

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº 18 - agosto 2026



cinefagosnet



@cinefagosnet



cinefagosnet



cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

Andariega, de Raúl Soto
Gonzalo Restrepo Sánchez

Barrio Triste, de Stillz
David Guzmán Quintero

Barrio triste, de Stillz
Daniel Tamayo Uribe

El juego de la vida, de Andrés Ruíz Zuluaga
Joan Suárez

Ficciones sin futuro, de Diego Espinosa
Danny Arteaga Castrillón

Habitante, de José Alejandro González
Martha Ligia Parra

Katabasis, de Mauricio Carmona Rivera
Daniel Tamayo Uribe

Llueve sobre Babel, de Gala del Sol
Lina Rivera (Sunnyside)

Llueve sobre Babel, de Gala del Sol
Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Gamín: pobreza, melodrama y literalidad
Eduardo Bustos Moreno

Jorge Navas (Cali, 1973)
Mauricio Laurens

Luis Vicens, García Márquez y el cineclubismo
Rito Alberto Torres

Monos con aureola
Fabián Aguirre

No todo el cine viejo es cine clásico...
Oswaldo Osorio

ENTREVISTAS

Entrevista a Carmiña Martínez
David Sánchez

Entrevista a Gala del Sol (Llueve sobre Babel)
Mauricio Romero

Entrevista a Raúl Soto y Yesenia Herrera (Andariego)
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Sorany Marín Trejos
(La marcha del hambre)
Óscar Iván Montoya

DOCUMENTOS

Colombia en la Historia del cine mundial, de Georges Sadoul

Colombia en la enciclopedia Historia del cine (Sarpe)

SALA CORTOS

Refracción, de Isabella Palacio Mesa
Verónica Salazar

SALA RETRO

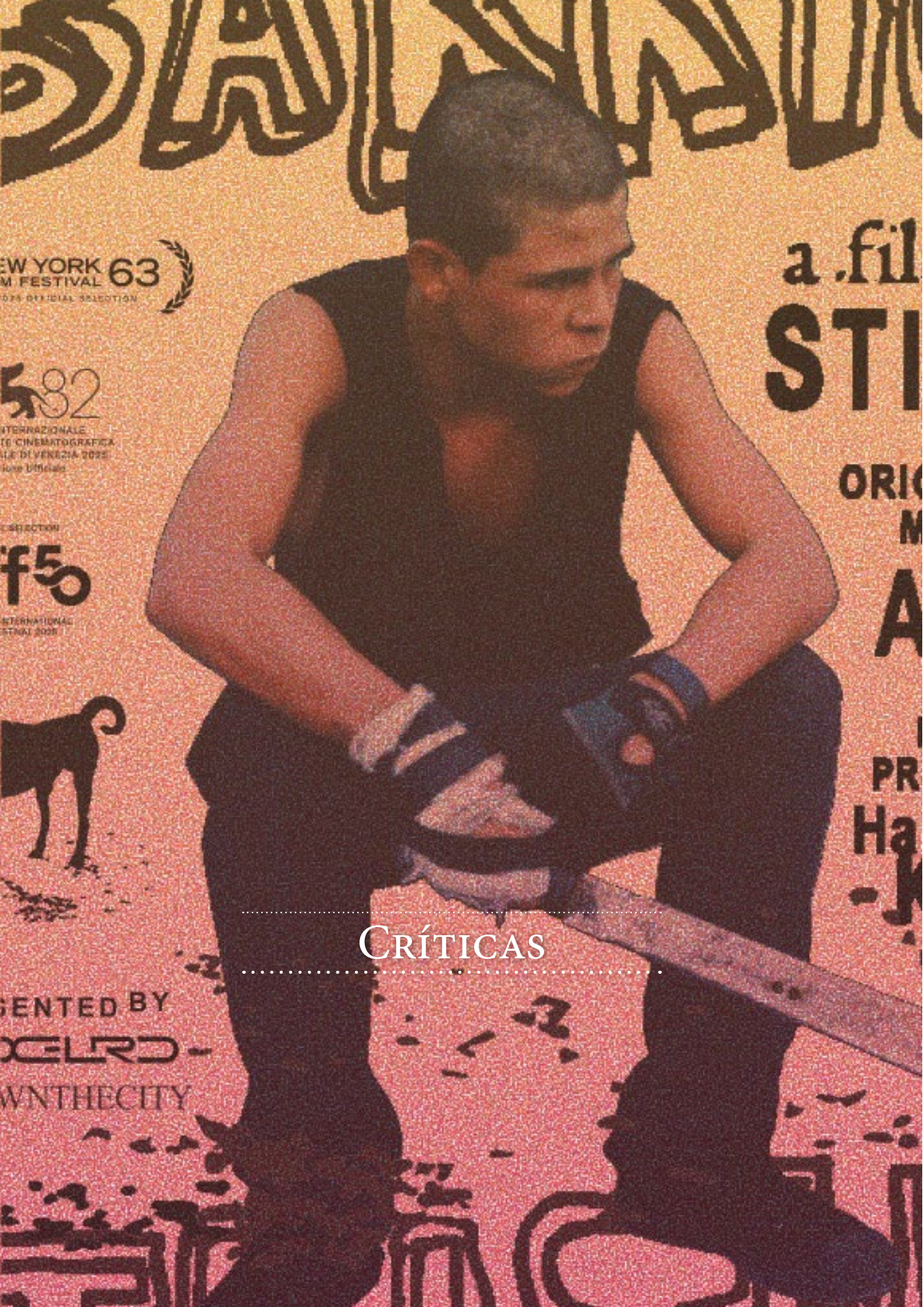
Golpe de estadio, de Sergio Cabrera (1998)
Juan Sebastián Muñoz

Director: Oswaldo Osorio
Gerencia: Adriana González

-

ISSN 2745-0589

© 2026 - Todos los derechos reservados.



NEW YORK 63
M FESTIVAL
OFFICIAL SELECTION

82
INTERNAZIONALE
DE CINEMATOGRAFICA
LE DI VENEZIA 2022
Giure Ufficiale

SELECTION
f5
INTERNATIONAL
FESTIVAL 2020



PRESENTED BY
DELROD -
WNTHECITY

a film
STI

ORIG
M
A

PR
Ha
-J

CRÍTICAS

ANDARIEGA, DE RAÚL SOTO

—●—
Gonzalo Restrepo Sánchez



El cine es el diálogo del mundo actual.

—Elia Kazan, 1986—

Un vocablo común y actual en nuestro país entre campesinos y ciudadanos es el de “andariego” (un adjetivo que describe a un individuo que recorre incontables caminos o

que transita asiduamente de un lugar a otro sin permanecer en un solo lugar). Y creería que hasta el colombiano más analfabeta conoce su significado. Aparte de eso, iletrados o no, de alguna manera, los colombianos somos andariegos.

En la literatura colombiana, por ejemplo, *El Andariego: Relatos cafeteros*, de Carlos Ospina Marulanda, es un compendio que, además, retrata la figura del recolector y la cultura gastronómica de las zonas cafeteras de Colombia. Otros estudios revelan que Tomás Carrasquilla –en novelas como *La marquesa de Yolombó*– inmortalizó al caminante que trazaba los caminos de herradura y conectaba la geografía montañosa.

Y si aceptamos sinónimos del vocablo en cuestión como caminante, errante, viajero, trotamundos o callejero, el cine siempre nos lo ha mostrado a través de la *road movie* y en diferentes contextos. Por ejemplo: *Diarios de motocicleta*, dirigida por Walter Salles (2004), narra el viaje en motocicleta del joven Che Guevara y su amigo Alberto Granado por algunos países latinoamericanos (Colombia, Argentina, Chile, Perú y Venezuela), en un camino que transforma el punto de vista de los protagonistas sobre las desigualdades sociales de América Latina.

En el cine reciente colombiano, *Monte adentro*, dirigido por Nicolás Macario (2015), es un documental que sigue a una casta de arrieros tradicionales de Salamina, Caldas, donde a lomo de mula la película recorre el día a día de dos hermanos, Alonso

y Novier. Pero, además, el filme es una evidencia sobre el oficio ancestral de la arriería y la nostalgia frente a otras certidumbres de la realidad.

Y todo este preámbulo para enmarcar la sobresaliente película colombiana *Andariega* (dirigida por Raúl Soto Rodríguez) a considerar. Y es que, partiendo de Chena –interpretada por la protagonista real de la historia, María Yesenia Herrera Benítez–, ella misma personifica su propia vida como madre soltera (nunca deja de estar pendiente de su hijo) y trabajadora rural. Y es que el espóiler es casi inevitable por una razón fundamental: A sus veintiséis años, Chena hace visibles a los miles de trabajadores rurales que recorren el país siguiendo las cosechas de café. En esta impasible tendencia, “ese viaje” se reconcilia con la idea de independencia entre todos ellos. No hay, pues, un rincón en nuestra querida Colombia donde no haya una experiencia individual andariega, sino que igual se ponen en evidencia las condiciones y escenarios estructurales del trabajo rural en nuestro país.

Para finalizar, el trabajo que Soto Rodríguez realiza con María Yesenia Herrera Benítez para conseguir una gestualidad no agónica en su obra y que denote la avenencia

de un rostro no agotado, sin definir límites ni causas, es brillante y reside en la forma en que interactúa Herrera Benítez con sus elementos laborales, con los interlocutores a su alrededor, la manera (quizás inconsciente) en que conserva ciertos movimientos cuando ya ha comenzado a ejecutarlos, el ritmo con el que camina por el campo y cómo su mirada se enfoca en espacios concluyentes. Todo esto cuenta con un lenguaje no verbal que no tiene dudas ni angustia, a través del cual los espectadores percibimos su postura ante la vida.

En consecuencia y sin perspicacia en los elementos narratológicos utilizados por el cineasta colombiano, creería, eso sí, que son el reflejo de un juicio profundo del personaje protagonista y de su realidad inmediata, ya que sus acciones son siempre relatadas por una cámara que no diferencia ni justifica, que no somete ningún elemento entre la mirada del espectador y las acciones de Chena. Entonces el tercio final de la cinta no es, como se podría llegar a pensar, un intento, por parte del director colombiano, de encaminar a la protagonista hacia algún cauce psicológico por la ausencia (mientras trabaja) de su hijo, separada de su esposo, etcétera. Más bien, es la serena expresión de Chena articulada en torno a la necesidad de

seguir siendo una andariega. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

BARRIO TRISTE, DE STILLZ

UN SIMULACRO EN PRIMERA PERSONA

David Guzmán Quintero



La historia de la cámara bien podría ser la historia del ojo –con todo y su remisión a Bataille–. La cámara supone una mirada que registra una contingencia. Un gran ejemplo sería *The cameraman*, en cuya mejor secuencia, Buster Keaton atraviesa un campo de fuego cruzando con una cámara. De hecho, tal vez *Barrio Triste* funcione elo-

cuentemente como una rearmonización de esa secuencia. Con la diferencia radical de que *The cameraman* se estrena un poco más de treinta años después de la presentación del cinematógrafo. *Barrio Triste* llega tras las múltiples codificaciones culturales por las que ha pasado Medellín y sus barrios populares a través de la historia y del cine. Los

mejores momentos del filme llegan cuando el relato logra caminar en la delgada frontera entre la inocencia de la mirada y un espacio que se nos hace familiar. En ese sentido, el mayor goce estético que produce el filme se produce cuando la cámara parece obnubilada ante un dúo de punketos en una terraza. En contraparte, pierde fuerza cuando la mirada se hace consciente del contexto e intenta exotizarlo con una aparente aspiración a una suerte de realismo mágico: no me refiero al viraje extraterrestre que toma el relato –al que me referiré más abajo–, sino a encontrar un caballo en una habitación o cosas por el estilo.

Lo que atraviesa y sustenta todo el relato de *Barrio Triste* es alguna derivación de la vida contemporánea. Un relato al que podría asemejarse –aunque no es la primera asociación que a uno se le podría ocurrir– es *El hombre que nunca estuvo*, de los hermanos Coen, en el que un barbero intenta cambiar de vida, buscando un futuro económicamente más generoso; los Coen cosen esta idea de un “mejor futuro” con el Incidente Roswell y el avistamiento de un OVNI. De una manera similar, Stillz toma como punto de partida una idea aparentemente antagónica: si los Coen trabajaron con “un mejor futuro”, Stillz lo hace con el “No-futuro”, en uno de

los barrios cuya humanidad fue explotada por el narcotráfico y cuya juventud, en gran medida, resultó aceptando como una especie de naturaleza el que no hubieran “nacido pa’ semilla”.

Luego el No-futuro resulta dialogando con la soledad inmanente de la individualidad privilegiada por estas épocas posmodernas. Este último campo es representado por los arbustos parlantes del protagonista, en el que habla de su tristeza y el haberse enterado de que era padre y se lo habían ocultado. (A propósito: otro filme de los Coen. En *Inside Llewyn Davis*, la idea del “hijo” también está atada a la idea de que el futuro no tiene cabida para el protagonista: descubre que una exnovia nunca abortó –como se lo hizo creer–, mientras otra quiere hacerlo precisamente porque el padre es él.) El otro, el del No-futuro, es representado por la cámara subjetiva y los paseos por el barrio, que incluyen un *toke* de punk en una terraza, símbolo que en primera instancia nos remite a *Rodrigo D.*, pero por el otro nos recuerda que esa fue la expresión por excelencia del No-futuro, desde su nacimiento en Escocia.

Este mundo, como dije, se presenta mediante una cámara subjetiva. Sin embargo, el carácter subjetivo de esa cámara también

queda en una liminalidad. Se despersonaliza al sujeto que filma, aunque a veces le veamos los pies o su rostro en un espejo. Esa mirada se desdibuja constantemente en el plano diegético: asiste al robo de una joyería, se inmiscuye en confrontaciones íntimas, se acerca bastante a los personajes sin que ellos se percaten de su presencia. Es decir, ese ente parece traducir el No-futuro, también, en una especie de No-presente. Aceptando ese marco, es absolutamente comprensible que la primera escena solo sirva para justificar la existencia de ese dispositivo escópico que empieza a desintegrarse. Y por eso mismo, puede ser tentador para el director jugar con las tensiones que se producen entre el carácter relativamente objetivo de la cámara subjetiva y el que aquello que filma a veces se presenta como extraño. De ahí, su cuota de realismo mágico que, como también dije más arriba, es en los momentos en los que flaquea el relato. Es decir, cuando la realización se hace consciente de presencias “extrañas” que se ponen delante de la mirada. En ese sentido, la música extradiegética, con esos sintetizadores que solo reproducen frecuencias, en la medida en la que solo están ahí para *extrañar* más la realidad, también es un desacierto.

Como se puede ver, aparecen una cantidad

de signos a los que estamos familiarizados en el cine colombiano: jovencitos, un barrio popular, cámara en mano, punk. Pero en lo que Stillz es especialmente acertado es en abrir otras posibilidades para estos signos. Primero, con el arbusto parlante que nos invita a una faceta más vulnerable de un “arquetipo” que ha sido utilizado en varias ocasiones desde una perspectiva demasiado blanca que le interesa solo en la medida en la que puedan mostrar sus “actitudes salvajes”. Por el otro, los campos entre los que se desarrolla el filme, resulta encontrando una premisa en el “No estamos solos”, aunque parezca que el barrio se queda sin pelaos, “No estamos solos”. Tal premisa, que bien puede surgir de un confort a la búsqueda de la felicidad en medio de la soledad, es lo que resulta escalando hasta esos recorridos esotéricos, metafísicos.

La cámara se pasea por lugares que aparentemente son despojos de sectas, cosa que transforma lo marginal en clandestino, pues el cine colombiano poco ha puesto la mirada allí (solo recuerdo *Los conductos*, de Camilo Restrepo) o deliberadamente lo ha ignorado, pues también está presente en la novela de *Rosario Tijeras* y desaparece en su adaptación cinematográfica. Ese marco resulta siendo la antesala que posibilita

estéticamente la aparición de estos extraterrestres que abducen a los jovencitos. Así, el filme termina desplazando el imaginario del barrio del realismo social hacia una metafísica del (No-)futuro.

En últimas, el principal hallazgo de *Barrio Triste* es haber encontrado una forma de volver a mirar un contexto tan filmado. La cámara conserva durante buena parte del recorrido una disposición cercana al asombro, permitiendo que imágenes ya conocidas recuperen parte de su opacidad. Allí aparecen los momentos más logrados del filme. Cuando esa misma mirada empieza a organizar aquello que encuentra mediante códigos ya disponibles, la película pierde parte de esa potencia inicial. Aun así, queda un gesto poco frecuente dentro del cine colombiano reciente: asumir que el simulacro ya existe y decidir filmarlo desde adentro. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

BARRIO TRISTE, DE STILLZ

IMAGINAR EL FUERA DE CUADRO DE LOS BARRIOS TRISTES

Daniel Tamayo Uribe



Robarse una cámara de reportería en los años ochenta en Medellín comienza como un juego. Juan y sus jóvenes amigos se divierten al atacar al reportero y su camarógrafo, quienes han venido a cubrir la noticia de que los habitantes del barrio han visto extrañas luces celestiales en la zona. Las risas son hilarantes, con tintes de malicia e ino-

cencia. La imagen se sacude en el forcejeo y sigue confusamente la rápida huida. A partir de ahí la secuencialidad, el ruido de grano y la opacidad del video antiguo de la cámara robada marcan la movilidad, la textura y el tono de la ambigua perspectiva subjetiva que seguimos en este *Barrio triste* (2025).

¿Por qué robarse una cámara? No es algo que buscaran los cuatro muchachos rapados, fue una posibilidad que se posó frente a sus ojos y la tomaron. Con los robos parecen estar familiarizados los protagonistas: otra de las escenas de la película, que deliberadamente los muchachos graban con la cámara robada, es un asalto a una joyería al que van con máscaras demoníacas y que termina con una muerte no planeada. Más allá del crimen con tono Hollywood, se nos indica un designio de destino ya sabido trágico. Hemos estado en otros barrios tristes en el cine colombiano: por ejemplo, los de *Rodrigo D*, *La vendedora de rosas* y *Los reyes del mundo*. En *Barrio triste*, una obra más bien experimental, el ambiente se impone sobre el relato y los personajes llegan a quedar en un segundo plano. Juan y sus amigos, igualmente herederos y actores de esa tradición cinematográfica de personajes jóvenes en las periferias urbanas, están familiarizados con las imágenes, tanto que minutos después del hurto manejan la cámara y empiezan a registrar con ella. Lo que vemos es aparentemente conocido, sin embargo, en la imagen primero juguetona no se vislumbra ese triste final que los adolescentes anticipan entre lágrimas infantiles y miradas oblicuas.

No es cuestión de saber ni controlar.

Las imágenes, así como sus vidas, están fuera de las manos de los muchachos de *Barrio triste*. Volvemos una vez más al inicio. Tras el robo del dispositivo a través del que vemos casi todo en la película, los muchachos huyen pero no ponen pausa a la cámara, sea por el afán del momento o sea por no saber cómo detener el registro. La vida y el cine. El juego de la cámara robada con la que pueden grabar sus recorridos, sus caras, su barrio no demora mucho en diluirse y tornarse en entrevista y fantasía: la cámara permanece subjetiva pero ahora, en vez o además de Juan/muchachos, hay otras dos presencias detrás (sin contar al director): la del director de casting quien plantea preguntas a los actores protagónicos en un registro entre documental y performático que no termina de integrarse con el resto de la obra; también aparece un estado o ser fantasmal que reemplaza o toma posesión del registro más bien ficcional de *Barrio triste*. De un lado pondera una oralidad frontal: las reflexiones de los jóvenes y algunas palabras que –me imagino– se les pide decir a cámara; del otro estamos situados en una observación liminal: la cámara transita y con frecuencia no sabemos si es percibida o no por otros personajes o seres. La ambiva-

lente confusión de los dos registros, adentro de ellos y con los otros, quizás se debe al carácter de médium que adquieren los protagonistas con la película, donde son casi absorbidos por ella.

La música de la DJ Arca, que aquí inunda la acción, los ambientes y la intimidad, tiñe de videoclip –el ámbito de experticia de Stillz, el director– el trance, a veces disperso, en que entramos. Las sensaciones y las emociones se imponen sobre la narración: la mística, redentora o mortuoria, y la melancolía son lo importante en las situaciones. Estas parecen los vehículos de algo más, como lo son los videoclips a la música. Ello nos hace pensar y sentir que son fuerzas invisibles las que atraviesan al universo de este *Barrio triste*. Ellas están por arriba y por abajo, por dentro y por fuera, como la música. Esta última y los personajes son el médium que canaliza las fuerzas y nos conectan con ese algo más. Hay alegoría.

En la radio y la prensa nos enteramos de la noticia de un joven, entre otros como Juan y sus amigos, que ha desaparecido. Tenemos la sensación de un vacío que siempre está abriendo campo en los recorridos y las paradas de los muchachos. ¿Se trata de la nada que deja el muchacho? ¿Y dónde está esta?

¿En su familia, sus amigos, la comunidad, la ciudad, la película, la imaginación? Tal vez todas o a lo mejor ninguna. No obstante, se responde a la incógnita y a la sensación de hueco.

El punto de encuentro entre ambos registros, el documental y el ficcional, es aquel en que damos con la emoción perdida entre lo musical y lo vocal. Como por un juego peligroso de película de terror, jóvenes del barrio van al encuentro de un ser celestial y luminoso que los hace desaparecer. Por el contrario, la criatura oscura y macabra que figura posteriormente resulta inofensiva. La música luminosa se contrarresta con aquella tenebrosa como dos fuerzas igual de intensas que, al sumarse por el montaje, abren un espacio de contemplación. Sin atascarse en un maniqueísmo encarnado, sin cielo ni infierno, resuena en el encuentro con los cuerpos de estos entes lo más potente de la entrevista que hace el director de casting, cuando Juan dice con trémulo: “la felicidad se fue cuando perdí la inocencia”. La canalización de los médiums, en los diferentes registros de la película, es frágil, nebulosa, tierna, triste.

¿A qué se debe la pérdida de la inocencia o ese vacío que sentimos? ¿Es por el juego de

robar la cámara?, ¿el hombre asesinado en la joyería?, ¿la acudida a los seres fantásticos?, ¿el consumo de droga?, ¿las risas maldadas, los ojos desorbitados, las lágrimas auténticas?, ¿el incendio de la modernidad?, ¿la esperanza guardada?, ¿el reflejo roto?, ¿existir en un barrio triste?, ¿juntarse con los amigos?, ¿ser casi tragados por la película? Volvemos al espacio de contemplación resultado de la “suma” de fuerzas. Sentimos y pensamos en el vacío que existe, al menos, a partir de los años ochenta en Medellín. Quizás allí y desde entonces nuestro cine –particularmente esa tradición de personajes jóvenes marginales paisas– ha perseguido esa inocencia perdida, parte del fuera de campo que ha sostenido la imagen de los *barrios tristes*.

Intuimos en esta ocasión, con melancolía y entusiasmo, que a pesar de los extravíos ha valido la pena imaginar una nueva fantasía para ese espacio tan grande por llenar. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL JUEGO DE LA VIDA, DE ANDRÉS RUÍZ ZULUAGA

LA DIGNIDAD HUMANA FRENTE A LOS SUEÑOS Y LA FRUSTRACIÓN

Joan Suárez



*La colisión entre el deseo intrínseco de trascender
y la contundencia de las barreras estructurales.*

*“El que tiene que luchar contra la pobreza es
el pobre, y no para dejar de ser pobre, sino para
vivir lo que la pobreza ofrece para crecer y luchar*

contra lo que la pobreza impide”.

–Escuchemos a los pobres. Aportes para una
antropología del pobre,
de Federico Carrasquilla–

Se dice que una de las aspiraciones más íntimas del ser humano es trascender, no solo a nivel personal, emocional, espiritual y material, sino también dejar un camino, un legado, si se quiere, para las generaciones precedentes en su línea familiar e histórica. Otros, como Manfred Max-Neef, señalan desde su teoría del desarrollo a escala humana, que el objetivo principal del progreso debe ser mejorar la calidad de vida de las personas mediante la satisfacción conjunta y equilibrada de sus necesidades fundamentales, en lugar de priorizar únicamente el crecimiento económico. Al menos así lo planteó desde su propuesta, cuya taxonomía fue publicada por primera vez en 1986.

En ese sentido, ¿cómo entender el camino arduo, lleno de obstáculos y de innegables barreras estructurales para algunas personas en Colombia? ¿Cómo comprender las imposibilidades de escalar un peldaño o alguna posición destacada, o por qué otros tienen una ligera ventaja solo por haber nacido en un hogar de economía holgada? ¿Cómo diferenciar la envidia o el odio, sin ningún gesto interior de resentimiento, y aspirar a una rabia contra la injusticia e inequidad social que no despierte instintos retaliativos y primarios?

Quizá como consecuencia de lo anterior existe *El Juego de la Vida* (2025), una película documental que sigue durante catorce años a cinco familias colombianas, rurales y urbanas, que luchan por avanzar en un país donde moverse no siempre significa progresar. Dirigido por el periodista y cineasta Andrés Ruíz Zuluaga, quien de manera cautelosa y sin tibieza sostuvo una conversación cinematográfica, sin excusarse, más allá de gráficos, tablas de porcentajes y decimas de percentil. El filme nos lleva a rozar el desequilibrio de una pregunta que la Encuesta Longitudinal Colombiana de la Universidad de los Andes (ELCA) ayudó a mirar con profundidad: ¿por qué salir de la pobreza sigue siendo excepcional en Colombia?

Lejos de estadísticas y cálculos econométricos, esta pieza es un golpe de análisis e impulso para cualquier espectador en Colombia y, tal vez, una conexión de corazón al sentirse plenamente identificado con una de las historias. Incluso el mismo director es protagonista de esta aventura con prudencia y sin opulencia figurativa; es un pretexto esencial para hilar los eufemismos de la investigación que solo quedan en la mesa de la academia y en el estilo de citación para la publicación.

La línea narrativa del documental aproxima, de manera didáctica y emotiva, los argumentos y citas orales que aprendimos desde la escuela; esos que casi nadie atiende de manera sistémica ni de raíz, “querer es poder”, ese refrán popular anónimo de la sabiduría tradicional que exalta la fuerza de la voluntad por encima de las dificultades. En Colombia, la movilidad social entre generaciones es baja, nacer en un hogar con holgura económica no solo otorga capital financiero, sino también social, cognitivo y de oportunidad; es, como se escucha en la calle, el “colchón para fallar sin arruinarse”. Muchos otros lo intentan una y otra vez en un ciclón interminable que los distancia, tras la aparente cercanía de las políticas estatales. En esta paradoja del esfuerzo, las becas estudiantiles y los créditos condonables, por ejemplo, no son siempre la mejor vía.

Al menos así lo retrata la cronología del documental, que intercala las historias de las familias protagonistas con la voz en *off* del propio director y su vida. Esta alternancia biográfica hila sueños, aspiraciones, tragedias, lágrimas, risas, abrazos, abusos e intentos fallidos, pero también redes de apoyo y, por encima de todo, la persistencia de la dignidad humana. A través de una mirada

desnuda de adornos, la película actúa como una crisálida, muestra el paso del tiempo sin especulaciones y teje con delicadeza la trama de sus circunstancias existenciales, entre el dolor, la aventura y el desencuentro.

Su travesía plasma, sin prisa, las transformaciones, la toma de decisiones, los dilemas y las contradicciones. A lo largo de los años, la cámara se convierte para sus protagonistas en un diario apasionado y de resistencia. No se trata solo de una foto, es su vida en movimiento, sin detenerse a pensar. Aflora así la ironía de un documental esencial y necesario, llamado a perdurar en el debate, al hacer convivir el registro dinámico del tiempo de las familias con la condición estática que, por momentos, atraviesa su propia existencia y el alma de sus sueños.

Es, en última instancia, un homenaje a la resistencia espiritual de quienes dan vida a este relato y de aquellos que no se ven, el dato invisible del informe, el número consecutivo en las métricas y las cifras de la deshumanización. Su camino cobra fuerza a través de la música que acompaña cada bloque narrativo y de la mirada de sus protagonistas, Mildred Janeth Leal Becerra, madre soltera, y su hijo Donny Juan Pablo Lozano Leal, junto a Anyi Paola Rodríguez y Leydy

Daniela Cruz. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

FICCIONES SIN FUTURO, DE DIEGO ESPINOSA

DE LA NOCHE A LA VIÑETA

Danny Arteaga Castrillón



Parte del cine colombiano se ha caracterizado por buscar distintas maneras de retratar la violencia. *Ficciones sin futuro*, película producida en el departamento de Risaralda y dirigida por Diego Espinosa, encuentra en el cómic una estética que le imprime cierta agilidad a esta historia sobre el crimen nocturno en la ciudad de Pereira, y cómo en

una sola noche y casi que en un solo espacio pueden aglomerarse los pecados de Colombia como nación.

Es una película con distintas líneas narrativas, que aterrizan en un centro, un dibujante que recorre las esquinas de la ciudad nocturna para cazar la figura de los tran-

seúntes, y adivinar en ellos sus propósitos. Así, el hombre traza en su cuaderno, en sus viñetas, el actuar de los individuos que la noche va reuniendo en el Parque de los Enamorados, en búsqueda de algún fin delin cuencial: un joven de clase alta que necesita un arma para asesinar a su padre; una mujer que quiere vengar los pecados de un cura; dos jóvenes motociclistas que persiguen el dinero a costa de cualquier crimen; una peligrosa banda de expolicías que opera en el sector en connivencia con la fuerza pública; una estación policial donde una extraña sombra parece acechar a los presos en las celdas.

Los hechos más relevantes de la historia van quedando grabados en el cuaderno de El Dibujante, hasta el punto de verse de algún modo involucrado en los acontecimientos, que terminan por reunirse en una sola historia, y que, además, se materializan, poco o poco, en las viñetas del cómic. Así, la historia comienza a extenderse de algún modo en las imágenes de la película, y la ficción del cuaderno va convirtiéndose en la realidad de la historia. Tanto así que solo en esa noche se crea el mito, entre estos personajes, de que El Dibujante retrata las consecuencias de las acciones y de las decisiones.

La manera como se combinan los elementos propios de lo cinematográfico y los del cómic es donde reside principalmente el mérito estético de la película: la división de la pantalla para mostrar distintos hechos, desde diferentes escenarios; las transiciones rodeadas de una textura de papel; incluso algunos planos que parecen adquirir la composición efectista del cómic, como en aquel plano medio de los jóvenes motociclistas, durante su huida, mientras el lente los captura de frente en su movimiento, y que pareciera que fueran casi a salirse de la pantalla.

A pesar de que este entramado estético resulta a ratos arriesgado, al punto que deja entrever algunos problemas argumentativos y de verosimilitud, la historia logra exponer de forma quizá demasiado compacta algunas problemáticas de violencia que suelen reunirse en las urbes, en las noches, en las periferias, en las esquinas peligrosas, como los ideales de venganza, el asesinato, el secuestro, el paramilitarismo, la corrupción de la fuerza pública, entre otros. Todo ello, además, materializado en personajes que de forma sutil develan algunas aristas de su pasado, y que El Dibujante, en medio del Parque de los Enamorados, captura con su ojo y su bolígrafo, para luego aventurarse

a relacionarse con ellos, y así retener las palabras más adecuadas con las cuales llenar los globos de diálogo de sus viñetas. 

CONTENIDO
.....

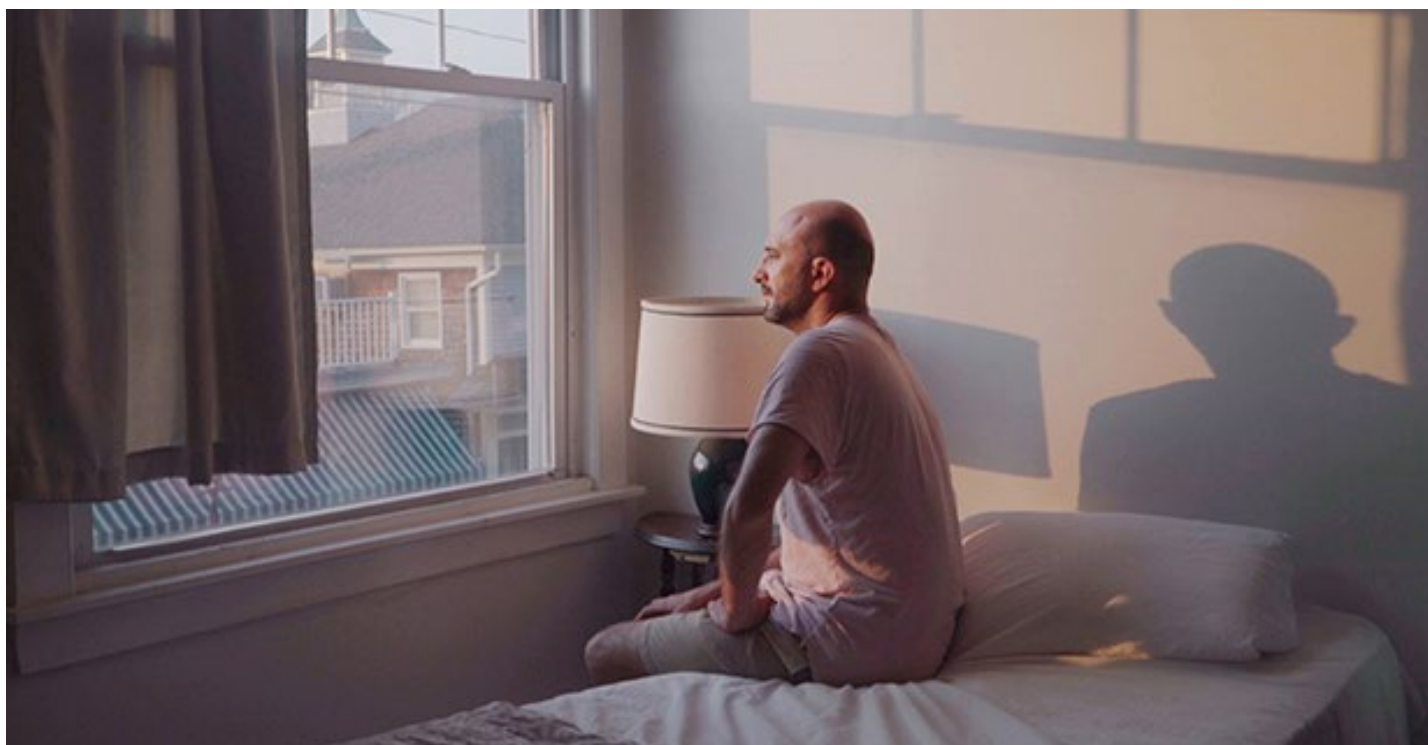
SITIO WEB
.....

HABITANTE, DE JOSÉ ALEJANDRO GONZÁLEZ

“HACER CINE ES COMO ESTAR VIVIENDO”

Martha Ligia Parra

—●—
En Instagram @mliparra



*Yo le quiero pedir al niño Dios
que me regale un regalo.*

*Por aquí a veces traen a repartir
y a uno no le toca nada
porque los que traen no alcanzan.*
—Ana Lucía Palacios, Tribugá Chocó—

Soy un viajero de verdad

en el vacío de la vida.

—Elton Antoine Dantzler, Chicago—

“He aprendido a convivir con el desarraigo y, con el tiempo, incluso a sentirme cómodo en él. Me he ido muchas veces: a veces para escapar y otras para encontrarme”, afirma José Alejandro González, a propósito de

Habitante, su tercer largo documental. Esta elección lo ha llevado a recorrer el mundo con una cámara en el cuello y el deseo de conectar con las personas. Son veinte años de un archivo audiovisual y de los viajes por ocho países y tres continentes (América, Europa y Asia) recogidos en la película. Incluida una travesía por tierra desde Estados Unidos hasta Colombia.

Habitante reúne las historias de personas que se encuentran, principalmente, en las calles. Son marginales, rebeldes con causa o sin ella que optaron por vivir de otra forma, cambiar de ciudad o de manera de habitar el mundo. Decidieron alejarse para encontrarse o también para perderse. A veces, sobreviven gracias a la solidaridad de los otros. E, incluso, han logrado encontrar una familia entre extraños.

Rolando de Taganga, Sorita y Gwendolyn de Los Ángeles, Ana Lucía y Andrés de Tribugá, Benito y Christopher de Nueva York y Arturo de Tijuana, hacen parte de las casi veinticinco historias. En su mayoría, ellos tienen en común el anhelo de libertad, la experiencia de la soledad y, al mismo tiempo, el deseo de conexión. Sus rostros y relatos son captados de forma sencilla y casi artesanal. Y transmiten una gran necesidad

de interlocución, de contacto. De ahí que el mayor interés de *Habitante* y del realizador es documentar esos encuentros. “Soy igual de frágil”, dice refiriéndose a quienes filma.

En esta película en particular se percibe la cercanía e influencia de uno de los grandes documentalistas latinoamericanos, el brasileiro Eduardo Coutinho. En esa idea del cine que se hace con pocos recursos y que da protagonismo a la gente anónima. También por ser una obra que se enfoca en la conversación, la escucha atenta y el encuentro humano. *Habitante* es, precisamente, el resultado del interés por las personas sencillas de diferentes países y culturas. En la cinta se evidencia, igualmente, el gusto del director por los retratos que para él guardan una estrecha relación son los auto-retratos. Dado que los primeros son también reflejo de quien los hace.

Y así como sus protagonistas rompen las reglas, viven o sobreviven como les parece o pueden, el método de trabajo del realizador es coherente con esa postura; en su rechazo a las normas. Tampoco hay ningún misterio, es simplemente la vida y la gente que encuentra. “Para mí hacer cine, es como estar viviendo”. Y agrega: “Ese señor de Tijuana, esa tristeza, también era yo, un colombiano

sin trabajo, con una incertidumbre y mucha vulnerabilidad. Yo simplemente cogí ese pedacito de vida e interactué con amabilidad. Mi cámara pregunta antes de entrometarse y está ahí, acompañando con respeto y dignidad”.

Habitante no es un diario de viaje tradicional, el director evita cualquier artificio, no tiene las respuestas, pero sí muchas preguntas, él no es el centro del relato. El foco está en las personas que quieren compartir algo de sí mismos. No hay reflexiones personales, ni una voz en off que nos guíe, tampoco intenta contar cosas extraordinarias. Le interesa sobre todo seguir y filmar los encuentros con personas desconocidas. Como la niña afro de Tribugá, en el Pacífico colombiano, a la espera de que, alguna vez, le toque un regalo del niño Dios. Y poder conocer algo más allá de su propio territorio. Como Elton Antoine Dantzler, el hombre negro de Chicago, quien declara ser un viajero de verdad en el vacío de la vida. Y manifiesta exaltado: “Mi misión en la vida es animar el espíritu de todos los que están a mi alrededor”. O Gwendolyn (Travis) de Los Ángeles, quien renunció a todo y manifiesta: “Tu familia es la gente con la que conectas cada día”.

Habitante es el cierre de una trilogía que comenzó con *Lázaro* (2019), retrato de su padre con Alzheimer y que termina siendo la semblanza de toda la familia. Le siguió *Álvaro* (2022) sobre un inmigrante colombiano en Nueva York a quien el director acompañó durante siete años. Las tres películas le han permitido tender lazos. *Lázaro*, por ejemplo, y sin proponérselo, sirvió para unir a la familia, ver con otros ojos al padre y sanar la relación con la madre.

El cine propició así, la unión de sus progenitores, de su familia, pero también el vínculo con emigrantes, errantes, viajeros, habitantes del mundo. “De chico me costaba mucho relacionarme con las personas. A los diecisiete años empecé a filmar a un niño habitante de calle. Encontré a través de la cámara la mejor herramienta para poder conocer a los demás y tratar de ser su amigo. La gente desconocida genera en mí un gran interés”.

Las películas de González son profundamente personales, íntimas y reflejan tanto la timidez de su carácter como la facilidad para acercarse a la gente. Considera que el poder del cine radica en la fuerza para hablar de cosas importantes. Y que para él es imperativo trabajar en las nuevas formas,

en las nuevas visiones del cine documental.

Confiesa que su método de trabajo es muy intuitivo, que hace cine de un modo rústico y de creación en solitario. Y se encarga de la dirección, la fotografía y la producción. Lo cual resulta tremendamente difícil y desgastante, tanto en tiempo como en el agotamiento de los propios recursos. Además, como lo señala, el propio soporte digital (MiniDV y Full HD) con el que trabaja es vulnerable: “Las imágenes son muy frágiles, los discos duros se dañan, se incendian, se bloquean y toda esa vida allí contenida se va”. Y esto nos hace pensar que cada documental independiente es como un pequeño milagro.

En *Habitante* hay una imagen que se repite: Los pies descalzos del director en la cama, en la orilla del mar, en el camino, en el césped. Es una evidencia que refuerza el andar, pero también el dar paso a lo nuevo y el estar de viaje. Esa situación provisional del caminante, del espíritu libre y aventurero, del migrante, de los nuevos encuentros y de las despedidas. Pero también remite a la condición intrínseca de la existencia humana: ser transitoria, pasajera. La película nos recuerda que todos somos extraños para la mayoría de las personas. Que estamos de

paso no solo en nuestra vida sino también en la de los demás.

Y lo que nos hace mejores seres humanos, como lo explica Todorov, es reconocer plenamente la humanidad de los otros, aunque tengan rostros y hábitos distintos a los nuestros. Por tanto, se hace necesario saber ponerse en su lugar y mirarnos a nosotros mismos como desde fuera. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

KATABASIS, DE MAURICIO CARMONA RIVERA

UNA IMAGEN MÁS COMPLETA DE NUESTRO MUNDO

Daniel Tamayo Uribe



Aunque alguna vez me había imaginado a mí mismo descendiendo a las profundas oscuridades del mundo, nunca se trató de una situación probable y que fuera más allá de la difusa imagen de estar en un túnel derruido y sin luz por el que corriera agua sucia,

como en algunas películas de Hollywood se nos representa. Esa remota fantasía o pesadilla vino a hacerse realidad en la Galería Santa Fe en Bogotá, donde por más de dos meses los visitantes pudimos hacer la *katabasis* (descenso) al submundo bogotano y de

Medellín, como si fueran un mismo espacio. Allí, como se enuncia en el texto curatorial previo a la inmersión en el entorno oscuro que encierra la videoinstalación, podemos salir iluminados tras pasar por la tenebrosa oscuridad; ese deseo de purga que todos tenemos consciente o inconscientemente.

Frente al texto del curador estaba el túnel de entrada, cuyo umbral y contornos eran de un metálico de color roído pero bello, como una fortaleza olvidada pero vital. Desde afuera escuchaba amplios sonidos que auguraban la vastedad del bajo mundo. Fui derecho al fondo y a mano izquierda se abría el espacio oscuro y luminoso. Todas las lámparas estaban vacías, había con unas cuantas columnas como rodeando un centro vacío, donde se situaban las fuentes de sonido de la instalación, y se apreciaban diez proyecciones, cada una por muro disponible exceptuando los dos que cubrían el túnel de entrada. Yo sabía que había entrado a *otro lugar*, pero no entendía bien ni cuándo ni a qué. La obra consistía en un montaje visual y sonoro de cerca de treinta minutos, lo que, claro, solo se sabía al estar lo suficiente para darse cuenta que “ya di la vuelta”.

Cada proyector mostraba un túnel por el que pasa el agua arrastrando desechos de

ciudad, o bien una construcción semejante a la fachada de un templo funerario, o igualmente podía ser una habitación entre miles más –semejante a la estructura de los espacios de la película gringa de terror *Bac-krooms*, que por esos mismos meses se estuvo proyectando en la ciudad–, o la ruta de un laberinto antiguo en que la luz no significa la esperanzadora salida, así como cúpulas que parecían tan sagradas como escatológicas, o las quebradas verdosas en las altas colinas de las dos ciudades capitales que marcan la entrada al submundo, entre otros posibles panorámicos. Allí las imágenes a veces se repetían como espejos de un muro a otro, pero también pasaba que, mientras en una pared se veía una escalera hacia un destino engañoso, en otra el túnel era claramente oscuro e infinito. En determinados momentos la visión, como si fuera la de uno, avanzaba torpe pero cuidadosamente por los espacios, como es la motricidad para los peregrinos que hemos emprendido la bajada. Uno podía quedarse parado con la mirada fija en un punto desde la mitad del enorme cuarto, recostarse con piernas cruzadas en una de las columnas, irse moviendo entre el vacío o las demás personas que allí estuvieran, o mirar de un lado a otro, entre muchas posibilidades. Si te acercabas lo suficiente a los muros, podías ver tu sombra, la

silueta de tu cabeza y cuerpo, atravesarse en las proyecciones y hacerte consciente de que eras tú quien estaba ahí, abajo. Yo probé de todo.

Los diferentes parlantes hacían que el sonido de las aguas y las músicas llenaran prácticamente todo el campo contemplado en el espacio. Así, casi sin importar en qué punto o disposición corporal uno estuviera, iba a escuchar el ambiente diseñado, solo quizás con mayor o menor intensidad. Corrientes acuáticas que bajan limpias de la montaña y luego arrastran los desechos de millones de habitantes; brillantes goteos de tubería que resuenan en el vacío donde se está solo con la oscuridad; músicas tenebrosas que llevan a encontrarse en una película de terror en que no se sabe cuál es el monstruo; ruidos como una gran mole que indican que lo que hay en el inframundo es mucho más grande de lo que puede alcanzarse con los ojos. Aquí la fluctuación del sonido, el paso de una “pieza” a otra por rápidos fundidos del volumen, era la señal de que íbamos a ir enseguida a otro de los miles de cuartos del submundo.

Al entrar y permanecer no sabía en qué punto de la obra estaba, si justo al inicio o al final o en la mitad. Y aunque *la obra* tuvie-

ra eso cíclico, lo cierto es que *la experiencia* podía ser tan puntual como variada: algunos apenas echaban un vistazo y salían por desinterés o como espantados; otros daban unas cuantas vueltas y no más; unos se sentaron como a meditar concentrados en un punto fijo durante treinta minutos, hasta volver a pasar por el momento en que habían llegado; hubo quienes se quedaban mucho más o iban y volvían indefinidamente el mismo día o varios, sin saber bien por qué, como yo.

Los ríos San Francisco en Bogotá y la quebrada Santa Elena en Medellín son utilizados, luego de largos e históricos desarrollos en los procesos higienistas y urbanos, para arrastrar clandestinamente los desechos de las ciudades lejos de las superficies donde vive la mayoría. Otras personas trabajan, canalizando los desechos, en ese mundo marginal desde hace tanto que es esa tal vez la ciudad que en realidad conocen y habitan, incluso más que las de arriba. Dos sujetos y dos ciudades. En ambos niveles hay arquitectura, cultura, ríos, emociones y vida. Mauricio Carmona Rivera, el creador de la obra, y su hermano Andrés –los autores de la maravillosa *Estancia*– han ido a diferentes puntos del submundo y a sus entradas y salidas, las zonas liminales con el supramundo. Los han registrado audiovisualmente: lo

que vemos y oímos en *Katabasis* (2026) es el resultado. De esta manera nos permiten habitar ambos reinos poéticamente e imaginar cómo se sostienen mutuamente. En la instalación nos damos cuenta que lo de abajo sube y lo de arriba baja. Cada ciudad afecta a la otra, según lo que hace o deja de hacer.

Aunque lo noté desde el inicio, solo fue hasta el final y próximo a mi salida definitiva que me detuve en la pared diferente, aquella del respaldo del muro metálico al lado de la entrada. Este, como último bastión de lo oscuro sin lo que no existe lo luminoso, guardaba quizás el secreto para salir transformados del inframundo. Color metálico roído, irregular en su brillo y en apariencia, pues llevaba encima unos surcos sobresalientes que, al cruzarse, formaban muchos cuadrados de tamaño mediano que terminaban de perfilar la textura de la superficie. Sobre este muro también se proyectaban las imágenes de la videoinstalación pero, debido a su composición, la imagen se tornaba más difusa y hacía que se produjeran nuevos colores en el encuentro entre luz y metal. Me encontraba frente a coloridos cuadros impresionistas en contraste con los opacos realistas del resto de pantallas. Algo más pasaba. Esta pantalla metálica, a diferencia de las otras, tenía pequeños huecos, segura-

mente a razón de su forjamiento. Por ahí se filtraba la luz exterior que entraba a la galería. Ambas luces y oscuridades, las de arriba y las de abajo, coincidían. Lo tenebroso, lo olvidado y lo sucio, en cierto modo, me eran bellos y hacían más bellos lo luminoso, lo recordado y lo limpio. Al salir a la luz pude vernos más completamente. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LLUEVE SOBRE BABEL, DE GALA DEL SOL

SURREALISMO COSTUMBRISTA

—●—
Lina Rivera (Sunnyside)



Música que me conoces, música que me alimentas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado. Yo soy tu difusión, la que abre las puertas e instala el paso, la que transmite por los valles la noticia de tu unión y tu anormal alegría, la mensajera de pies ligeros, la que no descansa... Yo luzco y difumino tus aires, para que pasen a ser esencia trágica de los que me conocen, de los que me ven y ya no me olvidan. Para los muertos.

—Qué viva la música, Andrés Caicedo—

Llueve sobre Babel es el presentimiento de un nuevo cine colombiano que se ha ido gestando durante los últimos años y que apenas comienza a hacerse visible. Uno que ya existía en los videoclips, la moda, la fotografía, el arte digital y la cultura juvenil, pero que todavía no encontraba una forma tan contundente de manifestarse en la pantalla grande. La ópera prima de Gala del Sol in-

augura ese nuevo imaginario al representar la identidad contemporánea del país desde el exceso, el surrealismo y la cultura pop, en lugar del realismo social, a través del cual históricamente nos hemos pensado en las imágenes, logrando, paradójicamente, que desde la fantasía se construya uno de los relatos más costumbristas de nuestro cine.

La película propone una Colombia profundamente urbana, *trash*, absurda, irreverente y *kitsch*, comprendiendo que nuestro territorio ya es, en sí mismo, surrealista. La fiesta convive con el duelo, la religiosidad con las drogas, la belleza con la violencia y el humor con la certeza de que la muerte puede aparecer en cualquier esquina. Por eso, los personajes alegóricos de la película no conducen hacia un universo alterno, sino que nos devuelven, con una precisión inesperada, a las ciudades colombianas y a la manera particular en que sus juventudes habitan el mundo cotidiano.

Esto transforma la manera en que expresamos nuestra identidad nacional a través del cine. Durante años, se ha buscado definir lo colombiano únicamente a partir de aquello que nace dentro del territorio. En cambio, la mirada de Gala entiende que la identidad contemporánea también está hecha de todo aquello que llegó desde afuera y terminó siendo apropiado, como la cultura popular

estadounidense, el cine de género, los videoclips, la moda, internet, las referencias visuales globales e, incluso, ciertas maneras de vestir, consumir o moverse externas que forman parte de nuestra experiencia estética y personal.

Por ello, *Llueve sobre Babel* no intenta ocultar esas influencias, sino que las convierte en el lenguaje mismo de su puesta en escena, reconociendo que ese es nuestro verdadero dialecto popular. Dando como resultado un enorme collage donde conviven composiciones cercanas al cine internacional, lentes gran angulares, luces de neón y personajes “agringados”, pero con una edición propia de una telenovela, diálogos de refranes callejeros y estereotipos de nuestras narrativas, confirmando que lo extranjero también es profundamente local.

Desde allí, la película consigue representar una esencia autodestructiva, vengadora, sacrificada, adicta y festiva, sin convertirla en objeto de denuncia ni de observación antropológica. Sus imágenes no buscan explicar Colombia, sino que permiten reconocerla al compartir su intimidad sin observarlos desde arriba, sin convertirlos en ejemplos ni excepciones, sino creando una cercanía que desplaza la reflexión hacia el reconocimiento.

Quizá por eso la película dialoga con tan-

ta fuerza con una generación específica. No porque pretenda responder a un fenómeno social, sino porque escucha el tiempo en que fue creada. Sus personajes habitan un mundo donde las identidades *queer*, las drogas recreativas, la espiritualidad, el arte, la fiesta y la muerte coexisten sin convertirse en tesis morales. Son simplemente parte del paisaje afectivo y habitual de sus personajes y, al mismo tiempo, de sus espectadores.

Esa es la verdadera singularidad de *Llueve sobre Babel*. Una película que no está basada sobre una pregunta o necesidad sociológica, sino que parece surgir naturalmente de la vida misma. Que no construye nuestra identidad únicamente por campesinos, víctimas o héroes, sino también por cuerpos que bailan, personajes *queer*, consumidores de drogas, artistas, creyentes, noctámbulos, personajes excesivos y jóvenes que viven permanentemente entre el cielo y el infierno, jugando con la muerte, pero sin perder la fe en la vida, en ese limbo donde conviven todos los extremos, que muchas veces es, precisamente, la fiesta. Anclándose a la mirada del realismo mágico, con la que hemos aprendido, a través de la literatura, pero ahora también a través del cine, que en nuestro país lo fantástico no funciona como una evasión de la realidad, sino como una forma más precisa de capturarla.

Esta libertad estética también responde a una libertad en las formas de producción. Resulta significativo que una película tan ambiciosa en su construcción visual, narrativa y sonora no haya dependido del FDC para existir, consolidando un modelo que hasta hace pocos años parecía improbable para el cine colombiano: el de realizadores capaces de construir sus propias redes de colaboración, financiar parcialmente sus proyectos, dialogar con comunidades creativas nacidas en internet y levantar obras al margen de las rutas institucionales que durante décadas definieron qué películas podían hacerse y cuáles no.

Esto no se trata únicamente de un cambio económico, sino de cómo la influencia internacional y la cultura digital no solo transformaron las imágenes de la película, sino que también modificaron la manera en que una nueva generación entiende la producción cinematográfica. Los colectivos creativos, la circulación de referentes globales, las herramientas digitales y la posibilidad de reunir equipos desde afinidades estéticas, antes que desde estructuras tradicionales, han producido una idea distinta de independencia. No es la del autor aislado, sino la de una comunidad capaz de inventar sus propios modos de hacer cine. Por eso, *Llueve sobre Babel* no solo inaugura un nuevo ima-

ginario, sino también una nueva posibilidad para el cine colombiano: el comienzo de un nuevo paradigma en que la libertad económica equivale a la libertad estética, que se traduce en nuevas comunidades, nuevas miradas y nuevos públicos. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LLUEVE SOBRE BABEL, DE GALA DEL SOL

EL DELIRANTE VERANO DE LOS DIOSES

Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

—●—



Todas las ciudades son híbridas por naturaleza. Las pocas que hay en Colombia están marcadas por el conflicto, la precariedad y el desplazamiento. Nuestra geografía es diversa en paisajes, etnias y antecedentes, por lo que no es extraño que en sus urbes se re-

únan infinidad de cuerpos e historias que el cine ha intentado narrar, no sin cierto grado de exotismo, condescendencia, e incluso estigmatización. En las calles de Cali, una de las más grandes –si no la más– del suroccidente, convergen cientos de miles de *otros*

que la sufren y se la gozan. Que mueven sus cimientos y le dan sentido. Propios de ningún sitio y extraños de todos.

Con los años, esas representaciones de la ciudad y sus habitantes han ido dejando la mirada centralista para expandirse hacia los ritmos que se gritan en sus barrios y noches. Si bien existen lugares comunes alrededor de la imagen que ella misma se ha construido, es en ellos que se reúne una parte de las historias que le permiten y permitirán volver a narrarse hasta que no quede sino el olvido. *Llueve sobre Babel* (2025), ópera prima de Gala del Sol, es una propuesta que se suma a ver las caras de la ciudad con otros –muchos– ojos. Es, además, una de las más radicales. No cuenta una sino varias historias, todas conjugadas en Babel, un rumbeadero esotérico de ángeles y demonios performativos, embebidos de color y música. Ahí se puede jugar a los dados con La Flaca (encarnación tropical de la muerte), ver espectáculos drag o bailar con espíritus perdidos.

Los varios protagonistas van a parar a ese purgatorio neón con sus conflictos a cuestas. El resto de espacios que ocupan –y en donde se desarrollan sus subtramas– están contruidos con esos mismos códigos estilísticos. Unos códigos que la propia di-

rectora ha nombrado como “retrofuturista(s) trópico punk”. Toda la película es más o menos eso. Es más y menos que eso. Más porque está desbordada de temas, referencias, efectos, decorados y flagelos; y menos porque, a ratos, su contundencia se diluye entre todo lo que pretende abarcar. Y lo sabe perfectamente. Sabe que quiere experimentar con el espacio y el ritmo antes que narrar un solo tipo de historia, aunque eso suponga desviarse y encerrar al espectador en el sótano. Que goce también. Por eso manipula el lenguaje cinematográfico en favor de sus disparates. Oscila entre el videoclip, el pastiche, el *exploitation film*, el performance y lo coreográfico (abundan bailes y peleas que se parecen, y llevan a lo mismo) por el simple placer de enunciarse entre lo prohibido.

Se ha dicho, además, que es una reinterpretación del infierno de Dante; y una reivindicación de la cultura *cuir*; y una expiación de los miedos de la cineasta y su equipo; y una oda a la autoaceptación y el amor familiar. Otra vez, le caben esas y más definiciones. Prioriza la forma porque ahí está su fondo, su manera de pararse y hacerse ver frente al mundo. Es lisérgica y audaz, igual que la ciudad que toma como punto de partida. También desenfadada y ecléctica. Compuesta de un estilo que roba herramientas

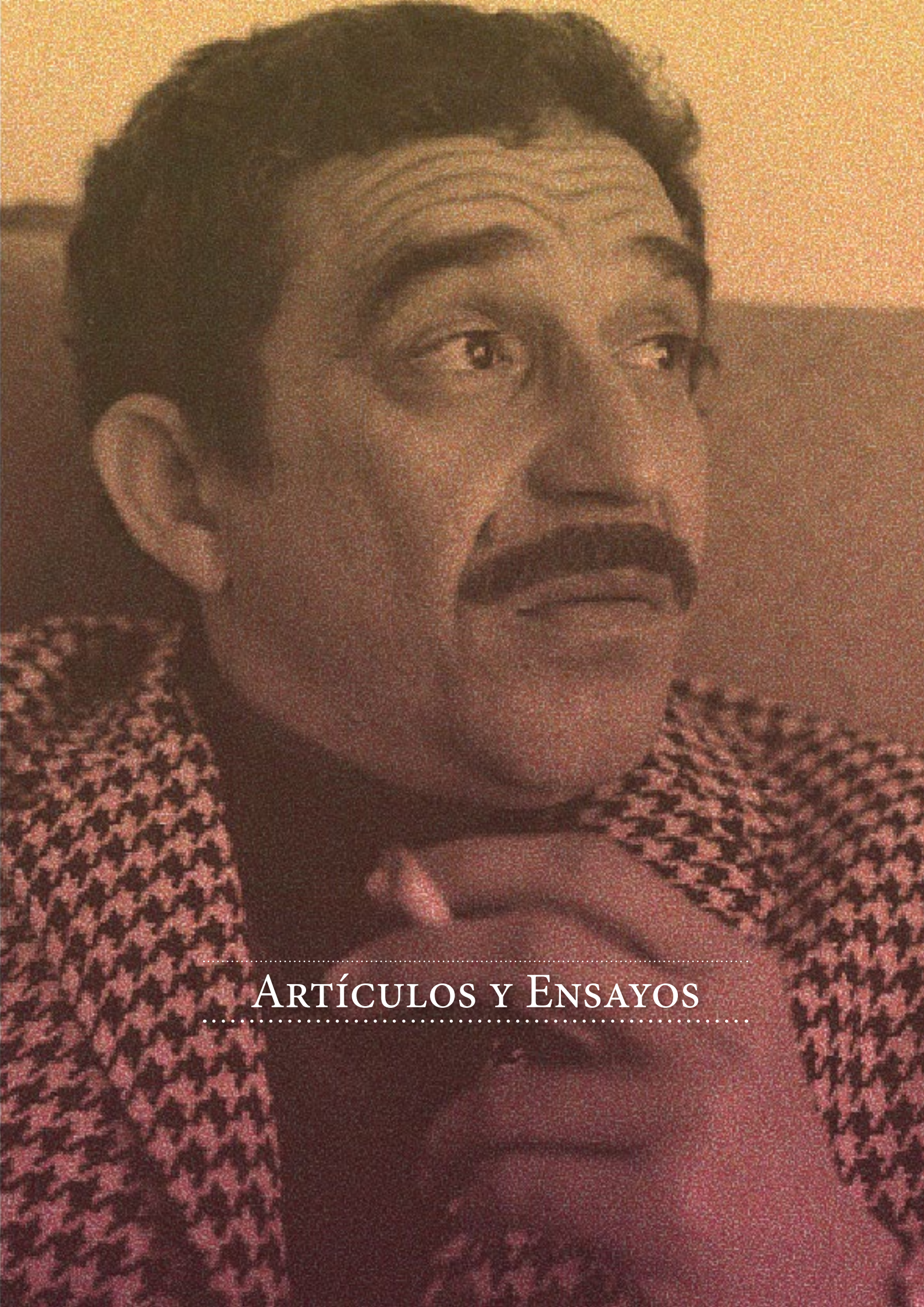
del cine y las atrae hacia sí. Una nube tor-
nasol que flota en la pantalla; suspendida y
risueña. Casi una caricatura.

Es cualquier cosa menos impasible. Se
aleja de los discursos políticos y cinemato-
gráficos de siempre; les suma capas y acen-
tos. Maquillaje que no se esconde. Brillante.
Ruidoso. Enérgico. Grandilocuente cuando
imagina las fronteras de esa otra realidad
que se infiltra en las imágenes. Atmósfe-
ras recreadas y vueltas a recrear en bares y
moteles infernales. Menos siniestros que
los de verdad, en todo caso. Hay, en general,
un tono idílico en esos viajes taumatúrgicos
y esos pactos con la muerte. Una esperan-
za en lo que filma. No tanto como un deseo
de cambio real; más como una quimera. La
fantasía de no conformarse con lo existente.
De emborrachar la vida con luces y espejos.

Lluvia ácida sobre techos de lata. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



ARTÍCULOS Y ENSAYOS

GAMÍN: POBREZA, MELODRAMA Y LITERALIDAD

Eduardo Bustos Moreno

—●—



Muchos cineastas de Colombia nos enteramos de la existencia de la pornomiseria cuando en las clases de historia del cine se nos habla de *Agarrando Pueblo* (Mayolo & Ospina, s. f.). Ese medimetroaje y *¿Qué es la pornomiseria?* –el manifiesto que acompaña a la película– denuncian una cierta tendencia en el cine nacional en la que la miseria “se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía, fácilmente vendible

sobre todo en el exterior” (Mayolo, Ospina 1978).

Son varias películas las que hacen parte de este movimiento, pero sin duda la obra que representa de forma decisiva esta tendencia es *Gamín* (Durán, 1977), una de las obras más relevantes en la producción audiovisual colombiana, pero a la vez, una de las que menos se ve. Cuando en estos espa-

cios académicos se muestra algo de *Gamín* son algunas pocas imágenes fijas extraídas de la película en las que muy por encima se alcanzan a ver unos niños que corren con la cara sucia por las calles del centro de Bogotá de finales de los setenta.

De los muchos intentos por instaurar un mito de refundación del cine nacional, seguramente el más exitoso sea el que gira alrededor del grupo de Cali o Caliwood. Aunque la etapa productiva de dicho grupo se extendió por un periodo de tiempo relativamente corto, los textos y películas de Luis Ospina y Sandro Romero fueron muy exitosos en establecer a Caliwood como la manifestación colombiana de las vanguardias nacionales que caracterizaron al cine moderno de la segunda mitad del siglo XX. Por oposición, la pornomiseria –y por extensión su exponente *Gamín*– quedaron relegados a la prehistoria de un país no desarrollado cinematográficamente hablando, en el que los cineastas no podían sino exportar al primer mundo las imágenes que la violencia y desigualdad colombianas producían.

Este fenómeno ha impedido que *Gamín* sea tomada en serio en los círculos del audiovisual colombiano. Considero, sin embargo, que, pese a que la película sí representa la

pobreza con una acentuación un tanto efectista, este efectismo no responde a las lógicas ni objetivos con las que la pornografía acentúa lo sexual. En particular en el trabajo sonoro, *Gamín* plantea una representación *literal* de la pobreza, una literalidad que me parece de particular relevancia en las discusiones cinematográficas de la Colombia de hoy. Sin ser un acto de justificación, este escrito sí pretende hacer una lectura contemporánea de *Gamín* en la que la película no esté exclusivamente delimitada por las manifestaciones discursivas –escritas y cinematográficas– con las que fue recibidas por sus coetáneos.

1. Sonido

Dije antes que una de las formas en que se ha presentado de forma esquemática a *Gamín* es a través de dos o tres *stills* de la película en los que se ven algunos niños que viven en la calle. Siendo sinceros, esas imágenes sí son representativas del mundo visual que la película propone. Sin embargo, esas imágenes fijas esquematizan la película porque dejan de lado las capas sonoras de la película, donde considero se encuentran desarrolladas las propuestas más interesantes de Durán.

Gamín comienza con la presentación de

una gallada de niños de la calle: Pinocho, Luis, Édgar y Julio César. A medida que la película avanza, el enfoque se extiende, por un lado, a las familias de los niños de la gallada y, por otro, a adolescentes –e incluso adultos jóvenes– que un poco nos deja ver futuros posibles para los protagonistas de la película. Sin embargo, llama la atención que pese a la diversidad de personas que aparecen en la película, la forma en la que se los presenta tiene una particularidad: desde el principio, una voz en *off* de entrevista a los personajes acompaña la observación de los personajes. Estas voces no describen ni son solo testimonios. Son voces que explican y elaboran acerca de aquello que el espectador está viendo.

De forma explícita, las voz de los personajes se refiere a lo que se ve, da cuenta de sus contradicciones, y presenta conflictos internos complejos que tienen lugar en su contexto de violencia y pobreza extrema¹. Estas múltiples voces conducen la película de forma coral y la complejidad y eminencia con la que enuncian transforma profundamente las imágenes que acompañan. Sí, las

condiciones en que viven varios de los personajes son infernales, pero sus voces dan cuenta de que esas condiciones no hace que sean solo sujetos a ser representados, sino que tienen la perfecta capacidad de representarse a sí mismos.

Esta propuesta coral contrasta fuertemente con la voz del narrador, que habla sobre todo en el primer tercio de la película, presentando cifras y haciendo por momentos una sobria descripción. En este ejercicio, Durán parece no confiar en aquello que las otras imágenes y voces podrían decir por sí solas, un fenómeno que el propio realizador parece notar después de ser estrenada la película:

“...Hay que buscar soluciones cinematográficas para mostrar ciertos problemas... Si en este momento yo hiciera GAMÍN o CORRALEJAS de nuevo, no aparecerían las cifras de distribución de la tierra, sino que buscaría dentro de lo específico cinematográfico, algo que signifique lo mismo.” (Durán, 1981)

Estas formas contradictorias en las que él habla de unos y otros dan cuenta fiel de las tensiones éticas que representan y de su extraña identidad ideológica. Sin embargo, las voces y su acompañamiento tienen una función de representación similar a la que en el

1 Es tristemente memorable en este sentido la madre de Édgar y Julio, quien no recibe a sus dos hijos en su casa para poder mantener a su hija menor.

melodrama tiene el diálogo: la literalidad.

2. Melodrama y literalidad

El melodrama como género artístico es también despreciado muchas veces por los criterios generales que rigen el buen gusto. Casi siempre aplicado a la prosa, el teatro y la ficción televisiva o cinematográfica, pocas veces se usa para referirse al documental. Sin embargo, es propio del diálogo en el melodrama explicar, detallar o dar cuenta explícitamente de los conflictos a los que se enfrentan los personajes, usando “los tics del lenguaje sentimental, dramático y realista propios de una generación” (Thomasseau, 1984)”source”:"BnF ISBN", "title": "Le Mélodrame", "author": [{"family": "Thomasseau", "given": "Jean-Marie"}], "issued": {"date-parts": [{"1984"}]}}, "schema": "https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json" y haciendo una acentuación exagerada de una situación socialmente específica. En este sentido, el diálogo melodramático tiene también una cualidad literal similar a la que tienen las voces en *off* de Gamín.

Este gesto estético que identificamos o bien en la voz en *off* que acompaña muchas imágenes de la película, o en los efectos de

sonido que acentúan la situación material desesperada de los personajes, obedecen a una lógica melodramática que nos propone una nueva forma de imaginación en la que el autor “aplica presión al gesto, presión a través de la interrogación, de la evocación de posibilidades más y más fantásticas que hagan que él mismo ceda su sentido, que hagan al gesto presentarse a la consciencia con su entera potencia en tanto parábola” (Brooks, 1996). El melodrama tiende a decirlo todo, de la misma forma que Durán tiende a mostrar todo lo que se refiere a las condiciones de sus personajes. Este gesto de acentuación nos invita a hacer una lectura *literal* de Gamín.

Con literalidad me refiero no a una doctrina, sino, más bien, a un marco posible de recepción de las obras de arte y, en general, de cualquier aparato discursivo, en el que el tomar las cosas *tal como son dichas* abre una potencia de significación nueva. En vez de una semiótica de lo espectral, en la que el sentido esté siempre desplazado y enunciado desde la ausencia, la literalidad invita a hacer un examen de las obras en cuanto a su valor inmanente. Me parece justo trazar este conflicto entre lo *espectral* y lo *literal*, en tanto la primera categoría ha sido usada en la literatura especializada reciente para re-

ferirse a otras películas colombianas que, a mi juicio, representan la violencia y la pobreza en Colombia de una forma radicalmente opuesta a la de Durán². En este tipo de películas, la violencia “está fuera de cuadro, pero se siente su permanente acechanza”(Zuluaga, s. f.), algo en las antípodas de lo propuesto por Durán.

Hay que señalar que las películas del llamado realismo espectral fueron realizadas en el periodo de negociación y firma del Acuerdo de Paz con las Farc. Fue un tiempo del país en el que se habló de la violencia en términos de posconflicto –término del que se vale la propia Martínez Orozco, 2024 en su libro *Más allá del fantasma: Realismo espectral en la literatura, el cine y el arte en Colombia*. Si bien el posconflicto fue un concepto relevante durante ese tiempo, la Colombia de hoy sin duda requiere un lenguaje que hable de forma más eminente y literal sobre la violencia que se vive en el país: no conflicto, sino guerra; no falsos positivos, sino

2 En su libro, María Juliana Martínez se refiere específicamente a *Oscuro Animal* de Felipe Guerrero, *Violencia* de Jorge Forero y *La Sirga* de William Vega. Pedro Adrián Zuluaga también ubica en este fenómeno a algunas películas de Marta Rodríguez, clasificación un tanto problemática a mi juicio, ya que el cine de Rodríguez es también un cine de violencias presentes, materiales y de llamados explícitos a la acción.

ejecuciones extrajudiciales; no derecha radical, sino fascismo. La guerra en Colombia, pese al amague de repliegue que hubo tras el acuerdo de 2016, de nuevo pareciera lista para entrar en otro ciclo de guerra abierta. La violencia, tal como la vivimos hoy, no es solo ausencia. Es también presencias, como materia y como fenómeno, con sus causas, sus contradicciones y sus responsables. La literalidad y el melodrama nos presentan herramientas que, si bien cargan con sus propios problemas éticos y estéticos³, pueden ser tremendamente útiles para el nuevo ciclo de violencia por el que atraviesa el país.

No debe interpretarse este elogio de lo literal como un llamado a la representación de la violencia desde formas positivistas que pretendan ser una única voz hegemónica de los acontecimientos violentos. En cambio, la literalidad es un campo de representación posible en el que la relación entre un sentido propio y uno figurado no sea vertical. Dicho de otro modo, la literalidad nos permite interrumpir el proceso jerárquico entre significado y significante para encontrar y dotar

3 El melodrama contiene también muchos de los problemas éticos a los que enfrentó *Gamín*: nació y se reprodujo como género a partir de entornos populares durante la revolución francesa, pero también sirvió posteriormente para reafirmar el orden hegemónico burgués (Thomasseau, 1984) –fenómeno que en *Gamín* tiene lugar en su alegado estatus de obra para el consumo europeo.

de nuevas posibilidades de sentido. En vez de remitirnos al desplazamiento, la literalidad nos invita a encontrarnos de frente con el acontecimiento, sin remitirnos a formas de representación que pueden ser obsoletas o inadecuadas para pensarlo-vivirlo. Es en este sentido, una filosofía profundamente vitalista.

La escena final de *Gamín* es tan explícita en este llamado a la acción como el resto de la película es explícita en su representación de la pobreza. La cuadra en la que ha sucedido buena parte de la película, en la carrera Décima en Bogotá, es tomada por una marcha sindical bajo la mirada de los niños, las prostitutas y todos quienes habitan allí. Durán es bastante claro en que este es “un final triunfalista, pero trata una honda pre-ocupación desde CORRALEJAS: no caer en el fatalismo”(Durán, 1981).

Esta alergia al fatalismo y este llamado a la acción serán herramientas fundamentales en los cines que respondan a la crisis nacional que se cierne sobre nosotros. *Gamín*, con todas sus contradicciones internas y externas, es una obra que debe ser revaluada a la hora de pensar cómo afrontar esta nueva era de la violencia en Colombia.

VER GAMÍN COMPLETA:

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

Filmografía y Bibliografía

Brooks, P. (1996). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess* (New ed). Yale Univ. Pr.

Ciro Durán. (1981). *Cuadernos de Cine Colombiano, Primera Época*, 2(2).

Durán, C. (Director). (1977, julio 30). *Gamín* [Video recording]. Institut National de l'Audiovisuel (INA), Société Nouvelle de Doublage SND, Uno Limitada.

Martínez Orozco, M. J. (2024). *Más Allá Del Fantasma: Realismo Espectral en la Literatura, el Cine y el Arte en Colombia* (1st ed). Universidad De Los Andes.

Mayolo, C., & Ospina, L. (Directores). (s. f.). *Agarrando pueblo* [Video recording]. SATUPLE.

Thomasseau, J.-M. (1984). *Le Mélodrame*. Presses universitaires de France.

Zourabichvili, F., Sauvagnargues, A., & Rodríguez, P. M. (2023). *La literalidad y otros ensayos sobre el arte*. Cactus.

Zuluaga, P. A. (s. f.). *Espectros del sur global-Gaceta*. Recuperado 7 de junio de 2026, de <https://gaceta.co/contenidos/espectros-del-sur-global/> 

JORGE NAVAS (CALI, 1973)

ZOZOBRA DEL VALLE A LA CAPITAL

—●—
Mauricio Laurens



Realizador caleño de lenguaje original, talento de formación experimental y vocación alternativa, desde el medimetraje *Alguien mató algo* (2000) y su ópera prima *La sangre y la lluvia* (2009). Mientras que el primero reinventa el blanco y negro, al estilo de una

cinta muda con viñetas intercaladas, la segunda maneja relaciones espacio-temporales en una noche oscura del centro bogotano. Siguió con un drama social del Pacífico, sumado a proyectos adelantados por egresados de facultades de comunicación social,

particularmente de la Universidad del Valle, gracias a fundaciones europeas y fondos afines de festivales especializados.

Alguien mató algo o La última inocencia (2000, 27 min.). Cinta deliberadamente muda, no silente, por cuanto tiene banda sonora y música compuesta por José Fernando Garrido. Fotografía b/n, actores naturales y locaciones céntricas capitalinas, labios sincronizados y cartones o viñetas intercaladas que traducen sus diálogos. Fue premio India Catalina al mejor cortometraje iberoamericano, en Cartagena 2000.

Una niña llamada Heriberta, amante de libros de medicina e ilustraciones anatómicas, saborea la hemoglobina en la Colombia de fin de siglo. Al escuchar las leyendas de una marquesa y vampira húngara, que se bañaba todos los días en sangre para preservar su belleza y juventud, Heriberta se defiende de sus agresores con un bisturí antiguo –aunque no sabemos si la presunta aparición del Mesías y redentor de la humanidad ponga en peligro sus aficiones–. Una trama escolar, precozmente blasfema, que traza contrastes dialécticos entre la comunión espiritual de la madre católica y las tendencias libertarias de la menuda protagonista. Heriberta: ¿ángel o demonio?

La sangre y la lluvia (2009). Dos vidas se cruzan y trastocan sus destinos a medida que transcurre una húmeda y agitada noche en plena zona de tolerancia. Taxista rolo, en horarios nocturnos, carga el duelo de su hermano días atrás asesinado en circunstancias confusas, y mujer adicta en busca de emociones intensas para calmar sus ansiedades. En un marco minimalista, tanto espacial como anecdótico y temporal, los actores Quique Mendoza y Gloria Montoya –esposos en la vida real– se compenetran a primera vista en un relato oscuro, denso, asfixiante, que deja en el espectador la sensación de asistir al inevitable desgarramiento provocado por agresiones externas y no por motivos de pareja.

Aunque el verdadero contexto que origina el conflicto no se revela, surgen las rivalidades o ajustes de cuentas entre conductores honrados y otros indeseables que encubren el delito hasta enfrentarse a bandas de malandrines o grupos de autodefensa. Mientras que una marcada insatisfacción acompaña a la protagonista femenina, su casual acompañante manifiesta un vacío tanto existencial como humano que lo mantiene al borde del marasmo. ¡Qué noche! Por cuanto este recorrido noctámbulo incluye

asaltos a mano armada, paseos millonarios, estrelladas, golpizas o fierrazos, persecuciones, atentados y... embestidas fatales.

Unidad atmosférica en una sola noche, bajo el predominio de tonalidades sombrías y cámara captadora de penumbras, mediante planos cerrados que traspasan silencios o palabras entrecortadas. Panorama desolador de calles encharcadas, callejones oscuros habitados por indigentes, salas de urgencia, antros y bailaderos; sangre que se desvanece por entre las alcantarillas y lavaderos de automóviles en bajos fondos urbanos, con presencia del sexo menguado por la violencia.

Por el peligro latente palpado y la fidelidad de los sitios escogidos, se precipitan ante nuestros ojos ciertos escondrijos sórdidos y talleres o estacionamientos de carros en los entretelones del barrio Santafé. Aun sabiéndose por diálogos sueltos que tales enfrentamientos se derivan de organizaciones paramilitares y reincidentes desmovilizados, la trama adolece de falta de claridad en sus intenciones y solo pretende recrear una situación amenazante, o de zozobra, que se cierne sobre sus habitantes más vulnerables. También, pudo haber sido el enamoramiento de la persona equivocada en cir-

cunstancias atípicas.

Somos calentura (2018). Buenaventura, ciudad vallecaucana y puerto principal de población mayoritariamente afrodescendiente –devastada por las desigualdades sociales y el desempleo, el narcotráfico y la violencia–. Porque... “somos furia, somos calle, somos sueños”. Allí, actualmente, conviven los ritmos urbanos del hip hop latino y la salsa *choke* junto a la marimba de los espíritus ancestrales elaborada con maderas del chontaduro. Un concurso de baile a escala nacional convoca a cuatro muchachos en constante lucha por hallar mejores oportunidades y renunciar al calamitoso panorama del desarraigo y los picaderos.

Algunos de ellos han sobrevivido a un naufragio tras el pretendido y no pocas veces frustrado *american dream*, o quizás se encuentran en la cuerda floja al ser atraídos por las propuestas tanto ilícitas como peligrosas del mercado negro y el apabullante narcotráfico local. La trama se desenvuelve con ritmo seguro y alardea de sus principales atractivos: música estrepitosa a todo dar –sin excluir el reguetón metalero–, vistosas coreografías en muelles y discotecas, acrobáticos movimientos de cámara y contorsiones corporales, con escenas alter-

nadas del mal llamado género de acción; es decir, inevitables balaceras en alternancia con persecuciones y peleas, pero sin caer en exageraciones.

Se impone el ambiente propio de muchos afros y gracias a la pantalla grande se ve reflejada la Costa Pacífica en sus variopintas expresiones étnicas y juveniles. Por más condiciones socioeconómicas apremiantes, esa cultura territorial alcanza momentos realmente cautivadores y cierta parafernalia artística no sucumbe ante las penosas encrucijadas del parche referido. Porque más allá del calor tropical, la cultura de los raizales y las coloreadas luces nocturnas, se esbozan temáticas crudas que los afecta en el día a día: altos índices de criminalidad, pandillerismo, guerras internas de bandas ilegales, extorsiones y amenazas mortales, desplazamientos forzosos y... malestares derivados de miserias en medio de abundantes riquezas ambientales.

Balada para niños muertos (2020). Largometraje documental de archivos y entrevistas; retrospectiva testimonial documentada en torno al legado de cartas, manuscritos y representaciones del escritor y cinéfilo Andrés Caicedo Estela (1951–1977). Voces autorizadas, muy cercanas: la hermana Rosa-

rio –custodia de su memoria–, Luis Ospina –un cineasta integral–, Sandro Romero –biógrafo y compilador que también le presta la voz–, Patricia Restrepo, última novia –“un niño muy vulnerable que estructuró y configuró su propia tragedia” –, Ramiro Arbeláez, compañero bachiller y fundador de la Cinemateca La Tertulia – “un niño grande adolorido y feliz” –, Jaime Acosta –alter ego protagónico– y Guillermo Lemos –amigo personal ya fallecido–.

También, la rememoración de archivos literarios y cinematográficos con el apoyo de cintas alusivas: el corto experimental *Angelita y Miguel Ángel* –codirigido por Mayolo–, *El atravesado* –primero cuento y después pieza de teatro– y *Cali calabozo* (1997) –primer corto de Navas, nuestro autor analizado–. Recuerdos de su dedicación crítica en la legendaria revista *Ojo al cine*, el éxito del Cine Club de Cali en el barrio San Fernando y, particularmente, un ciclo de cine ‘rojo’ (soviético) que por el título atrajo público masivo creyendo tratarse de porno.

El inolvidable realizador caleño Luis Ospina revisa en pantalla uno de los varios guiones de cine terrorífico escritos por Caicedo y cita la ficción original del magnate azucarero que se hacía transfusiones diarias con

la sangre de sus cañeros negros. En cuadernos de apuntes, cuentos, piezas de teatro y guiones literarios, vemos y escuchamos leer documentos originales como aquel de la crónica ‘Matar es fácil’ (en Colombia) – fotos espeluznantes de Ferney Franco en la explosión catastrófica del fatídico 7 de agosto–.

Sobre su arrogada doble personalidad, Ospina confiesa haberlo conocido en la euforia (“los problemas, angustias y desesperos de la adolescencia son siempre los mimos”). Fascinado por la Serie B y clásicos de horror como *La noche de los muertos vivientes* (George Romero), buscó venderle dos historias fantásticas al productor Roger Corman (“supe que en Los Ángeles no hay ángeles”).

Frases contundentes emergen en su narrativa habitada por casas fantasmas, pueblos malditos, criptas del diablo y mentes en delirium tremens: “Mi destino era morir antes que mis padres”, “estoy despistado con respecto al tiempo”, “vivo en un mundo interior de mucho sufrimiento y temor hacia la vida” y el final en borrador de uno de sus escritos – “tristeza contradictoria, tristeza imprevisible” –.

Explicativo final del título. Zozo-

bra, según el diccionario de la RAE (Real Academia Española): inquietud, aflicción y congoja del ánimo, que no deja sosegar, o por el riesgo que amenaza, o por el mal que ya se padece. 🐎

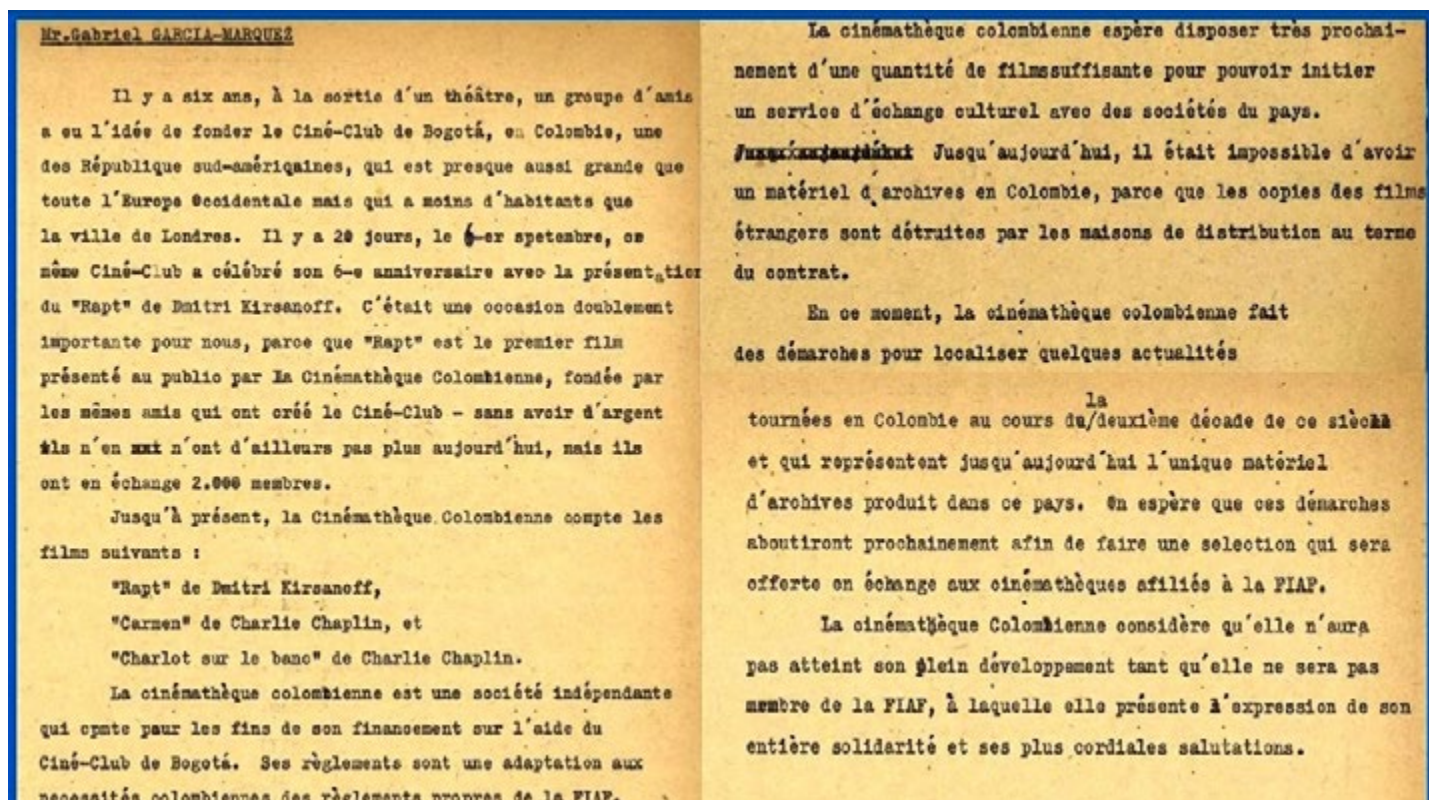
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LUIS VICENS, GARCÍA MÁRQUEZ Y EL CINECLUBISMO

ORIGEN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL COLOMBIANO

Rito Alberto Torres



No es en absoluto temerario pensar que Gabriel García Márquez aspiraba a convertirse en director de cine. Sin embargo, su agudo sentido de la realidad lo inclinó por la escritura, un medio a través del cual logró trasladar el lenguaje cinematográfico a su literatura. Con un sentido pragmático, el escritor debió de comprender y aceptar que la

creación literaria siempre ha resultado más barata y posible que filmar. Escribir requería –y requiere todavía– imaginación, creatividad, papel, tinta y tiempo, ofreciendo, además, una libertad que el cine no permite. En la página en blanco no se necesitan altos presupuestos para levantar un pueblo como Macondo o hacer que una peste de insomnio

azote a sus habitantes.

De este modo, Gabo fue afinando su prosa narrativa a través del estudio y conocimiento de las técnicas cinematográficas, hasta lograr en su literatura un sentido del encuadre visual con unos planos secuencia literarios, dotados de un sentido del montaje y de la temporalidad cinematográfica. Consiguió filmar, con palabras, las superproducciones más grandiosas que solo se podían realizar en la mente de nosotros, sus lectores. Tanto es así que tuvieron que pasar años hasta la llegada de poderosas casas productoras y del cine digital para lograr trasladar a imágenes en movimiento, en formato de serie, su obra más prodigiosa: *Cien años de soledad*.

La Formación de un Cinéfilo

El amor por el cine y la búsqueda del mecanismo para su creación lo interesó desde niño. En un texto del año 1982, publicado en la página 22 del catálogo de la exposición Gabo del alma (Fundación Palabrería, 2007), García Márquez cuenta:

Desde muy niño, cuando el coronel Nicolás Márquez me llevaba en Aracataca a ver las películas de Tom Mix, surgió en mí la curiosidad por el cine. Empecé, como todos los niños de entonces, por exigir que me

llevaran detrás de la pantalla para descubrir cómo eran los intestinos de la creación: mi confusión fue muy grande cuando no vi nada más que las imágenes al revés, pues me produjo una impresión de círculo vicioso de la cual no pude restablecerme en mucho tiempo.

A la edad de doce años (en 1939) y ya viviendo en Barranquilla, relata en *Vivir para contarla* (páginas 158-159):

Otra conquista de aquella época fue el permiso de mi padre para ir solo a la matiné de los domingos en el Teatro Colombia. Por primera vez se pasaban seriales con un episodio cada domingo, y se creaba una tensión que no permitía tener un instante de sosiego durante la semana. La invasión de Mongo fue la primera epopeya interplanetaria que solo pude reemplazar en mi corazón muchos años después con la odisea del espacio de Stanley Kubrick.

La consecuencia de esa pasión cinéfila fue ir los domingos a ver películas a la función de las tres de la tarde de manera religiosa durante una buena temporada. Más adelante, el estudio de la historia y la técnica del cine, la conexión de las narrativas fílmicas con las de los libros que seguía en sus lec-

turas, le fue dando curso a ese compromiso vital que García Márquez demostró a lo largo de su vida con el cine en general y con el cine colombiano en particular.

Para 1948, con veintiún años, García Márquez conoció, cuando era columnista de El Universal de Cartagena, a Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), y trabaron una amistad y un afecto muy sólido entre los dos. Como él mismo lo afirmó, la experiencia de compartir la vida y el trabajo de periodista con quien Gabo llamó “escuela ambulante” –el escritor y periodista Álvaro Cepeda Samudio, quien veía el cine “como yo veía la música: un arte útil para todas las artes”– fue algo que marcó a García Márquez y que tomó como insumo para nutrir su expresión como creador de una literatura de reconocimiento universal. Cepeda Samudio sería un personaje muy importante y pionero del movimiento cineclubístico en la década de los cincuenta en Barranquilla.

El Cineclubista

Si bien la vida como cineclubista de García Márquez no fue muy extensa, sí fue de mucho provecho para el cine colombiano, para el cineclubismo y para el surgimiento de un archivo fílmico nacional.

En 1949, en Bogotá, se crea el primer cineclub en el país, el Cine Club de Colombia, como iniciativa de un grupo de cinéfilos encabezados por el librero catalán Luis Vicens (1904-1983). En el informe presentado en francés por García Márquez al XI Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), celebrado en Varsovia en 1955 –al cual nos referiremos más adelante–, se decía: “Hace seis años, al salir de un teatro, un grupo de amigos tuvo la idea de fundar el Cine Club de Bogotá, en Colombia”.

Otro hecho anecdótico pero relevante de su paso por el Cine Club de Colombia ocurrió durante las tertulias organizadas después de las proyecciones. La presentación del clásico *Nanook, el esquimal* (R. Flaherty, 1922) provocó un enorme entusiasmo en Hernando Salcedo Silva (1916-1987), quien era el secretario del cineclub en esa época y más tarde su director entre 1959 y 1987. Al ver su pasión cinéfila, García Márquez lo motivó a dar el siguiente paso y publicar su primer escrito como crítico de cine, el cual apareció el 23 de julio de 1951 en las páginas de El Espectador.

Una de las alusiones al Cine Club de Colombia que también se encuentra en *Vivir para contarla* está en la página 522. Allí,

García Márquez cuenta las realidades que lo introdujeron a ser crítico de cine. Una fue constatar la ausencia de una orientación cinematográfica para el público en los periódicos de la época; la otra, lo episódico y especializado de los comentarios semanales del escritor colombiano de origen alemán Ernesto Volkening, transmitidos por la Radio Nacional. García Márquez afirma:

Había otros comentaristas excelentes pero ocasionales en torno del librero catalán Luis Vicens, radicado en Bogotá desde la guerra civil española. Fue él quien fundó el primer cineclub en complicidad con el pintor Enrique Grau y el crítico Hernando Salcedo y con la diligencia de la periodista Gloria Valencia de Castaño.

Más adelante, en la página 539, escribe cómo era de habitual su asistencia a las funciones del Cine Club de Colombia y la estrecha relación con Luis Vicens y su esposa:

...otro refugio frecuente después de las funciones del cineclub eran las veladas de medianoche en el apartamento de Luis Vicens y su esposa a pocas cuadras de El Espectador. [...] Yo entré en casa propia desde la aparición de mi primera crítica de cine y cuando salía del periódico, antes de la me-

dianoche, me iba a pie las tres cuadras y los obligaba a trasnocharse.

De manera que, para el año 1954, García Márquez se encontraba en Bogotá trabajando en el diario El Espectador. A partir de febrero de ese año y hasta julio de 1955, apareció la columna El cine en Bogotá, estrenos de la semana. Él mismo hace un recuento de esa época: “En poco menos de dos años publiqué setenta notas críticas, a las cuales habría que cargarles las horas en ver las películas.”

Cine Club, Filmoteca y Cinemateca

También en 1954, como una extensión de las actividades de formación del cineclub, nació la Filmoteca Colombiana, el primer archivo fílmico del país. Esta iniciativa surgió ante la necesidad de contar con copias de las películas más representativas de la historia del cine, fiel al lema de Hernando Salcedo: Enseñar el cine a través de sus mejores ejemplos. Aunque en primera instancia fue llamada Filmoteca, en la época inicial se usó indistintamente también, el nombre de Cinemateca. Solo a partir de 1960 se normalizó su denominación y se llamó definitivamente Cinemateca Colombiana. La institución se sostuvo hasta 1987, en parte, gracias a los recursos que el Cine Club de Colombia re-

caudaba entre sus socios y al alquiler de los filmes de su acervo, el cual logró acrecentar a lo largo de los años.

Para enero de 1955, Hernando Salcedo, secretario del Cine Club de Colombia, se dirige al cineclubista Gabriel García Márquez, para comunicarle que “fue elegido Ud. Miembro del Comité Técnico de nuestra institución. Para nosotros es una satisfacción contar con su nombre en el Comité Técnico, pues su experiencia servirá para mejorar cada día más los propósitos y finalidades del Cine Club de Colombia.”

En julio de 1955, los reportajes de García Márquez suscitaron la animadversión del gobierno de Gustavo Rojas Pinilla. Ante esta situación, y en medio de una serie de multas e imposiciones fiscales asfixiantes decretadas por el régimen militar –que al año siguiente obligarían al periódico a suspender sus actividades–, El Espectador decidió enviarlo a Europa como corresponsal.

Esta coyuntura fue aprovechada por Luis Vicens, quien comisionó a García Márquez para realizar gestiones directas a nombre del Cine Club de Colombia y de la naciente Filmoteca Colombiana. El objetivo central de su enviado era consolidar una colección

de copias con los filmes más representativos de la historia del cine mundial. Como estrategia fundamental para alcanzar este fin, Gabo debía lograr la admisión de la entidad en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Las instrucciones que Vicens impartió a García Márquez –algunas de las cuales detallaremos más adelante– revelan las relaciones que el intelectual catalán mantenía con los círculos cinematográficos europeos más influyentes de la época.

La labor que Vicens le encargó con mayor ahínco a García Márquez fue que hiciera contactos con diferentes personalidades del medio cinematográfico en Europa, para que se le admitiera como observador en el Congreso Internacional de Cinematografía (como lo llamó García Márquez en *De Europa y América*, obra periodística 3, pág. 511). Este congreso fue el XI de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), celebrado en 1955 en Varsovia.

La falta de precisión en los nombres de instituciones y eventos en los informes de García Márquez sobre el Congreso de la FIAF de 1955 se debe probablemente a la prisa del viaje, la comunicación epistolar y una posible autoría conjunta con Luis Vicens del in-

forme aludido. En sus textos, el Nobel denominó al evento Congreso Internacional de Cinematografía y registró a la institución como *Cinemathèque colombienne [Filmoteca Colombiana] (Bogotá)*, en el congreso de FIAF de 1955, utilizando Cine Club de Bogotá de Colombia en lugar de Cine Club de Colombia en la documentación. En *De viaje por los países socialistas* (1978, p. 21) señala: “Yo había logrado que se me admitiera como observador en el congreso Internacional de Cinematografía, en la comfortable compañía de 22 delegados...”

Gabo en la FIAF: el Hito de 1955

Frente a las 22 delegaciones de la FIAF presentes en 1955, en la Federación hoy tienen asiento 187 instituciones de 80 países. Aunque Gabriel García Márquez no figura en el registro de asistentes al Congreso en Varsovia, se conserva el informe en francés presentado por él, siendo el primer registro documental de un colombiano perteneciente a un archivo audiovisual colombiano ante la FIAF. Este reporte abre con una referencia directa al Cine Club de Colombia.

“Hace 20 días, el 6 de septiembre, este mismo Cine-Club celebró su sexto aniversario con la proyección de «Rapt», de Dmitri Kirsanoff. Fue una ocasión doblemente

importante para nosotros, porque «Rapt» es la primera película presentada al público por la Cinemateca/ Filmoteca / Colombiana, fundada por los mismos amigos que crearon el Cine-Club sin disponer de dinero; de hecho, tampoco lo tienen hoy en día, pero a cambio cuentan con 2.000 miembros”

También para estos años, la Cinemateca Uruguay operaba un laboratorio de duplicación de películas en fílmico, destinado en parte a suplir la demanda de los cineclubes uruguayos y latinoamericanos, así como a preservar la integridad de los filmes sometidos al desgaste por proyección. De ese laboratorio se obtuvo la copia de *Rapt* (1934). En *24 ilusiones por segundo: La historia de Cinemateca Uruguay* (págs. 46-47), de Carlos María Domínguez, se dan más detalles de cómo se obtenían las copias fílmicas: “Se resuelve obtener copia (negativa) y dos positivos (uno para la Cinemateca de Colombia y otro para la Cinemateca de Holanda) del film “Siete años de mala suerte”. [...] además, vender a la Cinemateca de Colombia una copia del film “Time in the sun”.

Retornando al informe se demuestra el papel del Cine Club de Colombia en el origen y el sostén económico del primer archivo fílmico del país, la Filmoteca Colombiana.

Porque no solo permitió el acopio y exhibición de copias de cine de arte extranjero, sino que sentó las bases para salvaguardar los soportes de la producción nacional, hoy considerados patrimonio audiovisual colombiano. Asimismo, el documento deja en evidencia una contradicción fundamental la tensión entre la explotación comercial – que exigía la destrucción o el descarte de las copias físicas tras su circulación en salas, afectando incluso al cine nacional– y la urgente necesidad de la conservación con fines archivísticos y de memoria histórica.

“El Archivo de Cine Colombiano es una organización independiente que depende del Club de Cine de Bogotá para su financiación. Su reglamento es una adaptación del reglamento de la FIAF a las necesidades colombianas. El Archivo Cinematográfico Colombiano espera contar pronto con un número suficiente de películas para iniciar un programa de intercambio cultural con entidades del país. Hasta ahora, ha sido imposible obtener material de archivo en Colombia, ya que las distribuidoras destruyen las copias de películas extranjeras al finalizar el contrato.”

Finalmente, se hace evidente la voluntad que guiaba a la naciente Filmoteca Colom-

biana en 1955 hacia la localización y el rescate de “material de archivo”. Esta búsqueda aludía, de forma indirecta, a recuperar los noticieros de “actualidades” de los Di Domenico y de los Acevedo. Asimismo, el proyecto contemplaba un intercambio con las cinematecas afiliadas a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), cuya red natural –aunque no se mencionara explícitamente– estaba constituida por los archivos latinoamericanos. De este modo, quedaba planteada una estrategia, en aquel contexto de mediados de siglo, que se necesitaba para desarrollar un acervo de cine arte internacional y para un rescate de las producciones históricas de la cinematografía nacional, contar con el respaldo, así fuera nominal, de la FIAF. Así queda declarado en el informe:

Actualmente, la Cinemateca Colombiana trabaja para localizar algunos noticieros filmados en Colombia durante la segunda década de este siglo, que representan, hasta la fecha, el único material de archivo producido en este país. Se espera que estos esfuerzos pronto tengan éxito para poder realizar una selección que se ofrecerá a cambio a las cinematecas afiliadas a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Cinematográficos). La Cinemateca Colombiana considera

que no habrá alcanzado su pleno desarrollo hasta ser miembro de la FIAF, a la que expresa su total solidaridad y un cordial saludo.

Las instrucciones iniciales de Luis Vicens priorizaron la gestión de contactos para que Gabriel García Márquez pudiera participar en el Congreso de la FIAF. Este encuentro reunió a las personalidades más influyentes en la historia de los archivos cinematográficos, en ese momento, estos son apartes de las “instrucciones” de Vicens a Gabo antes del Congreso:

EN ROMA: Entrevistarse con el Prof. G. Sala, pues él puede colaborar en el asunto de la visa [...] es posible que él también asista a Varsovia. Plantearle el problema de las necesidades de Filmoteca Colombiana en cuanto a material de archivo para nosotros. Nos interesa lista de material en 16 mm. que eventualmente nos pudiera vender una copia. Fijar de una vez el precio por metro si es posible.

EN VARSOVIA: Buscar, como primera medida a G. Gafary, Secretario Internacional de la FIAF. Por él será posible contactar a Henri Langlois (Cinémathèque Française) y a Ernst Lindgren del British Film Institute. Muy

importante establecer relaciones con Lindgren; con él estamos en tratos, por conducto de Francisco Norden (miembro fundador del Cine Club) para conseguir el “Acorazado Potemkine” y “Gabinete del Dr. Caligari”. Interesa que no solo acepte de vender estas dos películas, sino que también otras muy interesantes en poder de la Cinemateca Británica,

Buscar a Martín Luís Lasala, quien, en principio, parece que será delegado de la Cinemateca Uruguaya al Congreso. Establecer con él un plan de trabajo conjunto de acuerdo con las instrucciones que el reciba de Montevideo y Sao Paulo para los fines de constitución de la SECCIÓN LATINOMERICANA DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS DEL FILM” (sic, en mayúsculas)

Finalmente, el 30 de septiembre de 1955: “La Asamblea decide admitir a la Cinemateca Colombiana como miembro provisional de la FIAF. con la condición de que este archivo se someta, durante el período de un año, a las reglamentaciones que rigen al “pool” de países latinoamericanos, particularmente en lo que respecta a la fabricación de copias y a la centralización de copias fílmicas en Montevideo.”

La presentación de García Márquez como delegado del país logró que la Filmoteca Colombiana fuera admitida como miembro de este foro internacional. Este es un hito para destacar: la generación de una conciencia acerca de la preservación y conservación del “patrimonio audiovisual colombiano”. Dicho concepto no se usaba por entonces, pero, gracias a esa gestión “iniciática” y al posterior desarrollo del archivismo cinematográfico en el país, hoy existe como un hecho legal, conceptual y material.

Los resultados de la gestión de García Márquez fueron celebrados por el Cine Club de Colombia y la Filmoteca en la misiva enviada a Roma firmada por Otto de Greiff- Presidente y L. Vicens- Secretario se lee: “Nos es placentero trasmitir a Ud. Nuestras felicitaciones y la expresión de nuestro agradecimiento, por la forma brillante y efectiva en que represento a nuestras dos entidades en el XI Congreso Internacional de la FIAF”.

Queda claro que García Márquez colaboró activamente en la génesis del primer archivo de cine en Colombia a través de su vinculación al Cine Club de Colombia, institución que gestionó y representó a la Filmoteca Colombiana para lograr su ingreso a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos

(FIAF). Asimismo, el autor indagó las posibilidades de buscar copias en fílmico de los clásicos del cine mundial con otras entidades, tales como la Federación Internacional de Cine Clubes y la Federación Francesa de Cine Clubes. Hubo otro interés de García Márquez –el cual nunca llegó a materializarse– pertenecer a las comisiones de la FIAF en representación de Suramérica.

Arqueología del cine nacional: Luis Vicens y el rescate del patrimonio fílmico colombiano

En el [Informe Anual de Actividades presentado por Luis Vicens Secretario General de la Filmoteca Colombiana de Bogotá](#) y delegado especial en el Congreso Internacional de la FIAF de Antibes (Francia) en 1957 se escribió: “Las únicas dos películas que poseemos, “Rapt” de Kirsanoff y “Parodia de Carmén” de Charlie Chaplin, se han prestado al Cineclub de Medellín y al Cineclub de Barranquilla. Tras cada proyección, se realizaron debates con la participación de numerosos asistentes. Hemos solicitado a los Cineclubs departamentales que brinden apoyo financiero a nuestra Filmoteca, al menos mediante un préstamo reembolsable. Hasta el momento, solo se ha obtenido una suma mínima: 60 dólares, [...]. Con las

nuevas películas que acabamos de recibir, “Potemkine”, “Caligari”, “Tiempo al sol” y “Siete años de desgracia”, esperamos realizar un trabajo más impactante en los próximos meses.”

Mientras Luis Vicens realizaba gestiones para el Cine Club y la Filmoteca Colombiana (la que más tarde se llamaría Cinemateca Colombiana), emprendió además en 1954 la producción y realización de la película *La langosta azul*. Una aventura en la que lo acompañaron otros miembros del cineclub: el pintor Enrique Grau, el fotógrafo Nereo López y contó con la colaboración del “Nene” Cepeda Samudio, en Barranquilla, quien al igual que Vicens actúan en la película. Calificada como “un error certero” por García Márquez en *Vivir para contarla* (página 445). Gabo confiesa no recordar su propia colaboración: “Algo puse yo que hoy no recuerdo, pero el papá por derecho propio fue Luis Vicens. Mi problema era que me encontraba en medio de alguno de aquellos reportajes prolijos que no me dejaban tiempo para respirar, y cuando logré liberarme ya la película estaba en pleno rodaje en Barranquilla.”

Para 1958, [Luis Vicens, en representación de la Filmoteca Colombiana, se dirigió](#)

[a Henri Langlois \(1914-1977\), director de la Cinemateca Francesa](#), en una carta de cuatro páginas que él mismo llamó «tomo» por su extensión. En ella le ofrece un pormenorizado relato de su viaje por Sudamérica y su visita a las cinematecas de la región (Buenos Aires, Montevideo, São Paulo, Río de Janeiro y la de Caracas, aún no constituida), en un intento por estructurar de manera formal la Sección Latinoamericana de la FIAF. Vicens le manifiesta: Eres el “padre” de esta idea de un “pool” sudamericano; me alegraría si, desde el XIV Congreso de la FIAF en Praga, el niño ya hubiera “nacido” y comenzara a caminar.

Sin embargo, debido a dificultades económicas, la mayoría de los representantes de las cinematecas suramericanas no pudieron viajar a Europa. Por eso, Vicens le pide a Langlois en la misma misiva que represente a los archivos fílmicos de Latinoamérica: “En todas partes me dijeron que era imposible incurrir en gastos de tal magnitud. Finalmente, esperaba contar con los servicios de un amigo periodista, muy vinculado a la Filmoteca, pero se retiró a último momento...”. Pese a estos inconvenientes, la Cinemateca Argentina y la Cinemateca Brasileira sí lograron hacerse presentes en el Congreso de la FIAF en Praga en 1958.

En la misma carta a la cual estamos aludiendo, Vicens se refiere a las actividades desarrolladas en virtud de la pertenencia de él y de la Filmoteca/Cinemateca Colombiana a la Oficina Internacional de Investigación Histórica Cinematográfica (que corresponde a las siglas en francés del Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique- BIRHC). Esta entidad se había organizado en 1952 a instancias de la Cinemateca Francesa, de Henri Langlois y de archivistas de la FIAF. Su objetivo eran reunir a los historiadores del cine con las cinematecas y archivos fílmicos para facilitar el acceso a las películas y a los centros de documentación, con el fin de adelantar la identificación y catalogación del inmenso patrimonio fílmico acumulado por estos. De esta entidad es que nace, por primera vez, la iniciativa de seleccionar en un ranking mundial de “Las mejores películas de todos los tiempos”. A propósito de Colombia, Vicens le informa a Langlois:

Lamento no haber encontrado aún a un verdadero “historiador del cine” en Colombia. Estoy insistiendo a algunos miembros del Cine Club para que me proporcionen los elementos esenciales para reconstruir la Historia del Cine. Pero me falta el punto de

partida: los pioneros, los italianos, fallecieron, y sus sucesores quemaron un verdadero tesoro representado por fotos, carteles, programas, etc. Desde el punto de vista de la producción, existe un archivo de negativos de 1919 a 1929; hemos comenzado a clasificarlos, pero es un proyecto a largo plazo, a pesar de la reticencia del propietario, quien cree tener un tesoro enterrado. Luego vendrá el problema de la duplicación, para lo cual se necesitará dinero, más dinero.

Veinte años después, apareció en el país la primera *Historia del cine colombiano*, escrita por Hernando Martínez Pardo (1935-2015) y editada por la Editorial América Latina en 1978. Los negativos a los que se refiere Vicens, así como los elementos conexos –fotos, carteles y programas–, son los materiales de los Di Domenico que sobrevivieron a la destrucción; hoy en día, este archivo se encuentra en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Los soportes fílmicos en nitrato de celulosa, rescatados por Luis Vicens para la Filmoteca Colombiana, se integraron al [Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo \(1915-1955\)](#) gracias a la acertada decisión de Jorge Nieto (1943-2012), otro pionero y abanderado del rescate del patrimonio cinematográfico del país. De este modo, dichos materiales que-

daron preservados mediante duplicación fotoquímica entre 1982 y 1986, pasando a formar parte de esta colección que fue registrada en el programa [Memoria del Mundo para América Latina y el Caribe \(MOWLAC\)](#) en 2018.

Entre los negativos de estas “actualidades” rescatadas por la Filмотeca Colombiana de Luis Vicens, se destaca el Primer Congreso Mariano Nacional ([homenaje a la Virgen de Chiquinquirá](#)), que contiene el documento fílmico de la coronación del lienzo original de la Virgen, hecho ocurrido el 9 de julio de 1919 en la Plaza de Bolívar de Bogotá. De esta misma colección histórica –integrada por Jorge Nieto al Archivo Acevedo– forma parte [La fiesta del Corpus](#). Este registro documental es el más antiguo que se conserva en el cine colombiano y fue denominado por sus productores, la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana-Di Domenico Hermanos, como “la primera película nacional”.

Luis Vicens dejó Colombia en 1959, a la edad de 55 años, para no regresar jamás. El intelectual, librero, cineasta y pionero en la preservación del patrimonio audiovisual colombiano –catalán de nacimiento– se trasladó de forma definitiva a México. En

su camino pasó por Barranquilla, la misma ciudad por la que había ingresado a Colombia, le dejó a Álvaro Cepeda Samudio la copia original y el contratipo negativo de *La langosta azul*. Aún no se conocen los detalles, o están por averiguarse, los motivos que lo impulsaron a dejar Colombia, país al que dedicó algo más de quince años de su vida con un trabajo intenso. Su labor se centró en la organización de la exhibición del cine como arte universal, en una época en la que no existían cineclubes, ni escuelas de cine, así como en el rescate y acopio de los sopor-tes más antiguos, los de los orígenes de la producción nacional, cuando estas iniciativas no eran contempladas por el Estado, ni por los gobiernos, ni por los hacedores del arte y la cultura del país.

La heredad cinematográfica que Luis Vicens dejó en Colombia fue asumida por Hernando Salcedo Silva (1916-1987). Tras su partida, Vicens continuó su pasión cinéfila en México. Allí se convirtió en uno de los promotores para la creación de la revista *Nuevo Cine* (1961-1962), que transformó el panorama del cine mexicano de en esa época. En su compromiso con el patrimonio audiovisual colaboró en la creación de la [Cinemateca Luis Buñuel, de la Casa de la Cultura de Puebla](#), hoy activa con una programación

que combina capacitación y exhibición alternativa. Vicens incursionó como actor secundario *En este pueblo no hay ladrones* (1965) –dirigida por Alberto Isaac, basada en un cuento de su amigo Gabriel García Márquez, quien también realiza un “cameo” en el filme– y en la reconocida *Reed: México insurgente* (1972), bajo la dirección de Paul Leduc.

Luis Vicens Estrada murió en México en 1983, a los 79 años.

Fuentes consultadas

DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

–*De viaje por los países socialistas: 90 días en la cortina de hierro*. Editorial La Oveja Negra. Bogotá, 1978.

–*De Europa y América: Obra periodística 3 (1955-1960)*. Editorial Norma. Bogotá 1983

–*Vivir para contarla*. Editorial Norma. Bogotá 2002

**Gabo del alma* [Catálogo de la exposición]. Fundación Palabrería. Bogotá. 2007

DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS FÍLMICOS. FIAF

–“Mr. Gabriel García Marquez” [ponencia oral de Gabriel García Márquez en el Congreso de la FIAF de 1955 en Varsovia], Ar-

chivo Histórico de la FIAF, CON/009A-04.

– “Informe del señor Louis Vicens, Secretario General de la “Filmoteca Colombiana” de Bogotá, Delegado Especial al Congreso de la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos – París 1957”, Archivo Histórico de la FIAF, CON/011A-02

– Carta de Louis Vicens a Henri Langlois, 17 de octubre de 1958. Archivo Histórico FIAF, COR/022-01.

OTRAS

–García Márquez: cinéfilo, cineclubista, crítico de cine y representante del primer archivo fílmico del país <https://nuevomundoradar.hypotheses.org/93920>

–De la cinefilia al centro de cultura audiovisual 3. Capítulo: del cinearte universal al patrimonio fílmico nacional <https://patrimoniofilmico.org.co/9434-2/> 

CONTENIDO

SITIO WEB

MONOS CON AUREOLA

—●—
Fabián Aguirre¹

¹ Docente. Egresado de Filosofía de la Universidad de Antioquia y doctorando en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Correo: fabian.arias@udea.edu.co



Resumen

A partir del análisis de *Monos* (Alejandro Landes, 2019), este ensayo desborda la categoría de cine sobre el conflicto armado colombiano para constituirse en una reflexión estética y antropológica sobre la guerra, la modernidad y la condición humana. Mediante un diálogo con Melville, Ricoeur, Sahlins, Nietzsche y diversas referencias cinematográficas, se sostiene que

la obra de Landes desmonta las oposiciones simplificadoras entre naturaleza y cultura, bien y mal, civilización y barbarie. Los jóvenes combatientes aparecen como productos históricos de tradiciones ideológicas, religiosas y políticas que exceden su voluntad individual. El análisis defiende que la potencia de *Monos* reside precisamente en que se resiste a convertirse en un manifiesto moral o político, permitiendo que la ficción reve-

le dimensiones de la realidad inaccesibles para el discurso doctrinario. De este modo, la película se inscribe en una tradición artística que privilegia la complejidad trágica sobre la denuncia panfletaria y convierte el conflicto colombiano en una alegoría de las contradicciones de la modernidad tardía.

Palabras clave: Estética, Ficción, Antropología filosófica, Hermenéutica filosófica, Cine colombiano

¿Quién en el arco iris puede trazar la línea donde termina

el violeta y comienza el anaranjado?

Billy Bud Marinero. Herman Melville

Monos (2019) es una película para quien ama todas las dimensiones de la vida y hace lo que el arte dionisiaco tiene que hacer: editar el ruido mediático y devolvernos, después de un elegante y estilizado tamizaje, la esencia de la vida de un pueblo dentro de un periodo específico de su historia. La película definitiva sobre el siglo XX colombiano tuvo que hacerse en el siglo XXI, pues como dice Daniel Estulin¹, los siglos no empiezan en la estrecha nomenclatura de los números redondos, sino sobre los eventos que abren y cierran eras. Si el siglo XX empieza con la primera guerra mundial (1914) y termina

con la caída de la URSS (1991), el nuestro da comienzo con la separación de Panamá (1903), azuzada por Estados Unidos y con el cortejo nupcial del partido conservador, y el XXI solo hace su entrada con la firma del Acuerdo de Paz con las FARC (2016). *Monos* es una película exigente, para cinéfilos irrehabilitables; para amantes de la vida irredentos, para quienes aprietan entre los dientes más de lo que pueden masticar.

Monos es una obra inspirada y forjada en la aleación entre cine y literatura, lenguajes que se convierten en los espejuelos a través de los que se observa la realidad de un pueblo determinado en lugar de buscar un formato destinado solo a expresar una interpretación previa, que es a lo que estamos acostumbrados. El resultado es que ambos lenguajes quedan tan anudados a la realidad que crean un orden simbólico en el cual el mundo palpita tanto de homenajes evidentes, como de inconscientes e inesperados. Lo real y lo simbólico se anudan y ambos salen enriquecidos. Una influencia es una *Matrioshka*, que puede contener infinitas referencias dentro de sí. Los personajes de Alejandro Landes como los de Claire Denis en *Beau Travail* (1999), y a diferencia de los del Melville de *Billy Budd* (1924) en su prédica contra la civilización, no son malos

¹ <https://estulin.media/>

porque la sociedad los corrompa, son, más bien, el producto pintoresco de una superestructura compuesta de una serie de tradiciones heterogéneas. Giramos la moneda y vemos su reverso, los homenajes a las pinturas de Lascaux y Altamira y al señor de las moscas son menos una aprobación de la pseudoantropología “hobbesiana” y más un recordatorio de que la dialéctica entre *nomos* y *physis* (cultura y naturaleza) es una de las grandes fábulas del folclor occidental:

De todas las posibles variantes del dualismo *nomos-physis*, dependiendo de cuál de los dos se privilegie como bueno y cuál se considere se impone sobre el otro, el sentido “rousseauiano” de una naturaleza pura y una cultura corrupta solo ha sido sobrepasado por su contrario “hobbesiano” en el largo curso de la historia occidental; o más bien ha sido arrastrado con el segundo, así como la original condición edénica del hombre se evoca por la tristemente célebre caída en el mal. (Sahlins, 2014, p. 50)

El personaje del mensajero es una suerte de Quirón con sus *jasones* (Medea-1969) que cabalga por el Páramo de Chingaza, un sargento Galoup que dirige rituales tribales entre sus soldados en *Beau Travail*. Por momentos, *Monos* parece una pintura rupestre en movimiento a la cual el director va iluminando con una linterna de mano.

Los alias guerrilleros de los Monos –Rambo, Patagrande, Lobo, Lady, Sueca, Pitufito, Boom Boom, Perro–, son ecos de *Billy Bud* Marinero, o de cualquier referente de culto del cine bélico como *Full Metal Jacket*, y no de *Beau Travail*. En línea con Dostoievski y Chuck Palahniuk, Melville y Claire Denis le hacen un tributo a la masculinidad. Landes, por su parte, parece hacer un ajuste de cuentas con Colombia al mismo tiempo que aprovecha todos los recursos disponibles, tanto económicos como de intercambio simbólico, para homenajear a un conjunto de pasiones vitales que aquí solo alcanzamos a intuir.

Si Porfirio (2011) fue la lúcida cocción de una tensión que nunca llega a su punto de ebullición, pero que cocina al espectador paciente, *Monos* es un ejercicio de exceso armónico, de pirotecnia equilibrada, de una *Hybris* (desmesura) que busca su *Sophrosyne* (moderación) y nunca cae en el maniqueísmo de usar la driza para izar banderas de pacifismos incompatibles con la realidad, ni para enarbolar patrioterismos histriónicos ajustados a formatos de red social.

La exuberancia sagrada del cañón del río Samaná como la selva de Guadalcanal en la *Delgada línea roja* (1998) son indiferentes a

la puerilidad brutal de una guerra degradada por sus actores. Aquí no hay buenos ni malos, y las instituciones, legales e ilegales, son un reflejo de los hombres que las componen, lo que significa que estamos estructurados, que somos hijos de los aciertos o errores de exégesis teológicas hechas hace siglos, carne y sangre moldeadas por interpretaciones antropológicas de lo que significa ser Hombre. Los monos con aureola de Landes se inmolaron en todas las piras sacrificiales de la modernidad: el maniqueísmo de los liberales contra los conservadores, el comunismo contra el capitalismo y la carrera espacial.

En contravía de la instrumentalización bien intencionada, esta tradición de películas, en la vía de *Senderos de gloria* (1957), no son antibelicistas o antimilitaristas, eso sería fácil y las haría idealistas, poniéndolas en franca lucha contra la realidad. Estas obras son mucho más que eso, sobre todo porque la tentativa de una declaración de intenciones por parte de los directores, en lugar de realzarlas, las empobrecería. Los protagonistas de Monos no se mueven entre dicotomías fáciles del tipo bueno o malo, ni siquiera entre lo real o irreal. En este punto, se impone recordar una idea recurrente de estas... nuestras estéticas: “la paradoja de la ficción es que la anulación de la percepción

condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas.” (Ricoeur, 2000, p. 205) Rambo es nuestro coronel Kurtz en *Apocalipsis Now* (1979), pues ambos representan las contradicciones inherentes a la guerra. El coronel Kurtz: la irrupción de un poder destructivo tecnológicamente superior, pero advenedizo y amateur en fronteras porosas en donde confluyen cosmovisiones milenarias; Rambo: el NN de la expresión propia de la cultura de masas y del lenguaje reificado, los niños son nuestro mayor recurso, pero en su materialización más cruda y exenta del barniz del capitalismo con rostro humano. La ambigüedad sexual de Rambo es un recurso oportuno de los productores e inteligente por parte del director para enganchar la película a tendencias mainstream de festivales con agendas liberales de izquierda, pero este movimiento no agota la visión del director, y si así lo hiciera, Alejandro Landes se vería desbordado por las dimensiones interpretativas de su propia película, pues con este personaje funde el limbo de ser un niño o un adolescente en una guerra –limbo legal, ideológico y antropológico– con su inevitable reducción a bolsas de plástico como residuos de procesos históricos de los cuales son un instrumento y los cuales rara vez entienden. Por lo demás, nada sorprendente, una obra de arte tiene que rebasar a quien la

creó, una obra que inspira otra obra, como única eternidad al alcance de un mundo postindustrial:

208. *El libro trocado casi en un hombre.* – Es para todo escritor sorpresa enojosa y siempre nueva que su libro, desde que se separa de él, viva con vida propia. Quizá lo olvidará casi enteramente, quizá se elevará por encima de los conceptos que en él ha depositado, quizá ni lo entenderá ya y habrá perdido el alto vuelo a que se remontara para concebirlo; sin embargo, el libro es buscado por los lectores, produce dicha o desdicha, es causa de nuevas obras; se hace el alma de principios y de acciones: en una palabra, vive como un ser provisto de espíritu y de alma, y sin embargo no es un hombre. Es una dicha para el autor poder decir que todo lo que en él existía de ideas y de sentimientos creadores de vida, fortificantes, edificantes, esclarecedores, vive todavía en sus obras, y que él mismo no es más que la ceniza gris, mientras que el fuego ha sido conservado y propagado por todas partes. Si se considera, pues, que toda acción de un hombre, y no solamente un libro, sirve por algún motivo de ocasión a otras acciones, decisiones y pensamientos, que todo lo que se hace está anudado a lo que se hará, tendremos que reconocer verdadera inmortalidad existente,

la del movimiento. (Nietzsche, 1986, p.173)

He aquí a Aldebarán, que como un faro en el cielo nocturno guía a los hijos de Prometeo en medio de este mar sin costas. El fuego sagrado robado a los dioses para que los hombres se les asemejaran mediante la creación. Y, sin embargo, en las ciudades colombianas la gente seguirá a sotavento de los vientos del desplazamiento forzado, que solo le llegará en forma de familias en los semáforos. Y los Monos seguirán desfilando, pero ya bajo la égida macabra de una modernidad tardía que se descompone bajo sus límites ideológicos y el desmantelamiento de su débil mitología, en la cual no hay caminos de sirga o dársena donde atracar, solo las tediosas repeticiones de las olas del intercambio de mercancías-signo, signos-mercancía de la sociedad de consumo. Claro que algunos intentarán mantener la anacrónica nomenclatura del siglo XX: izquierda-derecha, comunismo-capitalismo... pero solo por su funcionalidad. Tan funcional como las facciones del Estado cuyo alias es “partidos políticos”. Tan funcional como la plutocracia, que al mismo tiempo que ejercita la leva forzada, la llama batida o reclutamiento de niños según quién la ejercita. Lo que decimos pretendería ser profético si el sistema financiero internacional y sus fon-

dos de “inversión” no hubieran integrado el narcotráfico y el lavado de activos (colocación, estratificación e integración), la venta de armas (Inversión en Defensa, Seguridad y Aeroespacial), la quiebra de países (Fondos de Situaciones Especiales y Deuda Soberana Desvalorizada), la destrucción y posterior reconstrucción de estos (Fondos de Capital Privado en Infraestructura y Reconstrucción), en parte nuclear de la estructura financiera internacional. Sí, los gringos, en particular, y los anglosajones, en general, son una sombra alargada en este relato, pero ojalá pasajero, como la Doctora, que es solo un chirrido molesto en esta, nuestra historia. Lo importante aquí es la vaca “Shakira” de Julio Medem (1992) y del odio (*La Haine*-1995), ese *MacGuffin* retorcido y visceral que utiliza Alejandro Landes para desbordar la definición clásica de *Hitchcock*. El *MacGuffin* no se difumina en la trama (*fading*), se integra biológica y simbólicamente a los protagonistas.

A pesar de sus premios o a consecuencia de ellos, no hemos sabido dimensionar la importancia de este relato. Hasta el antipático y panfletario Godard tiene su homenaje en los ositos de goma y la cadena de ensamblaje de un capitalismo vigilado por una juventud sin mérito, sin misión, ni propósito, una

juventud pequeñoburguesa que, alimentada por el dulce leviatán europeo, contrasta con patetismo con nuestros niños de la guerra. Los personajes de *Monos* abarcan toda la paleta cromática de estos países lacayos y desorientados, huérfanos y desamparados, hijos bastardos del desmembramiento del imperio hispánico. La driza ya ha arriado las banderas de un mundo hispánico balcanizado, y ha izado las del liberalismo antropológico, un desierto sin orillas se extiende hasta donde la mirada puede alcanzar.

Dice un escritor que pocos conocen: “Cuarenta años después de una batalla, es muy fácil para un no combatiente razonar acerca de cómo debería haberse peleado. Es muy distinto dirigir personalmente la acción bajo el fuego, mientras se está envuelto en su oscuro humo. (Melville, 2006, p. 92)

En el Alcázar del HMS Bellipotent de setenta y cuatro cañones veo a Melville caviando melancólico sobre los dos siglos de ruina de un país nacido de las turbulentas corrientes de los siglos, y en las espesas aguas que se reflejan en sus ojos, veo la historia de los hombres.

A Esteban Peña, a Soledad Celeste. Julio de 2026.

Referencias

Melville, H. (2006). *Billy Bud Marinero*. Almería: Ediciones perdidas

Nietzsche, F. (1986). *Humano demasiado humano*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos

Ricoeur, P. (2000). *La imaginación en el discurso y la acción*. Buenos Aires: FCE

Sahlins, M. (2014). *La ilusión occidental de la naturaleza humana*. México D.F: FCE 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

NO TODO EL CINE VIEJO ES CINE CLÁSICO...

Oswaldo Osorio



...y mucho menos un clásico del cine. Con esta premisa, que siempre he tenido clara a la hora de definir y catalogar al cine, en una conferencia sobre los cien años de *Bajo el cielo antioqueño* hice una afirmación, la cual era solo procedimental y sin ánimo de causar polémica alguna: que esta película, así como todo nuestro cine silente y los primeros títulos del sonoro, no son nuestro cine clásico, que este, en Colombia, empezó en

los años sesenta, con los filmes de Julio Luzardo y José María Arzuaga. “¿Entonces qué es *Bajo el cielo antioqueño*?”, me pregunta una voz entre el público, y ahí así, con ánimo provocador, contesté: “Es una película vieja.”

Era el XXII Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales (2025) y mis palabras fueron tomadas por una blasfemia digna

de anatema, más aún allí, en ese templo de adoradores y activistas del pretérito cine colombiano (del que también hago parte, claro), donde fue recibida como un desmerecimiento aquella objetiva clasificación para con ese cine sobre el que, unos, nos dedicamos a estudiar y analizar, y otros, a recuperar y preservar. Por eso, este texto pretende establecer las diferencias entre cine clásico, narrativa clásica y clásicos del cine.

Para empezar con el cine clásico, necesariamente hay que referenciar a *El cine clásico de Hollywood*, ese completo tratado que sobre el tema que hicieron Bordwell, Staiger y Thompson, para el cual tuvieron en cuenta las quince mil películas realizadas entre 1915 y 1960, pero de las que “solo” analizaron una muestra de trescientas. El periodo está definido entre el momento en que se consolidó el estilo clásico de Hollywood (determinado por *El nacimiento de una nación*, de Griffith) y cuando comenzó a ser erosionado y trasgredido por otras formas, empezando por la influencia de las nuevas olas y por las sistemáticas incursiones al cine moderno.

Ese estilo clásico se refiere a una serie de convenciones narrativas, visuales y sonoras a las que se acogió la mayoría de las películas, y por lo que Truffaut decía que los di-

rectores de Hollywood eran esclavos, pues estaban casi obligados a implementar el relato aristotélico, el montaje invisible y una narrativa legible, explicativa y con finales cerrados. Por eso, lo de cine clásico, aunque hace alusión a un periodo, es también la forma genérica de referirse a ese estilo que imperó durante aquel lapso (y que aún el cine de entretenimiento y de la corriente principal practican), un estilo que es conocido en el contexto académico como narrativa clásica, Modo de Representación Institucional (MRI) o también como clasicismo cinematográfico. Pertenecen a este tipo películas *La quimera del oro*, *Casablanca*, *Es una vida maravillosa* y *Cantando bajo la lluvia*.

Ahora, un clásico del cine puede pertenecer a esa periodización y a ese estilo, pero también puede estar por fuera de ellos. La definición de diccionario de clásico, ya sea del cine o de cualquier otra arte, es que se trata de un autor o de una obra que se tiene por modelo digno de imitación, esto por su excelencia y por sus virtudes artísticas y/o conceptuales. Se puede agregar que un clásico casi siempre es atemporal y universal, es decir, que su valor estético y de contenido no pierde su vigencia, y que puede ser leído de más o menos la misma forma por cualquier sociedad o cultura. También un clásico

suele ser refrendado constantemente por la institucionalidad del cine, representada por el trabajo de críticos, historiadores y académicos. Por todo esto es que películas como *El acorazado de Potemkin*, *El ciudadano Kane*, *El ladrón de bicicletas* y *Los 400 golpes* son clásicos del cine, aunque no pertenecen al clasicismo cinematográfico.

Alguien decía que hablar de la historia del cine mundial es hablar de la historia de Hollywood, una afirmación que no se puede tomar literalmente, pero que cobra sentido al tener en cuenta la gran influencia de esa cinematografía sobre las demás, así como la hegemonía de esa narrativa que la representa, que es el clasicismo cinematográfico (o narrativa clásica). Por eso, cuando se habla de la historia del cine latinoamericano en relación con estas categorías, no es de ninguna manera exacto decir que su periodo clásico coincide con el de Hollywood o con el del cine europeo. De hecho, una película como *Bajo el cielo antioqueño* resuena más con el cine primitivo previo al clasicismo, ese cine que todavía parecía más teatro filmado y que aún no se había desarrollado como lenguaje autónomo. En otras palabras, esta y las demás películas del silencio colombiano están más cerca de *El gran robo a un tren* (Porter, 1903) que de *Avari-*

cia (Stroheim, 1924). Por eso el cine clásico en los países latinoamericanos empieza en distintos momentos.

De manera que decir que *Bajo el cielo antioqueño* y sus coetáneas no es nuestro cine clásico y mucho menos nuestros clásicos, no es negar su importancia dentro de nuestra cinematografía, es aplicarle unas categorías fundamentadas desde el contexto histórico y la teoría del cine. Así que no es solo cine viejo, claro, pues el significado de estas películas reposa en su valor como memoria del pasado de nuestro país y de nuestro cine, así como en su pertinencia como documentos que hablan de su tiempo y de la sociedad que los produjo.

Publicado en la revista *Cronopio* No. 106, de abril de 2026.

<https://revistacronopio.com/no-todo-el-cine-viejo-es-cine-clasico-oswaldo-osorio/> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



.....

ENTREVISTAS

.....

ENTREVISTA A CARMIÑA MARTÍNEZ

David Sánchez

—●—



Cinco años, cuatro meses lleva el drama de los falsos positivos a Karlovy Vary: “Que el cine pueda contar esta historia al mundo también es liberador.”

La película tuvo su estreno mundial en la competición oficial del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, uno de los certámenes cinematográficos más importantes de Europa, celebrado del 4 al 12 de julio

en la ciudad balneario checa. La película, que aborda el impacto de las desapariciones forzadas y los llamados falsos positivos en Colombia, reunió a parte de su equipo artístico en la presentación ante el público internacional.

Un silencio roto a través del cine

Para la actriz colombiana Carmiña Martínez, formar parte de esta película supone

mucho más que presentar un largometraje en un festival internacional. Considera que el mayor valor del proyecto reside en haber llevado a la pantalla una realidad que durante mucho tiempo permaneció silenciada: la desaparición forzada y la búsqueda de las familias de las víctimas. “Esta película me ha ayudado a poder mostrar una problemática que estaba escondida, que había que guardarla en secreto y de la que no se podía hablar. Sentir que, a través del cine, algo que se quería mantener callado lo podemos dar a conocer al mundo también es liberador”, afirma.

La intérprete subraya, además, que se trata de un problema que trasciende las fronteras de Colombia. Recuerda que situaciones similares también han ocurrido en países como Argentina y México, lo que explica que la historia pueda conectar con espectadores de muy distintos lugares.

La respuesta del público en Karlovy Vary

La acogida del público durante la presentación de la película fue uno de los momentos que más la emocionó. Martínez recuerda el instante en que subió al escenario y descubrió la sala completamente llena. “Cuando me giré y vi la sala repleta pensé: Qué maravilla, tanta gente viendo nuestra

película.”

Aunque el estreno no incluyó un coloquio con el público, en una proyección posterior sí pudo conocer de primera mano las impresiones de los asistentes. Según explica, muchos espectadores le transmitieron que habían acompañado emocionalmente el viaje de las protagonistas y compartido el deseo de que esas madres encontraran a sus hijos.

Acostumbrada al contacto directo con el público, gracias a su extensa trayectoria teatral, reconoce que la experiencia del cine es distinta. En el escenario, dice, la respuesta llega de forma inmediata; en una sala de cine, el silencio también comunica. “En el teatro la energía está ocurriendo aquí y ahora. En el cine el trabajo ya está hecho, pero ese silencio durante la proyección también habla. Te dice que la película está conectando con quien la está viendo”.

La huella del Teatro La Candelaria

Martínez llegó muy joven a Bogotá para estudiar Artes Escénicas. Tras pasar por el Teatro Libre, desarrolló buena parte de su carrera en el Teatro La Candelaria, donde trabajó durante veintiséis años junto a Santiago García. La actriz recuerda aquella etapa como una formación integral. Explica que el modelo de creación colectiva impulsado por La Candelaria implicaba que todos

los integrantes participaban en el proceso creativo desde el inicio.

“Los actores también escribíamos, creábamos personajes, trabajábamos aspectos técnicos, el vestuario, la iluminación... Era un trabajo colectivo en el que todos participábamos”. Ese método, añade, convirtió a La Candelaria en un referente para varias generaciones de compañías teatrales colombianas y latinoamericanas.

Dar voz a las Madres de Soacha

Para preparar su personaje en *Cinco años, cuatro meses*, Martínez escuchó los testimonios de las Madres de Soacha, cuyas historias están vinculadas a los llamados falsos positivos. Reconoce que enfrentarse a esos relatos fue una experiencia profundamente dolorosa. “Escuchar esas historias, afecta. Uno quisiera poder hacer algo. La pérdida de un hijo es un dolor que nunca sana.”

Interpretar ese sufrimiento también exige, explica, un trabajo personal para no quedar atrapada emocionalmente por los personajes. “Cuando termina el rodaje hay que hacer una limpieza espiritual y corporal para poder seguir adelante. Si no, todos esos personajes se van acumulando.”

Entre la docencia y nuevos proyectos

Además de su trabajo como actriz, actualmente combina la interpretación con la

docencia en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital, mientras espera nuevos proyectos. Entre los personajes que aún sueña interpretar menciona figuras del teatro clásico y reconoce que le gustaría trabajar algún día con directores españoles y mexicanos.

“Se sigue soñando. No se deja de soñar.”

Un llamamiento en defensa de la cultura

Durante la entrevista también expresó su preocupación por el futuro de la financiación cultural en Colombia. Ante los posibles cambios políticos, defendió la necesidad de mantener el respaldo institucional al sector. “Mi llamado es que no se deje de lado la cultura. La cultura hace parte del ser humano y necesita apoyo para seguir existiendo.”

Pese a esa inquietud, se muestra optimista sobre el momento que atraviesan tanto el cine como el teatro colombiano, impulsados por una nueva generación de creadores que, en su opinión, continúa el camino abierto por compañías históricas como La Candelaria.

FIN 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A GALA DEL SOL (LLUEVE SOBRE BABEL)

UN SIMULACRO EN PRIMERA PERSONA

Mauricio Romero



Estamos en Bogotá con Gala del Sol, directora caleña, en un sitio demasiado bogotano. Estamos en el parque de la 93. ¿Por qué estamos conversando acá? Porque vamos

a irnos caminando hacia Cinemanía, que es donde está la función de prensa de tu película. Se estrenó en el festival de cine de Cali, ha pasado por Sundance, por Rotterdam, por Má-

laga y hasta ahora llega a Colombia. Entonces, es un viaje largo. ¿Qué te hace pensar eso a vos como directora?

Pues la verdad siento que para ser una ópera prima nos ha ido súper bien a nivel internacional. Es una peli de fantasía que reimagina el infierno de Dante, pero tropical, punk y queer. Y donde seguimos a un grupo de personajes de amanecer a amanecer, alrededor de un bar mítico que se llama Babel y que resulta ser el mismísimo purgatorio. Y ahí está la Flaca, que es la muerte personificada, y todos los personajes están apostando años de vida con ella para salvarse o para salvar a alguien que aman.

La peli, como estabas diciendo Mauro, hizo un recorrido internacional fuerte en festivales, pasó por más de sesenta festivales. Tuvo distribución en salas de cine, en teatros en veinte países. Ahora Colombia va a ser el número veintiuno. HBO Max la tiene en Europa, la aerolínea Iberia la tiene en entretenimiento a bordo, Filmin la cogió para España, ahora finales de año sale en Amazon Prime y en Apple TV para compra o renta.

De Llueve sobre Babel. Alguien podría decir que es realismo mágico, pero vos le ponés más adjetivos.

Yo diría que es la antítesis de realismo mágico, porque el realismo mágico es lo mágico dentro de lo real. Y acá te presento un mundo que es fantástico. Entonces es lo real dentro de lo fantástico. Es un mundo con una salamandra que habla, con sombras masoquistas haciendo peleas de kung fu en un motel que es el infierno, con la muerte personificada, con un bartender que resulta estar en un bar que es el purgatorio y el ángel guardián de una *drag queen*. Entonces es como que no puedes decir que es la realidad, o sea, te presento una Cali de otra dimensión. Yo digo que es retro futurista trópico punk o *steam punk* tropical, y es una Cali donde lo real y lo fantástico se desdibuja.

Creo que en una conversación previa nosotros hablábamos de que utilizaste una cantidad de cosas que en la escuela de cine le dicen a uno: “No” [risas].

Juemadre. Yo llevé toda la contraria. Tengo niños, tengo animales, tengo pelias de kung fu, de karate, mejor dicho... [risas] La verdad, es que esta película se hizo por un grupo de veinteañeros caleños, muchachos que simplemente no le tenían miedo al No. O sea, nosotros no nos cansábamos de tocar puertas, porque en nuestra cabeza el No ya lo teníamos. O sea, hubo mucha gente que

me dio muchos comentarios, ¿sabes? La película tiene cuatro líneas narrativas, dos de las cuales son LGBTI. Hubo gente que me dijo: “Quítale una línea LGBTI, que eso no le gusta a la gente.” Tengo muchos personajes afro, esto es refunable. Hubo gente que me dijo: “Cambia personajes afro por personajes de color de piel más clarito.” Yo, al final, obviamente no lo hice. Hubo gente que me dijo: “Cambia algunos de los actores por actores más conocidos.” Y, en últimas, yo llevé la contraria, hice lo que se me dio la gana y terminamos haciendo una película que un grupo de veinteañeros en la pandemia quería ver en el cine colombiano y que nos parecía que no estaba dentro del panorama, que tocaba temas que para nosotros son relevantes y que merecían la pena ser contados desde un punto diferente de vista.

Juemadre, la altura de Bogotá me tiene... [grito ahogado]. Bueno, es que llegué anoche de Cali.

Allá al fondo se ve Cinemanía. Vamos a llegar y a continuar la conversación allá, tomando agüita para el soroche...

Bueno, entonces retomamos la conversación, y puse el afiche de Lluve sobre Babel, que está hermosísimo.

Hecho en la linterna, Zecarrillo lo diseñó.

Oye, es una película coral, por lo que se ve, por lo que muestra también el afiche, ¿no? ¿Cómo fue ese reto de manejar tantas líneas narrativas, como decías ahorita, pero también tantos arcos?

Pues mira que siento que yo fui muy privilegiada porque la gran mayoría de directores tienen de pronto un mes o algunas semanas para trabajar con sus actores. Yo realmente empecé a trabajar con este grupo de actores durante la pandemia, nos reuníamos por video llamada y, al principio, no sabíamos que se iba a volver una película. Estábamos era contrarrestando la crisis existencial pues de pandemia,

Gestionando las emociones de cada uno ahí...

Exacto. Yo tenía veintitrés años y los chicos tenían todos entre veinte y veintidós. Estaban en el último año de la universidad y yo estaba recién graduada de la universidad, y pues, la verdad, yo iba a hacer otra película en pandemia que iba a ser mi primer largo y se canceló, pues le íbamos a grabar en julio del 2020, obviamente en marzo que nos encerraron se salieron los inversionistas y cancelaron los productores. Yo en ese momento vivía en Los Ángeles, ya llevaba seis

años allá, y me regresé en el último vuelo que entró al Dorado antes de que cerrara y ahí me tocaron los “astronautas” midiendo la fiebre de uno con las “pistolitas” esas. Eso fue súper distópico, y yo estaba en una crisis la barraca...

Yo hice teatro desde que tenía cuatro años, entonces llamé un amigo que hacía teatro conmigo en el colegio y le dije: “Ve, consígueme un grupo de actores con los que pueda trabajar, porque me estoy enloqueciendo. “Y él me consiguió un grupo de actores de teatro que querían hacer cine. Entonces, empezamos a reunirnos y creamos un colectivo que se llamaba Tropi Colectivo. Yo les hacía actividades de actuación para cine, les traducía *master classes* y, en una de esas, les hice un ejercicio de creación de personajes, donde les pedí que crearan un personaje que siempre hubieran querido hacer y un personaje que les ayudara a sanar algo de sus vidas. Entonces ellos trajeron cosas reales de sus vidas y yo lo que hice fue mezclar eso con una Cali de otra dimensión que, como te dije, se llama la Ciudad de Maya y es retro futurista trópico punk. Entonces es una Cali donde lo real y lo fantástico se desdibujan y donde hay personajes míticos como la Flaca, que es la muerte personificada; el Boticario, que es un bartender que resulta ser el diablo; Erato, que es un ángel guardián... y se

mezclan con personajes reales. Yo digo que los puedes ver caminando por la calle Quinta de Cali mientras se comen un chontaduro. [risas]

Entonces, al principio, era un ejercicio de psicomagia, para que los actores pudieran atravesar las mismas emociones de los personajes en un arco del viaje el héroe perfecto, que pudieran generar una catarsis para cerrar, a través de sus personajes, y sanar cosas que no pudieron en sus vidas reales.

Es súper interesante, porque entonces el actor provee parte de lo que necesita sanar para después ponerlo en escena. ¿Con todos los que trabajaste en ese grupo lograste filmar la película?

Con la gran mayoría. Hubo un par de personas que están como medio adentro, medio afuera, y al final pues no estuvieron en el rodaje, pero la gran mayoría estuvo. Mira, Uma creó su personaje, Monet creó su personaje, Timbi creó su personaje, Boticario creó su personaje, también Jacob y el Calle güeso. Entonces, sí, la verdad fue un ejercicio súper especial porque, claro, ya para el momento en que grabamos llevaba yo dos años trabajando con los muchachos. Entonces ya los personajes se habían vuelto casi

que una segunda piel para ellos y habíamos desarrollado un cierto tipo de intimidad, y de complicidad, de tal manera que en rodaje yo les hacía un gesto y ellos sabían qué cambiar y así pudimos jugar.

Realmente, a los seis meses de haber empezado a reunirnos por video llamada, nos conocimos en persona. Y fue a través de ejercicios de improvisación, que hacíamos en una terraza que me prestaban por allá en el barrio San Cayetano en Cali, que me inspiré para escribir el guion, porque vi temas como que se solapaban entre las distintas líneas narrativas, y que pues, naturalmente, había temas que a esa edad son importantes para uno. Entonces vos ves temas en la película de búsqueda de la identidad, de sanar la culpa, el tema con la muerte...

La familia, la religión...

La familia, la religión, exacto. La espiritualidad y ser queer, ¿no?, y la Flaca, que es la que los cruza a todos. La muerte personificada sale porque para mí en pandemia fue la primera vez lidiando con la enfermedad y con la muerte. Tenía veintitrés años. Entonces yo dije: “Jue madre, bueno, ¿qué pasaría si yo pudiera apostar años de vida con la muerte para salvar a las personas que amo?”

Y cómo sería la muerte caleña, obviamente no sería una muerte con una guadaña, vestida de negro, o sea, no una calavera, no. Yo dije tendría que ser una mamacita con un afro gigante, unos pantalones amarillos bota campana, que no le gustaría hacer su trabajo, sería la más salsera, apostadora, tomatrigo, pasaría sus días apostando años de vida con borrachos, en bares de mala muerte. Entonces de ahí es que sale la Flaca, y como no le gusta hacer su trabajo, tiene a Dante. Nosotros decimos que la película es el infierno de Dante, pero tropical.

Ahorita me estás diciendo, mientras estábamos caminando, que arrancaste toda esta idea a los veintitrés años y ayer cumpliste treinta. Lleva hacer una película muchos años, ¿no?

Sí, sí, la verdad. Mira, yo terminé la primera versión del guion a los veinticuatro, en diciembre del 2020. Todo el 2021 y 2022 estuvimos tratando de financiarla.

¿Es tu tesis de grado?

Mi tesis de grado se llamaba *Pasajeros en trance*, un corto que estuvo en los premios Oscar de Estudiantes ([Está por ahí en internet si](#)

[la quieren buscar](#)), que son la misma academia de cine gringa y con los mismos jurados, pero las películas que compiten son tesis universitarias. Entonces ese es un corto de 24 minutos que grabamos entre España y Los Ángeles. Pero este es mi primer largometraje ya graduada de la universidad. Yo no apliqué al FDC... perdón, yo digo muchas cosas funables.

No, no, pero es que hay muchas maneras de hacer una película en la actualidad.

Yo no apliqué al FDC porque la peli es re-locas, entonces yo dije: “No, de aquí a que me gane el FDC, o sea, cumplo sesenta años, literal.” Y por ahí no es, pero a nosotros no nos para nadie. Entonces empecé a averiguar y vi que en Colombia estaba la ley de cine. Entonces creé mi empresa en 2021, que es Gala del Sol Films y aplicamos a la ley de cine. Aprendimos a sacar la resolución de Proyecto Nacional, certificados tributarios y luego éramos un grupo de peladitos buscando inversionistas por todo lado. A ver quién nos decía que sí. Entonces de cien, doscientas empresas que tocamos la puerta, tres nos dijeron que sí. O sea, el lema de todo esto era no tenerle miedo al No, porque el No ya lo tenemos. Entonces de verdad que yo me cansé de tocar puertas, pero tres me dijeron

que sí, una constructora, una inmobiliaria y una empresa de telas. Entonces invirtieron en la película y la rodamos de octubre a noviembre de 2022.

Entonces me traje un amigo de la universidad, un japonés americano, Sten Tadashi Olson, que, de hecho, su tesis de la universidad fue mi primer set cuando yo estaba en primer año, y a mí me encantaba el trabajo de él, y yo decía: “Qué bacano trabajar un día con este man.” Y obviamente yo no lo podía pagar, pero yo le mandé el guion y ese man se vino a Colombia dos meses, por lo que él cobra en Los Ángeles por dos semanas.

Como director de foto...

Director de foto, sí. Me puso la cámara, una Alexa Mini; me puso los lentes, unos lentes Zeiss Super Speed, los mismos con los que grabaron *El resplandor*, de Kurick. Entonces la película se ve pues mucho más cara. Jue-madre, luego empecé a editarla yo. Estuve once meses editándola en el cuarto de mi hermano, en la casa de mis papás, literal. Ya al final yo era como, “No, parece, esto no es lo mío. Yo debía haber sido monja budista en Nepal”, porque yo iba a ser monja de verdad, o sea, eso es otro cuento que después se lo he hecho... y tuve una crisis existencial ni

la berraca y estuve a punto de abandonarlo todo. Y luego el actor que hace Dante empezó a venir a mi casa todos los días y se quedaba conmigo hasta las tres o cuatro de la mañana y me decía: “Gala, vos no te puedes dormir hasta terminar otras dos escenas.” Y me pedía papitas con Coca Cola por Rappi, y me engordé como diez kilos. Eso fue caótico, pero terminamos la primera versión de la peli.

Otro amigo de la universidad, porque es que yo digo que a veces es mejor tener un grupo de muy buenos amigos que mucho dinero. Otro amigo de la universidad se vino dos meses a Cali a ayudarme a cerrar esa primera versión de la película sin cobrar-me un peso. Y él es director y él se ganó un Emmy de estudiantes cuando estaba en el colegio. Luego, yo cambié la mentalidad, Y dije: “Bueno, no me importa si la gente ve esta película o no, si les gustó o no, si va a festivales o no, la voy a terminar porque se lo debo al grupo de actores que empezó a trabajar conmigo en pandemia.”

¿O sea, en algún momento vos dijiste: “Esta vaina no se va a hacer”?

Cuando estaba editándola sí, yo que tuve mi crisis, y dije: “Yo voy a abandonar todo,

me voy de Monja para a raparme, vestirme naranja, suerte con todo.” Pero lo que te digo, cambié la mentalidad y dije: “La voy a terminar para que este grupo de actores se vea en pantalla grande, porque ellos abrieron sus corazones, trajeron cosas de sus vidas y de ahí salió la historia.” Entonces yo se los debía. Y si ellos pudieron sanar cosas de sus vidas, de pronto gente en la audiencia también iba a poder sanar. Entonces en ese momento que cambié la mentalidad se empezaron a abrir puertas y, no sé si vos te acordás, pero hubo una época en que empezaron a haber paros en Los Ángeles, y paró la IATSE, que es el gremio de eléctricos; paró después el gremio de guionistas, después el gremio de directores y luego SAG-AFTRA, el gremio de actores. Entonces en Los Ángeles no se estaba haciendo nada. Y otro amigo de la universidad, que estaba trabaja en Sony Pictures Studios en Los Ángeles, que es diseñador de sonido, se puso hacer el diseño de sonido de la película con el socio de él, James Parnell, que trabaja en Universal. Entonces terminamos haciendo diseño de sonido de la película con estos dos mega *cracks* de la industria, que trabajan en proyectos gigantes y, al final, mezclamos la película en el Kim Novak Theater en Sony Picture Studios, en Los Ángeles, un teatro gigante, 145 personas, donde mezclaron también *La pa-*

sión de Cristo, donde mezclaron *Spider-Man*.

Jerry me decía: “Vos sos demasiado de buenas, porque vos soy la única persona que se beneficia del paro.”

Después con el color me pasó igual. Otro amigo que es colorista en Nueva York me dijo: “Te cobro lo que cobraría por un video musical para hacerte la película.” Y el man, o sea, el mentor de él, Tashi Trieu, que nos daba clase en la universidad, es el colorista de todas las películas de *Avatar*, de James Cameron, de *Star Wars*, de *Star Trek*, de *Stranger Things*... Y claro, nosotros estamos haciendo el color de la peli y si había algo que no nos gustaba, que no terminábamos, le mandábamos el plano a Tashi y Tashi no lo regresaba. Tashi siempre estuvo ahí pendiente. Entonces, claro, tuvimos una muy buena postproducción. Yo hice dos tesis en la universidad, la de *Pasajeros en trance*, la de los Oscars, y tuve otra tesis que fue un híbrido de animación con acción viva, y era la tesis de los chicos de animación que me pidieron a mí dirigir la parte de acción viva, y se volvieron muy amigos míos y ellos pues, hoy en día, son unos artistas de efectos especiales en Hollywood. Los berracos me cobraron como si siguiéramos en la universidad, literal.

Entonces, claro, tuvimos muy buena postproducción. La peli después entró a Sundance, que es mi festival de cine favorito desde que estoy en la universidad, porque celebra el cine independiente. Es el festival más importante de cine en Estados Unidos. Conseguimos agentes de ventas en España y en Francia. Los de España manejan toda la parte de *theatrical*, plataformas, teatros, cruceros, aerolíneas. Los de Francia manejan *non theatrical*, que son universidades, instituciones, festivales, etcétera, y conseguí *mánagers*. Entonces, es que mira, la diferencia con festivales más grandes o más conocidos en el mundo como Cannes, Venecia, etcétera, es que vos estás mostrando y está mostrando Angelina Jolie una película de cincuenta millones de dólares. Entonces, va más que todo prensa, pero Sundance es un festival para nuevos creadores también. Entonces van agentes de talento, van *mánagers* y el día de la premier me firmaron los *managers* de Michael B. Jordan, que se acaba ganar el Oscar. Es una empresa que se llama M88.

Entonces, mira, yo hace dos años le decía a José, mi novio: “Qué bacano un día poder tener reuniones con Warner, con Pixar, o sea, con todas estas empresas gigantes...”

Y el año pasado estuve haciendo todo eso. Hubo gente que a mí me decía como, “No, eso no pasa acá en Colombia, eso es imposible, eso es por allá.” Y es como que el año pasado estuve rotando con ejecutivos que vieron la película y les gustó en todas las grandes empresas...

Y eso es a partir de Sundance...

Eso es a partir de Sundance. Sí. Y a partir de lo de los máangers, que eso se llama *General Meetings*. Cuando fuimos a la Warner, una de las ejecutivas, que se llama Diamond McNeil, me dijo: “Estoy pasando tu película en los teatros del estudio para que la vean otros ejecutivos.” Y yo le decía, o sea, realmente nada es imposible. Entonces también siento que es una peli que prueba que vos no tenés que esperar a cumplir 30, 40, 50 años para hacer tu película y que no necesitás esperar a que alguien se le ocurra financiarte, o que llegue el momento correcto, porque el momento correcto nunca va a llegar. O sea, mi consejo es, vos querés hacer cine, tirate a hacer la película con lo que tenés, con un grupo de muy buenos amigos. Y de verdad que siento que con ese lema de no tenerle miedo al No, no tenés ni idea de lo que uno puede lograr.

Alguien de Pixar la vio en Sundance también y a mí el día que me llegó un correo de Pixar, yo dije: “Jue madre, alguien me quiere estafar.” Sí, o sea, yo pensé que era mentira. Y el agente de ventas de Francia me dijo: “No, es verdad.” y te pagan \$1.500 por ir a mostrarla. Entonces, terminé yo en Pixar, mostrando la película al grupo de animadores y trabajadores de Pixar. Yo decía: “¿Que qué le voy a decir a esta gente? Son los maestros del *storytelling* en el mundo.” Y me parecía muy gracioso que, justo lo que más les gustó, era lo que acá los productores que leyeron el guion más me criticaban. Por ejemplo, a mí me peleaban mucho por la salamandra que habla, que no, que eso es muy raro, pero cómo lo vas a hacer, que si en 3D... que toda la secuencia de escape en el motel –que es el infierno– le quita seriedad a la película... pero yo no quiero que la película se tome a sí misma demasiado en serio.

Y eso que acá me criticaron tanto, allá era lo que más me preguntaban, porque es muy caricaturesco. Entonces en ese momento yo dije: “Definitivamente uno tiene que llevar la contraria. A veces vos tenés que contar la historia que vos querés contar, no la historia que te están diciendo que te van a premiar en Europa, no la historia que supuestamente es comercial, si nadie tiene ni idea de lo

que va a funcionar o no.” Es mejor porque vos le metés muchos años de tu vida a esto. Entonces es mejor contar una historia desde un lugar honesto, desde un lugar donde vos realmente querés ver esa historia en pantalla, más desde lo que te están diciendo que puede funcionar.

Gala, ¿qué pensás, entonces, de la película llegando a Colombia? Esto lo estamos grabando unos días antes de su estreno en Colombia y sabemos que la impresión por fuera es buenísima. Es una película que se está viendo en aviones, que está en HBO Max, que muy probablemente va a tener más ventas a nivel de plataformas. Pero, ¿qué pensás ahorita del tema del público? Es una incertidumbre grande, pero lo que yo he podido sentir un poco es que ha llamado mucha gente joven. O sea, hay una cantidad de personas y de estudiantes míos que me han dicho: “Ve, tenés que entrevistar a Gala, tenés que hablar con Gala.” Entonces, hay un run run impresionante. Entonces, ¿qué esperás del contacto con el público?, que es como la prueba fuerte.

Pues mira, o sea, yo digo que uno no es pan-debono para gustarla a todo el mundo, entonces habrá gente que vaya a conectar con la película, habrá gente que no. Lo importante es llegar a la gente que necesita ver la

película en pantalla, porque, de nuevo, esta película surge a partir de cosas reales que este grupo de pelaos quería sanar y quería tratar en el cine, y que no estábamos viendo en el cine colombiano. Entonces siento que va por ahí la cosa. Es una película para los jóvenes, pero siento que no exclusivamente es para los jóvenes, ¿sabes? Ahora, el gran reto que tenemos acá en Colombia es que la mayor cantidad de gente se entere de que la peli existe, para que se animen a ir a vernos a salas de cine, porque pues muchos de ustedes sabrán, ese es el coco de del cineasta colombiano, ¿no? A mí vos no te imaginás la cantidad de gente que me dijo: “No, una película LGBTI, eso no te lo van a pasar en teatros comerciales, y es que no, eso es muy difícil.”

Mejor dicho, hay una narrativa muy limitante respecto a la distribución, respecto a la promoción y yo dije: “Ah, juemadre, yo voy a hacer lo que puedo con lo que tengo.” Y cogí y empecé a postear por redes sociales. Entonces todos estos estudiantes tuyos, muchos seguramente llegaron por eso. Yo no tenía para un agente de prensa, o sea, uno me está cobrando veinte millones libras, el otro, catorce millones libras. Yo ni siquiera cobré eso por hacer la película. Y entonces, claro, mis actores y yo nos volvi-

mos el equipo de promoción de la peli. O sea, empezamos a mandar correos y yo empecé a postear hace dos o tres meses: “¿Quién nos quiere ayudar con la promoción? Les mando los materiales, les mando el tráiler vertical, horizontal, *teasers*, clips de la peli... y hubo una cantidad de gente que nos habló. La primera vez que posteé, treinta personas me respondieron, la segunda vez, sesenta personas me respondieron, y yo con todos me reunía y con todos hablaba de la película y les echaba todo el cuento.

Entonces, hay otras maneras, ¿sabes? Yo siento que es cómo nos podemos repensar el tema de la distribución y de la promoción. El publicista de nosotros en Estados Unidos, que es Carlos Gutiérrez de Cinema Tropical, me decía: “Gala, nunca se ha hecho un cine tan audaz en América Latina como el que se está haciendo hoy en día y nunca se ha visto menos.” ¿Por qué? Hay algo que estamos haciendo en distribución y en promoción que no está funcionando. Y yo entiendo que hay muchos de nosotros que ya llegamos mamados al momento de distribuir y le entregamos la película al distribuidor, al agente de ventas. Pero ve, seamos honestos, ellos tienen otras veinte películas. Ellos no le van a meter, en últimas, lo que uno le mete. La energía que vos le metés. No van a contactar

a persona por persona, así tenga trescientos seguidores. Así sea un estudiante, una universidad. Son los que más mueven, muchachos. Son los que más mueven gente.

Vos no te imaginás la cantidad de pelaos que me han conseguido charlas en universidades. Porque conectan con la historia. Cuando hicimos el preestreno en Medellín, se me acercó un grupo de muchachos: “Que encontramos la película por TikTok, que ta ta ta. Nos encanta que nos esté mostrando que se puede hacer este tipo de cine en Colombia.” Me decían: “Hay un profesor en la universidad de nosotros que dice que es irresponsable hacer cine de fantasía en este país, porque en este país se tiene que hacer cine social.” ¡Imaginate! Entonces yo decía como “increíble que esa sea la mentalidad”, y yo les decía: “Amigos, no dejen que nadie los traumatice. Cuenten las historias que ustedes quieran contar de la manera que ustedes quieran contarlas. Lleven la contraria. A veces hace falta eso.”

Es uno de los episodios y de las conversaciones en las que menos he hablado, porque hoy lo tenés todo para decir.

Perdón. [risas]

No, me parece espectacular, Gala. Y en serio esa energía del Sol la tenés, pero completa, y nos has dado una cantidad de pistas acerca de cómo podemos hablar del cine que se hace en nuestro país. Bueno, buen viento sobre Llueve sobre Babel...

...buen viento y buena luz. Mil gracias.

EP263: Que nada te impida hacer tu película | Gala del Sol | Llueve sobre babel

<https://www.youtube.com/watch?v=eAR-H4XAha78> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A RAÚL SOTO Y YESENIA HERRERA (ANDARIEGA)

LAS COSAS SE GOZAN HACIÉNDOLAS

Óscar Iván Montoya

—●—



Tras la experiencia de *El segundo entierro de Alejandrino* (2021), Raúl Soto reafirma en *Andariega* (2025), su predilección por un cine errabundo y de exploración territorial, donde las dificultades del rodaje se trans-

forman en virtudes narrativas, y el resultado final emerge del movimiento y la incertidumbre. Su director consolida una poética de la peripecia aprendida desde *El segundo entierro de Alejandrino*, en la que las vicisitu-

des del territorio y las fricciones del camino no constituyen obstáculos, sino el motor del relato. Con el respaldo de Briosas Films, y un desarrollo gestado en un entorno académico de alto nivel, la película logra fortalecer una búsqueda estética donde la naturalidad campesina y la ética en la mirada se convierten en los pilares fundamentales del relato. *Andariega* emerge de una especie de pacto ético entre la cámara y la comunidad, transformando el rodaje en una convivencia y una experiencia compartida.



En la figura de Yesenia Herrera, la entrañable “Chena”, el filme encuentra tanto su eje gravitatorio como su manifestación existencial más profunda. Hallada en su municipio de Betania durante el proceso de casting, Chena y su familia no actúan para la cámara, habitan el espacio fílmico con una espontaneidad que desafía la naturaleza invasiva del cine. La película convierte la re-

sistencia física, el trabajo rural, y la propia vulnerabilidad del cuerpo –evidenciada en los quebrantos de salud de su protagonista durante el rodaje–, en dimensiones estéticas donde el cuidado mutuo entre el equipo técnico y los sujetos grabados reafirma que la dimensión humana precede y nutre a la obra de arte. La falla corporal de Chena y el azar de la carretera no son imprevistos, son la materia prima que le otorga verdad existencial al relato.

A nivel formal, *Andariega* se articula como una exploración sensorial sobre la representación y la identidad del trópico andino. Bajo la dirección de fotografía de David Horacio Montoya, la cámara adopta una convención política y ética fundamental: la simetría de la mirada a la altura de los ojos, que renuncia al juicio para situarse al mismo nivel del personaje. Esta aproximación visual se complementa con la banda sonora –articulada por Sebastián Alarcón, Mauricio López, Felo Valencia, Juanma López, Alejandro Bernal y Daniel Giraldo–, donde el sonido no funciona como acompañamiento o contrapunto a la imagen, sino como un vehículo psicológico capaz de potenciar las peripecias de la protagonista y de sumergir al espectador en la atmósfera intangible del territorio. El trabajo de capas de sonido

(atmósferas, diálogos y musicalidad) construyen una poética del trópico andino y un espacio de inmersión emocional.

Raúl, tus dos largometrajes tienen como característica que los unifica la dificultad. Los dos fueron, creo, arduos de rodar. ¿Cómo encaraste este segundo trabajo de largometraje? ¿Te sirvió la experiencia del primero? ¿O arrancaste de cero y otra vez a aprender como un novato?

Bueno, hay de todo un poquito, ahora que lo preguntas y lo medito. Pero yo siento que más que hacer películas, realizo procesos. Entonces, como todo va en el proceso de ir haciendo las cosas, siento que lo que hicimos en *El segundo entierro de Alejandrino*, sin lugar a dudas, nos ayudó mucho para este rodaje. Fue más o menos el mismo grupo técnico, entonces ya teníamos más o menos claro cómo hacer las cosas, aunque todo es nuevo, porque la historia es nueva, porque el mundo que queremos contar es nuevo, porque arrancamos de cero de alguna manera, pero ya con una carretera encima.

Yesenia, o mejor Chena, te voy a tratar de Chena...

Por favor...

¿Cómo llegaste a Andariega? ¿Fue un proceso de casting? ¿Conocías a Raúl de algún tipo de circunstancia? *¿Cómo fue tu arribo a la producción?*

La verdad es que fue Raúl el que me encontró a mí, después de tantos castings llegó a mí, y fue una experiencia súper, y conocer a Raúl y al equipo nos conectó mucho con la manera de ser mía y de mi familia, entonces eso nos ayudó a tener una buena comunicación, y a sacar el proceso adelante que, por cierto, fue algo que nos la gozamos mucho.

¿Y cómo fue la circunstancia así muy puntual de tu encuentro con Raúl? ¿Fue en tu pueblo? *¿Fue a través de una convocatoria abierta?*

Fue en el pueblo (Betania), él llegó con su camarita, y así fue como nos encontró, y donde dio conmigo, y sí, después de charlar un ratico y hacer unas pruebas, ya lo teníamos en mi casa, hablando con toda mi familia, haciendo recocha, fue algo impresionante.

Respecto a tu primer trabajo de El segundo entierro de Alejandrino, y ahora Andariega, pues desde el título hay como todo un espíritu. Te pregunto Raúl: ¿Desde jovencito

fuiste muy andariego y muy vagabundo?, porque noto que estos dos trabajos siempre como una característica común, como un elogio al movimiento.

Es cierto, yo siento pues como que manejo unos principios del cine que me gustan mucho, entre ellos uno que me dictó mi mentor, que es Víctor Gaviria, en el cual afirma que el plano siempre está transformándose, y de ahí aprendí un poco como que el plano se transforma también con el movimiento, y el movimiento hace como que las cosas adquieren un sentido, o por lo menos un destino, y ese destino es el que toca averiguar en una película documental. Muchas veces es azaroso, porque uno dice: “juepucha, por qué carretera que nos metimos”, o “ay maaaa, se nos va a acabar la comida”, o lo que sea. Ese espíritu de aventura también genera angustia en un primer momento en el rodaje, o en la producción, pero una vez sorteado queda como una hazaña, una pequeña proeza que ayuda mucho.

Recuerdo mucho en *El segundo entierro de Alejandrino* cuando nos encontramos una mula muerta en el camino, y nosotros pensando: “hijuemadre, qué vamos a hacer aquí con esta mula muerta en mitad del camino”; entonces, algunos indígenas pro-

ponían amarrarla las patas y tirarla por un barranco, y en ese momento yo dije: “qué vaina, el rodaje se atrancó acá”, pero doña Teresa, que era la protagonista, y era la que guiaba todo, al igual que Chena en este caso, ella nos dijo: “no, yo no tengo tiempo para eso, yo tengo que llegar a lo que voy”, y nos tocó dejarla ahí. Entonces, a veces de una manera un tanto azarosa como en el caso de la mula, uno se va encontrando en el camino esas vicisitudes y esas dificultades, y eso ayuda mucho en la narración, siento yo; me da mucho susto cuando las películas son muy planas, que no pasan casi cosas, y uno dice: “hijuemadre pues ni nos va a picar un zancudo siquiera”, y termina uno diciendo: “por Dios que pase algo”. Afortunadamente, en las dos películas esas dificultades han nutrido la narración, y hemos podido tener la oportunidad de estar muy atentos a registrarlas, a capturarlas en sonidos e imágenes.

Chena, hablaste ahorita de tu familia ¿tuvieron que pedir, no digo que permiso, pero digamos si una especie de trato, porque no todo el mundo quiere que lo filmen, hay mucha gente que prefiere resguardar su privacidad, que quede ya como en el ámbito de lo íntimo? ¿Cómo fue más o menos la negociación para que tu familia aparecieran en la peli?

Lo que es mi papá y mi hermana y mi hermano, que son los que aparecen ahí siempre, estuvieron de acuerdo, siempre con el espíritu de que las cosas se gozan haciéndolas. Pero sí, tengo como tres hermanas que no quisieron salir en *Andariega*, pero respetamos la decisión de ellas, y los que quisieron salir ya son los que participaron y nos ayudaron bastante en el trabajo; entonces siempre como que respetamos la opinión de todos.

Chena ¿y cómo fue la fase de familiarizarse con la cámara, con el sonido, con muchas cosas que el cine por su misma naturaleza es muy invasivo y, en muchas ocasiones, trastoca las dinámicas de las comunidades, de los núcleos familiares? ¿cómo fue ese proceso de irse habituando hasta llegar el momento en que, como decimos en la calle, te importaba un culo que estuviera David Horacio Montoya ahí con su cámara prendida, y los muchachos de sonido ahí con su percha ya lista para meterla en la escena? ¿De qué forma lo normalizaste, pues eso tampoco es automático, a pesar de que ahora tenemos los celulares y nos grabamos y hacemos videos a toda hora? Pero una cosa es uno grabarse con una pantallita, y otra con una cámara captando hasta el más mínimo gesto.

Para nosotros fue antes como guauu, ver cómo a veces Raúl grababa lo que hacíamos, luego nos lo mostraba, y notar cómo quedaban de diferente. Para nosotros fue como entonces un descubrimiento nuevo, la verdad, y nosotros ante todo manejábamos como la naturalidad y, finalmente, como que nunca nos afectó la verdad tener las cámaras ni micrófonos, ni que ellos estuvieran ahí, porque nos generamos de entrada la confianza, a lo que se unió la chispa que transmitía el equipo, con muy buena disposición hacia David Horacio, el “Pollo”, el “Rojo”; todo eso se nos convirtió como una herramienta más de trabajo, y nunca nos afectó en ninguna circunstancia la verdad, ni en la casa ni en el campo.

Raúl, este proyecto arrancó como tu proyecto de maestría en UPB, y sabemos por experiencia que la mayoría de trabajos de maestría no siempre terminan siendo una película ¿De qué manera se fue transformando el proyecto de ser un trabajo de índole académico hasta convertirse en un proyecto ya rodado y filmado? ¿En qué momento se unió la gente de Briossa Films con Yira Plaza al frente? ¿Te gustó tener una productora encargada de los asuntos más terrenales para que pudieras enfocarte en lo creativo?

Destaco mucho el proceso que se dio durante la maestría, y siempre pensé que quería hacer esta película, y Briosa estuvo ahí al frente, siempre Yira estuvo cerquita, siempre dándome ánimo. Ella es como la caballería, que, aunque a veces se demore, siempre va a llegar. En la maestría fue que tuve la oportunidad de hacer un desarrollo que sinceramente fue maravilloso, porque tenía a Andrés Di Tella, por ejemplo, el cineasta y periodista argentino, tenía a Everardo González, un profesor mexicano, productor y director, teníamos como una serie de profesores de altísimo nivel con los cuales yo tramité todo el desarrollo. Y en un momento dado empezó como a adquirir vuelo la película, por lo menos el matiz que yo estaba buscando, ya que esta película en particular es distinta a todas las películas que yo había hecho antes, es una película donde me atreví un poco más con la narrativa, hice conjugaciones que no había hecho en otro tiempo, sin perder mi estilo, entonces es muy bonito lo que uno aprende, y lo que me aportó la maestría para hacer la película. Y fue muy bacano también cuando ya llegó Briosa Films a apoyarnos de una manera más robusta, porque hacer estas películas es costosísimo, obviamente, y se necesita un músculo financiero, y bueno la empresa ahí estuvo presente.

Chena ¿Cuánto fue el lapso de tu vida que, de alguna manera, tuviste que poner entre paréntesis, con el compromiso de que ibas a ser el personaje de la peli hasta que terminó más o menos el rodaje? ¿cuánto tiempo estuviste en rodaje y rodeada en todo momento por el equipo de producción?

Yo digo que fue una experiencia muy bonita, pero también difícil, porque, de hecho, mi trabajo, las labores a las que estabas sometida, no solamente requieren de mucho esfuerzo físico, sino, de igual manera, de una especie de resistencia mental. Lo vivimos en varias facetas, la grabación siguió el ritmo al que yo me iba moviendo por las distintas regiones, pues así mismo íbamos haciendo la película, pero todo se nos demoró un año de grabación.

(Interviene Raúl) En total fueron tres años, un año que la interrumpimos por pandemia, luego otro año que hicimos pura investigación y desarrollo, pues yo iba siempre con cámara, y recuerdo que iba con el Pollo, el sonidista, yo hacia la cámara e íbamos acercándonos a la familia de Chena, con el propósito de que se fuera implantando el dispositivo de la película, y se fue asumiendo como una convención para todos, y eso también habla de un pacto ético.

Yo siempre les decía: “esta no es la película, estos son los ensayos de la película, ya vendrá un momento en que va a venir un equipo más robusto todavía”, pero tampoco es que fuera un documental más robusto, eran tres gatos más (Risas). Pero ya avanzado el tiempo, teníamos muy decantado lo que íbamos a hacer, y ese año, el primer año que hicimos todos los ensayos, y yo viajaba a Betania y visitaba a Chena, y aparecieron algunos amigos, como José Luis y Laura, que nos apoyaron con dinero para hacer el *teaser*, pues hubo momentos en que todo el mundo está pelado, pues uno necesita el apoyo de algunos amigos, y ahí estaban, y logramos afianzar mucho el mecanismo.

Y ya con ese mecanismo el año siguiente logramos como los fondos para irnos a hacer la película, pero ya estaba muy decantado lo que se iba a hacer, por eso tal vez la película se ve como tan natural, porque la familia, lo que buscábamos y el equipo técnico, se fue ensamblando de una manera muy natural. Pienso que, de alguna manera, por unos días nosotros nos convertimos en campesinos como ellos, y eso facilitó todo, pues dormíamos casi en el mismo lugar, carpitas allá al lado de la casa, o en el mismo pueblo, comíamos la comida que hacía la mamá de Chena, que era deliciosa, todo funcionaba

como una gran familia, y esa gran familia finalmente se fue convirtiendo como en el árbol que sostuvo la película.

Chena, retomo lo que dice Raúl de la naturalidad y, por ejemplo, las secuencias cuando estabas hablando con tu hijo, ¿eso fue puesta en escena o surgió naturalmente? ¿sí estabas rabona de verdad cuando hablabas con tu hijo por teléfono? ¿cómo trabajaron este aspecto que se ve tan fluido y encaja tan bien con lo que estaban contando?

Todo pasa espontáneamente, la verdad, todo es tan espontáneo que antes diríamos que los que tenían que estar como pendientes era el Pollo, el sonidista, y el camarógrafo, David Horacio, que tenían que estar atentos con lo que iba a pasar, porque cuando menos se pensaba, pasaban cosas nuevas, entonces ellos las grababan, pero la verdad todo era instantáneo; el reto era el de ellos de estar pendiente de nosotros y de cada paso que nosotros dábamos.

Chena, y cuando hablas de los Herrera, tu círculo familiar, es como una característica que son así achispados y sueltan la lengua rápido, ¿cómo funciona ese gen en tus parientes?

La verdad es que la mayoría somos así, todas manejamos esa misma chispa, esa energía así espontánea, así como gritadito (Risas), como que es que de una que respondemos, o sea, como que todos somos así, y la verdad mostrarnos de forma espontánea como que ayudó, y el equipo también conectó con el tonito y las recochas. Al final tuvimos los momentos donde éramos más familia ahí todos, conectados todos ahí con la recocha y en el trabajo.

Raúl, yo quiero que hables de esa especie de familia rodante que te ha acompañado en tus trabajos anteriores y en este, háblame del trabajo de David Horacio Montoya, el director de fotografía que ya había estado en El segundo entierro de Alejandrino. ¿Cuál fue el criterio para buscarlo a él y cómo fue el desenvolvimiento durante el rodaje y su aporte estético y desde lo personal?

David era como una apuesta estética del proyecto, y también del look que iba a tener la película y, sobre todo, la ética con la cual se iban a grabar a los personajes. Entre esas convenciones que establecimos entre él y yo, y que luego transmitimos a la familia y al resto de la gente que íbamos grabando, era la altura de la mirada de la cámara. Es algo muy importante establecer una altura de la

mirada donde tú no estás por encima ni por debajo de la persona que grabas, sino a la altura de sus ojos, y eso fue una de las convenciones que más tratamos de mantener. Hubo pequeños momentos en que, obviamente, por la logística de los lugares no lo podríamos lograr, pero el noventa por ciento del material tiene esa altura que es muy importante, y que le recomiendo yo a cualquier persona que haga documentales: que se sitúe a la altura de sus personajes, con eso le da una justicia muy grande. No los juzga, los convierte en otros seres humanos compartiendo su vida. Ese detalle es muy importante. Por otro lado, el aprovechamiento al máximo de los paisajes, de ir registrando el paso del tiempo en los lugares.

Yo siempre quería que se hiciera una película que se notara muy colombiana, entonces cuando fuimos a colorizar, recuerdo que le pedía a Simón Vélez, el colorista, le insistía mucho que fuera un trópico andino, un trópico andino muy característico de las montañas nuestras, el cual evocara rápidamente a la gente que viera en Colombia la película de una identidad, como un lugar donde estaba tranquilo, donde puede ver el reflejo de su propio territorio. Con David fueron jornadas extenuantes, no te voy a decir que no, y David tiene esa característi-

ca, que no se fatiga, que siempre está proponiendo, que busca un poquito más, y un poquito más, y un poquito más, y yo le decía: “David ya está, ya no tenemos luz” y él me insistía: “déjame la última, yo la busco, por favor” y me tocaba responderle: “hacela pues, pero dale ya” (Risas).

Chena, ya casi en la parte final de la película aparecen tus quebrantos de salud, que es también un aspecto que alimenta mucho el personaje, lo enriquece, le da como ese toque de humanidad, cuando tu cuerpo comenzó a fallar, indudablemente sufriendo las secuelas de tu trabajo ¿cómo se lo manifestaste a Raúl y cómo fueron encontrando caminos para sortear la situación, pues ese aspecto también habla de la ética y de la compenetración que hubo con tu familia y tu circunstancia?

Yo ya venía fallando un poquito por el peso que soporto en las jornadas de trabajo, de tanto tiempo hacerlo, y en un momento dado de la peli, como que sí me fatigué mucho, ya no podíamos más con el dolor, y ahí fue donde ya me agravé, fue algo nuevo porque no se veía venir tan fuerte, ellos tampoco lo veían venir, que eso era lo que estaba pasando en ese momento, ese problema de salud, ese desgaste, entonces fue como así de una, en un momento donde tu-

vimos que parar porque dijimos: “No, ya no puedo”, mi salud no me daba, mis rodillas no me querían responder, entonces fue algo que en ese momento todo el equipo la verdad apoyó mucho, como que bueno, espere-mos, hagamos esto, y ya Raúl se lo comunicó a Yira, y Yira no se desentendió del caso, por tal detalle de humanidad tengo mucho que agradecer, porque si no fuera por ellos no hubiera sabido qué hacer, ni hubiera tenido la oportunidad de hacerme todo lo que se me hizo, entonces ellos como que le prestaron bastante atención a mi situación y, la verdad, que me ayudaron demasiado en ese momento, y lo siguen haciendo, porque me siguen ayudando de todas las maneras posibles.

En la banda sonora reuniste a un montón de talentos, desde los dos sonidistas: Sebastián Alarcón, el Pollo, y Mauricio López, el Rojo, pasando por el editor de diálogos, Felo Valencia, con el que valga la mención, estudié en la Cinemateca, y Alejandro Bernal, en la música, y Daniel Giraldo, en el diseño sonoro, estos dos últimos han armado un muy buen tándem en otras producciones; por ejemplo me contaba Daniel Giraldo que él, cuando hizo el diseño de Avalancha (2023), y de Espejos rotos (2025), trabajó de la mano de Alejandro con la parte de la música, siempre a la par. ¿Qué tuviste que

hacer para reunir ese montón de cracks ahí en la parte del sonido? y se nota en el resultado final, ya que en la película se siente que el sonido es una de las cosas que más quisiste ponerle un énfasis especial.

Desde hace mucho tiempo trato de que el sonido sea tan relevante, o hasta más relevante que la imagen, sin descuidar ninguna, ya que el sonido tiene la capacidad de meterse psicológicamente dentro de un relato, y tiene también la misma capacidad de sacarte si no está bien hecho, para mí el sonido es súper importante, y siempre busco las condiciones en rodaje para que el sonido se diera bien, con mucho rigor, porque yo soy de los que manda a alambrar a todo el mundo, entonces para el sonidista es como sentirse en un largo de ficción a veces, porque puede tener cuatro o cinco personas con micrófonos lavalier puestos, y a mí eso me interesa mucho, que cada uno tenga un registro separado de su voz, porque yo sé que en la mezcla va a ser muy favorable, lo mismo el sonido de los lugares, hacer grandes *wild tracks*, hacer mucho *room tone*, hacer mucho sonido de lo que llaman de relleno, que hace mucha falta para luego dar una atmósfera real de lo que está pasando, y transportar la mente de ese espectador a una situación específica, eso es intangible, a veces ni se nota, pero está ahí, y si lo llegas a notar,

pues maravilloso.

Y luego llegar a esta mezcla y tener a Daniel, a Juanma, a los que llaman el Sindicato, luego tener a Alejo, luego tener a Daniel Vázquez, tener todo ese equipo humano que parte desde el Pollo, desde El Rojito, fue maravilloso, porque había material suficiente como para darle una textura de campo, de trabajo, de emoción, además porque la película no es una película que cuenta específicamente una historia, sino que cuenta es un viaje emocional de un personaje a través de un territorio y de unas circunstancias, y eso el sonido lo logra más que las imágenes, entonces, imagínate todo lo que hicimos para que el sonido quedara óptimo, hasta una canción le hicieron, que es la canción esta de los ojitos, que es preciosa, y que Chena baila en una discoteca pues muy a gusto, y todo eso se fue conjugando, y creo que la película que tenemos es muy buena en ese aspecto, hicimos un trabajo muy decantado y muy significativo con el sonido.

Chena ¿Cuál fue tu reacción en el momento en que viste la película? Ya no eran los pedacitos que les mostraba Raúl, sino ya con toda la potencia del diseño sonoro, *el eximio trabajo del Sindicato*, *la colorización de Simón Vélez* ¿Cuáles fueron tus sensaciones?

¿Estabas con tu familia? ¿Cómo *te viste*? ¿*Te viste parecida o más glamurosa*? (Risas)

Tuve la oportunidad de verla por primera vez en Cartagena, en el estreno que hicimos en el festival de este año y, de veras, que yo llegué a pensar: “¿en qué momento grabaron esa parte? porque había pedazos que yo sentí “¿en qué momento se captaron?” Y llegué al punto que a veces decía: “no, esa no soy yo, esa fue mi hermana, no soy yo”. Fue muy impresionante, y ver a Totoi, mi hijo, también por primera vez en una pantalla gigante, él viéndose, él también como que impactado, como emocionado, entonces no, fue una experiencia increíble, nosotros pensábamos que eso solamente pasaba cuando nos encariñamos con una novela y el protagonista está sufriendo (Risas). No, de veras que en el momento también sentí demasiada conexión conmigo misma viéndonos allá, y también como que en el momento sufrí, fue como que impactante también la verdad. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A SORANY MARÍN TREJOS (LA MARCHA DEL HAMBRE)

SUPERAR EL OLVIDO

Óscar Iván Montoya



En septiembre de 1966, un grupo de alrededor de ochocientos profesores, hombres y mujeres del Magdalena, emprendieron una marcha a pie desde la Costa Atlántica hasta Bogotá para exigir sus derechos.

La causa era la inmoralidad y la corrupción: pasaban hambre física porque no les pagaban. Durante el trayecto cayeron uno por uno: por cansancio, por enfermedades, por el clima, por falta de compromiso con

los demás marchantes. Solo 86 lograron llegar. 56 mujeres y 30 hombres. *La marcha del hambre* (2026) conmemora los sesenta años de esa peripecia sobrehumana. Pero su concepto central no es solo narrar la caminata, es luchar contra el olvido. Como dice la directora, esta historia fue arrancada de los renglones de la historia oficial del país, minimizada, invisibilizada, tapada y borrada. El cine aquí se convierte en una herramienta de esperanza para salvarnos del olvido.

Sorany Marín Trejos es directora de cine, profesora de la Universidad del Magdalena, y la nueva generación de esa lucha. Ella proviene de una familia de maestros. Su mamá era maestra, y vivió en carne propia las precariedades de las escuelas y el sacrificio del oficio docente. Conoció la historia de los maestros samarios, no como un dato histórico, sino como un mito vivo. En Santa Marta se hablaba de los marchantes como si fueran superhéroes de ficción, personajes del realismo mágico. Su método fue la inmersión total: asistir sagradamente a sus reuniones cada 21 de octubre, fecha de su arribo a Bogotá, entrar en su máquina del tiempo, contagiarse de su espíritu de lucha, de revuelta y convicción. No quiso hacer una película sobre ellos, sino una película desde

ellos, desde el propio movimiento social que la adoptó.

El equipo se conformó de igual manera: la productora Gerylee Polanco, con mucha experiencia y sensibilidad, resultó ser también hija de maestro, y ella misma profesora universitaria. Andrés Porras, montajista de la película, también hijo de maestra. El ochenta por ciento de las personas que acompañaron la filmación habían sido tocados por la circunstancia de ser hijos de maestros. La realización de esta película es en sí misma un acto de resistencia y memoria, que revela la trascendencia del magisterio en la vida colombiana. Para lograrlo fue fundamental el apoyo de la Universidad del Magdalena, que apostó por su historia, aunque fuera disruptiva y contradijera las historias oficiales. Todo estaba perdido. El material, los testigos, los colectivos. Fue una labor extenuante de reconstrucción histórica, cinematográfica y territorial, que pese a los escollos que le tocó sortear, llegó a buen puerto como el grupo de caminantes que hace sesenta años atravesó medio país para reclamar por sus reivindicaciones.

Por estas fechas que está conmemorando los sesenta años de la peripecia que plasma la película, que es la marcha de los profesores del

Magdalena hasta Bogotá, en 1966, reivindicando sus derechos o en proclama de algunos que no tenían. Leí en la nota de intención que la primera motivación que tuviste, aparte pues de conocer la peripecia y quedarte enamorada de este esfuerzo sobrehumano que emprendieron los profesores, es que provienes de una familia de maestros. Tenemos esa coincidencia, Sorany, mi familia también es de maestros, mis hermanos mayores fueron profesores de primaria, de secundaria, ahora están jubilados, pero todavía conservo una hermana mía que es profesora en la Universidad de Antioquia, en la misma facultad donde yo me gradué. Contame de tu familia ¿cómo es el hogar, el entorno de una familia de maestros y, digamos, y cuál fue el plus, el aporte adicional que te dieron, y qué sientes al haber tenido la oportunidad de una crianza en mitad de una familia de educadores?

Realmente mi mamá era la maestra, entonces, creo, que conocí en profundidad el oficio y el sacrificio del maestro a través de mi mamá, porque fui testigo de todas esas peripecias que ella asumió por sostener el hogar, pero también las precariedades que había en las escuelas donde ella trabajaba. Siendo muy niña, alrededor de nueve años, me trasladan de la ciudad de Pereira donde nací, hasta la Costa. Siento que ahí se me

confronta con otras realidades mucho más duras, esta es una región empobrecida y, pues, desde esa situación tan áspera, a mi mamá le tocó librar como muchas luchas con otros maestros, porque, si bien los maestros caminantes habían librado una gran batalla, siento que la lucha es eterna, y no hay que dejar perder lo que nuestros antecesores, pues, ganaron a pulso, y te cuento que fueron muchas las marchas a las que acompañaba mi propia mamá, yo sé lo que es un gas lacrimógeno en la cara, sé qué es tener que correrle a los policías; las marchas aquí no son fáciles por la temperatura, sí, realmente yo sabía en lo que me metía porque sabía lo que era una marcha de un grupo de profesores, no fue como una simple historia que yo vi muy atractiva, sino que esta historia me atraviesa en dos.

¿Y cómo conociste la historia de los maestros samarios o del Magdalena que hace sesenta años tomaron la decisión de emprender esa marcha desde la Costa Atlántica hasta la capital del país para exigir sus derechos, para que se creara posteriormente el Estatuto de la educación, creo que como producto de estas marchas? ¿cómo llegó a tus oídos y cómo la fuiste enriqueciendo hasta que decidiste que era un proyecto cinematográfico por el que ibas a pelear, y a poner todos tus talentos, y a buscar

todos los apoyos que fueran necesarios?

Siento que esta historia me acompaña desde niña, porque siempre escuchaba a mi mamá y a otros maestros hablar de esos héroes como si fueran personajes de ficción, de pronto para sobrellevar el peso de sus realidades, entonces, para mí era como escuchar un niño hablar de sus superhéroes, siempre creí que eran héroes, no podía creer que alguien caminara a pie hasta Bogotá desde Santa Marta, me parecía imposible de creer, pero parecía más un mito, porque acá en Santa Marta sí hablaban de los marchantes, pero parecía más un mito, tú sabes que aquí el tema del realismo mágico está en el aire; entonces para que no creyera que era una simple leyenda, en una marcha me dicen: “mira, allá hay un maestro caminante” y yo pensé: “¿pero ellos están vivos?”, o sea, porque siempre me hacían como remembranza de algo que había pasado hace siglos, entonces yo no dimensionaba esta historia en mi propia realidad, en mi propia historia.

Entonces decidí, no sé por qué razón, tomar el mismo camino de mi mamá, y me convertí también en profesora, en parte por los azares de la vida, o por las vocaciones heredadas, quizás, y fue el propio rector de la universidad el que me presentó a es-

tos personajes, y para mí fue como, o sea, en principio no había la intención de hacer una película, realmente lo que buscaba era como estar cerca de ellos, y compartir con ellos, y creo que el hecho de que con los años me adoptaran como una discípula de ellos, como una nieta, algunos como una hija, llevó a que tejiéramos entre todos la idea, acariciáramos el sueño de salvar esta historia del olvido a través del cine, aprovechando que yo era cineasta, que había estudiado en la Universidad del Magdalena, y sí, como que no fue como algo que naciera de mí, sino que fue algo que nació del propio movimiento social que ellos tenían, y del que yo empecé a ser parte, como una nueva generación.

¿Entonces fuiste como una especie de instrumento, como para catalizar todo ese montón de voces, toda esta historia que estaba como un poco deshilachada, para darle una unidad?

En efecto, sí, porque yo iba a las reuniones que se daban de manera regular, sobre todo, cuando estaban muy cercanas a la conmemoración de ellos, que es sagrada, cada 21 de octubre, cercana a esa fecha, se vive como una gran ansiedad, una gran energía entre ellos, y se reúnen aún con más regularidad, pero las reuniones eran iguales, se contaban las mismas historias, los mismos

recortes de periódicos, hojas súper amarillentas, los mismos objetos, de pronto ropa que había estado en esa marcha, de pronto ellos, de alguna manera, yo siento que era la misma escena que se repetía, pero con la misma emoción. Tú sabes que cuando uno de pronto se ve, por ejemplo, una película, eso se va desgastando, ya no la veo con la misma emoción, pero esa película que ellos vivían era diferente, se mantenía esa ilusión por gritar su consigna: “Por Colombia, por la educación, hasta la muerte”, con el mismo empeño, con el mismo tono de voz.

Entonces yo sentía que entraba en una máquina del tiempo, y sí, claro que me contagiaban de ese espíritu de lucha, de revolución, de convicción, para mí eso fue como una experiencia enriquecedora, y entre todos empezó a emerger algo diferente, y es que empezamos a involucrar, o empiezo a involucrar a mis amigos, otros cineastas, camarógrafo, sonidistas, entonces ya el sueño empieza como a cobrar mayor vigor, porque ellos empiezan a entusiasmarse con que su historia se va a salvar, no solamente que ellos pudieran salvarse de su propio olvido, sino que surge la necesidad de tener que recordar a través de esas reuniones su propia historia, de pronto, el mayor logro de sus vidas, la gloria de sus vidas, sino tam-

bién que los colombianos pudiéramos recordar o conocer esta historia, poder pensar que esta película, ese sueño cinematográfico, podía salvar también a Colombia de ese olvido, de su historia, porque parece que la marcha del hambre hubiese sido arrancada de los renglones de la historia oficial, consciente o inconscientemente, esta historia ha sido minimizada, ha sido invisibilizada, ha sido tapada, borrada, entonces de ahí que el cine fuera esa herramienta de esperanza para salvarnos del olvido.

¿Y en qué momento ingresa Gerylee Polanco a este proyecto? ¿Cómo se enteró ella? ¿Cómo la sedujiste? ¿Ella misma se encantó por el proyecto? ¿Cómo fue esa sinergia de que llegue esta bella y talentosa mujer a tu proyecto?

Yo tenía claro que para este proyecto necesitábamos una productora con mucha experiencia, con mucha sapiencia, que pudiera aterrizar el sueño que nosotros teníamos. Ahí aparece Gerylee, porque ella curiosamente era profesora en la Universidad del Magdalena, y fue un estudiante el que me la presenta, y ella lo primero que dice es: “yo también soy hija del maestro”, y entonces ella no lo dudó, o sea, fue increíble porque una persona que siempre está tan ocupada, tiene tantas cosas encima y, de repen-

te, decide apostar por el proyecto, sin pensarlo mucho, abocada por esa experiencia que tuvo con su propia madre y, de alguna manera, se fue conformando un trío de hijos de maestros, Andrés Porras, que es otra persona muy experimentada, un montajista con mucha trayectoria, dijo yo también soy hijo de maestro, y el ochenta por ciento de las personas que acompañaron esta filmación habían sido atravesados por ser hijos de maestros, o porque un maestro de alguna manera había generado cambios trascendentales en sus vidas, en niveles muy positivos.

¿Cómo fue el proceso de financiación de la peli? ¿Aplicaron a fondos? ¿Cómo fue esa otra parte que a veces no se habla mucho en el cine, pero que es tan importante para que el talento pueda emerger y se pueda plasmar?

Yo creo que ha sido muy importante el apoyo de la Universidad del Magdalena, ha sido trascendental porque la universidad apostó por una historia propia, particular, de pronto disruptiva en el sentido de que, de alguna manera, contradice las historias oficiales, entonces se agradece mucho la apuesta y el apoyo de la universidad del Magdalena, porque estuvo de principio a fin, desde la semilla hasta lo que es hoy la

película, y eso nos impulsa también a buscar financiaciones, por ejemplo, ante el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico logramos un estímulo de guion, otro de desarrollo y, posteriormente, el de producción. También tuvimos fondos en la alcaldía de Cali, la alcaldía del Magdalena, también estuvimos en muchos laboratorios enriqueciendo la historia, Proimágenes también fue un gran apoyo, también en cuanto al acervo cinematográfico que utilizamos, siento que también Patrimonio Fílmico puso mucho de su parte porque el material estaba totalmente perdido.

Disculpame Sorany, lo que acabas de mencionar es una parte muy importante de tu película, el aspecto de los archivos, la gestión de los archivos, entonces puedes detenerte ahí todo lo que quieras para explicarlo, pues me parece algo muy puntual.

Siento que eso fue una de las grandes dificultades del proyecto, y a raíz de estas dificultades se integran investigadores especializados en este aspecto, Margarita Herrera y, de otro lado, en territorio, estaba Laura Cecilia Chávez, hicieron una labor muy importante, porque gran parte del material estaba perdido, el material, los testigos, los colectivos que habían acompañado esa marcha,

porque no solamente estaban los marchantes, yo acompañé a los marchantes, y fui testigo de todas esas emociones que estaban involucradas en esa historia, toda esa memoria emocional estaba conmigo, esa era la primera fuente, pero no solamente con eso se iba a contar esa película, había que recuperar ese material, y eso que yo hubiera querido recuperar más, pero ya no estaba disponible, o de pronto perdido.

De otro lado, también estaba el tema de los territorios por donde pasó la marcha, quién los había visto, quién los había acompañado, cómo había sido la experiencia de esas personas por donde los marchantes pasaron, entonces sí fue una labor muy muy extenuante, el que se ve la película no se imagina que lo que hay detrás, y el sufrimiento para poder dar alcance a una reconstrucción de una historia invisibilizada.

También noté que echaron mano de la creatividad, que los vacíos que no podían llenar, que los testimonios que no pudieron conseguir, que el material de archivo que no pudieron ubicar, no se convirtió en un obstáculo o un callejón sin salida, sino que se decantaron por las animaciones, contame ¿cómo llegaron a las animaciones? y hagámosle también la mención al animador, a José David Molina, un tra-

bajo muy bonito, que se compenetra muy bien con el espíritu del proyecto, que era crear esta polifonía de voces.

Antes de que se me vaya de los archivos, quiero hablar de la labor de montaje, que estuvieron muy ligadas. Te cuento que fue muy extenuante, yo prácticamente viví varios meses metida en la sala de montaje, o sea por intervalos larguísimos, de pronto descansábamos, y luego volvíamos a reunirnos otros meses con Andrés Porras, y fue una labor bastante sufrida, porque es una historia que no era fácil en su armado global, ahora de pronto ya ustedes la entienden, no pierden el hilo de la narrativa, pero armar todas esas partecitas fue todo un reto. Mi método de trabajo también es hacer muchos test con público objetivo, realmente yo quería que la película fuera vivida y, de alguna manera, querida por el nicho, el nicho para mí siempre ha sido claro, los maestros, yo no soñaba con una película contemplativa de esas que podemos ver, no sé, en los festivales europeos, pero sí una película chibchombiana, hecha por chibchombianos de a pie, que la gente pudiera vivir, y decir es que este es mi país, que pudiera reconocerse en las imágenes, en los sonidos, todo estuvo muy pensado.

En los primeros cortes yo sentía que, por las dificultades de la edad de los marchantes, había varios personajes que poco se podían mover y, evidentemente, para mí, el hecho real era que le llegara al nicho, me preocupaba mucho el tema, entonces empezamos a hacer esos test a público objetivo, además editamos en Pereira, y llamamos a profesores de Pereira, y empezamos a hacer como pequeños *focus group*, empezamos a pensar recursos que nos ayudaran a enriquecer el relato, y sabíamos que la memoria oral podía cobrar mayor vigor, podía cuajar en imágenes, sí, de alguna manera ser más vívido, y por eso entra nuestro José David Molina, un talentoso animador caleño, quien le apuesta desde la animación, y creo que fue algo muy logrado, pues sí, siento que estuvo muy a la altura de lo que nosotros buscábamos.

Entonces me detengo ahí y retomo a una persona que has mencionado desde el principio, que es Andrés Porras, un reconocido montajista y ahora productor. ¿Cómo fue el trabajo de montaje con él? ¿qué se aprende de un man con tanta experiencia, que fue el editor de algunas películas de Carlos Moreno, que ha estado en los últimos quince años en proyectos muy importantes del cine colombiano? Entiendo que es un trabajo de mucho encierro, de mucha concentración,

muy mancomunado, pero me imagino también de mucho aprendizaje para ti.

Pues yo siento que hubo mucho *feeling*, es decir, él supo de alguna manera escucharme, y yo escucharlo a él, evidentemente, pero sí, esto pudo haber tomado muchos rumbos, y siento que si bien el reto estuvo muy fuerte, pues siento que la camaradería, la humildad, todos estos valores que tiene Porras, hicieron el trabajo muy enriquecedor para mí, a mí también me gustó el montaje, no lo he vivido de la misma manera que él, pero aprendí demasiado, o sea, realmente yo siento que en todo ese tiempo yo, más que directora, yo era como una persona que estaba aprendiendo, un aprendiz de Porras, entonces para mí fue mágica la experiencia, una de las más duras, pero muy mágica realmente, porque pues sí, el ver que la historia estaba cobrando vida a través del montaje, sí, eso no hay cómo describirlo.

Una de las cosas que cuentan durante la película es que algunos de los caminantes fallecen durante el proceso del rodaje y del armado de la película, pero afortunadamente también quedaron algunos que pudieron ver la película, y que se cumplió a carta cabal lo que dijiste al principio, que su historia no se iba a olvidar, sino que iba a quedar ahí

embotellada en el tiempo ¿cuál fue la reacción de ellos al ver la película en pantalla, y también la tuya de ver tantos años de sufrimientos, también de alegría, por supuesto, de mucho aprendizaje, y de tenerla, por fin, por lo menos en festivales que es donde se ha visto antes del estreno?

No hay manera cómo describir el proceso en cuanto a la pérdida de algunos de ellos, creo que si tú me preguntas qué fue lo más duro, pues fue la pérdida, porque tuvimos que ver partir varios caminantes, especialmente durante la pandemia, y luego nuestros más cercanos aliados dentro de los caminantes, entre ellos la líder, la persona que más me ayudó, que más conectó conmigo, yo era como una hija para ella, y ella era una persona que todavía sigo extrañando bastante, Isbelia Quinto de Fernández, que es la persona, la señora que más se ve como una feminista, un feminismo extraño, porque ella no sabía nada de feministas, pero no conozco persona más feminista que ella en la vida, una feminista auténtica, entonces claro, yo tenía la presión de ellos porque querían ver su película, y podían no llegar a verla, entonces se nos ocurrió hacer la cuarta pared, ellos querían verla, entonces hablamos con el equipo y llegamos a la decisión de reunirnos, y no es que ellos estuvieran en

el mismo lugar que nosotros.

Te cuento que en la sala de montaje hicimos una especie de truco, de sortilegio, de truculencia, en donde cada uno de los caminantes entraba a un lugar, se sentaba a ver la película, y nosotros los filmábamos, y eso entraba a formar parte de la película, o sea, porque la película tuvo varias versiones, y cuando ya sentíamos que una versión estaba sólida, emocional, fuerte, que realmente podía estar cerca de lo que ellos se imaginaban, y por lo que habían soñado, pues empezamos a mostrarles esos cortes y ustedes ven, las personas que han visto la película pueden dar fe de que las emociones son auténticas, que no había palabras para describir eso, que realmente ellos sintieron esas imágenes hasta el fondo, que los conmovió profundamente: saber que su historia estaba allí en esa pantalla, y que ellos estaban allí, porque siempre la obsesión de ellos era superar el olvido, y que los demás conocieran esta historia, para que no cayera nuevamente en el olvido.

El tema de la pérdida nos presionó demasiado, siempre estábamos corriendo porque sabíamos que en cualquier momento algo podía pasar y, de hecho, cuando estrenamos la película, nosotros decidimos estrenar esa

película por la urgencia, y con la líder llegué a ir a Bogotá en el marco del Festival de Derechos Humanos, y luego llegamos, primero a Pereira, y luego a Bogotá, y luego se nos muere, o sea, fue una película muy dura de asumir desde la pérdida.

Y ahora la alegría de estar en salas de cine, ¿qué significado tiene llegar a salas de cine? Para muchas personas que no saben, hace veinte años llegar con un documental a salas de cine era una cosa súper extraña, a no ser que te llamaras Luis Ospina, ahora un poco han cambiado las condiciones, sigue siendo muy difícil, pero por lo menos ya tienes un estreno digno en una sala de cine en donde poder disfrutar del diseño sonoro, de la colorización, de la música, de todos los elementos que están ahí, y que se conjuntan para que uno salga con esa buena sensación. ¿Cuáles son tus expectativas con La marcha del hambre en cuanto a la recepción del público, la querrán ver a pesar de que es una película dura, que pone de manifiesto la indolencia del Estado con algo tan importante como es la educación?

Bueno, yo primero siento que cumplimos el sueño, sí, el que alimentamos con los maestros caminantes de hacer esta película, de hacer esta película para que se salvara esta historia, esta legendaria historia del ol-

vido, para que nunca más pudiera ser borrada, entonces, de alguna manera, el hecho de que llegue a las salas de cine es una reafirmación de que esa utopía cinematográfica se cumplió, de que los caminantes pueden vivir la superación de ese olvido, y el hecho de que los colombianos que lleguen a verla es supremamente valioso, porque ellos van a vivir esa travesía, van a hacer un viaje en el tiempo, un tiempo que no se queda en el pasado, sino que ese pasado va a permitir confrontar las realidades del presente, no es una película que se queda instaurada en el pasado, todo el tiempo estamos insinuando que esa gesta que ocurrió hace sesenta años sigue haciendo eco en las generaciones del presente, entonces claro, es muy valioso para nosotros el hecho de que la película llegue a cada uno de los colombianos, y los que la han podido ver en festivales, y han podido vivirla desde los colectivos magisteriales donde hemos podido llegar, por ejemplo Ipiales, Pereira, con varios colectivos magisteriales hemos hecho presencia en poblaciones a las que, evidentemente, no llega al cine a salas comerciales, pues ellos mismos están corroborando que la película merece extenderse a nivel nacional y qué, bueno, que contemos con ese respaldo, con ese cariño, ese amor por parte del público, que haya tantas emociones por parte de la

gente, que la gente mientras ve la película se ríe, llora, sale emocionada, eso para nosotros no tiene nombre. 

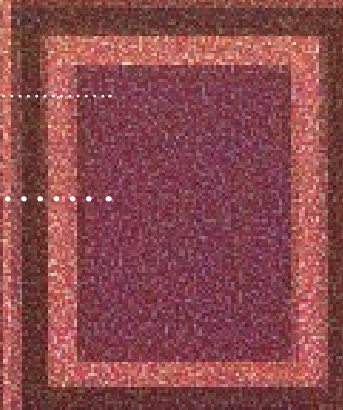
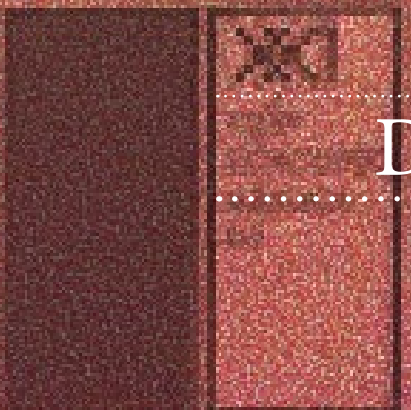
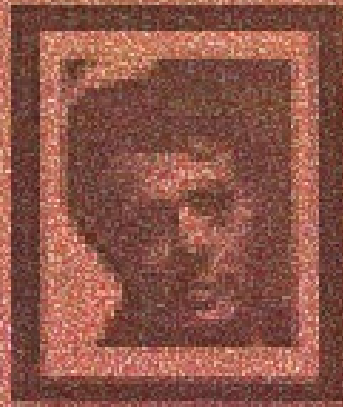
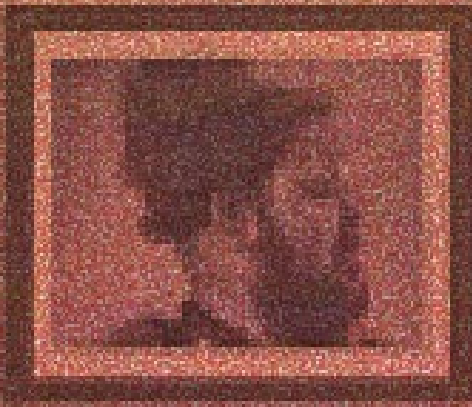
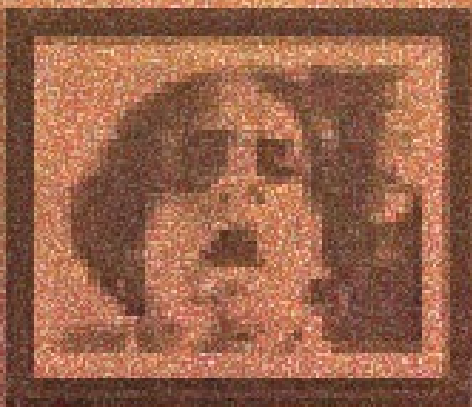
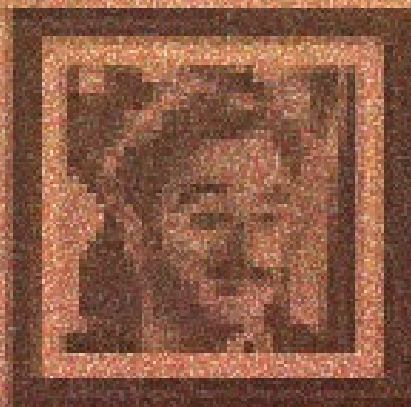
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

Historia del cine mundial

desde los orígenes hasta nuestros días

Georges Sadoul



DOCUMENTOS

COLOMBIA EN LA HISTORIA DEL CINE MUNDIAL, DE GEORGES SADOUL



En la primera gran historia del cine mundial la cinematografía colombiana es resumida en tres páginas, que se ocupan, principalmente, de los años sesenta. Si bien se publicó en 1949, la primera edición en español es de 1972, y esta historia aparece actualizada e incluye a Colombia, solo que menciona películas de 1968, pero Sadoul

murió un año antes, y quien hizo la actualización basó su historia en la perspectiva del entonces crítico y documentalista Carlos Álvarez.

El desarrollo de la cinematografía en Colombia ha estado, hasta hoy, en manos de mediocres comerciantes y empresarios na-

cionales que han preferido tradicionalmente confiar sus proyectos a aventureros extranjeros.

La filmografía muda –que abarca el período 1922-1928– no pasa de 15 largometrajes, fundamentalmente influidos por compañías teatrales españolas de pésimo gusto.

El cine sonoro, llegado tardíamente después de 1937, no dio más de una docena de films de entonces a 1957.

A partir de ese año la producción crece cuantitativamente, y llegan a realizarse tres o cuatro films anuales.

En esta reciente producción– de largometrajes pueden identificarse tres tendencias, según ha señalado el cineasta colombiano Carlos Álvarez.

La primera –representada por films como *El ángel de la calle*– sigue una línea totalmente comercialista, sobre todo a partir de coproducciones con México. Esta producción comercial llena las necesidades sentimentales de ciertos sectores de la burguesía colombiana, de sus damas de honor, y es un claro instrumento de colonización cultural, que utiliza los peores resortes de la sensiblería conspirando contra el gusto potencial del público.

Otra línea incluye cuatro films “de cierta

honestidad con el enfrentamiento del tema, pero que no llegan por la capacidad de realización de los directores a convertirse en un cine influyente en la incipiente cinematografía colombiana”: *Tres cuentos colombianos* (1964), de Julio Luzardo y Alberto Mejía, *El río de las tumbas*, de Julio Luzardo, *Raíces de Piedra* (1963), de José María Arzuaga, y *Cada voz lleva su angustia* (1965), del mexicano Julio Bracho.

La última tendencia –la única que en rigor puede salvarse dentro de este período– tiene solamente dos films: *Pasado el meridiano*, largometraje de José María Arzuaga, y *Camilo Torres*, cortometraje de Diego León Giraldo.

“Con *Pasado el meridiano* –escribe Carlos Álvarez– por primera y única vez el cine colombiano nos devuelve una imagen de un hombre colombiano en una actitud verdaderamente vital y típica, con una terrible violencia y exacta crítica, llegando a trascender hacia una expresión universal del problema planteado.” Camilo Torres, documental realizado en 16 mm sobre la vida del sacerdote colombiano que murió en combate, dentro de las filas del Ejército de Liberación Nacional, en las montañas de Santander, marca el primer intento de tomar

un hecho decididamente actual, e insertado de lleno en la problemática colombiana a su más alto nivel de compromiso: *La lucha de liberación nacional*.

Esta actitud –y la vitalidad e importancia cultural de su resultado hecho obra cinematográfica– contrasta abiertamente con la línea de cine documental que han realizado algunos de los colombianos que fueron a estudiar cine al exterior y regresaron en la década del 60 al país. Algunos de ellos realizaron documentales para empresas como la International Petroleum Company, sobre temas de “interés nacional”, pero restringidos a una óptica pintoresca y superficial, donde no estuvieran presentes los verdaderos componentes de la realidad colombiana, marcada por la penetración y dominación imperialista.

Los resultados finales de esa ayuda prestada por compañías extranjeras o instituciones burguesas nacionales se tradujeron, en el mejor de los casos, en lánguidos trabajos turísticos (como *Las murallas de Cartagena* y *Los balcones de Cartagena*) destinados a mostrar, de forma estática, las cualidades más externas del paisaje colombiano y a acentuar, en el fondo, el sentido paralizante que la cinematografía ha tenido tradicio-

nalmente en el país en relación con el desarrollo de una auténtica conciencia nacional: conciencia que pasa, por supuesto, por el análisis de la verdadera realidad colombiana.

“El cine con que Colombia debe comenzar en serio tiene que ser documental por la imagen directa, sincera y valiente que devuelve inmediatamente.” A partir de este principio –enunciado por Carlos Álvarez– se desarrolla el nuevo cine colombiano.

Este nuevo cine se define, ante todo, por el rechazo a los mecanismos que el sistema propone para la realización de la obra cinematográfica y para su distribución.

El cine –que es la única diversión masiva de Colombia– existe solamente en 423 de los 892 municipios de que consta el país. En los lugares en que existen salas cinematográficas es preciso afrontar otros obstáculos: el nivel de profundización que la obra presente sobre la realidad colombiana. La junta de censura que funciona en el país tiene potestad de prohibir la exhibición de cualquier film bajo pretextos que van desde la rígida moral católica hasta la sacrosanta custodia del orden nacional. Esta junta ha prohibido directamente la exhibición de

Pasado el meridiano.

La solución, entonces, no puede tratar de insertarse en el mecanismo que el sistema propone –y que en el caso de Colombia, incluso, ha servido para beneficiar a cineastas aventureros de paso–, sino realizar “un cine de 16 mm, en condiciones de realización bajas, para ser distribuido en circuitos dirigidos o marginados y fuera del sistema comercial...”

El cine más importante que se realiza hoy en Colombia –importante como verdadero vehículo anticomercialista, demistificador y decidido a insertarse en su problemática actual y a tomar partido dentro de ella– es el que ha tomado esa posición.

Sus realizaciones más importantes hasta ahora son *Carvalho*, *Camilo Torres* y *Asalto*.

Carvalho es un documental anónimo de 36 minutos de duración. Trata acerca de Rómulo Carvalho, guerrillero del Ejército de Liberación asesinado por los cuerpos represivos gubernamentales. En este film “la crítica pasa a una zona de beligerancia directa aun con peligro de los realizadores”.

Asalto es un documental de Carlos Álvarez, hecho a base de foto-fijas. Narra la invasión

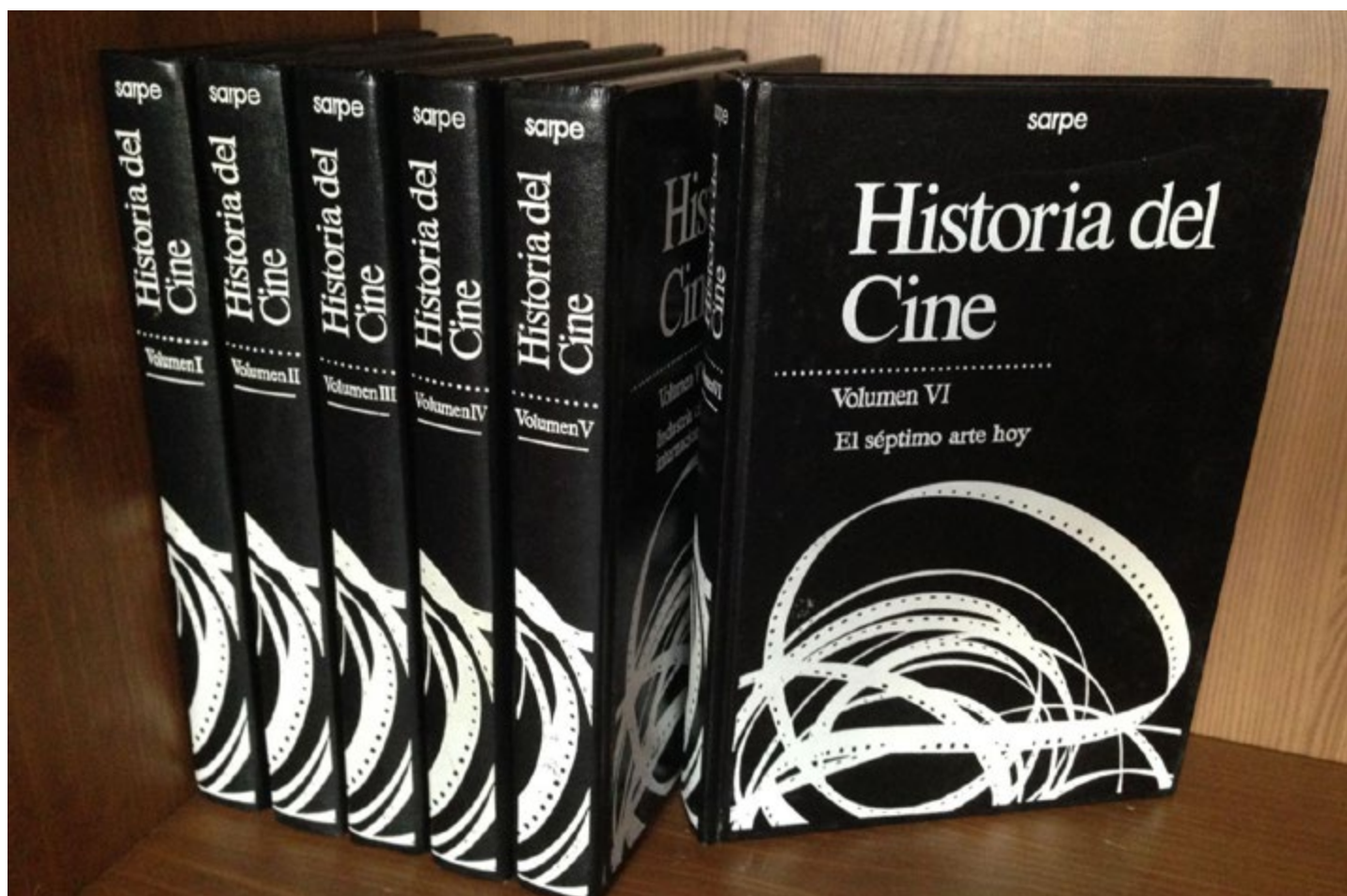
del ejército a la Ciudad Universitaria en junio de 1967, en la que participaron 40 tanques de guerra y 2000 soldados. El documental tiene una duración de nueve minutos.

Mientras el nuevo cine colombiano se produce y circula casi clandestinamente, el “otro cine” (en rigor, el anticine) disfruta de todas las facilidades de realización y distribución. Un ejemplo de esto es la coproducción colombo-venezolana *Aquileo Venganza*, una especie de “western colombiano” estrenado en el segundo semestre de 1968, que reúne todos los requisitos necesarios para seguir la línea de embrutecimiento, mimetismo y neocolonización. Pero estas condiciones no pueden confundir o paralizar el surgimiento y desarrollo del nuevo cine; por el contrario, propicia la búsqueda de recursos y métodos renovadores para enfrentar la situación.

Frente a la concepción comercialista y negadora de los valores artísticos, el nuevo cine colombiano opone una obra incipiente pero *auténtica, combativa y ya válida culturalmente*.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*, Siglo XXI editores, Ciudad de México, 1985. pp. 581–584. 

COLOMBIA EN LA ENCICLOPEDIA HISTORIA DEL CINE (SARPE)



Una enciclopedia del cine mundial, de seis tomos y 2500 páginas, publicada en 1984, le dedica apenas 419 palabras al cine colombiano, o bueno, a los cinco cineastas que el encargado de este país conocía, con títulos mal citados y apenas un puñado de películas referenciadas de una historia que, para esta publicación, em-

pieza a mediados de los años sesenta.

COLOMBIA: El difícil despertar de un cine joven

En un país con infraestructura cinematográfica casi inexistente y que sólo hace poquísimos años se ha desarrollado una esporádica producción de largometrajes de

ficción de cierta calidad, el cine documental ha registrado algunos realizadores y títulos de interés, sobre todo en el cortometraje, muy desarrollado a partir de 1973. Carlos Álvarez (*Asalto*, *Colombia 70*, *Hijos del subdesarrollo*, *Introducción a Camilo*) ha sido la figura más conocida dentro del cine político-social, que incluso le valió años de cárcel. Federico Norden, por su parte, ha realizado una extensa labor en un campo menos comprometido, el documental folklórico. Marta Rodríguez y Jorge Silva (su esposo) han seguido siempre la senda del documento social, desde *Chircales* (1966-72) hasta el excelente *Nuestra voz de tierra, testimonio y futuro* (sic), premiado en Huelva en 1982, por gozar una categoría excepcional, superior al de otras producciones.

En el campo del cine de testimonio también ha tenido repercusión internacional Gamín (1979), de Ciro Durán, impresionante testimonio sobre la niñez abandonada en las calles de Bogotá. En el cine argumental, mucho menos desarrollado, ha destacado recientemente la obra de Luis Ospina y Carlos Mayolo. Ambos han hecho films que se acercan al género de terror, pero apoyados en realidades sociopolíticas muy específicas del país; *Pura sangre* (1982), de Ospina, y sobre todo *Sangre de tu sangre* (sic) (1983), de

Carlos Mayolo (autor también con el anterior del interesante corto *Agarrando pueblo*), han roto con tabúes y complejos de inferioridad habituales. *Sangre de tu sangre*, fascinante film de apariencia vampírica, está considerado por la crítica colombiana como la obra más importante hecha hasta ahora en el país. Sumariamente, es la historia de dos hermanos de una familia tradicional de Cali, con “haciendas” en el interior. La hermana llega de Estados Unidos, donde ha estudiado, e inicia con un pariente el recuerdo de sus juegos infantiles. Pero ya adolescentes, empiezan a sentir que su compañerismo recobrado se torna erótico. Muchas entrelíneas recuerdan paralelamente (la acción es en los años cincuenta) las rivalidades políticas y cuasi feudales que en esa época ensangrentaron Colombia con interminables matanzas de campesinos. Los hermanos se transforman en vampiros al probar sangre (otro símbolo indirecto del trasfondo social) y al fin reviven tras ser matados, como todos los vampiros...

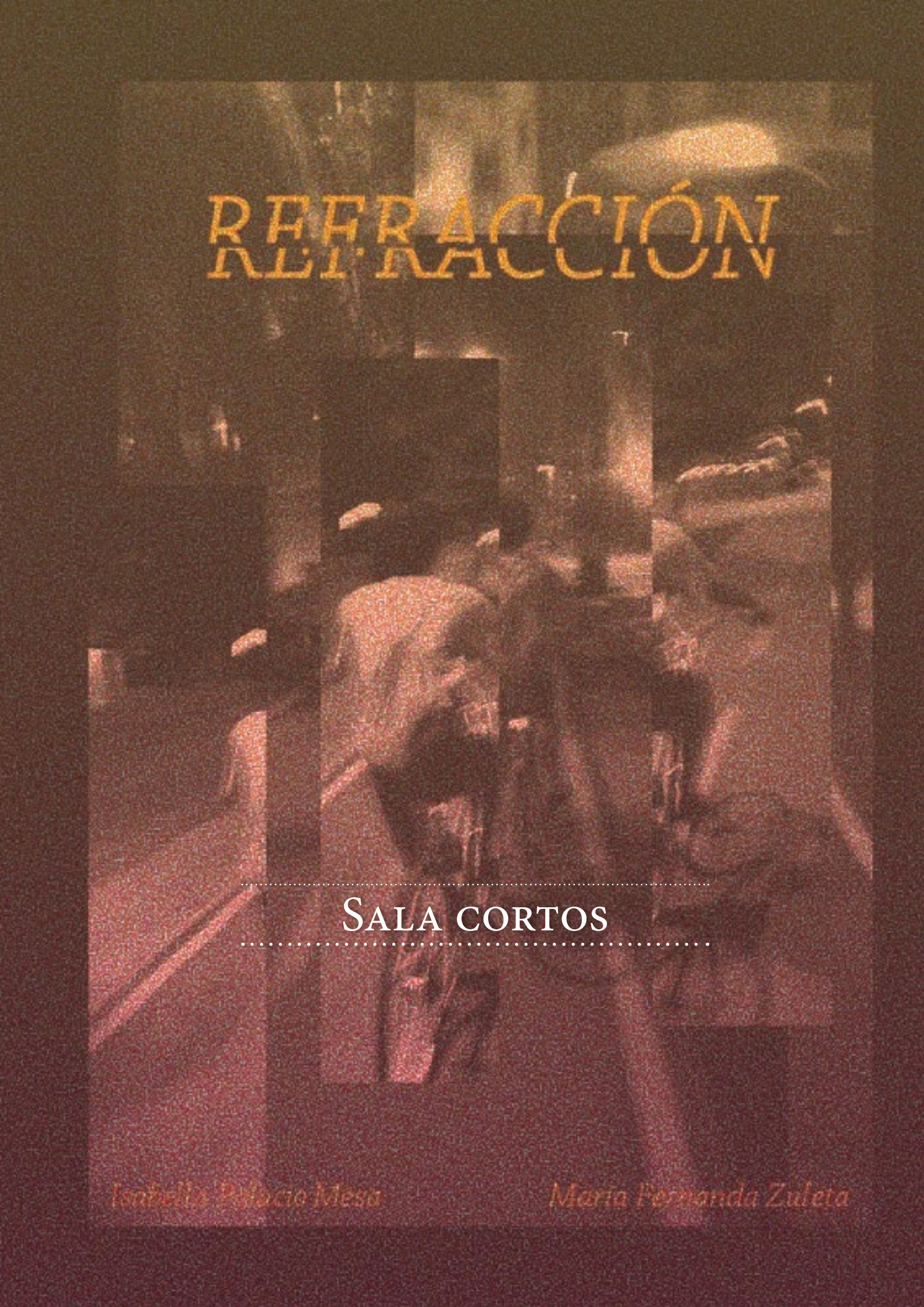
Este y otros proyectos ambiciosos se enfrentan, ahora, con una estructura aún precaria que sin embargo puede desarrollarse a poco que el Estado tome algunas medidas prácticas para apoyar el cine nacional frente al colonialismo que imponen las poderosas

multinacionales norteamericanas.

Historia del cine. Volumen VI, El séptimo arte hoy. Editorial Sarpe, Madrid, 1984. pp. 241–242. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



REFRACCIÓN REFRACCIÓN

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

Isabella Palacio Mesa

María Fernanda Zuleta

REFRACCIÓN, DE ISABELLA PALACIO MESA

Verónica Salazar

—●—



*Como no sé si volveré,
Como no sé lo que será,
Yo trazaré un mapa
Para recordar los pasos
Y en medio del recuerdo
Poderte mirar despacio*

—Cartografía, Ana María Vahos—

Recorrer la ciudad en bicicleta es un ejercicio de autoconocimiento. Afuera, se descubren nuevos caminos, nuevas formas de llegar al mismo sitio, se reconocen patrones y se identifican detalles que de otra forma podrían pasar desapercibidos. Por dentro, hay un ejercicio de reflexión, a veces involuntario. El movimiento ayuda a impulsar esa búsqueda de identidad que nace de

cuestionarse, perderse y romperse. Montar en bici obliga a concentrarse en el momento presente y prestar atención; a encontrarse con los pensamientos propios y sintonizarse con el entorno y los demás.

En *Refracción* (2025) Eloísa monta en bicicleta por Medellín. Tiene veinte años; se la pasa con sus amigos y con las chicas con las que sale. Le cuesta tomar decisiones y traer claridad a sus relaciones, pero mientras recorre la ciudad se va enfrentando con la necesidad de resolver esos pendientes y reconciliar sus sentimientos. Sin quererlo empieza a buscar claridad.

Este es el segundo cortometraje de Isabella Palacio Mesa, quien escribe y dirige. Su trabajo previo como productora, directora, editora y asistente de dirección ha sido seleccionado para festivales como la Berlinale, el Festival de Cine de Jardín, Bogoshorts, el Festival Internacional de Derechos Humanos en Colombia y el Festival Internacional de Cine de Animación de Annecy. *Refracción* forma parte de Shorts México, Rio LGBTQIA+, Queer Shorts Vienna, el Festival Internacional de Cine de Celaya, el Festival de Cine y Nuevos Medios, el Festival Internacional Cine en las Montañas, el Ciclo Rosa de la Cinemateca de Bogotá, el Festival In-

ternacional de Cine Independiente de Santander y el Festival de Cine y Audiovisuales LEVIZA.

En plena era digital, Isabella toma la arriesgada decisión de hacer una pieza en blanco y negro. Esta va acompañada de un juego intencional con la luz y las locaciones, lo que ayuda al espectador no solo a encontrarse en la historia, sino también a enfocarse en esas características de los personajes. Eloísa tiene dificultades para manejar sus relaciones, y cada una de las que se presentan exige algo distinto de ella. Tiempo, atención, títulos, espacio. En ocasiones, elementos que la joven no parece estar lista para entregar. Este tratamiento convierte a Medellín en una ciudad que bien podría ser cualquiera; no se identifica ningún emblema, pero sí se encuentra la esencia en cámara, por lo que el corto se siente como una oda silenciosa.

Este claroscuro que se logra con una iluminación tan dramática, en medio de las texturas de una ciudad donde hace calor en medio de los árboles, dirige la atención a lo no dicho y a lo que no aparece en cámara. Hay ambigüedades en la historia, no hay certezas con respecto a lo que viven las tres protagonistas, ni a lo que piensan, en especial Eloísa. Todo esto es intencional y se

refuerza con un diseño sonoro que resalta ese vacío. En el fondo, discreto, la voz de la artista Ana María Vahos da pistas de qué piensa y qué quiere Eloísa. Otro indicio que esboza a Medellín, por la presencia de la cantante en proyectos de ciudad.

Refracción no se preocupa por definir si Eloísa se equivoca o no. Tampoco le interesa encontrar esas definiciones, esa toma de decisiones que ella no se siente capaz de tomar. La finalidad de este relato es más explorar las relaciones humanas desde una perspectiva que no es nueva pero que poco se ha recorrido lo suficiente en el cine tradicional. Trata de hacer una construcción de los amores que podrían ser, de traer a la realidad un sentir que no es atravesado aún por el lenguaje. Que probablemente solo entiende quien pasa mucho tiempo en silencio y en movimiento. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

GOLPE DE ESTADIO

.....
SALA RETRO
.....



GOLPE DE ESTADIO, DE SERGIO CABRERA (1998)

Juan Sebastián Muñoz



La estrategia del caracol (1993) tocó una fibra especial en la sensibilidad colectiva de Colombia. De alguna manera, tocó el corazón de un pueblo extenso, de la clase obrera, de la clase vecinal, es decir, la mayoría de la sociedad colombiana. La lucha de clases, tan nítida en la formación misma de Sergio Cabrera en medio de la República Popular

China, es un espíritu poderoso atravesando la sala de cine hasta proyectarse en la pantalla, como bien lo intuyeron y descubrieron con precisión los soviéticos desde la mismísima manifestación del montaje en el Realismo Socialista. Ese respaldo popular inmenso de *La estrategia del caracol* (también por parte de la crítica) impulsó *Golpe de es-*

tadio (1998), una carta sobre el cine político que Cabrera se guardó hasta sacar adelante *Águilas no cazan moscas* (1994) e *Ilona llega con la lluvia* (1996).

Los años noventa son inolvidables para quienes los vivieron con suficiente conciencia en Colombia. Especialmente por una violencia transversal que había atravesado la década sobre el lomo monstruoso del conflicto armado. Y también por el fútbol. Por la Selección Colombia. Desde finales de los años ochenta, una generación de futbolistas, encabezada por Carlos El Pibe Valderrama, compitió internacionalmente como nunca antes lo había hecho el fútbol colombiano, llegando a la cumbre de ese rendimiento al derrotar por marcador de 5-0 a la selección de Argentina en Buenos Aires. Cabrera retoma este episodio central para regresar a la comedia coral que ya había probado en *La estrategia del caracol* para retratar aquel patriotismo (o patrioterismo) que estimulaba el fútbol en aquel entonces, en medio de los estertores violentísimos de la Guerra Fría en Colombia, en la confrontación entre la guerrilla marxista – leninista y una fuerza policial, militar y paramilitar patrocinada por el intervencionismo gringo y la contrainsurgencia esencialmente fascista. En ese punto exacto entre una violen-

cia cruenta y un fenómeno más cultural que deportivo, se instala *Golpe de estadio*, para expandir la mirada de Sergio Cabrera sobre aquella Colombia de hace treinta años.

En *Golpe de Estadio* el principio que emerge es el del acuerdo que deriva en la tregua, lo cual no se enmarca precisamente en la paz. Se trata específicamente de entregarse a la embriaguez colectiva del júbilo compartido por la energía identitaria del fútbol. El deseo incontenible de involucrarse en la gloria para cubrirse de la violencia demente de la guerra, en donde las carencias se multiplican muy particularmente. La separación evidente de la lucha de clases que predomina en *La estrategia del caracol*, aquí se le asigna a una filiación ideológica débil, que apenas responde a los automatismos de líderes caricaturizados en la mamertería del comunista trasnochado o en el fascismo vicioso del tombo. Así es como Cabrera matiza casi hasta la desaparición el carácter ideológico para esconderlo detrás de la desabrida postura del buenismo centrista, con la idea de equiparar a los “extremos” y considerar que ambos actúan en un conflicto que ya ha perdido la razón de ser.

Esa falta de precisión para reemplazar esa idea por el entretenimiento es extraña no

solamente en el director de *La estrategia del caracol*, sino que lo es más aún cuando proviene de un exguerrillero del EPL que estuvo cuatro años en la selva. Sin embargo, visto desde cierta perspectiva, lo que sobresale muy particularmente es el utilitarismo que fácilmente puede involucrar el placer del ocio que se multiplica en las emociones potenciadas de un equipo de fútbol especialmente competitivo y prometedor en cuanto a las alegrías del triunfo. Esa trama de la concreción de la tregua, de las economías locales, que son sin duda esenciales en la particularidad del conflicto en Colombia, se tocan muy atractivamente en el mapa de la película. Sin embargo, todo se contamina por la pretensión de romance shakespeariano a lo Romeo y Julieta en donde el idilio tiene que terminar necesariamente por vencer en plena inverosimilitud los avatares de la guerra que en los hechos son lacerantes. Todo por las demandas de una perspectiva comercial con la necesidad de atraer al público formado (o deformado) en la mirada hollywoodense e incluso de la televisión colombiana.

En el contexto específico de la disputa particular de la Guerra Fría en Latinoamérica, el cine latinoamericano ha construido una gran vertiente en el cine político. En el

caso de Cabrera, el carácter coral, tanto de *La estrategia del caracol* como de *Golpe de estadio*, se acerca muy notablemente a Luis García Berlanga, especialmente a su trilogía compuesta por *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982), en donde repara en la crisis de los residuos franquistas de la sociedad española en la transición a la Democracia. Sergio Cabrera, seguramente con la influencia de Fausto Cabrera, su padre, se alimenta muy particularmente de aquella tradición consolidada de aquel esencial cineasta español, entre la farsa y la comedia. Ahí resulta fundamental ese retrato detenido, personaje a personaje, que se convierte en el paisaje completo de los vicios de una sociedad en la que la política, la violencia, la represión y la guerra se integran a la cotidianidad, a la vida misma, al tejido social, a la necesidad del que necesita subsistir.

Esa realidad dolorosa apenas se vislumbra y no implica la comedia ni tampoco la farsa ese nivel de superficialidad en aquel fondo, como bien lo demuestra Berlanga en aquella trilogía, en la cual queda bastante clara la tragedia que reside detrás de las garras de aquella nobleza franquista que se aferra con uñas y dientes a un pasado glorioso, en mansiones y palacios polvorientos. En el

caso de *Golpe de Estado*, Cabrera abandona ese fondo especialmente sustancioso para instalar en el centro aquel romance entre la preciosa izquierdista española que romantiza hasta el exotismo la revolución latinoamericana y aquel policía infiltrado como espía, cuya filiación a la ideología policial es arrasada fácilmente por el amor inesperado. Entonces lo que queda es amarse porque, desde diferentes lugares, como lo dicta el liberalismo centrista, dizque todos queremos lo mejor para nuestra amada Colombia. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

cinéfagos.net

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

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet

 @cinefagosnet