

TEM  
PO  
RADA

CREA CINE COLOMBIA

CREA CINE COLOMBIA



Mateo / Dir. María Gamboa

EL CINE  
COLOMBIANO  
NOS ENCUENTRA

2 0 2 0



-CNACC-FDC-



La cultura  
es de todos

Mincultura



Proimágenes Colombia

RETINA  
LATINA  
NOS CONECTA

## Ministerio de Cultura

Carmen Inés Vásquez  
*Ministra de Cultura*

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

José Ignacio Argote  
*Viceministro de Fomento Regional  
y Patrimonio*

Julián David Sterling Olave  
*Secretario General*

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

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

Carmen Inés Vásquez  
*Ministra de Cultura*

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

Jacobo Álvarez  
*Delegado Ministerio de Cultura*

Felipe César Londoño  
*Delegado Ministerio de Cultura*

## Proimágenes Colombia

Claudia Triana de Vargas  
*Directora*

Yolanda Aponte Melo  
*Directora Administrativa y Financiera*

Silvia Echeverri Botero  
*Directora Comisión Fílmica y Promoción*

Andrea Afanador Llach  
*Directora Programas FDC y Formación*

Juliana Ortiz García  
*Directora de Planeación y Proyectos*

Mateo Londoño  
*Director Jurídico*

Omar Sandoval Vargas  
*Asesor de Comunicaciones*

## CNACC

Diana Díaz  
*Representante Directores*

Gustavo Palacio  
*Representante Exhibidores*

Carlos Armando Aguilar  
*Representante Distribuidores*

Alina Hleap  
*Representante Productores*

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

Armando Russi  
*Representante del sector artístico/  
creativo*

Carina Dávila  
*Representante del sector técnico*

Claudia Triana  
*Secretaría Técnica*

## Equipo Temporada Cine Crea Colombia

Vanessa Vivas  
*Coordinadora General  
Proimágenes Colombia*

Omar Sandoval Vargas  
*Coordinación de Comunicaciones  
Proimágenes Colombia*

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

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

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

María Jiménez  
*Asistencia de Programación  
Proimágenes Colombia*

Laura Huertas  
*Asistencia de Producción  
Proimágenes Colombia*

Jaime Acuña Lezama  
*Comunicaciones y enlace de prensa  
Dirección de Audiovisuales, Cine y  
Medios Interactivos*

## Comité editorial publicación Temporada Cine Crea Colombia

Yenny Chaverra  
Andrés Suárez  
*Coordinación editorial*

Jonathan Cárdenas  
*Concepto y diseño*

Laura Anzola  
*Diseño y diagramación*

## Encuentros 2020 Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

Ricardo Cantor Bossa  
*Coordinación General  
Asesor*

Ingrid Johana Dacosta Garavito  
*Coordinación Logística*

Natalia Bernal Castillo  
*Coordinadora Académica*

Karina Alejandra Reyes Velazco  
*Asistente de Producción*

TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0

# RETINA LATINA

NOS CONECTA

Plataforma digital para  
ver cine latinoamericano.  
**¡Gratis y legal!**

 [retinalatina.org](http://retinalatina.org)



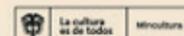
Consíguelo en el  
**App Store**

DISPONIBLE EN  
**Google Play**

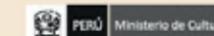
COORDINACIÓN PLATAFORMA



ENTIDADES MIEMBROS



INSTITUTO DE FOMENTO  
A LA CREATIVIDAD Y LA INNOVACIÓN



<u>06</u>	<b>Presentación Temporada Cine Crea Colombia 2020</b>
	<b>Proimágenes Colombia,</b> <b>Claudia Triana</b>
	<b>Ministerio de Cultura,</b> <b>Jaime Tenorio</b>
<u>10</u>	<b>Introducción</b>
<u>15</u>	<b>Los buscones</b> <i>Cine a la colombiana</i>
<u>23</u>	<b>Paisajes cargados de cicatrices</b> <i>Travesía, paisaje y territorio</i>
<u>31</u>	<b>Notas para un uso utópico del archivo</b> <i>Nuestro archivo nacional</i>
<u>41</u>	<b>Tan lejos, tan cerca: sesenta años de cine político y social</b> <i>Esto nos incumbe</i>
<u>47</u>	<b>Cien años después: las mujeres en el cine colombiano</b> <i>Fuerza femenina</i>
<u>57</u>	<b>Todo lo que suena</b> <i>A ritmo de cine</i>
<u>67</u>	<b>El último cuerpo salvaje</b> <i>Somos jóvenes</i>
<u>77</u>	<b>Los niños hablan, pero su voz aún es un susurro en el cine colombiano</b> <i>Los niños hablan</i>
<u>83</u>	<b>Aliados</b>
<u>83</u>	<b>Actividades de desarrollo de audiencias. Relatorías</b>
<u>83</u>	<b>Introducción</b>

<u>90</u>	<b>Cine a la colombiana</b>
<u>94</u>	<b>Travesía, paisaje y territorio</b>
<u>98</u>	<b>Tropic Pocket</b>
<u>102</u>	<b>Nuestro archivo nacional</b>
<u>106</u>	<b>Trabajar en red</b>
<u>112</u>	<b>Esto nos incumbe</b>
<u>116</u>	<b>Fuerza femenina</b>
<u>120</u>	<b>Somos jóvenes</b>
<u>141</u>	<b>Encuentro de Crítica e Investigación</b>
<u>145</u>	<b>Presentación Encuentros 2020</b>
<u>146</u>	<b>Tantas almas</b> <i>María Paz</i>
<u>148</u>	<b>Sin pedir permiso</b> <i>Simón Moreno</i>
<u>150</u>	<b>Balada para niños muertos</b> <i>Cristian Camilo García</i>
<u>152</u>	<b>Espejo roto / Espejo enfermo</b> <i>Laura Indira Guauque</i>
<u>154</u>	<b>Anotaciones sobre un montaje sintomático</b> <i>Carlos Tofiño</i>

**Claudia Triana**  
*Directora de Proimágenes Colombia*

Siempre nos preguntábamos dónde podríamos ver las películas colombianas que han pasado tan fugazmente por las salas de cine del país. La segunda Temporada Cine Crea Colombia, que tiene lugar entre septiembre y diciembre de 2020, es la oportunidad para dar una respuesta a esa necesidad.

La Temporada Cine Crea Colombia es una iniciativa de Proimágenes Colombia y el Ministerio de Cultura, con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía-CNACC, que convoca a diversos actores del sector audiovisual para trabajar en torno a la promoción del cine colombiano, desde un lugar virtual que concentra y resalta una importante porción de oferta de distintas plataformas, salas alternativas, festivales y otros escenarios que componen un catálogo de más de 100 películas colombianas a las que se suma una labor significativa en las comunicaciones para que estos contenidos lleguen a una mayor audiencia nacional, latinoamericana y, en algunos casos, mundial.

Además de contar con una inmensa cartelera, la Temporada Cine Crea Colombia es un espacio de encuentro que reúne eventos propios y de aliados para convocar casi diariamente a conversar sobre las historias, las formas de hacer cine y sus protagonistas; es así como la oferta de películas se acompaña de una nutrida agenda de eventos en vivo a través de redes sociales y espacios de reflexión para facilitar que más personas se sigan acercando a nuestro cine.

2020 ha sido un año de desafíos y cambios. Para el sector audiovisual el reto ha sido inmenso: mantener activa, en el distanciamiento social, una industria cuya producción y circulación dependen de la interacción de muchas personas y de la emoción que nos convoca para compartir experiencias en el set de filmación o en las salas de cine, cerradas mayoritariamente en Colombia hasta nueva orden. Sin duda, es un camino tortuoso en medio del cual las productoras, las distribuidoras, las salas y demás actores del ecosistema audiovisual hemos ido buscando alternativas para que el público, desde sus casas y



**Jaime Andrés Tenorio**

*Director de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos  
Ministerio de Cultura de Colombia*

La Temporada Cine Crea Colombia llega a su segunda edición y desde la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura de Colombia, lideramos en conjunto con Proimágenes Colombia esta iniciativa apoyada por el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía como una apuesta de promoción, circulación y diálogo intercultural de los cines colombianos que dan cuenta de la diversidad de formas de representación, producción, territorios, grupos poblacionales e historias que caracterizan lo que somos, lo que queremos ser y lo que soñamos a través de las imágenes en movimiento.

Uno de los mayores retos al que nos hemos visto enfrentados en este atípico año, donde con entereza los distintos sectores económicos y entre ellos el sector creativo y cultural hemos enfrentado una crisis social, sanitaria y económica global, es perseverar en un espíritu de construcción de país y cohesión social, encontrando formas de conexión con la vida y con nosotros mismos, a través del cine

como rito cultural fundamental para la experiencia humana.

En este contexto complejo, donde las puertas de las salas de cine tuvieron que cerrarse a nivel global, y las formas de entretenimiento y disfrute cultural migraron a las pequeñas pantallas y al entorno digital, reforzando cada vez más los nuevos hábitos de consumo, encontramos en dicho terreno una oportunidad, para llegar a los hogares de los colombianos -e incluso al territorio latinoamericano- y brindar una oferta amplia online, con más de 100 obras cinematográficas nacionales.

Esta iniciativa de expandir las pantallas para el cine nacional ha sido posible gracias a que la Temporada este año se ratifica como una estrategia de trabajo colaborativo y en red, donde plataformas digitales nacionales, salas de cine alternativas, instituciones, festivales de cine, distribuidores de cine nacional y medios públicos en un esfuerzo compartido por promover el acceso y disfrute de la cinematografía



## INTRODUCCIÓN

Las condiciones actuales, que empujaron a gran parte del sector relacionado con la distribución y la exhibición cinematográficas a adaptarse a plataformas virtuales y desarrollar estrategias digitales para seguir ofreciendo contenidos y estar conectados con sus públicos, fueron las mismas que permitieron que este año la programación de la Temporada Cine Crea Colombia ampliara su espectro y se conformara con más de un centenar de obras audiovisuales de géneros, temas y tiempos distintos. Probablemente, en las dinámicas de la antigua normalidad, este hecho no se hubiera dado de manera natural, pues la Temporada Cine Crea Colombia 2020 también tuvo que reconfigurarse y reconocer que era necesario que como estrategia de promoción y circulación del cine colombiano se desarrollara como un esfuerzo conjunto desde las institucionalidad y las apuestas ya existentes de agentes del sector, para llevar la cinematografía nacional como una oferta de disfrute en casa y online de la producción nacional. Es así, que este año, la Temporada Cine Crea Colombia no hubiera sido una realidad, sino fuese por la participación de las plataformas, salas alternas, festivales de cine, instituciones y otros actores del ecosistema cinematográfico y audiovisual que desde la virtualidad han contribuido a esta estrategia común. Se dio así la oportunidad de ofrecer al público de todo el país una programación compleja y diversa que en alguna medida diera cuenta de una historia del cine colombiano, heterogénea, no necesariamente lineal, señalando temas recurrentes, personajes particulares y figuras ausentes a partir de algunas preguntas e ideas que surgen de discusiones y problemáticas actuales en nuestro país.

Asimismo, el entorno digital hizo evidente la necesidad de fortalecer y diversificar las líneas

curatoriales a través de las cuales esta iniciativa había pretendido acercar a un mayor número de espectadores a la cinematografía colombiana, pues esta constelación de películas parecía representar un universo inabarcable e irreductible que podía resultar demasiado amplio para el flotante público virtual si no se establecieran rutas de navegación.

La sobreoferta de contenidos en línea ha hecho más necesario que nunca, proponer nuevas formas de encuentro entre las obras que, a diferencia de años anteriores, no representan en su mayoría estrenos de producción reciente, pero sí en muchos casos un redescubrimiento cuya revisión, sin embargo, puede ofrecernos una nueva luz sobre el presente y las posibilidades de la cinematografía nacional. Pensar en líneas precisas e identificables como los géneros cinematográficos, que son tan familiares para el cinéfilo más apasionado como para el espectador más esporádico, evidencia claramente esta intención. Crear vínculos menos categóricos, que apelen en distintos niveles al intelecto, al goce estético y a la insaciable necesidad del público por ver nuevos relatos es hoy una demanda.

Las ocho secciones de esta edición de la Temporada pueden ser agrupadas a su vez en tres grandes líneas que se acercan al cine desde tres enfoques diferentes: como un lugar de representación, como un producto de la

reinterpretación y reapropiación cultural y el soporte de registro de nuestras historias y nuestras identidades.

En la primera línea —donde se ubican las secciones *Somos jóvenes*, *Fuerza femenina* y *Los niños hablan*—, se concentran obras que otorgan protagonismo a sectores de nuestra sociedad que en las últimas décadas han reclamado un lugar frente y detrás de las cámaras. Las ideas feministas, la necesidad de estimular aún más la producción de películas infantiles y la recurrente representación de los jóvenes como agentes de cambio hoy son evidentes en nuestro cine.

En la segunda línea, la música y el cine colombianos aparecen como formas originales de expresión y resistencia que usan como punto de partida códigos y estructuras universales, pero transformados e incluso contaminados por las particularidades de nuestro contexto económico, cultural, político y social. *Cine a la colombiana* y *A ritmo de cine* reúnen obras que dan cuenta de nuestra potente capacidad de apropiación para generar nuevos sentidos y formas alternativas de acercarse a la realidad, en una reconfiguración de los géneros y códigos cinematográficos y más allá del llamado «realismo social».

Finalmente, *Nuestro archivo nacional*, *Esto nos incumbe* y *Travesía, paisaje y territorio* señalan el tropo común del cine como memoria pero, sobre todo, como una forma de pensamiento y un dispositivo capaz de fijar en la pantalla aquello que nos ha atravesado como colombianos, un arte que con especial énfasis puede tomar el archivo como una materia cuyos sentidos posibles son susceptibles de aparecer renovados bajo la luz de un nuevo tiempo.

Los textos que reúne esta publicación abordan estas y otras ideas que interesaron a quienes fueron invitados a escribir con absoluta libertad acerca de estas secciones. Juntos dan cuenta de la posibilidad que ofrece esta revisión histórica discontinua y constelar, para plantear nuevos interrogantes y entrever la potencia de las imágenes que se crean, se reinterpretan y se cuestionan a través de procesos tan disímiles como complementarios.

Desde diferentes lugares de enunciación como la crítica, la producción, la dirección, la actuación y la gestión cultural, estos autores y autoras ofrecen una reflexión polifónica y quizás ambiciosa al abordar y plantear tantas preguntas sin una respuesta o una solución inmediata, pero este gesto hoy parece más que pertinente, pues precisamente nos hemos visto obligados a detenernos y reflexionar sobre el porvenir, aquello que aún no ha sido y puede ser.

Esperamos que aquí los lectores y las lectoras se encuentren con una pregunta por el futuro, no solo de nuestro cine sino de nuestra sociedad.

Yenny Chaverra / *Ministerio de Cultura*  
Coordinación de Programación  
Andrés Suárez / *Proimágenes Colombia*  
Coordinación de Curaduría  
y Desarrollo de Audiencias



TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0



## LOS BUSCONES

*Por Felipe Botero Restrepo*



## A PROPÓSITO DE LA SECCIÓN CINE A LA COLOMBIANA

Santiago García, director y cofundador del Teatro La Candelaria, solía preguntarse por el problema fundamental, esa pregunta que inquieta al artista y le impide el sueño. Dentro de las muchas cuestiones que lo aquejaban se encontraba la búsqueda del personaje teatral colombiano, esa personificación ficcional que da cuenta de una identidad más amplia: la identidad nacional. Su preocupación sobre el personaje lo aventuró en una pesquisa que se extendió a lo largo de toda su carrera artística y dicha indagación puede evidenciarse en montajes como *El paso*, *Guadalupe años sin cuenta*, *Maravilla Estar* o *El Quijote*, entre muchas otras obras que construyó con su grupo. Fue Francisco de Quevedo, autor al que García admiraba profundamente, quien más pistas aportó a aquel problema fundamental que lo descabezaba hacía tanto tiempo.

Precisamente, en 1981, La Candelaria lleva a escena *Diálogo del rebusque*, una obra basada en *La vida del Buscón* de Quevedo, que además tomaba prestados apartes y trozos de otras obras suyas. Así, don Pablos, el personaje principal de *La vida del Buscón*, hijo de una prostituta y de un ladrón, regresa de los infiernos cuatrocientos años después para encontrarse en la contemporaneidad y desatar el conflicto, hasta el punto de enfrentarse con el mismísimo Quevedo, quien aparece enfurecido por considerar que su obra está siendo mancillada.

García creía que era el buscón, el ladronzuelo de barrio, el estafador, el buscavidas, el personaje colombiano por antonomasia, el mejor exponente de eso que el imaginario colectivo ha resuelto en llamar «ser colombiano». Estaba seguro de que la figura del pobre diablo merecía un lugar en la ficción nacional, al igual que Chaplin lo había hecho con su Charlot o Buster Keaton con su «cara de piedra»; para comprobar que su instinto señalaba el camino indicado invitó al estreno a hombres y mujeres del común, quienes respondieron efusivamente a la obra y le ayudaron a dimensionar su alcance. La pieza se ha ganado un lugar indiscutible dentro de los clásicos del teatro colombiano, por la manera en que la sátira y el verbo quevequiano fueron trasladados al contexto nacional y a la contemporaneidad, encontrando, además, eco en las generaciones venideras.

Creo que aquella pregunta fundamental de Santiago García es aún vigente y puede trasladarse al cine nacional; un buen ejemplo de ello es el conjunto de películas incluidas en la sección «Cine a la colombiana» de la Temporada Cine Crea Colombia 2020, que presentó una variada selección cinematográfica, rica en temáticas y argumentos, en géneros y estilos, en lenguajes y formatos; y el personaje del buscón parece hallar los caminos para hacerse ver en el *western*, el cine de terror, la comedia, la ciencia ficción e incluso en un documental.

Sin ir más lejos, en *Amenaza Nuclear* (Jacques Osorio, 1981), una parodia de las películas de espías, Emeterio y Felipe (Los Tolimenses) se enfrentan, como un par de James Bond criollos, a un genio maligno que pretende dominar el mundo de la mano de un séquito de hermosas luchadoras expertas en artes marciales; este par de compadres dicharacheros, a punta de

Amenaza nuclear  
(Jacques Osorio, 1981)

coplas y toques de guitarra, van sorteando los obstáculos que se les presentan. La película cuenta con todo lo necesario para entretener al espectador durante un buen rato, si se tiene claro que se está frente a un divertimento, una comedia ligera pero entrañable, no solo porque se trate de un clásico de la comedia colombiana protagonizado por este dúo querido, sino por convertir a un par de personajes arquetípicos en espías internacionales.

Siempre ataviados con sus sombreros, sus pañuelos rojos al cuello, sus pantalones descoloridos, sus alpargatas y mochilas tejidas, recorren los caminos de este país contando y cantando sus historias a quien bien quiera escucharlos, tal vez por un plato de comida o un techo para dormir o, en el mejor de los casos, por unos pocos pesos. Los Tolimenses, mezcla de humor y folclor, son un claro ejemplo del buscón colombiano que suele soñar despierto, pero vive temeroso de ser robado por el vecino y por eso duerme con un ojo abierto. En este caso, la pareja de buscones se vale de su aparente ingenuidad para conseguir lo que quiere y, a punta de labia y melosías, trama y conquista a las bellas damas karatekas. Pero Los Tolimenses no son ladrones, al menos no codician la propiedad ajena como el ladroncito que los persigue sin querer durante toda la película; tan solo buscan un pedacito de existencia que conquistar, un terruño o islita, como Sancho, que puedan llamar suya. Por eso no es de extrañar que sus aventuras los lleven a aceptar la misión que les encomiendan, porque si hay que





Paciente  
(Iván D. Gaona, 2016)

ser espía para salvar al mundo con tal de llevar algo de comida a la boca o tener dónde dormir o disfrutar del calor de una mujer, pues entonces, se es espía y se salva al mundo.

Y si no alcanza para ser espía, entonces se es detective privado, y para la muestra *La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1994), una clara demostración del buscón urbano, del rebuscador por excelencia, aquel que sirve para todo y para nada. Un exsargento de policía, venido a menos y que se resiste a dejar morir su vocación investigativa, subsiste liderando La Universal, una pobre agencia de detectives privados ubicada en su propia casa. Diógenes Hernández (Álvaro Rodríguez), jefe y fundador de la organización detectivesca, es engañado por su esposa Fabiola (Jennifer Steffens) con su propio sobrino y asistente Clemente Fernández (Robinson Díaz), mientras sigue de cerca los pasos de Margarita (Ana María Aristizabal), una actriz de cine porno a la que admira en silencio, a petición

de su amante, un mandamás español encarcelado (Ramón Aguirre). En esta ocasión, el pobre buscón es robado en sus narices sin que lo note —de nada le sirvió mantener un ojo abierto—. El deseo por mantener a flote un negocio a todas luces imposible en un país como Colombia y sin mayores perspectivas económicas le impide ver lo evidente. Y es que el rebuscador, aunque se sepa ingenioso, termina dejándose deslumbrar por el brillo del oropel (una actriz porno en este caso) y así, igual que ladrón roba a ladrón, detective engaña a detective aprovechando que su atención está en otro lado y tomando más fácil lo que otro consiguió con tanto esmero, porque el código entre malandros se hizo para romperse. Felipe Aljure consigue ilustrar una Bogotá que es tierra de nadie, pero tierra prometida al fin y al cabo para todos los desposeídos del país que han logrado llegar a ella; el lente de la cámara registra una colección de personajes tan pintorescos como ordinarios y que se pasean en medio del gris calle, del gris edificio, del gris lluvia y del gris humo que



La gente de La Universal  
(Felipe Aljure, 1991)

es la capital de Colombia, plasmando su huella tristemente cómica en el celuloide. Porque *La gente de La Universal* también se refiere a ese enjambre de desconocidos que se cuelan en cada toma, ese viandante desprevenido, esa vendedora ambulante, ese colectivo sin nombre y universal a la vez del cual todos hacemos parte al menos un par de veces al día.

Una suerte parecida corren los personajes de *Bluff* (Felipe Martínez, 2007) o *Sanandresito* (Alessandro Angulo, 2012), otro par de películas del género de la comedia detectivesca o policíaca, donde el malentendido hace surgir al héroe cómico, obligándolo a debatirse entre hacer lo correcto o recurrir a la ilegalidad para desenredar el entuerto en el que se ha metido. No es casualidad que el título de una haga referencia al truco, a la trampa o al engaño y que el de la otra tome prestado el nombre de una zona comercial famosa por su mercancía ilegal. En las dos cintas los policías corren detrás de los ladrones y los ladrones corren detrás de los policías. Es

lo que sucede cuando la artimaña y el atajo son las leyes que rigen el mundo para conquistar los favores del dios dinero, tan anhelado y esquivo. Los buscadores, todos sin excepción, tienen un precio; expertos en el arte de sobrevivir no temen cambiar de bando o de parecer si esto les procura un mejor lugar en el mundo, y pasan de perseguidos a perseguidores en un abrir y cerrar de ojos, aunque eso implique echar al agua al amigo, al colega o al hermano.

Como le sucede al comando de soldados de *El páramo* (Jaime Osorio, 2011). Hermanos de armas, hijos de la necesidad que los ha llevado al destino común de la vida militar para subsistir, terminan traicionándose al ceder a la paranoia colectiva producto de las supersticiones y lo sobrenatural. Porque el rebuscador también cree en lo que no puede ver y por eso, antes y después de su fechoría, se da la bendición, porque las brujas no existen, pero que las hay, las hay. No siempre el final del buscón es feliz; a veces, como en esta ocasión, los cuentos de espantos y aparecidos se hacen realidad, para llevarlo a los mismos infiernos, como sucede con el don Pablos de Quevedo. Habrá que ver si los soldados de *El páramo* regresan del otro lado para contarnos su versión de los hechos.

Algo similar y dentro del mismo género cinematográfico sucede en *Funeral Siniestro* (Jairo Pinilla Tellez, 1977), en donde Lucrecia (Derly Díaz), la malvada, rapaz y despiadada madrastra, está dispuesta a lo que sea para convertirse en la heredera de la vieja casa familiar, hasta el punto de atormentar a su inocente hijastra. Por el contrario, Isabel (Constanza Rincón), la protagonista de la historia, vive constantes penurias y humillaciones y se lamenta por su suerte, cual Lazarillo de Tormes, y una lágrima siempre rueda por su mejilla; es un

personaje triste y patético, víctima de las circunstancias, siempre al vaivén de los deseos de otros y por si fuera poco, acechada por la muerte.

Pero las apariciones no siempre vienen del más allá. En *Pariente* (Iván D. Gaona, 2016) la amenaza de la llegada de los paramilitares es latente, convirtiéndose en un fantasma que flota en la atmósfera de cada escena. Aquí, el protagonista de la historia, Willington (Willington Gordillo), es un rebuscador en todo el sentido de la palabra y pasa sus días como recolector de caña, voceador, mezclador de música aficionado y cobrador. Su piel siempre está coloreada por el sudor y sus facciones mantienen un rictus de triste cansancio. Trabaja para quien bien le pague a ver si algún día sale de pobre. Pero su objetivo va más allá del

dinero, en este caso es el amor de una mujer el premio máximo que desea ganar. Si el pan y el dinero son importantes para aquel que desea una vida mejor, el amor es aún más necesario. Una vida próspera sin un cariño con quien compartirla no es nada, pero es la búsqueda del amor el que lo condena al ostracismo y al olvido. En este *western* criollo, el contexto social y el conflicto armado fungen como telón de fondo para narrar una historia desesperanzadora, donde sus protagonistas son víctimas de sus propias pasiones y del anhelo de una vida sin guerra, mientras el mundo, más allá de ellos, gira indiferente.

*Sin mover los labios* (Carlos Osuna, 2017), película inclasificable por su deliciosa rareza, presenta a un protagonista antipático y amoral, a un cuarentón buena vida que vive a expensas de su madre y que se dedica al ventriloquismo. Es un personaje que se expresa a punta de gestos y sobrias muecas, una especie de Buster Keaton a la colombiana, un Mr. Bean desagradable que solo hace reír cuando realiza su número con sus muñecos. Se trata de un hombre frustrado con su propia existencia, un hombre en blanco y negro, sin un futuro aparente y que se debate entre la genialidad o la locura: un hombre invisible. ¿Se ha convertido Sancho Panza en un monstruo producto de la neurosis colectiva?

Pero el hombre invisible, el individuo sometido y olvidado a la vez por el sistema también existe en el futuro. Claros ejemplos de ello son *Bogotá 2016* (Alessandro Basile, Ricardo Guerra, Pablo Mora y Jaime Sánchez, 2001), *Cord* (Pablo González, 2015) y el cortometraje *En busca de aire* (Mauricio Maldonado, 2015). Su punto en común es el suceder de las historias en futuros apocalípticos, postapocalípticos o distópicos. En una escasea el agua o la comida o las vacunas, en otra el mundo ha sido víctima de una pandemia (como en el caso de *Bogotá 2016*, donde el SIDA se ha cebado con el planeta), o la población se ha entregado al placer del sexo virtual o al amarillismo de la televisión. En todo caso, el futuro no parece un buen lugar para vivir; sin embargo, mujeres y hombres del común se la rebuscan para no dejarse morir, aunque esta opción parezca la más fácil. En la mayoría de los casos los personajes se traicionan, roban y atentan contra la vida de otros, pero sin excepción, todos buscan el amor de una u otra manera. Pareciera que a pesar de las alarmas de extinción como especie, el ser humano busca sin diferencia querer y ser querido. ¿Es este deseo el que verdaderamente nos ha hecho mantenernos en pie durante tanto tiempo?

Pero si de rarezas se trata es necesario mencionar a Víctor González, el maravilloso protagonista del documental *Hecho en Villapaz* (María Isabel Ospina, 2014); Ospina sigue con humor y picardía las aventuras de este albañil convertido en cineasta experimental, dejando ver entre resquicios la dura realidad de una zona del país abandonada por el gobierno central. Es por esto mismo que González se lleva el premio de los rebuscadores, pues la suya es la historia de un hombre hecho a pulso, de un ladrón genial que ha encontrado en el cine un verdadero mecanismo de comunicación. El documental de María Isabel Ospina evidencia los trajines de este hombre por contar las historias de su región, ficcionando aquí y allá, pero siempre fiel a la realidad de su tierra, llena de tradiciones y costumbres ancestrales. González recurre a su instinto para dirigir a sus actrices y actores, siempre pobladores de su región, rebuscadores a su vez como él, individuos del común con la prosperidad como deseo. Al mismo tiempo, la directora se convierte en una buscona más, una ladrona de la realidad, que utiliza el documental como testimonio de su propia pesquisa. *Hecho en Villapaz* es una prueba de los riesgos que el cine debe tomar y de cómo este lenguaje pertenece a quienes están dispuestos a dejarse la vida en él. Porque, ¿no es acaso el cineasta, al igual que el director teatral o los actores, un gran buscón de una mejor vida, cueste lo que cueste?

Sin importar el género, el estilo o el formato, el cine colombiano parece darle cobijo a ese individuo común y corriente que se la rebusca día a día y que suele perderse en la rutina de lo cotidiano. En un país como el nuestro es imposible concebir la creación cinematográfica sin tener en cuenta a la mujer y al hombre de a pie, escaladores sociales, buscapleitos, buena vida, tramadores, bufones, locos y ladrones, artistas y cantadores, trotamundos y vagamundos, huérfanos, viudas y solterones, charlatanes y enredadores, tinterillos y vendedores de humo; en fin, todo ese zoológico humano que conforma la picaresca colombiana. Después de todo, de eso se trata hacer cine a la colombiana.



### Felipe Botero Restrepo

Dramaturgo, docente, asesor en dramaturgia y actor formado con Jorge Eines y Maestro en Artes Escénicas de la Universidad Distrital. Autor de más de diez obras teatrales. Ha obtenido varios reconocimientos a nivel nacional e internacional como dramaturgo y guionista.

TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0



## PAISAJES CARGADOS DE CICATRICES

*Por Camilo Villamizar*

## A PROPÓSITO DE LA SECCIÓN TRAVESÍA, PAISAJE Y TERRITORIO

Toda travesía es traumática. Ya sea con el machete que se abre paso entre la selva o con la canoa que perturba las aguas del río, toda expedición humana necesariamente abre una herida en el paisaje. Estas heridas dejan cicatrices, rastros de violencia que pueden ser leídos e interpretados como textos que dan cuenta de los procesos de ocupación y conquista de un territorio. Ninguna travesía es inocente. Cuando los hombres exploran —pues, históricamente, la travesía ha sido una empresa masculina— siempre buscan encontrar algo: riquezas, conocimiento, experiencias místicas, tierra para poseer. Este tipo de desplazamiento geográfico tiene por tanto una naturaleza política.

El relato fundacional colombiano está anclado en la lógica de la travesía y la república es la materialización de una voluntad expedicionaria que en sus diferentes etapas ha transformado violentamente la geografía del país y la vida de las gentes que la habitan. Empresas como la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, la Comisión Corográfica o la Comisión Demarcadora de Límites de Colombia ejemplifican el uso político que «la expedición» ha tenido históricamente: todos estos viajes respondieron a la necesidad de inventariar y delimitar políticamente el territorio sobre el cual el poder de cada época ejercía su dominio.

Todos estos viajes fueron documentados de forma detallada por sus participantes, pues en su registro radicaba su misma razón de ser. La travesía y el paisaje existen para la posteridad en la representación que queda de ellos. En ese cuerpo de registros el audiovisual no ha estado ausente. El cine aparece en Colombia a finales del siglo XIX primordialmente para registrar el paisaje y hasta el día de hoy, aunque atravesando cambios de forma y contenido, ese uso nunca ha dejado de estar vigente.

Tropic Pocket  
(Camilo Restrepo, 2011)



que además cuestiona las formas de representación y los modelos de producción hegemónicos.

El uso que el documental de Rodríguez y Silva hace de la puesta en escena lo aleja de cualquier tipo de pretensión de objetividad. En *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* el paisaje se nos presenta plásticamente como un tejido de subjetividades (cargadas de conciencia histórica y política) en contraposición al territorio pasivo, estático y exótico de antes. La producción del documental, marcada por la colaboración entre los realizadores y la propia comunidad indígena, se distancia también de la jerarquía que reducía a las comunidades indígenas a «objetos» del paisaje sumidos en la minoría de edad.

Aunque recientemente se ha hecho un esfuerzo por reivindicar las cualidades autorales del cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva, es importante no olvidar una de las partes más importantes de su legado a la historia del audiovisual colombiano: los procesos de transferencia de medios de producción audiovisual que siguieron a la creación de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. Reconocer como entidades con agencia a las comunidades que habitan los territorios pasa necesariamente por facilitar el acceso de estas a las tecnologías de representación. No hay alternativa. Por medio de este y de otros procesos paralelos surgió en Colombia el cine y el

En 1930 el médico César Uribe Piedrahíta emprende la filmación de *Expedición al Caquetá*. Este cortometraje «costeado por los expedicionarios» relata el viaje de Uribe Piedrahíta y compañía por los ríos Caquetá y Orteguzza. En los intertítulos aparecen constantemente expresiones como «dócil», «manso» o «buenos muchachos» para describir la canoa, el río o a los indígenas que aparecen, ubicándolos a todos en una misma jerarquía: elementos del paisaje que la voluntad del expedicionario ha de doblegar y dominar. En esta excursión privada el registro está estructurado para dar cuenta del recorrido por el territorio y trazar relaciones geográficas y sociales entre sus elementos, identificando, con ánimo positivista, un orden en el territorio «virgen».

El siglo XX continuó su curso y con él el uso del cine como medio de registro de las travesías humanas en la geografía colombiana. Películas como *Expedición al Caquetá* son una avanzada que trae consigo la promesa de la llegada a estos lugares remotos de una estructura de poder que entiende el territorio como un espacio de extracción y explotación. Formas de representación como estas —aún vigentes—, con su mirada colonial y su relación vertical con el paisaje, han dado sustento político y estético al expolio de un territorio que quedó irremediamente transformado como resultado de estos procesos.

Es sobre este trauma que el cine colombiano posterior tendría que construir sus formas de representar el territorio y de mirar el paisaje. Ejemplo de esto es la película *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), en la que Marta Rodríguez y Jorge Silva retratan el proceso de recuperación del territorio por parte de un grupo de indígenas en el Cauca. Esta película militante no solo se ocupa temáticamente del territorio en su dimensión política e histórica, sino

Historias de Shiriwa y Muñi  
(Amado Villafañe, 2016)



video indígena y con él discursos y formas nuevos. Así como la reciente Minga Indígena invierte deliberadamente el paradigma geográfico de la travesía al desplazarse de la periferia hacia el centro, el cine indígena realiza el ejercicio análogo de devolver la mirada sobre los procesos de dominación del territorio y cuestionar los paradigmas estéticos y narrativos dominantes.

En películas recientes como *Nabusímake: Memorias de una independencia* (Amado Villafaña, 2010), *Mu Drua* (Mileidy Orozco, 2011) o *Ñankara: Tras la mirada Awá* (July Janeth Jojoa Jojoa, 2017), miembros de diferentes pueblos asumen la tarea de representarse a sí mismos en sus propios términos, contradiciendo el imaginario místico y exótico que las miradas blancas han formado sobre lo indígena. Este cine, heterogéneo por naturaleza, no solo es reactivo a las representaciones dominantes, sino que también se encuentra en un proceso de evolución autónomo. Esta autonomía ha llevado a que parte del cine indígena opte por estéticas que incomodan a cierto establecimiento cinematográfico, el cual, al no saber dónde ubicarlas dentro de la economía del prestigio de los festivales, ha recurrido en algunos casos a aislarlas en guetos.

El abrazo de la serpiente  
(Ciro Guerra, 2015)



En contraste con esto último, se ha abierto un mercado para cierto cine que ha hecho del paisaje, del territorio y de los pueblos indígenas su centro de interés, pero cuyos códigos formales se acoplan a los gustos y las lógicas narrativas predominantes en los grandes centros culturales y de poder. El cine de Ciro Guerra, particularmente *El abrazo de la serpiente* (2015), es un ejemplo interesante de este tipo de cine, no tanto por el éxito internacional que cosechó y que debe ser problematizado, sino por las decisiones formales y narrativas que toma.

Pese a que el discurso de la película en la superficie está cargado de indigenismo y de que la relación que se muestra entre lo indígena y la selva es mucho más compleja que la que se describe, por ejemplo, en *Expedición al Caquetá*, hay algunas decisiones formales que hacen pensar que la película es formalmente mucho más conservadora que su propia narración. El uso del blanco y negro, que remite a las tecnologías de registro de Uribe Piedrahita, da cuenta de un punto de vista que busca producir un gran relato épico de la selva, sus fenómenos y sus habitantes. *El abrazo de la serpiente* quiere mostrar sin ningún tipo de restricción tanto como sea posible del territorio del que se ocupa, a tal punto que incluso pretende poner en pantalla la experiencia del yagé, en la que tal vez es una de las secuencias más ingenuas del cine colombiano.

Ante estas narrativas unívocas y totalizantes que persisten bajo la prerrogativa del cine de autor aparecen también alternativas. En *Viaje en tierra otrora contada* (2011), Laura Huertas Millán superpone a las imágenes de plantas tropicales de un jardín botánico en Francia los relatos de expedicionarios europeos que participaron de la conquista del «Nuevo Mundo». En *Tropic Pocket* (2011), Camilo Restrepo remezcla imágenes grabadas por distintas fuentes en el Darién, una región que por su ubicación estratégica ha estado en constante disputa política y económica. En ambos casos, lo que interesa a los realizadores es la deconstrucción de los textos y discursos que han surgido de los respectivos procesos colonizadores. Estos son ejemplos de un cine que toma distancia crítica y que reconoce

sus propias limitaciones éticas y políticas a la hora de representar un territorio que ha sido saqueado y violentado históricamente.

El cine ha hecho en Colombia el mismo recorrido que las fuerzas colonizadoras: ahí adonde ha llegado el machete ha llegado la cámara, abriéndose camino por el paisaje y dejando estragos a su paso. Pero en ese proceso también ha sabido cambiar de manos. La historia del cine indígena todavía está por escribirse y nuevas miradas sobre el territorio seguirán apareciendo. El trabajo que queda por hacer es seguir poniendo en duda las formas y los procedimientos que durante tanto tiempo fueron útiles al poder y sus violencias, de manera que ahí, en el territorio en disputa de la representación, pueda germinar el cine del futuro.



### Camilo Villamizar

Egresado de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Se ha desempeñado paralelamente en la dirección de fotografía, la dirección y la crítica cinematográfica aficionada. Dirigió el cortometraje documental *El valle de las tristezas* (2015) y trabajó como programador en la edición 21 de la MIDBO (2019). Edita y escribe el blog de crítica de cine colombiano y latinoamericano Un corolario casi inevitable.



# Conozca

las películas disponibles  
en la Sala Virtual  
Cinemateca

Valor por función: \$ 5.000 COP + Servicio Tu Boleta  
Horario para compra online: 8:00 a.m. a 10:00 p.m.

[www.cinematecadebogota.gov.co](http://www.cinematecadebogota.gov.co)



INSTITUTO DISTRITAL  
DE LAS ARTES



## CINEMATECA MUNICIPAL DE MEDELLÍN

**3 años** de exhibición, formación y gestión  
del archivo audiovisual

Encuentra todos nuestros contenidos en línea:

 Cita con los directores antioqueños

 Conversación en la Cinemateca

 Jornadas de la memoria

 Cinemacast: un podcast sobre el  
legado audiovisual de Medellín y  
la historia del cine colombiano.

  @CinematecaMunicipal

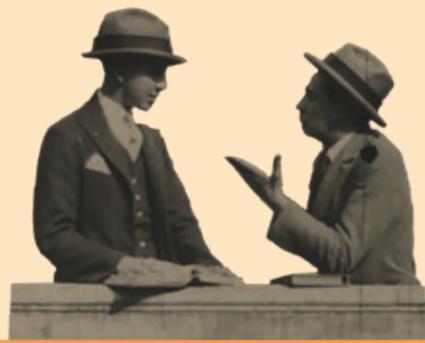
 Cinemateca Municipal de Medellín

#NosMueveLaCultura

 CINEMATECA  
Municipal de Medellín

 Alcaldía de Medellín

TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0



## NOTAS PARA UN USO UTÓPICO DEL ARCHIVO

*Por Jerónimo Atehortúa Arteaga*

## A PROPÓSITO DE LA SECCIÓN NUESTRO ARCHIVO NACIONAL

Hace solo unos años, João Moreira Salles presentaba *No Intenso Agora* (2017) ante el público español en un evento de La Casa de América. Tras la proyección de su película, alguien en el público preguntó si para él existía alguna diferencia esencial entre hacer una película con archivos, como la que acababan de ver, y hacer una película «convencional» en la que las imágenes son creadas *ad hoc*, como sucedía en su maravillosa película previa *Santiago* (2007). Moreira Salles permaneció en silencio por unos segundos y luego contestó: “No hay ninguna diferencia, para mí ambas son películas de archivo”. Luego aclaró que si bien para *Santiago* filmó durante años al mayordomo de su familia, al momento de terminar el rodaje no supo qué hacer con ese material. Fue muchos años después de la muerte de Santiago, que volvió a aquellas imágenes; entonces ellas revelaron otro ser, ahora poético, alejado del presente que las determinaba e impedían entender lo que ellas revelaban. Las imágenes habían devenido en archivo y esta circunstancia fue la que posibilitó la finalización de su película.

En todas las preguntas que esta anécdota nos devuelve está, quizá, la clave de la cualidad inquietante que siempre ha tenido para mí ciertos usos del archivo en el cine. ¿Qué diferencia a una imagen de archivo de otra imagen que no lo es? ¿Qué fue lo que ocurrió en aquel paso del tiempo que permitió a Moreira Salles ver exactamente las mismas imágenes pero entender algo nuevo? ¿Qué es lo que «devenir archivo» transfiere a las imágenes? ¿Cuánto tiempo debe pasar para que una imagen adquiera el estatuto de archivo? ¿Dónde está el carácter poético del archivo? Y sobre todo, ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de hacer películas con archivo?

**1** Al trabajo con archivo se lo relaciona con el trabajo de la historia y la memoria. La razón

Pirotecnia  
(Federico Atehortúa, 2019)

es simple: todos ellos tienen un estrecho vínculo con nuestra relación con el pasado. El archivo es un soporte que conserva la huella de algo acontecido y lo transporta al futuro. La memoria y la historia son actividades humanas que intentan hacer presente aquello que ocurrió previamente. Una de las formas en que la memoria puede ser activada, y la historia soporta sus afirmaciones, es a partir del contacto con archivos. Aun así, archivo y memoria/historia no son lo mismo. El archivo es materia/soporte, la memoria trabajos del espíritu, la historia una episteme.

**2** Casi toda la materia en el mundo humano es susceptible de ser considerada archivo, no solo las imágenes conservadas en instituciones arcónticas (Derrida). Las ruinas de civilizaciones pasadas, sus huellas arqueológicas, son en parte archivos (¿no es la arqueología la ciencia del arkhé, es decir, del origen?). Si alguien de importancia muere, y deciden guardar sus pertenencias, todo ello será considerado archivo de inmediato.

El concepto de archivo puede ser sumamente expansivo (Derrida llega a afirmar que el inconsciente es un archivo) y en consecuencia deja de decirnos algo relevante acerca de cuál es la especificidad del trabajo con él. Quizá sea porque aquello que define el trabajo con archivo no está en el archivo mismo, sino afuera de él, en la mirada que se construye alrededor suyo. Dice Georges Didi-Huberman: «... el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba. Siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, (2004). *Arde el archivo*. Traducción de Juan Antonio Ennis.



**3** Las imágenes de archivo tienen la vocación de ser usadas fragmentariamente. Muchas de las imágenes que hoy usamos como archivos, en su momento, fueron obras terminadas. Otras son fragmentos de obras incompletas, otras descartes o pedazos de obras perdidas (ruinas).

Una imagen es cada vez «más archivo» cuando media entre ella y nuestra mirada la distancia que otorga el tiempo o la evidencia de su parcialidad.

El paso del tiempo y el «devenir archivo» vierten una cualidad democrática sobre las imágenes; todo archivo, en parte, se convierte en un fragmento, en algo inacabado. El devenir archivo siempre trae como consecuencia devenir fragmento. Los archivos, vistos así, cuestionan el mito de la plenitud de una obra. Abren lo que antes se presentaba como cerrado al trabajo del porvenir. Nos dan la posibilidad de continuar e intervenir el trabajo que se hizo en el pasado. En pocas palabras, devenir archivo es devenir posibilidad.

**4** Devenir archivo también depende de un aspecto topológico (no solo temporal). Una imagen deviene archivo cuando es trasladada a un lugar específico, cuando es puesta aparte, cuando entra en relación con otras imágenes, en otro espacio al que inicialmente no estaba destinada. «Solamente un metafísico ignoraría este carácter construido del archivo, procurando afirmar aún que “ahora el origen habla por sí solo”»<sup>1</sup>. Entonces: el trabajo con archivo es cuestión de montaje. Ahora bien, todo el cine es también una cuestión de montaje. Por lo tanto lo específico de este trabajo aun debe estar en otro lugar.

**5** El trabajo con archivo siempre supone regresar a un origen, emplazarse en el punto de partida de algo. Su sentido etimológico es el de mandato o comienzo.

Pero esto no significa necesariamente que el archivo nos lleve al lugar de origen para comprender la Historia en su sentido verdadero. El archivo, en realidad, tiene la virtud de llevarnos al lugar donde aún había potencia, donde muchas otras cosas eran posibles. Por ello el trabajo con archivo en realidad no está en tratar de entender cuál fue el uso histórico que se le dio a una imagen en su momento de creación, o en tratar de repetir su historia, sino que está en volver al origen para buscar un nuevo

<sup>1</sup> Idem.

Pirotecnia  
(Federico Atehortúa Arteaga, 2019)



camino, una nueva verdad que las determinaciones de su tiempo impidieron desarrollar.

**6** Hay un uso del archivo, que domina gran parte del imaginario sobre el trabajo con estos materiales, al que quisiera oponerme; llamémoslo *uso ilustrativo*. Este uso se dirige a inscribir las imágenes en los procesos históricos en que fueron producidas, para que «tengan el mismo sentido» que tuvieron al momento de su creación, o, en otra modalidad más pobre aun, buscan instrumentalizar las imágenes para que ellas no sean más que un apoyo visual, o parte de una ambientación temporal de otro discurso.

Este uso del archivo, sufre como ningún otro de lo que Derrida llamó «el mal de archivo». Su impulso es el de repetir el pasado y por lo tanto está ligado a la pulsión de muerte. La idea de que el archivo está allí para repetir lo que ya aconteció, para volver en el futuro idéntico a sí mismo, es la muerte misma. Es la transformación de la imagen en fósil. El uso ilustrativo es un uso reaccionario.

**7** Excursus: *Viaje a Italia* (1954).

Katherine (Ingrid Bergman) y Alex (George Sanders) viven el desmoronamiento de su matrimonio en medio de una visita a Nápoles en la mítica película de Rossellini. Justo cuando han decidido que ya no se soportan, que deben regresar a Inglaterra para divorciarse, son invitados a presenciar un hallazgo arqueológico en las ruinas de Pompeya. Ambos presencia cómo los restos de una pareja son exhumados de entre la arena volcánica, preservados en el tiempo en un abrazo eterno: «dos personas tal y como eran al momento de morir... quizá marido y mujer», afirma el encargado de la visita. Esta visión genera un trauma profundo en Katherine (y solo en ella a pesar de las decenas de personas alrededor viendo lo mismo), que en medio de las lágrimas se retira, incapaz de seguir viendo.

Para los arqueólogos y curiosos alrededor, la pareja congelada en el tiempo no habla del presente, solo del pasado, pues están solo preocupados por determinar qué información puede darnos este hallazgo



El laberinto  
(Laura Huertas Millán  
2018)

para el mejor conocimiento de la Historia. Para Katherine no es así, hay en ella una apertura en su mirada, y el encuentro con este «archivo» no habla tanto del pasado, como del presente y el futuro. Para Katherine la imagen de los amantes representa el trauma del tiempo, una especie de retorno de lo reprimido que evidencia la ambigüedad radical que vive con su pareja. «Los amantes fosilizados» le han devuelto la mirada, ellos son la paradójica experiencia de querer permanecer con su esposo y al tiempo sentir el aprisionamiento y la muerte eterna que ello puede significar. Así, mediante la mirada, este hallazgo es liberado de su sentido arqueológico, para contar una nueva historia.

Creo que el trabajo que el cine hace con archivos debería parecerse más a este encuentro traumático de Ingrid Bergman con el arché, y menos con el de historiadores y arqueólogos. Hoy que la narrativa que domina nuestro tiempo es la escatología, más que nunca es necesario que el cine (y el archivo) se

proyete sobre el futuro.

**8** La forma de redimir el archivo es obstruir su impulso a repetirse, es sacarlo de su función histórica, cortar el circuito de la repetición y llevarlo hacia la variación.

Boris Groys asegura que el deseo utópico tiene que ver con el deseo del sujeto de salir de su propia identidad definida históricamente, de abandonar su lugar en la taxonomía histórica. Es decir, todos nosotros creemos tener una identidad única. Paradójicamente a todos se nos identifica socialmente por elementos que no elegimos: nacionalidad, filiación, nombre, raza, clase, idioma, etc. Aun así conservamos la idea de que hay algo auténticamente nuestro que escapa a todas esas determinaciones. Según Groys, el archivo le da al sujeto la esperanza de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro, porque



El laberinto  
(Laura Huertas Millán, 2018)

el archivo promete mantener los textos o las obras de arte de este sujeto y hacerlos accesibles después de su muerte. Esto mismo se puede decir de la vida de las imágenes. Para ellas también hay en su condición de archivo una promesa de utopía que les permitirá desarrollar una distancia crítica hacia su propio tiempo.<sup>1</sup>

Los archivos, bajo la mirada de Groy, son máquinas de transportar el presente hacia el futuro.

9 Toda imagen, que no sea descartada, es en alguna medida un archivo inmediato, es un objeto que se proyecta hacia el futuro, y que busca ser redimido de su determinación presente por medio del montaje. Es el montaje el que le permite a las imágenes escapar del aprisionamiento de la mirada.

Una imagen en una película no es solo una imagen, sino que es lo que las imágenes que le preceden y las que le continúan le permiten ser. Una imagen es también las energías y emociones que moviliza.

Si esas imágenes son insertadas en un flujo diferente, serán otras imágenes pues adquirirán una nueva energía, y seguramente serán cargadas con nuevas emociones. Parafraseando a Wittgenstein: no se trata de lo que se muestra, se trata del modo en que muestra y del contexto en que es mostrado. Las imágenes están en el modo en que se usan.

Entonces, cuando en el cine hablamos de trabajar con archivos, estamos hablando de un trabajo de reapropiación (no expropiación) y resignificación. El contenido en el trabajo archivo no lo da el archivo mismo, lo da el contexto. El contexto es el que provee la mirada.

1 Idem.

## Epílogo

Esta forma de ver las imágenes del pasado, haciendo un trabajo utópico con el archivo, la encuentro al menos en dos vertientes del cine colombiano reciente.

De un lado están aquellas obras que intentan «volver a ver». Aquellas que escrutan el archivo para hacerle decir lo que antes no se dijo, para disipar la niebla, no del tiempo presente, sino la del tiempo en que esas imágenes fueron producidas. Ver una imagen tras muchos años se hace no para ver lo mismo, sino para ver lo que no se vio, para ver lo otro, aquello que Benjamin llamó el inconsciente óptico. Este es el caso de películas recientes como *Doble yo* (Felipe Rugeles, 2018), *Pirotecnia* (Federico Atehortúa, 2019) o *El laberinto* (Laura Huertas Millán, 2018). Hay en ellas una voluntad por encontrar en las imágenes, en los espacios, en los descartes y olvidos del pasado, no solo los pliegues de la historia, sino también fuerzas históricas desechadas que pueden tomar nueva vida.

El otro grupo de películas es aquel en el que el uso ficcional del archivo es mucho más acusado. Me refiero a películas como *Parábola del retorno* (Juan Soto, 2016) o *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2008). Estas películas, a partir de la ucronía, una íntima y la otra colectiva, plantean trayectorias alternativas de la historia. Ellas crean un contexto que hace que las imágenes tomen una nueva vida, plantean sucesos no ocurridos pero que pudieron suceder.

En ambos casos estamos ante una proyección hacia el porvenir. En el primero explorando aquello que siempre estuvo allí pero no pudimos ver en su momento; en el segundo, explorando aquello que nunca sucedió pero que siempre ha tenido una presencia latente en la realidad. Todas estas películas lidian con la melancolía del presente de forma productiva, se proyectan hacia el futuro en una relación con la tradición, son obras que, como dice Groy, están más interesadas en las aspiraciones utópicas que conducen a los artistas más allá de sus contextos históricos que en los propios contextos.



## Jerónimo Atehortúa Arteaga

Egresado de la Fundación Universidad del Cine (Argentina) y MFA de film.factory de la Sarajevo Film Academy (Bosnia y Herzegovina), programa dirigido por Béla Tarr. Durante varios años se desempeñó como crítico de cine para el periódico El Mundo (Medellín) y sus textos sobre cine han sido publicados en diversos medios especializados. Productor de películas como *Pirotecnia*, de Federico Atehortúa (2019), de la que también fue coguionista, y *Como el cielo después de llover*, de Mercedes Gaviria. Es también productor, director y coguionista de *Mudos testigos*, proyecto póstumo de Luis Ospina.

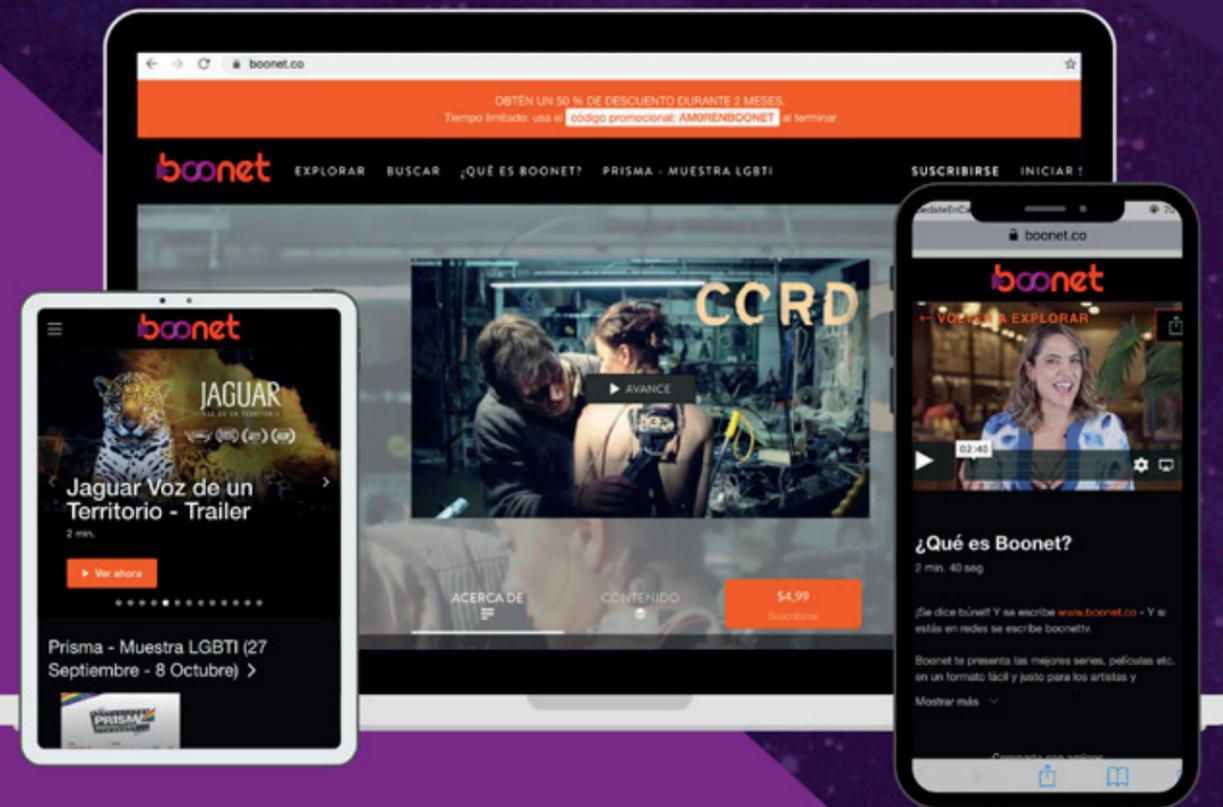
**movies**



UNIVERSO  
**CREATIVO** DE LAS  
**HISTORIAS**

**WWW.MOWIES.COM**

Empieza a resonar con **boonet**  
el escenario digital donde viven  
las historias de Colombia e  
Iberoamérica.



Suscríbete, paga por ver o haz  
parte con tus contenidos.

▶ Vive la Temporada Cine Crea Colombia en [www.boonet.co](http://www.boonet.co)

Encuétranos en



@boonettv

info@boonet.co

TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0

A circular portrait of a man with short dark hair, looking slightly to the right. He is shirtless and has a serious expression. The portrait is set against a light blue background and is framed by a white circular border with a yellow and pink gradient. The background of the entire page is split into a pink top half and a yellow bottom half.

## TAN LEJOS, TAN CERCA: SESENTA AÑOS DE CINE POLÍTICO Y SOCIAL

*Por Pedro Adrián Zuluaga*

## A PROPÓSITO DE LA SECCIÓN ESTO NOS INCUMBE

En su imprescindible *Historia del cine colombiano*, el crítico Hernando Martínez Pardo incluyó a *El milagro de sal* (Luis Moya, 1959) entre las películas que en la década de 1950 inauguraron una nueva tendencia: «no como algo acabado y definido sino como primeros pasos que anuncian la posibilidad de abrir perspectivas al cine colombiano»<sup>1</sup>, escribió. De la película de Moya —director mexicano— Martínez Pardo valoró que el minero de la sal y las canteras, al que define como un personaje completamente nuevo en el cine colombiano, apareciera en sus condiciones de trabajo y en su forma de vida. La película, imperfecta tal como la describe el crítico e historiador, y donde lo sentimental primó sobre el análisis social, tuvo unos gestos que la elevaron por encima del término medio de su tiempo; además, rehuyó el mandato de ser una película «turística de propaganda nacional» o expresar «una modalidad característica del país» (léase folclor), exigencias ambas que marcaron al cine colombiano de los años cuarenta y cincuenta.

Lo que en *El milagro de sal* aparecía en ciernes tuvo desarrollos mejor logrados en películas de la década de 1960. Un ejemplo de ello es el largometraje de 1963 *Tres cuentos colombianos*, que reúne dos cortos dirigidos por Julio Luzardo (*Tiempo de sequía* y *La sarda*) y uno por Alberto Mejía (*El zorrero*). La película empieza con una advertencia: la alusión a un político antioqueño —Luis Guillermo Echeverri— que habría planteado en el congreso sus tesis sobre los problemas que afectaban al hombre colombiano. «Esta película trata de presentar, aunque en pequeña parte, algunos de los temas tratados por ese gran compatriota que no tuvo miedo en mostrar las cosas malas de Colombia, si con ello contribuía al bien de su pueblo», se lee. Y,

1 Esta y las siguientes citas de Martínez Pardo son tomadas de *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina, 1978.



en efecto, los tres cortos abordan problemas sociales como la pobreza rural, las tensiones entre modernidad y tradición en un pueblo de pescadores del Caribe, o el impacto de la urbanización descontrolada y el crecimiento anómico de una gran ciudad como Bogotá.

¿Llegó tarde el cine colombiano a esos problemas que ya habían merecido la atención de las artes plásticas y especialmente de la literatura? Sin duda que sí, si se considera la relativamente amplia producción novelística sobre asuntos como la violencia. En contraste, apenas un mediodometraje de los cincuenta —*Esta fue mi vereda* (Gonzalo Canal Ramírez, 1958)— y largos de la década siguiente, como la desaparecida película *El hermano Caín* (Mario López, 1961) y *El río de las tumbas* (Julio Luzardo,

La sociedad del semáforo  
(Rubén Mendoza, 2010)

El milagro de sal  
(Luis Moya Sarmiento, 1958)



1965), pusieron el foco en la violencia política como experiencia traumática. No hay espacio suficiente aquí para explicar el por qué de esa atención tardía del cine. Fue necesaria una suma de factores de orden nacional e internacional (el reciente triunfo de la Revolución cubana, entre otros), para que críticos, realizadores y productores se embarcaran conjuntamente en un proyecto de cine nacional que suponía, ante todo, la invención de un nuevo espectador, ese al que, según el actor y realizador Pepe Sánchez, en una entrevista para el primer número de la revista *Cinemés*, habría que «suscitarle ciertas inquietudes frente a los problemas que debe o está en la obligación de plantear el cine».<sup>2</sup>

Ese proyecto de cine nacional estuvo lejos de generar consenso en esa década convulsa que fue la de 1960. Sobre *El hermano Caín* Martínez Pardo recordó en su libro que «fue rechazada por la Junta de Censura por motivos de orden público, pues se juzgó que los recuerdos de la violencia estaban todavía muy frescos». Con una expectativa muy diferente sobre el papel del cine en la reconstrucción de la memoria social, el crítico Andrés Caicedo escribió en 1974 acerca de *El río de las tumbas*: «el film evade toda conclusión de tipo político [...].

2 El artículo se tituló «Tres realizadores colombianos» y fue publicada en *Cinemés* No 1, 1965. Entrevistó Jaime Lópera y respondieron Jorge Pinto, Pepe Sánchez y Alberto Mejía. También participó Julio Roberto Peña, productor de *Raíces de piedra* (Dir. José María Arzuaga, 1963) y miembro del equipo de la revista.

La realidad colombiana no está aludida: lo que el film elude es la argumentación con esta realidad»<sup>3</sup>. Hoy la película de Luzardo se lee, comúnmente, con mucha más benevolencia, y se destaca en ella el atreverse a insertar la representación de la violencia en el marco de una narración con trazas costumbristas. Aludir a la violencia, más que argumentar sobre

3 Andrés Caicedo, «El río de las tumbas de Julio Luzardo». El texto inédito, descartado del primer número de la revista de Ojo al Cine, fue publicado en la antología de críticas de Caicedo editada por Luis Ospina y Sandro Romero Rey para Editorial Norma en 1999.

Noche herida  
(Nicolás Rincón Gille, 2015)



ella o mostrarla directamente, con los años empezó a ser considerado —en el cine colombiano contemporáneo— más un mérito que una limitación.

La misma tensión que se daba en *El milagro de sal*, entre una problemática social y una sentimental, se repite en *Bajo la tierra* (Santiago García, 1968). La película recoge situaciones como la violencia o las migraciones campesinas, y construye en su personaje principal, Múnera, un prototipo del colombiano despojado y precario, cuyo drama termina por resolverse en un triángulo pasional. En esta adaptación de la novela de José Antonio Osorio Lizarazo, los celos y el machismo se vinculan a las realidades de la pobreza y la exclusión.

### SALTOS Y CONTINUIDADES

Mucho va del cine colombiano de las décadas de 1950 y 1960 al cine del siglo XIX. También el país es otro. Aunque ha habido avances en la superación de la pobreza, estamos lejos de ser un país que se pueda preciar de la equidad social. Los años sesenta vieron el surgimiento de una nueva fase del conflicto social y político con la creación de las guerrillas de izquierda en la Colombia que había creído encontrar en la alternación del poder entre liberales y conservadores una solución al desangre conocido como La Violencia, con mayúsculas.

En 2005, en pleno debate por la desmovilización de las AUC y la posterior Ley de Justicia y Paz, se estrenó *La sombra de caminante*. La opera prima de Ciro Guerra no solo indicó el camino para un cine de bajo presupuesto y cargado de alusiones cinéfilas, sino que señaló rutas posibles hacia una pedagogía de la reconciliación, de la que el cine podría participar (más adelante, otras ficciones como *Matar a Jesús* de Laura Mora han retomado esa ruta). En *La sombra del caminante*, las distancias entre víctimas y victimarios se relativizan: es mucho más lo que los une que aquello que los separa.

El nuevo escenario institucional creado por la Ley de Cine de 2003 propició herramientas para la emergencia de una nueva cinematografía nacional. Esencialmente diverso en los posicionamientos es-

téticos de las películas, en este nuevo cine ha existido una preocupación dominante por la realidad social y política. Se traza así una línea de continuidad entre las películas políticas de las décadas del sesenta y el setenta; el impulso que, bajo el amparo de Focine, se le dio a la carrera de cineastas cargados de una densa memoria del país en el que crecieron y al que intentaron expresar en términos filmicos (las películas de Luis Ospina, Carlos Mayolo, Lisandro Duque, Jaime Osorio, Camila Loboguerrero o Víctor Gaviria, entre otros), y las nuevas generaciones de cineastas.

Al comienzo de *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010) se oye un audio retomado de *Agarrando pueblo* (1978). Ese guiño es una muestra de la autoconciencia con que Mendoza se enfrenta al peligro de las representaciones miserabilistas denunciadas en el corto de Carlos Mayolo y Luis Ospina. El director de *Noche herida* (2015), Nicolás Rincón Gille, ha declarado su filiación con el cine documental de Marta Rodríguez y sus procesos de escucha atenta y de larga duración. En *Gente de bien* (Franco Lolli, 2014) se puede ver un puente que lleva hasta el cine de Víctor Gaviria con sus búsquedas realistas y su obsesión por encontrar en el trabajo de actores no profesionales un naturalismo que se parezca a la vida. En *El piedra* (Rafael Martínez, 2018) se retoma la preocupación por el mundo popular de cineastas del Caribe como Pacho Bottiá o Ernesto McCausland.

El cine que toma sus materiales de la realidad más conflictiva, y que se acerca a personajes vulnerables, sabe que no puede eludir las preguntas éticas. El documental *Bagatela* (Jorge Caballero, 2008) observa el drama de los delitos menores y la ficción de justicia que los enfrenta, desde una prudente —aséptica— distancia. En cambio, en *Ciro y yo* (2018), Miguel Salazar intenta lo contrario: volverse uno con su personaje, Ciro, para quien la violencia no ha tenido ninguna contemplación.

Supongamos que todo este cuerpo de películas, que se reúne en la sección «Esto nos incumbe» de la Temporada Cine Crea Colombia 2020, entra a

nuestra conciencia de espectadores como un único plano secuencia en el que a la unidad espacial — Colombia— se superponen múltiples tiempos (un poco como el recurso técnico y narrativo que usa Klych López en *Siempre viva*, para actualizar el palimpsesto de memorias derivadas de la toma y retoma del Palacio de Justicia en 1985). ¿Podremos escapar de la repetición y circularidad de la violencia? ¿Podrán los niños que vendrán tener otras memorias y experiencias para dibujar y no aquellas que vemos evocadas en el largometraje animado *Pequeñas voces*, de Jairo Carrillo y Oscar Andrade (2010)? ¿Veremos algún día este cine colombiano como un testimonio de un tiempo ya pasado y no como la advertencia de algo que permanentemente nos domina con su asedio? Porque el problema de los cineastas es la representación (y encontrar en ella justicia y belleza), pero el desafío de los ciudadanos es transformar la realidad.



### Pedro Adrián Zuluaga

Periodista y escritor. Es autor de los libros *¡Acción. Cine en Colombia!* (2007), *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (2012), *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (2013) y *Qué es ser antioqueño* (2020).

TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0

## CIEN AÑOS DESPUÉS: LAS MUJERES EN EL CINE COLOMBIANO

*Por Laura Mora*





## A PROPÓSITO DE LA SECCIÓN FUERZA FEMENINA

El 13 de febrero de 1926 se estrenaba la película *Alma provinciana*, de Félix Joaquín Rodríguez, en el suntuoso Teatro Faenza del centro de Bogotá. La película, que se encuentra en Wikipedia bajo el género de comedia costumbrista, está dividida en once partes a manera de episodios que narran en paralelo las aventuras amorosas de dos primogénitos de clase alta, hijos de don Julián, el patriarca dueño de una gran hacienda a las afueras de Bogotá. Su hija se enamora de un encantador, romantizado y culto mayordomo, y su hermano, un joven «fies-tero» capitalino se enamora de Rosa, una hermosa obrera hija de un zapatero y una madre enferma.

Más que una comedia costumbrista, la película me parece un melodrama de clases que dibuja esa

Colombia siempre idealizada por las élites, intentando replicar un *modus vivendi* que el cine, casi a manera de propaganda, intentaba imponer en el mundo. Ese país de ferrocarriles, mujeres y hombres distinguidos y élites encerradas, que decidieron dar la espalda al trópico salvaje y diverso que habitaban.

Todo en la película es ajeno y al mismo tiempo trágicamente cercano. En esa aproximación a la realidad que ignoraba el país, se labran las problemáticas más significativas de la Colombia de hoy. La pregunta por las clases sociales interviene en todas nuestras representaciones artísticas de manera directa o indirecta.

Hay un par de gestos en el personaje de Rosa, la obrera, que encuentro particularmente significativos y casi, casi emancipadores. En una escena Rosa es acosada por el jefe de la fábrica donde trabaja; ella se defiende categóricamente y es expulsada de su trabajo, lo que pone en jaque la ya debilitada estabilidad económica de toda su familia. Ante el

reclamo de su padre, Rosa argumenta que fue él quien le enseñó a mantener sus principios y, a través de un hermoso flashback, es evocado el momento en que apareció en ella una conciencia de clase. Rosa recuerda cómo cuando era niña, en casa de una familia rica, observaba cómo otros niños de su edad celebraban el bautizo de una muñeca. La pequeña mira desde la distancia a esos otros niños, bien vestidos, bien alimentados, y entonces aparece un intertítulo absolutamente revelador: «La felicidad de esos niños despertó en mí la idea del dolor», y continúa: «Esa desigualdad no es obra de Dios, es obra del carácter del hombre, que siempre quiere sobresalir, y para que unos sobresalgan se necesita la postración de los otros». En ese instante de la película, Rosa, sin saberlo, se asume como un sujeto político, en ese instante ese personaje femenino adquiere otra dimensión.

En 1926, al otro lado de la mirada de Félix Joaquín Rodríguez, Quibdó ardía en llamas y era destruida por un incendio; las denuncias sobre familias adineradas que se hacían a baldíos de colonos pobres se agudizaban y ese mismo año una gran mujer, que luego fue representada en el cine por la directora Camila Loboguerrero, María Cano, era detenida en Tunja junto a sus compañeros por el contenido incendiario de sus discursos.

Cuatro décadas después una fuerza femenina la que pone en escena el contraplano de esas imágenes de casas campestres con lagos y patos. Marta Rodríguez y su compañero Jorge Silva nos presentan *Chircales* (1972), un documental que da cuenta de la explotación en las ladrilleras de Bogotá. La mirada poética e intrépida de esta dupla expone ante nosotros el lado B de la historia. Marta aparece como quien quiere hacerse cargo de su presente, una mujer que mira, denuncia, conmueve. La potencia de las imágenes de los pequeños sometidos al trabajo o la del suntuoso y elegante vestido de la primera comunión tendido en esa humilde cama son memorables; la mirada de Marta es tan justa, tan duramente compasiva e incómoda, que nos expone ya no ante el deseo de ser una cosa que nunca hemos sido, sino ante la tragedia de lo que se ha gestado frente al intento nefasto de dar la espalda a lo que realmente somos. También por esa época la artista Beatriz González pintaba *Los suicidas del Sisga*, esa obra que desde el arte también obligaba a girar la mirada hacia unos personajes siempre olvidados de las clases populares. Una obra y una postura política que serían retratados años más tarde por Diego García-Moreno en su maravilloso documental *Beatriz González, ¿por qué llora si ya reí?* (2011).

Oscuro animal  
(Felipe Guerrero, 2016)

Chircales  
(Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1972)

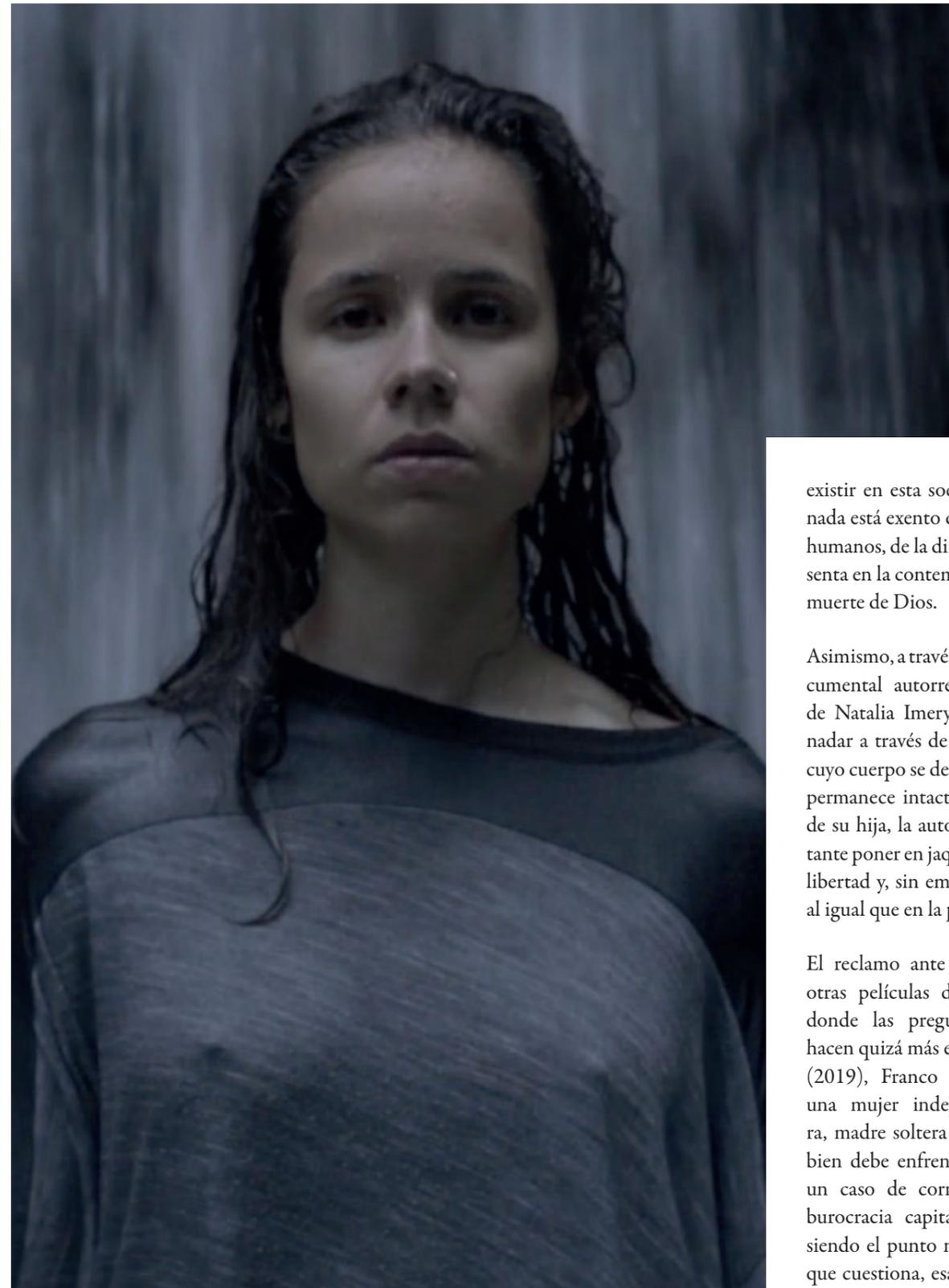


Las mujeres en el cine colombiano —las que aparecen representadas y las que detrás de la cámara reaccionamos ante el mundo que nos rodea— han sido diversas y complejas en nuestra corta cinematografía. Debo aclarar que no pretendo aquí hacer un análisis exhaustivo sobre la representación femenina, o la mirada femenina, ni mucho menos decir que soy una experta al respecto. No es mi lugar de enunciación, ni tampoco mi deseo. Nunca he pensado el cine desde ese lugar; para mí, el cine es la posibilidad de indagar sobre la contradictoria condición humana, es la posibilidad de buscar y crear algo verdadero, no entendido desde la verosimilitud o de lo verificable, sino la verdad que se esconde en esa contradicción. Y esa búsqueda por superar la propia contingencia me es igual de quien provenga, siempre y cuando puedan hacerme partícipe de una experiencia inédita, que pueda trascender la fugacidad del tiempo, porque lo que encarnan es el complejo y eterno desasosiego de lo humano.

En la película *Oscuro animal*, de Felipe Guerrero (2016), las historias de tres mujeres dejan en evidencia la huella de la guerra. Con una puesta en escena compleja y exigente, Guerrero nos enfrenta ante tres mujeres expulsadas. El paisaje las expulsa porque el paisaje en esta historia está lleno de violencia, la violencia leída como patrimonio de la masculinidad. Aquí, como en el título de ese maravilloso libro de la escritora bielorrusa Svetlana Aleksievich, «la guerra tiene rostro de mujer». La mujer es territorio de conquista y quien posee las tierras también posee sus cuerpos. Esas tres mujeres están tan cuidadosamente representadas, tan marcadas por todo lo que no vemos, que nos dejan como espectadores y cómplices de sus fisuras. La idea de la sororidad atraviesa los tres relatos: todas ellas son en algún momento auxiliadas o auxiliadoras de otras mujeres.

Las mujeres del campo y de la periferia han sido representadas en diferentes películas como *Chocó* (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2011), *La sirga* (William Vega, 2012) o *La tierra y la sombra* (César Acevedo, 2015), entre otras. Todas comparten unos pesos y unas responsabilidades, marcas de

Dopamina  
(Natalia Imery, 2019)

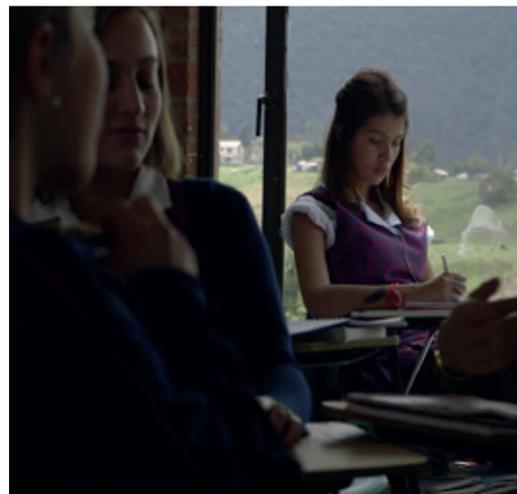


existir en esta sociedad y, sin embargo, nada está exento de malestar en los seres humanos, de la dificultad que se nos presenta en la contemporaneidad frente a la muerte de Dios.

Asimismo, a través del dispositivo del documental autorreferencial, *Dopamina*, de Natalia Imery (2019), nos invita a nadar a través de las aguas de un padre cuyo cuerpo se deteriora, pero cuya alma permanece intacta. La homosexualidad de su hija, la autora, parece por un instante poner en jaque su propia noción de libertad y, sin embargo, el amor triunfa al igual que en la película de Rodríguez.

El reclamo ante la madre persiste en otras películas de contextos urbanos, donde las preguntas existenciales se hacen quizá más evidentes. En *Litigante* (2019), Franco Lolli nos pone ante una mujer independiente, trabajadora, madre soltera y con agencia, que, si bien debe enfrentar en su vida laboral un caso de corrupción dentro de la burocracia capitalina, la madre sigue siendo el punto neurálgico... esa madre que cuestiona, esa madre ambivalente a

Mañana a esta hora  
(Lina Rodríguez, 2016)



la tierra y la memoria, que instalan preguntas muy distintas a las mujeres urbanas que aparecen en nuestro cine. Realizar este ejercicio de reflexión alrededor de películas que han expuesto mujeres tan diversas me ha enfrentado ante la complejidad de este territorio, uno, que son muchos.

En esa realidad urbana, mujeres como Lina Rodríguez han sabido reflexionar sobre sus universos más íntimos, la cotidianidad de una familia de clase media donde la vida no siempre es lo que soñamos. En *Mañana a esta hora* (2016) el vínculo del amor triunfa sobre las relaciones agrietadas. Ese estrecho apartamento donde se mueve la película no deja de ser una de esas burbujas que creamos para



quien queremos matar y a la vez salvar. Y el vacío ante lo inefable, la aceptación de todo aquello que ni siquiera la muerte resuelve o sana.

En *Sol negro*, de Laura Huertas Millán (2016), aparece de nuevo ese núcleo femenino, golpeado por la historia familiar. La forma híbrida de la película nos propone un nuevo camino para adentrarnos en su intimidad. La imagen de esa mujer, que ya reconocemos profundamente afectada, dejando salir de manera catártica su propio dolor en forma de canto en las ruinas del Teatro Faenza —tan ajenas a aquel que acogía la premier de *Alma provinciana* casi 100 años atrás— es potente.

Y es también casi 100 años después que en una película como *Las razones del lobo* (2020), de la documentalista Marta Hincapié, desde el club campestre de una ciudad de provincia se cuestiona finalmente a las élites. A través de sus propios recuerdos, que terminan siendo las memorias de un país condenado a un bucle, y una apuesta formal arriesgada y

austera, Hincapié construye un contundente gesto político ante la opulencia que filma.

Las mujeres en el cine colombiano —las que son representadas y las que ponen en escena— han evidenciado la complejidad de nuestra situación política, la diversidad de nuestro territorio, la huella de un país azotado por la guerra, la vida y sus dificultades más íntimas. También dejan en evidencia la existencia de dos mundos casi distintos, el rural y el urbano, separados por un bosquejo de modernidad.

El cine debe perdurar como un lugar donde todas y todos podamos hablar del tormento y la belleza de lo que nos implica y nos convoca espiritualmente, sin que la sociedad nos imponga unas ideas preconcebidas, basadas en nuestro género o nuestra condición social, para dirigir nuestra forma de mirar o la dirección de nuestras miradas. El cine no puede existir sin la mirada, y es en su autenticidad donde podemos construir una experiencia verdadera.

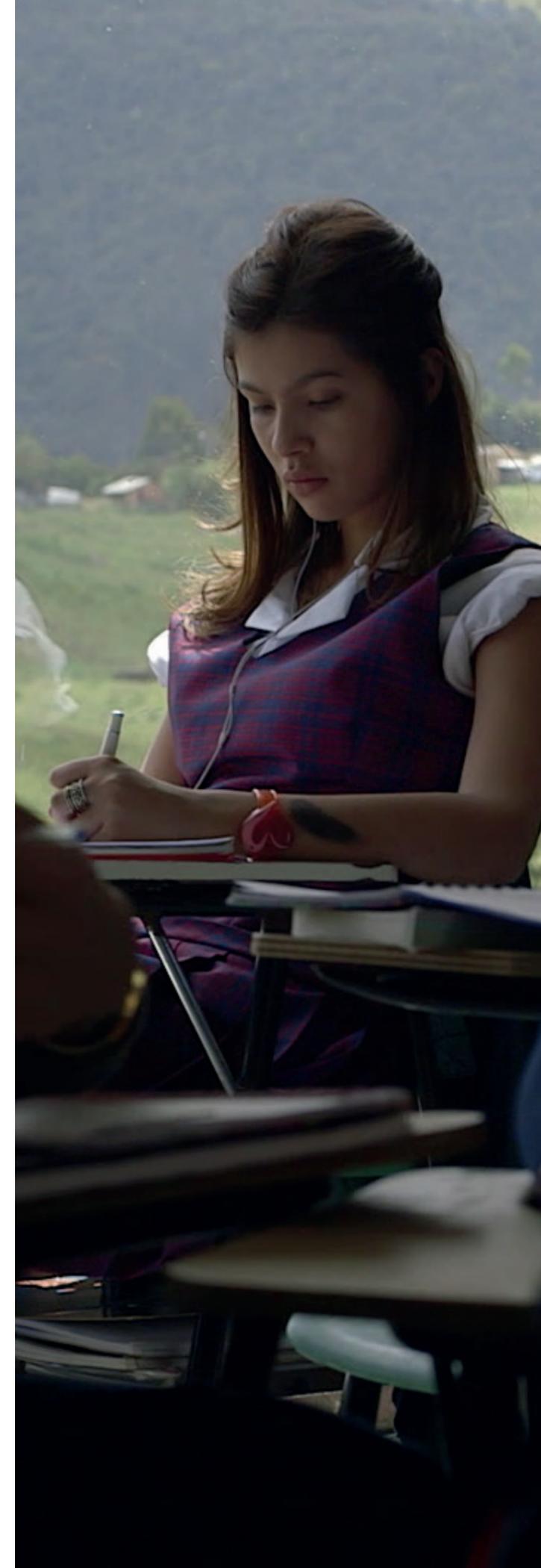


### Laura Mora

Graduada de Dirección de Cine de la Universidad RMIT, de Melbourne (Australia). Directora del largometraje *Matar a Jesús* (2017), estrenado en el Festival de Cine de Toronto y en el Festival de San Sebastián, donde obtuvo la Mención Especial de Nuevos Directores y el Premio Eroski, además de ser seleccionada en más de 30 festivales y ganadora de más de veinte premios.

Oscuro animal  
(Felipe Guerrero, 2016)

Mañana a esta hora  
(Lina Rodríguez, 2016)



[www.cinecoplus.com](http://www.cinecoplus.com)



**CINECO/PLUS**  
Películas a un clic



**Cine  
Emociones  
Local**



Foto: BOGOSHORTS

CREA TALENTO CREA COLOMBIA

**#INVERTIRENCULTURAES:**

**CORTOS DE LARGO  
KILOMETRAJE.**

En Colombia la producción de cortometrajes pasó de 50 en 2.003 a más de 450 en 2.020.

**( CO • CREA )**

TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0



## TODO LO QUE SUENA

*Por Mercedes Gaviria*



Los nadie  
(Juan Sebastián Mesa, 2016)



## A PROPÓSITO DE LA SECCIÓN A RITMO DE CINE

*Respeto. La música habla por sí misma.  
No se necesitan notas explicativas.  
Solo disfrutemos de la música.  
Basta de cháchara.  
De vuelta a los principios.  
¿Qué más podría agregarse?*

Kodwo ESHUN

Cuando me invitaron a escribir este texto, se acrecentó en mí la idea de ser una total intrusa en el campo de la música y sobre todo en su campo de análisis. Pero parece evidente que la música bordea el terreno de una sonidista y es ahí en esa tensión donde quiero detenerme. Mi oficio como sonidista parte de la manipulación de sonidos concretos en el cine. Me dedico a experimentar su maleabilidad y

conducta, probando infinitas variables de duración, intensidad y resonancias que expanden los universos de las películas.

La música, más allá de sus posibilidades narrativas, expresivas, dramáticas, diegéticas y extradiegéticas, irradia una naturaleza similar a las cualidades intrínsecas del sonido y comparte por momentos valores incomprensibles y profundos que dialogan constantemente con el montaje de voces, ruidos y ambientes que nos entrega cualquier recorte de realidad.

En *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Raymond Murray Shafer sostiene la idea implacable de estar viviendo en una composición musical macrocósmica y abraza las teorías de John Cage, que dice que la música es sonidos, sonidos que nos rodean, estemos fuera o dentro de un auditorio. Así es que Shafer anuncia una nueva era en la que cualquier sonido es susceptible de penetrar en el dominio de la música y, entonces, somos testigos de una nueva orquesta: todo lo que suena.

Shafer confirma que la música puede ser una búsqueda para la influencia armonizadora de los sonidos del mundo sobre nosotros. Y ahí creo que puedo encontrar un pensamiento que me ayude a comprender la naturaleza sonora de la música en el cine colombiano y su poder para representarnos como cultura, siendo sonidista y lejos de ser una musicóloga.

Hace poco trabajé para un videoensayo con planos y sonidos de *Don't Rush*, una película de Elise Florenty y Marcel Türkowsky, que me permitió reconocer la teoría de Jacques Attali, que plantea las posibles relaciones entre la música y el dinero, el poder y la política. La película nos muestra a tres varones que, a lo largo de una calurosa noche de verano, reflexionan sobre unas canciones *hasik lidika*, un tipo de música rebética de principios del siglo XX que celebra los efectos del hachís. Pero más allá de los placeres subyace la pregunta sobre el amor, la felicidad, la tristeza, la búsqueda de la libertad y el compromiso político. Poco a poco, la contracultura del ayer, nacida de la pobreza y la violencia y construida sobre los dolores del exilio, reverbera en el presente.

Me es imposible, entonces, no preguntarme por la información rebética del cine colombiano. La música ha sido enunciada con diferentes propósitos dentro de una narrativa de país, pero quizá con algunas películas que tuve a disposición podría inventar una posible cartografía musical para investigar qué es lo que nos está diciendo la música de nuestras películas y cómo abordar parte de la identidad sonora de un territorio tan disímil como Colombia.

Attali cree en el arte de los sonidos y ruidos (y también en la música que nace de la combinación de estos) y reflexiona sobre su papel como medio de conocimiento de otros tiempos y como profecía de un futuro posible. Y aquí surge mi pregunta: ¿podremos imaginar a partir de estas cartografías un tiempo distinto, liberado de la tradición y de la urgencia de



La impresión de una guerra  
(Camilo Restrepo, 2015)

gritos reaccionarios con el aprisionamiento de un presente que no brinda posibilidades? ¿Podremos saber quiénes somos a través de nuestras huellas sonoras en la historia del país?

Sin duda, la estética de un paisaje sonoro es un componente significativo para el mapa mental de una sociedad; funciona como unión entre la memoria y las delicadas superposiciones de la percepción, los recuerdos y las sensaciones: ¿dónde suena?, ¿cómo suena?, ¿por qué suena?, ¿quiénes escuchan?, ¿por cuánto tiempo escuchan?, ¿qué le pasa a esos cuerpos que escuchan?, ¿cuáles son sus formas de vida?

Cuando pienso en la música en el cine colombiano, aparece el sonido propio que emana del compositor y músico Edson Velandia. Su creación sónica ha sido para mí una *verdadera revelación*. Un corrimiento esperanzador de la música popular de la región campesina andina y, a la vez, la reapropiación de elementos tan tradicionales como la balada y otros mitos, que nos ofrecen una revolución estética y política de un revisionismo crítico que apunta hacia nuevos valores.

Escuchar “Calavero” en dos películas de Rubén Mendoza y después hacerla dialogar con mi propio espacio me ayuda a expandir las posibilidades de un territorio cultural. Las nuevas imágenes y la relación que propone la música en el cine surgen de esos movimientos genuinos de una propuesta casi revolucionaria.

Después de escuchar a Velandia uno ya no es el mismo. Él es como un poeta que hace dialogar los tiempos musicales del país, una tradición y una urgencia del presente. Velandia hace que nos reconozcamos en su música y sus letras y que se cree la ilusión de aproximarnos a los que estuvieron antes. Nos acerca como pueblo, nos da personalidad y hasta un espíritu propio. Somos un estado mental, un humor que se impregna y que absorbemos del aire mismo.

¿Es posible, entonces, entender la expresión sónica que nos comprende a través de un corpus de películas?

Rodrigo D. No futuro  
(Víctor Gaviria, 1990)



Esta pregunta me lleva concretamente a la escena de *Pariente* (Iván D. Gaona, 2016) en la que hay un diálogo que desnuda una discusión imposible. Uno de los personajes se pregunta de qué hablará la música ranchera y norña que escucha junto a otro; pronto descubren que esa música los reencuentra directamente con el rencor y la violencia. El paramilitar (al que aún no reconocemos como tal) se pregunta si podríamos ser diferentes escuchando otro tipo de música, menos violenta. Willington, el protagonista, parece estar convencido de otra cosa: cree que seríamos apenas los mismos, pero escuchando otra música.

La impresión de una guerra  
(Camilo Restrepo, 2015)



Esta falsa discusión nos hace reflexionar sobre lo que somos y sobre cómo hemos padecido y nos hemos alimentado de nuestros conflictos sociales. Es un recorrido circular en una búsqueda infinita de transformación. El dilema quizás esté en encontrar posibilidades concretas de liberación hacia la heterogeneidad y la libertad de expresión.

Esto me permite abordar otra complejidad a la hora de pensar la música no solo como elemento de representación, sino también de imaginación. La inaccesibilidad a los derechos de la música para el uso de nuestras películas aparece como una oportunidad para extendernos a otras formas de lo que también podemos ser. Es, concretamente, lo que le pasó a Iván Gaona cuando quiso traer la música del pasado a este imaginario de Güepsa, donde la violencia aparece inherente al paisaje del pueblo.

A veces el uso de la música que se ha creado por fuera de un lenguaje cinematográfico hace que retrocedamos al sentir el peso de una sociedad caduca. Y creo que aquí está el desafío de cómo mirar nuestro pasado y cómo tratar de reconstruirlo. La censura de los medios de producción propios hace que se redescubran las virtudes

Rodrigo D. No futuro  
(Víctor Gaviria, 1990)



de la reapropiación del lenguaje, y Velandia, por ejemplo, se ha servido de esto para su propia experimentación.

En *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010) hay un desafío mayor en la fusión de partituras entre el ruido que emana de la ciudad y la relación con un relato concreto de un moribundo que intenta regresar a sus orígenes para resistir a la exclusión, uno de los grandes tópicos de un cine que se ha hecho en Colombia y que nos ha brindado una relectura de los géneros musicales.

En *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990), toda esa exclusión que se nos presenta tan cerca es alternada con interrupciones musicales que nos permiten enfrentarnos a un sentimiento donde asoma una sociedad fragmentada y desbordada. Pareciera que ese cristal quebrado encuentra un sonido que le da forma para después volverse a destruir con las canciones de Mutantex, La Peste, P-Ne y Mierda, donde la furia aparece dibujada en esta distorsión. Como nos cuenta Gaviria, son unos jóvenes que tienen que pegar unos alaridos tan fuertes, como para que alguien, en algún lugar, los pueda escuchar y darle valor a sus vidas supuestamente erradas.

Casi treinta años después, Camilo Restrepo comienza *La impresión de una guerra* (2015) con una placa que anuncia que Colombia sigue en un conflicto interno y que ha perdido su contorno y nitidez; la corriente violenta ha mezclado todo: narcotráfico, militares, guerrilleros y bandas criminales. El país se ha convertido en un campo de batalla donde hemos visto acontecer un conflicto siniestro. La retórica de las imágenes de esta película nos deja helados, nos hace ver el tatuaje rojo que llevamos en el cuerpo. Con ella podemos participar del ejercicio de mirar incisivamente los vestigios de la guerra. ¿Podremos escucharlos también? ¿Cuáles son esas huellas sonoras que hemos encarnado? A veces la geografía tuerce los sonidos, los amplifica, los absorbe, los prolonga, los hace reverberar, los intensifica, los succiona. Y aquí es donde creo que existe alguna posibilidad de escuchar las resonancias de un conflicto que se pliega también en la música.



El trabajo del diseño sonoro de *La impresión de una guerra* funciona como un signo expresivo que empuja hacia una experiencia estética inolvidable. La aparición del elemento de la voz hace que suceda un verdadero encuentro con las imágenes. Esa voz, no otra. Una cadencia hipnótica nace de un cuerpo asediado por la desgracia de aquellas imágenes. Una métrica visceral nos ha arrojado a la oscuridad perenne de nuestro país.

Pareciera que el punk es un continuo subversivo de un país en guerra. En Medellín las baterías bélicas y las guitarras anarquistas vuelven a aparecer como una cápsula de resistencia y de vida alternativa, como dice el vocalista de O.D.I.O, la banda de punk que aparece en *Los nadie* (Juan Sebastián Mesa, 2016). Ese sonido distorsionado se ha transformado y ahora lo han tomado otros sectores de la ciudad que aún siguen sentenciados a la exclusión.

La música ha hecho entonces puntuaciones distintas para no olvidar. Funciona como un puente para que los diferentes tiempos se encuentren. La música sirve



La impresión de una guerra  
(Camilo Restrepo, 2015)

para saber lo que fuimos, lo que somos y lo que queremos ser. Conscientes de seguir tensionando una comunicación con un futuro que aún esperamos ansiosos y que devendrá en otra *sonoridad*.

En *Mares de pasión* (Manuel De la Pedrosa, 1961) sucede exactamente esto. Una mujer aparece inconsciente en una playa de Cuba y cuando despierta no recuerda nada. No sabe quién es ni de dónde viene. Su pasado ha quedado sepultado y solo le queda aceptar los tiempos de recuperación para atisbar algo de su vida anterior. En una escena posterior, cuando parece que todos sus nuevos amigos han perdido la esperanza, ella escucha un ritmo melódico que hace emerger un recuerdo nublado. Reconoce algo en esos instrumentos. Algo de ella, que viene con esa sonoridad. Es una imagen que acentúa con vehemencia el poder de la música y su posibilidad de ofrecer experiencias particulares de percepción, como si se pudiera habitar fácilmente lo intangible que resulta de la relación entre una sustancia y un espacio físico.

Después de escuchar las variaciones musicales de nuestro cine, como piezas narrativas, expresivas y sensoriales, me pregunto qué será de la música por venir. ¿Será posible entrar en un trance musical, no solo para reconocernos, sino en el que podamos imaginarnos diferentes?

El siguiente poema de José Manuel Arango nos propone un lugar distante, necesario para crear nuevos mitos culturales desde la crudeza del punk, el tiple montuno, los chasquidos de las guacharacas, la melodía del acordeón, el bambuco, el pasillo, el porro y tantas otras formas; un lugar alejado y silencioso para tratar de escuchar nuestro propio ruido e imaginar cómo sonaremos en el futuro:

*Hay un lugar en la montaña, cerca del boquerón  
desde donde el estrépito de la ciudad se oye con una  
nitidez alucinada*

*Posiblemente las paredes rocosas lo allegan por  
un efecto de caracola para devolverlo acrecido*

*Suena como un trueno, como el trote de muchas  
pezuñas, una recua de bestias en desbandada*

*Sentados a diez pasos del pinar entre hongos,  
lo oímos largamente*



### Mercedes Gaviria

Se graduó como directora de la Fundación Universidad del Cine de Buenos Aires-FUC. En el BAFICI 2018 obtuvo el premio a Mejor Sonido por su trabajo en *Las hijas del fuego*, de Albertina Carri (2018). Directora de sonido de *Visión Nocturna*, ganadora de la Competencia Internacional de FID-Marseille 2020. Su ópera prima *Como el cielo después de llover* tuvo su estreno mundial en Visions du Réel 2020. Actualmente, es profesora de Sonido en la FUC y trabaja como directora de sonido en su estudio Atalante.

TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0



## EL ÚLTIMO CUERPO SALVAJE

*Por Catalina Arroyave*

## A PROPÓSITO DE LA SECCIÓN SOMOS JÓVENES

La piel firme de Pablo está atravesada por tatuajes de palabras que le recorren el estómago, el cuello, los brazos. Unas manos blancas acarician esa piel con calma, como queriendo despertarla. La piel de Santiago se parece a la de La Mona. Pipe le tatúa en el cuello la palabra «Imagine» y le pregunta si le está doliendo. «No, suave», responde ella. Las letras de tinta marcan los cuerpos jóvenes de los protagonistas de *La jungla te conoce mejor que tú mismo* (Juanita Onzaga, 2017) y de *Los nadie* (Juan Sebastián Mesa, 2016). Los hermanan el mapa que han construido sobre su cuerpo con tatuajes de tinta negra. En los dedos de Cristina de *Los días de la ballena* (Catalina Arroyave, 2019) dice «Todo bien», una letra en cada dedo. Luna, de *Días extraños* (Sebastián Quebrada, 2015), tiene una serpiente que se muerde la cola tatuada en el brazo derecho y la palabra «Calma» sobre el esternón. Cristina, como Luna, camina por la ciudad que habita. Iván dispara mirando fijamente a su objetivo. Como Iván dispara en *El Edén* (Andrés Ramírez, 2016), Paula dispara en *Matar a Jesús* (Laura Mora, 2017). Tomás sueña con la selva chocona a la que quiere regresar con su hermano y su madre en *La playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012). Leonel quiere estar de vuelta en la selva del Vaupés, pescando, escuchando a los abuelos, en *La selva inflada* (Alejandro Naranjo, 2015). Una constelación de gestos se repite para representar a la juventud colombiana en el cine. Comparten la necesidad de huir, el deseo de estar en otro lugar, el amor que se confunde con el juego o la necesidad de descubrir el mundo en compañía. Las acciones de unos personajes resuenan en las de otros componiendo una sinfonía de pequeños sonidos que se duplican en narraciones diferentes, revelando a los cuerpos de los jóvenes como territorios donde distintas fuerzas intervienen y terminan haciendo que su piel y sus sueños se parezcan. Los cuerpos de los jóvenes son territorios en los que se libra una batalla.

Mateo  
(María Gamboa, 2014)



Los hombres jóvenes son perseguidos por la fuerza voraz de la violencia para hacerlos suyos. Una violencia que a veces sucede en el barrio, en el colegio, en alejadas zonas montañosas o al lado del río Magdalena. Quiere alinearlos con la lucha armada, volverlos guerrilleros, paramilitares, soldados o pandilleros; les sigue los pasos de cerca y ellos huyen. Los personajes de los hombres jóvenes encarnan en su cuerpo el grave conflicto político de Colombia, el espejo del debate nacional sucede en sus entrañas: prestarse para la lucha armada o no hacerlo. Ceder ante la posibilidad seductora del dinero, del poder, o hacerse a un lado. Matar para

sobrevivir o perder la vida por no hacerlo. El protagonista de *Mateo* (María Gamboa, 2014) quiere huir, así como Toño de *Estrella del Sur también* (Gabriel González, 2013), Camilo de *Los nadie* y Simón de *Los días de la ballena*, todos empeñados en liberarse del que parece el destino irrevocable de quien ha nacido hombre y desposeído de dinero en la geografía nacional: cargar un Galil, una Mini Uzi o un cuchillo para enterrar. Se esconden, le hacen trampas a la guerra urbana o rural. Pero algunos terminan por ceder. Jesús, de *Matar a Jesús*, no logra escapar. El Truji, de *La noche resplandece* (Mauricio Maldonado, 2018), tampoco. Ambos participan de la guerra. Andrés, en *Kalashnikov* (Juan Sebastián Mesa, 2013), es una de sus víctimas más jóvenes. La fuerza de la violencia lo arrastra por el río de muertos que flotan en las aguas de Colombia.

Los días de la ballena  
(Catalina Arroyave, 2019)



The Jungle Knows You Better Than You Do  
(Juanita Onzaga, 2017)



El cuerpo femenino es perseguido de otra manera por la fuerza de la violencia. Es un cuerpo que puede ser violado más que herido de muerte. En nuestras representaciones la posibilidad de la agresión sexual late permanente en las escenas en las que las mujeres jóvenes están involucradas en situaciones lejos de la protección de una casa. Mónica, en *Estrella del Sur*, es violada brutalmente por el que quiere ser su novio, mientras Gabriela y Ángela, en *Niña errante* (Rubén Mendoza, 2018), se salvan por poco cuando un hombre con un cuchillo intenta abrirlas las piernas a la fuerza para penetrarlas. El cuerpo de la mujer joven es representado como un terreno susceptible de ser colonizado por el deseo ajeno. Ángela en *Dopamina* (Natalia Imery, 2019), por ejemplo, cuenta que aprendió que ser una mujer era sentarse con las piernas cerradas y hablar con un tono de voz agradable. La institucionalidad quiere volver esos cuerpos dóciles para que sirvan a la maternidad y la familia, o para que sirvan de vertedero para el deseo de los hombres criados por un patriarcado que se cuestiona poco en nuestras películas. Luna, en *Días extraños*, parece hacerle frente con una agresividad juguetona y una sexualidad libre. Cristina, en *Los días de la ballena*, rompiendo la burbuja limitada de su clase social. Paula, en *Matar a Jesús*, tomando un arma entre sus manos movida por una pasión feroz que desafía cualquier regla patriarcal para cobrar venganza. El cuerpo de las mujeres jóvenes empieza a rehusarse más claramente a ser hijas del patriarcado en las películas más recientes. Natalia y Enrica, en *Dopamina*, entablan una conversación dulce con su familia que recorre un camino doloroso para entenderlas como pareja.

Aun si son perseguidos por la violencia y la necesidad de hacerlos vivir para el orden, el cuerpo de los jóvenes representados en nuestras películas es también el territorio del goce, de la vida que se irradia en los músculos sensibles y fuertes de los protagonistas de nuestros filmes. Sobre todo aparece el deseo que se despierta en el contacto con el cuerpo del otro. Mafe y Truji se besan despacio en *La noche resplandece* a pesar de que él paga casa por cárcel y lo están buscando para matarlo. Mateo en la película que lleva su nombre no deja de mirar cómo

Ana, su compañera de teatro, baila frente a él hasta que necesita acercarse. El cuerpo despierto por ese deseo es sobre todo puesto en escena en fiestas que hermanan las narraciones. Los jóvenes que bailan punk, reggaetón o rap se calcan de una película a la otra. Cada una tributa a un tipo de música, eje de la construcción identitaria en la juventud que en *Los nadie* o *La playa D.C.* se presenta de manera más evidente. Las fiestas son el momento en el que aparecen el deseo y el placer que atraviesan a los personajes, un deseo a veces más velado o más explícito, pero siempre una fuerza que los desborda y los moviliza, que los hace cambiar de rumbo y tomar las decisiones que repercuten en su destino posterior. El mismo cuerpo de Tomás bailando reggaetón, en *La playa D.C.*, es el de La Rata, en *Los nadie*, pogueando con El Mechas. Ese mismo cuerpo es el de Luna y Mateo que bailan cumbia en

*Días extraños* frente a una desconocida que quieren seducir. La música los alienta así sea distinta en cada caso. Todos están decidiendo más con la energía dionisiaca que los invade que con una racionalidad temperada. Esos cuerpos, que se dejan mover por el deseo y que descubren el cuerpo del otro, son los que pelean contra el deber ser y el aburrimiento de los cuerpos domados.

El juego también los habita. Mateo, en *Días extraños*, aprende cómo se dice algo en chino y juega ping-pong. Ángela, de *Niña errante*, monta a caballito en la espalda de su hermana al lado de una carretera. Adelaida, de *Mañana a esta hora* (Lina Rodríguez, 2016), conversa con sus amigos sobre si han entrado a una sex shop y si está bien hacerlo. Iván, de *El Edén*, aprende a silbar y le enseña a Juan cómo hacerlo; se meten a la piscina hasta que tienen



El Edén  
(Andrés Ramírez Pulido, 2016)



Los nadie  
(Juan Sebastián Mesa, 2016)

los dedos arrugados. Es un juego que en las narraciones se presenta como irresponsable. En algunos casos, como en *El Edén*, *Días extraños* y *Los días de la ballena*, se vuelve posibilidad de morir o de matar a otro. Los cuerpos de nuestros personajes que aún conservan rasgos infantiles permiten a los cineastas explorar situaciones poco probables en la vida cotidiana adulta. Sus actitudes nos llevan de vuelta a un terreno menos rígido en el que las reglas de la realidad son dóciles, similares a las inventadas por un par de chicos en el momento previo a lanzarse a correr. En ese sitio peligroso, nuestros personajes atropellan lo establecido en el mundo adulto y el mundo adulto se las cobra, a pesar de que hay sobre ellos una especie de mirada permisiva que los protege. Viven el fracaso como cuerpos inmortales.

La batalla que se libra en cada personaje, el cuerpo vivo que vemos en uno y otro relato, pareciera ser el último cuerpo que tiene tiempo de decidir qué camino tomar. Aún con la mirada curiosa, la destreza entera. Sus opciones están en el aire. *Los nadie* no saben qué les depara la carretera. Ángela, Cristina, Adelaida y Luna tampoco. Mateo, El Truji, Iván y Leonel tampoco.

Me pregunto si volvemos a la representación de la juventud reiteradamente por la fascinación que nos produce ese universo menos ordenado que el del

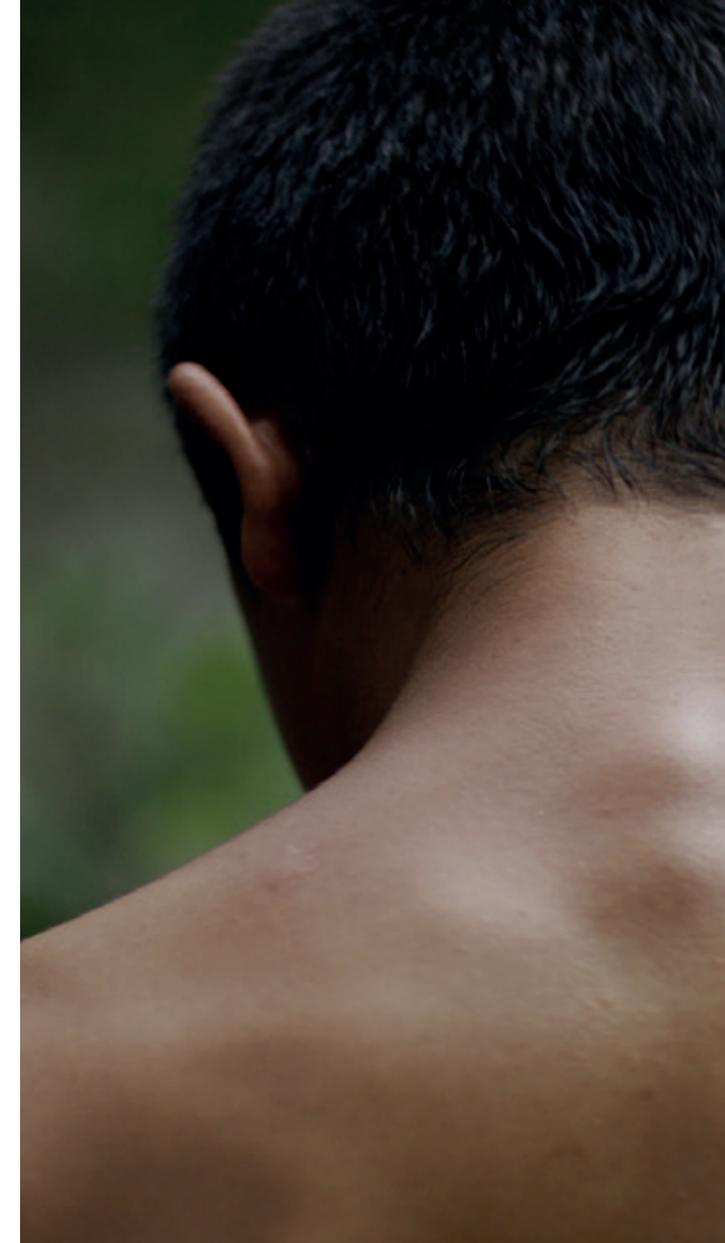
cuerpo ya fijado en una adultez postmoderna, del cuerpo colonizado por el capitalismo y domado por él; si volvemos a representar a la juventud porque es el último cuerpo desobediente y la disputa de quién gobernará ese territorio todavía está viva. Si regresamos a mirar y escuchar al joven porque es el último que desafía a la muerte, el último cuerpo que sueña que la vida puede ser salvaje.



### Catalina Arroyave

Comunicadora social de la Universidad EEFIT. Estudió cine en Argentina y Cuba especializándose en Guión y Dirección de actores. Cofundadora de Rara Colectivo Audiovisual, una casa gestora de proyectos de cine con sede en Medellín donde se desempeña como guionista, preparadora de actores y directora. Su ópera prima, *Los días de la ballena* (2019), estrenada en el Festival de South by Southwest (SXSW), fue seleccionada en más de veinte festivales internacionales de cine.

El Edén  
(Andrés Ramírez Pulido, 2016)





# / Capital Producción

estrategias  
360°



Proyectos  
Transmedia

Producción  
Audiovisual

En Capital Sistema de Comunicación Pública, somos los mejores aliados para sus necesidades de comunicación pública y de producción de contenidos educativos y culturales. Ponemos a la ciudadanía en el centro para el diseño y ejecución de ATL, estrategias 360, producción audiovisual y proyectos transmedia.

**Somos  
expertos en  
la Bogotá Región**

**+Información:**  
[proyectosestrategicos@canalcapital.gov.co](mailto:proyectosestrategicos@canalcapital.gov.co)



Conéctate de manera virtual  
[festivaldecinecali.gov.co](http://festivaldecinecali.gov.co)

ficcali festivaldecinecali ficcalioficial



TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0



## LOS NIÑOS HABLAN PERO SU VOZ AÚN ES UN SUSURRO EN EL CINE COLOMBIANO

*Por Jennifer Argáez*





Un caballo llamado elefante  
(Andrés Weissbluth, 2016)



El libro de Lila  
(Marcela Rincón, 2017)

## A PROPÓSITO DE LA SECCIÓN LOS NIÑOS HABLAN

*Creo que los niños son figuras fascinantes. Tienen la facilidad de ver el mundo como realmente es y hablan de todo con total libertad sin plegarse a lugares comunes o al lenguaje correcto o aceptado. Les pertenece la potestad de llamar a las cosas por su nombre.*

Michel OCELOT en entrevista para El Mundo.

“No trabajen con niños ni con animales”, se solía repetir en las facultades de Comunicación, Cine y Televisión. E ignorando si actualmente esa advertencia se mantiene, pareciera que el mensaje caló y que, consciente o inconscientemente, le hemos negado a los niños la posibilidad de relacionarse con nuestra cinematografía.

Y es que al revisar los datos de Proimágenes Colombia las cifras son elocuentes: de los 332 largometrajes que se han estrenado en Colombia en los últimos 9 años, solo 5 han sido dirigidos al público infantil. Un número que incluso puede ser menor si nos preguntamos por los verdaderos destinatarios de Los colores de la montaña (Carlos César Arbeláez, 2010) y Pequeñas voces (Jairo Eduardo Carrillo & Oscar Andrade, 2010).

Aun así, al ver la película Los niños invisibles, de Lisandro Duque, rodada en Ambalema (Tolima) y estrenada en 2001, cuesta creer que nuestras historias para niños sean tan escasas. Esta cinta conjuga la picardía, el romanticismo, el juego, la imaginación e incluso la llegada de la televisión, la brujería, los reinados y la violencia política, en un relato que fluye como un cuento, porque para este director la literatura no tiene por qué ser ajena al cine.

Pero recordemos algo que no es ningún secreto: las películas que están viendo nuestros niños son

importadas principalmente de Estados Unidos. Solo en 2017, según el Anuario Estadístico de Proimágenes, de las 304 cintas estrenadas, 40 fueron animación para público infantil. De esas, 20 eran norteamericanas y solo 1 jugaba de local: El libro de Lila (Marcela Rincón, 2017), quien compartía día de estreno con Ninjago, la película de Lego.

Otra ficción que nos muestra las posibilidades que tenemos como latinoamericanos para narrar desde la perspectiva de los niños es Un caballo llamado elefante (Andrés Weissbluth, 2016), una coproducción entre Chile, México y Colombia en la que dos hermanos se van con un circo para no perder al caballo veterano de su abuelo que, además, se traga un reloj muy valioso que toda la familia está buscando. El Principito, Peter Pan y Pinocho fueron los referentes para este proyecto que buscaba plantear una aventura con personajes extraños que también representara a una infancia más análoga, casi «pre-televisiva», que lee historietas, monta

bicicleta, nada en el río, acampa al aire libre y se enfrenta con decisiones de vida difíciles para cualquiera. Todo muy parecido a la realidad, ¿no?

## ENTONCES, ¿POR QUÉ PRODUCIMOS TAN POCO CINE INFANTIL?

Esta pregunta seguramente amerita un análisis más profundo del sector y una revisión a toda la cadena de producción a nivel nacional, comenzando incluso por las universidades, porque los niños no son sujetos de estudio en los centros de formación audiovisual, salvo en los casos en los que, por suerte, están presentes en materias electivas. Ahora, lo que sí podemos decir de forma certera es que un punto neurálgico del asunto está en los guiones: carecemos de guionistas que logren hablarle a los niños y, sobre todo, representarlos.



Un caballo llamado elefante  
(Andrés Weissbluth, 2016)

Este año el Fondo de Desarrollo Cinematográfico-FDC entregó los Estímulos para Realización de Cortometrajes Infantiles y en la deliberación los jurados coincidieron en la necesidad de fortalecer el trabajo de los guionistas, pues aún sobrevive ese paradigma de que a los niños hay que educarlos y enseñarles a través de personajes políticamente correctos, cuando ya la realidad, para bien o para mal, se encarga de condicionar su mente, comportamiento e imaginación y, por lo tanto, lo que necesitan encontrar en las películas son experiencias liberadoras que les ayuden a sentirse menos solos y asustados con aquello que están descubriendo de sí mismos y del mundo.

Dice Alejandro Malowicki, director y docente argentino, que las obras para los niños deben abrirles la posibilidad de dialogar (consigo y con otros), clarificar sus emociones, reconocer sus dificultades y darse cuenta de que son susceptibles de ser superadas. Y para lograr esto es necesario conocerlos desde nuestra experiencia y no desde lo que nos dicen de ellos o desde lo que nosotros fuimos, porque los niños a los que nos dirigimos hoy ya son distintos.

Y conocerlos incluye observarlos, escucharlos, jugar —porque ese es su lenguaje—, pero también capacitarnos en comprender sus etapas de desarrollo, sus miedos, goces y ausencias, para poner este conocimiento en función de personajes memorables.

Con esto en mente, es paradójico que este mismo año se quedaron por fuera del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura las Becas para Desarrollo de Guiones de Largometraje Infantil y, si bien habían sido incluidos dos estímulos que podrían arrojar resultados interesantes para la industria, como las Becas de Investigación sobre Audiencias Infantiles, estos quedaron desiertos.

## NO TODO CONTENIDO ANIMADO ESTÁ PENSADO PARA PÚBLICO INFANTIL



El libro de Lila  
(Marcela Rincón, 2017)

En Colombia los estímulos que fomentan la producción de largometrajes no diferencian aquellos dirigidos a los niños. Eso nos deja con proyectos de ficción, documental y animación que tienen que entrar a competir con los «grandes». Y menciono la animación porque ya hemos aprendido que no todo contenido animado está pensado para los niños.

En ese sentido, cabe destacar la creación y transformación que ha tenido el Estímulo para Realización de Cortometrajes Infantiles del FDC, pues este incentivo se creó en 2017 para cortometrajes animados y en su versión 2020 abrió las puertas a la ficción y al documental. Con menor participación de estos dos lenguajes, por supuesto, pero curiosamente con tres ganadores de live-action para este año.

Camino del Agua (Carlos Montoya, 2015), Mi amigo Nayem (Sergio Sánchez, 2018) y 3Pies (Giselle Geney, 2018) son tres cortos que nos recuerdan que la fantasía hace parte de la realidad. Y

no como artificio, sino como el resultado de ver el mundo de otra manera, de tomar decisiones ingeniosas, de detenerse en los detalles, como los niños. De develar capas de nuestro propio universo en las que son posibles, por igual, desafíos como llegar con los zapatos limpios al colegio, comunicarse con Argelia a través de una caja de cartón o tener un valle de frailejones en la puerta de la casa.

## EL LIBRO DE LILA Y SU RELACIÓN CON LA TELEVISIÓN PÚBLICA

Hace diez años Marcela Rincón (guionista y directora) y Maritza Rincón (productora) le apostaron a la creación de Guillermina y Candelario, una serie que sin duda ha cambiado la mirada no solo de los niños afro con respecto a sus propias raíces, sino del resto de la población hacia una comunidad que históricamente ha sido víctima de todas las injusticias posibles en este país.

Y su película, naturalmente, comparte el mismo punto de partida: retratar nuestra identidad y contar quiénes somos a través de una historia que entrecruza fantasía, memoria y amistad, en escenarios ambientados en Cali y con locaciones inspiradas en la selva chocoana, el desierto de la Tatacoa, el Valle del Cócora y Caño Cristales.

Pero mientras *Guillermina y Candelario* entraba año tras año al Mercado de Coproducción de Señal Colombia y ha logrado consolidar a la fecha 5 temporadas (96 capítulos y 869 minutos), *El libro de Lila* tomó 8 años de trabajo y 8 premios en sus diferentes etapas para ver la luz en 2017. Su estreno llegó a 27 ciudades pero catorce días después salió de cartelera para mudarse a otros circuitos y países, encontrando en Francia lo que no encontró en Colombia: más de 10 semanas en salas y, por lo tanto, una asistencia que triplicó los 24,516 espectadores logrados aquí.

No es falta de artistas, porque hay industria cinematográfica, un cluster de animación fortalecido y productores de audiovisual infantil capacitados. Pero si hay algo que nos ha enseñado la televisión pública es que es necesario construir una relación con la audiencia y preguntarse qué queremos decirle, cómo y desde qué puntos de vista; con responsabilidad pero sin temor, y ojalá por fuera de las maneras que nos ha enseñado la educación tradicional.

«Hay un público ávido de contenidos por fuera de las grandes producciones, de los grandes estudios, de las historias tan comerciales. Familias enteras con ganas de apoyar otro tipo de cine y también niños que se enganchan con películas que, como *El libro de Lila*, tocan profundamente su corazón», puntualiza Maritza Rincón.

Queda abierta la pregunta de qué películas necesitamos hacer para ellos. Quizás unas que cuestionen los roles de género y los prejuicios culturales; que aporten elementos para romper los esquemas culturales y sociales que siguen reforzando la inequidad. Historias que tengan que ver con nuestros problemas y que se puedan trabajar desde la fantasía,

para que también aporten herramientas para que los niños puedan ver de otras maneras y analizar y cuestionar nuestra organización social.

Un mensaje más para el cine: si queremos que la producción nacional de corta y larga duración llegue a la audiencia, también hay que contar con la televisión como una ventana digna, porque no se nos puede olvidar que en muchos lugares la gran pantalla es el televisor.



### Jennifer Argáez

Comunicadora social de la Universidad EAFIT con 8 años de experiencia en comunicación cultural y periodismo digital. Estudió Realización y Producción de Cine y Televisión para Niños en la EICTV de San Antonio de Los Baños (Cuba) y Televisión Infantil de Calidad con LatinLab (Argentina). En su experiencia con proyectos dirigidos a niños y jóvenes, se encuentran Capicúa (Telemedellín), Modelo para Armar (Teleantioquia) y Maguaré y MaguaRED (Ministerio de Cultura de Colombia).



# COLOMBIA

ES TU MEJOR ALTERNATIVA



TODO LO QUE SUEÑAS DE LOCACIONES ESTÁ AQUÍ

- BOGOTÁ
- ANTIOQUIA
- MANIZALES
- CARTAGENA
- SANTA MARTA
- BOYACÁ

Locaciones coloniales, urbanas, selvas, playas, montañas, desiertos, rios, entre otros.

MÁS INFORMACIÓN: [WWW.LOCATIONCOLOMBIA.COM](http://WWW.LOCATIONCOLOMBIA.COM)



TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0



## ACTIVIDADES DE DESARROLLO DE AUDIENCIAS RELATORÍAS



## INTRODUCCIÓN

Ante las circunstancias actuales, pensar en las actividades de desarrollo de audiencias de la Temporada Cine Crea Colombia 2020 supuso poner en diálogo de forma virtual diferentes voces del sector cinematográfico y cultural del país para evidenciar e intercambiar algunas ideas sobre las preguntas que reunieron más de cien títulos en ocho secciones tan amplias como representativas de la sociedad actual: una sociedad consciente de su tradición cinematográfica y su diversidad, dispuesta a observar cómo su producción audiovisual ha sido afectada por las particulares condiciones políticas, sociales, culturales y económicas de nuestro país. Buscar diversidad en las experiencias y las miradas que podían ofrecer los distintos invitados e invitadas fue un punto esencial para que estos encuentros representaran un hecho significativo para el público: la «colombianidad», nuestra relación con el territorio o las diversas identidades femeninas que existen en nuestra sociedad —por mencionar solo algunos de los temas abordados— son preguntas muy amplias que exigen tomar consciencia sobre el lugar de enunciación, ya que un mismo problema puede ser experimentado de tantas formas como individuos hay en el mundo y espacios como estos constituyen la oportu-

nidad de entablar diálogos necesarios entre agentes con proyectos estéticos y poéticos distintos, incluso opuestos, con el objetivo de cultivar la capacidad de dialogar y reconocer en nuestras diferencias su mayor riqueza cultural. Exponer estas distintas aproximaciones a asuntos que nos han atravesado históricamente fue uno de los objetivos de estos encuentros, así como exponer en las mesas cerradas algunas experiencias profesionales sobre temas como el trabajo con material de archivo, las estructuras de trabajo colaborativo y la producción de cortometrajes, y despertar en el público el interés por buscar algunas respuestas o manifestaciones de estas cuestiones en la larga historia del cine colombiano y, más precisamente, en la programación de películas de esta edición de la Temporada.

Gracias al apoyo y a las alianzas con entidades estratégicas como la Cinemateca Municipal de Medellín, la Cinemateca de Bogotá, el SENA, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el Festival de Cortos de Bogotá-BOGOSHORTS, el Festival Ojo al Sancocho, la Muestra Internacional Documental de Bogotá-MIDBo y la distribuidora DOC.CO, el público tuvo la oportunidad de escuchar a 21 direc-

tores y directoras, 5 actores, 4 gestores culturales, 3 críticos, 2 productores, 2 programadores, 2 escritoras, 2 músicos y un artista. Más de cuarenta reconocidas voces del cine y la cultura colombianos contemporáneos que se reunieron en ocho encuentros abiertos y cuatro mesas cerradas a lo largo de tres meses para ofrecer a la audiencia conversaciones, en ocasiones inéditas, que dieran cuenta de la diversidad de nuestra cinematografía. Encuentros que no solo incluyeron conversaciones, sino clases magistrales, entrevistas y una jornada de programación para el público infantil y familiar que incluso representó la oportunidad para desarrollar un cine foro de forma híbrida entre los directores de los cortometrajes Camino del agua (Carlos Felipe Montoya, 2015) y Mi amigo Nayem (Sergio Kaminu, 2018) y el público de la sala comunitaria de cine Potocine, en el barrio Potosí de Ciudad Bolívar (Bogotá).

Algunos de estos diálogos se reúnen en la siguiente parte de esta publicación a través de ocho relatorías en las que se sintetizan algunas de las ideas más destacadas que orientaron las conversaciones entre los participantes. Sin embargo, esta también es la oportunidad de resaltar que, gracias a la reunión de esfuerzos

en comunicación con los festivales, las plataformas, los distribuidores, las entidades y los medios aliados, la Temporada acompañó más de setenta actividades virtuales y presenciales que tuvieron como propósito estimular el encuentro del cine colombiano con su público natural y encontrar nuevas audiencias, confirmando así cuán numerosos son los escenarios y las iniciativas que en los últimos años se han consolidado como lugares de difusión para las producciones nacionales.

Esta es apenas una pequeña muestra de las oportunidades de encuentro entre profesionales del sector y el público, que evidencian la pertinencia de idear un mayor número y nuevos espacios de intercambio, diálogo, participación y formación audiovisual en nuestro país.

*Yenny Chaverra / Ministerio de Cultura  
Coordinación de Programación  
Andrés Suárez / Proimágenes Colombia  
Coordinación de Curaduría  
y Desarrollo de Audiencias*



DISFRUTA LA EXPERIENCIA

# CINE MAMM SALA VIRTUAL

DESDE CASA

Lo mejor del cine **independiente**, el cine **colombiano** y el cine **contemporáneo** global en un solo lugar

[Ingresa a elmamm.org](http://elmamm.org)

**M**  
MUSEO  
DE ARTE  
MODERNO  
MEDELLÍN - COLOMBIA

18°  
8-15 DIC  
2020

FESTIVAL DE  
CORTOS DE  
**BOGOTÁ**  
SHORT FILM  
FESTIVAL

LABORATORIO  
**Black  
Velvet**

#18BOGOSHORTS

f t @  
@bogoshorts

¿Qué te estás  
preguntando?

## CINE A LA COLOMBIANA



**Participaron:**  
*Libia Stella Gómez*  
(*La historia del baúl rosado*, 2001)



**Pablo González**  
(*Cord*, 2015)



**Víctor González**  
(*El mal de los siete días*, 2017)



**Federico Durán**  
(productor de *El páramo*, de Jaime Osorio Márquez, 2012)



**Condujo:**  
*Andrea Salgado*,  
Escritora

La historia del baúl rosado  
(Libia S. Gómez, 2001)



El páramo  
(Jaime Osorio Márquez, 2012)



Este encuentro comenzó con una introducción por parte de la moderadora acerca del tema de la «tropicalización de los géneros» en el cine y la literatura, usando la expresión ‘tropicalización’ para hacer referencia a un ejercicio de apropiación complejo en el cual los códigos del género se transforman para adaptarse a las realidades políticas e históricas del contexto latinoamericano. Para ilustrar esto nombró antecedentes como el gótico tropical en películas como *La mansión de Araucaima* (Carlos Mayolo, 1986) y *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982). Salgado, citando a Ursula K. Le Guin, presentó también la idea de que hay una división entre el realismo modernista y los géneros (cinematográficos y literarios) en la cual el realismo goza de un prestigio artístico que los géneros no tienen, relegando a

un ‘gueto’ a toda la diversidad de formas de ficción potentes que intentan inventar mundos nuevos en lugar de imitar el que ya existe. Surge así la pregunta que atravesó todo el encuentro: ¿cuáles son las posibilidades narrativas de los géneros en relación con lo político, la imaginación, la creación y lo colectivo?

Después de esa suerte de prólogo, la primera pregunta de la moderadora a los panelistas fue: ¿por qué escogen hacer cine de género? Dos de los panelistas coincidieron en la capacidad del género para contrabandear ideas complejas hacia los espectadores. Libia Stella Gómez, directora de *La historia del baúl rosado* (2005), explicó que para ella el género es una excusa para mostrarle temas profundos y complejos al público, valiéndose de



Cord  
(Pablo González, 2015)

que este ya no tiene que ocuparse por descifrar los códigos formales de la película, porque en el caso del género ya están claros desde el principio, y puede relacionarse mucho mejor con el contenido. Por su parte Federico Durán, productor de *El páramo* (Jaime Osorio, 2011), señala que el cine de terror, por ejemplo, apela a la emoción esencial del miedo, la cual por fuera de una sala de cine resulta muy útil para el poder, pero que en el cine puede tomar una forma entretenida para el público, lo cual le permite al cineasta apelar a las emociones del espectador y no solo a su razón para comunicar su mensaje.

Víctor González, director de *El mal de los siete días* (2017), y Pablo González, director de *Cord* (2015), por su parte, dijeron que cuando empiezan el proceso de hacer una película no están tratando de escoger un género cinematográfico y que es durante el proceso de creación que las obras adquieren características «de género» como consecuencia del tipo de universo y de personajes que están en el centro de los relatos. Se convierten en películas de

género solo cuando ya están terminadas y el público las recibe como tal.

En la siguiente parte del encuentro la moderadora pidió a los panelistas reflexionar sobre cómo ven sus películas en el contexto actual y sobre las luces que estas, como películas de género, nos brindan sobre el país de hoy. Los cuatro realizadores dijeron creer que sus películas hoy en día se mantienen vigentes, ya sea porque los temas del país que trataron en ese momento siguen “lamentablemente vigentes”, como en el caso de *La historia del baúl rosado* o *El páramo*; porque apelan a temas y valores universales y al mismo tiempo cuenta una historia local, como en *El mal de los siete días*, o porque accidentalmente los cambios que han acontecido en el mundo en los últimos años han creado nuevas lecturas de la película, como en el caso de *Cord* en relación con la pandemia y el aislamiento físico que se desprende de esta.

En su última pregunta la moderadora conectó la conversación con la introducción que hizo al principio del encuentro, preguntando ¿por qué no se hace tanto cine de género en Colombia? y ¿por qué parece que el género estuviera relegado a un segundo plano de importancia en relación al realismo? Ante estas preguntas Libia Stella Gómez aclaró que en su opinión lo que se ha hecho en Colombia más que realismo es drama y que este se ha usado como la forma predilecta para tratar el tema de la violencia en el país, según ella, por miedo de los cineastas a tener que ser excesivamente fieles a los códigos formales que el género demanda. Pablo González dijo, a su vez, que es importante recordar que el realismo también es un género —que pretende no serlo— y que la dicotomía realismo-género es infundada y existen puntos intermedios, especialmente cuando por cuenta de la globalización el cine en Latinoamérica se ha vuelto cada vez más ecléctico en el uso y la combinación de los códigos de género en un proceso de apropiación y ruptura de los mismos.

Durán en este punto de la charla dijo que el escaso uso del género en el cine colombiano se debe a la etapa de inmadurez por la que todavía pasa la industria, en la cual los realizadores se preocupan mucho por el qué se cuenta y no por el cómo se cuenta, siendo esta última la pregunta que se encuentra en el corazón del cine de género. Víctor González, en respuesta a Durán, señaló que hacer género (e innovar dentro de los códigos del mismo) es algo que no está al acceso de todos los cineastas por cuenta de limitaciones presupuestales, y que en muchos casos son el presupuesto y la capacidad logística las que determinan la forma en la que se cuenta una historia.

La única pregunta del público trajo a colación el tema de la taquilla, preguntando a los participantes del evento si creían o no que hacer cine de género había sido una ventaja para ellos a la hora de conseguir público. En respuesta todos estuvieron de acuerdo en que la taquilla realmente no es un factor importante a la hora de medir el éxito de una película en el contexto actual, pues en lugar de depender de la calidad de la película o de su capacidad para



El mal de los siete días  
(Víctor González, 2017)

forjar una audiencia, la taquilla solo es un indicador de que hubo una estrategia de promoción fuerte y una buena recepción por parte de las empresas exhibidoras. Las películas, señalaron los panelistas, hoy en día tienen vidas mucho más largas que no se limitan a las salas de cine y encuentran ventanas alternativas para encontrar a un público que es mucho menos homogéneo de lo que se cree y que está buscando acceder a todo tipo de contenidos.

# TRAVESÍA, PAISAJE Y TERRITORIO



**Participaron:**  
Mauricio Vélez  
(*Vecinos inesperados*, 2019)



Thais Guisasola  
(*El susurro del jaguar*, 2017)



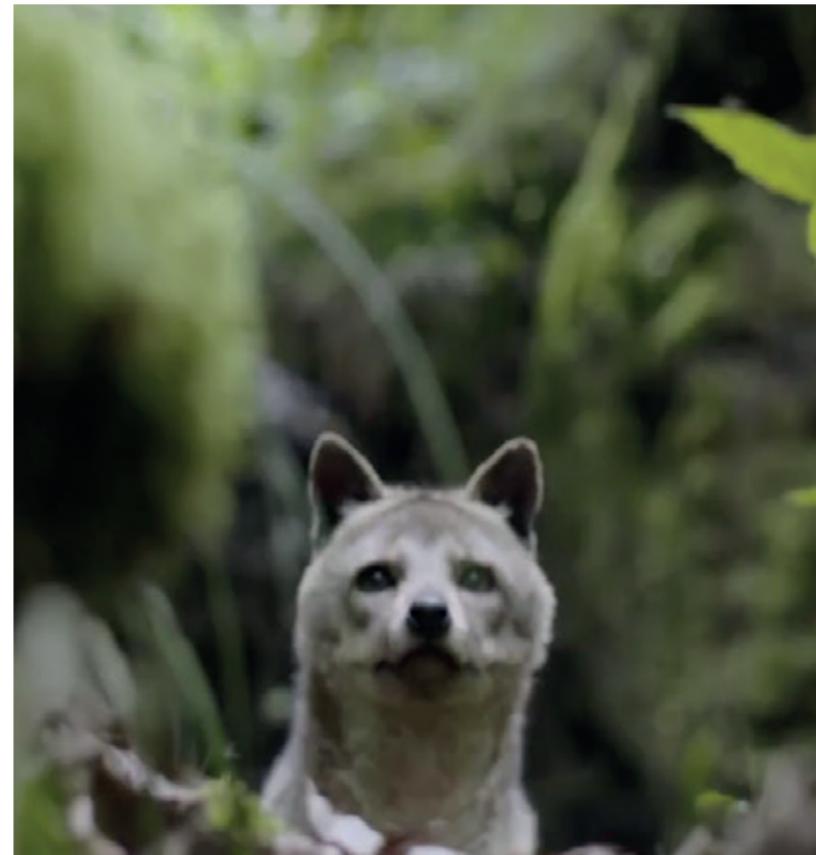
Gustavo Ulcué Campo  
(*Yu' Luuꝁx (Hijos del Agua)*, 2016)



Laura Huertas Millán  
(*Viaje en tierra otrora contada*, 2011)



**Condujo:**  
Santiago Rivas  
Artista y presentador



Vecinos inesperados  
(Mauricio Vélez, 2019)

Producción General ©  
Alcaldía Mayor de Bogotá

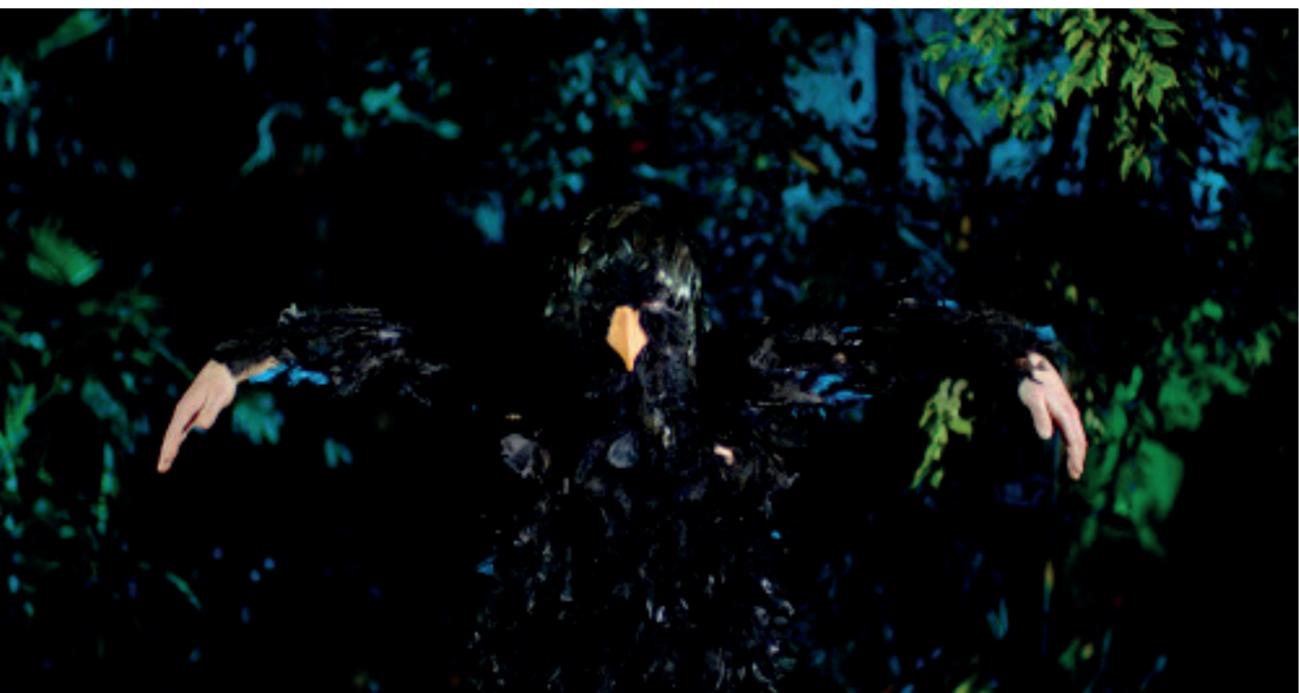
© Secretaría Distrital  
de Cultura, Recreación  
y Deporte — Dirección  
de Cultura Ciudadana

© Empresa de Acueducto  
y Alcantarillado de Bogotá

Teniendo en cuenta la contingencia sanitaria de este año y las restricciones de movilidad que la cuarentena trajo a las vidas de todos, incluyendo a los participantes de este encuentro, las primeras preguntas formuladas por el moderador estuvieron atravesadas por ese tema. Dados los variados contextos de los que hacen parte los participantes cada uno ofreció una respuesta muy diferente respecto a cómo se transformó su visión del acto de viajar y del territorio en el contexto del confinamiento.

Gustavo Ulcué, comunicador del pueblo Nasa y director del documental *Yu' Luuꝁx* (2016), habló sobre cómo la limitación de movilidad ha afectado la capacidad de las comunidades indígenas para generar contenidos audiovisuales. Thais Guisasola, codirectora de la película *El susurro del jaguar* (2017), reflexionó sobre cómo el confinamiento en lugar de traerle creatividad la hizo consciente

de la propia necesidad de viajar y salir de “la ciudad enferma producto del capitalismo” para encontrarse en el otro y con una naturaleza que abre la posibilidad de pensar en formas de vida y territorios utópicos que se alejen del frenesí urbano. Laura Huertas Millán, directora del cortometraje *Viaje en tierra otrora contada* (2011), contó cómo la pandemia afectó su condición de migrante y la alejó físicamente de Colombia mientras que simultáneamente la acercó por medio de la virtualidad con nuevas audiencias, ideas y discursos, propiciándole reflexiones sobre los privilegios que conlleva su propia movilidad y las concesiones al poder que las sociedades hacen en situaciones como una pandemia. Finalmente, Mauricio Vélez, director del documental *Vecinos inesperados* (2019), dijo que el encierro le había parecido una gran oportunidad para darse cuenta de que damos por hecho el acto de viajar y que eso nos hace pasar por alto aquello



Viaje en tierra otrora contada  
(Laura Huertas Millán, 2011)

que se encuentra físicamente cerca, proponiendo así nuevas travesías hacia los lugares cercanos de la cotidianidad e incluso hacia nuestro interior.

Posteriormente, la discusión se desplazó hacia las diferentes concepciones de territorio desde la que parte cada uno de los realizadores en su obra. Ulcué, Guisasola y Huertas Millán presentaron una concepción decolonial del territorio, criticando el cine etnográfico y el exotismo como discursos que contribuyen a construir una otredad que impone una estructura de poder racista sobre el territorio. El realizador Nasa en particular señaló que para las comunidades indígenas el territorio es mucho más que un espacio geográfico, extendiéndose a una cosmovisión que atraviesa todos los aspectos de la vida en comunidad. Por esta razón es importante para él que las comunidades puedan retratar el territorio desde una mirada propia y en sus múltiples dimensiones, empezando por la cotidianidad como discurso que rompe con la idea de que lo indígena

está ligado a lo místico y al folclor, que niega la supuesta 'minoría de edad' de las comunidades indígenas y que lucha contra el exterminio simbólico al que se ha condenado a los pueblos indígenas en Colombia. Siguiendo por esa línea, Huertas reivindicó el concepto de antropofagia cultural como gesto estético en el cual el colonizado devora al colonizador para criticarlo por medio del sarcasmo.

Llevando la conversación de nuevo al terreno de lo coyuntural, el moderador conversó con Ulcué sobre la Minga Indígena y las implicaciones que tiene el acto político de abandonar el territorio para ir a buscar espacios de interlocución y visibilidad con el poder. Por su parte, Vélez propuso una definición de territorio como "aquel espacio hasta donde alcanzan nuestros actos", señalando que nuestra esfera de influencia en el medio ambiente es mucho mayor de lo que nos percatamos y por eso debemos adquirir conciencia del impacto que nuestros actos tienen en los ecosistemas que están geográficamente lejos de nosotros.

Una de las preguntas del público, dirigida a Guisasola y Huertas Millán, trajo a colación la relación entre el territorio y lo *queer* en sus respectivas películas. En respuesta, Guisasola señaló que, así como el territorio y la naturaleza han sido conquistados y colonizados, los cuerpos femeninos, no blancos y no normativos han pasado por procesos similares, de modo que para ella el/la *queer* también propone una mirada sobre la naturaleza diferente a la mirada jerárquica y patriarcal de la conquista y la colonización. Por eso en su película se intenta, desde la forma misma en la que está hecha, romper con los géneros y descolonizar los cuerpos y el territorio. Huertas complementó la respuesta señalando que su obra pretendió mostrar cómo la mirada es una construcción social que produce identidades que hoy en día se están cuestionando y se están volviendo fluctuantes.

Al final del encuentro los realizadores reflexionaron sobre la necesidad de representar el territorio y las comunidades que lo habitan en sincronía y armonía con sus propias lógicas, evitando caer en imágenes que, aunque puedan ser muy productivas en el contexto comercial, solo refuerzan los imaginarios coloniales sobre los pueblos y el territorio. Ulcué, último de los participantes en intervenir, resumió muy bien la conclusión de este encuentro al sentenciar que cuando se pierde la concepción espiritual del territorio, este pasa a verse como mercancía, lo cual es falso, pues el territorio no está para servir a nuestros intereses y es imperativo que busquemos construir entre todos un buen vivir en armonía con el mundo que nos rodea.



El susurro del jaguar  
(Thais Guisasola, Simon(e) Paetau, 2017)

# TERRITORIO Y PERTENENCIA

A propósito de *Tropic Pocket*



Por Camilo Restrepo

Nuestra idea de territorio está significativamente ligada a aquella de pertenencia. Es común escuchar la expresión “la tierra a la que pertenezco”, que manifiesta el lazo indeleble que une a un individuo a su lugar de origen. Pero en ciertos contextos y países, como en Colombia, es pertinente que esta frase conduzca a preguntarse a quién pertenece la tierra a la que pertenece el individuo.

A través de archivos cinematográficos, *Tropic Pocket* muestra los recurrentes procesos de apropiación que ha sufrido el territorio del Darién chochoano por parte de grupos ajenos a la región.

## Tropic-pocket

Con la palabra *pick-pocket* se denomina al ladronzuelo que saquea los bolsillos de otros con habilidad y sutileza. A una mayor escala, quien se adueña con disimulo de una tierra y de sus habitantes es también una especie de *pick-pocket*, y, en este caso geográfico, un *pick-pocket* tropical.

Bajo el título *Tropic Pocket* quise señalar las acciones en el Darién con las que varios grupos han modelado la selva según sus propios intereses. Sus actos han disimulado estrategias de despojo bajo justificaciones aparentemente benevolentes o progresistas. Evangelistas, militares, grupos armados ilegales, multinacionales y turistas han despojado históricamente a los habitantes de la región de su cultura, de sus tierras y de las riquezas naturales del territorio en el que viven.

¿En dónde se sitúa la línea que separa las acciones bienintencionadas del abuso y la injusticia que ejercen estos grupos? Nos confrontamos en efecto a un dilema, pues en nombre de la civilización se ha llevado a cabo una evangelización forzosa de los grupos indígenas y afro-colombianos del Chocó; invocando una supuesta causa revolucionaria, se ha procedido a la apropiación ilegal de tierras y al reclutamiento de jóvenes para la guerra; en pos de la pacificación, se han perpetuado acciones violentas por parte del ejército y de grupos paramilitares; promoviendo el desarrollo y el progreso estructural, se ha permitido la explotación de los recursos na-



Tropic Pocket  
(Camilo Restrepo, 2011)

turales para el lucro privado de grandes empresas nacionales e internacionales; incentivando la apertura del país a los procesos de la globalización, se ha desatado una conquista incesante de paraísos exóticos para el turismo.

### **Eldocumental contra el documento**

Evangelistas, militares, grupos armados ilegales, empresarios nacionales, multinacionales y turistas han recorrido durante décadas la región del Darién llevando consigo cámaras. A través de películas, anuncios publicitarios y videos informales, sus imágenes dan cuenta de las ideologías y de las acciones que han desplegado para dominar la zona.

Tras ver estos archivos, me pareció inútil crear una película para contradecir las imágenes ya existentes, pues ¿qué denunciar sino todo? Incluyendo al abandono estatal que ha permitido tantas derivas en el Darién. ¿A quién denunciar sino a todos? Incluyéndome a mí mismo como observador de una realidad en la que intervengo puntualmente como un turista. Me pareció que mi tarea como realizador consistía más bien en construir un tejido de imágenes que dieran cuenta de la dificultad de distinguir quién hace qué, por qué, con quién y contra quién en el territorio del Darién. Así fue que, mediante el montaje audiovisual, mezclé los distintos archivos filmicos encontrados eliminando la marca de su procedencia y acallando sus mensajes ideológicos.

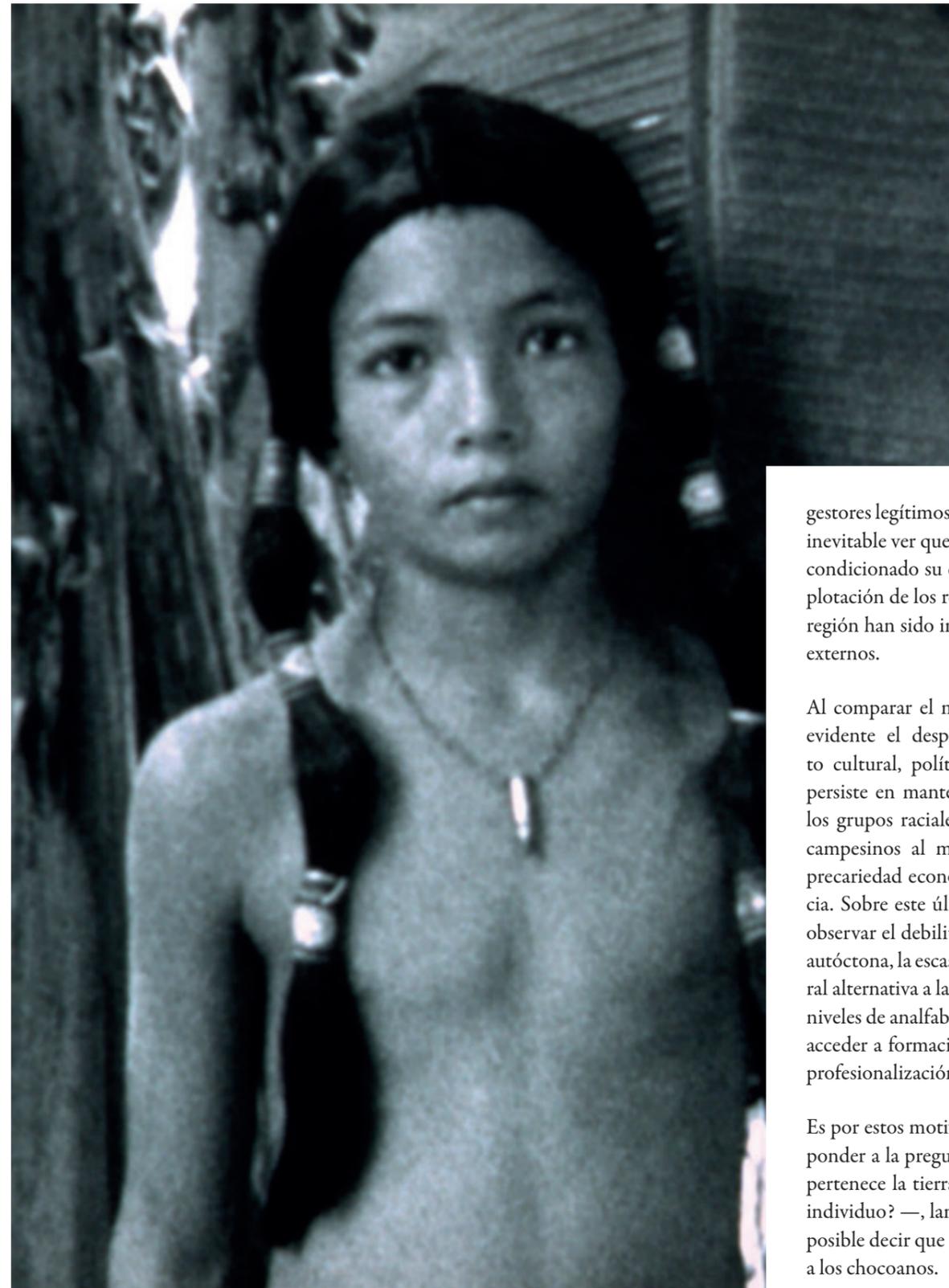
*Tropic Pocket* no es entonces una película de denuncia ni de información sobre los problemas de la zona. Es el mapa de una geografía alterada por las travesías de varios grupos de conquistadores que, a través de películas y videos, han idealizado

su papel en la transformación que han provocado en la zona, modelando a sus habitantes como si se tratara de «objetos» que hay que transformar. «Objetos» que las cámaras representan, y no sujetos capaces de representarse a sí mismos.

### **De la imagen a la representación política. Del mapa al territorio.**

Trabajar con imágenes es ante todo cuestionar el concepto de «representación». Un concepto con una connotación evidentemente política, si se tiene en cuenta que llamamos representantes a los portavoces gubernamentales de la ciudadanía. ¿Quién representa y cómo se representa a los pobladores del Chocó? Esta es una pregunta planteada en *Tropic Pocket* desde la imagen cinematográfica y audiovisual, pero que puede extenderse a la esfera política.

Haciendo este desplazamiento del dominio de la imagen al del campo político, los archivos de *Tropic Pocket* permiten entrever que durante décadas el abandono estatal ha instalado la idea de que los chocoanos son ciudadanos incapaces de acceder a la propiedad de la tierra y de representarse a sí mismos como



gestores legítimos de su territorio. Así, es inevitable ver que las decisiones que han condicionado su calidad de vida y la explotación de los recursos naturales de su región han sido impuestas desde lugares externos.

Al comparar el mapa y el territorio, es evidente el despliegue de un proyecto cultural, político y económico que persiste en mantener a los indígenas, a los grupos raciales minoritarios y a los campesinos al margen del país, en la precariedad económica y en la ignorancia. Sobre este último punto, basta con observar el debilitamiento de su cultura autóctona, la escasez de una oferta cultural alternativa a la que se pierde, los altos niveles de analfabetismo, la dificultad de acceder a formaciones encaminadas a la profesionalización del trabajo.

Es por estos motivos que al intentar responder a la pregunta inicial — ¿a quién pertenece la tierra a la que pertenece el individuo? —, lamentablemente, solo es posible decir que el Chocó no pertenece a los chocoanos.

## NUESTRO ARCHIVO NACIONAL



**Participaron:**  
*Rubén Mendoza*  
(montajista de *Un tigre de papel*, Luis Ospina, 2008)



*Daniela Abad*  
(*Carta a una sombra*, 2015)



*Juan Soto*  
(*Parábola del retorno*, 2016)



*Federico Atehortúa*  
(*Pirotecnia*, 2019)



**Condujo:**  
*Pedro Adrián Zuluaga*,  
Crítico y escritor



*Carta a una sombra*  
(Daniela Abad, Miguel Salazar, 2015)

El moderador dio inicio al encuentro especificando que en este encuentro se hablaría partiendo de una noción amplia del archivo, entendiéndolo como «repositorio material de la memoria». Acto seguido, Ana Salas, directora de la Muestra Internacional Documental de Bogotá-MIDBO tomó la palabra para invitar a los espectadores a participar de la muestra y sus secciones, en una de las cuales se encuentra programada *Pirotecnia*, película dirigida por Federico Atehortúa, participante de este encuentro.

La primera parte de la discusión giró en torno a la noción de «archivo nacional» y su vínculo con el poder, en contrapunto con las obras de los panelistas, que el moderador entiende más como un «contrarchivo», el cual ofrece una memoria alternativa a la memoria oficial. Atehortúa afirma que sí hay un archivo nacional en el que se cuenta y se reconoce una sociedad y que su película justamente surge de la pregunta por el lugar que él y

las imágenes de su vida familiar tienen dentro del archivo de una comunidad que ha estado inmersa en un conflicto armado. Abad, por la misma línea, plantea la idea de que el archivo público está incompleto y que muchos realizadores contemporáneos están buscando en los archivos familiares cómo llenar esos vacíos que quedan en el intersticio entre la vida pública y privada. Ambos coinciden en que no solo las imágenes son escasas, sino que hace falta que sean esculcadas y sometidas a un escrutinio. Surgió entonces la idea ir más allá de la exploración del archivo, llegando a la posible invención de un nuevo archivo. Soto habla de una tendencia de su cine a “convertirse en archivo” en tanto las imágenes se reciclan y se reutilizan con nuevos propósitos, como en el caso de *Parábola del retorno*. Mendoza por su parte pregunta “¿En el fondo qué no es archivo?”, argumentando que las fronteras entre lo que constituye el archivo de una nación o de otra, o de un grupo social o comunidad específicos, son

trazadas arbitrariamente y que existen para conveniencia del poder.

Mendoza, quien editó varias de las últimas películas de Luis Ospina, describe en este punto de la conversación el cuidadoso trabajo de archivo que Ospina realizaba con su propia obra y con todos los insumos a partir de los cuales trabajaba. Según Mendoza, el trabajo que realizó con Ospina en sus documentales consistía en encontrar constantemente relaciones entre los diferentes archivos, incluso llegando a adulterar o falsificar nuevos archivos cuando resultaba necesario para la película. De ese trabajo de deconstrucción y reconstrucción surgían unas nuevas imágenes que, una vez las películas estaban finalizadas, pasaban a construir unos nuevos archivos a partir de los cuales trabajar. Más adelante en la charla, a modo de homenaje a Ospina, Soto compartió un video —de su archivo personal— de la celebración de uno de los últimos cumpleaños del fallecido documentalista, mientras que Mendoza leyó un intercambio de correos que sostuvo con Ospina durante el proceso de montaje de *Un tigre de papel*. Atehortúa habló sobre la responsabilidad de terminar de manera póstuma *Mudos testigos*, la última película de Ospina, que se encuentra en proceso de finalización y que parte de un trabajo minucioso sobre el cine colombiano silente de comienzos del siglo XX.

Retomando la discusión central el moderador preguntó a Abad por la distancia que, como cineasta, ha asumido frente al archivo en sus películas, ante lo que Abad fue enfática en que no hay una única manera de usar el archivo y que su uso siempre responde a las necesidades y carencias que la película plantea. La siguiente pregunta fue para Soto acerca del uso del archivo para llenar una ausencia en su película *Parábola del retorno*. Soto contó entonces cómo la película surge de un videocasete en el cual quedaron registradas las únicas imágenes en movimiento disponibles de su tío desaparecido, un archivo que requería ser contextualizado por medio de un relato para que este pudiera adquirir ante el espectador toda su dimensión emotiva.



El último tramo de la charla se ocupó de la política del archivo y su uso como prueba fáctica. Aquí, Atehortúa aclara que su interés en el archivo no radica en su capacidad para decir la verdad sino en los efectos que este genera en el espectador. Para él el archivo está vivo y es dinámico y por lo tanto está inmerso en una disputa permanente, particularmente en el contexto del conflicto armado. Existe una clara relación entre el poder y el archivo, pues este es otra forma de botín de guerra que le permite al vencedor hacerse con el control de la Historia y de la ley. Trabajar sobre el archivo es por lo tanto cuestionar el uso que el poder hace del mismo. Abad

Pirotecnia  
(Federico Atehortúa, 2019)



señala que esa relación entre el poder y el archivo está presente incluso en el archivo privado y familiar, en tanto durante mucho tiempo la producción de ese archivo fue monopolio exclusivo de las élites que tenían acceso a los medios técnicos para producirlo, a diferencia de hoy en día, que la tecnología ha permitido democratizar la producción del archivo, transformando radicalmente sus estéticas.

El público, por su parte, preguntó por los problemas que surgen de la ausencia de ciertos archivos (no registrados o perdidos), ante lo cual los participantes respondieron que justamente son esos huecos en el archivo lo que motiva a los cineastas a trabajar para rellenarlos, especialmente en casos como los de poblaciones marginadas cuyo archivo ha sido generado en su mayoría por terceros. El archivo es muy precario y frágil y puede desaparecer, corromperse y perderse, dijo Mendoza, proponiendo como únicas estrategias ante esas carencias del archivo la resignación y la inventiva. A modo de cierre y en respuesta al comentario de Mendoza sobre la fragilidad del archivo, el moderador sentenció que “los desastres no borran la historia, son la historia”.

## TRABAJAR EN RED



**Master Class  
impartida por:**  
*Diana Cifuentes*

Este encuentro, cuyo subtítulo fue *Estrategias del trabajo en red y experiencias colaborativas para fortalecer el ecosistema audiovisual en los entornos locales*, estuvo en su totalidad a cargo de Diana Cifuentes, economista y maestra en artes visuales y MBA del Instituto Empresa, cuya carrera se ha concentrado en el sector de la economía creativa. La charla tuvo como propósito profundizar en el concepto de «trabajo en red» aplicado al sector audiovisual, haciendo énfasis en las estrategias que se requieren para llevarlo a cabo, explicando cuáles son sus características y brindando ejemplos concretos de diferentes experiencias exitosas de trabajo en red en el sector audiovisual.

Antes de hablar directamente sobre el trabajo en red, Cifuentes planteó la necesidad de ver el sector cultural como un «ecosistema creativo» en donde se reconoce el sector como “una realidad compleja que va más allá de las lógicas económico-productivas” pues, según esa concepción, el sector cultural produce contenidos que más allá de su valor co-

mercial tienen valor simbólico, social y/o histórico. Esos «ecosistemas creativos» son además dinámicos y abiertos, en tanto los miembros que lo componen están constantemente cambiando de rol dentro del sector y generando manifestaciones de diferente tipo.

Haciendo referencia a un modelo planteado por el economista australiano David Throsby, la conferencista pasa a enumerar las actividades que hacen parte de un ecosistema creativo, empezando desde aquellas actividades que están en el núcleo de esos ecosistemas, hasta llegar a las que se encuentran en su zona más periférica. Esas actividades son, en el orden ya descrito: a) **el patrimonio**, entendido en un sentido amplio y vivo; 2) **las artes tradicionales**, en su sentido estricto; 3) **las artes aplicadas**, como el diseño y la publicidad que son útiles a otros procesos ajenos al arte; 4) **las industrias culturales** que producen y distribuyen contenidos de forma masiva, y 5) **los servicios auxiliares**, es decir, empresas o sujetos que ayudan a la producción de

proyectos culturales. Estas actividades se llevan a cabo atravesadas por dos ejes: a) **los espacios y plataformas (reales o virtuales)** en donde se desarrollan las actividades culturales y b) **los agentes de regulación, desarrollo y promoción** de dichas actividades, los cuales pueden ser públicos o mixtos.

Una vez descrito el concepto de «ecosistema creativo», Cifuentes pasó a señalar que los diversos agentes que hacen parte de esos ecosistemas no solo compiten entre sí, sino que también colaboran y cooperan por medio del trabajo en red. Por esta razón, tener un ecosistema creativo saludable depende de que se garantice la existencia y diversidad de los distintos roles y actividades que se realizan en su interior y de que se identifiquen constantemente cuales son los vacíos presentes en el ecosistema y se creen roles nuevos que suplan esos vacíos, tales como intermediarios que faciliten la comunicación entre los agentes del ecosistema. Dichos agentes, describe Cifuentes, pueden ser organizaciones (que pueden o no estar legalmente constituidas) e individuos que pertenecen a uno o más sectores o subsectores, tales como el sector privado-comercial, el sector público, el sector social o el llamado «cuarto sector», en donde habitan los agentes trasversales que trabajan en las diferentes intersecciones entre los otros sectores.

A modo de ejemplo de estos agentes trasversales, la conferencista mostró al público el caso de *El Celler de Can Roca*, un restaurante español que no solo se dedica a la actividad comercial de la cocina, sino que utiliza los recursos generados por esa actividad para combinarla con actividades de cooperación, investigación, formación, innovación y sostenibilidad, participando de este modo del sector social tanto como del sector privado-comercial.

Abordando directamente el tema del trabajo en red Cifuentes describió las redes como instrumentos de acción que no son un fin en sí mismos, sino medios para suplir las necesidades de sus participantes. Dichas redes requieren que sus integrantes cumplan ciertos requisitos, tales como compartir información y rendir cuentas, de modo que la red

sea confiable, transparente, creíble y legítima. Así, las siguientes son las estrategias que los individuos u organizaciones pueden asumir para trabajar en red dentro de su ecosistema creativo:

- Alianzas complementarias, de integración o de adición entre competidores o potenciales competidores.
- Trabajo colaborativo o producción entre pares bajo principios de trabajo descentralizado.

Esta última estrategia, señala Cifuentes, pese a basarse en principios altruistas y en tecnologías libres, no necesariamente es justa y puede abrir la puerta a actividades problemáticas que no necesariamente generan beneficios sociales.

Cifuentes continuó presentando una lista de motivos que pueden llegar a tener los distintos agentes para realizar este tipo de alianzas, tales como el acceso a recursos o capacidades, transferencia de conocimiento, necesidad de aprendizaje, orientación estratégica, reducción de costos o aumento de eficiencia, aumentar la satisfacción del cliente u otros motivos institucionales. Del mismo modo presentó una lista de obstáculos, debilidades y resistencias presentes en el trabajo en red, como no tener claros los objetivos y responsabilidades, limitaciones legales o de competencia, diferencias en la cultura organizativa y en los enfoques sobre el voluntariado de los distintos agentes o visiones heterogéneas respecto al modelo de sociedad al que se aspira.

Una vez trazados estas motivaciones y dificultades, Cifuentes planteó esta serie de pasos que cualquier agente debería llevar a cabo antes de empezar a trabajar en red

1. Concebir el trabajo en red como proceso de aproximación y conocimiento mutuo.
2. Tomar conciencia de las fortalezas que implica hacer parte de una red.

3. Comprobar la “autenticidad de la red” a la que quiere pertenecer.
4. Tomar conciencia de las debilidades y resistencias.
5. Mantener 4 actitudes básicas o disposiciones a: aprender, compartir, aportar generosidad y trabajar.
6. Generar y fortalecer las pautas comunes que estructurarán la red.

Después de esta explicación minuciosa la conferencista mostró ejemplos puntuales de trabajo en red en el sector audiovisual. Los ejemplos fueron el grupo Chaski en Perú, la plataforma HITRECORD en Estados Unidos, la Red Europa Cinemas en Europa, la sala de exhibición CineCiutat en España, los creadores de contenido *Magic Markers* en Colombia y, notablemente, la propuesta de *Trabajo en red para fortalecer los nodos del ecosistema audiovisual en el entorno local de Ocaña, Norte de Santander*, de Gessler Zúñiga. El público, posteriormente, señalaría que iniciativas como Retina Latina o la Temporada Cine Crea Colombia también son buenos ejemplos de trabajo en red entre sectores públicos y privados.

Como cierre de la conferencia, Cifuentes listó los posibles impactos y retornos esperados como consecuencia del trabajo en red, los cuales son:

- Contribución al desarrollo cultural.
- Contribución al desarrollo local y a la innovación social.
- Innovación en los «qué», en los «cómo» y en la gestión pública.
- Incremento en niveles de colaboración.
- Contribución a la generación de valor económico.
- Internacionalización.
- Generación de externalidades positivas.
- Estimulación del empleo.
- Capacidad magneto para atraer actividad económica en otros sectores.



CINEMA  
*Paraíso*  
ON DEMAND

TEM  
PO  
RADA

# El jaguar se abre paso entre la selva

En la plataforma  
de Cinema Paraíso  
On Demand

¡Nuestras películas  
rugirán juntas!



**SUSCRÍBETE O ALQUILA**  
[WWW.CINEMAPARAISOONDEMAND.COM](http://WWW.CINEMAPARAISOONDEMAND.COM)  
**PLAN ANUAL \$99,900\***

## ESTO NOS INCUMBE



**Participó:**  
*Juan David Correa,*  
Director literario del  
Grupo Planeta



**Condujo:**  
*Sandro Romero Rey*



Agarrando pueblo, de Luis  
Ospina y Carlos Mayolo (1977)

Debido a la ausencia de la tercera invitada, la politóloga Sandra Borda, este encuentro se realizó únicamente entre dos personas, lo que tuvo como resultado una conversación de ida y vuelta en torno al tema propuesto para este encuentro. Inició en torno al tema de las representaciones, pasadas y presentes, del conflicto y la violencia en el cine colombiano. Correa propone que, en concordancia con la idea de que «lo personal es político», en la educación sentimental de los colombianos hay imágenes superpuestas con presencia inequívoca de la violencia y que es probable que el primer recuerdo que todos tenemos de una película nacional sea, precisamente, el de una película sobre el conflicto. En su caso se trató de *Rodrigo D. No futuro*, del antioqueño Víctor Gaviria (1990).

Romero pasó a hacer un recuento sobre cómo ha cambiado la representación del conflicto en el cine desde que él empezó a asistir a ver películas colombianas: en los años 70 hubo un cine juvenil y militante en el que el documental fue muy importante y donde realizadores como Marta Rodríguez, Diego León Giraldo, Carlos Álvarez o el llamado Grupo de Cali participaron. El final de esa década, marcado por el escepticismo político y el desencanto, dio paso en los años 80 (en el periodo de FOCINE) a un nihilismo festivo —o feliz amargura— en el cual el cine pasó a ocuparse más de sus propios dispositivos narrativos y a usar la metáfora y el género para hablar sobre el conflicto. Romero menciona la película *Agarrando pueblo*, de Luis



La mujer del animal  
(Víctor Gaviria, 2016)

Ospina y Carlos Mayolo (1977), como un parte aguas en la representación cinematográfica de los conflictos sociales y políticos del país. Finalmente, señala que hoy en día “hay una confusión entre la presentación y la representación” y que la corrección política ha llevado al público a pensar que por mostrar situaciones violentas una película como *La mujer del animal*, también de Víctor Gaviria (2016), está haciendo una apología a la violencia cuando en realidad está confrontando al espectador con esta. Ambos panelistas coincidieron en que el cine, para ser útil, debe incomodar.

La siguiente veta de discusión permitió plantear preguntas sobre el limitado uso que se la ha dado al cine de género a la hora de hablar de la violencia en Colombia, sobre la capacidad de los «monstruos» para hablar de crisis profundas en una sociedad y sobre el reto de hacer un cine sobre el conflicto que al mismo tiempo sea atractivo para el público

y complejo a nivel discursivo y estético. Películas como *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaima* (1986), de Carlos Mayolo, y especialmente *Soplo de vida*, de Luis Ospina (1999), se presentaron como ejemplos de intentos por lograr ese equilibrio. Para Romero, el escaso éxito con el público de *Soplo de vida* marcó un cambio en la carrera de Ospina, quien abandona la ficción y el filmico para hacer de ahí en adelante documentales en video que resultan más baratos de hacer y mucho más efectivos con el público. Correa complementa esta idea marcando que en la actualidad los medios de producción artística se han democratizado y esto ha tenido dos efectos: por un lado, ha permitido la proliferación de más obras que compiten por la atención del público, limitando el techo de consumo de cada una, y por el otro lado ha permitido que aparezcan nuevas miradas y formas menos explícitas de contar el conflicto desde la ficción y el documental.

Respecto al cine contemporáneo se habló de que ya no hay un hilo conductor en el cine colombiano de la última década y de cómo, ante unas ficciones que siguen preservando modelos tradicionales, el documental ha aparecido como alternativa, pero haciendo uso de herramientas de la ficción. También se señaló que las nuevas generaciones de cineastas están en un momento de indignación política y que por eso parecen haberle dado la espalda al humor en beneficio de la ira como principal emoción en sus películas, lo cual corre el riesgo de alejarlos de un público masivo cada vez más interesado en el “entretenimiento puro y duro”.

Un miembro del público preguntó por la pérdida de las motivaciones del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 70 en los cineastas actuales, ante lo cual los invitados dijeron que “no es que se hayan perdido, pero las realidades cambiaron”, notando que Colombia es un país conservador en donde los noticieros han agotado las formas de representación tradicionales del conflicto y que el cine, como arte, está llamado a romper con esas formas y lugares comunes. Romero propone que es necesario que aparezca un *Agarrando pueblo* “contemporáneo” que cuestione la demanda de los festivales de cine por historias del conflicto armado. Otras preguntas de la audiencia indagaron por el lugar que los grandes eventos históricos, el documental y la distancia histórica tienen en la representación cinematográfica del conflicto colombiano, ante lo cual se respondió que hoy en día hay un entendimiento más amplio de lo que es la «representación del conflicto» en el que caben acontecimientos cotidianos —como en el largometraje *La pena máxima* (Jorge Echeverri, 2001) o el cortometraje *Masmelos* (Duván Duque, 2019)—, mezclas entre ficción y documental e incluso especulaciones que miran hacia el futuro en lugar de obsesionarse únicamente con el pasado.



Pura sangre  
(Luis Ospina, 1982)

## FUERZA FEMENINA



**Participaron:**  
**Karent Hinestroza**  
(Protagonista de *Chocó*,  
Jhonny Hendrix Hinestroza,  
2012)



**Marcela Carvajal**  
(Protagonista de *Locos*,  
Harold Trompetero, 2011)



**Natalia Imery**  
(*Dopamina*, 2019)



**Condujo:**  
**Gloria Susana Esquivel,**  
*Escritora*



| *Chocó* (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012)

Después de lamentar la ausencia de Daniela Maldonado, productora y protagonista del cortometraje documental *La primavera trans* (Juan David Cortés, 2019), las primeras preguntas de la moderadora invitaron a las participantes a contar sobre los motivos y temas que las motivaron a participar y realizar cada una de las películas. En los tres casos estos surgieron de intereses con respecto a los lugares políticos y sociales que las protagonistas ocupan en relación con temas como la violencia doméstica, la explotación del territorio, la enfermedad mental, la militancia política y las luchas en torno al género y la identidad sexual.

El siguiente tema sobre el que se habló fue la presencia de los vínculos afectivos y la creación de comunidad en los tres trabajos citados y en el cine en general. La discusión giró en torno a la necesidad de contar historias que, partiendo de la noción de que lo personal es político, visibilizan a comunidades que han estado tradicionalmente relegadas a las miradas patriarcales que han dominado tradicionalmente la industria cinematográfica. Se propone que esas producciones, además de contar las historias de poblaciones como las mujeres racializadas, las enfer-

mas mentales y la población LGBTI, deben pensar sus modelos de producción de manera comunitaria, construyendo esquemas de producción anclados en el respeto y la equidad.

Justamente a raíz de esta discusión sobre las formas de producir cine, Esquivel señaló la brecha de género y los abusos hacia las mujeres en una industria tradicionalmente masculina como la colombiana, proponiendo la siguiente pregunta: ¿cómo se pueden hacer más dignos y justos con las mujeres los entornos laborales en la industria cinematográfica? Las tres panelistas hablaron sobre cómo las mujeres se presentan y se comportan en entornos laborales de formas específicas como defensa ante las actitudes paternalistas y sexualizantes de sus compañeros de trabajo y sobre cómo, especialmente en el caso de las mujeres racializadas, hay una serie de estereotipos en torno a sus capacidades de trabajo y el tipo de roles que pueden o deben asumir en la industria. Las tres panelistas señalaron la importancia de que más mujeres puedan asumir cargos con poder de decisión como directoras, guionistas y productoras, de forma que estas puedan transformar los entornos laborales y las historias que se cuentan sobre las

mujeres. Imery enfatizó en la importancia de colectivos como Rec Sisters y la implementación de políticas de paridad en la distribución de fondos de fomento a la producción como el FDC. Todas estuvieron de acuerdo en que esa lucha por espacios dignos en la industria está en un momento muy importante y que debe continuar.

Después de hablar sobre los modelos de producción, la conversación se desplazó a la necesidad de contar historias sobre mujeres fuertes, complejas y con agencia política. Hinestroza señaló que “el problema con los estereotipos no es que no sean verdad, sino que no representan la verdad completa” y que “necesitamos historias que nos representen a todas”. Carvajal habló de su interés por realizar todo tipo de papeles y la importancia de que haya mujeres guionistas que provean a esos personajes de contextos e historias que ofrezcan una sensibilidad distinta sobre los mismos. Imery, por su parte, señaló que no es solo frente a las cámaras que se necesita más presencia femenina. Para ella las mujeres deben ser dueñas de los medios de producción para poder dismantelar los sesgos masculinos sobre los que se ha construido el cine y representar en el cine la diversidad de mujeres que existe en el país.

El público preguntó por las estrategias mediante las cuales ellas como actrices y realizadoras luchan contra los estereotipos de género presentes delante y detrás de las cámaras. Entre las respuestas se habló de la construcción de equipos de trabajo mayoritariamente femeninos, la necesidad de impulsar proyectos propios, la necesidad de asumir actitudes críticas en la esfera pública y profesional y la construcción de lazos de solidaridad y unión entre las mujeres del gremio. Ante otra pregunta del público Imery expresó su insatisfacción con la representación de la violencia de género en *La mujer del animal*, del director Víctor Gaviria (2016), señalando que, si bien es importante representar la violencia, también es necesario preguntarse por cómo se realiza esa representación sin caer en la revictimización. Para Imery la película de Gaviria no reflexiona suficientemente sobre la forma de esa representación y termina por repetir esa violencia mientras la denuncia.

Locos  
(Harold Trompetero, 2011)



En las dos últimas preguntas el público les pidió a las invitadas nombrar algunas de las realizadoras y personajes femeninos en la industria cinematográfica que las inspiran. Después de reflexionar sobre la dificultad para dar nombres de directoras mujeres por cuenta de la poca presencia femenina en el cargo y de la enorme publicidad que los hombres directores reciben por encima de sus colegas femeninas, surgieron nombres como los de las colombianas

Dopamina  
(Natalia Imery, 2019)



Camila Rodríguez, Diana Montenegro, Laura Mora, Daniela Abad, Catalina Arroyave, Cristina Gallego y Mónica Cifuentes o de directoras extranjeras como Jane Campion, Lucrecia Martel, Carla Simon, Andrea Arnold, Michaela Coel, Sudabeh Mortezaei o Ava Duvernay. En el campo actoral mencionaron a mujeres como Margoth Velásquez, Margarita Rosa de Francisco, Delfina Guido, Teresa Gutiérrez y Consuelo Luzardo. Imery mencionó adicionalmente a dos mujeres que, sin dedicarse a la actuación, la han impresionado: Valerie Meikle, protagonista del documental *Amazona* (Clare Weiscof y Nicolás Van Hemelryck, 2016), y Carolina Sanín, protagonista de la película *Litigante* (Franco Lolli, 2019).

## SOMOS JÓVENES



**Participaron:**  
*Pablo Roldán*  
(Crítico y editor de la Revista  
*Cero en Conducta*)



*Catalina Arroyave*  
(*Los días de la ballena*, 2019)



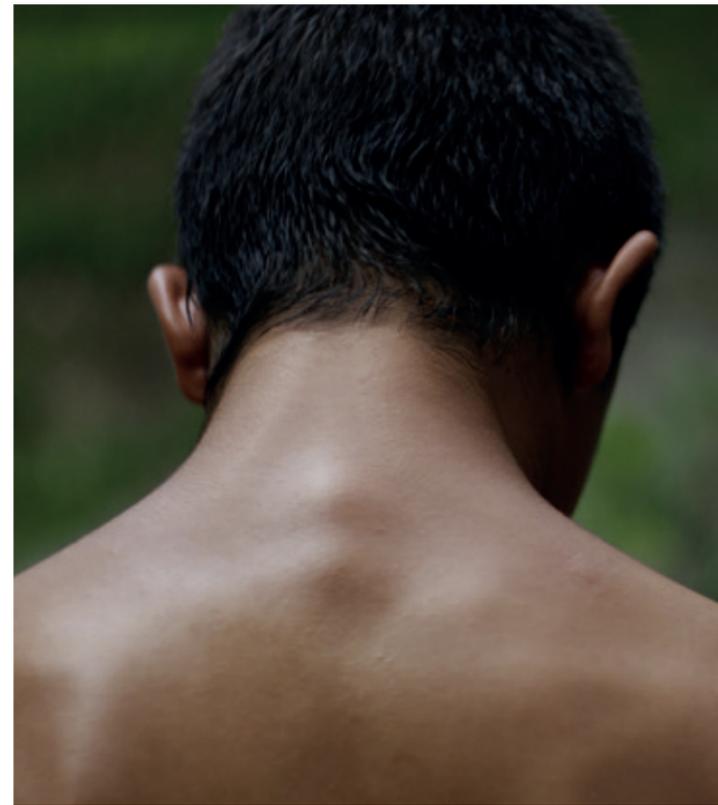
*Andrés Ramírez Pulido*  
(*El Edén*, 2016)



*Luis Esguerra*  
(Programador)



**Condujo:**  
*Diana Bustamante,*  
Productora y programadora



*El Edén*  
(Andrés Ramírez Pulido, 2016)

Diana Bustamante, la moderadora de este encuentro, inició la charla hablando sobre cómo la juventud es una etapa transitoria y efímera de la vida, algo que no está ahí para durar mucho tiempo, y sobre cómo a menudo la idea de juventud se asocia con aquello que es disruptivo o nuevo o que apenas está comenzando. Los cuatro participantes de este evento son todos personas relativamente jóvenes que hacen parte de diferentes sectores de la industria audiovisual en Colombia: dos directores, Catalina Arroyave y Andrés Ramírez; un programador, Luis Esguerra, y un crítico, Pablo Roldán.

La primera pregunta de Bustamante a los invitados tuvo que ver con la tradición en el cine colombiano, sobre cómo ellos la leen y qué posición asumen frente a ella. Ante esto la mayoría de los invitados señaló que incluso aquel cine colombiano que hace parte de la tradición fue hecho por cineastas que en el momento en que hicieron esas películas eran jóvenes, de modo que no se puede decir del todo

que tradición y juventud son nociones completamente distintas e irreconciliables. Sin embargo, también coincidieron en que aquellos realizadores que fueron jóvenes en la segunda mitad del siglo XX vivieron un momento histórico muy diferente al actual y por eso su cine tiene un compromiso político muy directo que afecta también la forma en que realizaron sus películas. Para Esguerra no se trata de que ya no haya compromiso político en los jóvenes, sino que este asume formas más oblicuas y opacas que antes, aun cuando se traten temas y problemas similares. Arroyave, por su parte, menciona que otra diferencia es que hoy en día hay una tendencia a cuestionar los lugares de representación que ha abierto las puertas a una mayor pluralidad de voces que no hacen parte del núcleo blanco y masculino que tradicionalmente ha dominado el cine colombiano. Para Roldán la tensión con la tradición siempre está presente, en tanto tiende a exigirle a los cineastas jóvenes tomar posición frente a lo que les antecede. Esa posición puede ser de continuidad



Los días de la ballena  
(Catalina Arroyave, 2019)

o de rebelión, pero siempre existe en tanto “siempre se escribe sobre lo que ya está escrito”.

Después de estas respuestas Bustamante invirtió un poco la discusión, planteándoles a los invitados la pregunta por cómo creen que el cine de su generación será percibido en el futuro. Ante esa pregunta por el futuro, Esguerra hace referencia al libro *Los cines por venir* de Jerónimo Atehortúa, en donde se hilvana la idea de que preguntarse por el “cine joven” es siempre preguntarse por el futuro del cine y que, hoy en día, ese futuro parece encontrarse en la “oscuridad”, es decir en oposición a una tradición ilustrada y europea que ya no parece tener futuro. Esa oscuridad se manifiesta en un desinterés por la narración y por la búsqueda de una imagen opaca y sucia, entre otras cosas. Para Ramírez Pulido, por otro lado, el cine que sobrevive al paso del tiempo y que pasa a hacer parte de la tradición es necesari-

amente el cine que asume una postura política respecto a las formas y al contexto de su tiempo, a lo cual Arroyave respondió diciendo que esta generación está haciendo un “cine de posguerra” en el cual el interés se ha desplazado del afuera social y público hacia el adentro interior y cotidiano para narrar el momento de confusión en el que vivimos.

Roldán cuestionó la idea de que el cine joven necesariamente cuestione su contexto, pues para él, si bien siempre hay evolución en el cine, la labor de la crítica recae en identificar cómo se da esa evolución, qué cosas se descubren genuinamente en el proceso y en dónde están las obras que realmente hacen temblar a su tiempo. En esta misma línea argumentativa, Bustamante opinó que para ella lo joven no necesariamente es disruptivo en sí mismo y que de la categoría de “joven” necesariamente se desprende otra categoría igual de problemática que es “viejo”,

que no es muy fácil de definir y que pasa a nombrar algo que no se debe desechar por el riesgo a caer en un intento frenético por refundar permanentemente todo, lo cual puede no llevar a ningún lado. Ante esta contraposición entre lo viejo y lo nuevo Arroyave mencionó la película *Los conductos* (2019) de Camilo Restrepo, como ejemplo de un cine disruptivo y joven que es realizado por un director que ya superó los 40 años de edad.

La última pregunta de la conversación antes de dar paso a las preguntas del público tuvo que ver con los medios de producción y cómo ha cambiado el acceso a estos para las nuevas generaciones. Aquí los participantes del encuentro se dividieron entre el escepticismo de Ramírez y Bustamante, quienes hicieron una especie de elogio a la dificultad y señalaron que sospechan de que hoy en día todo parezca estar “a la mano”, y el entusiasmo de Arroyave, Esguerra y Roldán, quienes señalaron dos cosas: primero, que el acceso a las tecnologías de producción de imágenes ha generado una sensación de posibilidad y ha permitido acelerar los procesos creativos, y segundo, que el acceso a los materiales y las películas por fuera del circuito comercial de exhibición le ha permitido a los nuevos cines circular mucho más de lo que podían antes y ha permitido recuperar obras que habían quedado olivadas por las dificultades que había para acceder a ellas.

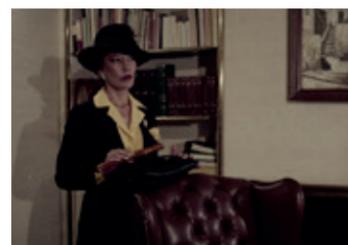
Al final el público preguntó por cuales directores o proyectos de la generación inmediatamente anterior los invitados sienten afinidad y entre las respuestas se mencionó a Franco Lolli, Óscar Ruiz Navia, Laura Huertas Millán, Lina Rodríguez, Juan Soto, la película *Porfirio*, de Alejandro Landes (2011), y proyectos curatoriales como los de mutokino, los festivales Transcinema (Perú) y Cámara Lúcida (Ecuador) y la muestra *Estéticas del desarraigo* (2017) de la Cinemateca de Bogotá.



# CINE A LA COLOMBIANA



1977 | Funeral siniestro,  
Jairo Pinilla



1981 | Amenaza nuclear,  
Jacques Osorio  
\* Película inaugural de esta Temporada



1991 | La gente de La Universal,  
Felipe Aljure



2001 | Bogotá 2016, Pablo Mora,  
Ricardo Guerra, Jaime Sánchez,  
Alessandro Basile



2005 | La historia del baúl rosado,  
Libia Stella Gómez



2006 | Bluff,  
Felipe Martínez



2010 | Del amor y otros demonios,  
Hilda Hidalgo



2011 | El páramo,  
Jaime Osorio Márquez



2012 | Sanandresito,  
Alessandro Angulo



2014 | Hecho en Villapaz,  
María Isabel Ospina



2015 | En busca de aire,  
Mauricio Maldonado



2015 | Sin mover los labios,  
Carlos Ossuna



2015 | Cord,  
Pablo González



2015 | Tres escapularios,  
Felipe Aljure



2016 | Pariente,  
Iván D. Gaona



2017 | El mal de los siete días,  
Víctor González



2018 | Sal,  
William Vega



2019 | Caliban,  
David Bohórquez

# TRAVESÍA, PAISAJE Y TERRITORIO



1930 | Expedición al Caquetá,  
César Uribe Piedrahita



1975 | Contaminación es...,  
Carlos Mayolo



1981 | Nuestra voz de tierra,  
memoria y futuro, Marta Rodríguez,  
Jorge Silva



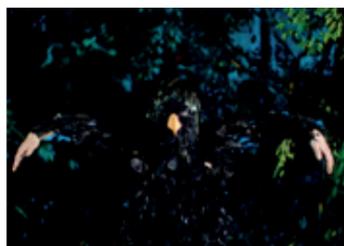
1984 | Yuruparí, lo que nos dejó  
el pasado, Gloria Triana, Jorge Ruiz



1984 | Yuruparí, buscando  
el camino a..., Gloria Triana,  
Jorge Ruiz



1984 | Yuruparí, bienvenida a la vieja  
Providencia, Gloria Triana, Jorge Ruiz



2011 | Viaje en tierra otrora  
contada, Laura Huertas Millán



2011 | Tropic Pocket,  
Camilo Restrepo



2015 | El abrazo de la serpiente,  
Ciro Guerra



2016 | Aislados,  
Marcela Lizcano



2016 | Vipassana,  
Catalina Calle Rodríguez



2017 | El susurro del jaguar,  
Thais Guisasaola, Simon(e) Paetau



2017 | Ñankara, tras la mirada Awá,  
July Janeth Jojoa



2017 | Yu'lucx, hijos del agua,  
Gustavo Ulcué Campo



2018 | El sendero de la anaconda,  
Alessandro Angulo



2018 | Ganges, un viaje por los  
sentidos del agua, Roberto Restrepo



2018 | Anku Tupue, ofrenda a los  
muertos, Maryoli Ceballos Vivas



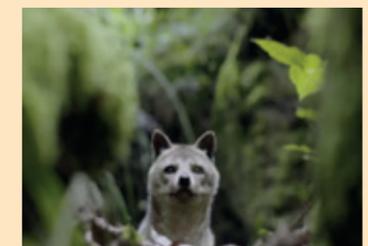
2019 | Jaguar, voz de un territorio,  
Simón González



2019 | San Antonio,  
Víctor Palacios



2019 | Sumercé,  
Victoria Solano



2019 | Vecinos inesperados,  
Mauricio Vélez

# NUESTRO ARCHIVO NACIONAL



1978 | Agarrando pueblo,  
Carlos Mayolo, Luis Ospina



2008 | Un tigre de papel,  
Luis Ospina



2019 | Ushui, la luna y el trueno,  
Rafael Mojica Gil



2015 | La impresión de una guerra,  
Camilo Restrepo



2015 | Carta a una sombra,  
Daniela Abad



2014 | Infierno o paraíso,  
Germán Piffano



2016 | Pizarro,  
Simón Hernández



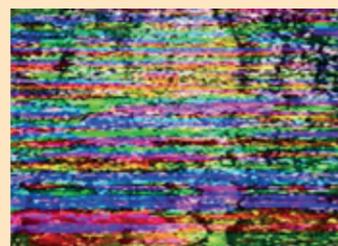
2018 | Desobediencia o cómo  
entrenar gallos de pelea, Tuchi Ortiz



2018 | Doble yo,  
Felipe Rugeles



2019 | Lázaro,  
José Alejandro González



2016 | Parábola del retorno,  
Juan Soto

# ESTO NOS INCUMBE



1958 | El milagro de sal,  
Luis Moya Sarmiento



1962 | Tres cuentos colombianos,  
Julio Luzardo, Alberto Mejía Estrada



1964 | El río de las tumbas,  
Julio Luzardo



1968 | Bajo la tierra,  
Santiago García



1998 | La vendedora de rosas,  
Víctor Gaviria



2004 | La sombra del caminante,  
Ciro Guerra



2006 | Soñar no cuesta nada,  
Rodrigo Triana



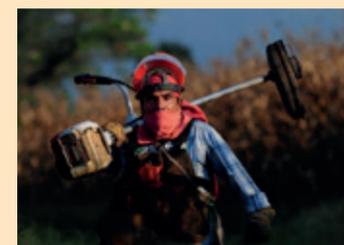
2008 | Bagatela,  
Jorge Caballero



2010 | Pequeñas voces,  
Jairo Eduardo Carrillo,  
Oscar Andrade



2010 | La sociedad del semáforo,  
Rubén Mendoza



2010 | Todos tus muertos,  
Carlos Moreno



2014 | Gente de bien,  
Franco Lolli



2015 | Siempre viva,  
Klych López



2015 | Noche herida,  
Nicolás Rincón Gille



2016 | El amparo,  
Rober Calzadilla



2018 | El Piedra,  
Rafael Martínez



2018 | Ciro y yo,  
Miguel Salazar

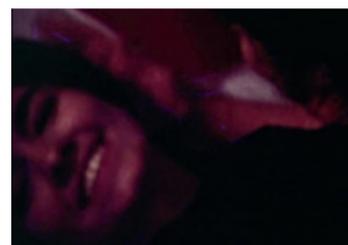


2019 | La paz,  
Tomás Pinzón Lucena

# FUERZA FEMENINA



1926 | Alma provinciana,  
Félix Joaquín Rodríguez



1966 | María,  
Enrique Grau



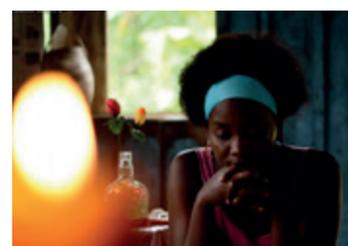
1986 | Mariposas S.A.,  
Dunav Kuzmanich



2011 | Beatriz González,  
¿por qué llora si ya reí?,  
Diego García-Moreno



2011 | Locos,  
Harold Trompetero



2012 | Chocó,  
Jhonny Hendrix Hinestroza



2012 | Nelsa,  
Felipe Guerrero



2013 | Señoritas,  
Lina Rodríguez



2015 | Se venden conejos,  
Esteban Giraldo



2016 | Anna,  
Jacques Toulemonde



2016 | Oscuro animal,  
Felipe Guerrero



2016 | Por qué cantan las aves,  
Alejandra Quintana, Adrián Villa



2016 | Sol negro,  
Laura Huertas Millán



2018 | La mujer de los siete  
nombres, Daniela Castro,  
Nicolás Ordóñez



2018 | La noche resplandece,  
Mauricio Maldonado



2019 | Litigante,  
Franco Lolli



2019 | Dopamina,  
Natalia Imery



2019 | Segunda estrella  
a la derecha, Ruth Caudeli



2019 | La primavera trans,  
Juan David Cortés

# A RITMO DE CINE



1961 | Mares de pasión,  
Manuel De la Pedrosa



2009 | Oposición-fusión,  
Diana Bustamante



2013 | Ciudad delirio,  
Chus Gutiérrez



2013 | La calle estéreo,  
Santiago León Cuéllar



2013 | El viaje del acordeón,  
Andrew Tucker, Rey Sagbini



2014 | Esa música,  
Darío Vejarano



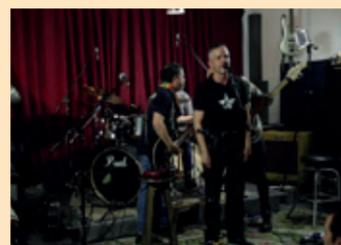
2015 | El sucundún,  
Jaime Eduardo Murillo Eslava



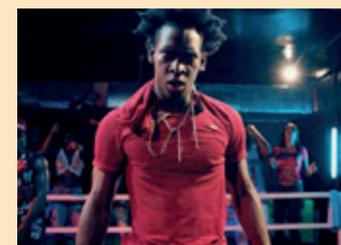
2017 | Navidad pacífica,  
Víctor Palacios



2017 | Bogotá Blues,  
Miriam Cotes Benítez



2018 | La máquina, Daniel Cortázar  
Triana, Carlos Arjona Parra y David  
Cuadros González



2018 | Somos calentura,  
Jorge Navas



2019 | Victoria,  
Ramón Campos



2019 | Divinas melodías,  
Lucas Silva

# SOMOS JÓVENES



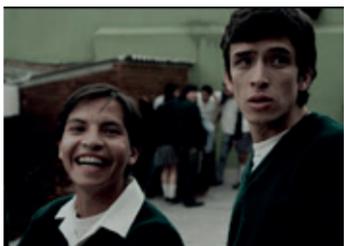
2005 | El Colombian Dream,  
Felipe Aljure



2012 | La Playa D.C.,  
Juan Andrés Arango



2012 | Kalashnikov,  
Juan Sebastián Mesa



2013 | Estrella del Sur,  
Gabriel González



2014 | Mateo,  
María Gamboa



2015 | Días extraños,  
Juan Sebastián Quebrada



2015 | La selva inflada,  
Alejandro Naranjo



2016 | Los nadie,  
Juan Sebastián Mesa



2016 | El Edén,  
Andrés Ramírez Pulido



2016 | Mañana a esta hora,  
Lina Rodríguez



2017 | La jungla te conoce mejor  
que tú mismo, Juanita Onzaga



2019 | Los días de la ballena,  
Catalina Arroyave



2019 | Niña errante,  
Rubén Mendoza

# LOS NIÑOS HABLAN

---



2001 | Los niños invisibles,  
Lisandro Duque



2007 | El pescador de estrellas,  
Marcela Rincón



2015 | Camino del agua,  
Carlos Felipe Montoya



2016 | Un caballo llamado Elefante,  
Andrés Waissbluth



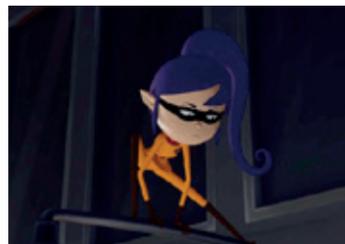
2017 | El libro de Lila,  
Marcela Rincón



2018 | Mi amigo Nayem,  
Sergio Kaminu



2018 | Coffee Break,  
María Cristina Pérez,  
Mauricio Cuervo



2019 | Pixi Post y los genios  
de la Navidad, Gorka Sesma

Del cine colombiano  
tenemos

**MUCHO  
POR CONTAR**

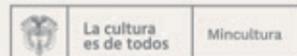


Con 16 años y más  
de 4200 estímulos  
para proyectos  
audiovisuales en  
Colombia

**#ElFDCsigueRodando**

CREA CINE CREA COLOMBIA

-CNACC-FDC-



ProImágenesColombia



# MEDELLIN DE PELÍCULA

En este 2020 llevamos cine colombiano hasta los hogares en distintos formatos y géneros por medio de esta estrategia liderada por el Despacho de la Gestora Social, en alianza con la Cinemateca Municipal, la Comisión Fílmica y Telemedellín.



**133**

películas emitidas  
(cortometrajes y largometrajes)



**83**

emisiones



**657.117**

hogares conectados  
a la señal de tv.



**26.801**

usuarios conectados  
en plataformas digitales



Alcaldía de Medellín

TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA



2 0 2 0



## ENCUENTRO DE CRÍTICA E INVESTIGACIÓN





# Cine Alternativo Independiente Comunitario

Distribuimos cine colombiano y latinoamericano.  
Somos la distribuidora alternativa con mayor  
número de espectadores en 2019.

## Encuentro de Crítica e Investigación *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 (CNACC), Proimágenes Colombia y el Goethe-Institut. 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.

El Encuentro de Crítica e Investigación es un espacio de formación y práctica para los interesados en el ejercicio de la crítica y la escritura sobre el cine y el audiovisual. El ejercicio de la crítica y la investigación evidencia y genera una participación activa de públicos diversos ampliando el espectro del acceso y el consumo audiovisual. Así mismo, constituye lecturas dinámicas y argumentadas sobre las imágenes, el lenguaje, los recursos y el significado de las obras y los creadores.

El papel de la crítica y la investigación audiovisual es fundamental al generar vínculos entre la creación y el consumo, y ser una mediación entre las obras y las audiencias. A medida que aumenta el acceso digital y la producción de críticas en diversos medios, es preciso fomentar espacios de reflexión sobre el espíritu y el oficio de la crítica y su impacto para el universo cinematográfico y audiovisual.

La Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos agradece el decidido apoyo de sus 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 CinéFagos.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.



# TANTAS ALMAS

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* (Nicolás Rincón Gille, 2019) 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

Tantas almas  
(Nicolás Rincón Gille, 2019)



atrapa de principio a fin y su complexión 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 Guille 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 sean las mujeres quienes tienen grandes actos de resistencia. Son ellas, guiadas por un sentido de deber humanitario, las que se sobreponen 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.

## SIN PEDIR PERMISO

Por Simón Moreno Salinas

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



El documental *Como el cielo después de llover* (2020) comienza con un viaje: el de su directora Mercedes Gaviria de regreso a Medellín para ejercer el cargo de asistente en el rodaje de *La mujer del animal* (2016), la última película dirigida por su padre, el realizador antioqueño Víctor Gaviria. Su presencia en el set, 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.

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 el 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* (2016) 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 solo 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: solo 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.



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

## BALADA PARA NIÑOS MUERTOS

Por Cristian 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 este 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. Este documental 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. Sin embargo, 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 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 ha sido 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* (Luis Ospina,



Balada para niños muertos  
(Jorge Navas, 2020)

2015). 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 este. 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.

# ESPEJO ROTO / ESPEJO ENFERMO

Por Laura Indira Guauque Socha

Encuentro tanta diferencia entre yo y yo mismo  
como entre yo y los demás

M. MONTAIGNE

Teniendo como vector de indagación las preguntas ¿cómo se retrata el cuerpo? y ¿cómo se mediatiza el cuerpo?, son objeto de análisis y reflexión dos documentales colombianos: *Balada para niños muertos*, del director caleño Jorge Navas (2020), y *En tránsito*, dirigido por Liliana Hurtado y Mauricio Vergara (2019), 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.

¿Cómo desenterrar un retrato? A través del uso de una estética experimental que yuxtapone imágenes sin movimiento, Navas propone la atmosfera 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 Caicedo, cuando todavía no era un mito. La balada, compuesta por la sonoridad de un ecosistema de réquiem, se expresa en una estructura de *bricolage*, aúna fragmentos: películas, calles, epístolas, murales y 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»<sup>1</sup>.

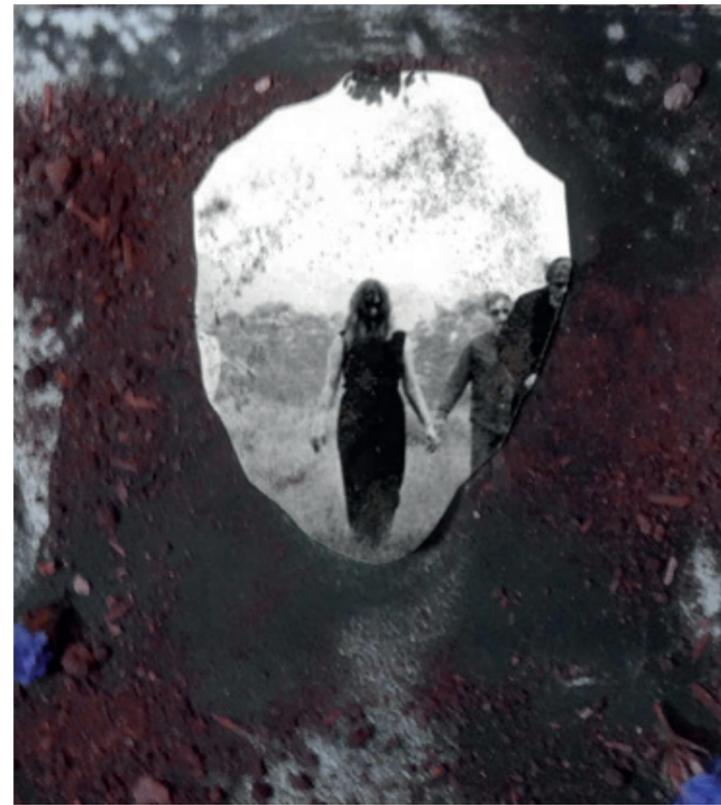
A pesar de una evocación de la multiplicidad de la vida, Navas pareciera querer capturar el retrato verdadero de Andrés, el retrato velado de un niño muerto, como titula a su intuición, implicado en una suerte de destino trágico que se alimenta de su predilección por el terror, la muerte, el encierro y la fatalidad, según pareciera 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 la 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 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.

Por otro lado, con Hurtado y Vergara, 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— y 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,

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



[https://bit.ly/espejo\\_roto\\_encuentros2020](https://bit.ly/espejo_roto_encuentros2020)

termina por proyectar un retrato sin definición, ni claridad, ni evidencia, el retrato de un cuerpo que «se dice de muchas maneras»<sup>2</sup>.

¿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

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

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 perspectivas contradictorias 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.

Videocuento:

# ANOTACIONES SOBRE UN MONTAJE SINTOMÁTICO

por Carlos Tofiño (Video ensayo)

En la película *En tránsito* (Liliana Hurtado, Mauricio Vergara, 2019), 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 percedero.

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

En tránsito



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 o de la estrategia de montaje, la mayor parte de la 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.

**Videoensayo:**

[https://bit.ly/montaje\\_sintomatico\\_encuentros2020](https://bit.ly/montaje_sintomatico_encuentros2020)



encuentros

2021

Dirección de Audiovisuales,  
Cine y Medios Interactivos



@DirAudiovisual



@AudiovisualesMincultura



@DirAudiovisuales



-CNACC-FDC-



TEATRO COLÓN BOGOTÁ



INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES



Alcaldía de Medellín



movies

boonet

CINECO/PLUS



RTVCPlay

MEMORIA Señal RTVC



CINEXCUSA 15 Online

FESTIVAL cine corto POPAYÁN

F-I-C-P-A-1-6 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PASTO

CINE POR LOS DERECHOS HUMANOS

biff Bogotá International Film Festival

MIDBO



18º FESTIVAL DE CORTOS DE BOGOTÁ SHORT FILM FESTIVAL 8-15 DIC 2020



-CNACC-FDC-



TEM  
PO  
RADA

CREA CINE COLOMBIA

CREA CINE COLOMBIA



Mateo / Dir. María Gamboa

EL CINE  
COLOMBIANO  
NOS ENCUENTRA

2 0 2 0



-CNACC-FDC-



La cultura  
es de todos

Mincultura



Proimágenes Colombia

RETINA  
LATINA  
NOS CONECTA