




encuentros
2020

Cuaderno de críticas de cine

Encuentro de Crítica e Investigación

CREA CINE CREA COLOMBIA

-CNACC-FDC-



La cultura
es de todos

Mincultura



ProimágenesColombia

Organiza



-CNACC-FDC-



La cultura
es de todos

Mincultura



Proimágenes Colombia

Con el apoyo de



En alianza con

cinéfagos.net



desistfilm



gaf



SHOCK EL TIEMPO



INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES



Ministerio de Cultura

Ministra de Cultura
Carmen Inés Vásquez

**Viceministro de la Creatividad
y la Economía Naranja**
Felipe Buitrago

**Viceministro de Fomento Regional
y Patrimonio**
José Ignacio Argote

Secretario General
Julián David Sterling Olave

**Director de Audiovisuales,
Cine y Medios Interactivos**
Jaime Tenorio

**Coordinadora del Grupo de Memoria
y Circulación**
**Dirección de Audiovisuales,
Cine y Medios Interactivos**
Yenny Chaverra

Encuentros 2020 Dirección de Audiovisuales, Cine y Medio Interactivos

Coordinador General
Asesor
Ricardo Cantor Bossa

Coordinadora de Producción
Ingrid Johana Dacosca Garavito

Coordinadora Académica
Natalia Bernal Castillo

**Asistente de Producción y
Comunicaciones**
Karina Alejandra Reyes Velazco

Comunicaciones y Enlace de prensa
Jaime Acuña Lezama

Diseño Gráfico
Jonathan Cárdenas - Jacs

CNACC

Ministra de Cultura
Carmen Inés Vásquez

**Director de Audiovisuales, Cine y
Medios Interactivos**
Jaime Tenorio

Delegado Ministerio de Cultura
Jacobo Álvarez

Delegado Ministerio de Cultura
Felipe César Londoño

Representante Directores
Diana Díaz

Representante Exhibidores
Gustavo Palacio

Representante Distribuidores
Carlos Armando Aguilar

Representante Productores
Alina Hleap

**Representante de los Consejos
Departamentales y Distritales de
Cinematografía**
Luis William Lucero

**Representante del sector artístico/
creativo**
Armando Russi

Representante del sector técnico
Carina Dávila

Secretaría Técnica
Claudia Triana

Proimágenes Colombia

Directora
Claudia Triana de Vargas

**Directora de Promoción y
Comisión Fílmica**
Silvia Echeverri Botero

Directora de Planeación y Proyectos
Juliana Ortíz García

Directora de Programas FDC
Andrea Afanador Llach

Directora Administrativa y Financiera
Yolanda Aponte Melo

Analista de Planeación y Proyectos
Yuly Paola Beltrán

Festival Internacional de Cine de Cali - FICCALI

Directora Artística
Diana Cadavid

Asistente de la Dirección Artística
Gerylee Polanco

Coordinador Académico
Andrés Santacruz Velasco

Temporada Cine Crea Colombia 2020

Coordinadora General
Proimágenes Colombia
Vanessa Vivas

Coordinación de Comunicaciones
Proimágenes Colombia
Omar Sandoval

Coordinación de Programación
**Dirección de Audiovisuales,
Cine y Medios Interactivos**
Yenny Chaverra

**Coordinación de curaduría y desarrollo
de audiencias Proimágenes Colombia**
Andrés Suárez

**Gestión de Programación - Plataforma
Retina Latina**
**Dirección de Audiovisuales,
Cine y Medios Interactivos**
Cristina Arévalo
Jaime de Greiff

Asistencia de Programación
Proimágenes Colombia
María Jiménez

Asistencia de Producción
Proimágenes Colombia
Laura Huertas

Contenido

- 4 Encuentro de Crítica e Investigación
- 5 Taller de crítica - Tutores
- 6 **Producción crítica: Textos**
- 7 *Balada para niños muertos*, de Jorge Navas
Autor / Cristian Camilo García
- 9 Dime lo que filmas y te diré quién eres
Autor / Camilo Calderón
- 11 El deseo disidente
Autora / Melissa Mira Sánchez
- 12 El río ya no lleva piedras
Autor / Pablo Roldán
- 14 Juego de miradas
Autora / Joselyne Gómez
- 15 Las transmutaciones de *Tantas almas*
Autor / Camilo Martin-Florez
- 17 Sin pedir permiso
Autor / Simón Moreno
- 19 *Tantas almas*, de Nicolás Rincón Gille
Autor / Camilo Valencia Serna
- 21 *Tantas almas*, de Nicolás Rincón Gille
Autora / Mariapaz Cárdenas Pedraza
- 22 Territorios al margen
Autora / Viviana Bravo
- 24 **Producción crítica: Video ensayos**
- 25 Actúa natural
Autor / Mauro L. Rivera
- 27 Anotaciones sobre un montaje sintomático
Autora / Carlos H. Toño
- 28 El artificio del archivo en el cine de
exploración colombiano
Autor / Juan José González
- 29 El cine lejos del cine:
diálogos de cine durante la pandemia
Autor / Julián David Cortés
- 31 Espejo roto / Espejo enfermo
Autora / Laura Indira Guauque



Cuaderno de críticas de cine

Encuentro de Crítica e Investigación
Encuentros 2020

El Cuaderno de Críticas de Cine - Encuentros 2020 reúne textos y video ensayos elaborados por los y las participantes del Encuentro de Crítica e Investigación como parte de la tercera fase de Encuentros 2020.

Encuentros 2020 es la estrategia para el fortalecimiento de agentes, proyectos y dinámicas del ecosistema cinematográfico y audiovisual de Colombia y Latinoamérica, la cual es organizada por la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura con el apoyo del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNAACC) y Proimágenes Colombia. Esta edición se realiza en articulación con el XII Festival Internacional de Cine de Cali (FICCALI), Gran Foro Mundial de Artes, Cultura, Creatividad y Tecnología (G-FACCT) y la Temporada Cine Crea Colombia 2020.

En el marco de Encuentros 2020 se realizó el Encuentro de Crítica e Investigación, que contó con la presencia de los tutores y jurados Mónica Delgado (Perú), María Fernanda Arias (Colombia) y Manu Yáñez (España). A través de convocatoria pública fueron seleccionados 10 participantes de acuerdo a los criterios de coherencia, solidez y calidad de sus textos de crítica, argumentación sobre sus puntos de vista y análisis de las obras, y habilidades de expresión escrita, audiovisual o sonora. Adicionalmente, 5 participantes fueron seleccionados por el comité conceptual del XII Festival Internacional de Cine de Cali (FICCALI).

Desde el 31 de octubre, el grupo de quince participantes asistió a sesiones teórico-prácticas en el que realizaron un ejercicio de elaboración de crítica audiovisual, a partir de seis películas de la selección oficial del XII Festival Internacional de Cine de Cali. En el marco del taller, realizaron una inmersión en la producción de crítica con el acompañamiento de los tutores, en el cual trabajaron diversos textos y video ensayos, de los cuáles fue escogido uno por cada participante para hacer parte del presente cuaderno.

Cerramos así este proceso que aporta al fortalecimiento del ecosistema audiovisual, agradeciendo el compromiso de los participantes y tutores.

Gracias al decidido apoyo de nuestros medios aliados, los cuales en sus revistas, periódicos y plataformas web publicarán las críticas producidas en el Encuentro de Crítica e Investigación de Encuentros 2020: LaFuga (Chile), Girls at Films (México), La Vida Útil (Argentina), DesistFilm (Perú) y de Colombia Cinéfangos.Net y Canaguaro, Revista Cero en Conducta, Revista Kinetoscopio, Revista El Malpensante, Revista Shock, Periódico El Tiempo, Cinemateca de Bogotá y Cinemateca Municipal de Medellín.

Encuentro de Crítica e Investigación

Tutores



Manu Yáñez

España

Director de la revista-web Otros Cines Europa y Contributing Editor de la revista Film Comment, editada por la asociación cultural Film at Lincoln Center de Nueva York. Colabora periódicamente en la revista Fotogramas, en el Diari ARA y en el semanario El Cultural. Ha participado en monografías colectivas sobre autores como Terence Davies, Claire Denis, Philippe Garrel y Rainer Werner Fassbinder, entre otros.

Imparte clases de análisis fílmico en el Grado y el Máster de Dirección de la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Catalunya y en La Casa del Cine Barcelona. Es miembro de la ACCEC (Asociación de la Crítica y la Escritura Cinematográfica de Catalunya) y FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica).



María Fernanda Arias

Colombia

Doctora en Comunicación y Cultura con énfasis en Estudios en cine y medios de la Universidad de Indiana. Profesora Titular en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.

Entre sus últimas publicaciones están: "Historia, archivo y violencia en obras recientes de video y videoinstalación en Colombia" en el libro La mirada insistente. Repensando el archivo, la etnografía y la participación; "Off-Screen Culture" en el libro The Routledge Companion to Latin American Cinema; "El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945-1955" en Historelo; y "María: entre el campo literario y el cinematográfico" en el libro Tránsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema. Ha participado en numerosos programas de difusión cinematográfica y audiovisual con diversas instituciones locales y nacionales.



Mónica Delgado

Perú

Crítica de cine, investigadora y comunicadora social. Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha escrito el libro María Wiesse en Amauta: los orígenes de la crítica de cine en el Perú (2020) y ha sido coautora en diversas publicaciones sobre cine latinoamericano u otros tópicos como el reciente Un lugar en el mundo. El cine latinoamericano del siglo XXI en 50 películas (2020) y Objetivo: Planeta Tierra. El documental de medio ambiente (2019), entre otros.

Ha sido directora del Cine Club de la Universidad de Ciencias y Humanidades en Lima. Ha realizado curadurías para muestras en Dobra Festival de Cine Experimental de Rio de Janeiro, o la muestra Cine experimental en femenino: Políticas de la imagen en América Latina, en coordinación con Hambre Espacio Cine Experimental, en Ecuador y México. Es Codirectora de la revista de cine online Desistfilm.com.

Producción de crítica

Textos

Balada para niños muertos

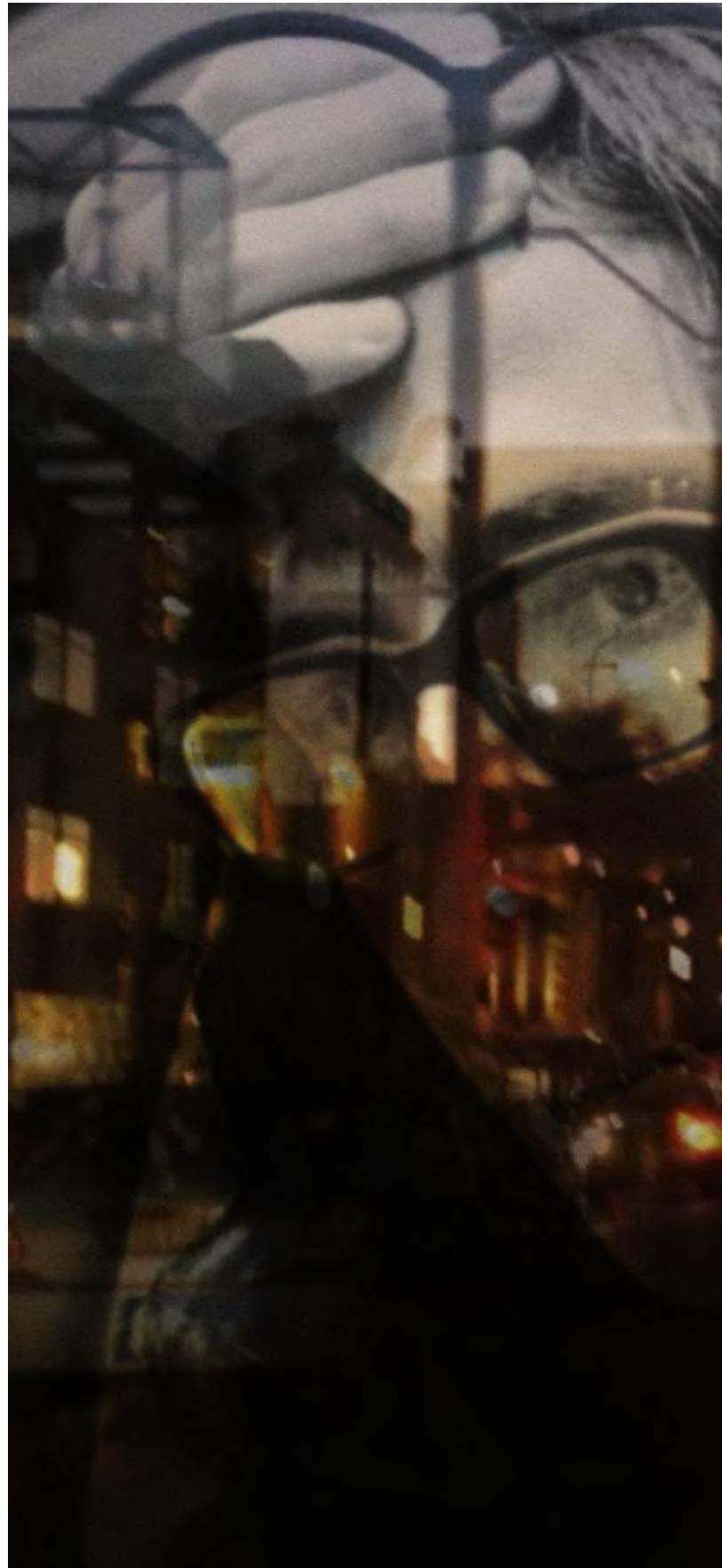
de Jorge Navas

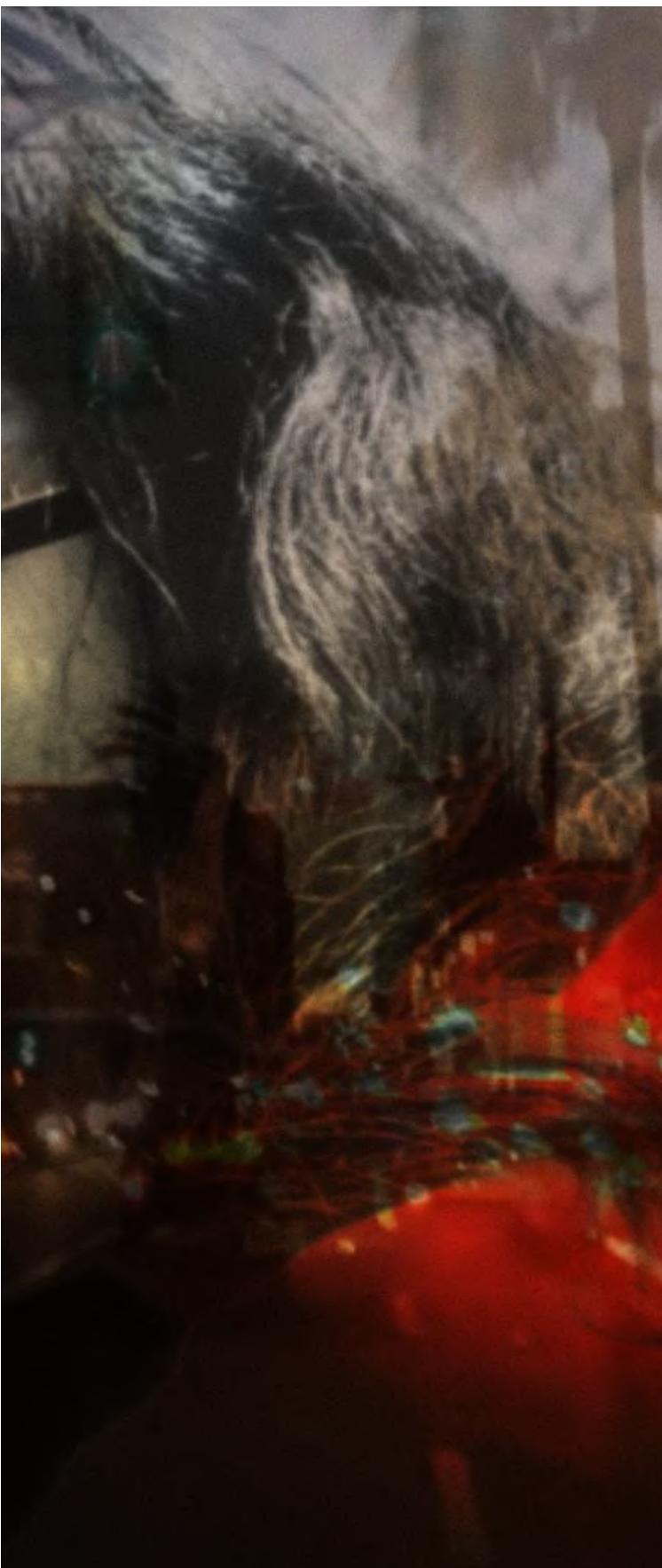
Por *Cristian Camilo García*

El status de ícono pop o de figura de culto se puede lograr de varias maneras y hay distintos tipos de personalidades que gozan (o padecen, según el caso) de dicho privilegio. Los hay que son famosos por un talento ligado a un espíritu destructivo o autodestructivo; otros arguyen una relevancia política y cultural; los hay que se imponen a través de su empuje iconográfico (más ligado a la publicidad); también hay figuras ficticias tan arraigadas en determinadas esferas que se vuelven parte del imaginario social; entre muchas otras formas de alcanzar esta aparente inmortalidad. Dentro de esa amalgama existe un tipo de figura de culto que para los estándares actuales podría considerarse un cliché, y es la del “artista torturado” o “artista maldito”, un arquetipo de autor que goza de talento, sea éste reconocido o no, y cuya vida se determinará por las tragedias e injusticias que eventualmente lo llevarán a una muerte temprana. En esta “categoría” podríamos enmarcar la figura de Andrés Caicedo, el escritor colombiano objeto del documental que nos convoca en *Balada para niños muertos* (2020).

A la hora de diseccionar en clave documental la figura de alguien como Caicedo, sería importante ahondar, entre otras cosas, en sus orígenes, su entorno, sus gustos y cómo éstos se forjaron, o por lo menos establecer una hipótesis al respecto. El documental *Balada para niños muertos* insinúa por medio del montaje una correlación entre las películas de terror y serie B que le gustaban a Caicedo y su vida, lo cual es interesante a la hora de plantear esa relación entre vida del autor y obra resultante. Al principio, se vislumbran las tragedias que acompañaban a la familia de Caicedo, así como la violencia y el horror que azotaban Cali (y a toda Colombia), del cual fue testigo. Estos elementos pudieron moldear las predilecciones de Caicedo por el cine de terror, aquel sin pudor y sin temor a mostrar los miedos más primitivos del ser humano.

Esta relación es representada por el documental desde su estética manierista. La musicalización siniestra, el cromatismo opaco y de la imagen, y los efectos visuales que desfiguran las fotografías buscan perfilar un imaginario misterioso, como si, efectivamente, de un filme de terror se tratase. Aunque, este artificio metafílmico alcanza unos excesos que tal vez no sean tan necesarios en determinados momentos. Parece esforzarse demasiado en introducir al espectador en este barroco cúmulo de artificios. Incluso diría que “peca” al usar imágenes y música que simplemente rellenan un espacio. No existen los momentos de contemplación o de pausa en este documental. No quiere detenerse a





Balada para niños muertos

de Jorge Navas
(2019)

darle respiro al espectador para que asimile la información que se le acaba de transmitir. Impera una idea de estar en movimiento constante y saturar de música y efectos visuales cada cuadro. Además, a la postre, *Balada para niños muertos* termina renegando del encantador “mal gusto” del buen cine de explotación.

Caicedo, en su condición de figura de culto, tiene aspectos de su vida y obra que son ampliamente conocidos y no solo desde el ámbito local. El cineasta Luis Ospina, muestra en el documental distintas traducciones de diferentes países de las obras literarias de Caicedo. Así, ante un personaje ya reconocido, cabe preguntarse: ¿Qué arista nueva resalta o revisa este documental? ¿Qué aspecto de la obra y vida de Caicedo explora de una manera que no se ha considerado? Es más, ¿el filme siquiera se plantea esto o sólo busca ser una pieza introductoria para dar a conocer a Caicedo entre la cinefilia mundial?

Hace unos años, tuve la oportunidad de ver el documental *Todo comenzó por el fin* (2015) de Luis Ospina y allí es posible encontrar una disección más humana y cercana a la figura de Caicedo. Es más, me atrevería a decir que *Balada para niños muertos* no explora algo más allá de lo ya presentado en *Todo comenzó por el fin*. En el film de Jorge Navas se menciona la intertextualidad de la obra de Caicedo, su vínculo con el cine de Roger Corman o la literatura de H.P. Lovecraft, entre otras relaciones, pero no se ahonda demasiado en esto más allá de establecer que se tratan de referentes temáticos y estéticos. Tampoco se busca construir un panorama claro del lugar que ocupa la obra de Caicedo en la literatura colombiana o latinoamericana. Ni siquiera hay un intento por “derrumbar” su mito. Por el contrario, es una reafirmación de éste. Es una obra que mira en contrapicado a su objeto narrativo y se siente muy cómoda en esa reverencia.

Es de extrañar una visión fresca de la figura de Caicedo, favorable al artista o no. Algo que dé el puntapié inicial para pensar la vida y la obra del artista de otra manera. Algo que enriquezca su obra. En últimas, este documental sirve como introducción a lo que ya se conoce del personaje. Si se quiere una visión más próxima y completa hacia él, ahí está el documental de su amigo Luis Ospina. Esta balada ya se ha escuchado antes.

Dime lo que filmas y te diré quién eres

Por Camilo Calderón Acero

“¡Mechi, venga! ¡Mechi!”, es el cariñoso llamado que se escucha de un padre a su hija, de un mentor a su pupila y de una memoria que empieza a escaparse. Como en esta, en muchas escenas del documental *Como el cielo después de llover* vamos a asistir a un retrato de la relación entre su directora, Mercedes Gaviria, y su padre, el también cineasta Víctor Gaviria.

En este trayecto, lleno de insinuaciones, la realizadora ha querido adentrarse en su entorno familiar, particularmente en el vínculo con su padre en medio del rodaje de *La Mujer del animal*. Para esto, ha recurrido a un material común en varios documentales colombianos recientes: el archivo familiar. Obras como *Carta a una sombra* y *The Smiling Lombana*, de Daniela Abad, o *El Culebro: La historia de mi papá*, de Nicolás Casanova, han hecho que este recurso ya sea más cercano al espectador, aunque también quede limitado frente a otras formas de narración donde la realidad contada pertenece a un universo más amplio que el familiar.

La decisión de la directora de usar el audio como mecanismo narrativo es el acierto más contundente en esta propuesta, muestra del dominio ganado por Mercedes en su previa experiencia como sonidista. Para ella el ruido cuenta y mucho más los silencios, como los de su madre y hermano. Mediante esta aproximación a las posibilidades sonoras es que Mercedes Gaviria logra dotar a la voz en off y el fuera de campo de un sentido que evidencia más de lo que permite ver la cámara y se convierte en una presencia que vibra para hacerse notar, tal como en la elección de no mostrarse en su edad actual sino a partir de sus videos de niña. De ese modo los espectadores intuimos su personalidad y la relación que fue formando con su padre. Oímos sus reflexiones pero también los sonidos de esa búsqueda de la directora. Lo esencial, como en la vida, queda fuera del foco que podría capturar una cámara casera.

El valor que decide darle la autora a las voces y ambientes logra encajar fluidamente con su propuesta de indagar en aquellos videos familiares filmados por su padre. Son esos ensambles los que permiten que, como espectadores, asistamos a un juego de miradas: la que la directora hace de sí misma y su padre en el pasado, y la que ella va configurando en sus propias búsquedas como realizadora. Se perciben en este caso semejanzas y cercanías entre ambas actitudes. Por ejemplo, al inicio del documental se oyen fragmentos de diversas jorna-



Como el cielo después de llover
de Mercedes Gaviria
(2020)

das de grabación de Mercedes, con sus contratiempos y elecciones, y luego se evidencian esas angustias y búsquedas en el mismo Víctor cuando está en rodaje. Sin embargo, no es tan sencillo definir cómo dialogan esas influencias familiares, ya que no es obvio que sea Víctor únicamente quien se las transmite a su hija. En un compás de ida y vuelta, Mercedes también interpela a su padre, sus vínculos familiares, sociales y laborales. No es una cámara que solo registra momentos sino que los resignifica a partir de sus propios intereses. En una de aquellas jornadas de rodaje ella dirige a su padre mirando al horizonte de las comunas de Medellín: así, el otrora camarógrafo que antes le pedía a la niña que cantara pareciera cederle el testigo.

Incluso la figura de madre y esposa logra resignificarse a partir de lo que crea Mercedes Gaviria con textos ya añejados en el tiempo. Para dotar de corporeidad la presencia de Marcela Jaramillo, su madre, la directora acude a un diario que ella le escribió cuando estaba embarazada. Ciertas palabras escritas en un computador y narradas por la propia Mercedes logran transmitir mucho más que la consabida entrevista testimonial, un contraste que revela los estragos del tiempo en el desarrollo de un matrimonio.

Por la capacidad de llegar a esos momentos únicos y transmitir el carácter de esta relación familiar, es que este documental no se siente como una intrusión en ese círculo íntimo. La película se nos va abriendo desde algunos audios y pensamientos individuales, luego al entorno de los padres, después a la casa y, en últimas, a Medellín y el ámbito profesional.

Esto no quiere decir que se vaya de menos a más, sino que es en el círculo cercano donde podemos explicar a ese otro ser que se desenvuelve en lo profesional, incluso con fronteras que se diluyen en el caso de su padre. Como vemos en algunas escenas, la cámara para Víctor es un apéndice de su existencia, la cual lo acompaña incluso en los momentos más personales.

Sin duda, el primer largometraje de Mercedes Gaviria logra trascender el impulso expiatorio de su pasado familiar para plantear reflexiones que hablan de crecer y de buscar un camino, de diferenciarse pero, así mismo, de reconocer que en la base hay referencias intrínsecas definitivas. Quizás porque la familia puede ser lo único inmutable en esta realidad que vive con el ritmo vertiginoso de lo cambiante, es también ese puerto seguro que permite la autorreflexión, como aquella habitación de su juventud que su madre mantiene intacta, cual santuario detenido en el tiempo y a la que es posible regresar cada tanto.

El deseo disidente

Por *Melissa Mira Sánchez*

La complicidad y el deseo encuentran su lugar incluso en las condiciones más hostiles, donde los vínculos se convierten en una forma de resistir, no sólo a un contexto de marginalidad latente, sino a los prejuicios y paradigmas socialmente impuestos.

Iris (Sofía Cabrera), una joven que habita un barrio periférico de la ciudad de Corrientes, en Argentina, alterna la práctica de tiros de baloncesto con las tardes de ocio con sus primos Ale (Luis Molina) y Darío (Mauricio Vila); fue expulsada de la escuela y, sin más responsabilidades, seguimos su devenir en un escenario que parece estar al acecho constante. Renata (Ana Carolina García), una chica que despierta habladurías entre los residentes del barrio, llama la atención de Iris, quien contrariando los consejos y rumores termina acercándose a ella.

En medio de la convivencia diaria en espacios muy reducidos, donde los límites de la intimidad se desdibujan, estos jóvenes atraviesan el despertar sexual y los altibajos de la adolescencia, que ponen de manifiesto sus inquietudes identitarias y las preguntas frente al amor, las relaciones y las formas de habitar el mundo socialmente aceptadas. La sola existencia de estos personajes, deliberadamente queers, sienta una posición política y contestataria en un barrio cuya heteronormatividad se hace evidente desde las relaciones que se establecen entre los chicos, de violencia y dominación, hasta los comentarios sentenciosos de los adultos y las paredes que aparecen pintadas con mensajes bíblicos. Sin embargo, el escenario esbozado aparece como un subtexto que está normalizado para los protagonistas, y que, lejos de limitarlos, los acoge.

A lo largo del filme, Iris encuentra en Renata una forma de desafiar los prejuicios que recaen sobre la disidencia, y se redescubre a sí misma en la alteridad, un ejercicio que la directora consigue retratar con el plano secuencia como recurso narrativo, que funciona como una cámara que atestigua los hechos y que busca dar un aspecto de espontaneidad a sus movimientos, procurando no perder de vista a sus personajes. Esta cámara evidencia una alta conciencia de la puesta en escena, premeditando las acciones y encuentros que van elaborando la cadena causal.

El barrio, que es a su vez escenario y personaje, se ve caracterizado por la acumulación de objetos en los interiores de las casas y por los exteriores en decadencia, creando una sensación de sofoco en el primer caso, donde el incesante ruido de discusiones en fuera de cuadro acompaña la cotidianidad y

crea conversaciones que se superponen entre sí. En los escenarios exteriores, impera una libertad imprecisa, donde, si bien el espacio no es un limitante, la protagonista se presenta insegura ante la mirada externa de sus conciudadanos.

Y es que esta podría leerse como una película de contrastes. Por un lado, están las protagonistas: Iris, con su aire recatado y de inocencia, y Renata, desinhibida y con un carácter más fuerte y seguro. Por el otro, el tratamiento de la historia, que si bien se desarrolla en un ambiente que podría considerarse opresivo, tiene la sensibilidad para detenerse en esa deriva que atraviesan sus personajes sin caer en su victimización, dejando además un espacio a guiños cómicos y dándole un valor al silencio como recurso expresivo que pone un alto a la estridencia del entorno y que prescinde de la música extradiégetica.

“*Las mil y una*” propone entonces una reflexión alrededor de los vínculos de amistad y amor no normativos, y de las dinámicas sociales de aceptación de la diferencia, tanto en el entorno familiar, donde hay un juego entre la comprensión y el establecimiento de límites, como en una escala más amplia en la que prevalecen los convencionalismos. Finalmente, el filme consigue dar cuenta de un contexto muy específico que, sin embargo, tiene una amplia resonancia como reflejo de realidades que caracterizan a gran parte de Latinoamérica.



Las mil y una
de Clarisa Navas
(2020)

El río ya no lleva piedras

Por Pablo Roldán



Tantas almas
de Nicolás Rincón Gille
(2019)

El debut de Nicolás Rincón Gille en la ficción inaugura con una oscuridad tenue que irá ganando densidad monstruosa. Una pareja de pescadores termina el turno de trabajo. En el suave recorrido al que se ven obligados por el melodioso cauce del río (al que se enfrentan con los medios apenas justos: una canoa mediana y unos remos de resistente madera) se encuentran con el terror. Los paramilitares de la zona han tomado el pueblo (pensemos en lo bien que se propone hablar Rincón de esos métodos de la violencia con una sola mirada capaz de abarcar todos los gestos del terror; su imagen es, digamos, de hondo aliento) y se llevan a los hombres: desde lejos los vemos apretados en un vehículo que, de cumplir su función natural, transportaría ganado o bultos de verduras. José, el protagonista de la película, y su compañero adquieren así, de buenas a primeras, la condición de testigos.

José intuye lo que está por pasar. Como viejo –y sabio–, huele el peligro. Es esa la sabiduría que se instala acá: dónde, cuándo y cómo esconderse (José, más tarde en la película, deberá volverse un arbusto flotante). El compañero pescador quiere ir a su casa y preguntar por su familia. Quizás por el terror o por otra cosa olvida el consejo de José y lo deja solo, emprende rumbo a su hogar. En el camino, todavía muy cerca de José (tan cerca que escucha toda la conversación-orden), lo capturan. Lo llevan con los demás hombres. Le espera la muerte. La oscuridad del ambiente, ya en un serio estado de negrura, lo avisa.

La noche se vuelve día. Como el río calmo, José no se ha movido de su lugar. Sobrevivió la noche. Sin embargo, la llegada a su casa lo recibe con lo inminente. También sus hijos han sido desaparecidos. ¿Cómo filmar ese momento de violenta consciencia sobre la tragedia? Lo que Rincón Gille propone es la manera que, digamos, aprendió de su protagonista en la escena anterior: viendo de lejos, sin decir nada. La cámara no puede agregar capas de sentido abultadas. La cámara tiene que imitar la voz del ruido del río: es un acompañante que debe fundirse con el paisaje. La vida está ahí para ser vista, no modificada. Ese es precisamente el alcance y algo del logro que carga *Tantas almas*, la película-reverso de un trabajo anterior del propio Gille, *Los abrazos del río*.

El mundo de la película enfrenta una ambigüedad inquietante: el paisaje, enorme, inabarcable hasta para la cámara, es de una belleza inusual. El río, tranquilo, en su rumbo permanente, es impermeable a los dilemas de las comunidades que bordea. Está ahí en su inmensidad para ser observado (y nadie se mete porque está prohibido). Es –y lo sabe– el centro de la vida. A pesar de eso, el relato de *Tantas almas*, escrito con la angustia paterna de José, es una procesión de dolor. Es un cuento, también, del fin de la vida. Aunque todos los muertos son una presencia que inunda los planos, nunca filma Rincón Gille una muerte, apenas los cadáveres –completos o en piezas–. El paisaje, pues, ha sido usurpado. El fino ecosistema del río ha sido pervertido. Ya no solo

cruzan peces, plantas, piedras. Los muertos han empezado a vivir allí. El río por dentro tiene sangre, no agua. Ecosistema erradicado de su vocación. Allí nadie disfruta del agua, que, impávida, persigue un rumbo. Una dirección opuesta a la de José y tantos otros: el río no discrimina en lo que transporta, su rumbo al mar es inexorable. El deseo de José es poder parar esa corriente, que el tiempo lo deje buscar sin la premura de la rapidez de las aguas. Así, el río es también un elemento invencible, imperturbable.

El cansancio se va concentrando en el protagonista, aunque él trata de no sentir otra cosa que no sea ímpetu para seguir su viaje, para alimentar la obsesión de su objetivo. Tiene que encontrar los cuerpos sin vida de sus hijos arremolinados por el río. A José se le obliga a un rito de luto desparramado. Su tranquilidad está sometida a una expedición propensa a obtener resultados dudosos. Hay que resaltar el momento en el que José encuentra la camiseta de su hijo Rafael: la posición testigo de Rincón Gille se nos revela como la única posible para acompañar a este hombre por las estaciones de la cruz.

A pesar de la usurpación (el río ya no es fuente de vida, ahora transporta cadáveres), *Tantas almas* deja ver que se ha creado un modelo divergente de protección. El mundo de los muertos y de los vivos se ha puesto más cerca que nunca. Lo sobrenatural puede estar a la vuelta de la esquina (la película en dos momentos le pone imagen y sonido a esa pulsión del más allá). Es un modo de recuperar lo robado. Por eso, la voz se usa estrictamente para lo funcional (me da algo de tomar, gracias, ¿han visto a mis hijos?, ¿dónde queda eso?), para hablarle a las velas encendidas y a los muertos. No hay acá palabra perdida, desgastada.

Hay, en todo caso, una pequeña sombra que puede molestar en la película. Podría uno creer que Rincón Gille ha caído en una trampa de la ficción y la película aparece por un momento convertida en carrera de obstáculos: el encuentro abultado con otros personajes que se vuelven guías o piedras en el zapato, el robo de la canoa, la sabia señora que le dice exactamente a dónde debe ir para buscar el cadáver, el encuentro con el mal, todo eso empecinado en la construcción de un viaje de héroe. Como si el impulso fuera, apenas cambiando la carretera por el río, no ya hacer una *road movie* sino una *river movie*. Pero pensemos en lo bueno. Además de la importancia de un ecosistema envenenado, de un viaje sin retorno, del gusto por ver la vida como una conexión del individuo con las cosas que da el mundo –desde collares y camisetas hasta Dios–, y de la consistente y empecida mirada de monje observador que adopta siempre el punto de vista, hay otra enorme cantidad de elementos y cruces de ideas –miedo a las armas y no a la naturaleza, los rezos y las amenazas para volver de la muerte, el rostro que aparece como líder de la tropa malvada y como candidato a cargos públicos, la empatía de las mujeres por el dolor ajeno, el ambiguo éxtasis de la tarea cumplida, el río como sistema de imágenes del cine colombiano– que merecerían un examen más detallado. Juntos, componen una matriz del compromiso de Rincón Gille y su equipo para encontrar una forma de relato que sea justa con el dolor de tantas almas usurpadas.

Juego de miradas

Por *Joselyne Gómez*



Como el cielo después de llover
de Mercedes Gaviria
(2020)

En el acto de mirar, aquel que mira posee el ojo de la libertad, uno que se permite dosificar las imágenes y constituir a su voluntad lo que tiene enfrente, por lo que supone a su vez un acto violento para aquel que es mirado, pues lo sitúa en un lugar vulnerable. La cineasta Mercedes Gaviria Jaramillo explora este juego de miradas en su ópera prima *Como el cielo después de llover* (2020) a modo de reflexión, meditando en su mirada propia como realizadora.

Este documental incluye registros en el rodaje del largometraje *La mujer del Animal* (2016), la última película a la fecha de su padre, el cineasta Víctor Gaviria. Este la llama para invitarla a trabajar, de modo que explore la vivencia de rodar con él. Mercedes Gaviria emprende así un viaje no solo físico, debido a la distancia que ha decidido tomar de ellos viviendo en Argentina. Sino uno introspectivo, en el que explora el quehacer cinematográfico haciendo uso de material de archivo familiar, el diario de su madre y testimonios de su familia.

En esta relación de padre e hija se evidencian los diferentes modos que tienen de afrontar el cine. Por un lado, su padre plasma la violencia de género en una ficción, de una forma tan cruda, que su misma hija se cuestiona sobre la intensidad con la que su padre se inmiscuye en este universo. Por su parte, Mercedes Gaviria constituye un diario filmado, que establece semejanzas entre la forma en la que su padre solía grabarla y cómo ella decide mirarlo a él. Esta vez no es ella la que se encuentra haciendo rabietas por tareas escolares, sino su padre en medio de sus borracheras con sus colegas y en sus momentos de enojo.

En esta relación entre hija y padre encontramos un elemento de complicidad: así como ella de niña en ningún momento pedía dejar de ser grabada y era dirigida por su propio padre, ahora es ella quien asume este rol detrás de cámara. Construye un paralelo en la voz de su hermano Matías, quien de pequeño le vociferaba a su padre que no le tomara fotos, y ahora es a Mercedes a quien le dice que deje de grabar, reprochándoles que la vida es primero para vivirla que para filmarla.

Dicha complicidad entre Mercedes y su padre se ve también reflejada en otro punto clave: cuando ella está grabando a su familia en la piscina, decide decirle a su hermano que quite una matera, pero este expresa su desinterés, por lo que su padre no duda en hacerlo rápidamente. Durante la película este tipo de interacciones se hacen comunes entre ellos, siendo evidente que comparten esta afinidad por reflexionar en lo que significa mirar a otro a través de una cámara. A temprana edad, ella comenta que al ver el trabajo de su padre pensó en ser actriz y trabajar delante de la cámara, pero al no sentirse cómoda, decidió que su lugar estaba detrás de la misma al igual que su padre.

Al final de la película, por primera vez vemos a la Mercedes Gaviria de la actualidad. La que, visualmente, se nos había estado presentando como una niña por medio de los ojos de su padre, ahora se autorretrata ejerciendo su profesión como sonidista en un campo abierto con boom en mano. Es ella ahora, delante de la cámara en un amplio plano, quien toma la voz y se encarga de listar aquello de lo que ha estado hablando y le inquieta, sin presentar conclusiones absolutas.

En esta articulación de imágenes de archivo, testimonios y cuestionamientos propios, Mercedes Gaviria logra construir una mirada que, a pesar de moverse en un ambiente familiar e íntimo, también incluye sus reflexiones en cuanto a la manera en que está empezando a asumir el cine, nos permite acompañarla en este proceso indagatorio de su voz como cineasta, uno que sigue sin cierre, y que se encarga de dejar latente en las últimas imágenes de ella misma, siendo este un viaje autorreflexivo que continúa en constante escritura.

Las transmuciones de Tantas almas

Por Camilo Martín-Florez

Nicolás Rincón Gille es uno de los directores más valiosos (sino es que el más valioso) del cine colombiano contemporáneo. Con su trilogía *Campo hablado* (2007-2015) no solo partió en dos la historia del cine documental en el país, sino que en el 2020 estrena *Tantas almas*, su primer largometraje de ficción en el cual logra magistralmente traducir los contenidos y las formas de su cine documental al lenguaje de la ficción.

Lo primero que deberíamos señalar sobre *Tantas almas* es que es road-movie fluvial a lo largo del río Magdalena, que ha sido trascendental para los pobladores de Colombia en toda su historia. Las primeras naciones, de hecho, lo llamaban de varias maneras: en primer lugar, los indígenas colombianos lo llaman “Caripuaña” o El río grande, pues el Magdalena no solo es el río más importante de Colombia, el cual conecta al mar Caribe con el centro montañoso del país, sino que además atraviesa 11 regiones colombianas, siendo la principal arteria fluvial del país.

Además, los indígenas lo llaman en la parte central “Arli” o el río de los pescados; pues desde entonces ha sido uno de los principales proveedores de alimento para los habitantes colombianos. De igual manera, los indígenas cuando el Río Magdalena

encontraba las montañas lo llamaban “Yuma” o río del país amigo de las montañas; pues la cordillera de los Andes se divide en tres cadenas de montañas en Colombia, lo cual hace de este país uno de los más montañosos del mundo. Finalmente, algunas naciones también lo llamaban “Guacahayo” o el río de las tumbas, pues en sus aguas también solían arrojar sus muertos. Es decir que El Río Magdalena ha siempre sido importante para el desarrollo del país, la cual ha sido retratada en decenas de filmes colombianos desde 1906,¹ y llegando al cine contemporáneo.²

Sin embargo, la importancia de El Río Magdalena como protagonista viene solo a consolidarse en los largometrajes de Nicolás Rincón Gille. En 2010, este director estrenó el filme *Los abrazos del río* (2010, segunda pieza de la trilogía *Campo hablado*), el cual describe de la siguiente manera: “El Mohán [personaje mitológico colombiano]³ vive en el río Magdalena. Le gusta divertirse con los pescadores. También es un gran seductor y es capaz de llevarse a las mujeres más bellas a su palacio dorado en el fondo del río. Pero desde hace un tiempo acá el Mohán casi

Tantas almas
de Nicolás Rincón Gille
(2019)



¹ El primer programa de cine colombiano, compuesto con vistas colombianas, cuenta con 3 vistas del Río Magdalena en 1907, el cual es un programa publicado por Hernando Salcedo Silva en 1981: Vista del bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca ¡en colores! Estreno. 02. Subiendo el alto Magdalena. 03. Puerto de Cambao.

² <https://www.radionacional.co/noticia/el-río-grande-de-la-magdalena-y-el-cine>

³ <https://es.wikipedia.org/wiki/Moh%C3%A1n>

no sale a la superficie. «Los paramilitares han huir hasta el Diablo». Y el Magdalena no para de llevar muertos en sus entrañas.” Es decir que *Los abrazos del río* es un largometraje documental que mezcla la mitología con la actualidad sociopolítica local. Estos elementos narrativos son los mismos que Nicolás Rincón Gille emplea en su largometraje de ficción: *Tantas almas* tiene como protagonista a El Río Magdalena, y retrata el duelo de los familiares y los padres de las víctimas de la ejecución extrajudicial de campesinos en el país⁴.

Sin embargo, en ninguno de los dos largometrajes –ni *Los abrazos del río* ni *Tantas almas*– Rincón Gille retrata la violencia de manera directa, lo cual podría entenderse como una muestra de respecto hacia las víctimas por parte del director. En sus largometrajes, este director presenta la violencia de manera tácita y constante a lo largo de todo el filme: lo cual podría entenderse como la intención del director por retratar el daño irreparable y perpetuo que los victimarios crearon en sus víctimas. De hecho, *Tantas almas* también podría leerse como una combinación de mitología y de actualidad sociopolítica como *Los abrazos del río*. Pues este largometraje de ficción retrata el descenso de un pescador (José) al inframundo en busca de sus hijos (Dionisio y Rafael) asesinados por los paramilitares. El filme *Tantas almas* podría leerse como otro viaje iniciático a las vísceras de Colombia por parte de Rincón Gille: a sus paisajes, a su selva, a sus campesinos, a sus creencias, a sus guerras, a sus muertos, a sus conflictos económico-bélicos, etcétera.

Sin embargo, y pesar de que el filme contiene bastantes referencias a los poemas épicos griegos a diferencia de los poemas épicos griegos⁵, Rincón Gille no crea un héroe sino más bien un personaje lúgubre, típico del inframundo de la obra de Juan Rulfo. El filme *Tantas almas* no contiene en su narrativa las grandes batallas o las impresionantes apariciones de los dioses como se relata en la *Odisea*, sino que es un filme que contiene personajes fantasmales que deambulan extraviados, en espacios exuberantes a los cuales no pertenecen o en los cuales están afincados por acomodación o por condena como en *Pedro Páramo*. Pues si bien el personaje principal, en su viaje, encuentra a otros pescadores y campesinos, José tropieza principalmente con hombres armados en todas las estaciones rurales que visita. Hombres armados que se les presenta como centinelas aterradores y afincados en dichas estaciones sin ninguna justificación ni causa, más allá del controlar el espacio y el tráfico social sin ninguna razón o explicación. Son una especie de fantasmas vestidos de camuflado en guardia o ebrios, que interactúan con prostitutas y cargan ametralladoras a lo largo y ancho del fantasmagórico Río Magdalena.

Solo al final de *Tantas almas* vemos una especie de conglomerado de personas (al parecer para el discurso de un político de un pueblo), pero por lo general José deambula solitario por espacios vacíos y controlados por dichos hombres armados. De hecho, Rincón Gille transmuta al fecundo y florido Río Magdalena a su paso por una tierra laberíntica y fantasmal. El director retrata el infierno en un paisaje paradisiaco, transfigurando de esta manera el cielo por un averno. Y dicha transfiguración es esencial para la construcción del relato fílmico, pues *Tantas almas* retrata la violencia, pero de manera ausente, lo cual resulta ser una figuración aún más terrorífica: por que es una violencia tácita, pero latente, inminente e impredecible. Una violencia que está ejercida sobre un personaje extraviado en un paradisiaco infierno: El majestuoso Río Magdalena convertido en un laberinto en tinieblas donde José busca a sus hijos entre cadáveres.

Y aunque *Tantas almas* es un filme que está lleno de transfiguraciones, este largometraje de ficción principalmente se enfoca en el viaje de un pescador que busca a sus hijos como parte de su duelo; pero que, y tras la imposibilidad de lograrlo, el filme termina retratando el viacrucis de dicho padre. Por ejemplo, en la penúltima secuencia es escoltado hasta la salida del pueblo por una camioneta oscura, en medio de otros hombres armados que lo observan en su solitario camino. O, al final del filme, José se adentra en un cementerio para crear un brazo sin dedos como el que tenía su hijo para así dar fin a su calvario. José envuelve dicho brazo en su camiseta de amarilla, que lleva en brazos como si fuera un recién nacido por una tranquila mañana donde por fin encuentra otros seres humanos en sus labores cotidianas. Evento que resulta ser la redención del personaje y hasta una mujer se acerca para darle una camiseta nueva, a ese hombre nuevo que va de regreso a casa a colmar su duelo.

El largometraje de ficción *Tantas almas* termina con José en una barca alejándose de la isla de la muerte, o haciendo el viaje inverso de la pintura de Arnold Böcklin (abajo). Culminando así el primer largometraje de ficción de Nicolás Rincón Gille, uno de los cineastas que, en retrospectiva y teniendo en cuenta su trayectoria de ya más de una década, está encumbrándose como uno de los más importantes directores de la historia del cine colombiano. Esperemos que *Tantas almas* sea solo uno de muchos otros largometrajes por venir.

⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Falsos_positivos_en_Colombia

⁵ José busca durante todo el filme a Dionisio: Importantísimo dios olímpico de la fertilidad y el vino; también hay una referencia al complejo de Deméter y Perséfone o sobre la búsqueda del hijo (muerto) y el no poder realizar el duelo; entre otros.

Sin pedir permiso

Por *Simón Moreno Salinas*

El documental *Como el cielo después de llover* comienza con un viaje: el de su directora Mercedes Gaviria de regreso a Medellín para ejercer el cargo de asistente en la grabación de *La mujer del animal*, la última película dirigida por su padre, el realizador antioqueño Víctor Gaviria. Su presencia en el rodaje, sin embargo, significa una puesta en abismo: Mercedes, desde un lugar discreto de la producción, y con una trayectoria corta como sonidista-cineasta, está haciendo su propia película. Carga una cámara en la mano, observa la reconocida dirección de actores de su padre —inconfundible en el cine colombiano— pero está buscando una voz que se parezca a la suya.



Como el cielo después de llover
de Mercedes Gaviria
(2020)

Este viaje de regreso implica a su vez el encuentro con varios materiales del archivo familiar. Por un lado, las grabaciones caseras en video que hizo Víctor de la niñez de Mercedes y de Matías, su hermano menor. Y por otro, el diario que su madre, Marcela Jaramillo, le escribió antes de nacer y que habla, precisamente, de la cotidianidad de una familia: de unas relaciones que se sostienen pese a no ser siempre idílicas e inofensivas.

Esta película pareciera emerger de una síntesis de ambos archivos, que vienen a ser una especie de material re-encontrado. En la obra de Víctor, esa observación del mundo familiar nunca ha trascendido el estatus de materia filmable para convertirse en materia cinematográfica. Los videos caseros jamás han sido algo más que un ejercicio de experimento

con la cámara. En la película de Mercedes, por el contrario, la representación invasiva de la intimidad familiar es un tema determinante que encuentra su dispositivo en la grabación directa e inmediata del otro, en una exposición que, como los textos de la madre, observan y registran sin consentimiento, pero con una propiedad sutil e indiscutible sobre la vida familiar.

Es justamente a partir de ambas fuentes que Mercedes desarrolla una sensibilidad artística que sintoniza, principalmente, con la tradición del cine diario o del diario filmado: un cine donde el pulso de las imágenes nunca es otro que el de los propios latidos del corazón, y donde las imágenes son un vehículo de esa poética que hay en lo cotidiano. Una tradición entre cuyos pioneros se encuentran autores como

Jonas Mekas y que retoma, en nuestro medio, la documentalista Ana Salas, en cuya película *En el taller* también se explora, desde otras aproximaciones formales, la relación artística entre un padre y una hija.

Pero una síntesis conlleva, por supuesto, una negociación. En una de esas cintas caseras, la Mercedes niña le pregunta al Víctor padre quién es el ratón Pérez, a lo que él le responde con la consabida historia fantástica del dolor recompensado. Sin embargo ella, insatisfecha con esa explicación, no sólo le lanza de nuevo la pregunta, sino que le deja clara su voluntad de saber, como si anticipara un diálogo artístico entre dos personas cuya relación trasciende lo filial y se instala, ahora, en una dimensión artística.

En *Como el cielo después de llover*, el uso del archivo se muestra resignificado, no se utiliza como una ilustración del pasado, sino como una reflexión sobre la búsqueda del presente. La búsqueda que una cineasta hace de sí misma y para la que es necesario el viaje en una dimensión espacial, pero también en otras, personales y emocionales, a través de los afectos que ese archivo familiar genera. Una búsqueda para la que, paradójicamente, debe ocultarse: sólo hasta el plano final es que se la ve adulta, en un plano abierto, quieta, de espaldas y mirando el horizonte. Mercedes Gaviria comienza a caminar, cargando un boom, y con unos audífonos desde donde pareciera escuchar unos sonidos entre los que se distingue una voz propia.

Tantas almas

de Nicolás Rincón Gille

Por Camilo Valencia Serna

Tantas almas es el primer largometraje de ficción del reconocido documentalista colombiano Nicolás Rincón Gille. En el filme se narra el viaje de un humilde pescador en busca de los cuerpos de sus dos hijos varones. La historia se inicia con José de vuelta a casa tras una larga jornada de pesca. Sin embargo, se ve obligado a pasar la noche en la ribera pues un retén paramilitar pone en riesgo su seguridad. Al amanecer, José llega a su casa y se encuentra con la terrible noticia de que sus hijos fueron asesinados por las AUC. Arranca entonces la odisea del pescador por encontrar los cuerpos de sus hijos, mientras que el río, que antes era su medio de sustento, se convierte en Leteo, el río de la mitología griega del olvido. Pese a todo José jura encontrar los cuerpos y así conservar sus memorias.

En el filme, se explora la realidad nacional conocida como desaparición sistemática, que ha dejado a muchas familias sin la oportunidad de darle entierro a los cuerpos de sus familiares asesinados a raíz del conflicto armado. Documentales realizados por Oscar Campo, o la ficción *El silencio del río* de Carlos Tribino, han mostrado los ríos como tumbas a cielo abierto donde se arrojan cuerpos para desaparecerlos. En este sentido, lo que propone *Tantas almas* para contar de otra forma una realidad ya narrada es hacerlo desde la contradictoria tranquilidad y belleza de un paisaje que ha sido tomado por el miedo y la violencia. Rincón apuesta por un estremecedor realismo, acompañado de planos largos con grandes vistas y sin música extradiegética. Así sumerge al espectador en un relato de dureza abrumadora que le permite habitar los paisajes por los que se mueve José, intentando escuchar los espíritus de sus hijos para que lo guíen hasta sus cuerpos.

El personaje de José comparte la tranquilidad de los bellos paisajes. No está en busca de venganza, y eso lo podemos ver cuando inocentemente recoge a un paramilitar que luego le roba la canoa. Su único deseo es recuperar las almas de sus hijos que viajan perdidas por el río. La vida de José da un terrible giro al pasar de capturar peces por cuerpos. Es un barquero de almas, como la ilustración de Caronte hecha por Gustave Doré para *La divina comedia*, en la que un hombre sobre su barca, únicamente con un trapo cubriendo su sexo, con ambas manos sosteniendo forzosamente el remo, lucha contra la fuerza del agua para no morir sin antes lograr su propósito. Esta imagen de Caronte, desprovisto de ropas y sin más que su barca, es la imagen perfecta de José, un personaje cubierto por cierta especie de aura mágica, espiritual, que es el resultado de su gestualidad suave, serena, pero de una fuerza implacable



que le permite nadar contra el río para buscar el cuerpo de su hijo Rafael.

Otro elemento interesante lo encontramos en la construcción del choque entre la tranquilidad del espacio y personaje con el ruido violento que producen las AUC. Claramente lo vemos en la escena del atardecer cuando José se oculta en la ribera y escuchamos el estruendo de motores de lancha junto con música que silencian por completo el río y los animales del lugar. Después de esta abrupta colisión, el río se convierte en un entorno amenazante, pues es el anuncio de que en cualquier momento José se puede encontrar con criminales que no dudarán en asesinarlo.

Un cine de la pausa

José resulta un personaje interesante pues es una imagen creíble de las personas del campo colombiano: suelen ser gentes tranquilas, amables, trabajadoras y humildes. Muchos de ellos, desafortunadamente, han vivido la crudeza de una guerra que se hace eterna. Sin embargo, la tranquilidad del personaje resulta excesiva al punto de combinarse con la poca experiencia en actuación de Arley de Jesús Carvadillo para dar como resultado situaciones torpes que rompen el tono naturalista que impera en la imagen, el sonido y montaje. No es que la



Tantas almas
de Nicolás Rincón Gille
(2019)

actuación del actor no profesional esté mal construida y realizada. En el pasado, y en particular en la obra de Robert Bresson, se trabajó con personajes silenciosos, que deambulan, de gestualidades enigmáticas y poco expresivas.

Sin embargo, en el film, algunos momentos producen un extrañamiento excesivo. Tomemos como referencia la escena en la que José recoge al paramilitar que escapa nadando por el río. ¿Cuánto dura el personaje en cambiar su respuesta, el no por el sí? Son apenas unos segundos y José lo deja subir, no muestra ningún tipo de confrontación moral, no se le ve contrariado por ayudar a un potencial asesino de sus hijos, no lo cuestiona con vehemencia, es una tranquilidad que resulta poco creíble. Luego, cuando a José le roban su canoa, el personaje apenas expresa su enojo mediante dos palabras insultantes –“marica” y “malparido”-. La representación no responde al dramatismo del momento. Algo similar ocurre cuando José se encuentra con el comandante paramilitar. A espaldas del criminal, el protagonista en ningún momento modifica su cara. Un ligero gesto podría enriquecer la tensión y la incertidumbre del momento, nos dejaría ver más allá de la faceta mesurada y tranquila del personaje. Estas situaciones dejan una cierta desazón porque hasta Hestia, la diosa de la mitología griega de la tranquilidad, se enoja cuando debe.

Un cine de la palabra

Tomemos como referencia la escena en la que José está con Carmen, la señora que lo envía al pueblo donde encontrará ayuda en la tienda llamada Angelita. Esta escena se siente como la lectura de una lista de pasos a seguir, como quien le lee a un niño las cosas que debe comprar en la tienda de la esquina. Dicha situación, que se sale de la verosimilitud construida en el relato, va más allá de la condición no-profesional de los actores. Se siente que el diálogo no se ha construido tomando en consideración la inexperiencia de los intérpretes. Esto también sucede cuando José habla con la chica de la tienda Angelita, o cuando se reúne con la mujer que le ayuda a buscar en el libro de registros rastros de su hijo Dioniso.

Podríamos exculpar al director al decir que estas situaciones suceden cuando se trabaja con actores no profesionales. Sin embargo, una persona con la experiencia y reconocimiento de Nicolás Rincón debería ser capaz de percibir que una escena no está funcionando por la interacción entre los personajes. Además, porque le destruyen el buen trabajo de realismo logrado en el resto del relato. Una posible solución hubiese sido simplificar los diálogos para que los actores naturales pudiesen realizarlos con las capacidades que tienen.

En resumen, *Tantas almas* me resulta una película interesante, tiene una fuerza devastadora en la imagen, en la capacidad de llevarnos a habitar un espacio que tiene tanto de bello como de cruel. Nos permite conocer un hombre realizando una odisea, luchando por recuperar los cuerpos de sus hijos, por tener una tumba donde se conserve su memoria, sin importar que su vida esté en riesgo. También debo resaltar mi escena favorita, el final, un momento cargado de un significado simbólico potente, una sinécdoque de la parte por el todo. Dioniso somos todos, en tanto entendemos que la mano del desconocido podría ser la nuestra, y la mano es Dioniso, a pesar de que en la ficción de *Tantas almas* no es la verdadera mano del hijo. Sin embargo, descubrimos que el amor de un padre por querer darle sepultura y paz al alma de su hijo deviene una fuerza transfiguradora.

El acto de cortar los dedos para hacerla parecer como la mano de su hijo me recuerda a la terrible situación de los habitantes del pueblo Puerto Berrío en Antioquia, donde las familias adoptaban los cuerpos arrojados al río con la esperanza de que alguien más lo hiciese con el de sus familiares desaparecidos y les dieran cristiana sepultura. Era en sí mismo adoptar un cadáver para que el tuyo, que yacía perdido, también fuese adoptado. Una película interesante, y seguramente muy importante para la historia fílmica de Colombia, pero que en ciertos momentos me llevó a un lugar de extrañamiento que me distanció de la obra.

Tantas almas

de Nicolás Rincón Gille

Por Mariapaz Cárdenas Pedraza

“Que lo olvidado sea recordado,
que lo perdido sea encontrado,
que lo alejado sea acercado.”
-Oración a San Antonio

“*Tantas almas*” cuenta la historia de José, un pescador que busca los cuerpos de sus hijos Dionisio y Rafael tras descubrir que fueron asesinados y arrojados al Río Magdalena. Es un relato sobre el coraje de un padre que, guiado por el anhelo de encontrar los restos de sus difuntos para darles santa sepultura, se embarca en un trayecto lleno de peligros que encara con la convicción de su amor.

La película transcurre en el tiempo de la espera, un discurrir lento que proyecta al espectador la necesidad de José de contemplar con atención el río, de adentrarse en él con la paciencia requerida para buscar en un caudal inmenso que arrastra los cadáveres de tantas almas. La construcción dramática impregna de tensión un curso narrativo reposado. La amenaza se percibe como una presencia enmascarada en el sigilo de la vegetación. Solo las ánimas, San Antonio y la Virgen protegen a José de los peligros de la tiranía.

La fotografía de la película está confeccionada con preciosismo, en especial las noches, que manifiestan una belleza mística que actúa como un puente entre la realidad y la fantasía contenida en la tradición oral y los sueños. En medio de esta impresión majestuosa de la naturaleza, late la ambigüedad: en el mismo río que proporciona el alimento y la vida, flotan las huellas de la tragedia. El paisaje en “*Tantas almas*” es un territorio que porta la división y la herida del conflicto armado colombiano.

La interpretación del actor natural José Arley de Jesús Carvallido Lobo es de una precisión maravillosa. Su manera contenida de arraigar la emoción atrapa de principio a fin y su complejidad delicada se encarga de resaltar la tenacidad del personaje, que con su cuerpo de apariencia frágil nada con firmeza contra la corriente, una imagen que simboliza el coraje requerido para buscar a sus hijos en un lugar donde dar sepultura a los asesinados es sancionado con la muerte. José, de una emocionalidad enigmática y profundamente digna, fuerza al espectador a acompañarlo con ternura y a desear que salga ileso de su travesía.

“*Tantas almas*” se eleva gracias a la fascinante presencia de los habitantes de Simití, testimonio del rigor con el que el director Nicolás Rincón Gille y su equipo prepararon a los actores naturales. Así se logra dibujar una comunidad compleja, con una solidaridad aún palpable, pese a la merma impuesta por el miedo. Estos gestos de colaboración disimulados son cruciales para desarrollar la oscilación entre la resignación y el valor. Además, llama la atención que en ese universo son las mujeres quienes tienen grandes actos de resistencia. Son ellas, guiadas por un sentido de deber humanitario, las que se superponen al silencio obligado para posibilitar la esperanza. Y es que, en realidad, esta es una película sobre la esperanza: José es, ante todo, un padre que nos enseña a trazar con fe un rumbo a pesar de la incertidumbre y el dolor.



Tantas almas
de Nicolás Rincón Gille
(2019)

Territorios al margen

Por Viviana Bravo

Las mil y una, película de la directora argentina Clarisa Navas, nos ofrece una mirada, una opción, para ver historias y devenires al margen de la estructura tradicional sobre espacios y cuerpos homogéneos que deben desear, verse y movilizarse de determinada manera. El título de la película viene de un barrio de la provincia de Corrientes llamado "Las mil viviendas", donde ha sido filmada. Este fue uno de los proyectos de vivienda realizados a fines de los años setenta para albergar a la clase media, pero que terminó configurándose como un territorio de nadie rodeado de dificultades económicas y sociales. La película se realizó con un elenco formado por jóvenes actrices y actores, en parte naturales, que como la directora pertenecen a esta localidad.

El film habla del territorio, en este caso de espacios y cuerpos marginales ubicados fuera de lo normativo. Seguimos la búsqueda que tiene Iris, la protagonista, por encontrar una forma de desarrollar su sexualidad y sus relaciones en pareja. Con este pretexto de base, extendemos la mirada y la escucha hacia el desenvolvimiento de los vínculos en el espacio que plantea la película, hacia las relaciones que rodean al personaje principal y de las que también forma parte, y hacia las implicaciones que conlleva este habitar, reflejado en cómo se

construyen los territorios espaciales y corporales. Los vínculos, las relaciones, dan forma a esta construcción. Es en el relacionarse en donde los cuerpos van configurándose y recorren su habitar, a partir del acercamiento que tiene con ellos la cámara, de la relación con su entorno, de la relación entre el entorno y el sonido, entre el sonido y los cuerpos, y entre los personajes y su cuerpo.

La película se ve traspasada por la metáfora de la desubicación, que remite a habitar espacios que son marginales o disruptivos, espacios atravesados por la búsqueda de la identificación con el deseo y la necesidad de liberarlo. Iris, por ejemplo, no termina de situarse del todo en sí misma, corporal y mentalmente. Sus movimientos son torpes y su postura da la sensación de encogimiento y vacilación. Esto se hace más evidente cuando está con Renata, la chica por quien siente una atracción no del todo definida y en cuya presencia su actitud se vuelve más tensa y su hablar ambiguo. En contraste, Renata no encuentra mucho problema en hablar de sí misma y denotar en su aspecto sus marcas identitarias. A través de

Las mil y una
de Clarisa Navas
(2020)



esta búsqueda y acercamiento a los cuerpos en función de sus deseos, la película logra brindar escenarios en los que los afectos corren de forma libre, en oposición a la estructura hegemónica que los cataloga y delimita.

En *Las mil y una* los cuerpos, y su forma de tomar presencia, resultan particulares: no son cuerpos etiquetados o predeterminados, sino que conllevan rasgos diferenciadores y subjetividades que cuestionan la validez de estereotipos acerca de los vínculos y el cuidado. Por un lado, los personajes expresan una despreocupación por el consumo de sustancias embriagantes o el sexo sin protección, pero por otro, Iris, que representa por momentos lo "sano", denota una represión y adjudicación a una estructura que no le permite ser ella y desenvolver su placer e identidad. Lo normativo se retrata también en el daño que se ejerce sobre otros cuerpos e identidades, como en los casos de acoso y violación. En contraste, entre los personajes, encontramos en medio de lo precario un aire de ternura e interés por el otro que va más allá de etiquetar un vínculo.

La cámara adquiere un tono cómplice con los cuerpos: sigue a los personajes, o bien deambula por las situaciones que están ocurriendo, enfocando unas reacciones u otras. Por ejemplo, en uno de los muchos planos en que Iris camina por su barrio y la cámara la acompaña, dos chicos le lanzan bombas con orina y ella los persigue mientras nosotros echamos a correr tras ella. De regreso, sin haberse cortado el plano, se reúne con dos chicas que la han ayudado, mientras la mirada va y viene entre los personajes. Cuando las tres se vuelven a ver, la conversación e interacción en el grupo va de un personaje a otro, mientras la cámara hace lo propio y evidencia distintas mini-situaciones. La cámara no enfatiza necesariamente en una sola persona o en quien esté hablando, sino que transita y toma presencia como una integrante más del grupo.

El sonido apoya la sensación de búsqueda y extravío porque remite constantemente al fuera de campo, haciendo presente el entorno y ubicando siempre a los cuerpos en una situación que ocurre más allá de ellos, generando la sensación de falta de espacios de intimidad. El sonido construye una atmósfera barrial, un espacio periférico, pero también es parte de la construcción de los cuerpos. Por un lado, porque hace que los cuerpos dialoguen con su entorno, el cual los hace ser tanto prevenidos o temerosos como disruptivos y fluidos. Por otro lado, los cuerpos se construyen desde la sonoridad que emerge desde ellos mismos, la forma de hablar más abierta o cerrada, las acciones cotidianas, el sonido de su forma de caminar y los diferentes tonos que adquiere la voz.

Las mil y una logra así cruzar distintos tipos de

marginalidades y proponer relaciones alternativas, tanto de tipo estético como respecto a los lazos heteronormativos. Nos hace transitar por territorios que constituyen cuerpos impregnados por vivir el ser disidente en un espacio hostil y, moviéndose entre estos territorios, plantea un relato que complejiza la manera en que podemos entender los vínculos con lo carnal y lo social.

Producción de crítica

Video ensayo

Actúa natural

Por Mauro L. Rivera Muñoz

[Vea aquí el video ensayo](#)

En su ensayo “¿Por qué mirar a los animales?”, el crítico de arte John Berger describe cómo la relación de la humanidad con los animales -que los reduce mayoritariamente al rol de mascotas o de materia prima para el consumo-, ha generado casi una desaparición del reino animal en la vida pública. Es por esto, afirma él, que empieza a hacerse manifiesta una necesidad por presentarlos en espacios como el zoológico o el circo, o representarlos a través de juguetes e imágenes.

Desde luego, en este afán por traer lo que cada vez es más remoto, el cine se ha constituido en un vehículo ideal para acercar o revelar la imagen ausente. Esto se hace evidente a través de la historia del cine, donde los animales han sido presentados en principio como piezas museísticas, tal como en los primeros cortometrajes de los *Hermanos Lumière*, quienes filmaron animales en zoológicos. Y una vez iniciado el siglo XX se convirtieron en una de las principales fuentes de entretenimiento cinematográfico, al reclutarse chimpancés, perros, gatos, gorilas o incluso los famosos leones, que continúan siendo la mascota del logo de la *MGM*.

La ciencia también adoptó al cine como herramienta para entender los comportamientos del reino animal y también para llegar a una fauna oculta en el fondo del mar o a nivel microscópico. No obstante, gran parte de estas representaciones se han basado en categorías estrictamente humanas, que al final terminan perpetuando esa brecha creada por las estructuras dominantes de desigualdad entre humanos y animales.

Explorando estas distancias, e intentando subvertir, a través de la representación, la forma en que coexistimos con los animales, la guionista y directora griega *Janis Rafa*, luego de una importante y premiada trayectoria como artista visual, presenta su primer largometraje: *Kala Azar*., película ambientada en la ruralidad griega.

La historia da cuenta de una joven pareja, interpretada por *Pinelopi Tsilika* y *Dimitris Lalos*, quienes trabajan para una compañía funeraria recogiendo cadáveres de mascotas para cremarlos, y posteriormente, regresar sus cenizas a los propietarios. En las noches, la pareja aprovechará clandestinamente el incinerador para darle una dignidad post-mortem a los cuerpos de animales atropellados o abandonados que encuentran en sus recorridos. En paralelo, la película abrirá espacios para contar otras historias como la de una mujer mayor que convive con varios perros con un trato más que diligente -se baña con ellos por ejemplo- o la de la cotidianidad del dueño de un galpón de pollos y un inmigrante que trabaja para él.

(Re)descubriendo las cercanías

Kala Azar es como se le conoce en hindi a la Leishmaniosis visceral, una enfermedad infecciosa que se encuentra presente en los perros, pero que también afecta a los humanos, al atacar principalmente el bazo y el hígado. Con una altísima tasa de mortalidad, esta enfermedad -transmisible a través de insectos-, demuestra la intensa cercanía que aún



Zama
de Lucrecia Martel
(2017)

mantenemos con el reino animal, a pesar de la marginación a que se le ha sometido desde hace más de dos siglos. De la misma forma, los personajes del filme serán “afectados” por otro tipo de infecciones que configurarán su comportamiento y su relacionamiento con los demás. Ejemplo de ello es la relación central de la película entre los dos jóvenes, ya que posee cierto carácter de animalidad, pues más que dialogar se expresan a través de ruidos, impulsos y de su corporeidad.

Esta idea se verá fortalecida por las cualidades audiovisuales de la película, ya que de un lado, la cámara adoptará la mirada de los animales no solo a través de la altura desde donde se graba, sino también en la calidad táctil que adquiere al fijarse en las manos, el aseo de los espacios y sujetos, la forma en que tratan sus heridas y el contacto con los fluidos naturales imágenes que al final subvertirán la **antropomorfización** que siempre se le endosa a los animales. De otro lado, la dimensión sonora profundizará la cercanía a la Animalia, gracias a una inmersión en una selva de ladridos, zumbidos y cloqueos; recursos que soportarán el inevitable deseo de los personajes por renunciar a las distancias impuestas entre hombre y animal.

Tal como usa esta sensualidad como herramienta narrativa, la directora **Janis Rafa** lo hará con la cualidad confusa del tiempo, que intenta imitar el instintivo comportamiento animal por saciar necesidades e impulsos de inmediato sin reflexiones de un pasado o un futuro. Al salirse de estas lógicas, **Rafa** le impedirá al espectador crear interpretaciones que la podrían alejar de su prometedor objetivo.

Así, **Kala Azar** se presenta como un interesante ejercicio que plantea posibilidades para materializar una relación menos jerarquizada en la representación de lo animal en el cine. Sin embargo, estas intenciones se verán algo opacadas por la poca libertad con que se reflejan los animales en pantalla, es decir, no hay momentos - aparte del magnífico plano final en el galpón-, que permitan a los animales ser, sino que aún se mantendrán como servidores para un propósito, en este caso, acercarse a la experiencia silvestre. Por otra parte, la exploración visual también se queda corta al no permitirle a la cámara un comportamiento animal, que si bien está ubicada más cerca del suelo, no se deja guiar por un “instinto”. ¿Se podría pensar en una cámara más animal? Quizá las películas **Space Dogs (Elsa Kremser, Levin Peter, 2019)** o **Los Reyes (Iván Osnovikoff, Bettina Perut, 2018)** puedan dar la respuesta.

Ahora bien, una película que en años recientes no solo dejó permear lo salvaje, sino que por la forma en que lo presentó, alcanzó una dimensión casi sobrenatural, es **Zama (Lucrecia Martel, 2017)**, cuya inolvidable escena de la llama profundizó el sentimiento de frustración y desmoronamiento emocional y mental del protagonista, pues con esta

irrupción logró materializar algo tan esquivo como la indiferencia del universo ante las preocupaciones humanas. Esta magnífica secuencia desde luego no se da solamente por el azar de cómo actúa la llama frente a la cámara, sino por la forma en que la directora y su equipo a través del montaje, el diseño sonoro y la puesta en escena logran esta inefable sensación.

Anotaciones sobre un montaje sintomático

Por Carlos H. Tofiño D.

[Vea aquí el video ensayo](#)

Durante la película *En Tránsito*, sentimos que la concatenación de imágenes nos aborda también como un proceso sintomático de sus personajes, como si el montaje fuese también una consecuencia que desborda el problema clínico y se reproduce como las células del cáncer, interceptado por todo tipo de imágenes como la memoria cuando se quiere aferrar a un recuerdo que se va.

Una película es una interpretación del tiempo, una morfología de la memoria, y en este caso la memoria es testigo del deterioro del cuerpo, del tiempo y de la enfermedad, pero por encima de todos esos elementos es testigo de una relación mucho más fuerte, de una comunicación mucho más imperecedera, que se da entre dos personas que atraviesan momentos críticos de la vida y encuentran un lenguaje para tratar de entenderse. Ese compromiso con el entendimiento de un suceso de la vida, es también la película documental *En Tránsito*.

El montaje es una catarsis, surge como una necesidad infatigable de detener el tiempo, de traer imágenes de la memoria y organizarlas en un antes y un después con esa cualidad fugaz que parece la fluidez del agua, que parece la continuidad de la entropía que se adormece en nuestra existencia sin la plena conciencia de aquella inclinación al caos, el discreto conocimiento de lo precedero.

En el cine yo estoy del otro lado de la pantalla, como realizador y también como espectador, pero en un punto de la apreciación somos lo que está pasando en la pantalla, lo acercamos a procesos de nuestra memoria, a identificaciones de nuestra vida, y somos la historia que nos están contando, independientemente del tono, de la estética, de la estrategia de montaje, la mayor parte de las representaciones del cine se van a situar en el imaginario de la representación de la vida, de lo que hemos sentido, o de lo que desearíamos vivir, o incluso de lo que no desearíamos para nuestra vida y en esa relación cada plano es parte de una posibilidad de nuestra emoción.



En tránsito
de Mauricio Vergara y Liliana Hurtado
(2020)

El artificio del archivo en el cine de exploración personal colombiano

Por Juan José González N.

[Vea aquí el video ensayo](#)



En los últimos cinco años, en el cine colombiano no solo ha aumentado la producción, sino que se ha ido demostrando cierta inclinación por determinados estilos narrativos y formales.

Entre estos se encuentra el documental de exploración personal, narrado en primera persona, en su mayoría ópera prima, que se presenta como una indagación generacional al rescate de lo análogo, en un apuro por dilatar la memoria. La familia, el cine y hasta el mismo realizador, se transforman en figuras analizadas desde un sentido bastante subjetivo. En algunos casos toman unas formas casi ensayísticas, a veces más poéticas y otras incluso terapéuticas. Formatos y relaciones de aspecto variantes, colores y escalas de grises; la poca unidad visual y la mezcla son significativas.

El Festival Internacional de Cine de Cali ha sido un espacio de exhibición de esta clase de películas. En su actual edición con "Como el Cielo Después de Llover", de Mercedes Gaviria y "En Tránsito", de Liliana Hurtado y Mauricio Vergara. E incluso, en versiones anteriores con documentales como "Lázaro", de José Alejandro González.

¿Cómo están haciendo uso del archivo? Estas toman diferentes tipos de videos, fotografías y demás documentos que no han sido necesariamente

Como el cielo después de llover
de Mercedes Gaviria
(2020)

capturados por el realizador, pero que están chocados en función de contar algo.

Sus lógicas parecieran dar señales de un repudio por lo artificioso y la búsqueda de una sensación de naturalidad, pero esta búsqueda podría estarse convirtiendo por sí misma en artificio. Este tipo de cine tiene la participación más directa de sus realizadores, que incluso se muestran a sí mismos con sus cámaras al hombro, sin rechazo alguno por la intervención con sus personajes. Aunque esto pueda generar un efecto de realidad, no es más que una inmersión artificial al mundo subjetivo del autor. El espectador acompaña al director en su proceso de exploración, quien propone su viaje, sus descubrimientos y reflexiones a lo largo del metraje.

Surge una cuestión sobre la intención de los directores y directoras al decidirse por este tipo de narrativas. ¿Es esta exploración personal el comienzo de un movimiento cinematográfico, o un lugar común en el que están cayendo nuevos cineastas?

¿Las características narrativas de estas películas les permiten a sus creadores un acercamiento más directo con la sensibilidad del espectador, o son una salida cómoda para contarse a sí mismos sin la complejidad creativa de la ficción?

El cine lejos del cine: diálogos de cine durante la pandemia

Por Julián David Cortés.

[Vea aquí el video ensayo](#)

El cine fue quizá uno de los espacios que se vio más afectado por la crisis del coronavirus. Para sobrevivir, algunos exhibidores y distribuidores quisieron recrear la experiencia del cine de una forma segura: hubo algunos que proyectaron, en barrios puntuales y con pantallas especiales, películas que las personas pudiesen ver desde sus ventanas o balcones; otros quisieron revivir los días olvidados del autocine, pues de esta forma se puede tener una experiencia colectiva similar a la que se tiene en una sala de cine, a la vez que se conservan medidas de seguridad e higiene adecuadas para evitar el contagio; por último, están aquellos que quisieron migrar temporalmente hacia formatos digitales mientras todo se normaliza nuevamente.

A parte del cine en los balcones, creo que estas estrategias han funcionado muy bien. Por su lado, los autocines han generado un interés por parte de diversos espectadores, pero no sé si realmente puedan remplazar la experiencia de la sala de cine. Y por otra parte, hacia la cual me quiero enfocar más, los espacios que se han expandido al mundo digital (que son sobre todo festivales y cinematecas) han tenido igualmente una buena acogida. Si estos espacios han funcionado bien, ¿significa entonces que no hacen falta las salas?

Festivales y exhibidores más pequeños, que no tienen el poder simbólico de Cannes para consagrar sus películas, tuvieron que readaptarse de otras formas. Por mi parte he podido “asistir”, y lo digo

“asistir” entre comillas, a varios festivales de cine colombianos como el Biff, IndieBo, Midbo y el Festival de Cine de Cali. Curiosamente tuve tiempo y disposición para ver muchas de sus películas. Aunque esta experiencia se contrasta con el festival (presencial en el que se hacen filas, se espera más, se ve la película con un público y sobretodo hay una posibilidad de comentar la película inmediatamente) me emociona poder encontrar estos espacios donde se valora el cine y se valoran las películas más allá de Netflix y los grandes canales de streaming. Creo que ese esfuerzo que hacen los festivales por buscar, encontrar y compartir nuevas miradas en el cine se reforzó claramente durante la pandemia. Creo que los festivales van más allá de su espacio físico, hay toda una intención en la curaduría, en las charlas y en la programación (tanto presencial como digital) que insiste en darle significado al cine. Al menos para mí funcionó. ¿Pero significa esto que no hace falta la presencialidad? ¿Que estas películas pueden sobrevivir en digital y que las salas no hacen falta?

Poco a poco las salas vuelven a abrir. Hay medidas de distanciamiento y seguridad y sin embargo sigue siendo arriesgado asistir. Existen los autocines, está bien, y quizá ahí se comparta la experiencia colectiva: emocionarse por cierta escena, encariñarse con

Once upon a time in Hollywood
de Quentin Tarantino
(2019)



un personaje, llorar con alguien más, en fin, algo como compartir como público una mirada conjunta. Y aunque más atrás dije que lo virtual me impedía charlar y compartir la experiencia de una película en cuanto salía de la sala creo que lo que más extraño del cine es otra cosa aparte de la experiencia colectiva.

Creo que tiene que ver más con la forma en que se ve una película en un cine que se que es distinta para todos. Estoy seguro que varias películas que vi en cine significaron mucho por el lugar donde las vi. Va, hay películas que me marcaron que vi en mi casa o en mi cuarto, pero estoy seguro que la experiencia en la sala de cine brinda mucho más. Ese espacio para desconectarse, esa idea de querer salir para entrar a otro lugar, un lugar distinto, de sentimientos y experiencias distintas.

Espejo roto / Espejo enfermo

Por Laura Indira Guauque Socha
SEVERALÁMPARA Lab.

[Vea aquí el video ensayo](#)

“Encuentro tanta diferencia entre
yo y yo mismo como entre yo y los demás”
M. Montaigne



Espejo roto / Espejo enfermo
de Laura Indira Guauque
(2020)

Teniendo como vector de indagación las preguntas: ¿cómo se retrata el cuerpo?, ¿cómo se mediatiza el cuerpo?, son objeto de análisis y reflexión dos documentales colombianos: “*Balada para niños muertos*” del director caleño Jorge Navas, y “*En tránsito*”, dirigido por Liliana Hurtado y Mauricio Vergara; los cuales hacen parte de la selección oficial del Festival Internacional de Cine de Cali (FICCALI), en su doceava edición. Ambos largometrajes comparten, entre otros aspectos, el deseo de construir un retrato, “hacer volver atrás” el cuerpo, la memoria, “sacar a la luz” lo que esconde la mirada, y “hacer revivir” la diversidad y contradicción que habitan la existencia. La muerte y la enfermedad serán motivos recurrentes en ambas obras, y funcionarán como lentes para retratar el cuerpo y mediatizar la vida.

De un lado, ¿cómo desenterrar un retrato? A través del uso de una estética experimental que yuxtapone imágenes sin movimiento, Navas propone la atmósfera del desentierro, de la memoria borrosa, como punto de partida en su pintura, en su retrato del mito. El documental no se agota en la entrevista, aun cuando bosqueja un envejecido retrato del que, en 1986, Ospina y unos “*pocos buenos amigos*” hicieron de Andrés, cuando todavía no era un mito. La balada, compuesta con la sonoridad de un ecosistema de réquiem, se expresa en una estructura de bricolage, aúna fragmentos: películas, calles, epístolas, murales, fotogramas de una vida por siempre desconocida, además de su obra, parte de ella aún inédita. Todo esto confluye en procura de una intuición, quizá un deseo: el definido retrato del mito, “el enorme retrato de un horripilante monstruo”¹.

A pesar de una evocación de la multiplicidad de la vida, Navas pareciese querer capturar el retrato verdadero de Andrés, el retrato velado de un niño muerto, como titula a su intuición, implicado en una suerte de destino trágico que se alimenta de su predilección por el terror, la muerte, el encierro, la fatalidad, según pareciese indicar el autor, un lado oscuro, su lado oscuro. El universo estético del gótico tropical se desmenuza en la condición violenta de la historia de Colombia, aunque termina por agotarse, se hace mancha sobre la figura de Andrés.

Un ritmo lúgubre y pausado se reproduce en el movimiento y velocidad de la cámara que, sin tempestades, reduce la profundidad de campo a la mirada, así como a lo que se le escapa, lo que no se ve. La analogía “draculiana” confirma la pregunta

¹ Caicedo, A. (1969) Recibiendo al nuevo alumno. Obra de teatro.

falsa, la pregunta que sabe la respuesta, la desea, la busca, la hace artificio. La negación del azar, del tránsito, de la carencia de identidad y /o estabilidad, así como de la contradicción, termina por construir un retrato deforme, que deforma.

De otro lado, con Liliana y Mauricio, el cine se vuelve espejo y la pintura de sí es proyectada con los ojos puestos en la fisura, en la enfermedad. A partir del uso de estéticas y narrativas experimentales, el cuerpo es retratado en medio de un ecosistema de fluidos, y el retrato se torna rizoma.

Este documental "*En tránsito*", sugiere la construcción de un retrato que, marcado por la multiplicidad, provoca la mirada microscópica: cómo se ve y no se ve el cuerpo, la mirada clínica: cómo se dice el cuerpo, la mirada del otro: el yo se constituye desde la alteridad. A través del uso cuidadoso de distintos encuadres, estas miradas se comunican. Lo anterior, sumado a un montaje híbrido, intempestivo y veloz, un diseño sonoro sugestivo y acuoso, y un uso performativo de los diferentes artefactos escénicos puestos a disposición, termina por proyectar un retrato sin definición, ni claridad, ni evidencia, el retrato de un cuerpo que "se dice de muchas maneras"².

¿Cómo se documenta el cuerpo? Performance, glóbulos blancos, "crisis" del latín crisis, exámenes médicos: medicina general, surrealismo, peligro, diagnóstico, "un cuerpo sano obedece", sangre, vida, dolor, oportunidad: "¿Dónde podrá Lyka dormir?". La poesía se yuxtapone a lo que circula el cuerpo, habitado por la memoria. La enfermedad se muestra fetiche y el frenetismo de las imágenes, así como del uso de diversidad de documentos que -documentan- la existencia, funciona como síntoma de un retrato incapaz de asirse uno, un espejo enfermo que refleja la fragmentación, organicidad, y decadencia poética que condicionan la vida. "Soy la que no se sabe" porque se sabe muchas, se sabe todas, se sabe sola, se sabe enferma. No hay espacio para el sentido lógico, el retrato es despojado del carácter racional del cuerpo sano que obedece. El ritmo se hace visceral, sobre la grieta el cuerpo está vivo y el retrato se bosqueja difuso, múltiple y en permanente movimiento.

Al final, ambas obras ofrecen contradictorias perspectivas del retrato del cuerpo, de la vida y de la muerte, a propósito de la relación entre el lenguaje cinematográfico y la experiencia vital. El fallido intento de una pintura de trazos definidos que desea revelar la esencia, el motivo de una vida que se documenta deforme, como muestra de un "exceso de conversación" sobre quien se ha hecho mito: - espejo roto, espejo muerto-; y la imprecisión y contradicción de lo vivo, que termina por bosquejar un retrato multiforme y en tránsito, configurado desde la inestabilidad, la ausencia de identidad y/o de forma acabada.

2 Aristóteles. Metafísica. Libro IV 1003a-1012b. Sobre el Ser

Organiza



-CNACC-FDC-



La cultura
es de todos

Mincultura



Proimágenes Colombia

Con el apoyo de



En alianza con

cinéfagos.net



desistfilm



gaf



SHOCK EL TIEMPO



INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES





CREA CINE CREA COLOMBIA

-CNACC-FDC-



La cultura
es de todos

Mincultura



Proimágenes Colombia