellaflor*, y un autor de la sensibilidad de Manuel Franco evitará gestionar su primer crédito en Focine con la misma moda de los tres botones que usaba cuando dirigió el teatro Jorge Eliécer Gaitán. Y así sucesivamente, pasando por los blazers de Francisco Norden, las gafas ejecutivas de Alberto Giraldo y hasta los bluyines de Carlos Mayolo.

Pero lo relativo a la indumentaria no es lo único que, faltando en las reglamentaciones oficiales, ha sido materia de iniciativas propias de los cineastas. Hay otros renglones en los que estos han sido muy creadores y audaces. Quisiéramos relieves esos aportes de los más veteranos, a manera de ejemplo para quienes apenas se inician en el oficio. Veamos:

FOTOGRAFÍAS

Hay una serie de poses fotográficas muy recomendables para los directores de cine. Estas fotografías son muy útiles para ilustrar reportajes y para promover películas. Así como los alcaldes aparecen siempre en la prensa conversando por teléfono, y los ganaderos al lado de una holstein, los realizadores cinematográficos deberán figurar en las fotografías de acuerdo al siguiente abanico de propuestas:

- a) Mirando a través del visor de una cámara (preferiblemente una Harri B-L).
- b) Observando unos fotogramas en contraluz (debe verse al fondo una moviola, o por lo menos un *rewinder*).
- c) Dando instrucciones a un actor.

Nota: Para todas estas poses es fundamental tener colgado del cuello un cronómetro, y tener puesta una camisa a cuadros si el clima es frío, o el torso desnudo si la locación es caliente.

CRONOLOGÍA

Los aspirantes a ingresar a la actividad fílmica deberán tener muy en claro –sobre todo en los foros y los cocteles– cuál es la película que parte en dos la historia del cine colombiano: ¿*Chircales?*, ¿*Agarrando pueblo?* ¿*Cuartico azul?* Esa definición de fronteras es urgentísima, a menos que se desee entrar a

formar parte de una historia que todavía no se ha dado el lujo de partirse en dos, o que no resulte muy problemático ingresar a una actividad cuya historia, en los últimos diez años, se ha partido como en seis pedazos.

Hay una serie de poses fotográficas muy recomendables para los directores de cine. Estas fotografías son muy útiles para ilustrar reportajes y para promover películas. Así como los alcaldes aparecen siempre en la prensa conversando por teléfono...

FRASES OBLIGATORIAS

Hay un recetario de frases para ir soltando en ciertas circunstancias. Transgredir esas frases, inventándose otras, no es muy recomendable. De pronto pasa usted por ser de otro paseo, y eso no ayuda nada. Veamos esas frases rituales:

“Es una película muy fresca”. Esta frase se aplica no necesariamente a aquellas películas acabadas de salir del laboratorio, sino a aquellas que por su tema o su tratamiento ligeramente novedoso se diferencian en algo de la montonera de sobreprecios.

“Mire usted la clase de cine que hay que hacer en este país”. Esta frase debe pronun-

ciarse en la esquina de la séptima con veintidós, mientras se mira la larguísima cola de espectadores que esperan comprar boleta en el teatro México para algo así como *La niña de la mochila azul*. El rostro de quien la pronuncia debe contraerse con un rictus de angustia bergmaniana, como si la incultura nacional lo estuviera privando de hacer algo más maduro, por el estilo de *La muchacha de la valija*.

“Te advierto que yo no inscribí mi película”. Frase para pronunciar en los concursos de cine de Colcultura, cosa que, si no se gana un Búho, el director pueda decir: “yo no le tenía ninguna confianza a ese trabajo”; y si se lo gana, pueda decir: “Así es la vida: yo no le tenía ninguna confianza a ese trabajo”.

FRASES OPCIONALES PARA CONCURSOS

Si se gana: “Y eso que filmé esa película dos por uno, y con cinco latas apenas.”


Si se pierde: “Donde le hubiera metido otra latica, mínimo cojo el Búho de plata.”

Si no se participa por falta de película: “Yo no tengo por qué someter mi trabajo al criterio de nadie. Yo le gusto al público, y eso me basta...”

Si el jurado es de cinéfilos puros, y se pierde: “El problema con los jurados cinéfilos es que ya tienen sus roscas...”

Si el jurado no es de cinéfilos puros, y se pierde: “¿Pero cómo se les ocurre poner de jurados a tipos que en su vida han visto un magnético perforado?”

Moraleja: No puede haber Jurado en vano.

* Cine No 2. 1981. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



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

MADRES DE NACIMIENTO, DE GLORIA ISABEL GÓMEZ

CONSTRUIR UN FUTURO MIRANDO HACIA ATRÁS

Verónica Salazar



Múltiples verdades pueden coexistir. Esto aplica para la bellísima, profunda y, muchas veces, violenta experiencia de ser madre. La maternidad dota de sentido muchas vidas, pero también ha sido mecanismo de control y abuso sobre otras. Esta selección de material de archivo latinoamericano del siglo XX demuestra cómo han sido mayoría aquellas

mujeres a quienes se les ha impuesto ese rol de ser madres, a quienes se les ha prohibido elegir sobre sus cuerpos y sus vidas, limitando sus derechos y decisiones.

Madres de nacimiento es el más reciente cortometraje de la directora colombiana Gloria Isabel Gómez Ceballos, quien cuenta

con una filmografía mayoritariamente documental, enfocado en género. Siguiendo con la línea autoral que ha marcado su obra e interés académico, esta pieza, un híbrido documental-experimental, expone ese enfrentamiento entre el deseo y la obligación de ser madres para las mujeres latinoamericanas, especialmente en poblaciones vulnerables donde se reduce a la mujer a una función reproductiva y sumisa. Gloria Isabel plantea, a través de imágenes cargadas de dolor, una necesidad de cuestionar si el lugar que las mujeres habitamos en la sociedad parte de una pulsión o de una imposición proveniente de estructuras de poder y control.

Este video ensayo sugiere que un proceso tan significativo y demandante como asumir la maternidad debería ejecutarse solamente si la voluntad de quien la materializa existe. Una madre debería desear ser madre, ¿no? En poblaciones como las que *Madres de nacimiento* presenta, las mujeres son forzadas a parir. Unas pasivamente, desde el discurso heteronormativo sostenido por instituciones religiosas; y otras figurativamente, con casos tan violentos como el de Lina Medina, una niña que dio a luz a sus cinco años, convirtiéndose en la madre más joven del mundo.


Madres de nacimiento es el resultado de seis meses de trabajo tras una cuidadosa y pertinente curaduría hecha por Gloria Isabel durante sus estudios en Le Fresnoy, Francia, como parte del Doctorado en Estudios y Prácticas de las Artes que cursa en la Universidad de Quebec en Montreal. La directora, magíster laureada en Creación y Estudios Audiovisuales de la Universidad de Antioquia, asume el ejercicio audiovisual como un mecanismo de transformación y cree en el poder liberador de la creación participativa. Busca hacer parte de la lucha por la equidad de género dotando al cine de una función que trascienda la performatividad y la estética, y con este cortometraje logra un resultado que invita a discutir y despierta emociones intensas.

Madres de nacimiento es el resultado de seis meses de trabajo tras una cuidadosa y pertinente curaduría hecha por Gloria Isabel durante sus estudios en Le Fresnoy, Francia, como parte del Doctorado en Estudios y Prácticas de las Artes ...

El Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias acaba de premiar este filme como mejor cortometraje universitario, el cual también hace parte de la selección del

Festival Porto Femme, en Portugal, y Femcine, en Chile.

La pieza abre muchas preguntas y, aunque es limitada en su desarrollo para darles un cierre, es contundente al combinar imágenes, videos y narración de archivo, y música para generar inquietud, incomodar al espectador e incluso hacerle cuestionar sus posturas políticas y morales. Es un proyecto con potencial de desarrollo hipertextual, porque toca fibras y trasciende la pantalla. Busca en el archivo material donde la mujer ha sido victimizada, objetivizada e invisibilizada, convirtiéndola finalmente en una protagonista activa, invitándola a conocer sus derechos y apropiarse de su defensa.

Madres de nacimiento es una exploración, una denuncia, un cuestionamiento, ante todo, doloroso. Es un vehículo revisionista de ideas culturales que aún hoy siguen controlando y violentando mujeres que han sido condicionadas unilateralmente al rol de ser, precisamente, madres de nacimiento. 

CONTENIDO

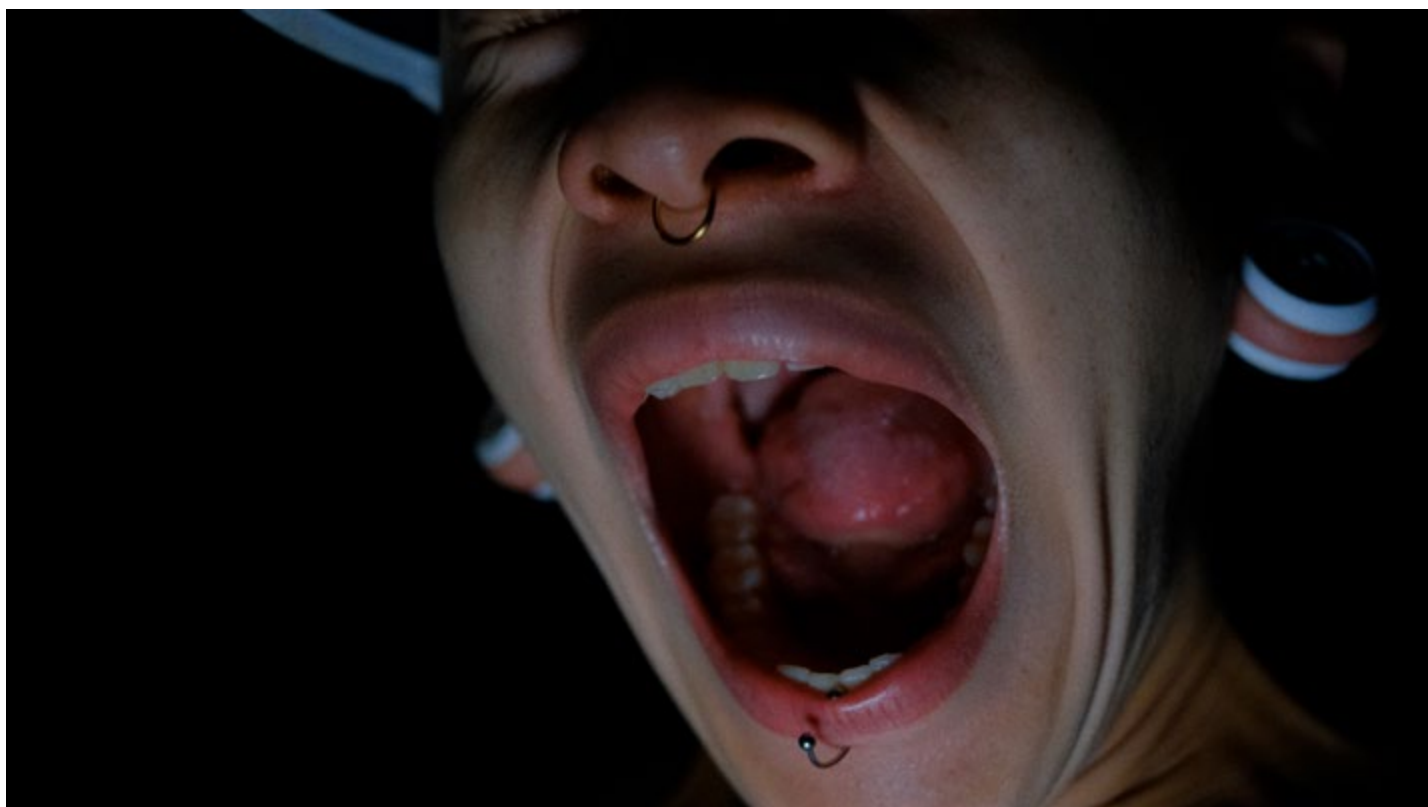
SITIO WEB

UN APARATO PARA DETECTAR FANTASMAS, DE MAURICIO MALDONADO

LA NATURALEZA FANTASMAL DE LOS “ACTORES NATURALES”

Daniel Tamayo Uribe

—●—



“Filmado en medellín, en el bosque del barrio Manrique Jardín, la noche del 5 de septiembre de 2024”.

Este texto aparece sobre la imagen al final

de *Un aparato para detectar fantasmas*. Esta porción de información que nos ofrece la película es la de una localización muy precisa. Encontré que ese espacio es un lugar turístico en Medellín, lo que me hizo pensar

en la situación de *Agarrando pueblo*, de Ospina y Mayolo, solo que en el caso del corto de Mauricio Maldonado parece que se busca el sentido de opuesto. Agarramos pueblo no para extraer de él y hacer pornomiseria, sino que propiciamos que ese pueblo se desate y se eleve en su concreción: la del cuerpo del no actor, su persona y su personaje. Samuel, Stiven y Deivy, los tres pelaos, así como John, el que guía la escena que presenciemos, se juntan en ese bosque del barrio Manrique a regrabar un parlamento de una película. Con esa excusa, las imágenes y los sonidos cobran vida y somos testigos de la detección fantasmal de la que habla el título.

1.

La película está marcada por gestos documentales hacia la realidad: el escenario es “tal cual”, los personajes “no actúan”, estamos en un detrás de cámaras o *making of*. Es un semblante que nos suele parecer más adecuado si sobrio y neutral, si espontáneo y crudo. No es la opción por la que se opta en *Un aparato*. Ella desde el inicio es misteriosa y sensual, oscura e intermitentemente iluminada. No retrata el paisaje, sino que con el espacio genera una atmósfera propicia para. Funciona como dice Deleuze sobre las máquinas de agenciamiento, que conectan ele-

mentos heterogéneos. Bosque, equipos de grabación, personas, palabras. De la mano de la máquina del cine, Maldonado conecta todo esto en el cortometraje y, bajo la impronta documental, hace nacer o empieza a detectar algo más en la realidad. Las imágenes, los sonidos y los cuerpos se nos enraecen.

2.

Las diversas fuerzas se van juntando: corporales, emocionales, electrónicas, actorales, cinematográficas. Las cuerdas vocales deben producir el sonido más lentamente; el discurso ha de salir del corazón; la cámara, la grabadora y el micrófono tienen que estar a cierta distancia del actor para el justo registro; es necesario que Samuel entre en el personaje; cada pedacito se ensambla a través del montaje. Calma, concentración, acción. John, cuyo oficio suele ser como director de casting y preparador de actores, hace que todo y todos repitan una y otra y otra y otra vez “hasta que salga”.

Aunque puede ser el esquema de “repetición para llegar a la diferencia”, como en *Diferencia y repetición*, de Deleuze y Guattari, no deja de venir a mí una idea de Didi-Huberman y Warburg. Una fuerza que pervive y vuelve a ser llamada, cual espectro, cobra

una forma que apenas la contiene. Se asoma. Samuel interpreta el parlamento; cada vez más cerca vemos borrosamente su cuello y su mentón; la música eleva suavemente y escuchamos lo que parecen criaturas que acechan. Samuel bosteza y, por unos segundos, damos con un bello monstruo. ¿Cuál es la mencionada fuerza que atraviesa la película y da lugar a la extraña presencia?

3.

La película nos sugiere que el fantasma es detectado, no creado. Ella pone su parte y crea a partir de las existencias previas, aquellas en los cuerpos, en los bosques, en las ciudades. Dichas existencias erran y, aunque podamos dar una localización, son inasibles. Parece metafísica: las sentimos y al ver *Un aparato* nos impulsamos a afirmar que son innegables y, sin embargo, no podemos precisamente dar con ellas. ¿Qué es lo que detectamos? Puede ser una atmósfera en el terreno entre la pantalla y el público; o tal vez más precisamente es un semblante, un aura, que emana de Samuel e impregna a todo y todos a su alrededor. Puesta en escena y (no) actor. Dice Michel Mourlet en su crítica *Sobre un arte ignorado* que “un actor esencial es aquel cuyo rostro, cuya voz, cuyo cuerpo están profundamente impregnados de una capacidad pasional y de una seduc-

ción. El arte del *metteur en scène* consiste entonces en provocar esta naturaleza para que explote o irradie (...)”. Ese doble juego provocador se da entre John y Samuel, entre Maldonado y todos los personajes. Como con una ouija, se invoca. Se me ocurre que el fantasma invocado es esta naturaleza de la que habla el crítico francés, que aquí es la de los no actores o actores naturales colombianos.

4.

Stiven y Deiby son extras sustanciales. John es un personaje secundario, como buen guía actoral, sin quien nuestro héroe no brillaría. Samuel, sin esconder sus dudas, es sencillo y comprometido en su protagonismo.

Toma 9 de la regrabación.

Entonces, aunque permanece con los pies sobre el suelo, sentimos que Samuel se eleva por los aires y sobre el resto de quienes los observamos, así como lo hace el joven protagonista al final del corto húngaro *The Spectacle* (2025). Entramos por un momento en un estado alterno, pero rápidamente volvemos con el polo a tierra. Esa paradoja de suspenderse sin dejar de hacerlo es, quizás, la expresión de dicha naturaleza de los no actores en los cines colombianos.

Parafraseando a Jerónimo Atehortúa, en su lección inaugural del festival de cine Jardín 2025¹: “Uno de los rasgos característicos del cine colombiano que lo distingue de otros cines es su relación con los actores. Para diferenciarse del melodrama televisivo, particularmente de cómo aparece allí la palabra pues en ella radica el problema, en Colombia recurrimos a otros actores. Por ejemplo, en el cine de Víctor Gaviria, en el que se consolida cierta forma de esta relación actoral, se encontró la poesía en la forma en la que se habla en la calle”.

5.

El fantasma que detectamos gracias al ensamblaje de *Un aparato* es aquel de los no actores, condición que les permite volar cinematográficamente, al tiempo que cargan toda una historia individual y colectiva. Algo de esa detección es ese agarrar pueblo que puede impulsar el levantamiento o elevación del pueblo, de Samuel en este caso.

*“¿Te has visto cómo estás, gonorraea?
Ni siquiera te has mirado en un espejo.
(...)”*

1 <https://www.youtube.com/watch?v=ZuAplw3CQWE>
Hacia la hora de grabación se encuentran los fragmentos que me tomé el atrevimiento de sintetizar.

Vos... que me enseñaste a soñar...


(...)

Levántese... acompáñeme... Camine aunque sea con las manos.

Necesito su luz para recuperar el cuerpo de [...]

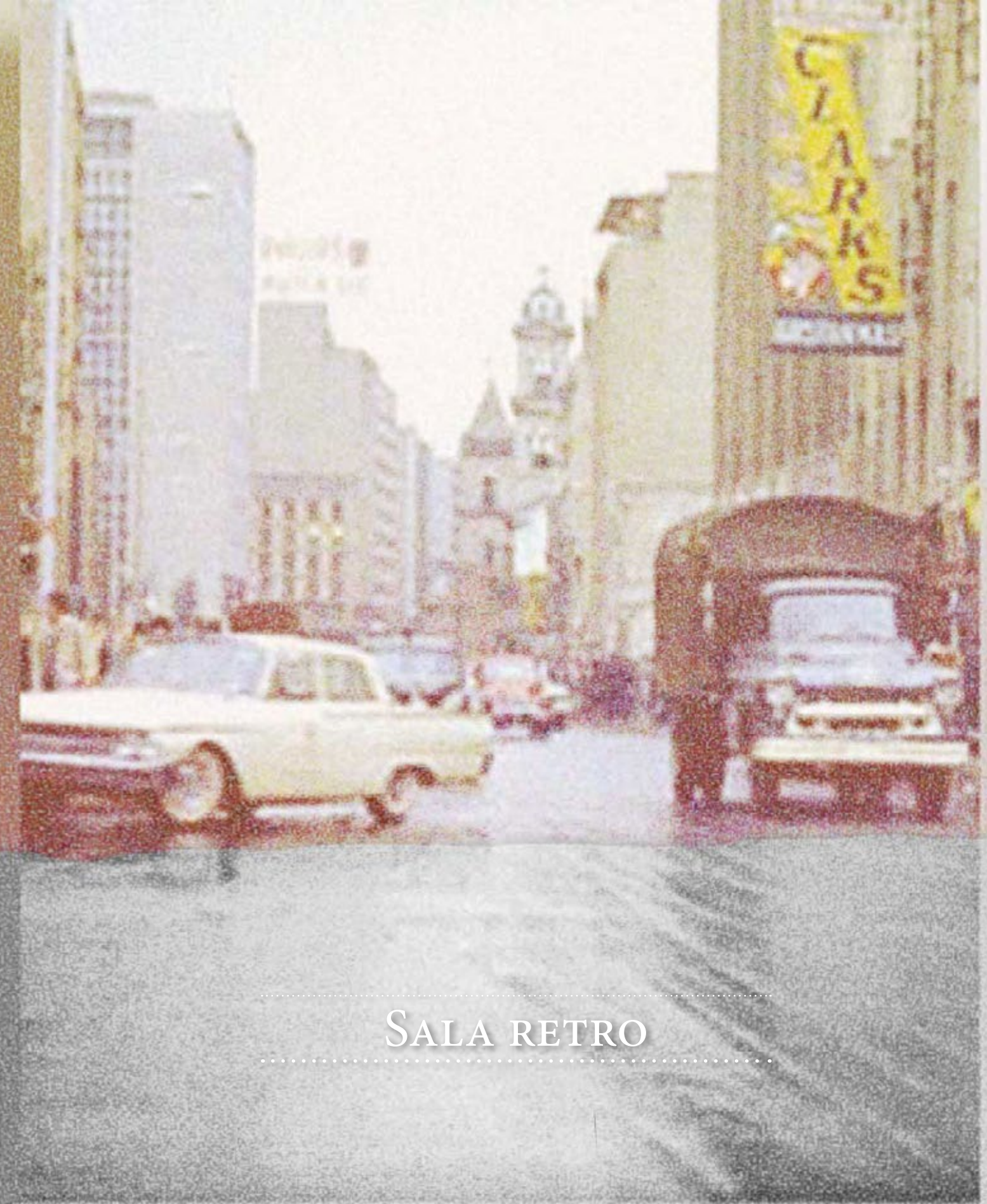
(...)

Pero usted sabe que hay cosas que no mueren con la muerte”.

Fragmentos del parlamento que lee Samuel en *Un aparato para detectar fantasmas*. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



SALA RETRO

RADSOBIA EN BOGOTÁ
KAT SOBIA EN BOGOTÁ

ALMA PROVINCIANA, DE FÉLIX JOAQUÍN RODRÍGUEZ (1926)

UN SANTANDEREANO EN LA CAPITAL

Oswaldo Osorio

—●—



A cien años de su producción, esta película es un preciado documento de la cinematografía colombiana, en especial porque, solo con otras dos (*Bajo el cielo antioqueño* y *Garras de oro*), sobrevivió casi todo su metraje completo (111 min). Sin embargo, es la que tal vez evidencia con mayor claridad las precariedades de la técnica y del lenguaje cinematográfico del país por aquel entonces. De manera que es una obra un tanto primitiva, pero también cargada de un agradable

desenfado y entusiasmo, así como de una serie de señas que dan forma a los modos y condiciones de la sociedad de entonces y su contexto.

El joven Félix Joaquín Rodríguez, paradójicamente, fue el único director de nuestro cine silente que tuvo algún contacto con una industria de cine, la de Hollywood, donde por un corto periodo trabajó como extra y asistente técnico. Incluso también tenía

experiencia en el teatro, pues esta película, unos años antes, fue una obra de teatro de su autoría. Compuesta por once partes y un epílogo, en ella cuenta la doble historia de amor, prohibidos por las diferencias sociales, de una pareja de hermanos. Ella se enamoró del mayordomo de la hacienda donde vivían y él de la hija de un zapatero de la ciudad cuando se fue allí a estudiar. El conflicto central es el repudio de sendas relaciones por parte del padre, pero en medio hay una miscelánea de elementos y códigos que la hacen una pieza variopinta y con una inusual dinámica para la época.

Esto quiere decir que, en principio, el relato está en clave de melodrama, como todas y cada una de las películas del silente colombiano. Y la más usual base argumental del melodrama literario, cinematográfico y luego televisivo, ha sido el amor imposible, en especial a causa de las diferencias sociales. En ese sentido, Félix Joaquín Rodríguez, a falta de uno, propone dos conflictos, sin embargo, esa probable doble fuerza dramática se desvirtúa en tanto solo esboza, inicialmente, la relación entre la hija y el mayordomo, para abandonarla durante casi todo el relato y apenas retomarla hacia el final solucionándola de un plumazo. Mientras que la del hijo y la obrera fabril tienen mayor

tiempo en pantalla e intensidad dramática.

En todo caso, ambas situaciones solo ponen en evidencia el clasismo que regía a la sociedad colombiana (bueno, igual ese es un mal histórico y universal), pero que en esta historia es solucionado, según lo requerimientos del obligado final feliz de este tipo de relatos, de dos distintas maneras, por un lado, con la repentina riqueza que el mayordomo ha ganada en sus negocios, y por el otro, con la forzada casualidad de que la enfermiza madre de la obrera resultó ser la hermana perdida del padre del estudiante, lo cual implicaba una relación incestuosa entre primos que todos parecieron pasar por alto, empezando por su autor. Y esto último representa un gran fallo de su director y guionista, no por el tabú moral, sino porque ya había solucionado el asunto haciendo que las virtudes de la joven disuadieran al padre para aceptarla como merecido amor de su hijo. En todo caso, el conflicto de clases fue solucionado como lo demandaban las leyes del clasismo: con riqueza o con apellido prestante.

El otro gran drama es la situación adversa que padece la joven obrera, quien, además de ser repudiada como prospecto amoroso por su condición, tiene a su madre postra-

da en la cama por una enfermedad, penosamente mantiene económicamente su hogar y es acosada sexualmente en la fábrica por el hijo del dueño. Pero tal vez su peor desgracia es que su propio padre le haya reprochado haber perdido su trabajo por mantener su integridad moral, lo que resulta ser una insólita concepción ética, ya del guionista o de la sociedad, cuando se justifica la situación con la sentencia “...los pobres no tenemos derecho a ser honrados.” No importa que luego el padre se arrepienta de su posición, pero esta línea de diálogo solo refuerza el clasismo que la película quería representar y normalizar con su trama.

... lo que resulta ser una insólita concepción ética, ya del guionista o de la sociedad, cuando se justifica la situación con la sentencia “...los pobres no tenemos derecho a ser honrados.”

Otro tono completamente distinto adquiere el relato cuando se centra en el díscolo y fiestero estudiante. Ahora es la comedia, la aventura y hasta la documentación social la que se impone. Desde el inicio protagoniza una pelea de borrachos desarrollada con los gestos y estructura del *slapstick*, esa comedia física que, en principio, solo se basó en golpetazos, patadas, destrozos y caídas; igual

ocurre con su torpe zambullida al caer de un puente. Más tarde, con un ligero dejo de cine de aventuras, es atracado, junto con su amigo, cuando cruza el páramo del Almorzadero, en su travesía de Santander a Bogotá, a manos de unos torpes bandidos que les quitan los pocos pesos que tienen y les dejan los caballos. Aunque hay que aclarar con este señalamiento geográfico que, según el investigador Álvaro Cocha Henao en su *Historia social del cine en Colombia* (2014), todo fue rodado en Bogotá y sus alrededores, lo cual desvirtúa un poco aquello de haber sido siempre identificada como una película santandereana. Se puede decir que lo es de corazón, por el origen del autor y la alusión a su tierra en la trama.


Después, en la capital, incansable entusiasmo juvenil del estudiante es la excusa para pasear al espectador, casi a manera documental, por distintos sitios y actividades de la ciudad: el carnaval estudiantil, conocidos parques y calles, una corrida en la plaza de toros, panorámicas desde Monserrate, la estación del ferrocarril, el aeródromo y, en fin, toda una serie de lugares y situaciones que muchas veces se olvidan del argumento, pero que evidenciaban el interés y deleite de su director por dar cuenta de la belleza y progreso de esta gran ciudad a ojos de un

provinciano, no importa si los de su protagonista o los suyos propios, da igual, porque en este personaje había mucho de lo que era su autor.

Esas imágenes documentales y su atenta y detallada mirada a la ciudad son, sin duda, un gesto propio del relato costumbrista que también define a este filme, el mismo que se extiende al primer tercio de la narración desarrollado en el campo, donde entonces ese deleite es por el paisaje natural, el hato ganadero, el trapiche, los campesinos “típicos”, la música folclórica y el baile del torbellino. De tal forma que esta cinta refleja, como otras de su época, esa frecuente relación entre el campo y la ciudad, sin ser tanto una tensión entre los dos escenarios, sino más bien el natural tránsito de un espacio al otro, donde en cualquier caso los personajes se sienten cómodos y disfrutando las ventajas de ambos casi por igual.

Ahora, en sus aspectos formales, como ya se adelantó, se trata de una concepción del cine más cercana al primitivismo cinematográfico que a la narrativa que, para entonces, ya dominaban las grandes cinematografías del mundo y con la que estaban creando obras maestras. A pesar de su vocación por rodar en exteriores, es innega-

ble que por la frontalidad, estatismo y distanciamiento de la cámara *Alma provinciana* se inclina más hacia el teatro filmado, cosa que se torna aún más crítica cuando lo hace en escenarios cerrados, pues incluso limita mucho más el espacio de lo que lo hicieron sus coetáneas nacionales, y salta a la vista el artificio como de “haber rodado en un rinconcito” o con tablas a los lados. Eso sin contar el sistemático descuido –o desconocimiento– de las normas de continuidad, así como los precarios y “hechizos” artefactos de iluminación que crean nerviosos rayones de luz sobre las cosas, y una puesta en escena torpe y sin planificación, que es muchas veces coronada por los actores mirando con insistencia a la cámara.

Sin importar estas limitaciones, que eran apenas la consecuencia lógica de un director debutante y de un país estrenando cine (antes de ese año solo se habían hecho nueve largometrajes), esta película respira cierto aire libertario, por el protagonismo de los jóvenes y por su actitud desafiante de las normas sociales. Un filme que se puede ver como una pieza clave de nuestro patrimonio audiovisual y que buscó ensayar elementos distintos al cine colombiano de entonces, así como explorar temas y tonos inéditos. 

RAPSODIA EN BOGOTÁ, DE JOSÉ MARÍA ARZUAGA

Juan Sebastián Muñoz



José María Arzuaga se fue de España un día para reiniciar su vida como artista. Como cineasta. Sin encontrar resonancia para su cine. Sin contar con un espacio donde existir como cineasta, para hacer crecer un cine desentrañado. Así fue como viajó a Colombia con el espíritu de quien anhela convertirse en un absoluto desconocido. Con la libertad del anónimo, del forastero. Del extraño. De quien está renovado para respirar otro

aire y para pensar en todo desde una nada fresca. Lo primero que se encontró Arzuaga en Colombia fue la precariedad plena de la miseria que se abría gigantesca frente a sus ojos. Ineludible. Reparó en los chircales, las mismas fábricas semiesclavistas bogotanas de ladrillo, en las cuales repararía Martha Rodríguez casi una década después. De ahí nació *Raíces de piedra* (1961), que no solo articula una condena social en aquella ex-

plotación laboral, sino el abismo del crimen como alternativa.

Pero Arzuaga conseguiría una perspectiva auténticamente panorámica cuando le dio un vistazo certero y musical a la capital con *Rapsodia en Bogotá* (1963), en donde pinta un fresco de la ciudad completa desde un amanecer hasta el amanecer del día siguiente, atravesando veinticuatro horas completas en un puñado de minutos. Por supuesto, se trata de una mirada renovada, nueva, desprevenida, sin prejuicio, pero también con una extrañeza tan arraigada como la tradición misma de las vanguardias europeas en el imaginario de un mundo entero por conquistar. Arzuaga sabía muy bien que su mirada formada en el cine europeo tenía la capacidad de desentrañar e incluso de revelar muchas aristas impensadas de Bogotá. De una ciudad ya gigante y llena de una vida constatable pero probablemente no tan fácil de observar desde la cercanía engeguecedora de una cotidianidad áspera, como la que ya había palpado en *Raíces de piedra*.

Arzuaga abreva de las fuentes de aquellas vanguardias experimentales que construyeron paisajes completos de las capitales europeas en los años veinte y treinta. Hay que mencionar, primordialmente, *El hombre de la cámara* (1929), cuando el mítico Dziga

Vertov pensaba en un cine como manifiesto, como una columna independiente y autónoma en el mundo del arte. También sobre la estructura del ciclo completo de un día, entregaba todo un tapiz con generalidades y particularidades excepcionales de aquel Moscú de hace ya casi cien años. Un par de años antes, fuera del realismo socialista, Walther Ruttmann había construido el día cinematográfico para Berlín, cuando construyó todo un trazado de imagen y sonido con *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927).

Arzuaga, más de treinta años después, extiende el modelo para comprender a Bogotá como un ente completo que se mueve sobre la potencia extraordinaria de sus detalles. En rostros, pasos, manos, gestos, luces de neón. Un organismo completo y armónico, que en *Rapsodia en Bogotá* reposa en los acordes de la *Rapsodia en azul*, de Gershwin. La aproximación que hace Arzuaga de aquella paradójica tradición vanguardista europea sobre la capital de Colombia no deja de lado la esencia de una observación aún arraigada a la visión propia de la conquista de un nuevo mundo, en el que fácilmente puede caber una mirada colonialista, pero también una mirada asombrada. Arzuaga, por supuesto, no repara en su propia postura cultural con respecto a esa observación,

pero tiene la conciencia, latente en la película, de estar observando un paisaje.


Para el ejercicio de esta prosopografía de una ciudad presentada como un organismo completo, se necesita una perspectiva tan extensa como la amplitud misma de las miras, del rango de visión extendido hasta lo máximo, para verlo todo completo y en cada detalle, con la necesidad de dar pasos hacia atrás para capturar completamente todo lo que se requiere, para que la descripción sea tan completa como puede ser. Por supuesto, entonces surge el montaje. No como un simple proceso de ensamblaje ordinario para organizar una captura azarosa, sino conceptualmente como un proceso original que articula por completo una mirada. Como un movimiento creativo anticipado, continuo y en constante transformación, incluso en la mirada que se a renovando generación tras generación.

... no deja de lado la esencia de una observación aún arraigada a la visión propia de la conquista de un nuevo mundo, en el que fácilmente puede haber una mirada colonialista, pero también una mirada asombrada.

La concepción de la vida de la ciudad, pensando nuevamente este concepto como

el proceso de un organismo vivo unitario, también puede percibirse como la confirmación de una agitación a la que el espectador de *Rapsodia en Bogotá* se enfrenta a través de un filtro estético. Aquellas imágenes recogidas por la cámara de Arzuaga corresponden a una verdad que es reapropiada para ser presentada nuevamente en un fresco panorámico que recobra esa forma como un detalle nuevo. Esto no implica necesariamente la ilegitimidad o el blanqueamiento, sino muy probablemente una dimensión de ese elemento, de ese rostro, de ese paisaje, que puede convivir con la verdad pragmática del día a día, que puede ser tan cruda como ya lo había considerado Arzuaga en *Raíces de piedra* y como después lo pensaría de forma integral en *Pasado el meridiano* (1965), que se refiere a una realidad sistemática de las clases populares. Ahí, en todo el centro de ese tríptico relevante de Arzuaga en Colombia, contempla a lo largo y a lo ancho a una sociedad que apenas se planteaba por entonces la integración de una modernidad que, en el norte del mundo, ya marchaba a un ritmo acelerado desde muchas décadas anteriores a la elaboración de Arzuaga.

Por lo tanto, en el contexto de una cultura en pleno auge, en la consolidación hacia una segunda mitad del siglo especialmente

vigorosa, *Rapsodia en Bogotá* se instala en el corazón de toda una reivindicación para una ciudad que recogía la aceleración de un país que estaba, justamente, en el punto álgido de unas convulsiones históricas que no podrían detener ese movimiento imparable, que tenía los acontecimientos del 9 de abril todavía frescos en la esencia de la ciudad. Arzuaga, como testigo excepcional de esa ciudad moderna, pareciera empujar a la ciudad hacia el futuro. Pareciera lavarla y acariciarla para presentarla al mundo, como quien consiente a un ser querido que está por enfrentarse a la dureza de la vida. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



1001 65

11 - 17 APRIL 2016

FESTIVALES

FICCI 65: EN TRES SALAS AL MISMO TIEMPO Y LA FÍSICA NO TE DEJA

Joan Suárez



De la cofradía del criterio a la imagen...
Una bitácora cinéfila con apuntes y entradas.

Un cortometraje logra ser un desperdicio o una complacencia. Es capaz de imponer una virtud o declinar ante la ambición. Consigue sostener un andamiaje equilibrado y partir de una idea precaria; ser una mezcla

o endulzar con firmeza su intención. Es, al mismo tiempo, la imitación de lo ya dicho y el potencial de un lenguaje fragmentado. Unos pocos pueden ser la expresión tímida de un largometraje, mientras la gran mayoría apela a una referencia canónica, a un sentido de tradición y pasión. Otros se evaporan mientras la sala aplaude y adelantan sin prisa más de una proyección. Sin duda,

el panorama del cortometraje en Colombia es intenso, heroico y edificante; al menos, así se corroboró en la reciente edición 65 del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI 65, del 14 al 19 de abril de 2026).

En la franja “Competencia Colombia cortometrajes”, todas las películas eran candidatas al Premio del Público. Se presentaron veinte cortometrajes agrupados en cuatro programas de exhibición. Sin embargo, ante la simultaneidad sin ubicuidad, alinear el cuerpo y la mente resultó insuficiente, antiformalista e irrepetible. Aun así, frente a un conjunto casi homogéneo del programa uno, y desprovisto de seudointelectuales laicos de pasarela y alfombra, disfruté las diversas maneras y enfoques de estas películas.

Este texto busca bosquejar una porción de la totalidad existencial de las demás obras. Sin distensión diplomática, planeé mi bitácora cinéfila con la aplicación desarrollada por el editor Juan David Villa, [otrofestiv – Tú decides el festival](#), ante el naufragio del programa impreso y sus coordenadas, que suelen desorientar incluso al espectador más avezado. Otro motivo de mi elección ha sido la cofradía del criterio y la ficción retórica

del gusto. Resulta pertinente destacar que de este programa (el primero) surgió una ganadora y otro autor reconocido por asociación artística.

Bajo estas premisas, presento a continuación las impresiones que suscitaron las obras seleccionadas. Estas líneas diminutas recogen la esencia de esta muestra. Mi intención es que el espectador sienta la textura de las películas antes de verlas.

El director Juan Camilo González, integrante del grupo Moebius Animación y especialista en artes digitales, presentó *Decaer* (2026; 7 min), una gramática elemental que desmenuza un trabajo de más de una década. Se trata de un retroceso animado por los sentimientos eternos y la oscuridad del recuerdo, donde el peso de la angustia viaja desde los estallidos de la pólvora hasta la luz que sigue a la evocación, la ausencia y la voz de los otros. Sus imágenes se depositan en la retina para empañarla con trazos, líneas y polvo; una pieza tan expresiva y refinada en su estética existencial que rasga la mirada. Gracias a este mimetismo de secuencias alegóricas, la obra resultó ganadora del premio a la Mejor contribución artística.

La intimidad familiar y las revelaciones de

un viaje están recopiladas en la película *La garganta del diablo* (2026; 15 min), del director Mateo Ramírez. La obra convierte el archivo fílmico en un símbolo esencial, proponiendo una interpretación de estas imágenes desde la lejanía y la ausencia. La voz en *off* funciona aquí como un pensamiento que se sobrepone a la presencia sonora del padre, lo que genera un encuentro de refinamiento visual y metafísico. Cada frase envuelve no solo una contradicción, sino también una interpelación en cada secuencia, una travesía que persigue entender e interrogar. Es una dimensión intensa, tanto en su voluntad artística como en su exigencia intrínseca por desdibujar el peso del pasado y, a la vez, capturar la enigmática despedida.

Otra de las películas documentales nutrió la pantalla con un trozo de magia y con la habilidad del truco. Se trata de la historia de María Paula Lorgia Garnica, quien en su película *Las formas de la magia* (2026; 16 min), aborda el proceso creativo y artístico de su padre, el mago Gustavo Lorgia. El relato adquiere un carácter dinámico y de poca manipulación en sus imágenes, que transitan desde los ámbitos familiares hasta las exhibiciones para televisión y espectáculos. La directora brinda una serenidad lírica que guía al espectador a través de un túnel, una

ilusión que ella controla con carácter mediante el uso de intertítulos sobre las imágenes de betamax que custodió su padre. De este modo, la directora sitúa los fragmentos en un movimiento latente de sensación y emoción, creando una unidad de reflexión y diálogo con la mirada y el alma del personaje.

Es una dimensión intensa, tanto en su voluntad artística como en su exigencia intrínseca por desdibujar el peso del pasado y, a la vez, capturar la enigmática despedida.


Una obra que exigió una atención cuidadosa por su postura política, social y cultural sobre la representación del cuerpo y el deseo de la mujer es la película de la cineasta Gloria Isabel Gómez Ceballos, cuya semilla explotó en la sala con *Madres de nacimiento* (2026; 8 min). Se trata de una sentencia fílmica y de archivo sobre los derechos reproductivos y su mirada cristalizada, esa que analiza las formas en apariencia inamovibles, encerradas y estáticas bajo los designios de libertad y autonomía en la estructura patriarcal. La obra es una diminuta joya en duración y un gigantesco montaje que aplasta y devora al espectador con cada secuencia de exhuma-

ción histórica y emocional. Tan magistral y extraordinario es su rigor de arqueóloga e investigadora que el filme se hizo con el premio al Mejor cortometraje universitario.

Sobresale también un ejercicio con un pulso intenso, capaz de detener el ruido del mundo como un oasis para el duelo, es la película documental de Laura Chará *Todas las manos que solté* (2026; 23 min). En ella, articula su experiencia para recomponer las grietas del corazón en su linaje familiar y de afectos. El relato se dispone en un silencio narrativo por cada espacio de la casa; surge en la pantalla como un cántico de recuerdos y el retorno de las preguntas. Es una construcción a modo de plegaria, pausada y vinculada al juego simbólico del espejo, la imitación del otro ante la mirada de los ecos y los gritos callados. La visita de la autora danza con el canto de los pájaros y la quietud de los elementos en cada habitación. Partes aisladas y tan múltiples como las ausencias.

Se suma a este itinerario la película del cineasta caleño Óscar Ruiz Navia *Ya se ven los tigres en la lluvia* (2025; 15 min), un relámpago fonético y epistolar. Sus imágenes convidan a la contemplación del archivo en video8. La aventura de la hermandad y la presencia del regocijo devuelven la sonri-

sa y la voz en un ritmo solitario, entretejido entre dos ciudades. Algunas secuencias triunfan sobre el texto y se desintegran en el sonido desolado a cargo de Mercedes Gaviria; allí aparecen el habla y las ilusiones de la memoria. Es un autor que duplica la tenacidad que lo caracteriza, no solo en sus largometrajes, sino también en sus historias cortas, sosteniendo la evasión del sueño y la continuidad onírica sin fuga, solo la frescura de la última mirada.

En definitiva, cada una de estas piezas es una premisa de amor y pasión por el cine; una búsqueda propia ante las despedidas sin anuncio, los duelos, la memoria y los derechos. Resucitan secretos temblorosos. Sus distintas técnicas y formatos bordan una forma de pensar y trabajar con material fílmico de archivo en la gran mayoría de las obras. Sus creadores se desdoblaron como arqueólogos solitarios en el montaje sentimental de cada plano o secuencia. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

FICCI 65: THE LONELIEST FEST IN TOWN

David Guzmán Quintero



Este año la asistencia al FICCI fue considerablemente menor en relación a años anteriores. Lo que, claro, no implica de entrada que haya una desmejoría en el festival o que cada vez haya menos interesados en el evento. El festival siempre es una cita imprescindible para personas que quieren (de maneras distintas) reunirse en torno a las películas. Sin embargo, quizá debido justa-

mente a la menor asistencia, los comentarios se hacen más notorios.

En Getsemaní las discusiones tendían a girar en torno a cómo ponen el último filme de Lucrecia Martel en una sola función en un centro comercial que a nadie le gusta, en qué pelis se durmió cada uno y quién podía recomendar algo que valiera la pena los

siguientes días. A alguien del equipo de programación le pareció una excelente idea poner el último filme de Radu Jude a las 10 pm. Tal vez funcionó, pues la asistencia logró abarcar gran parte del Adolfo Mejía. Poco a poco, a Getsemaní iba llegando más y más gente molesta porque esperaba algo más de un filme llamado *Dracula*. También recuerdo particularmente un debate en torno a *Anoche conquisté Tebas*, de Gabriel Azorín, un filme en el que la mitad de la sala se durmió, mientras otros sostenemos que, junto al último Pereda, fue de lo mejor que hubo en la programación. Como las dos anteriores, se habló también de un filme de Hong Sang-soo y el último filme de Nicolas Gaux.

Como se puede notar, varias conversaciones giraron en torno a la selección iberoamericana e internacional. No se trata, pues, de que se esté tomando la parte por el todo, pues hubo quienes directamente prescindieron de cualquier filme colombiano tras la primera función. Muchas personas siguen encontrando innegociable la asistencia a los cortos, aunque sepan de antemano que van a salir quejándose. Lo que separa la molestia por Radu Jude de esta última nombrada, es que los comentarios a los filmes colombianos tendían a enfocarse en lo esquemática que se ha vuelto la forma. Archivo familiar

repetido varias veces, uno virado a rojo, otro negativo, otro a cámara lenta y la voz en *off* de quien dirige leyendo algún poema. Esta forma, que sin duda en algún momento llegó a darnos buenos relatos, podría describir varios cortos (y algún largo) y ahora se va antojando estancada. Así pues, las muestras iberoamericana e internacional son las que se antojan menos constreñidas y más dispuestas a la variedad.

En la selección colombiana, cabe resaltar que algunas de ellas (como se ve en los logos al principio de cada filme) fueron financiadas de formas alternativas a las subvenciones públicas. El que el cine colombiano se esté movilizando en dirección a no depender de los fondos, es algo que debería implicar una cierta libertad narrativa. Y que un festival como el FICCI se abra a esos filmes “imperfectos” también nos hace ver con optimismo que las ventanas sigan estando abiertas para un cine más despreocupado por el tecnicismo. Sin embargo, ¿en serio se le está dando la oportunidad al cine financiado de “otras” formas? Y quiero resaltar: ¿en serio se le está dando la oportunidad *al cine*?


La gran diferencia entre los filmes que dividieron tanto, como *Tebas* o *Drácula*, y al-

gún otro largo infaltable en la programación colombiana cada año, es que ni siquiera tiene que ver con la puesta en duda de la calidad del filme, sino que directamente son filmes absolutamente intrascendentes. Y entiéndase por eso que no fomenten discusión alguna. ¿No es eso inoportuno respecto a la idea de reunirse en torno al cine? Los asientos reservados están generando hartazgos que son evidentes cuando se mira más allá de los parcerismos.

Así pues, las muestras iberoamericana e internacional son las que se antojan menos constreñidas y más dispuestas a la variedad.

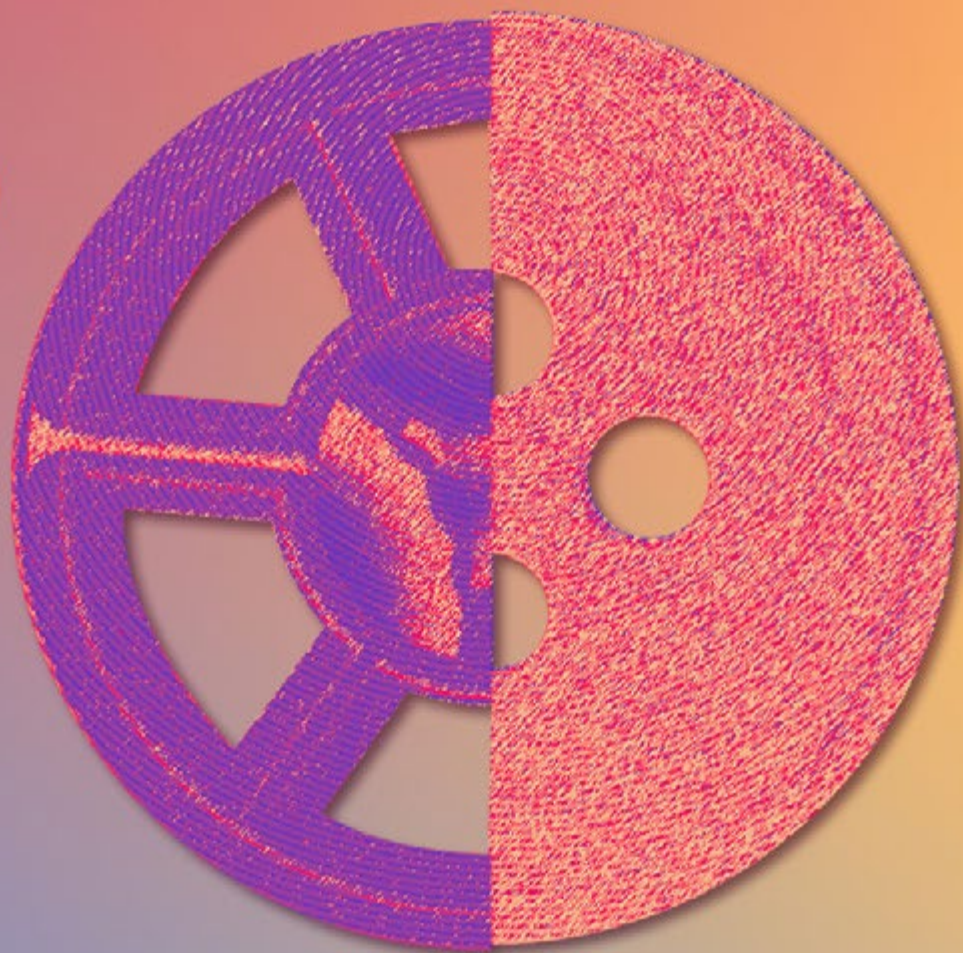
Que no se entienda esto como una generalización que pretenda cobijar la totalidad de la producción colombiana presente en el FICCI, pues afortunadamente hubo bellas participaciones como *Una escritura en apariencias* o *El hogar fue sepultado en esa tierra que nunca pudimos encontrar*. La cuestión está en si los filmes de verdad están generando alguna suerte de discusión o si es algo que dependa meramente de la “empatía” del público.

El compromiso de un festival hoy ha de ser mantener vivo al cine mediante la char-

la, ese espacio que el propio evento propicia y que cada vez parece más amenazado. No se trata de filmes fallidos, divisivos o incluso irritantes, sino en programar filmes que no dejen más que cortesías y una sensación de compromiso. Si este año el FICCI pareció más solo, no fue únicamente por la menor asistencia, sino por esos silencios que dejan ciertas decisiones de programación. Un festival debería vivir de la discusión, del desacuerdo, del entusiasmo y hasta de la rabia compartida al salir de una sala. Mientras sigan existiendo filmes que partan al público en dos (y gente dispuesta a debatir por ellos en las calles de Getsemaní), seguirá habiendo algo vivo. Lo preocupante empieza cuando ya nadie tiene nada que decir. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



MUESTRA DE
VIDEO & EXPERIMENTAL

vortex ¹⁴

FASHION FILM **EXPERIMENTAL**

Organiza:

cinéfagos.net

Apoya:



cinéfagos.net

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

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet

 @cinefagosnet