

Cine Colombiano:

RETRATOS DE INCERTIDUMBRE Y ESPERANZA

Luis Jorge Orcasitas Pacheco
José Orlando Gómez Salazar
Efraín Bámaca-López



Pedro & João
editores

ISBN: 978-65-265-1195-4

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que seja citada a fonte. Os artigos são responsabilidade do autor, não do editor.

Todos los derechos reservados. Cualquier parte de esta obra puede ser reproducida, transmitida o archivada siempre y cuando se cite la fuente. Los artículos y ensayos son responsabilidad de su autor (es), y no de la editorial.

Luis Jorge Orcasitas Pacheco; José Orlando Gómez Salazar; Efraín Bámaca-López

Cine colombiano: retratos de incertidumbre y esperanza, São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 110 páginas. 21 x 29.7 cm.

ISBN: 978-65-265-1195-4 [Digital]

1.Cine 2.Crítica de cine 3.Narrativas de la esperanza 4.Colombia 5.Autores
I.Título

CDD – 778.5

El presente texto ha contado con referato externo

Recepción del texto mayo 2023

Aceptación definitiva del texto mayo 2024

Publicación junio 2024

Diseño de portada: Oscar Iván Valencia Alzate

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2024

ISBN: 978-65-265-1195-4

ISBN: 978-65-265-1195-4

Dedicamos esta obra a nuestras familias, cuyo apoyo incondicional fue fundamental en
la creación de este libro.

Extendemos nuestro más sincero agradecimiento a amigos, colaboradores, cineastas,
colegas docentes e investigadores que contribuyeron con sus textos, así como a los
correctores de estilo, revisores, pares ciegos, impresores y diseñadores que hicieron
realidad esta obra.

Con cariño y profundo agradecimiento, les dedicamos este libro en reconocimiento a
su valiosa contribución.

ISBN: 978-65-265-1195-4

Sobre los autores



LUIS JORGE ORCASITAS PACHECO

Magíster en Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos.

Docente investigador titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo, Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín (Colombia).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6189-4333>

Correo institucional: luis.orcasitas@upb.edu.co

JOSÉ ORLANDO GÓMEZ SALAZAR

Doctor en Lenguas Modernas, Wayne State University, Detroit.

Profesor Titular Centro de Lenguas de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín (Colombia).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5356-6049>

Correo institucional: jose.gomez@upb.edu.co



EFRAÍN BÁMACA-LÓPEZ

Doctor en Ciencia, tecnología y sociedad, Universidade Federal de São Carlos.

Investigador Asociado, Escuela de Periodismo, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0518-2600>

Correo institucional: edi.bamaca@usach.cl

ISBN: 978-65-265-1195-4

Sumario

Prólogo	13
Textos introductorios	
Cine colombiano contemporáneo: un reflejo auténtico de identidades, desafíos y perspectivas en la pantalla grande	14
Nuevos rostros del cine colombiano contemporáneo	16
Capítulo 1	
Perspectivas del cine colombiano contemporáneo	18
Luis Jorge Orcasitas Pacheco	
La mirada crítica de Oswaldo Osorio	20
Capítulo 2	
Mirada y voz: Catalina Arroyave Restrepo y la nueva generación de realizadoras del cine colombiano	28
La obra de Catalina Arroyave contribuye a redefinir el cine colombiano contemporáneo	30
Catalina Arroyave Restrepo	31
Capítulo 3	
La poética de los excluidos y la esperanza del cine de Víctor Gaviria	42
Víctor Gaviria y las cosas son como son	44
Víctor Gaviria	46
Capítulo 4	
Visiones reveladoras: el legado cinematográfico de Antonio Dorado	58
El cine de Antonio Dorado. Cuando la ficción supera la realidad	60
Antonio Dorado	61
Capítulo 5	
Juan Sebastián Mesa, el talento emergente en el Cine Colombiano	77
La audacia narrativa de Juan Sebastián Mesa para explorar con autenticidad las complejidades sociales y emocionales de la Colombia urbana	79
Juan Sebastián Mesa	81

Capítulo 6

La auscultadora lente de Carlos Moreno: una profunda exploración de la realidad colombiana contemporánea	91
Entre la nostalgia y la creatividad	93
Carlos Moreno	95
Epílogo	104
Referencias	107

ISBN: 978-65-265-1195-4

*O esforço inalcançável é se colocar no lugar do outro
para entender de que lugar o outro está falando.*

Eduardo Coutinho

ISBN: 978-65-265-1195-4

PRÓLOGO

El cine colombiano como espejo de la sociedad

El cine es un espejo pintado, nos recordaba sabiamente el maestro italiano Ettore Scola. Y en Colombia este espejo refleja una realidad cruda, pero apasionante, una realidad que a través del pensamiento cinematográfico es moldeada por las manos de cineastas valientes y comprometidos. En este rincón del mundo, donde las historias se entrelazan con las calles polvorientas, las montañas majestuosas y la fuerza inquebrantable de su gente, nace un cine que trasciende las pantallas para capturar el corazón de su sociedad.

El cine, más allá de sus destellos de glamur y ficción, se convierte en un testimonio íntimo de las luchas, los sueños y las complejidades de un país marcado por la diversidad de su gente y la riqueza de sus paisajes. En cada plano, a través de cada diálogo, en los ojos de todos los personajes, descubrimos la riqueza social y cultural de nuestras costumbres, un retrato a veces crudo y doloroso de la vida misma.

El cine colombiano no es solo entretenimiento; es un testigo, un cronista y un narrador de historias que se atreve a mirar de frente la complejidad de su país, pero sobre todo, es un manifiesto de expresión hacia lo que se siente como sociedad. Los cineastas colombianos se sumergen en las entrañas del drama social que todos vivimos o hemos visto de cerca, arrojando luz sobre las sombras y ofreciendo esperanza en medio de la adversidad.

Cine colombiano. Retratos de incertidumbre y esperanza es un viaje inspirador a través del alma de nuestro cine. En estas páginas los lectores encontrarán un compendio de las voces y las visiones de algunos cineastas que han dado forma al cine colombiano contemporáneo. Sus películas nos desafían a mirar más allá de la superficie y a enfrentar las verdades incómodas. Nos invitan a reflexionar sobre nuestras propias vidas y sobre la sociedad que compartimos y construimos juntos.

Este libro es un homenaje a quienes han hecho posible nuestro cine que, al igual que García Márquez, nos enseña que la vida es una sucesión de oportunidades para sobrevivir, para contar historias y para explorar las profundidades de nuestra humanidad.

¡Bienvenidos a un viaje cinematográfico por la Colombia del siglo XXI!

Aquí la vida se convierte en cine y las oportunidades para sobrevivir se entrelazan con las oportunidades para narrar historias. Prepárense para emocionarse, para reflexionar y para ver la vida desde una nueva perspectiva a través de las miradas de los cineastas colombianos.

Elkin Zair Manco Martínez
Director ejecutivo Academia Colombiana de Cine

TEXTOS INTRODUCTORIOS

Cine colombiano contemporáneo: un reflejo auténtico de identidades, desafíos y perspectivas en la pantalla grande

El cine colombiano contemporáneo ha experimentado una transformación profunda y emocionante, emergiendo como una voz poderosa en la arena cinematográfica latinoamericana. En un país marcado por su diversidad cultural y rica historia, el cine ha encontrado una forma única de contar historias que resuenan en diversas partes del orbe. Desde la primera década del siglo XXI hasta hoy, cuando entró en vigor la Ley 814, o Ley de cine, esta cinematografía resurgió como el ave fénix y florece gradualmente, explorando y adentrándose en temas profundos y complejos, reflejando la realidad sociopolítica y cultural del país.

Así, el cine colombiano ha abandonado su lugar en la periferia de la industria cinematográfica regional, intentando ocupar un lugar destacado en la escena global. Los cineastas colombianos han adoptado una variedad de enfoques creativos, desde el cine de autor hasta el cine comercial, y han logrado un equilibrio entre la identidad cultural y la narrativa universal. Se han creado obras cinematográficas, películas que han sido aclamadas por su autenticidad y su capacidad para resonar con audiencias de todo el mundo, lo que ha contribuido a un crecimiento continuo de la industria cinematográfica del país.

La diversidad es una característica distintiva del cine colombiano contemporáneo. Desde la comedia hasta el drama, pasando por el cine de género y el cine experimental, los cineastas colombianos han explorado una amplia gama de temas y estilos. Uno de los factores que ha impulsado esta diversidad es la apertura a diferentes perspectivas y voces en la industria. Las historias de diversas regiones y comunidades han sido llevadas a la pantalla grande con una autenticidad que resuena profundamente.

Un tema recurrente en el cine colombiano contemporáneo es la exploración de la identidad y la memoria. La historia conflictiva del país, marcada por décadas de violencia y conflicto armado, ha dejado una profunda huella en la psique colectiva. Los cineastas han abordado valientemente estas cuestiones, utilizando la pantalla como un medio para reflexionar sobre el pasado y el presente. Películas como *La sirga* (William Vega, 2013), *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015) o *La tierra y la sombra* (César Acevedo, 2015), por solo nombrar algunas, han capturado la esencia de la lucha y la resiliencia de la sociedad colombiana.

Además de explorar temas sociales y políticos, el cine colombiano contemporáneo también ha demostrado una habilidad para la experimentación formal. Directores como Rubén Mendoza y Oscar Ruiz Navia han desafiado las convenciones narrativas y visuales, creando obras que trascienden los límites del cine convencional. Estos enfoques innovadores han añadido una dimensión única al panorama cinematográfico del país y han atraído la atención de festivales internacionales de renombre.

La colaboración entre cineastas locales y extranjeros impulsó el reciente éxito internacional del cine colombiano contemporáneo. Coproducciones internacionales han permitido la fusión de diferentes estilos y perspectivas, enriqueciendo aún más la paleta del cine colombiano. Esto ha llevado a la creación de obras como *Pájaros de verano* (Cristina Gallego y Ciro Guerra, 2018), que exploran la cultura Wayuu y su interacción con el narcotráfico en la década de 1970, o *Ciudad delirio* (Chus Gutiérrez, 2014).

La industria cinematográfica colombiana ha logrado establecerse en el escenario internacional, no sin contratiempos, a través de una combinación de talento, creatividad, determinación y perseverancia. La formación de fondos de financiamiento y la promoción del cine nacional han contribuido al crecimiento constante de la industria. Además, la participación en festivales de prestigio, como el Festival de Cine de Cannes y el Festival Internacional de Cine de Berlín, ha puesto a Colombia en el mapa cinematográfico mundial.

El cine colombiano contemporáneo es una ventana que se abre a la rica y compleja realidad de un país en constante cambio. A través de sus películas, los cineastas han capturado la diversidad cultural, la historia conflictiva y las aspiraciones de la sociedad colombiana. Sus historias resuenan en una variedad de audiencias, conectando a nivel humano y emocional. Esta cinematografía es un testimonio del poder del cine para trascender las fronteras y abrir una ventana a nuevas perspectivas y experiencias.

En suma, el cine colombiano contemporáneo es un testimonio de la resiliencia, vitalidad y la creatividad de la industria cinematográfica del país. A través de una diversidad de géneros, temas y enfoques estilísticos, los cineastas colombianos han creado obras que reflejan la identidad, la memoria y los desafíos de la sociedad colombiana. Con una creciente presencia en festivales internacionales, una audiencia global ampliada gracias a las múltiples pantallas, el cine colombiano sigue intentando dejar su huella en la pantalla grande y sigue consolidándose como una voz influyente en el cine, no solo hispanoamericano, también global.

Luis Jorge Orcasitas Pacheco
José Orlando Gómez
Efraín Bámaca-López

Nuevos rostros del cine colombiano contemporáneo

En el escenario del cine colombiano actual, una nueva generación de cineastas jóvenes está emergiendo con una creatividad desbordante y una perspectiva fresca que está redefiniendo el panorama cinematográfico del país. Estos cineastas han abrazado la tecnología moderna y han derribado las barreras tradicionales, produciendo obras que reflejan tanto su contexto cultural como su visión única del mundo. Su impacto en la industria es innegable y promete llevar al cine colombiano a nuevas alturas.

Esta oleada de cineastas jóvenes ha dejado atrás las narrativas convencionales y se ha aventurado en territorios inexplorados. Desde el cortometraje hasta el largometraje, han demostrado una habilidad innata para contar historias auténticas que resuenan con el público de hoy. Sus obras no solo entretienen, sino que también provocan reflexiones profundas sobre la sociedad, la cultura y las relaciones humanas.

Uno de los aspectos más fascinantes de esta nueva generación de cineastas colombianos es su diversidad en términos de estilos y enfoques. Cada uno trae consigo una voz única y una perspectiva singular, lo que da como resultado una amplia gama de películas que van desde el realismo crudo hasta la narrativa poética. Esta diversidad es un testimonio del enriquecimiento que proviene de una mezcla de influencias culturales y experiencias personales.

Las temáticas que exploran estos cineastas son tanto universales como específicas de la realidad colombiana. Abordan cuestiones como la identidad, la memoria histórica, la desigualdad social y la búsqueda de sentido en un mundo en constante cambio. Sus películas no temen enfrentarse a los aspectos oscuros de la sociedad, sino que buscan arrojar luz sobre ellos y generar diálogo y comprensión.

En cuanto a la técnica cinematográfica, estos cineastas jóvenes han adoptado un enfoque multidisciplinario. Muchos de ellos tienen formación en campos como la comunicación visual, la música y el arte, lo que se traduce en un abordaje innovador en la narración visual. Utilizan una variedad de herramientas, desde la cinematografía experimental hasta la animación digital, para expresar sus ideas y crear una experiencia cinematográfica que va más allá de lo convencional.

Un ejemplo destacado de esta nueva ola de cineastas es Laura Mora Ortega, cuyo debut en el largometraje, *Matar a Jesús* (2017), captó la atención tanto nacional como internacional. La película, basada en su propia experiencia personal, examina la violencia en Colombia desde una perspectiva íntima y humana. La realizadora combina elementos de suspense y drama personal para tejer una narrativa conmovedora y cruda.

Otro talento emergente es Simón Mesa Soto, cuyo cortometraje *Leidi* (2014) ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes, el Hugo de Oro en el Festival Internacional de Cine de Chicago, además de ser exhibido en otros importantes eventos cinematográficos internacionales. Su estilo visual distintivo y su enfoque en personajes marginados han dejado una marca en la escena cinematográfica internacional. Mesa Soto utiliza la cinematografía como medio para explorar las vidas de personas comunes en entornos extraordinarios.

Otros directores notables, como Catalina Arroyave Restrepo, Lina Rodríguez, Nicolás Bernal, Juan Sebastián Mesa y Andrés Ramírez Pulido, han abordado de manera similar la juventud colombiana atrapada en el torbellino de la violencia, sus vivencias personales y las posibilidades que exploran para liberarse de ese sombrío horizonte.

El reconocimiento internacional es un testimonio de la calidad y el impacto de las obras de estos cineastas jóvenes. Festivales como Cannes, Berlín y Sundance han dado

la bienvenida a sus películas, proporcionándoles una plataforma para compartir sus historias con audiencias globales. Este reconocimiento no solo celebra su talento individual, sino que también coloca al cine colombiano en el mapa mundial.

Sin embargo, no todo ha sido un camino fácil para estos jóvenes cineastas. La falta de financiamiento y apoyo en las primeras etapas de sus carreras es un desafío común al que se enfrentan. A pesar de esto, han demostrado una determinación inquebrantable y una pasión por su arte que los ha llevado a superar obstáculos y crear obras impactantes con recursos limitados.

Finalmente, la nueva generación de cineastas colombianos contemporáneos gradualmente está redefiniendo el cine del país con su visión única, su diversidad de estilos y su valiente enfoque en cuestiones profundas y desafiantes. A pesar de los obstáculos, su creatividad y pasión están allanando el camino para el futuro del cine colombiano, prometiendo una evolución continua y emocionante en el panorama cinematográfico. Su influencia es innegable, y su legado seguramente dejará una marca indeleble en la historia de la cinematografía colombiana.

Luis Jorge Orcasitas Pacheco
José Orlando Gómez
Efraín Bámaca-López

Perspectivas del cine colombiano contemporáneo¹



¹ Se agradece a Luis Jorge Orcasitas Pacheco por su contribución en este texto introductorio.

En el amplio y, a veces, intrincado escenario de la cinematografía colombiana, Oswaldo Osorio se distingue como una figura referencial en el campo de la investigación, docencia y crítica cinematográfica. Comunicador social-periodista egresado de la prestigiosa Universidad de Antioquia, también es un apasionado historiador y entusiasta amante del séptimo arte. Osorio ha consagrado gran parte de su trayectoria profesional a explorar con profunda devoción las intersecciones del cine colombiano, desvelando sus secretos más íntimos y exponiendo sus enigmas más profundos.

Con una formación académica que incluye una maestría en Historia del Arte y un doctorado en Artes, ha cultivado una intensa abnegación hacia el cine, moldeando y enriqueciendo conceptos en un ámbito delicado de comprensión. En sus diversos escritos, sus palabras trazan retratos minuciosos de la cinematografía colombiana y sus relaciones con la sociedad y la cultura.

Con acierto y visión, Oswaldo Osorio ha dejado su huella en diversos ámbitos cinematográficos. Durante quince años, ejerció como coordinador de programación en el Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia y en el Festival de Cine Colombiano de Medellín, curador y seleccionador de obras que han nutrido el alma cinéfila de la región. Como director de Vartex, la muestra de video y experimentación, ha exhibido los diferentes estilos de las producciones más vanguardistas, presentando la creatividad audiovisual en su plenitud.

En sus palabras, se aprecia la pasión y la convicción de quien ama con fervor lo que hace. Como crítico de cine, su pluma se esfuerza por estimular la narrativa y crear emociones, con el fin de ofrecer una perspectiva singular y auténtica sobre la cinematografía colombiana. A través de las páginas web de su portal Cinéfangos (www.cinefangos.net) y en algunos de los principales medios escritos de Colombia, invita a los cinéfilos y curiosos a sumergirse en un océano de reflexiones y análisis, donde cada película es un mundo por descubrir.

Sin embargo, su pasión no se limita únicamente a la crítica, también escribe sus propias páginas en la historia cinematográfica del país. Con una pluma elocuente, ha dado vida a una serie de libros que son como tesoros literarios para los amantes del cine colombiano. *Comunicación, cine colombiano y ciudad* (2005, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana), *Cine en viñetas* (2010, Corporación Festival de cine de Santa Fe de Antioquia), *Realidad y cine colombiano 1990–2009* (2010, Editorial Universidad de Antioquia), *Por el lente de un cinéforo: Antología de cine colombiano* (2016, Colección Mensajes, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana), *Las muertes del cine colombiano* (2018, Editorial Universidad de Antioquia) y *Salas de cine y cineclubes de Medellín 1956–2020* (2020, Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín-Alcaldía de Medellín), son obras que destilan el profundo conocimiento y la pasión desbordante de su autor.

La ardua tarea de Oswaldo Osorio ha trascendido las páginas y los espacios académicos, teniendo un impacto en el desarrollo y el reconocimiento del cine colombiano en los ámbitos nacional e internacional. Su obra se transforma en un legado que conduce a nuevas generaciones de cineastas, investigadores y críticos, motivándolos a buscar la esencia del arte cinematográfico. Su voz resuena a lo largo de la escena cultural del país, iluminando el sendero hacia nuevas formas de comprender y apreciar el fascinante mundo del cine.

La mirada crítica de Oswaldo Osorio²



[Fotografía] de Extraliminal Producciones, Santa Fe de Antioquia (2009). (Dominio público-Licencia CC)

Desde la perspectiva del cine nacional, ¿cuáles son los planteamientos de configuración y abordaje de los asuntos relacionados con la violencia en el contexto colombiano? ¿Qué hacen los realizadores colombianos desde el punto de vista cinematográfico?

Lo primero es que, para la mayoría de los cineastas colombianos, la violencia no es un fin en sí misma, sino un medio y un punto de partida para abordar los temas que desean tratar. ¿Por qué? Porque la violencia está estrechamente relacionada con la historia, el contexto y el día a día del país, y es inevitable que sea parte de las grandes narrativas y temáticas del cine colombiano. Incluso, aquellos directores que buscan hacer películas comerciales, desean hablar de lo que conocen y abordar los referentes que tienen las personas, y es imposible eludir la violencia en Colombia.

Desde mi perspectiva, la violencia es el origen de muchas historias y contextos, pero la idea no es que se convierta en un fin en sí misma. Más bien, se debe tomar como materia prima para reflexionar sobre ella y sobre la realidad colombiana, así como sobre los personajes que la habitan. Algunos cineastas la abordan argumentalmente y juegan con los géneros cinematográficos, especialmente el *thriller* o el cine de acción. No obstante, este es un asunto que no se debe tomar a la ligera, independientemente de la forma en que se aborde. Es difícil para cualquier cineasta en Colombia, ya sea que se dedique al cine de consumo, al cine comercial o al cine de autor, tratar la violencia sin darle la importancia y el protagonismo que merece debido a la gran sombra que proyecta sobre la realidad del país.

² Las guías de preguntas y las entrevistas con los cineastas fueron construida, revisada y realizada por los autores.

De lo que acaba de exponer, surge otra inquietud: ¿Hay alguna película o conjunto de películas que no se limiten a recrear la violencia simplemente como un elemento más del universo fílmico colombiano, sino que, por el contrario, evidencien una reflexión y un análisis profundo de las causas y consecuencias de esa violencia en la realidad colombiana?

Sí, sin duda. Un ejemplo notable es el director Víctor Gaviria. Sus películas no se centran únicamente en la violencia, sino en una variedad de temas. Por ejemplo, *Rodrigo D* aborda la marginalidad y la brecha social en Medellín en los años ochenta, donde la violencia es tanto causa como consecuencia de esa marginalidad. *La vendedora de rosas* retrata la vida de los niños de la calle y su desamparo, inevitablemente rodeado de violencia. Y *Sumas y restas* explora cómo el narcotráfico permeó la sociedad antioqueña y colombiana desde adentro, sin enfocarse exclusivamente en la violencia del narcotráfico en sí mismo. De manera similar, *La mujer del animal* aborda la violencia de género.

Incluso en casos de violencias más codificadas, podemos mencionar a Carlos Mayolo y Luis Ospina con sus primeras películas. Por ejemplo, *Pura sangre* (1982) contiene una alegoría vampírica en la que se reflejan actos de violencia como secuestros, asesinatos y violaciones. *Carne de tu carne* (1983) se adentra aún más en lo fantástico, pero culmina con una contundente demostración de violencia. Aunque estos directores empleen códigos cinematográficos más complejos, logran explicar y reflexionar sobre nuestras violencias, lo cual está relacionado con la importancia de no tomar el tema a la ligera.

Un ejemplo más es Carlos Moreno, quien juega con la trama y el género cinematográfico, y emplea la violencia de manera más explícita en películas como *El cartel de los sapos* (2011), *Perro come perro* y, sobre todo, *Lavaperros* (2020). Si bien en estas películas la violencia tiene un mayor protagonismo, no es gratuita y se busca generar conciencia sobre su presencia en la realidad colombiana. Aunque Moreno puede llevar la violencia a extremos más estéticos y de género, no la utiliza irresponsablemente, incluso en su película más comercial como *El cartel de los sapos* es consciente de la importancia y el dolor que ha causado este tema en el país.

En relación con Víctor Gaviria y su filme *La mujer del animal*, nos gustaría conocer su visión y su análisis de la violencia de género que se presenta en ella. ¿Cuál es su opinión sobre esta obra cinematográfica y cómo considera que aborda la temática de la violencia de género en el contexto de la Medellín marginal de los años setenta?

En mi texto *Formas de la violencia en el cine colombiano* (2022), ubicaría la película *La mujer del animal* dentro de la categoría de violencia como forma. Es una violencia hiperbólica, en la cual Víctor Gaviria no se contiene. Es una violencia intensa y cruda, pero era necesario abordarla de esta manera para hablar con contundencia sobre un tema tan complejo, que merece ser tratado. Al hacer un análisis, me doy cuenta de que el cine colombiano no había explorado este tema de manera directa.

Actualmente, estoy trabajando con el semillero del banco de la representación de la mujer en el cine colombiano, y al leer entre líneas, puedo ver el papel de la mujer en estas películas. Si bien se puede percibir que constantemente es víctima de violencia, no suele ser el tema central, mientras que Víctor Gaviria lo hace su tema principal. Creo que enfatizó la violencia de manera exagerada para abordar esta paradoja: criticar algo implica mostrarlo, es decir, para hablar sobre la violencia es necesario mostrarla.

Volviendo a Mayolo y Ospina, en el caso de la *porno miseria*,³ para hablar de ello es necesario mostrarlo. Por lo tanto, creo que Víctor fue consciente y coherente con lo que estaba haciendo, y considero que la controversia radica en que la audiencia no estaba acostumbrada a ver esta representación de manera tan directa, como un tema autoconsciente que se expresa de manera franca y no solo como un aspecto secundario del cine colombiano.

A propósito de lo anterior, los comentarios de la crítica especializada y parte de la audiencia indican que la película *La mujer del animal* ha sido señalada por su excesiva violencia. ¿Cree usted que el público colombiano evita ver el cine nacional que aborda de manera directa la violencia presente en el país? Es decir, ¿la audiencia de cierta forma prefiere desviar la mirada cuando el cine colombiano muestra la violencia cotidiana, sea de cualquier tipo? ¿Acaso el público colombiano prefiere creer que no está ocurriendo nada y desea que los cineastas aborden otros temas? ¿Cómo se posiciona el público colombiano frente a la representación de estas temáticas violentas en nuestro cine?

En mi interpretación, veo que hay una resistencia a enfrentar lo inevitable y, en realidad, no podemos descartar el componente de género en esta argumentación. Las reacciones que se generan, en su mayoría, reflejan en parte el sentimiento de horror, ya que la película impacta directamente a las mujeres, más que a los hombres, quienes tienden a verlo de forma más abstracta en la pantalla.

Todas las mujeres han experimentado violencia de género y cuando ven esa realidad tan evidente y exagerada en la película, es inevitable que lo sientan como si les estuviera sucediendo a ellas mismas. Creo que esa es la razón, más allá de una mera expresión de repudio. Rechazar la película es una consecuencia de expresar el dolor y reconocer que la violencia de género ha ocurrido y aún sigue ocurriendo en nuestro país.

Con relación al público nacional, hay un sector que sostiene que “el cine colombiano siempre muestra las mismas realidades”, refiriéndose a las temáticas de violencia, narcotráfico, prostitución y corrupción, entre otras. Esta percepción se convierte en una barrera previa a la visualización de las películas, generando un prejuicio hacia el cine nacional por abordar repetidamente este tipo de problemas del país. ¿Cuáles serían las estrategias tanto en la producción como en la realización que podrían implementarse en el país, en colaboración con cineastas y productores, para intentar comprender las expectativas de la audiencia? Asimismo, ¿qué acciones se podrían tomar para que el espectador nacional pueda comprender de manera efectiva estos temas?

Considero que no es responsabilidad de los realizadores, productores o cineastas abordar el tema de la percepción del cine colombiano en su totalidad. En realidad, el cine nacional no se limita únicamente a historias de violencia, aunque sea una de las grandes narrativas presentes. Al hacer un recuento, aproximadamente solo el 25 % o máximo el 30 % de las películas nacionales tratan sobre violencia, ya sea en sus diferentes formas o en la cotidianidad o violencia doméstica. Otro gran porcentaje,

³ Según Luis Ospina y Carlos Mayolo, es la deformación de las prácticas documentales hacia el “miserabilismo”, que convierte al ser humano en objeto y a la miseria (más tarde, también a la violencia) en espectáculo y mercancía de alto impacto, y que se vende fácilmente, especialmente en el exterior (Rosauero, 2016).

alrededor del 30 %, corresponde a comedias, género que el público conoce bastante bien. Y existe otro 30 % de cine de autor o de género, como *thrillers*, donde la violencia se encuentra codificada de manera distinta o incluso en el cine de autor, donde no hay una presencia tan directa ni explícita de la violencia.

Dicho esto, el inconveniente no recae en los realizadores, ya que la presencia de la violencia en el cine colombiano está equilibrada y, de hecho, no es tan dominante como se podría pensar. El verdadero desafío radica en la formación de públicos, un trabajo que corresponde a académicos, críticos, historiadores y programadores de festivales de cine. Aunque este proceso es lento, no es responsabilidad directa de los cineastas, sino de aquellos que actuamos como intermediarios entre su trabajo y el público.

La raíz del problema es que el público no está familiarizado con el cine colombiano. La mayoría solo ve una película nacional al año, y a menudo ni siquiera está relacionada con la violencia, sino con comedias, biografías u otros temas. Por lo tanto, es mucho más difícil llegar a ese público a través de revistas como *Kinetoscopio*, festivales jóvenes como el de Jardín (Antioquia) o libros como este. Si el público no ve cine colombiano, será aún más difícil que aprecie nuestro trabajo de formación de audiencias. No sé si sea necesario resolver este problema, ya que podría ser simplemente una opinión errónea del imaginario colectivo que no está presente en el universo de los iniciados que consumen cine colombiano.

¿Cómo aprecia usted, desde la crítica y la academia, el trabajo que están desarrollando realizadores jóvenes como Juan Sebastián Mesa y Catalina Arroyave, quienes abordan temas más urbanos, que incluyen tangencialmente otro tipo de violencia?

Desde mi punto de vista, Juan Sebastián Mesa y Catalina Arroyave abordan el tema de la violencia de manera consciente en sus películas *Los días de la ballena* y *Los nadie*. Si bien no se sumergen completamente en la violencia, tampoco la evitan. Sus obras exploran universos de libertad, adentrándose en los guetos urbanos y reflejando la incertidumbre hacia el futuro. Sin embargo, es inevitable introducir el componente de la violencia cuando algunos personajes son afectados por los violentos del barrio. Catalina, por su parte, también aborda la juventud, la esperanza y una historia de amor ambigua, pero se enfrenta a un conflicto fuerte relacionado con la violencia. Ambos cineastas no rechazan el tema de la violencia, pero creo que no lo abordan de manera frontal. Sin embargo, son conscientes de su relevancia en sus historias, sin importar el contexto, incluso en un lugar como Medellín, donde es necesario hablar de ello. Me parece que han abordado este tema de manera inteligente, sin ocultarlo ni evitarlo, pero sugiriéndolo de forma contundente y clara.

Cambiando de tema en la entrevista, me gustaría abordar cómo la pandemia ha afectado a las industrias culturales, incluyendo el cine, tanto en Colombia como en todo el mundo. ¿Cómo percibe usted el futuro del cine colombiano a corto, mediano y largo plazo en la era pospandemia? ¿Considera viable que este sector de la industria cultural pueda recuperarse y retomar su rumbo?

Por supuesto, el cine colombiano está retomando su rumbo. En 2019 se estrenaron alrededor de 46 o 47 películas, mientras que en 2020 apenas se estrenaron 3 o 4 debido a la situación de la pandemia. En 2021, el cine volvió con fuerza y se

estrenaron aproximadamente 20 películas, y en 2022 tuvimos una cantidad considerable de estrenos. Es cierto que hubo una disminución en el cine de ficción, pero el cine documental aprovechó, especialmente en 2021, para presentar sus películas en salas. Aunque todavía falta superar el impacto del 2022, cuando la asistencia a las salas de cine fue baja, creo firmemente que estamos en camino de recuperarnos y retomar el impulso que teníamos en 2019.

Es importante mencionar que el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) se financia en parte con la taquilla de cine. Por lo tanto, los recursos del FDC para 2022 fueron más limitados debido a la baja asistencia en ese año, y aún se siente ese impacto en 2023. Sin embargo, estoy convencido de que se recuperará y continuará el progreso en términos de calidad y cantidad que experimentamos en 2019.

Esto se debe, en gran medida, a nuestra sólida Ley de cine, que está funcionando y dinamizando el medio cinematográfico. Cuando hablo de dinamismo, me refiero a que al menos la mitad de esas 46 películas estrenadas en 2019 recibieron estímulos del FDC. Gracias a todos estos estímulos y a la dedicación de las personas que están haciendo películas, es posible que podamos realizar otras 25 películas. Creo que este efecto de bola de nieve seguirá creciendo, impulsado y respaldado por la Ley de cine y el FDC.

Efectivamente, el cine colombiano está buscando aumentar su producción después de la pandemia. En este escenario, surge la pregunta: ¿Qué temas están proponiendo ahora los cineastas colombianos en el período posterior al COVID-19?

En mi opinión, los temas en el cine colombiano no han cambiado mucho, al menos en la ficción. Las películas que están surgiendo mantienen la misma composición y características que han definido al cine colombiano en la última década. Sin embargo, he percibido una fuerte tendencia hacia el cine documental, especialmente a través del enfoque autorreferencial.

El escritor y periodista Pedro Adrián Zuluaga ha realizado una reseña altero-poética del “yo” en un libro extenso y sustancioso que aborda la gran cantidad de películas que se están realizando desde la primera persona. Ejemplos de estas películas son *The Smiling Lombana* (Daniela Abad, 2019); *Amazona* (Clare Weiskopf y Nicolás van Hemelryck, 2019); *Clara* (Aseneth Suárez Ruiz, 2022) y *Las razones del lobo* (María Hincapié Uribe, 2022). Estas películas abordan temas como el “yo”, “mi familia” y otros aspectos personales, utilizando el documental como medio para explorar y conversar a través de material de archivo. Incluso se estrenó recientemente la película *El fin justifica los medios* (Juan Jacobo del Castillo, 2021), que retoma el estilo cinematográfico de Marta Rodríguez, Carlos Álvarez y otros activistas del cine de los años setenta, presentando material de archivo como su principal enfoque.

Oswaldo, ¿qué se puede decir sobre el *streaming*, que ha tomado auge y está potenciando el cine, no solo en Colombia, sino en el mundo desde la pandemia? Ahora vemos una diversidad de plataformas, y Netflix ya no tiene una posición tan predominante. En ese sentido, ¿cómo afectan o benefician estas plataformas de *streaming* al cine colombiano?

Lo beneficia enormemente porque uno de los grandes problemas del cine colombiano es la limitada exhibición en salas de cine. Como mencionaba anteriormente,

la mayoría de las personas apenas ven una o dos películas colombianas al año. Aunque este año ya estamos llegando a un número cercano a las 50 películas estrenadas, es poco probable que alguien vea una película colombiana cada semana, excepto tal vez yo. Lo menciono porque, como alguien que trabaja el cine colombiano, he publicado cinco números de la revista *Canaguaro*,⁴ exclusivamente dedicada al cine colombiano. Sin embargo, cuando envió el listado de películas estrenadas en los últimos cuatro meses a los críticos, el 70 % u 80 % de ellos no las han visto todas y la mayoría solo ha visto las cinco o seis más destacadas. Esto significa que aproximadamente unas 12 o 15 películas se están estrenando cada cuatro meses, lo cual evidencia la necesidad de tener más ventanas de exhibición. En la actualidad, es posible ver una variedad de películas colombianas en plataformas como Retina Latina.

Permíteme mencionar un caso específico: en HBO se exhibió la película *El niño de los mandados* (Carlos del Castillo, 2021), la cual desconocía por completo y que apareció en un ciclo titulado *Con sabor colombiano*. Es una película en la que actúa Ramiro Meneses que yo no conocía. Asimismo, en Amazon Prime, Netflix, Filmin, Mubi y otras plataformas similares, se encuentran disponibles películas colombianas que de otra manera sería difícil ver. Por lo tanto, es evidente que el *streaming* beneficia enormemente al cine colombiano al brindarle nuevas ventanas de exhibición que no estaban disponibles en las salas de cine. La cartelera puede ser engañosa, ya que algunas películas solo se proyectan durante cinco días: se estrenan un jueves y se retiran el miércoles siguiente.

Usted habla de la Ley del cine. En Francia, y en general en países de la Unión Europea, han regulado muy bien el tema de las plataformas de *streaming*. Tengo la certeza de que ya existe un impuesto para plataformas de exhibición en Francia, y ese dinero que recaudan se encuentra directamente destinado al apoyo del cine francés. ¿Cree que el gobierno colombiano podría revisar la Ley de cine para incluir una regulación a las plataformas de *streaming* que puedan beneficiar al cine nacional? ¿Lo ve viable?

Sí, es viable y ya se están manifestando intenciones en ese sentido. Por ejemplo, el Ministerio de las TIC ha lanzado convocatorias y estímulos para la producción audiovisual, y ya se ha abordado el tema de imponer impuestos a la telefonía celular para financiar la cultura. El problema radica en que hay empresas que ejercen una influencia sobre los políticos tradicionales para evitar cualquier intervención en sus actividades. Estas plataformas podrían ser una de ellas, pero es posible que con el actual gobierno se comience a regularizar la situación, aunque es importante destacar que en Colombia vamos más lento que otros países en este aspecto. Aún no hemos logrado establecer una regulación sólida en cuanto a los impuestos que podrían ser cobrados a las empresas de telefonía celular, y con las plataformas de *streaming* seguramente tomará más tiempo. Sin embargo, el Ministerio de las TIC ya está planteando esta posibilidad y es probable que pronto se tomen medidas con respecto al *streaming*.

⁴ *Canaguaro* es una publicación cuatrimestral dirigida por Oswaldo Osorio dedicada enteramente al cine colombiano, que surgió debido a los limitados espacios especializados audiovisuales que existen en Colombia.

Finalmente, una pregunta que se plantean con frecuencia tanto a críticos, aficionados y cinéfilos como usted: ¿Qué temas cree que los cineastas colombianos podrían abordar en los próximos 4 o 5 años? La razón de esta pregunta radica en que los temas y los públicos van evolucionando junto con el contexto histórico. Por ejemplo, actualmente se encuentran en boga el cuidado del medioambiente, la equidad de género, la lucha por los derechos civiles y las realidades de las clases marginales. ¿Cuáles serán los temas predominantes en el cine colombiano durante el próximo lustro?

Hay un tema de gran relevancia y es el de las historias del posconflicto. Como curador del Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI), he tenido la oportunidad de ver estas historias en los últimos años, principalmente en el ámbito del documental. Son relatos que ahora se pueden contar porque las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) ya no existen y se ha desmovilizado una gran cantidad de personal relacionado con el conflicto.

En el ámbito documental, se ha abordado este tema de manera efectiva, pero en la ficción, que es un proceso más lento, apenas está comenzando. Aunque gradualmente están emergiendo películas que exploran el posconflicto. En el año 2021, pude ver algunas películas que trataban este tema, lo cual indica que está presente en la producción cinematográfica. Un ejemplo básico es la posibilidad de contar historias en Caño Cristales, un lugar al que hace 20 años no se podía acceder. Ahora se pueden narrar historias sobre los siete colores y en muchos otros lugares donde antes era imposible llevar una cámara y relatar las experiencias de las víctimas del conflicto colombiano.

Y especulando un poco, considero que el cambio de discurso que impulsa el nuevo gobierno de Colombia se relaciona con los pueblos ancestrales, como menciona la vicepresidenta Francia Márquez. Existe una visión de una Colombia más solidaria, y si el gobierno tiene éxito y es coherente con ese discurso, es probable que surjan numerosas historias en torno a esa filosofía de vida, el medioambiente, lo ancestral y la diversidad.

Mirada y voz: Catalina Arroyave Restrepo y la nueva generación de realizadoras del cine colombiano



“En la calle, el que no se adapta, toca adaptarlo”

Los días de la ballena

La obra de Catalina Arroyave contribuye a redefinir el cine colombiano contemporáneo⁵

En sus propias palabras, Catalina Arroyave Restrepo se presenta como una joven realizadora integrante de la nueva generación de cineastas colombianos, destacándose por su sensibilidad social. Nacida y criada en Medellín, una ciudad con una historia de violencia difícil de resolver, ha enfrentado diversas estructuras rígidas que marcan su contexto, desde su familia hasta los estereotipos de las mujeres paisas. Comunicadora social formada en la Universidad EAFIT de Medellín, posteriormente amplió sus conocimientos en cine en Argentina y Cuba, especializándose en guion y dirección de actores.

El comienzo de su trayectoria cinematográfica fue con el cortometraje *El truco* (2010), una coproducción entre Argentina y Colombia el cual aborda el universo de los objetos extraviados y la pérdida de la inocencia y, recibe una nominación en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI) en la categoría de Nuevos Creadores. En el mismo año, fundó, junto a algunos colegas, Rara Colectivo Audiovisual, una empresa dedicada a la creación de proyectos artísticos, servicios y formación de públicos en Medellín. La muestra trimestral denominada *Cortos de largo alcance* y los talleres creativos han sido parte fundamental de esta iniciativa.

Su ópera prima de largometraje, *Los días de la ballena* (2019) ha sido ampliamente reconocida. El filme narra la historia de Cristina y Simón, dos grafiteros y muralistas amigos que desafían a una banda criminal al pintar un mural con una amenaza escrita en la ciudad de Medellín. La trama abarca el arte callejero, la violencia y la juventud en la ciudad, y su mirada esperanzadora que impone el arte como vía para superar la dura realidad.

La película fue premiada en el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia (FDC) y tuvo su estreno en el SXSW Film Festival, donde recibió una Mención Especial del Cherrypickers First Female Feature Award. Además, ha sido reconocida en otros festivales por todo el mundo, consolidando a Arroyave como una voz emergente en la industria cinematográfica de Colombia.

El cine de Catalina Arroyave refleja las realidades culturales urbanas, la violencia, el amor y la amistad de los jóvenes en Medellín. Su estilo visual cautivador y su enfoque en los detalles íntimos le otorgan autenticidad a su obra. Los personajes complejos y vívidos capturan la esencia de la juventud en un contexto marcado por la adversidad.

Además de ser directora, Arroyave también participó en paneles y conferencias sobre cine, destacando en la industria. Su próximo proyecto, *El Reino*, narra el despertar sexual de tres chicas adolescentes en un colegio de monjas en Medellín, continuando su exploración del universo de los jóvenes en la compleja ciudad.

Con su enfoque dinámico y narrativo, Catalina Arroyave promete ser una directora que abordará temas sociales con un enfoque visual y emocional cautivador. Su mirada singular sobre la realidad social de Medellín a través de los ojos de sus personajes brindará una nueva perspectiva al cine colombiano.

⁵ Se agradece a Carlos Ernesto Acosta Posada, Director del programa de artes audiovisuales Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB), por su contribución en este texto introductorio

Catalina Arroyave Restrepo



[Fotografía] de Arroyave Restrepo, Catalina. (Medellín, s.f.). Rara Producciones, Medellín.

Catalina, ¿cómo podemos explicar la violencia en Colombia desde el cine, no solo para contarla, sino también para tener en cuenta su origen y su contexto, ¿cómo se expande y cómo evoluciona?

En primer lugar, la violencia continúa afectándonos en nuestras narraciones, ya que sigue siendo una realidad en nuestra sociedad y en nuestro país. Aunque se han realizado esfuerzos en los últimos años, como los acuerdos de paz, para reducir la violencia, esta persiste debido a problemas como la desigualdad, el narcotráfico y muchas otras situaciones que contribuyen a su perpetuación.

Considero que una forma efectiva de abordar esta violencia es narrándola en toda su diversidad. Es importante comprender que la violencia no es un fenómeno único, ya que existen diferentes manifestaciones de violencia, como la rural y la urbana, la violencia contra las mujeres y la violencia estructural relacionada con la pobreza y la inequidad. Al enriquecer nuestras narraciones con voces diversas y pluralidad, podemos empezar a comprender la complejidad de la violencia en Colombia.

Un ejemplo que evidencia la necesidad de cambiar nuestra perspectiva sobre la violencia y su representación cinematográfica es lo ocurrido durante el paro nacional de 2021.⁶ Este fenómeno nos permitió tomar conciencia de los actos criminales más brutales, especialmente la violencia policial. A través de las redes sociales, se utilizó un registro audiovisual para documentar los hechos de extralimitación de las fuerzas policiales durante el paro. Estos registros, capturados desde un celular en la calle por ciudadanos comunes, nos llevan a considerar que nuestras formas de narrar deben adaptarse y dar cabida a una amplia variedad de voces. Solo así podremos comprender la violencia en todas sus dimensiones, con todas sus capas y matices. Este enfoque contextual nos permitirá una mejor comprensión de la realidad.

⁶ La movilización nacional iniciada el 28 de abril del 2021, que se prolongó al menos durante dos meses, tuvo como detonante el rechazo a proyectos y políticas del Gobierno encabezado por el presidente Duque, del partido de extrema derecha Centro Democrático y los partidos de la coalición gobernante (Álvarez-Rodríguez, 2021)

Además, el cine colombiano ha realizado un gran esfuerzo por no circunscribirse únicamente a la violencia en sus películas. No se puede etiquetar al cine colombiano reciente como amarillista o como una representación que se limite a mostrar hechos violentos. Se ha trabajado arduamente para comprender más profundamente a los personajes y considerar su contexto. Un ejemplo de esto es la película *Matar a Jesús* (Laura Mora Ortega, 2017), filme que explora las motivaciones y circunstancias políticas detrás de un crimen violento, específicamente un asesinato. Por tanto, existe una preocupación genuina en el cine colombiano por no representar la violencia de manera descontextualizada. Por el contrario, se busca crear historias enriquecedoras y complejas, donde no haya visiones unidimensionales de personajes, planos o conflictos. Cada vez más se busca una mayor riqueza narrativa que también incluya la violencia como parte de esa complejidad.

Los colombianos estamos inmersos en una espiral de violencia histórica; sin embargo, también tenemos una especie de inmunidad frente a diferentes acontecimientos que se dan en el país, como, por ejemplo, la producción cinematográfica. ¿Cuál es su punto de vista?

No estoy segura de que haya una indiferencia o apatía estructural de los colombianos hacia la violencia. Sé que hemos estado anestesiados y nos hemos acostumbrado a niveles de violencia bárbaros, pero creo que esto está cambiando. ¿Por qué afirmo esto? Porque frente al asesinato de líderes sociales, que considero uno de los fenómenos de violencia más dolorosos que hemos presenciado en los últimos años, hemos visto a grandes sectores de la sociedad manifestarse en protesta contra la violencia en Colombia.

Por un lado, observo lo que ocurre en las redes sociales, donde cada persona, desde su propia perspectiva, queda impactada por la violencia que se ejerce en las calles. El algoritmo de las redes sociales juega un papel en la forma en que se nos presenta la información, algo que he discutido con mi familia en muchas ocasiones, al contrastar nuestras percepciones.

No creo que exista indolencia. La gente no es insensible ante la violencia, pero históricamente en Colombia hemos tenido dificultades para convertir esa sensibilidad en acción. Esto podría interpretarse como apatía, pero creo que incluso eso está cambiando. En la actualidad, nos enfrentamos a un panorama diferente, con una ciudadanía que se niega a quedarse quieta. Esto me lleva a reflexionar sobre el cine colombiano, que ha sido capaz de representar en la gran pantalla la violencia y la crudeza de estos fenómenos, a pesar de la angustia que pueda generar, especialmente en las audiencias más sensibles ante este tema.

Es importante destacar que el cine colombiano ha buscado retratar la violencia de una manera profunda y realista, con el objetivo de generar una mayor comprensión y conciencia sobre este problema. Aunque pueda resultar perturbador, el cine ha tenido el poder de transmitir la complejidad y la gravedad de la violencia en nuestra sociedad.

Por otro lado, el problema del cine nacional no radica en que la gente evite ver películas por ser violentas. No creo que ese sea el caso. El verdadero problema es que la gente no acude a las salas de cine porque desconoce las películas que estamos produciendo. Muchas veces no saben de qué tratan estas películas, incluso aquellas que no abordan la violencia cruda y explícita, y que, de hecho, presentan enfoques poéticos.

Existe un consumo significativo de contenido violento en plataformas de *streaming*, donde se encuentran series mucho más violentas y el público las ve. Por lo tanto, no creo que haya un rechazo específico hacia la violencia como contenido en sí mismo. Coincido en que existe reticencia hacia el cine colombiano, pero se debe principalmente a la falta de conocimiento. Si en algún momento las películas fueron tratadas de manera cruda, eso generaba rechazo o angustia en el público. Sin embargo, las audiencias han experimentado un cambio significativo, y ahora podemos producir una cinematografía que cuente nuestras propias historias desde nuestras propias perspectivas.

No se trata de disminuir la representación de la violencia, sino de pensar en mejores formas de contarla y permitir que las películas amplíen su espectro narrativo. Sin embargo, lo más difícil es lograr que estas películas lleguen al público. Esto implica numerosos factores que no están relacionados directamente con el contenido de la película en sí. Involucra aspectos como la comunicación, la inversión en distribución, el espacio otorgado por los cines para proyectar películas colombianas y las estrategias en las redes digitales para lograr una mayor visibilidad de nuestras producciones.

Y, en ese contexto, ¿cuál cree usted que debería ser el papel del cine dentro del ámbito colombiano? ¿Tal vez su principal contribución sería convertirse en un medio de recuperación y preservación de la memoria histórica?

El cine es una poderosa herramienta que nos transporta en el tiempo, generando una conexión especial con la memoria. Actualmente, se producen tantas imágenes y videos, tanta información que fluye rápidamente, que a veces parece que la memoria no tiene cabida. Sin embargo, es inevitable el vínculo entre el cine y la memoria. Como cineastas, tal vez no estemos inicialmente preocupados por hacer memoria de manera consciente, ya que nuestra motivación principal es la necesidad expresiva que nos impulsa a hacer cine. Pero en ese proceso, se crea una memoria, pues cuando un cineasta se ve interpelado por lo que presencia en la calle y filma esos acontecimientos, eso se convierte en una memoria de lo que estaba ocurriendo en ese momento histórico.

En Colombia, considero que los procesos cinematográficos no solo se centran en la producción de películas, sino también en la preservación y en tener una visión amplia que permita contar con una cinemateca y un archivo bien organizado del material producido en la ciudad o en el país. Es esencial ir más allá de las salas comerciales, donde solo se exhiben las películas del momento, y tener procesos de exhibición alternativos que se preocupen por mostrar y revisar lo que ya se ha hecho. Podríamos decir que estamos generando memoria, pero lo más interesante es poder dialogar a partir de ella. Debemos apreciar en el presente lo ocurrido en el pasado, repasar las obras de los autores que dieron forma a nuestra cinematografía y analizarlos a la luz de lo que está sucediendo actualmente.

La construcción de la memoria del cine no se limita únicamente a hacer películas, también implica ver y valorar lo que ya se ha creado, en lugar de desecharlo y guardarlo en el olvido. El problema en Colombia no radica en la falta de información o películas, sino en la falta de interés por verlas. Es necesario que nos sacudamos, que deseemos ver lo que sucedió ayer y lo que ocurre hoy, y alejarnos, aunque sea momentáneamente, de la mirada estrecha que nos brindan las redes sociales, que parecen privilegiar solo lo ocurrido en las últimas 24 horas. Además, debemos tener la suficiente conciencia para llevar a cabo esa memoria que quedó registrada en las películas.

¿Cuáles cree que podrían ser las estrategias para motivar al público colombiano a asistir masivamente a ver el cine nacional?

La pregunta que ha rondado a todos los involucrados en el mundo del cine en los últimos 20 años es cómo establecer una conexión con el público. Uno de los principales obstáculos para lograrlo es la distribución y exhibición de las películas. Personalmente, no creo que la gente no quiera ver películas, y puedo respaldar mi afirmación con un caso específico: el estreno de nuestra película en un parque público, el Parque de los Deseos. Tuvimos la enorme fortuna de contar con la distribuidora DOCO, que se sumó a nuestro proceso de manera irracional. Durante la Semana de la Juventud en Medellín, la película se proyectó en la calle, sin cobrar entrada, y se acompañó con un concierto de Alcolirykoz⁷ al que asistieron seis mil personas. Seis mil personas es un gran número para una película colombiana, y esto superó nuestras expectativas.

Por lo tanto, considero que la gente sí desea ver películas, pero el problema radica en el ecosistema actual que no brinda los espacios necesarios para que el cine colombiano sea visto. Es similar a lo que ocurre con cualquier producto nacional que intenta competir con los grandes monopolios internacionales. Nos resulta difícil competir con las producciones hollywoodenses que se exhiben en los cines comerciales, a los que la gente acude habitualmente en busca de entretenimiento familiar.

En estas condiciones, activar un sistema como el cine se vuelve complicado. Los exhibidores no mantendrán nuestras películas durante mucho tiempo si no generan grandes ingresos, lo cual tiene sentido desde su perspectiva comercial. Sin embargo, debemos plantearnos cómo lograr que el consumo de cine no se limite a estos canales. Aquí es donde cobra importancia el entorno digital, es decir, aprovechar las plataformas digitales para que la gente pueda tener un acceso directo a las películas.

En ese sentido, hemos tenido una experiencia interesante con una plataforma llamada Mowies⁸ desarrollada por emprendedores de Medellín, incluido Santiago Zapata, uno de los productores de *Monos* (2019). Crearon una plataforma donde las personas pueden comprar la película y acceder a ella directamente, mientras que la plataforma se queda con un 10 % de los ingresos por las ventas. Ha sido una experiencia fascinante, ya que la película se mantiene disponible en la plataforma y la gente puede entrar, comprarla como si fuera una entrada y disfrutarla. Esto nos permite liberarnos de depender de los exhibidores y de las salas de cine alternativas a las que muchas personas no acuden.

Ojalá podamos lograr que el consumo cultural, especialmente el consumo de cine colombiano se traslade a este tipo de plataformas que no están atadas exclusivamente a la exhibición comercial. Es un problema complejo y desafiante, pero creo firmemente que podemos encontrar soluciones a través de estas ventanas digitales.

Precisamente, ¿cuál es su opinión respecto a las plataformas de *streaming* como Netflix? ¿Cree que sería conveniente una regulación que permita mejores opciones y más alternativas al cine colombiano y latinoamericano?

Ojalá pudiéramos lograr una importante presencia en las pantallas y que las salas de cine exhibieran el cine colombiano en horarios respetables, sin programar horarios absurdos que dificulten que la gente vaya a ver las películas. Sería ideal contar con una regulación que nos permita formar parte de la programación y estar en cartelera durante

⁷ Grupo de hip hop que nació en Medellín, Colombia, en el barrio Aranjuez, en el año 2005.

⁸ A través de la plataforma social Mowies, los creadores audiovisuales pueden cargar sus películas y videos, y asignarles un precio para la venta digital de los mismos.

más tiempo y en mejores condiciones. Sin embargo, no estamos seguros de cuánto tiempo tomará lograrlo, ya que es un tema que se discute cada vez más, incluso en otros países de Latinoamérica donde se ha implementado una cuota de pantalla. Sería increíble que esto se hiciera posible.

En cuanto a plataformas como Netflix o HBO, por mencionar solo dos ejemplos, han sido interesantes para nosotros. Algunas de estas plataformas están adquiriendo películas latinoamericanas. En nuestro caso, nuestra película está disponible en HBO Max para Estados Unidos, lo cual es un gran beneficio, ya que nos brinda una oportunidad para que nuestras películas sean económicamente viables. Esperamos que muchas personas vean películas latinoamericanas en Netflix y que la compañía considere importante invertir en la producción de películas latinoamericanas. Sin embargo, todo esto depende del consumo real de las películas, lo cual es positivo en cierta medida, ya que nos involucra a todos. Buscar películas colombianas en estas plataformas y verlas contribuye al fortalecimiento de la industria cinematográfica. Sería beneficioso que existieran más ventanas de exhibición, pero mientras eso sucede, los creadores independientes seguimos buscando otras alternativas que nos puedan fortalecer, al igual que ocurre con el consumo.

¿Cuáles cree que son los puntos fuertes del cine colombiano y sus debilidades?

Sin duda, uno de nuestros mayores puntos fuertes es la Ley de cine, Proimágenes Colombia y el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC). Es lamentable y escandaloso que el gobierno de Duque haya propuesto afectar este fondo a través de la reforma tributaria, algo que nunca debería haber ocurrido. No podemos permitir que el fondo se vea afectado por los caprichos de los gobiernos de turno. Creo firmemente que la existencia del FDC es nuestra mayor ventaja, ya que premia películas de diversas temáticas y autores, a través de un sistema de concurso con jurados diversos. En comparación con otras cinematografías latinoamericanas y europeas, esto es una gran ventaja para nosotros. Es nuestro punto más sólido y valioso.

También debemos destacar otros aspectos que se han fortalecido en el cine colombiano, como el desarrollo de la escritura y la diversidad de voces en términos de actuación. Además, se ha reforzado la especialización en diferentes oficios cinematográficos, como dirección de fotografía, guion, vestuario y montaje. Antes era poco común que alguien se dedicara exclusivamente a un campo específico, por lo que este crecimiento es significativo e interesante a nivel nacional.

Sin embargo, también debemos reconocer nuestros puntos débiles como cinematografía, ya que todavía hay margen de mejora. Personalmente, como escritora y directora involucrada en la preparación de actores, creo que ahí radica uno de nuestros mayores desafíos. La actuación es un factor crucial en una película, y aún queda mucho por hacer en ese aspecto. Muchas personas subestiman lo que implica el proceso de selección de actores, la escritura del guion y su relación con los intérpretes, así como la comprensión del proceso de preparación de actores en sí. Aunque hemos avanzado, todavía tenemos un camino extenso por recorrer para evitar que la actuación sea un punto débil en nuestras producciones cinematográficas.

En el pasado, al ver una película colombiana, a menudo se experimentaba cierto sufrimiento debido a problemas en la actuación. Aunque hemos progresado, todavía debemos esforzarnos por ser mejores en este aspecto. Creo que esto está relacionado, en cierta medida, con los procesos académicos de formación y dirección de actores. Hay mucho trabajo por hacer en este ámbito y un proceso de desarrollo interesante que explorar.

Ahora bien, al hablar de su ópera prima, *Los días de la ballena*, ¿cómo surge esta historia?

Escribí y dirigí esta película llamada *Los días de la ballena*. Surgió de una profunda nostalgia que sentía hacia las personas que me ayudaron a crecer, mis amigos y amores, y la forma en que experimenté la ciudad de Medellín en aquel tiempo. Era una mezcla de coraje y determinación frente a la vida urbana, que se vuelve cada vez más difícil a medida que uno crece. No es que estuviera de acuerdo con lo que sucedía, sino que, en la adolescencia y la juventud temprana, se empieza a perder la inocencia con el paso del tiempo. Sentía una gran nostalgia por aquellas personas que habían desaparecido de mi vida y por aquellos tiempos que parecían tan distintos en aquel entonces.

Por eso elegí el nombre *Los días de la ballena* para la película, porque quería capturar ese tiempo, una época de mi vida que, aunque ya haya pasado, aún me marca en el presente. Por esta razón, los personajes se asemejan mucho a cómo era yo, a mis amigos y amores. La película surge de esa añoranza que percibí en aquellos días. El tema del grafiti está estrechamente relacionado con uno de mis grandes amigos de la vida, un grafitero y muralista de Medellín. Pasé mucho tiempo con él haciendo grafitis, saliendo y caminando por la ciudad. Me di cuenta de que en la lógica del grafiti se reflejaba la violencia a gran escala de la ciudad. En una sola pared, se podía ver la lucha entre las fuerzas presentes en la ciudad. Así que pensé que mi nostalgia y mi descontento con Medellín podrían unirse en una sola pared y contar la historia de dos amigos que se enamoran y desafían las lógicas de violencia de la ciudad.

Al referirnos a la ciudad, ¿cómo hizo usted para representar esa Medellín cada vez más caótica, pero al mismo tiempo atractiva por todos sus contrastes, a partir de los diferentes personajes que le dan vida y movimiento a la película?

En la película, el papel de la ciudad también es protagónico. Sin embargo, no me planteé hacer una disección de la ciudad ni representar una clase social o un contexto específico. No fue mi intención. Aunque sabía que la película intentaría hablar de una ciudad que no era exclusivamente periférica. Quería hacer una película en la que se destacaran más las personas que me rodeaban, que, aunque pertenecieran a una gran clase media, vivieran dinámicas diferentes a las comunidades más excluidas representadas en el cine de Víctor Gaviria.

No quería fingir que me refería a una Medellín ajena a mí, sino hablar de una más cercana a mi contexto inmediato, y creo que lo logré. Lo que se intentó hacer fue escribir sobre personajes que han estado tan presentes en mi vida, familias que viven en una especie de burbuja social y que no desean relacionarse con el resto de la ciudad.

En la película, se representan personajes como el padre de Cristina, que pertenece a la clase media alta y está aislado del resto de la urbe. Por el contrario, la madre desea involucrarse con su hija y aportar de alguna manera, buscando “salvar” (aunque reconozco que esta palabra es ingenua) a la ciudad para que sea diferente. También encontramos personajes como la abuela de Simón, quien crea su propio universo en su hogar, y Lucas, un líder rebelde que podría encontrarse en cualquier barrio de Medellín, aunque ahora es un adulto más sensato. Además, están los amigos que pertenecen a diferentes clases sociales, pero que comparten un mismo espíritu de rebeldía contra las estructuras típicas de Medellín.

Creo que la manera en que encontré la posibilidad de hablar de esta vasta Medellín fue a través de la construcción de personajes. Se trata de un *collage* de personas que forman parte de mi propia vida.

Para llegar a ese punto, realicé una extensa investigación, entrevistando a muchas personas, como mujeres, periodistas, líderes de casas culturales, grafiteros, muralistas, entre otros. Durante estas entrevistas, tuve conversaciones con la gente y recopilé información, aprovechando mi formación en periodismo, ya que disfruto mucho entrevistar a las personas. Creo que esta fue la forma en la que logré desarrollar la documentación, a través de la construcción de los personajes.

Usted trabajó con actores con cierta trayectoria como Christian Tappan y con otros más nuevos. ¿Cómo fue la experiencia?

Esa experiencia es bella porque como preparadora de actores la he tenido en otros procesos. Eso es lindo y exigente porque es necesario aplicar técnicas distintas. Para un actor que tiene formación, recorrido, conocimiento, que trabaja en televisión o en el teatro, eso exige ciertas cosas desde la dirección y se establece una relación diferente con el texto; mientras que con los actores naturales se permiten otras cosas, hay más riqueza en la improvisación. El contexto del que ellos vienen. Las personas que son. La voz que tienen y que han construido a lo largo de su vida, llena de detalles, de palabras y entonaciones particulares que los representan, implica otros tipos de cosas desde la dirección.

Hay más libertad con los actores naturales en cuanto a lo textual, entonces al ser técnicas distintas las que uno tiene que usar con un actor y con otro, se vuelve exigente en términos de dirección, pero ya como ser humano, como humano (risas) y no pensando como experiencia, no hay nada más enriquecedor y bello que ver cómo se juntan dos mundos y como dos formaciones distintas; una, la de la calle, y otra, la de la academia. Ambas entran en contacto y por lo general chocan, pero de ese choque aparece una enorme riqueza. Es difícil, pero bello.

Antes de su ópera prima, usted tuvo una importante función en la película *Los nadie*, dirigida por Juan Sebastián Mesa, otro joven realizador de Medellín. Ambos filmes tratan temas parecidos y en los que la ciudad tiene un papel relevante. ¿Cómo se relacionan y diferencian las dos películas?

Trabajé como asistente de dirección en *Los nadie* (2016) y también formé parte del proceso de *casting* de la película. Para mí, esta experiencia marcó un punto de inflexión en el cine de Medellín, ya que se hizo con recursos limitados debido a nuestra juventud. La mayoría de nosotros estábamos realizando nuestra primera película y nos movía una emoción desbordante por llevar a cabo este proyecto. Sebas (Sebastián Mesa), Alex (Alexander Arbeláez) y José Manuel Duque lograron hacer posible *Los nadie*, lo cual dejó una impresión profunda en aquellos que participamos en el rodaje.

La película se estrenó en el prestigioso Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, siendo la película de apertura. Esta experiencia fue significativa para todo el grupo, por lo que considero que *Los nadie* fue un filme fundacional. Además, fue mi primer largometraje, ya que anteriormente solo había trabajado en cortometrajes.

Por esta razón, existe una relación especial entre *Los nadie* y *Los días de la ballena*, especialmente en términos de espíritu. Ambos filmes compartían la consigna de “vamos a hacer una película con personas que están con nosotros, que son como nosotros y se parecen a quienes somos nosotros”, y eso se reflejó en la pantalla. Esta es la razón por la cual hay una cierta hermandad entre ellas.

Sin embargo, también soy consciente de que estas películas son diferentes. Recuerdo que cuando lanzamos los filmes, Laura Mora, Sebas y yo conversamos al respecto, y nos decían que era una trilogía sobre la juventud de Medellín, pero desde diferentes sectores. Estoy realmente honrada por esto. La verdad es que nosotros estamos fuertemente influenciados por la juventud que vivimos y cómo ha moldeado nuestra visión del cine. Todo está impregnado de esa juventud. Por eso hablamos tanto al respecto, pero considero que son películas diferentes, tanto estéticamente como en su contenido. A pesar de esto, están estrechamente unidas por los actores naturales y por el espíritu que impulsó su realización, que fue similar en ambas producciones.

Historia de amor, personajes jóvenes y rebeldes, barrios populares de Medellín, la compleja desigualdad y violencia de la urbe...

Quería hacer una película centrada en la relación de Simón y Cristina. De hecho, es una peli a la que le dan mucho “palo” por eso, porque de alguna manera la película no se concentra de ninguna manera en la violencia, pues esa no era mi intención. La película muestra como que hay un malestar de la ciudad que rodea la película, pero el centro no es mostrar lo que pasa con la violencia, el centro lo forman ellos dos, su relación y el vínculo que hay entre ellos, y finalmente una historia de amor como que se rompe, eso era lo que a mí me movía, eso era lo que yo quería contar.

Por ello, desde el inicio yo tomé una decisión clara y es que en la película no se ve ningún arma; no obstante, la violencia iba a estar presentada siempre fuera de campo y no se ve lo que sucede nunca, sino que vemos las consecuencias y para mí eso era una decisión que estaba clara desde el principio, justamente porque a mí no me interesaba hacer una película de la violencia, sino sobre la complicidad, creo que por eso las decisiones estéticas fueron así porque esa no era la razón de mi intento narrativo.

Algo que resulta interesante en el contexto del cine colombiano es cada vez más la participación de mujeres en la dirección de los filmes nacionales, y, gradualmente, las directoras han ido ganando mayor espacio, en un contexto tradicionalmente machista.

Es una situación ambivalente. Por un lado, me considero afortunada de que mi carrera coincida con este momento histórico en el que el feminismo está experimentando una cuarta ola y se está produciendo una revolución social en torno al movimiento. En ese sentido, tengo un privilegio absoluto. Creo que, de no ser por este contexto, mi carrera no existiría. Anteriormente, muchas mujeres en Medellín deseaban hacer películas de ficción, pero se les dificultaba lograrlo. En la actualidad, tengo la oportunidad de realizar películas y aspirar a hacer más, lo cual me hace sentir privilegiada y consciente de que mi trabajo es fruto de este momento histórico.

No debemos olvidar que en Medellín ha habido muchas documentalistas, algunas de ellas relevantes. Sin embargo, hacer ficción ha sido una tarea ardua. De hecho, el número de directoras colombianas que han estrenado largometrajes no supera las diez.

Por tanto, formar parte de ese grupo es un privilegio para mí. Considero que tenemos una gran responsabilidad de desarrollar un trabajo de calidad y riguroso, de manera que nuestras narrativas contribuyan a este momento histórico y no lo detengan, sino que lo amplíen.

De otro lado, es importante que comprendamos a la mujer de una manera cada vez más deconstruida, lo cual abrirá paso a que las mujeres trans y otros grupos poblacionales también se vean representados con mayor fuerza en nuestra cinematografía. Esta es la gran lucha del feminismo: que las perspectivas se diversifiquen y que no sean siempre hombres blancos heterosexuales quienes narren las historias. Por último, considero que este privilegio también conlleva una responsabilidad y estoy feliz de asumirla.

¿Cómo es hacer cine desde la provincia, en un país en donde todo pasa por Bogotá?

Creo que a raíz de la experiencia de los colectivos como Rara, Monociclo, Crisálida, Caminantes, Ruido y otros en Medellín, surgió una oportunidad única para el cine en la ciudad. Hacer cine en Medellín era prácticamente imposible y se realizaba en pequeña escala. Aquellos que se aventuraban en el intento, como nuestros profesores, se encontraban con una época de escasez, ya que el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) aún no existía.

Lo que sucedió con estos colectivos fue que empezaron a unirse y a preguntarse: “¿Por qué no hacemos esto juntos?” Esto generó un fenómeno evidente: muchas personas que estaban fuera de Medellín regresaron. Cineastas que se encontraban en Australia, España, Francia, Italia o Bogotá volvieron a Medellín. Hubo una confluencia de fuerzas y se produjo lo que el Festival Miradas Medellín⁹ llamó la primera fuerza audiovisual de la ciudad. En mi opinión, esto ha cambiado la forma en que entendemos la producción cinematográfica desde la periferia.

Hay una diferencia significativa en cómo hemos abordado la producción en Medellín, en comparación con la forma más “industrializada” en la que se entiende en Bogotá. En Medellín, la producción cinematográfica ha estado tradicionalmente relacionada con la publicidad y los videoclips. Esto ha permitido la realización de películas con un enfoque más “provincial” (risas) y ha creado una mentalidad de colaboración en el trabajo de otros proyectos cinematográficos. En Medellín, los directores y directoras no solo desempeñan su rol principal, sino que también trabajan en otros proyectos, asumiendo diferentes roles, lo cual no es tan común en Bogotá.

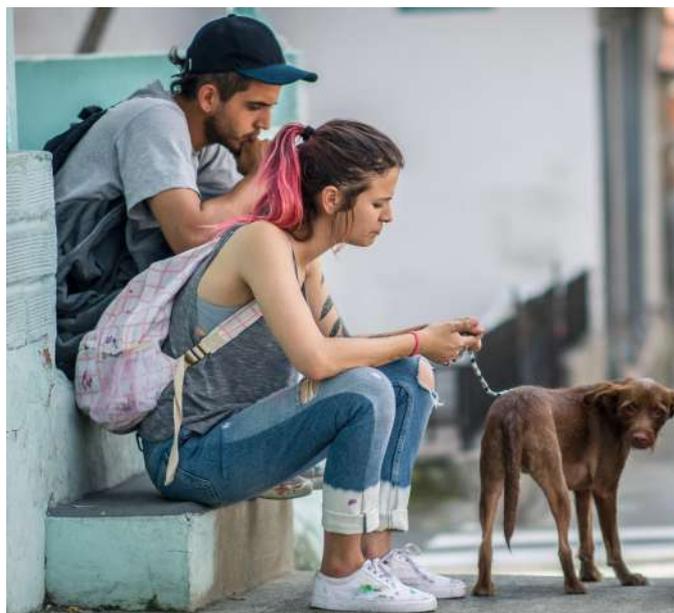
La posibilidad de haber nacido en un entorno donde el cine parecía imposible, sumado a la incertidumbre que esto generaba, nos impulsó rápidamente a nutrirnos de la voluntad colectiva. Esto nos ha permitido desarrollar un cine en el que cambiamos de roles y donde la colaboración es fundamental. Es una forma diferente de hacer cine en comparación con el centro, que es Bogotá.

Posterior a esta entrevista, la directora continuó trabajando en el guion de su segunda película, que se llama *El reino*, y que tiene como *plot* el despertar sexual de una chica en un colegio de monjas en Medellín en la primera década del año 2000. Actualmente, está en proceso de desarrollo y ha pasado por el laboratorio de guion mexicano CineQuanonLab (2020) y el laboratorio de guion de Cinefilia 2020 en Medellín. Del mismo modo, trabaja en otros proyectos como videoclips y cortometrajes. Su deseo es seguir escribiendo, seguir dirigiendo, pero también continuar trabajando en películas

⁹ Festival de cine y artes audiovisuales de la Alcaldía de Medellín.

de otros colegas y desarrollar lo que ha sido su papel en los últimos años como preparadora de actores.

Fotografías del filme *Los días de la ballena*



[Fotografías] de Arroyave Restrepo, Catalina. (Medellín, s.f.). Rara Producciones, Medellín.

La poética de los excluidos y la esperanza del cine de Víctor Gaviria



“¿Pa qué zapatos si no hay casa?”

La vendedora de rosas

Víctor Gaviria y las cosas son como son¹⁰

Un inicio

Las cosas son como son, es una frase atribuida a Aristóteles y, en literatura, muy usada por Ferdinand Von Schirach, autor alemán de novelas y relatos negros. Y esta frase se le puede muy bien atribuir a Víctor Gaviria, decano de la filmografía colombiana en asuntos de bajos fondos o de barrios bajos, que no son criminales porque sí, sino que, al contrario, son expresiones sociales producto de sociedades en decadencia, corruptas y políticamente fallidas, de donde la vida se niega a irse.

Y es claro, un barrio popular (lo que las señoras llaman bajo) tiene más vitalidad que cualquier conglomerado urbano, pues allí se trata de que la vida no se vaya y toda la gente se pega de ella. Recuerdo la obra de teatro de Darío Fo, *¡Aquí no hay quien pague!*, una historia en un barrio popular de Milán. Es vida pura en todas las direcciones, lo que no implica que haya felicidad, sino algo más importante: solidaridad. Digamos, entonces, que Víctor Gaviria sabe que las cosas son como son, sin arreglos.

En nuestro medio la violencia ha sido narrada en novelas y ensayos, expuesta en conferencias y sujeto de diálogos que caen al vacío. Y no somos violentos por algún daño genético, como a veces quiere decirse. La violencia tiene raíces en los mundos aldeanos en los que las pasiones son muchas y desaforadas, causa de los celos, los odios y las envidias; en las familias disfuncionales (basta leer *Los Hermanos Karamazov*, de Dostoyevski), en los ambientes de trabajo (allí abundan los acosos laborales y sexuales) y en los barrios marginales de las ciudades a los que llegan los perdedores, ya por la pérdida de sus tierras y bienes, ya empujados por las amenazas y la muerte selectiva misma.

La violencia se ha expresado en el arte, la literatura, el teatro, la música, la fotografía y el cine, como una muestra de lo que pasa y, a la vez, como toma de conciencia sobre determinadas condiciones humanas que tocan a hombres y mujeres, al ambiente en el que viven y a una forma de entender la vida del día a día. O de un día, como dice Samuel Beckett en *Esperando a Godot*, pues el tiempo siempre se da en un día. Es la única certeza que tenemos.

El cine de Víctor Gaviria

El mayor efecto de credibilidad del siglo XX y XXI fue el cine. La imagen en movimiento, los sonidos, las atmósferas, dotan al cine de un gran impacto en el espectador, llevándolo a vivir lo que le están proyectando, sea real o fantástico. El cine es una ventana abierta, una puerta, un patio, un día que se ve y una noche que permite presumir. Pero también es una conciencia, un saber por qué pasan las cosas y un estar ahí, en una butaca de teatro, para verlas pasar en orden, en una locación y bajo unas luces, dentro de unos planos y un movimiento determinado (y determinante) de cámara. Víctor es un ojo que ve por nosotros, una oreja que oye por nosotros, una voz que llega hasta nosotros. Y lo que nos hace vivir no es la violencia estudiada de un *thriller* (en el que se calcula cuando debe saltar el espectador y en qué momento grita), sino la violencia cercana nuestra, la que por más que se maquille está ahí, mirándonos.

Todas las violencias son iguales, solo se diferencian en las caras, las armas y la ropa. Y la violencia que es aquí, es en Nápoles de la camorra y en los *banlieues* de París con sus negros y ucranianos, en el sur de Manhattan o Chicago (lugres a los que hay que ir armado de un bate) y en las villas miseria de Buenos Aires, donde una bruja puede hacer desaparecer a otro como si fuera Méliès. Los mismos gestos, la misma gente

¹⁰ Se agradece a José Guillermo "Memo" Ángel, escritor y docente de la Universidad Pontificia Bolivariana, por su contribución en este texto introductorio

jugándole a la vida y a la muerte, motos similares, callejones parecidos y disparos con el mismo ruido. Y pocos son viejos en ese ambiente, quizá porque *El diario a guerra del cerdo* (la novela de Bioy Casares) es una constante o un permiso. Hay formas de morir y a cada uno nos toca una.

Y bueno, Víctor Gaviria es el cine nuestro de cada día, el *ora pro nobis*, el que abre las puertas para que veamos lo que esconde la ciudad. Una ciudad que ama, que tiene sus dioses, que es solidaria, pero al tiempo se mata y se esconde, grita y llora, y convierte la vida en un no futuro, lo que tiene mucha razón, pues la vida es un ya.

Se ha dicho que Víctor Gaviria, al usar actores naturales y locaciones sin mucha tramoya, tiene influencia del Neorrealismo Italiano. Aunque no creo, pues también la tendría de los muchos directores que han trabajado el tema como un producto (la violencia) que aparece después de una peste, una guerra o una crisis económica. La influencia que tiene es la del cine y la literatura, y la del ambiente en que vivimos. Y en ese ambiente de lo barrial, Víctor muestra lo que pasa, con una gran calidad, porque las cosas son como son.

Víctor Gaviria



[Fotografía] de Chien (Guadalajara, 2009.). Festival de Cine de Guadalajara, Guadalajara (Dominio público-Licencia CC).

La violencia en el cine colombiano ha sido recurrentemente abordada desde diversas perspectivas, que van desde la violencia bipartidista de los años cincuenta y sesenta hasta el fenómeno de las guerrillas, el narcotráfico y la propia violencia urbana. Este tema se ha convertido en una constante en la cinematografía, la historia, el periodismo y la literatura. Sin embargo, es común escuchar que los espectadores colombianos se quejan del supuesto exceso de violencia en nuestro cine. Como realizador y guionista, y con los recursos de nuestra cinematografía, ¿cuáles cree que podrían ser las estrategias adecuadas para abordar la violencia en un contexto integral?

En cierto sentido, es necesario analizar el texto de Oswaldo Osorio titulado *Formas de la violencia en el cine colombiano* (2005). En este trabajo, Osorio hace un recuento de las películas relacionadas con el conflicto colombiano, abordando aspectos como la guerrilla, el paramilitarismo, el Ejército y las insurrecciones. Además, también menciona las películas que exploran la marginalidad, que representan la violencia en la ciudad y la delincuencia común, alejándose de lo político. Estos dos aspectos de la violencia en el cine colombiano, en cierta medida, se convirtieron en una visión reduccionista para los espectadores, en parte debido a la reiteración del tema.

En mi película *Rodrigo D: no futuro* (1990), también asumo el tema de la violencia urbana y la marginalidad, enfocándome en la exclusión social. Por otro lado, existen películas que tratan la violencia relacionada con el conflicto. *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 1990) es un ejemplo de ello, ya que explora la realidad de la guerrilla y los paramilitares. Otro ejemplo es el filme *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010).

Es importante tener en cuenta estas diferentes manifestaciones de la violencia en el cine colombiano, ya que reflejan la complejidad de nuestra realidad. El cine debe ir más allá de una visión simplista y ofrecer una representación integral de los diversos aspectos de la violencia que afectan a nuestra sociedad.

Quizás los espectadores han llegado a creer que la violencia es el único tema presente en nuestro cine, pero no considero que haya tantas películas sobre este tema en realidad. Parece haberse vuelto un lugar común, al menos esa es la percepción que tengo. Si observamos lo que sucede en algunas de las películas que nos llegan desde Hollywood, muchas de ellas muestran una violencia extrema. A partir de ahí, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo abordan ustedes, como realizadores, estos temas de la violencia en un país de por sí violento? Además, ¿qué estrategias narrativas y creativas podrían utilizarse para generar en el espectador una comprensión global de las diferentes manifestaciones de violencia presentes en Colombia y evitar que solo perciba la violencia como un mero acto de violencia, si no que exista un análisis profundo de la violencia que se muestra en la pantalla?

Desde mi perspectiva, en mis películas, que van desde *Rodrigo D* hasta *La mujer del animal* (2016), abordo principalmente el tema de la marginalidad y lo que denomino exclusión. Considero que esta situación, que podría describirse como una precariedad ciudadana, es una forma de existencia en la ciudad y en el mundo en general. Es una mentalidad total que, en mi caso, se materializa y se manifiesta a través de un lenguaje. En particular, recorro al *parlache*,¹¹ ese lenguaje conocido en las calles de Medellín en los años ochenta, que impacta tanto y que de alguna manera impregna la sociedad medellinense, la antioqueña e incluso tiene repercusiones en la sociedad colombiana en ciertos aspectos.

Mi enfoque ha sido crear películas que se desarrollen en universos donde no ocurren sucesos de gran importancia. Por ejemplo, *Rodrigo D*, no se trata de grandes eventos o de películas de acción con una trama causal y un gran robo. En el caso de la película de Carlos Moreno, *Perro come perro*, aunque tiene un contexto de trabajo que muestra la mentalidad de los mafiosos y sicarios, así como los aspectos perversos de la violencia y cierta superstición y brujería, se mueve en círculos coyunturales.

Es importante destacar que mi objetivo no es centrarme únicamente en las historias de mayor relevancia, sino explorar los matices y las realidades de personajes y situaciones que pueden pasar desapercibidos en otros contextos.

En *Perro come perro*, entonces se observa una jerarquía en la estructura mafiosa.

En efecto, se puede observar cómo esta mentalidad se manifiesta en el mafioso, quien en un momento determinado quiere demostrar que puede matar a cualquiera y que tiene el poder de decidir el destino de las personas. Desde una ventana, disparan al azar a alguien para mostrar cómo controlan todos los hilos. Esta escena tiene un contexto específico y, de alguna manera, carece de argumento, ya que la persona asesinada no está vinculada a la trama ni a los demás personajes de la película. En *Perro come perro*, al inicio de la película se menciona que el grupo de personajes va a cobrar una suma de dinero, pero esta raramente aparece. Sin embargo, alguien la encuentra en un cajón y decide robarla. Esto plantea la pregunta: ¿Dónde está el dinero? ¿Realmente alguien lo robó o no? Se desarrolla una búsqueda hasta que finalmente aparece en la última escena. Aquí se puede apreciar una fuerte causalidad en la historia.

¹¹ Se trata de una variedad dialectal que la mayoría de los jóvenes de Medellín y de su Área Metropolitana, de los estratos uno, dos y tres, utilizan coloquialmente (Castañeda, 2005).

En mi caso, cuando realizamos *Sumas y restas* (2004), una película que aborda la exclusión elegida, es decir, la exclusión derivada del narcotráfico, los personajes deciden involucrarse en actividades delictivas relacionadas con el narcotráfico y todo lo que ello conlleva. Esta película tampoco se basa en un gran argumento, solo se centra en un personaje que tiene problemas con un narcotraficante, quien finalmente lo engaña y le roba todo, como solía ocurrir en esa época.

Siempre he intentado contextualizar y presentar un universo en mis películas. En *Rodrigo D*, lo interesante no es tanto lo que sucede en la trama, sino quiénes son estos jóvenes insurrectos que apuestan por vivir a través de la delincuencia y la violencia, pero que tienen una fuerte conciencia de un futuro incierto. El espectador concluye que se trata de una juventud que se involucra en la delincuencia, pero cuya vida se verá truncada rápidamente, apostando por una muerte prematura.

En *La vendedora de rosas* (1998), tampoco ocurre nada extraordinario. Solo se muestra a un grupo de niños que intentan decidir cómo pasar la noche del 24 de diciembre y luchan consigo mismos pensando si deben consumir drogas o no. Para ellos, las drogas representan una forma de acceder a alucinaciones que los transportan a lugares añorados; es una búsqueda de afectos a través de las sustancias. Así, pasan su tiempo jugando simbólicamente con la idea de la inexistencia, buscando esos afectos a través de las alucinaciones, pero no ocurre nada en particular. Es una mirada a la exclusión desde el punto de vista de los niños.

Es interesante saber cómo configura esos universos que mencionó antes: los universos de la marginalidad y la exclusión presentes en gran parte de su filmografía. ¿Qué estrategias utiliza como creador para generar precisamente esos universos en los que aparentemente no sucede nada? Aunque en realidad sí ocurre, ya que reflejan la vida de estos jóvenes que deambulan en un contexto de pobreza extrema y, por así decirlo, son invisibles para el resto de la sociedad.

En el fondo, mi trabajo se desarrolla de manera periodística y etnográfica, partiendo de argumentos sencillos. Por ejemplo, en *Rodrigo D*, el protagonista es un músico que se encuentra detrás de una batería. Mientras tanto, los demás personajes se dedican al robo y están siendo perseguidos por alguien que los busca en el barrio. Como resultado, se ven obligados a escapar y esconderse, y al final, uno de ellos desconfía debido a su identificación por parte de los organismos de seguridad, lo cual lleva a una decisión colectiva de acabar con su vida.

A través de estas conversaciones, descubro una persistencia en torno a la muerte. Los personajes prestan atención a los gnósticos que visitan el barrio y dan conferencias sobre la vida después de la muerte, y a los encuentros con jóvenes que aparentemente han fallecido y que se encuentran en las esquinas. También se relatan historias, como el caso de una novia en duelo por la muerte de su novio, a quien se le dice que él vendrá a buscarla y que ella entrará en un trance para comunicarse con él. Además, uno de los muchachos cuenta cómo su hermanito fue aplastado por un automóvil frente a su casa, pero milagrosamente resucitó durante el velorio. Estos son los tipos de secuencias que voy recopilando.

Por otro lado, a medida que los personajes conversan entre sí, revelan que viven escondidos y rodeados de enemigos, ya que han asumido una posición antisocial. Han lastimado y castigado a transeúntes y ciudadanos, y son conscientes de que eventualmente recibirán su merecido por sus pecados. Estos jóvenes viven con la constante idea de que en cualquier momento aparecerá alguien desconocido a quien ellos han robado, herido o maltratado. La muerte prematura es su forma de pagar por

sus acciones, y ellos lo saben. A lo largo de la película, incluyo secuencias aparentemente simples, como cuando observan a otros jóvenes practicando fútbol y comentan que estos jóvenes están preparándose para enfrentarse a la Policía en algún momento.

Es a través de estas secuencias y episodios que se va construyendo una conciencia antisocial. Los jóvenes se encuentran en una posición angustiante y presienten la muerte constantemente. Conviven con la idea de una muerte prematura, que aceptan con tranquilidad, y son conscientes de que son considerados enemigos de la sociedad. Existe un sentimiento de *antisociedad* y una guerra abierta con la Policía. Todos estos elementos y rasgos se presentan sin formar una trama argumental clara, pero le brindan al espectador una idea de que nos encontramos frente a una realidad de exclusión en la que estos jóvenes están condenados. No tienen un lugar en esta sociedad y se posicionan como antisociales, con una conciencia de “no futuro”.

¿Usted ha descrito su enfoque cinematográfico como una mirada etnográfica y antropológica? ¿Podríamos decir entonces que sus películas presentan características documentales significativas? ¿O se trata de una ficción independiente, separada de lo documental? ¿Existe una fuerte relación con el concepto de *docfic* mencionado por Fernando Birri en el pasado?

Debo decir que mis películas tienen mucho de documental. Esta es mi ambición y mi voluntad: construir historias en las cuales la imaginación no tenga cabida. En ese sentido, es una negación de la imaginación, aunque sé que esto no es necesariamente positivo. Sin embargo, es un principio que persigo para buscar una representación de la realidad sin adulteraciones.

Las realidades sociales que abordo en mis películas son experiencias que me han sido relatadas durante la construcción de los guiones. Todas las historias son basadas en testimonios de vida, y a través de ellos logro comprender y descifrar estas realidades, construyéndolas a partir de conceptos. Durante el proceso de *La vendedora de rosas*, por ejemplo, pude notar que los niños protagonistas veían a todas las personas que transitaban por la calle como enemigos, como individuos con un destino que no les correspondía a ellos, los niños de la calle.

Si bien estos aspectos no fueron mostrados en la película debido a limitaciones, estos episodios ilustran cómo los personajes señalaban a quienes tenían un destino distinto al de vivir en la calle, a quienes llamaban “burguesía”. Mi intención es que todo lo que ocurre en la película sea algo que me hayan relatado en un encuentro, un momento vivido. De este modo, las películas se convierten en una adaptación de una literatura oral, ya que los testimonios grabados se transcriben y se convierten en textos literarios. Aunque leídos, parecen cuentos o fragmentos de una novela, la diferencia es que todo lo que se muestra es vivido y no imaginado. Son recuerdos y vivencias de los personajes, y construyo los guiones basándome en estas experiencias.

Es importante mencionar que, aunque el material de base es documental, debido al procedimiento de grabación y la participación de actores naturales, se crea una puesta en escena que aporta elementos argumentales. Trabajo con los actores a partir de la improvisación, no ensayamos las secuencias en sí, sino que desarrollamos la calidad de la actuación. Este proceso de meses forma a los actores naturales, permitiéndoles familiarizarse con la cámara y comprender que los observa. Existen marcaciones y direcciones en la puesta en escena, donde se indica dónde entrar, sentarse y con quién hablar. La puesta en escena no es casual, sino que sigue pasos concretos.

Es en este punto donde la película se aleja del documental tradicional, ya que en el documental no hay un pacto establecido entre la cámara y el sujeto a documentar. El actor documental acepta ser grabado y formar parte de un relato documental, pero vive frente a la cámara de manera diferente. El director no debe indicarle al actor documental qué hacer o qué no hacer, ya que esto desautorizaría el carácter documental. Aunque en mis películas existe un procedimiento documental en términos de material, también hay una puesta en escena que implica cierta dirección. Es documental de otra manera, donde los materiales son absolutamente reales porque representan el realismo de las películas.

Me gusta pensar en la idea de “convocar lo real” en mis películas, al igual que lo hacía Abbas Kiarostami en su cinematografía. En sus películas, lo real se manifiesta a través de situaciones no escritas que se incorporan a la ficción. Por ejemplo, cuando un personaje llega a un *casting* y alguien le pide que haga una improvisación, lo real está presente desde el momento en que se sienta en ese banco. En mis películas, utilizando las palabras de Kiarostami, lo real es algo que aparece más allá de la imaginación y la construcción del relato en sí mismo. Es un relato previo, construido por esa realidad que existe.

A propósito de su trabajo con actores naturales, una constante en su filmografía, ¿cómo valora trabajar con este tipo de actores?, especialmente en películas como *La vendedora de rosas*, *Rodrigo D* y muchas otras en las que involucra a adolescentes y niños. Después de este tiempo, ¿qué reflexiona sobre ello?

Digamos que en *Rodrigo D* tuve la oportunidad de encontrarme con jóvenes que ya habían dejado la adolescencia, con edades de 20, 18, 17 años. Además, había una intención personal en mi caso, que ya ha quedado atrás, pero al principio de mi carrera también hice películas sobre niños de colegio. Mis primeros cortometrajes trataban sobre habitantes de la noche y sobre niños ciegos. Siempre ha sido un encuentro del cine con la niñez en mi caso. A veces, esto marca la intención de muchos directores, la posibilidad de que el cine te lleve a ese encuentro con la infancia, la adolescencia o la juventud. En ese sentido, al comienzo de mi carrera, estaba marcado por ese enfoque.

Cuando conversé con los jóvenes que participaron en *Rodrigo D*, mi intención era hacer una película que se asemejara a esos libros que había leído cuando era joven, como *La ciudad y los perros* (Mario Vargas Llosa, 1963, Seix Barral) o películas que también representaban la juventud y los encuentros de esa época. Era algo natural para mí porque me recordaba mis propios encuentros en el barrio, a pesar de que yo provenía de una familia de clase media y estudié en colegios jesuitas, como el San Ignacio de Medellín. Siempre tuve una conexión con la juventud de los barrios populares.

Por ese motivo, ver a esos jóvenes en *Rodrigo D* era como retroceder en el tiempo y revivir mi propia juventud en el barrio. Y cuando hice *La vendedora de rosas*, también fue un encuentro con el cine de la infancia, de los niños y los adolescentes. Creo que esto proviene de mi predisposición personal hacia ese tipo de encuentros. Con los actores de *La vendedora de rosas* se dio de forma natural, había una buena conexión entre nosotros y mis compañeros de trabajo.

En cambio, en *La mujer del animal*, esto ya no ocurrió. No se trataba de actores jóvenes en esa película. La protagonista era una chica de 18 años, pero estábamos trabajando con personas mayores de 30 años en adelante, provenientes de los barrios, y la infancia ya no era tan relevante en ese contexto.

Una cosa es trabajar con actores formados, con capacidades y características desde la dramaturgia y otra cosa son esos chicos que, como usted menciona, no se estaban interpretando, pero sí tenían esa experiencia de esos personajes que interpretaban. Entonces sería interesante, desde su perspectiva, conocer cómo es trabajar con esas personas, chicos que también han vivido esas situaciones como las que están representando, caso de *Rodrigo D* o *La vendedora de rosas*.

Obviamente, al trabajar con actores naturales, es importante comprender que en un momento dado el actor se está representando a sí mismo como persona, no como personaje. El personaje surge de su memoria, basado en lo que ha vivido, incluso si es un niño de trece años. De ahí se desprende esa mochila llena de recuerdos y experiencias que conforman el ser de la persona, y es ahí donde surge la improvisación como una forma de acceder a esa memoria, a esa suma de pequeños recuerdos de los actores. Al final, esto crea un contexto de realidad y establece la relación entre el director y el actor natural.

Debido a lo anterior, es fundamental creer plenamente en lo que esa persona es, apreciarla y, de alguna manera, amar esa forma de ser del niño o del joven, entenderlo, comprenderlo, exaltarlo y admirarlo. Así, esos niños actúan como adultos, porque uno confía completamente en ellos y sabe que esa forma de actuar es su manera de manifestar todo su ser. Es, por tanto, una especie de reivindicación de su existencia. Estamos aquí haciendo películas para que estos niños nos cuenten quiénes son y, por ende, reivindicuen y rediman ante la cámara todo lo que son.

En el caso de las películas que he mencionado, se trata de niños excluidos, negados, señalados, humillados y desplazados. Han experimentado todo tipo de exclusión, hasta el punto de que esta exclusión se convierte en una forma de *antisociedad* o *antisocialidad*. Lo hermoso es que estos niños, que están hechos de una materia antisocial, se manifiesten y se expresen frente a la cámara. Esto es lo que, en mi opinión, crea ese efecto particular en sus personajes. Es el dolor que estos niños y jóvenes excluidos demuestran, esos que sufren y viven en la dura realidad de la exclusión, y cómo esta exclusión distorsiona su carácter, convirtiéndolos en seres antisociales. Son personas que buscan a quién robar, y esto lo ven desde su propia exclusión y, por tanto, desde el dolor que todo eso conlleva.

En el tipo de cine colombiano que aborda la problemática nacional, incluyendo la violencia y la marginalidad, entre otros factores, ¿cómo puede usted, como realizador, evitar cruzar la línea entre la representación auténtica y el sensacionalismo? Es decir, ¿cómo se puede evitar caer en lo que se conocía en los años setenta como “*porno miseria*” o la excesiva contemplación de la miseria? ¿Cómo evitar este tipo de circunstancias y enfoques en el cine nacional?

Yo pienso que la dialéctica del cine implica también verse a uno mismo reflejado en los demás. El arte y la cultura en general tienen que ver con el intento de comprender a los demás y verse reflejado en ellos, a través de lo cual se descubre quiénes somos, nuestra historia y la historia del otro. Cuando veo a estos jóvenes de los barrios haciendo cine, me reconozco en esas realidades.

Es en esa dialéctica del cine donde se adopta un punto de vista y se experimenta la perspectiva de aquel que está frente a la cámara, o del que observa a quien está frente a la cámara. En este proceso dialéctico de alteridad, de objetivar la subjetividad, el mundo propio se vuelve subjetivo al ser visto desde el punto de vista del otro. ¿Cómo se trasciende esa subjetividad que no nos condene únicamente a ser subjetivos?

Entonces, el trabajo de verse en el otro implica una objetivación que se logra a través de la cámara. Es por eso por lo que la cámara es un elemento poderoso que no se encuentra en el teatro. La cámara se sitúa entre el personaje y uno mismo: uno detrás de la cámara y otro frente a ella. La cámara es un instrumento de objetivación, que traduce la experiencia personal en una experiencia objetiva, de verse a uno mismo en el otro, de comprender al otro a través de su diferencia con nosotros y de entendernos a nosotros mismos en esa diferencia con el otro.

Lo menciono porque a menudo se cae en la culpa de no hacer un cine centrado en uno mismo. Actualmente, existe un movimiento importante que me parece valioso: el documental de creación. En este enfoque, el documentalista se convierte en objeto del documental y habla de sí mismo en primera persona, lo cual me parece acertado. Sin embargo, el arte consiste en ver a los demás y verse reflejado en ellos.

En resumen, lo que diferencia a la *porno miseria* de un cine basado en la realidad es el diálogo establecido con los personajes y el hecho de que estas películas de realidad no se centran en los argumentos, sino en los universos que se exploran. Estos universos están contruidos a partir de confesiones y se basan en un hermoso diálogo, algo que falta en la *porno miseria*. En la *porno miseria* se manipula a los demás con el fin de aprovecharse de ellos, mientras que aquí, antes de rodar, antes de encender la cámara, hay largos momentos de preproducción en los que se establece un diálogo profundo para conocernos, tanto a nosotros mismos como a los demás, y así construir relatos fundamentados en diálogos que dan lugar a películas contextuales.

La clave podría radicar en el contexto, es decir, no se trata simplemente de mostrar por mostrar, sino de contextualizar aquello que se está presentando.

Exactamente.

¿Considera que es necesario que el cine nacional se convierta en un registro de memoria, que abarque más allá de la memoria oficial y logre enfocarse en una memoria colectiva? ¿Cuál es su opinión sobre el papel que el cine colombiano debería o podría desempeñar en este sentido?

Sí, indudablemente el cine tiene la importante tarea de contar historias y, en ese sentido, lleva consigo una gran responsabilidad. Reconstruir la memoria y preservarla es una misión impactante. Al ver una narrativa audiovisual, nos conectamos con nuestra propia memoria, recordando quiénes somos, dónde hemos estado, nuestras relaciones con los espacios sociales y con los demás. Esta memoria es fundamental, y personalmente me inclino hacia la reconstrucción de esa memoria.

Por otro lado, aquellos que crean historias más imaginativas también están explorando la memoria, aunque sea a través de atajos de la imaginación. La imaginación es, en sí misma, un camino de la memoria, y algunos tienen la capacidad de recorrerlo y llegar muy lejos. Sin embargo, sigue siendo un camino de la memoria. En Colombia, hemos pasado por alto durante mucho tiempo un trabajo crítico y cultural sobre la vida cotidiana y la historia del país. Aquí, todo ha sucedido y al mismo tiempo nada ha sucedido. Es sorprendente, pero la única memoria que existe de alguna manera es la historia de los equipos de fútbol y los logros deportivos. Pero esa memoria es más bien infantil y superficial. No hay memoria de nada más, no se estudia nada más.

En el caso de la película *La mujer del animal*, justamente se pone de manifiesto el maltrato de género, pero también hay una intención de reconstruir la historia de Medellín como una ciudad de barrios de invasión. Sin embargo, muchos habitantes de la ciudad no conocemos nada al respecto. Es asombroso que una gran parte de la ciudad esté determinada por la historia de estos barrios de invasión, que representan el 70 % de la ciudad. Solo el 30 % ha sido planificado según los arquitectos. A pesar de ello, la historia de la autoconstrucción y la invasión se ha tratado como una historia de pobreza y desorden, y hemos intentado convertir estos barrios en barrios de clase media. Pero incluso de los barrios de clase media, tampoco tenemos memoria, no hemos estudiado nada. Nuestra ignorancia es increíble en todos los aspectos.

A propósito de *La mujer del animal*, surge la siguiente pregunta en relación con este filme. Uno de los personajes que llamó particularmente la atención es Libardo, también conocido como “el animal”. Entiendo que estos personajes están basados en personas reales y que usted escuchó la historia de ellos. ¿Cómo abordar, tanto en la creación como en la filmación y en todo lo relacionado con la dramaturgia, a un personaje con estas características?

Por un lado, recopilé todas las historias que me contaban sobre Libardo, pero también descubrí muchas más historias cada vez que visitaba un barrio durante las décadas de los ochenta y noventa. Así, fui construyendo una memoria en torno a este personaje. Sin embargo, el personaje se basa en las entrevistas de Margarita Gómez, la mujer del animal. Ella me relataba los comportamientos de Libardo, y es en la interpretación del actor donde estos recuerdos plasmados en el guion original cobran vida.

Por otro lado, también le di libertad al actor para que construyera su personaje, y él lo hizo a partir de una dramaturgia que él mismo propuso. Durante las conversaciones con Margarita Gómez, en presencia del actor Tito Gómez, quien interpretaría al “animal”, ella siempre mencionaba una característica especial de Libardo: su furia sin límites. El actor tomó este recuerdo de Margarita al pie de la letra, y su interpretación del personaje se caracterizó por una furia que aumentaba gradualmente. En algunas escenas, esta furia nunca se atenuaba, lo que generaba una gran intensidad dramática.

Recuerdo muchas cosas que Margarita me contaba, y luego encontraba a otras personas que me relataban historias similares. Estas peleas de barrio con machetes entre pandillas eran frecuentes en los años sesenta y setenta. Duraban toda una mañana, cuatro o cinco horas, según me decían, y la gente se congregaba en los barrancos para presenciar estos eventos, convirtiéndose en espectadores y testigos. Eran verdaderos espectáculos teatrales donde peleaban personajes como “el animal”. Es importante mencionar que muchas de estas historias y recuerdos que escuché y recopilé no se incluyeron en la película, pero representan parte de la memoria histórica de la ciudad.

¿Cómo fue la creación de ese universo en *La mujer del animal*?

Construí un guion basado en todo lo que Margarita me contó. En un principio, también entrevistaba a personas cercanas al “animal” para darle rasgos al personaje, pero al final decidí contar toda la película desde la perspectiva de Margarita. Ella veía los hechos desde su punto de vista, y para dar coherencia a la película, todo lo que ocurre se basa en lo que ella me relató, absolutamente todo.

Fue una forma de trabajo un tanto diferente a la que suelo emplear, ya que no podía dejar todo a la improvisación. No obstante, aunque “el animal” es un joven que ha experimentado la exclusión, el actor Tito Gómez conocía el mundo de las pandillas, la mafia y la delincuencia. Él ha conocido a otros individuos como “el animal”. Aun así, privilegié la memoria de Margarita, y ella me proporcionó todos los detalles necesarios. Por lo tanto, tuve que darles a los actores algunas frases para recordar. No todo en esta película fue improvisación; el estado de ánimo del personaje, sus emociones y otros aspectos estaban marcados.

De otro lado, los diálogos en *La mujer del animal* se basaban en elementos que marcaron una diferencia con *La vendedora de Rosas* y *Rodrigo D*, películas que eran prácticamente documentales. En *La vendedora*, los niños de la calle actuaban y recordaban su propia vida actual. Lo mismo sucedió en *Rodrigo D no futuro*, donde los jóvenes estaban viviendo esa realidad.

A continuación, en películas como *Simón el mago* (1992), que filmé en el pueblo de Santo Domingo, trabajé el guion a partir del cuento de Tomás Carrasquilla. En *Sumas y restas*, también trabajé con un guion proporcionado por un amigo mío que estuvo involucrado en el narcotráfico y me contó la historia. En ese filme, aunque todos los personajes improvisaban en cuanto a sus emociones, en realidad ninguno de estos personajes era narcotraficante en ese momento. Lo habían sido en el pasado, pero no en ese momento.

Esa es la diferencia con *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas*. En esas películas, los personajes eran niños de la calle, jóvenes de barrio, *pistolocos*.¹² En las otras películas, sí encuentro personas que forman parte de esos entornos de exclusión, que conocen esa realidad y la han vivido, pero de alguna manera tienen que trabajar en función de un relato que ha surgido de las conversaciones, como fue el caso de Margarita Gómez, por ejemplo. Hay una diferencia en el trabajo con los actores naturales en estas situaciones.

¿Cómo trabajó usted con Natalia Polo, ese personaje de los relatos que hace Margarita? Esta mujer joven, sufrida, excluida, maltratada; en fin, un personaje complejo. ¿Cómo dirigió a Natalia para lograr una gran aproximación con la historia y las vivencias de Margarita?

Cuando comencé a trabajar con Natalia, me di cuenta de que, al igual que Margarita Gómez, había vivido protegida en una especie de burbuja. Margarita había estado en un internado de monjas y era sexualmente ingenua, nunca había experimentado el maltrato, al igual que Natalia Polo. Lo que me llamó la atención de Natalia fue su reacción durante las improvisaciones. Por ejemplo, en una escena en la que el marido (“el animal”) la llevaba a una cantina y comenzaba a manosear a las prostitutas que pasaban por la mesa, Natalia lloraba. Me sorprendió su reacción, ya que ella era una mujer joven e inocente, consciente de su dignidad y de su cuerpo. Tenía valores que muchas veces las jóvenes de su edad ya no tienen. Era el personaje perfecto para las secuencias de maltrato y humillación.

Lo interesante fue que Natalia, con su reacción inmediata, me enseñó como director que había comportamientos del “animal” que yo había normalizado. Por ejemplo, cuando ella lloraba o cuando un actor la manoseaba durante los ensayos, ella lloraba.

¹² Cruce de pistola y el adjetivo loco, acaso motivado por el mote de Carlos Mario Foronda Zuluaga, jefe de sicarios de Pablo Escobar (narcotraficante colombiano) conocido como Pistoloco; este apodo, a su vez, quizá esté originado por la película mexicana *Los pistolocos* (1960), dirigida por Miguel M. Delgado (Real Academia Española, s.f., pistolocos).

Yo no entendía del todo por qué lloraba, pero Natalia me explicaba que el hecho de que su personaje odiara al “animal” no significaba que no iba a sentir la humillación y la indignación que solo las mujeres sienten.

Natalia se convirtió en un instrumento maravilloso para medir el ámbito real de las mujeres y lo que los hombres producen y que yo había llegado a considerar como normal. Era sorprendente ver cómo ella, cuando se sentía insultada, inmediatamente lloraba. Incluso fue difícil para ella insultar al “animal” en ciertas escenas, ya que ella había sido criada con valores de respeto y fue complicado para ella expresar insultos. Era una joven que había crecido con esos valores maravillosos.

Además, Natalia ha experimentado el dolor de la exclusión en su propia vida. Desde su nacimiento, ella no tuvo un padre presente y su madre la abandonó, dejándola al cuidado de su abuela. Sus padres eran irresponsables, lo que la convirtió en una huérfana, que para ella fue una experiencia dolorosa. Como huérfana y niña vulnerable, vivió su adolescencia con tíos que intentaron abusar de ella. Natalia sintió en carne propia la vulnerabilidad de las mujeres huérfanas, esas mujeres que dependen de otras familias para sobrevivir. Sabemos que las huérfanas son personas vulnerables, sin nadie que las defienda. A pesar de todo, Natalia conserva una cualidad hermosa: su capacidad de medir la dignidad y el respeto.

Finalmente, ¿cuál fue su mayor desafío como director, pero también como ser humano, al abordar temas tan sensibles como la humillación y el maltrato a la mujer en la película *La mujer del animal*?

Uno de los mayores desafíos que enfrenté fue evitar victimizar a la protagonista, no considerarla una persona estúpida por no haber podido escapar de su agresor. Era crucial comprender la trampa en la que caía y, al mismo tiempo, trazar una línea de resiliencia en la película. Debía transmitir claramente al espectador que esos momentos de cautiverio no definían su experiencia. Al mismo tiempo, estaba construyendo un espacio de vida al que ella nunca renunció y que, de alguna manera, nunca perdió su conexión con “el animal”. Incluso una mujer maltratada y humillada puede convertirse en “el animal” en algún momento, ya sea por intento de asesinato, prostitución, drogadicción, participación en la banda criminal del “animal” o incluso por abandonar o maltratar a sus hijos.

Esos “pecados”, entre comillas, nunca fueron asumidos ni reproducidos por ella, y era de suma importancia para mí mantenerme siempre en su perspectiva y evitar adoptar el punto de vista machista de “el animal”, que representa valores completamente distintos. Siempre estuve presente mostrando que ella era quien experimentaba y sentía todas esas cosas.

En resumen, mi objetivo fue retratar la complejidad de la protagonista sin caer en estereotipos o juicios precipitados. Fue un desafío mantenerme fiel a su punto de vista y mostrar su fortaleza interior a pesar de las difíciles circunstancias en las que se encontraba.

Fotografías filme *La vendedora de rosas*

Elenco de *La vendedora de rosas*



[Fotografías] de Casa de América (Madrid, s.f.). Colección Casa de América, Madrid (Dominio público-Licencia CC)

Visiones reveladoras: el legado cinematográfico de Antonio Dorado

4



“Vinieron a ayudarnos a salir de la pobreza pretendiendo detener el comunismo como si se tratara de una terrible enfermedad”

El rey

El cine de Antonio Dorado. Cuando la ficción supera la realidad¹³

En el vasto paisaje del cine contemporáneo, algunos cineastas se destacan por su valiente búsqueda de la autenticidad y la profundidad en sus obras. Uno de esos visionarios es Antonio Dorado, un director cuya pasión y dedicación han dado vida a películas notables que no solo entretienen, sino que despiertan una reflexión ética sobre la condición humana y las complejidades de la sociedad colombiana. Es de recordar que Colombia ha sido escenario de un conflicto armado durante más de 50 años y el cine no ha sido ajeno a esta problemática.

“La ficción supera aún más a la realidad”, es una frase que sintetiza la obra de Dorado. A través de su lente cinematográfico, logra plasmar mundos y emociones que, aunque ficticios, trascienden los límites de la pantalla para resonar en las experiencias y percepciones de su audiencia. Cada una de sus obras es un testimonio de su habilidad para tejer historias cautivadoras que se prolongan en las pantallas y resuenan en los corazones de los espectadores.

Sus obras emblemáticas: *El rey*, *Amores peligrosos* y *Apaporis*. Es un director que logra llevar la ficción a un nivel que supera incluso a la realidad. En *El rey*, nos relata que antes de existir los grandes capos de la mafia ya existía un rey, llamado Pedro, un pequeño narco poco conocido que refleja los inicios de la sociedad colombiana en decadencia. En *Amores peligrosos*, explora los laberintos emocionales de la pasión y el deseo. A través de personajes complejos y situaciones llenas de matices, pinta un retrato honesto de las conexiones humanas y cómo pueden ser tanto liberadoras como destructivas. *Apaporis* es un testimonio de la pasión de Antonio Dorado por la naturaleza y la exploración, nos lleva a un viaje por las profundidades de la selva amazónica, revelando la belleza y la fragilidad de un ecosistema único. Con una mezcla magistral de narrativa y realidad, nos guía la experiencia de un grupo de exploradores buscando lo desconocido. El documental captura la maravilla de la naturaleza y la curiosidad humana que nos impulsa a adentrarnos en lo salvaje y lo inexplorado.

A lo largo de estas películas y su carrera, Antonio Dorado demuestra ser un cineasta comprometido con su arte y con su sociedad. Sus historias van más allá de la superficie, explorando los rincones oscuros y luminosos de la experiencia humana. Sus obras son piezas fundamentales en el legado cinematográfico. A través de su lente, invita a mirar más de cerca, a cuestionar y a sentir. Su compromiso ético es de plasmar en imágenes y sonidos una realidad honesta, veraz y objetiva, su tarea ya no es mirar, sino en reescribir en imágenes los testimonios olvidados y sepultados por el cine comercial.

En estas pequeñas líneas celebro la visión y el trabajo de Antonio Dorado, un director nos reta a mirar más allá de lo evidente y enseña a crear historias que perduran con el tiempo y con sus obras nos ha dejado un gran legado: la inspiración de hacer otro cine.

¹³ Se agradece a William Cerón, escritor y docente Universidad Autónoma Latinoamericana (UNAUCLA) por su contribución en este texto introductorio

Antonio Dorado



[Fotografía] de Dorado, Antonio. (Cali, s.f.). Colección fotográfica de Antonio Dorado, Cali.

Resulta fascinante cómo el cine va más allá de ser una simple narración de historias, convirtiéndose en una poderosa herramienta para reflexionar, en este caso, sobre la complejidad del contexto colombiano. Uno de los elementos centrales que conforman este contexto es, sin duda, la violencia. Desde las décadas de los setenta y ochenta, las películas nacionales ya mostraban en la gran pantalla la violencia política que aquejaba al país. Posteriormente, surgieron filmes que abordaron la violencia derivada del narcotráfico, y en la actualidad, nos enfrentamos a la violencia urbana.

En líneas generales, nuestro cine se ha encargado de explorar los diversos tipos de violencia que pueden experimentarse en nuestra nación. Sin embargo, su importancia va más allá de la mera representación visual, ya que nos invita a reflexionar sobre la realidad que nos rodea y a cuestionar las causas y consecuencias de dicha violencia. El cine se convierte así en un medio de denuncia y de búsqueda de respuestas, desafiando al espectador a enfrentar la cruda realidad que vivimos.

De otro lado, es innegable que el cine colombiano ha logrado captar la atención del público al abordar temáticas tan impactantes y relevantes. Su capacidad para transmitir emociones y generar empatía nos permite conectar de manera más profunda con las historias que se nos presentan en la pantalla. A través de la cinematografía colombiana, se crea un puente entre la realidad y la ficción, lo cual nos permite adentrarnos en realidades ajenas y comprender las complejidades de nuestra sociedad.

En conclusión, el cine colombiano se ha convertido en una herramienta valiosa para reflexionar sobre la violencia y el contexto en el que vivimos. A través de sus relatos, nos enfrentamos a nuestra propia realidad, abriendo espacios para el diálogo y la comprensión. El cine nos invita a mirar más allá de lo evidente, a cuestionar y a buscar soluciones para construir un futuro más esperanzador.

Según la reflexión anterior, ¿cuáles son esas estrategias de configuración para el abordaje en ese contexto del cine colombiano? ¿Cómo configuran los realizadores el discurso de la violencia en la narrativa cinematográfica nacional?

La pregunta es interesante porque ese es un tema que inevitablemente afecta no solo la cultura de los colombianos, sino la cultura y el comportamiento de la humanidad,

porque la violencia no necesariamente corresponde estrictamente al cine, sino que es a partir del cine que se refleja esa fusión, es decir, que gracias a la violencia se han generado grandes momentos de trascendencia, pero también ha sido el germen de muchos fracasos, de muchas derrotas en diferentes niveles.

Un libro como la Biblia es profundamente violento: la historia de la humanidad se ha tejido a partir de guerras, a partir de violentos, a partir de actos en los que hay un opresor sobre otro núcleo de seres humanos que oprime, que subordina. En ese sentido, cuando tratamos de contar historias, la violencia parece y aparece, digamos, per se, como un elemento que está asociado a la conducta y al pensamiento humano, y ha sido un lugar común desde los inicios del cine.

Sin embargo, es importante destacar que al reflexionar sobre el papel del cine y la función o sentido de la violencia, se ha tendido a culpar erróneamente a esta forma de arte por los actos violentos que ocurren en la sociedad. En realidad, los procesos son a la inversa: no se trata de señalar que el cine o la literatura sean culpables de la violencia, sino de comprender que es la misma sociedad la que se mueve en medio de una serie de contradicciones y conflictos violentos. Infortunadamente, en el caso de Colombia, esta violencia ha florecido de manera brutal. Por lo tanto, un cine que busca auscultar la realidad o entablar un diálogo con ella no puede estar ajeno a dichas contradicciones y conflictos.

También es importante destacar que lo que ocurre es el surgimiento de dos posturas: una, la de culpar a las instituciones, desde donde maneja el poder hegemónico; otra, culpar a los medios y a ciertos sectores que generan estos actos de violencia, cuando lo que sucede es que frecuentemente hay actos de violencia fuertes que se generan a partir de ciertas posiciones y ciertas acciones gubernamentales. Por consiguiente, hay que pensar también con una actitud no tan ingenua, porque hay una serie de violencias que se manejan desde quienes tienen la ostentación de los poderes económicos, políticos y quienes tienen injerencia en los distintos sectores sociales, y que desde ahí hacen actos concretos de violencia.

Si deseamos disminuir la violencia y construir una sociedad basada en relaciones estables y respetuosas entre los individuos, no es el cine o los libros lo que se debe cambiar, sino la sociedad misma. De esta manera, las películas podrán empezar a contar otro tipo de historias.

Examinemos un caso específico. Como director de la película *El rey* (2004), fui uno de los pioneros en explorar los orígenes del narcotráfico. Si consideramos la perspectiva histórica del cine colombiano y todo el fenómeno que rodeó a Pablo Escobar, no podemos afirmar que en ese momento nuestra cinematografía tuviera un desarrollo que iluminara la imaginación de esos personajes del hampa criolla. En cambio, se apoyaban en las referencias del cine gánster, en un entorno en el cual la violencia atravesaba distintos géneros como el cine de terror, el wéstern y muchos otros.

Si analizamos ese contexto en el que no existía un desarrollo cinematográfico importante o consolidado en Colombia, ni una serie de relatos que orientaran la violencia, encontramos que el antecedente de esta situación es la violencia política presente en el país. Esta violencia, sin lugar a duda, genera una descomposición general y una desigualdad social muy marcada. Este elemento origina gran parte de los problemas que se perciben hoy.

Finalmente, es importante destacar que el tema de la violencia está relacionado tanto con la conducta humana como con el transcurso de la historia. Lamentablemente, en Colombia se ha creado una combinación poderosa que ha dado lugar a la realidad que enfrentamos hoy en día. Desde esta perspectiva, en lugar de intentar cambiar la forma en que se aborda la violencia en el cine nacional, debemos reflexionar sobre la

necesidad de transformar nuestra sociedad. Es primordial priorizar esta tarea antes de considerar la manipulación o modificación en la manera de narrar las historias.

Antonio, a propósito de *El rey y los orígenes de su historia*, basada en hechos reales, surge una inquietud acerca de cómo se maneja la culpa en una trama tan centrada en lo local, donde esta parece recaer en el personaje extranjero, Harry, quien representa el modelo mercantilista. ¿Cómo se logra conciliar esta dinámica ficticia con la verosimilitud, considerando el contexto histórico de los años setenta en Colombia y los acontecimientos globales igualmente interesantes? Esta historia, que aborda asuntos como la violencia y el narcotráfico, trasciende lo local y se universaliza, ya que estos temas no son exclusivos de Colombia.

Permite reflexionar varias cosas. Antes de realizar este proyecto, que surgió en 1997, y finalmente se cristalizó en el 2004, cuando yo estoy iniciando este proyecto es cuando están cayendo los carteles del narcotráfico en Colombia, el cartel de Cali particularmente, y cuando yo quise hacer esta película me llama la atención que no encontré aliados para hacerla, es porque cuando hablaba con los productores me decían que en Colombia ese tipo de películas no funciona porque la realidad es tan fuerte que nadie quiere ver esto proyectado en la pantalla.

Parecía una cosa que no se podía, pero, además, hay un elemento que es importante y es la autocensura. Yo creo que la autocensura entre los artistas colombianos, especialmente entre quienes tenemos una mirada crítica, se ha vuelto un fantasma fuerte. En la película lo que yo traté de hacer fue tomar esa distancia, esa distancia que me permitía tener también una claridad histórica para reflexionar sobre el origen de lo que nos había ocurrido, y en esa medida, como bien lo plantea la pregunta, justamente en la ficción, y eso también hace parte de la percepción de los autores contemporáneos de cine, aquellos que nacimos con la ilusión de que el cine podía tener un lugar a través de FOCINE.¹⁴

Se debe destacar que esta película no forma parte de la nueva ola de producciones que se generaron gracias a la Ley del Cine.¹⁵ Esta película surgió de un pequeño apoyo de Colcultura en 1997.¹⁶ Es importante señalar que ese imaginario sobre el lugar del cine tenía que ver un poco con recrear y narrar una historia de ficción, pero tejida con elementos reales del origen de narcotráfico, partía de un rumor que consistía justamente en que el narcotráfico empezó en el sur de Colombia. No obstante, está documentado que fueron realmente los muchachos norteamericanos del Cuerpo de Paz quienes incentivaron el negocio del narcotráfico.

Recordemos que en los años sesenta, después de la Revolución cubana, los Estados Unidos buscaban generar obras en beneficio en algunas de las comunidades más necesitadas de América Latina. Fue en este contexto que llegaron jóvenes norteamericanos para hacer trabajos de cooperación. A través de su presencia, se familiarizaron con el cultivo de la hoja de coca en esta región, y fueron ellos quienes introdujeron la fórmula para la producción de cocaína, en una época en la que las cantidades de esta droga eran mínimas en el mercado.

¹⁴ El Fondo Cinematográfico Nacional (FOCINE) fue institución colombiana que existió desde 1978 hasta 1991. Fue creada con el propósito de promover y financiar la producción cinematográfica nacional, con el objetivo de fortalecer la industria del cine en Colombia.

¹⁵ La Ley 814, también conocida como Ley de cine, se elaboró con el objetivo de facilitar la producción de películas en Colombia y contribuir a convertirla gradualmente en una industria sostenible.

¹⁶ Organismo antecesor del actual Ministerio de Cultura.

Este aspecto me llamó la atención porque es parte del subtexto de nuestra película y surgió por una investigación realizada durante la Especialización de Prácticas Audiovisuales de la Universidad del Valle. Al reflexionar sobre los cambios y transformaciones ocurridos en Cali, nos encontramos con este descubrimiento significativo.

De igual modo, este aspecto también surge de la investigación de un personaje. En un principio, la película iba a ser un documental, por lo que se fusionan el trabajo documental y el de ficción, lo que ha sido muy beneficioso para la elaboración de este relato. El subtexto de *El rey* encierra una narrativa que, en cierta medida, se basa en una visión biográfica de un personaje llamado el Grillo,¹⁷ a quien tuve la oportunidad de conocer en Cali.

Este encuentro provocó una serie de conexiones que parten de una base documental, la cual era la intención inicial, pero lamentablemente no se pudo concretar debido a su trágico asesinato justo antes de iniciar la filmación. Años después, al regresar al barrio San Nicolás, intenté elaborar una biografía de este personaje, ya que era fascinante por su estatus como mito popular en Cali, algo que aún perdura en la memoria de muchos que lo conocieron entonces. Durante la película, la mayoría de los actores, maquilladores y otros miembros del equipo tenían conexión personal con el Grillo. Ya sea un tío, un primo o una amiga que había tenido una relación con él, o simplemente alguien que lo conocía de cerca. Él se había convertido en un personaje mítico y representativo de los primeros mafiosos en el contexto popular de la ciudad.

Con respecto al fenómeno de la violencia en el caso de Colombia, me refiero a una película de 2019 que fue muy comentada, *Parásitos*, de Bong Joon-ho, en la cual se reflejan, de una manera sarcástica, una serie de elementos que va desde la comedia hasta la tragicomedia y toda esa violencia de clases en Corea del Sur. Una película alabada por la crítica y los espectadores. Desde la perspectiva colombiana, ¿cómo contar esa violencia, que es transversal a lo que ha sido la vida republicana colombiana?, ¿cómo contarla de esa misma manera, y con esos recursos esa violencia? Que el espectador comprenda, y la crítica comprenda, que la industria colombiana comprenda la necesidad de contextualizarla, que no sea solo mostrar violencia por violencia en el cine nacional, sino que se comprenda la razón de los orígenes y las consecuencias de toda esa violencia.

Hay que tener en cuenta el contexto de las cinematografías. En el caso de Corea del Sur, estamos hablando de un país que cuenta con una industria del cine adecuada para enfrentar los procesos de globalización. Cuando Hollywood y los *majors* están buscando otros escenarios en el mundo, uno de los lugares a los que se trasladaron fue a Asia, no solo por todo el flujo económico que hay allí y por todo el consumo que existe, sino porque detrás de filmes como *Parásitos* hay un colectivo de actores, de guionistas, hay una industria y en esa medida la comparación con Colombia no es de pares. Esto no significa que en Colombia no se pueda hacer algo similar. En mi opinión, en el caso colombiano estas cosas deben tener un tono local, y creo que en esa medida, también es importante señalar que *Parásitos* no inventó nada, lo que hizo fue reordenar una propuesta narrativa de los géneros de Hollywood.

Ahora bien, en el filme se puede ver cómo esas líneas narrativas se retuercen y se reapropian en los procesos de violencia que ocurren. También hay una cuestión

¹⁷ Jaime Caicedo, el Grillo, figura entre los primeros narcotraficantes colombianos que empezó a fabricar y exportar cocaína (Atehortúa Cruz & Rojas Rivera 2008).

interesante: qué es la otra función y qué es importante de la violencia. Es que sirva como catarsis, como purga, en la medida en que nosotros podemos burlarnos y tener una distancia como realizadores y cómo espectadores. Eso nos lleva a tener otra percepción.

Otra cuestión relevante se relaciona con el tratamiento estético del film. Tomemos, como ejemplo, *Toro Salvaje* (1980), dirigida por Scorsese, considerada una de las películas más violentas del siglo XX. La crítica la catalogó así por la exaltación de las acciones brutales mediante el uso de recursos como la cámara lenta. Este filme posee dicha cualidad distintiva.

Es importante señalar que existen películas en las que la violencia se exalta de manera más intensa mediante exploraciones en su diseño sonoro, iluminación, cámara lenta y otras opciones estéticas, como el uso del *steady cam*, que comenzó a ganar fuerza en la década de los ochenta. Paradójicamente, en *Toro Salvaje* nadie muere. No hay asesinatos, lo que significa que la violencia no guarda proporción con la cantidad de víctimas y tampoco se requiere que los muertos aparezcan constantemente en la composición visual.

La violencia cotidiana se ha intensificado, y estamos constantemente bajo vigilancia y coerción, lo cual, en muchos casos, da lugar a actos de violencia que a veces se ocultan. Además, se observan manifestaciones más fuertes de violencia, como las relaciones de poder ejercidas por las instituciones. También persisten las manifestaciones de violencia machista, que siguen siendo prominentes, al igual que las relaciones entre jefes y subordinados, que se basan en prácticas coercitivas cotidianas que no necesariamente implican actos de violencia explícita. No es necesario apuñalar a alguien para violentarlo; las agresiones simbólicas pueden ser aún más perjudiciales que las agresiones físicas, y creo que esta violencia nos afecta en Colombia. En este contexto, es un tema de suma importancia, en el cual trabajé en mi tesis doctoral.

Desde una perspectiva cinematográfica, la representación de la violencia en el cine colombiano ha sido abordada desde una visión eurocéntrica muy arraigada. Los grandes logros del país en el cine en los últimos tiempos se han basado en enfoques estéticos alineados con los gustos que ciertos festivales esperan de países en desarrollo. Esto ha dado como resultado producciones enriquecedoras en muchos casos, pero también ha conducido a una occidentalización y, en ocasiones, una europeización de ciertos silencios, formas de hablar y formas de mirar que reflejan dicha estética.

En mi opinión, la cinematografía colombiana, con algunas excepciones, ha sufrido una fuerte influencia eurocéntrica que nos ha alejado de los contextos filosóficos, éticos y sensoriales presentes en las comunidades indígenas. Estas comunidades poseen otras formas de conocimiento y modos de pensamiento que podríamos aprender y que lamentablemente se están perdiendo. Es una deuda que el cine colombiano tiene pendiente, ya que ha ignorado a sus ancestros y es momento de reconsiderar y revisar esta situación.

Haciendo un paralelo entre *El rey, Amores peligrosos* (2013) y *Apaporis* (2010) en torno al tema de la violencia, allí se configuran diferentes tipologías de violencia. En *El rey*, la violencia del narcotráfico, pero también la violencia de cómo el dinero lo corrompe todo. En *Amores peligrosos*, la violencia contra la mujer como objeto sexual, como mercancía y en *Apaporis* en la cual se quiere hacer un homenaje a esa resistencia cultural de esos pueblos ancestrales, esa sabiduría que usted dice se está perdiendo. ¿Qué se cuenta en *Apaporis*? Es un filme que presenta una riqueza sonora con la música de la sinfónica de la Universidad del Valle, pero antes que realmente el documental se traslade allá, al seno de la comunidad, la

obra se encuadra en un acto violento que fue la toma del Mitú por parte de las FARC.¹⁸ ¿Por qué esa insistencia en mostrar parte de lo que ocurrió allí en Mitú?

Yo he buscado acercarme a las historias desde una perspectiva documentalista. En el caso de *Amores peligrosos*, se expone el contexto de la violencia y el narcotráfico en Cali durante 1989, un año terrible para el país y en especial para Cali y Medellín. Fue en ese momento cuando Pablo Escobar declaró la guerra a Cali y comenzaron a ocurrir explosiones por todas partes. Recuerdo un mural que solía ver en la Quinta,¹⁹ que decía: “Nosotros de rumba y Cali se derrumba”. Este mural capturaba la convivencia entre una ciudad que se expresaba a través del baile, pero que también obligaba a la gente a evadir constantemente la muerte, ya que eso era algo que todos experimentábamos en la ciudad.

En la película, se intenta mostrar el tema de las utopías, que también se presentan en *El rey*. Aquí, el protagonista es un joven universitario inmerso en la descomposición de la ciudad y la sociedad, y cómo la falta de esperanza de estos los lleva a expresar el caos a través del amor, pero los aplasta el entorno que los rodea. La película busca recrear estas contradicciones, que considero están estrechamente relacionadas con la ciudad y forman parte del *ethos* común de aquellos que habitábamos Cali en ese momento. Era importante para mí que estas contradicciones se reflejaran en la película.

La historia intenta abordar el tema del erotismo y cómo se muestra la contradicción de “esquivar las balas”, pero también utilizar el propio cuerpo. Era un ensayo en esa perspectiva, reconociendo que el cine erótico es una narrativa alternativa dentro de la estética que no ha sido suficientemente explorada en el cine colombiano.

La relación entre *Apaporis* y mis proyectos anteriores se debe a que surgió después de la realización de *El rey*. Esta película tuvo una excelente recepción en Colombia y se proyectó en varios lugares del mundo. De hecho, *El rey* tuvo la oportunidad de ser exhibida en salas de cine en Estados Unidos, y en España tuvo su estreno en la Gran Vía, donde incluso bloqueamos la calle para la inauguración, con la asistencia de más de 1500 personas. Además, fue la primera película colombiana en ser nominada a los Premios Goya como finalista a la mejor película extranjera.

Al concluir esa experiencia, sentí la necesidad de acercarme a nuestro legado ancestral y a nuestros lugares de origen a través del cine. Creo que ahí existe una ventana importante para reconocernos no solo a nivel espiritual, sino también en el ámbito audiovisual. De manera fortuita, alguien me recomendó el libro *Apaporis, viaje a la última selva* (2002) de Alfredo Molano²⁰, lo cual me llevó a escribir un artículo sobre ese tema en la revista *Nexus*.²¹ A raíz de esto, surgió la idea de realizar un documental y lo presentamos a las convocatorias del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC). Sin embargo, no existían premios para largometrajes documentales, solo para cortometrajes de 52 minutos, que era la duración máxima con la que yo trabajaba.

No obstante, siempre tuve la convicción de que el documental merecía ser proyectado en cines, pero encontramos resistencia para su exhibición. De hecho,

¹⁸ El 1 de noviembre de 1998, las FARC entraron en Mitú en el departamento de Vaupés. Tras 72 horas de combates, 56 personas murieron y 61 fueron secuestradas.

¹⁹ La Calle 5.^a o Avenida 5.^a es tal vez la calle más popular y distintiva de la ciudad de Cali en ámbitos históricos, culturales y económicos.

²⁰ Alfredo de la Cruz Molano Bravo (1944-2019) fue un escritor, sociólogo y periodista que nació en Bogotá. Dedicó su vida a recorrer las zonas rurales de Colombia con el fin de dar cuenta de las otras realidades que la habitan (Banrepcultural, s.f.).

²¹ El artículo en mención se titula *Apuntes sobre el proceso de investigación del documental Apaporis, secretos de la selva*, publicado en septiembre de 2014.

cuando terminamos la película y la presenté, los exhibidores me dijeron que las películas sobre los indígenas simplemente no venden, porque la gente en Colombia no tiene interés en ver películas de esa temática. Después de mucha insistencia, logré que la película fuera exhibida en salas pequeñas.

La programaron para el 17 de febrero, que es una fecha difícil, porque cuando te programan en ese período, significa que te dan apenas una semana de vida antes de ser reemplazado por las películas que están nominadas a los Óscar, lo cual limita cualquier oportunidad de presentación. A pesar de ello, la película se convirtió en un éxito gracias al boca a boca. Aunque solo se proyectaron tres copias, atrajo a más de 42 000 espectadores, generando una extraña química con la audiencia.

Lo más inverosímil que me ocurrió con esta película fue durante su promoción. Cuando intentaba visitar las salas en Bogotá, dado que estaba en dos cines diferentes, debía esperar a que terminara la función en uno para luego invitar a la gente a que recomendara la película si les había gustado. Mi sorpresa fue que, al finalizar la proyección, la gente aplaudía, lo cual resultaba sorprendente, ya que los colombianos somos poco dados a aplaudir en el cine. La gente aplaudía la sabiduría del indígena y eso era un acto muy bonito. Finalmente, película marcó también un referente en Colombia porque en ese momento no se podía filmar fuera de las ciudades, puesto muchos territorios, como el Vaupés, eran vedados.

Es un documental extraño porque también surge del libro *El río* (1953) de Wade Davis.²² A medida que investigaba esa historia, me di cuenta de que había muchas otras historias por descubrir. Al hablar con Molano y otros autores que habían estado en el Apaporis, me animaron a ir allí. Fue como una cadena de eventos a favor, ya que encontré a las personas adecuadas. Sin embargo, el problema no era solo entrar al Apaporis, sino también salir de allí.

Por otro lado, debo mencionar que la narrativa de la película se enfrentó a problemas desde el principio. Había ganado la convocatoria del proyecto planteando la idea de recoger las cenizas del doctor Richard Evans Schultes²³ en Boston, que estaban en posesión de su viuda. Mi intención era llevar las cenizas del Dr. Schultes al Apaporis y recorrer la región junto a Wade Davis. Sin embargo, cuando le informé a Davis sobre mis planes, me dijo que no era posible, ya que la viuda del doctor Schultes había esparcido sus cenizas en el jardín de su casa. Esto supuso el fin de la película, ya que el viaje de las cenizas era el eje narrativo que sostenía toda la historia. Todo se desmoronó. En esas circunstancias tan complejas, el oficio y la pasión del documentalista son fundamentales, ya que siempre se deben tener planes alternativos en caso de que algo no funcione. Me orienté bajo esos planes.

Cuando llegamos a Mitú, necesitábamos la autorización de todos los actores del conflicto para filmar el documental, tanto militares como guerrilleros. Al conocer el ambiente de seguridad en la zona, algo que en ese momento no era de conocimiento público, nos dimos cuenta de lo que realmente estaba sucediendo. Ingenuamente, me adentré en ese lugar en un momento lleno de dificultades. Después, empezaron a surgir

²² Wade Davis, profesor de antropología y titular de la cátedra de liderazgo en culturas y ecosistemas en riesgo en la Universidad de Columbia Británica, fue nombrado *Explorer-in-Residence* en la National Geographic Society entre los años 2000 y 2013. La NGS lo ha reconocido como uno de los Exploradores del Milenio.

²³ Richard Evans Schultes, fue un científico de la Universidad de Harvard, considerado como una autoridad preeminente en plantas alucinógenas y medicinales. El Dr. Schultes fue a menudo llamado el padre de la etnobotánica, el campo que estudia la relación entre las culturas nativas y su uso de las plantas. A lo largo de décadas de investigación, especialmente en la región amazónica de Colombia, documentó el uso de más de 2000 plantas medicinales entre los indígenas de una docena de tribus, muchas de los cuales nunca habían visto a un hombre blanco. Vivía en Waltham, un suburbio de Boston.

incidentes, ya que en esa zona había militares secuestrados por las FARC. No era conveniente estar allí en ese momento.

En un momento dado, un indígena me entregó un casete y me dijo: “Antonio, esto puede servir para tu historia”. Se trataba de fragmentos de la toma de Mitú, y en ese momento podría haber cambiado la narración y explorar ese aspecto. A pesar de todo, siempre estuvimos protegidos y nunca supimos realmente lo que sucedía. Sin embargo, éramos conscientes de que estábamos en medio de una guerra. Mi objetivo era hacer un documental que homenajeara la sabiduría y el conocimiento ancestrales de las comunidades que trabajaban con plantas psicotrópicas en el Apaporis.

Fue interesante porque, por un lado, el documental se centraba en el Apaporis, que significa en lengua Yeral,²⁴ “transformar” y siempre ha tenido esa connotación especial. Personalmente, lo he considerado como un lugar de transformación espiritual, de conexión con el entorno, la naturaleza y las comunidades ancestrales. Mi objetivo con este documental era eso.

Una de las particularidades de este proyecto fue que decidí narrar con mi propia voz, algo que rara vez hacía en mis trabajos anteriores. Aproveché esta oportunidad al editar la película, utilizando mi voz como una referencia de lo que un locutor podría decir. Sin embargo, pronto me di cuenta de que el documental adquiriría un significado más profundo al narrarlo desde mi perspectiva, ya que contando una historia surgía desde lo más profundo de mi ser. Por esta razón, decidí mantenerlo de esa manera.

Si volvemos sobre su ópera prima, *El rey*, ¿cómo fue el proceso de investigación para esta película? ¿Cómo se remonta en el tiempo y se investiga por un personaje real que existió, como el Grillo? En ese proceso, ¿qué tipo de observación realiza sobre la memoria colectiva del pueblo caleño?

Lo primero que hice fue ir al barrio. Durante mi adolescencia, ya era conocido el asesinato del Grillo. Cuando mi familia se estableció en Cali, nos instalamos en San Nicolás, y recuerdo que solíamos comprar pan en la misma panadería que él frecuentaba. En el barrio, todos sabíamos quién era el Grillo. A diferencia de los mafiosos actuales, rodeados de guardaespaldas, él era un mafioso criollo que se movía entre otros comerciantes.

Al regresar al barrio para la investigación de la película, me acerqué a las personas que lo habían conocido. Quería obtener información sobre sus aliados, sus trampas y también revivir mi infancia en esas calles, no solo a través de ese personaje, sino también a través de aquellos malandros que solían habitarlas. También tenía la intención de hablar con su hermana, aunque no era cercano a su familia, así que solicité a un amigo que le transmitiera mi deseo de hablar con ella. Desde el segundo piso de su casa, ella me respondió: “Dígale a ese periodista que no quiero hablar sobre mi hermano, no voy a hablar con él, pero dígame que mi hermano fue una persona buena, que ayudó a mucha gente, y que tuvo un entierro que hubiera deseado un presidente”. Estas palabras se incorporaron en uno de los diálogos de la película.

Me impactó profundamente el hecho de que en nuestra mentalidad, a menudo medimos la grandeza de la vida de alguien por su funeral. En Colombia, nadie desea un funeral pobre. Incluso la persona más humilde aspira a tener un entierro donde sus amigos lo acompañen. Esto forma parte de nuestra idiosincrasia. ¿Por qué en otros

²⁴ Es una lengua indígena que se habla en la región del Amazonas, específicamente en la zona fronteriza entre Colombia y Brasil. También es conocida como Yuhup, Juruna o Yeral-Maku. Pertenece a la familia lingüística Maku, que agrupa varias lenguas habladas por diferentes comunidades indígenas en la región amazónica.

lugares del mundo eso no tiene tanta relevancia? Esta pregunta siempre ha resonado en mí.

Con este enfoque, mi investigación abordó no solo la figura del Grillo, sino también aspectos más profundos de la cultura y la sociedad colombiana. A través de conversaciones, testimonios y la conexión con mi propia infancia, buscaba comprender la memoria colectiva del pueblo caleño y reflexionar sobre cómo ciertos valores y tradiciones influyen en nuestra percepción de la grandeza y la importancia de la vida de una persona.

Hablemos de aspectos técnicos de *El rey* y de esa relación intrínseca entre ficción y realidad. Si el Grillo es un personaje tan local, tan del Valle del Cauca como de Cali, ¿cómo se logran superar las fronteras de lo regional y convertir a su personaje central, Pedro Rey, en una figura más universal?

Me intrigaba combinar dos elementos: mi memoria personal y la imagen de este personaje. Más que el individuo real, me interesaba el mito que se había construido alrededor de él. La gente me contaba varias cosas, como, por ejemplo: “Se dice que sus fosas nasales se deterioraron debido al consumo excesivo de drogas”. Incluso decían que tenía un tabique nasal de plata. Para aclarar esta información, consulté a un amigo médico, quien me explicó que en ese momento en Colombia no tenía sentido realizar ese tipo de procedimiento y que era más una fantasía de la gente.

Además, me llamaba la atención la cantidad de fantasías que rodeaban su figura, y cómo estas versiones eran contradictorias. Para muchos, era un falso héroe, pero algunos bandidos peligrosos a quienes entrevisté en prisión decían: “No pierdas el tiempo, los bandidos duros son los de ahora, pero en ese entonces los bandidos no eran tan fuertes como los que hay hoy”. Por eso, me interesaba fusionar mis recuerdos de infancia para darle credibilidad a la historia. La mitificación del personaje se basaba en aquellos que lo habían conocido, pero también en la construcción mediática, ya que los periodistas lo seguían muy de cerca.

Entre ellos se encontraba un periodista, aún vivo, llamado Henry Holguín, que escribía mucho sobre él. Pensé que el Grillo era producto de la imaginación de este periodista, que fue el primero en hablar públicamente de él. Por lo tanto, me intrigaba explorar cómo la prensa también había contribuido a su mitificación. Otro aspecto era cómo, desde los códigos del cine negro y el manejo de ciertas estructuras narrativas, podía investigar la forma coherente de contar esta historia. Por ejemplo, el Grillo tuvo muchos hijos y esposas, pero no podía abordar esa complejidad en la exposición, ya que confundiría aún más a la audiencia. Lo que realmente me interesaba era trabajar en el desarrollo del protagonista.

En última instancia, se trata de fusionar estas tres facetas: la memoria del personaje, la mitificación que lo rodea y el proceso de adaptación requerido en la escritura audiovisual para contar esta historia en aproximadamente una hora y media.

Respecto a los mitos, también se aprecia que la película tiene un papel activo en el Cuerpo de Paz,²⁵ cuyos voluntarios contribuyeron al desarrollo de la industria de la cocaína en nuestro país, pero el profesor Bruce Beagle de la Universidad de

²⁵ Agencia gubernamental estadounidense fundada en 1961, dedicada a construir y fortalecer relaciones con las comunidades globales mediante el servicio de voluntarios especializados.

Miami afirma que eso es falso. ¿Se trata de otro mito, o usted realmente ha documentado eso como algo verídico?

El problema radica en que estas historias, al ser clandestinas, carecen de validez legal, por lo que ninguna entidad, y mucho menos aquellos que actúan como portavoces de instituciones importantes, nunca las reconocerán. Sé que, en algunas áreas, como los campos del sur del Valle del Cauca, Putumayo y la región del Caribe, el Cuerpo de Paz contribuyó a desencadenar el auge del negocio de la cocaína en Colombia. Sin embargo, es importante aclarar que no fue en todos los lugares. Personalmente, tengo menciones directas y grabaciones de personas que incluso me proporcionaron nombres. No obstante, mi objetivo no es desempeñar el papel de policía, ya que no es mi intención. Estoy convencido de que eso sucedió, de que hubo varios jóvenes estadounidenses con una mentalidad abierta, como se sugiere en la película.

Esa fue la época del Che Guevara, una era de grandes utopías en la que los jóvenes creían en la posibilidad de cambiar el mundo, y algunos de ellos llegaron con esa apertura de ideas. Es un hecho que algunos de estos jóvenes estadounidenses fueron protagonistas en la internacionalización del negocio de la cocaína en Colombia.

Acaba de mencionar su papel en un filme, y el papel del director se asemeja al papel del escritor, ¿no es así? Fernando Vallejo comentó en una entrevista que “una palabra vale más que mil imágenes”. Como director, ¿cómo logra reducir el efecto tan limitante que tiene el cine frente a la literatura y qué técnicas utiliza o qué herramientas emplea?

Creo que existen diferentes formas de transmitir ideas, sentimientos, conflictos y estados de ánimo. Puedo utilizar el formato de un lienzo, un poema, una novela o una película. La relación entre el cine y la literatura siempre ha sido estrecha, y en la actualidad, la mayoría de las películas que se producen son adaptaciones de obras literarias.

En mi opinión, lo que sucede en este momento es una interrelación entre lo que permite el cine, que actúa como un punto de encuentro para diferentes fuentes de creación o modalidades de expresión. No considero que se trate de afirmar que la imagen vale más que las palabras, o viceversa. Simplemente, todas son igualmente valiosas.

En el ámbito audiovisual, se apela tanto a las palabras como a las imágenes. Las palabras tienen un gran impacto, pero las imágenes también pueden ser poderosas, al igual que los sonidos, el vestuario, los gestos, y otros elementos visuales y auditivos. Hay muchas voces, narrativas y formas de expresión, y eso me interesa resaltar: el valor de la interdisciplinariedad para expresarse mediante la creación artística o el interés artístico.

Siguiendo con el tema de la relación entre literatura y cine, los escritores viven la historia, son testigos y la reproducen a través del lenguaje. Usted como director de cine también vivió la historia, en su infancia, en el relato del personaje. ¿Cómo conecta todas estas narraciones con el contexto de nuestro país y con la quimera de hacer cine en Colombia? ¿Cómo ve el futuro y qué contribución puede hacer a la sociedad con un trabajo como *El rey*?

Es importante ser cauteloso y no sobrevalorar las cosas, ya que al final el tiempo será quien determine el verdadero valor que la película posea. Al hacer una película, uno tiene una misión, y cuando se trata de la primera película, novela o trabajo importante, la gran dificultad radica en querer abarcarlo todo. Esa fue mi principal batalla con *El rey*.

La historia comprendía desde los años treinta hasta los setenta y se narraba desde el presente. Además, la idea era reflexionar sobre la violencia, cómo la violencia actual tiene sus raíces en la violencia política de los años cincuenta y en los conflictos políticos previos. Incluso podríamos decir que algunos de los primeros matones que se involucraron en la violencia de los años cuarenta tenían cierta relación con la guerra de los Mil Días.

Colombia se ha forjado en medio de guerras, por lo que considero que hacer una película en nuestro país tiene un valor significativo para nosotros. En Cali, pasaron 17 años sin filmar una película, por lo que creo que *El rey* tiene un valor importante a nivel local y una valoración destacada a nivel nacional. A nivel internacional, forma parte de una búsqueda, de una exploración, dado que, si bien se han hecho varias películas sobre el narcotráfico, no tantas son realizadas por cineastas colombianos y con personajes colombianos.

En resumen, *El rey* representa una exploración valiosa en el cine nacional, siendo la primera película de gánsteres realizada por un colombiano y con personajes propios. Es un testimonio de nuestro cine en búsqueda de su identidad y de su lugar en el ámbito internacional.

Usted menciona el ciclo de la violencia que se narra en la novelística colombiana de los cuarenta a los sesenta y que fue un periodo bastante prolífico donde se escribieron más de 70 novelas. ¿Considera que otras películas de ese género se harán en el futuro sobre las historias de otros narcotraficantes que han marcado a nuestra sociedad?

La pregunta que siempre me han hecho es: “¿Por qué las películas de gánsteres en Colombia se centran tanto en el narcotráfico y los mafiosos?” Incluso los propios colombianos se preguntan: “¿Cómo es posible que, en un país con tantas cosas para contar, nos enfoquemos tanto en el narcotráfico?”

En mi opinión, el narcotráfico ha transformado profundamente nuestra sociedad. Se ha infiltrado no solo en la política y la economía, sino que también ha afectado nuestras vidas cotidianas. No digo que seamos todos narcotraficantes, pero este fenómeno ha impactado incluso nuestro entorno personal. Por ejemplo, en una reunión con antiguos compañeros de bachillerato, me di cuenta que cinco de ellos habían muerto debido a que se involucraron en actividades mafiosas. Por lo tanto, la película está relacionada con las historias de mis amigos, de personas que conocí en mi vida.

Es importante destacar que la intención de la película no es hacer una apología del narcotráfico. No se trata de enaltecerlo, sino de observar y reconocer estos eventos de manera crítica. Creo que la tragedia del narcotráfico en Colombia ha sido tan impactante que aún quedan muchas historias por contar. Personalmente, me gustaría hacer otra película sobre este tema en el futuro, pero en este momento hay una saturación. Sin embargo, considero que seguiremos hablando de esto porque es similar a lo que ocurrió en España con las películas sobre la guerra civil española.

Existe una necesidad de pasar por procesos de catarsis, de mirarnos en el espejo y enfrentar nuestro pasado. Esto es similar a lo que sucedió en las primeras películas argentinas después de la dictadura, donde había una necesidad de explorar y

comprender ese proceso. En mi opinión, Colombia se encuentra en ese momento, examinando tanto su pasado como su presente. La problemática del narcotráfico y la corrupción aún persiste, y mientras eso ocurra, no solo el cine, sino todas las artes seguirán enfocándose en estos temas.

En referencia a su papel como realizador, Gustavo Álvarez Gardeazábal ha señalado que los escritores colombianos han preferido el silencio ante lo que nos mancha de sangre y que no han sido capaces de escribir novelas que cuenten los hechos de los crímenes, los absurdos y las contradicciones del país. ¿Cree usted que el cine lo logre?, ¿o usted, como director de cine, pronto realice una obra de este tipo?

Creo firmemente que las obras de arte surgen y se establecen por su propia dinámica, sin que nadie pueda decir: “Voy a sentarme y crear una obra de arte”. La creación artística es un proceso en constante evolución. Comenzamos con un proyecto que se transforma a medida que avanzamos. En ocasiones, fracasamos en nuestros intentos de dar a luz a una obra, pero en otras, el proceso de creación se enriquece.

No considero que se pueda crear una obra de arte de forma premeditada o anticipada. Reconozco que soy afortunado al poder trabajar en cosas que me apasionan. Mi enfoque es asumir estos proyectos como procesos de creación personal, manteniendo una distancia adecuada, especialmente cuando se trata de temas delicados como el narcotráfico. Esta distancia me proporciona una perspectiva más objetiva.

El caso particular de Álvarez Gardeazábal es único debido a su situación en la política nacional. Sin embargo, en mi caso y en el de muchos otros cineastas y escritores que no ocupamos la posición de Álvarez Gardeazábal, tenemos una mayor libertad para explorar diversas temáticas en nuestras obras.

Hablemos ahora de la repercusión que tuvo la película *El rey* cuando se presentó en distintos festivales de cine. ¿Cómo reaccionaron el público y la crítica internacional ante la película?

La primera reacción que me sorprendió fue en Cali. Nunca imaginé que la película iba a tener tanto éxito, y para mí fue extraordinario ver a la gente formando largas colas para verla. En el complicado mundo del cine, es poco común que la gente espere en fila para ver películas, incluso las producciones más grandes. Me sentí contento de que la película funcionara en Colombia, pero al mismo tiempo estaba preocupado por las cosas que se decían y los mensajes que recibía: “La película cuenta la verdadera historia de este país, la historia real de su descomposición”. Recibí numerosos elogios por correo electrónico, los cuales consideré especiales, ya que implicaban no solo que alguien había visto la película, sino que se había tomado el tiempo de escribir sobre ella.

A nivel internacional, también se notó el interés que generó la película, ya que recibí preguntas por correo electrónico sobre cuándo se exhibiría en otros países. Durante las presentaciones en España, decidí asistir a las proyecciones porque, como decía Borges: “Lo que nos separa entre Colombia y España, o entre América y España, es el idioma”. Sin embargo, aunque la película está en español, hay elementos que no se comprenden de la misma manera en España u otros países de habla hispana, como el acento y las variaciones lingüísticas regionales. Durante los primeros cinco minutos,

los espectadores intentaban familiarizarse con los acentos y el ritmo. Por lo general, al principio, mientras el oído y el cerebro se adaptan, la percepción no es la misma.

Tuvimos mucho éxito en los premios Goya, pero yo quedé sorprendido al ver que, entre todas las películas de Hispanoamérica, la nuestra llegó a la final. Fue un gran estímulo y demostró que la película había sido comprendida.

Durante nuestra estancia en Lyon, Francia, la sala estaba completamente llena. Al día siguiente, durante una extensa rueda de prensa, me sorprendió que a los asistentes no solo les gustaba la historia, sino que también sentían que la película les permitía comprender mejor la situación política del país, algo que quizás no esperaban inicialmente. Además, la calidad de la fotografía y el sonido también fue muy elogiada. A menudo se piensa que en América Latina estos aspectos técnicos no están tan desarrollados, pero la película ha sido vista con mucho respeto en ese aspecto.

Otra anécdota interesante se relaciona con las exhibiciones de la película. Por ejemplo, en Chicago tuve la oportunidad de conocer a unos diez ancianos amigos del Grillo. Más tarde, en Cali, cuando conversé con otras personas que los conocían, descubrí que eran miembros de las primeras bandas de ladrones que existieron en esta ciudad y que ahora se encontraban en Chicago. Me pareció fascinante presentar la película en Chicago, considerando que era la tierra natal de estos bandidos que, a su vez, fueron fuente de inspiración para los nuestros.

Otra anécdota destacada ocurrió durante la exhibición en Cuba. La película fue seleccionada como ópera prima en el Festival de La Habana, y cuando llegamos, ya se había realizado una proyección previa. En Cuba, la asistencia al cine es alta, así que cuando llegamos a las siete de la noche, nos sorprendió la impresionante cantidad de personas presentes. La película se proyectó en una sala con capacidad para mil personas, y la sala se llenó por completo, dejando a muchos en la calle que deseaban verla, especialmente porque hace referencia al Che. Me llamó la atención que los agentes de policía tuvieran que usar gases lacrimógenos para controlar a la multitud. Obtuvimos el primer lugar en términos de audiencia, uno de los premios más importantes en La Habana. Mantuvimos esta posición durante todo el festival, incluso algunos nos consideraban ganadores, pero luego ocurrió algo que desconozco. Al final, quedamos en segundo lugar por una diferencia de seis votos.

¿Qué podría mejorar de la película si tuviera que modificar algo?

Creo que habría sido beneficioso incluir más escenas del inicio de la película, tal como estaban en el guion original. Por ejemplo, se habría dado una mayor claridad en la presencia y desarrollo del personaje de Harry, el norteamericano del Cuerpo de Paz. La amistad entre Harry y Pedro se forja al ver películas norteamericanas de gánsteres juntos. Esto, por un lado, era un homenaje al cine, pero también reflejaba las experiencias de muchas personas durante ese período.

El cine no solo era un lugar para socializar, sino que también se convirtió en un espacio donde algunos aprendieron técnicas de robo, asesinato y formas de traficar sin ser detectados. Sin embargo, también era un lugar donde aprendieron sobre el amor y experimentaron sus primeras conquistas, donde los primeros besos se daban de forma apasionada. Desafortunadamente, todas esas escenas no se incluyeron en la película debido a temores legales relacionados con las películas proyectadas. Hubo un problema técnico durante la producción de las copias y el director de fotografía decidió no arriesgarse.

Finalmente, los realizadores comprenden de la relevancia del público en la consolidación de una cinematografía nacional. En ocasiones se ha planteado de forma generalizada que el público colombiano no se conecta con el cine nacional. Aunque esto puede tener algo de veracidad, ha sido un comentario recurrente. En este sentido, ¿cómo pueden los cineastas colombianos establecer un vínculo sólido con el público nacional? Es decir, ¿cómo lograr que el público nacional vea y se identifique con las películas colombianas de manera efectiva?

Creo que lo primero es acercarse a definir a quién nos referimos como “público nacional”. Si bien es cierto que existe, basándonos en las cifras, resulta evidente. Por ejemplo, Dago García, tiene una clara comprensión de quién es ese público nacional y cómo llegar a él. Él sabe qué contarle y cómo hacerlo, cómo contarle de manera novedosa para que sienta que cada película es una experiencia nueva.

En mi opinión, con ese mismo conocimiento y esas estrategias, se puede y se debe hacer un cine político. Al decir cine político, no me refiero a una película sobre un partido político en particular, sino a un cine comprometido con los sectores sociales más vulnerables. El cine tiene una función social, y no se trata de inventar algo extravagante, sino de aprovechar los géneros que han demostrado su universalidad. Incluso, una película como *Parásitos*, es de género y ha funcionado tanto en el oriente como en Colombia y en cualquier otro lugar.

Si analizamos la crítica hacia el cine convencional, nos daremos cuenta de que las series, en esencia, emplean estrategias narrativas bastante convencionales, pero hay una transformación y un trabajo importante en la creación de personajes. Personalmente, creo que necesitamos llevar a cabo estos laboratorios con nuestras comunidades, ya sean indígenas o urbanas. El cine ha evolucionado de tal manera que ya no se requieren grandes y costosos equipos para hacer una película. Siempre dependerá de lo que se quiera lograr y del presupuesto disponible, pero en este momento, el trabajo que hicimos con la comunidad fue realizado con teléfonos celulares.

Creo que debemos hacer un cine propio, colombiano y latinoamericano, un cine con las mayorías, que no necesariamente tenga que ser rentable, pero que a la gente le guste. No deberíamos tener que ofrecer cursos de formación de público para que entienda una película que queremos hacer. Al igual que cuando alguien prueba algo y si le gusta, lo come porque es sabroso y le agrada, no porque necesite una introducción. Sin embargo, creo que el colombiano no es ingenuo y que el cine no está siendo pensado en función de esas dinámicas de conciencia y reflexión social.

Podemos hacer un cine que invite a la reflexión, pero también puede ser divertido, al estilo de Chaplin o Harold Lloyd. No se trata de inventar cosas extrañas, sino de llevar a cabo laboratorios interculturales donde no se traspasen mecánicamente ciertos conocimientos, sino que se *indigenicen*, se acerquen y se concierten con lo que somos. También debemos considerar que puede haber jurados internacionales interesantes, pero hay jurados aún más interesantes en mi opinión, que son las personas comunes, con quienes necesitamos establecer diálogos. Creo que podemos lograrlo, y eso no significa que sea un cine que menosprecie su vocación estética.

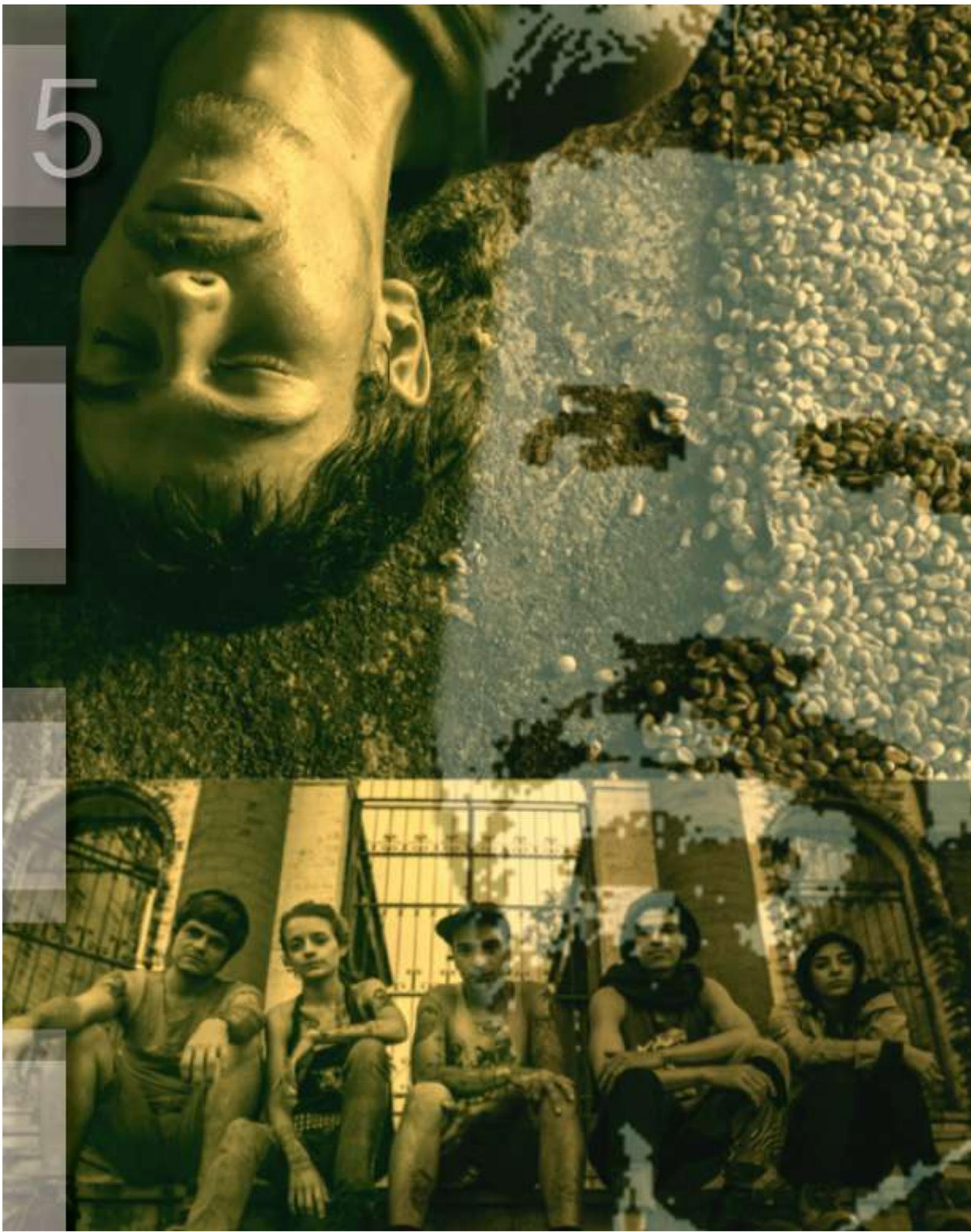
Lo popular no implica que sea inculto o de mala calidad, eso es simplemente una convención burguesa. Existe una estética propia de lo popular que puede responder perfectamente a las intenciones del autor, ya sea individual o colectivo. En mi opinión, ese es el tipo de cine que debemos crear.

Fotografías filme *El rey*



[Fotografías] de Dorado, Antonio. (Cali, s.f.). Colección fotográfica Antonio Dorado, Cali.

Juan Sebastián Mesa, el talento emergente en el cine colombiano



5

“El cuento del hijueputa dinero. Eso que nos hace madrugar todos los días. Esa mierda de material que fabrica todos nuestros sueños”

Los nadie

La audacia narrativa de Juan Sebastián Mesa para explorar con autenticidad las complejidades sociales y emocionales de la Colombia urbana²⁶

Juan Sebastián Mesa, uno de los nuevos y destacados directores colombianos, ha emergido como un creador audaz y visionario en el ámbito del cine. Nacido en Medellín, Colombia, en 1989, su trayectoria cinematográfica, aunque relativamente breve, es impresionante. Mesa ha comenzado a dejar una huella distintiva en la escena del cine, tanto nacional como internacional, gracias a su enfoque creativo y provocador.

Una de las características más sobresalientes de este joven cineasta colombiano es su habilidad para plasmar la autenticidad y vitalidad de los personajes y sus entornos. Su filmografía, aunque breve, revela una destreza única para capturar y transmitir la esencia tangible de los personajes y sus ambientes. Cada obra se convierte en una ventana abierta a la vida urbana en Colombia, reflejando su autenticidad en cada fotograma. La elección de actores no profesionales añade un nivel adicional de autenticidad, sumergiendo al espectador en los cimientos de la vida cotidiana.

A lo largo de su travesía creativa, Mesa ha tejido un estilo ecléctico y distintivo. Su enfoque artístico entrelaza lo real y lo surreal, creando una danza donde los matices cobran vida y los límites de la realidad se desvanecen. Mediante técnicas narrativas y visuales intrincadas, aborda cuestiones de relevancia social y política, creando un lienzo crudo y veraz de la sociedad colombiana.

En 2016, el director elevó su voz con su primer largometraje: *Los nadie*. Película donde un grupo de artistas callejeros en Medellín se convierte en el telón de fondo de su narrativa. Aclamada por la crítica, esta obra relata la lucha de cinco jóvenes de Medellín por encontrar su lugar en una sociedad marcada por las heridas de la violencia y la desigualdad. *Los nadie* no es simplemente un filme, es un cuadro de la juventud marginada, una oda a la resistencia forjada en el arte. Esta cinta inauguró la quincuagésima sexta edición del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI) en 2016. La resonancia de su arte trasciende fronteras, reverberando en festivales prestigiosos. Además, logró el hito de ser la primera producción colombiana en participar en la Semana de la Crítica del Festival de Cine de Venecia, donde obtuvo el galardón de la Audiencia.

Tras el éxito de *Los nadie*, en 2022 Juan Sebastián Mesa presentó su segundo largometraje, *La roya*, también rodado en Antioquia. Esta película se alzó como ganadora del Premio Valores Humanos en el Festival Internacional de Cine de Tesalónica, gracias a su hábil representación del dolor como acto de resistencia. *La roya* marca una evolución en la trayectoria de Mesa, quien sigue explorando nuevas formas narrativas y visuales. Mediante la fusión de elementos documentales y estilísticos del videoclip, crea una experiencia cinematográfica innovadora y única. La combinación de estilos, especialmente el documental y el uso de actores no profesionales en entornos auténticos, le permite abordar cuestiones sociales y políticas de manera impactante y provocadora, lo que refleja su interés en los contextos reales de la Colombia contemporánea.

Con esta película, el joven cineasta ha consolidado su posición como uno de los directores más prometedores dentro del panorama cinematográfico contemporáneo colombiano. Su enfoque distintivo y audaz ha captado la atención tanto a nivel nacional como internacional, siendo aplaudido por su habilidad para abordar asuntos sociales y políticos con una perspectiva única. La resonancia de su arte ha trascendido fronteras,

²⁶ Se agradece a Luis Jorge Orcasitas Pacheco por su contribución en este texto introductorio.

dejando su eco en festivales de renombre, en reconocimiento a su destreza y a su valiosa contribución al panorama cinematográfico colombiano.

Juan Sebastián Mesa no es solamente un director, sino un artesano de la exploración narrativa y visual. Con su visión lúcida de cuestiones complejas, junto a su estilo íntegro y distintivo, emerge como una figura sobresaliente en el cine colombiano. Su obra es una sinfonía en constante evolución, una promesa continua de sorpresa y maravilla para aquellos espectadores que abrazan su perspectiva única y audaz. En el lienzo oscuro de la pantalla, Mesa sigue pintando destellos de genialidad, recordándonos que el cine es arte y magia, capaz de tejer representaciones sociales y humanas, alejadas de los discursos y narrativas convencionales.

Juan Sebastián Mesa



[Fotografía] de Casa de América (Madrid, s.f.). Colección Casa de América, Madrid. (Licencia CC BY-NC-ND 2.0).

La violencia ha sido tratada con frecuencia en la historia del cine colombiano en momentos particulares del país, como la violencia bipartidista, el fenómeno del sicariato, la violencia urbana, entre otros. Se trata de un tema frecuente, casi omnipresente en los discursos históricos, periodísticos, literarios y, obviamente, en los cinematográficos. Como realizador, ¿cuáles son las estrategias de configuración y abordaje de la violencia en este contexto del cine colombiano?

Bueno, a mí en *Los nadie* me interesaba particularmente abordar otro tipo de violencia que es una violencia como más psicológica, como la vivimos muchos en la ciudad, así como las formas de huirle a esa misma violencia. “Mira, no te metas por esa cuadra”, “ojo con esto”. Todo este tipo de violencia que yo siempre he dicho que es como una especie de jaguar, que tú sabes que está ahí, no lo ves mucho, pero que cuando te confronta, te das en el rostro. Y también me interesaba mucho cómo, inclusive esos discursos violentos, pueden estar legitimados por las personas que más quieres. Como al final de la película, cuando el *pelao* llega después de haber sido trasquilado y la mamá legitima esa violencia porque finalmente de todas formas es un asunto de formalizar lo diferente. Tú no eres normal. Hay una forma. Necesitamos que tú seas parte de... O que logres ser como el resto.

Me interesaba un poco eso, abordar las vivencias desde los seres que más quieres, en este caso, la familia, y de cómo está esa violencia ahí, como un asunto laberíntico. Latente todo el tiempo, pero no visible.

En la película hay una escena que llama mucho la atención, es la escena en ese contexto familiar, en ese contexto de conservadurismo, por llamarlo así, que también va marcando un poco ese trasegar, ese devenir de los jóvenes en una ciudad tan compleja como Medellín. ¿Cómo lo abordó usted desde la perspectiva de la película y teniendo en cuenta el contexto que se acaba de describir?

Abordé el tema como si fueran dos mundos separados. En la vida de los protagonistas, estos dos mundos coexisten y están presentes. Por un lado, está el mundo del hogar, la casa, la familia, un espacio caracterizado por reglas y rigidez. Visualmente, busqué reflejar esta parte de sus vidas con planos fijos y una cámara estática en trípode. Por otro lado, está la calle y los amigos, un entorno más caótico y libre, donde utilicé una cámara más dinámica y suelta.

Al transitar entre estos dos mundos, los personajes se enfrentan a contradicciones y conflictos. Cada uno de estos mundos intenta imponer sus propias reglas al otro, generando tensiones y dilemas. Mi objetivo fue mostrar este choque de valores y perspectivas, explorando cómo los personajes intentaban habitar y reconciliar estos dos mundos en sus vidas.

A través de la cinematografía y la narrativa, busqué transmitir las tensiones y los contrastes entre estos dos espacios. La quietud y la estabilidad visual en el hogar reflejan la sensación de control y estructura, mientras que la cámara más libre en la calle representa la espontaneidad y la libertad. Estas elecciones estéticas contribuyen a resaltar las diferencias y los desafíos que los personajes enfrentan al navegar entre estos dos mundos.

Algunos críticos han señalado que se esfuerza por no caer en la trampa de marcar un enfoque maniqueísta: aquí están los buenos, aquí están los malos, aquí habitan los de arriba y los de abajo. Son historias que brotan de la tierra, que están en cualquier lugar, no solo en Colombia. Se trata de la vida de los jóvenes, el universo de los jóvenes en contraste con una generación que tiene un arraigo diferente, que tiene unos valores diferentes, pero que están presentes y conviven. ¿Cómo es posible conseguir esa amalgama tan compleja?

Si bien era consciente de la existencia de dos mundos en la película, mi enfoque no se centraba en marcar esa dicotomía de forma tajante. Más bien, me interesaba explorar los matices y los tonos intermedios. A menudo, la gente dice que la película es en blanco y negro, pero yo prefiero describirla como una película en escala de grises, ya que nunca se presenta un blanco puro ni un negro absoluto. En su lugar, encontramos un negro difuso y un blanco amarillento. Esta elección estética me parecía fascinante de plantear.

Al final, la película aborda el tema del amor, especialmente cuando se enfrenta a deseos contradictorios. Se presenta un amor que proviene de los padres y los familiares, pero que choca con los anhelos de los personajes. Podríamos decir que es un amor que actúa como antagonista frente a los sueños de los jóvenes, aunque al final sigue siendo una forma de amor. También se muestra un amor fraterno, el amor entre amigos y compañeros, que resultaba particularmente relevante para los personajes y que suele asociarse con ellos. Aunque se presentan como *punkeros*, con tatuajes y una actitud de dureza, en realidad son personas sensibles que sienten un gran amor hacia sus amigos y los animales. Aquí se revela un discurso que prevalece por encima de todo.

Como cineasta y realizador en el contexto colombiano, ¿es difícil apartarse de ese punto, de ese tejido de violencia que ha estado en el país durante tanto tiempo?

La violencia es inherente a nuestro país y resulta difícil separarla de nuestra realidad. De hecho, es necesario que se realicen películas que aborden este tema. No necesariamente me refiero a películas que traten exclusivamente sobre violencia, sino

más bien a películas que hablen sobre Colombia en su totalidad, ya que nuestro país representa la violencia en todas sus escalas. Somos una nación marcada por la violencia, y el cine, en última instancia, refleja esta realidad. No considero que sea una cuestión de temáticas aisladas, sino que la violencia está arraigada en lo más profundo de nuestra sociedad, y se puede apreciar en las cosas más pequeñas y en la cotidianidad de nuestra vida diaria.

Me resultaba especialmente llamativo que muchas personas que vieron la película se sintieran traicionadas cuando el personaje principal no moría al final. Para ellos, lo esperado era que el personaje encontrara la muerte, y en algunos momentos llegaron incluso a cuestionarme: “¿Por qué no lo mataron?”. Era como si me estuvieran reprochando, como si exigieran esa muerte, porque así es como debería ser. Este tipo de desenlace suele ser lo habitual. Sin embargo, a mí me interesaba explorar más la muerte psicológica del personaje, una muerte más emocional, la muerte de sus sueños, en lugar de una muerte física. Creo que lo más sencillo hubiera sido matarlo, pero me intrigaba más abordar una muerte en un sentido espiritual.

¿Cuál fue la motivación para crear *Los nadie*? ¿Cómo fue el proceso de construcción de esta película?

Mi motivación era crear una película que me resultara personalmente cercana. Recién había terminado la universidad y estaba considerando estudiar en el extranjero, así que pensé: “Bueno, quiero escribir una película sobre mis amigos, sobre un grupo de personas cercanas”. Comencé este proyecto como un experimento, no fue algo premeditado. En realidad, no pensaba hacer un largometraje, sino un cortometraje, pero poco a poco fue creciendo y creciendo, hasta que lo rodamos en ese orden.

Por otro lado, esta película fue diferente en términos de producción. Realizamos el rodaje en un período de 10 días, comenzando con cinco días de filmación. Luego hicimos una pausa de seis meses, retomamos con otros cinco días de rodaje y finalmente agregamos una última noche. En total, fueron diez días y una noche de filmación. Todo el proceso fue cómodo y lo abordamos como si estuviéramos haciendo un documental, con ritmos y tiempos diferentes. Ese era nuestro objetivo.

En realidad, no sabíamos si la película llegaría a terminarse, así que decidimos: “Vamos a ir haciendo esta película y ver hasta dónde llegamos”. Así fue como se desarrolló y se hizo realidad. Desde mi punto de vista, lo más satisfactorio es que la película existe como una obra completa. En Colombia, muchas películas comienzan, pero no logran completar todo el proceso de producción. Por eso, el impulso principal detrás de este proyecto fue simplemente hacer una película y verla llegar a su realización.

Los realizadores de cine pueden evidenciar un determinado accionar político en sus obras. ¿Usted es partidario de tomar posiciones políticas o prefiere mantener cierta neutralidad con los entornos sociales y políticos del país o un silencio que también es significativo?

Estoy convencido de que todas las películas tienen una fuerte carga política. Sin embargo, el cine panfletario es algo diferente y no es mi interés crear ese tipo de cine. Siempre he deseado hacer películas con una postura política, pero el simple acto de hacer cine en Colombia ya es en sí mismo un acto político y un desafío quijotesco.

En este sentido, el cine se trata de detenerse y tomar distancia, elegir personajes y seleccionar el mundo que se representa. Solo con esa elección ya se establece un

punto de vista político, aunque no forme parte de un discurso obvio. Al buen entendedor, pocas palabras: ¿por qué una película sobre este tema y no sobre otro? Ahí ya se toma una decisión clara. No estoy interesado en convertirlo en un discurso panfletario excesivamente explícito. Mi enfoque se centra más en los personajes que en los discursos.

¿Se puede encontrar alguna experiencia personal en el contexto de la obra?

Creo que la película está llena de detalles, pero muchas de las historias no son necesariamente las historias reales de los personajes. Aunque sus cuerpos y vestimentas reflejan la vida cotidiana, muchas de las situaciones son ficticias. Sin embargo, muchas de estas historias estaban basadas en cosas que me habían sucedido a mí, a un amigo, a un compañero. Es una ficción que se basa en muchas verdades, eso es cierto.

Sabemos que hacer cine en Colombia es bastante difícil, ¿cómo fue ese proceso desde la preparación hasta la exhibición de la película? ¿Cómo fue la obtención de los recursos y cómo hicieron ustedes, como realizadores y productores, para abordar un proceso tan complejo como lo es realizar una película en Colombia?

Comenzamos nuestro proyecto como un cortometraje y tuvimos la fortuna de ganar el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) en la categoría de cortometraje. Con ese financiamiento, pudimos grabar una versión inicial del largometraje y empezamos a buscar financiación adicional en el extranjero. Enviamos nuestra propuesta al programa Cine en Construcción²⁷ en Toulouse, Francia, y fuimos seleccionados. Allí tuvimos la oportunidad de conocer a personas interesadas en nuestro proyecto, tanto de Francia como de otros países europeos, a quienes les gustó la película.

Sin embargo, las condiciones que nos ofrecían en el extranjero no eran las más favorables. En ese momento, decidimos esperar la convocatoria del FDC para la etapa de posproducción del largometraje y logramos obtener financiamiento para realizar todo el proceso en Colombia. A partir de ahí, comenzamos el proceso de promoción y distribución de la película.

En realidad, hicimos las cosas al revés. Como no teníamos nada que perder, nos permitimos experimentar y hacer las cosas a nuestra manera. En la academia, nos enseñaban que “la película se estrena primero en el extranjero y luego en el país”. Pero decidimos romper con esas normas dogmáticas. De hecho, el estreno mundial de nuestra película fue en Cartagena, Colombia, porque queríamos que estuvieran presentes los actores y todo el equipo que trabajó en ella. Luego, tuvimos la oportunidad de presentarla en Venecia, lo cual fue un tanto inusual, pero lo hicimos desde la inocencia y la audacia que teníamos en ese momento.

²⁷ Cine en Construcción tiene por objeto facilitar la conclusión de largometrajes latinoamericanos rigurosamente seleccionados, que han podido ser rodados, pero abordan con dificultades la fase de posproducción, presentándolos ante un grupo de profesionales, para que puedan contribuir a su finalización.

¿Cómo valora usted el público nacional? ¿Está nuestro público preparado para ver esa propia realidad del país, que a veces de manera sesgada se ve en otros medios de comunicación como la televisión informativa? ¿Cómo ve usted el público colombiano con respecto al cine nacional?

Creo que el concepto de público resulta bastante complejo y abstracto. ¿Quiénes conforman el público? ¿Qué definición se le puede atribuir? No es posible hablar de un público colombiano como una entidad homogénea. El público es tan diverso como la población que habita en este país. Por supuesto, existen ciertas películas que pueden atraer a un tipo específico de personas.

Además, la dificultad de acceso a las películas colombianas también ha sido un obstáculo para que la gente se acerque más a ellas. Las condiciones de exhibición limitan la disponibilidad de las películas, ya sea que desaparezcan rápidamente de las salas o tengan una corta duración de proyección. Como resultado, se mantienen en la mente del público estereotipos anacrónicos sobre el cine nacional. Es comprensible que haya personas que no hayan visto una película colombiana en años o que estén cansadas de siempre encontrarse con historias relacionadas al narcotráfico, aunque en realidad no haya sido un tema abordado en tantas películas. La televisión, por su parte, suele centrarse en el narcotráfico porque “vende”.

Considero que no se trata tanto de la temática en sí, sino de cómo se aborda. Cuando las películas invitan a la reflexión o plantean cuestionamientos más profundos, a veces eso no es bien recibido. Preferimos el espectáculo y lo pirotécnico, pero cuando una película alcanza un nivel de reflexión más elevado, a menudo no tiene tanto éxito, lo cual resulta lamentable. Existen muchos cineastas colombianos que intentan crear películas pensando en ese público que no se puede definir claramente, y eso puede llevar al fracaso. El concepto de público es confuso y nadie puede tenerlo completamente claro. Quizás Dago García pueda tener en mente a un público específico, pero al final también se dirige a las familias en general, haciendo películas aptas para todos los miembros. Sin embargo, incluso ese público no es del todo definido.

¿Cómo ha sido para usted la experiencia de hacer una película con todas esas dificultades que se encuentran en las cinematografías periféricas como la colombiana? Todo esto, también teniendo en cuenta que el centro de los medios audiovisuales en el país está en Bogotá.

Resultó sumamente interesante para mí. Creo que pertenezco a la primera generación en Medellín que pudo estudiar algo relacionado con el cine. Anteriormente, aquellos que querían estudiar cine tenían que viajar a otros países o ir a Bogotá, cuando la Universidad Nacional abrió su escuela de cine. Yo formo parte de ese primer grupo de estudiantes en Medellín, proveniente de la academia local, donde muchos de nuestros profesores eran personas que habían estudiado en el extranjero y regresaban para enseñar. *Los nadie* fue la primera película producida directamente desde la universidad por jóvenes talentosos que acababan de abandonar la universidad, sin necesidad de irse a otro lugar para estudiar.

Actualmente, considero que Medellín es la ciudad con mayor producción cinematográfica, incluso por encima de Cali, que en su momento tuvo un gran auge en el cine. Bogotá, por su parte, se destaca en la producción de series y televisión. Sin embargo, Medellín está logrando un mayor crecimiento en la producción de largometrajes año tras año. Esto se debe, en gran medida, a los impulsos provenientes no solo de la academia, sino también de políticas públicas que han reconocido la

importancia del cine como parte integral de nuestra cultura. El cine no se reduce a un mero negocio; existe un tipo de cine que va más allá de la cadena económica que atrae a muchas personas, pero que posee su propio valor

¿Cuáles serían las ventajas y desventajas de hacer cine en Medellín?

Los beneficios de Medellín son evidentes, ya que es una ciudad sumamente cinematográfica y peculiar. Cualquier lugar que elijas para colocar la cámara se convierte en una escena fascinante. A veces, mientras viajo en autobús, observo por la ventana y me encuentro con una ciudad llena de contrastes y gran potencial fotográfico. Es muy beneficioso para mí, ya que es mi ciudad natal y siento una conexión profunda con ella. A diferencia de otras ciudades que he visitado, en Medellín siento la necesidad constante de narrar y capturar su esencia. Me veo reflejado en muchos aspectos de esta ciudad.

Por otro lado, en el pasado era mucho más complicado filmar en Medellín debido a la escasez de equipos y cámaras de cine. Se debía esperar por su disponibilidad o incluso viajar a Bogotá en busca de ellos. Sin embargo, en la actualidad, contar con el equipo necesario es mucho más sencillo. Medellín ha desarrollado una próspera industria cinematográfica que brinda trabajo a numerosos profesionales del cine, incluyendo a mis colegas. Ahora podemos tener acceso a esos “juguetes” técnicos que en el pasado eran difíciles de conseguir, lo cual ha impulsado la producción cinematográfica en la ciudad.

Asimismo, no puedo dejar de mencionar la influencia del mundo del reguetón y los videoclips que se filman en Medellín. La ciudad se ha convertido en un centro para este tipo de producciones, y aquellos que trabajan en ese ámbito siempre han anhelado hacer cine. Esta situación es muy beneficiosa para nosotros, ya que esa industria ofrece empleo a muchos técnicos y profesionales del cine. Sin embargo, cuando llega el momento de hacer una película, siempre encuentro a numerosas personas dispuestas y entusiasmadas por trabajar en el ámbito de la ficción, lo cual es el deseo final de muchos.

En los proyectos filmicos, siempre hay la posibilidad de escoger o descartar temas. ¿Tiene usted algo ya planeado para un futuro proyecto?

En el año 2021 tuve el privilegio de estrenar mi segunda película, titulada *La roya*. El rodaje de esta cinta tuvo lugar en 2019, y su gran debut se llevó a cabo en el prestigioso Festival de Cine de San Sebastián. Sin embargo, no puedo negar que fue un momento sumamente desafiante debido a la pandemia. Estrenar una película entre las restricciones y dificultades de la situación mundial no fue el escenario ideal. A pesar de ello, perseveramos y logramos llevarla a diferentes cines de Colombia, donde pudo ser apreciada por el público.

Es importante destacar que la pandemia causó una acumulación de películas listas para ser estrenadas y que esperaron pacientemente su turno. La industria cinematográfica se ha visto afectada y muchas producciones se han represado, incluso hoy, esperando el momento adecuado para presentarse al mundo. Esta situación representó un reto adicional para los cineastas, ya que implicó una mayor competencia y la necesidad de destacarse en medio de una amplia oferta.

Al mismo tiempo, me encuentro inmerso en la escritura de una nueva película que se encuentra en la etapa de desarrollo. Este proyecto en particular se desarrolla en

dos escenarios principales: Estados Unidos y Colombia, específicamente en la ciudad de Medellín. A través de esta historia, se explora un interesante paralelismo entre dos lugares y dos personajes.

Volviendo sobre su película anterior, ¿cómo fue esa experiencia de dirigir actores naturales en *Los nadie*?

Fue una experiencia muy interesante, sobre todo porque fue un proceso de aprendizaje basado en la práctica y la experimentación. Esta fue mi primera incursión en el trabajo con actores naturales, y admito que no contaba con un amplio conocimiento en la materia. Si bien había trabajado con actores no profesionales en el pasado, esta vez me enfrentaba a un elenco numeroso y heterogéneo. Aunque ninguno de ellos poseía formación actoral formal, sí eran personas cercanas, amigos y conocidos.

Comencé mi búsqueda de bibliografía para nutrirme de conocimientos y descubrir cómo había sido el proceso de otros cineastas, como Fátima Toledo.²⁸ Sin embargo, me encontré con escasa información al respecto. Fue entonces cuando decidí adoptar un enfoque más lúdico, abordándolos desde la perspectiva del juego. Realizamos ejercicios con la cámara, Poco a poco, descubrí las posibilidades y limitaciones de cada uno, considerando su sensibilidad y disposición.

Un factor que simplificó el proceso fue que todos eran artistas de circo. Estaban acostumbrados al rigor de la repetición, algo imprescindible para perfeccionar sus habilidades circenses. Por lo tanto, repetir y repetir se convirtió en una parte natural de nuestro trabajo, buscando alcanzar la esencia deseada. El desafío no era convertirlos en personajes totalmente distintos, sino permitirles ser ellos ante la cámara, pese a la presencia de un equipo y un entorno desconocidos para ellos.

La idea era preservar su autenticidad, aún rodeados de la parafernalia cinematográfica que, aunque no fuera excesiva, generaba cierta aprehensión. Por eso, avanzamos con cautela, brindándoles un profundo conocimiento del funcionamiento de una película y del propósito de los elementos utilizados durante el rodaje. Queríamos que comprendieran y se familiarizaran con todo el proceso, para que no se sintieran extraños en un mundo desconocido, sino que pudieran entender plenamente el contexto en el que se encontraban.

Uno de los elementos que la crítica ha destacado de *Los nadie* es darles voz e imagen a los jóvenes de Medellín, a los jóvenes de las calles y los vínculos con sus familias y con sus hogares, algunos de ellos envueltos en relaciones disfuncionales. Jóvenes que expresan una rebeldía a través del arte y de sus manifestaciones, no desde el punto de vista agresivo y contestatario, sino más bien con expresas necesidades de libertad. ¿Cómo fue esa construcción de ese universo en torno a los jóvenes en una ciudad tan particular como Medellín?

No fue una tarea difícil, ya que al rodar *Los nadie*, yo tenía la misma edad e incluso era más joven que algunos de los protagonistas (risas). En ese momento, estábamos creando una película desde la perspectiva de los jóvenes, no como una mirada externa hacia ellos, sino como una historia sobre mis amigos y las personas

²⁸ Fátima Toledo es una de la más importantes preparadoras de actores en América Latina. Ha colaborado en filmes como *Pixote*, *Central do Brasil* y *Cidade de Deus*.

cercanas a mí, y los lugares y espacios que frecuento. Por lo tanto, no era un tema complejo.

De hecho, se sintió como volver a encontrarme con personas que no veía desde hace mucho tiempo, pero esta vez rodábamos en lugares que son parte de mi cotidianidad, como la Universidad de Antioquia, por ejemplo. Filmamos en sitios que son muy familiares para mí, y eso me permitió comprender un poco las dinámicas de la ciudad, esa violencia estática que nos decía “pueden filmar aquí, pero no apunten la cámara hacia esa plaza”. Sabíamos que había ciertas precauciones que debíamos tomar. Para el rodaje en ciertos lugares, entablamos conversaciones con los líderes del barrio, personas comunes y corrientes, pero quería reflejar eso en la película, porque Medellín es una ciudad en la que no puedes simplemente sacar una cámara y grabar en cualquier lugar sin más. Existe un proceso de inserción lento en el que puedes comprender cómo funcionan los barrios.

Por eso, decidimos rodar en los barrios donde viven los actores y respetar esas dinámicas, porque si no lo haces, te encontrarás con obstáculos. No queríamos llegar con la Policía a todos lados, eso no era lo que nos interesaba. No somos una película de Hollywood en la que se cierra una calle y se llena de extras. Nuestro interés radicaba en captar la autenticidad de los espacios, con las personas que los habitan, casi como un enfoque documental. Para lograrlo, era necesario comprender y respetar esas dinámicas.

La juventud que aparece representada en *Los nadie* quizá tenga algo que ver con esa juventud, no solo en Medellín, sino en general en Colombia, excluida de la vida nacional. Recordando un poco aquel clásico de Víctor Gaviria, *Rodrigo D*, esa juventud que de repente no ve futuro y no ve oportunidades, no solo en las ciudades sino en el país. Por eso, ese viaje al sur tiene que ver con el contexto de la juventud actual en Medellín y Colombia.

Creo firmemente que el contexto es simplemente una excusa. Yo mismo emprendí ese viaje que realizan los personajes de la película cuando tenía 20 años. Recorrí Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina, muchas veces “echando dedo”. Cuando llegábamos a un lugar, por ejemplo, en Bolivia, nos encontrábamos con otros jóvenes provenientes de Argentina que nos preguntaban: “¿Hacia dónde se dirigen ustedes?”. “Nuestra meta era Buenos Aires”, a lo que ellos nos respondían: “Pero ¿por qué van allá? No hay nada allí”. Y nosotros les devolvíamos la pregunta: “¿Y ustedes hacia dónde van?”. Su respuesta era: “Vamos a Colombia”. “Pero ¿a qué exactamente? Si allá tampoco hay nada”. Era una situación graciosa, nos reíamos un poco y comprendíamos que los contextos no eran más que una excusa para iniciar el viaje, para aventurarse hacia lo desconocido. Era el anhelo de abandonar nuestra zona de confort, ya sea Medellín, Buenos Aires o cualquier otra ciudad, y descubrirnos a nosotros mismos en el transcurso de esa travesía.

Fotografías filme *Los nadie*



[Fotografías] de Mesa, Juan Sebastián (Medellín, s.f.). Monociclo cine, Medellín.

La auscultadora lente de Carlos Moreno: una profunda exploración de la realidad colombiana contemporánea



“Las ratas se acaban, pero con veneno”

Perro come perro

Entre la nostalgia y la creatividad²⁹

“Sí, odio todo esto, todo eso, todo. Y lo odio porque lucho por conseguirlo, unas veces puedo vencer, otras no. Por eso lo odio, porque lucho por su compañía. Lo odio porque odiar es querer y aprender a amar”.

Andrés Caicedo, Calicalabozo

Nuestra vida es un cúmulo de experiencias que nos deja ver los resquicios del ideal desde la periferia; sin embargo, debo decir que el cine es lo más parecido a la realidad que he *experimentado*, es la mejor herencia que mis viejos me han dejado y que disfruto sin pena y sin gloria. Soy de aquellos que no se pierde una producción colombiana, que disfruta de toda propuesta y valora el cine sin límites. Alguna vez, escuché a mis amigos decir que para mí no había una película mala, sin embargo, puedo decir que hay un par que aún me cuestan.

El cine colombiano ha sido acompañado por grandes propuestas, unas populares, otras selectas, pero ninguna de ellas falsa, el cine colombiano, aunque nos duela, es de lo más realista posible, nos narra unas realidades que muchas veces odiamos porque nos hacen ver el reflejo de lo que somos, sí hay finales que nos parecen inverosímiles, pero que son el día a día de nuestra bella Colombia, así de biodiverso como es nuestro país, el cine da muestra de ello, nos muestra las realidades de nuestro conflicto, nos muestra la imaginación de los que nos acompaña a diario, nos dan una puntada de la costura entre la realidad y la imaginación.

Cada cine de autor tiene unas características que muestran esos efectos y afectos que le preocupan o que le hacen ser al director y que en muchos casos nos narra sus experiencias en la vida y en el contexto en el que surgen. Pierre Bourdieu nos deja saber que estamos destinados a ser en el contexto, que hay una que otra oportunidad de salirse de allí, pero que igual no se nos sale eso que tenemos de base. El cine nos deja soñar con que hay unas situaciones que nos salvan. En el caso de Carlos Moreno, el trabajo de director que lo caracteriza da muestra de un conocimiento absoluto de su tierra, que ama y disfruta y que le da los mejores escenarios para explorar las particularidades del sujeto caleño.

Cali es una ciudad, que, como muchas en Colombia, se han visto atravesadas por los efectos de dineros de actividades ilícitas; unas que han forjado el carácter de los colombianos, y que, aunque muchos niegan, han estado presentes en cada rincón de nuestra sociedad. No desestima la capacidad de los sujetos para el trabajo, el amor y la vida. Paul Aster deja ver en su literatura un rasgo de oportunidad, cada cosa que sucede lo es y somos nosotros quienes afrontamos la decisión de construir a partir de allí.

El cine nos ha dejado un sabor amargo, durante la pandemia mundial fueron los últimos lugares que pudimos visitar, odié que fuera así; todos se hicieron dependientes de las plataformas, nos suscribimos a ellas como si fuera la única manera de sobrellevar nuestra pena, pero no era la plataforma, era el cine y sus diferentes formas las que nos hacían pasar las noches de angustia con la mirada y el sentimiento enfocados en otras realidades que nos extrajeran por minutos. Nos perdimos de grandes producciones que se quedaron en el tintero de muchos directores.

¿Qué más contar sino es contarnos? Gilmer Mesa es un escritor de la ciudad de Medellín y ha dedicado su obra a contar el lugar en el que nació y creció, *fictionando* sus orígenes y lamentado sus pérdidas. Cualquiera pensaría que es un escritor local

²⁹ Se agradece a Jean-Paul Mejía, docente del Centro de Lenguas de la Universidad Pontificia Bolivariana por su contribución en este texto introductorio.

que se fundió en la escritura de su barrio, pero ¿qué hay más global que la tristeza, la melancolía, el amor, la muerte y la amistad? Al ver las producciones de Carlos Moreno pertenece y vive, pero real en cada toma y en cada ángulo utilizado; la manera en que recorre los espacios, este director nos hace soñar con el detalle no visto y la oportunidad por llegar o la oportunidad perdida; eso no es un asunto particular de su cine, sino de la vida misma y que él tiene la fuerza de mostrarnos a través de su lente.

El cine es una oportunidad de lo que no sucedió y de lo que aconteció, pero no se ha contado; de esa manera, Carlos Moreno nos presenta una Cali suya, un afecto que lo ha construido en el tiempo y que nos quiere sumergir en esa lectura, acercándonos a grandes elencos que nos revelan la estrecha relación entre amor, locura y muerte.

Carlos Moreno



[Fotografía] de Moreno, Carlos (Cali, s.f.). 64A Films, Cali.

En Colombia es importante abordar el tema de la memoria, en un país que, distintivamente, carece de ella, en el que todo se olvida y todo es pasajero. ¿Cómo realizador, usted ve el papel del cine nacional como un elemento de memoria?; además, ¿cómo puede nuestro cine tanto de ficción como documental, convertirse en una expresión que refleje la memoria social del país?

Creo que el tema de la memoria, especialmente en Colombia, presenta desafíos significativos que también se manifiestan en otros países. Actualmente, la importancia del futuro parece eclipsar la relevancia de la memoria para la construcción de la sociedad. En Colombia, se pueden observar claras intenciones políticas de intervenir la historia, especialmente por parte de gobiernos de derecha y extrema derecha. Esto no es exclusivo de Colombia, ya que tanto estadounidenses como británicos han reinterpretado el papel de la Unión Soviética en la lucha contra el fascismo. Estos proyectos buscan construir narrativas históricas y moldear la interpretación de la historia para las generaciones futuras. Esta situación es preocupante y ahí el cine puede tener un papel relevante.

Algunas películas clásicas son un ejemplo claro de esto. En la actualidad, estas películas pueden resultar ofensivas debido a los estereotipos racistas, machistas y otros prejuicios presentes en ellas. Un caso emblemático son las películas de Disney que, en mi infancia, solían retratar caricaturas de personas negras, de la comunidad LGBTQIA+ y otros grupos. ¿Qué ocurre en este caso? Olvidamos que en el pasado esto se aceptaba y normalizaba; borramos las huellas de cómo eran las cosas en ese entonces. Parte de este proceso de difuminación histórica está relacionado con el consumo.

Si nos fijamos en la producción cinematográfica y televisiva actual de las grandes plataformas, nos encontramos con una demanda explícita de diversidad en los equipos de producción. Se nos dice que, en la medida de lo posible, cada producción debe contar con personas LGBTQIA+, afrodescendientes, y así sucesivamente, como si estuviéramos siguiendo un arquetipo predefinido. Considero que esta corrección política no es más que una forma de adaptarse a cómo la sociedad se organiza en la actualidad, olvidando que siempre hemos sido racistas, clasistas y que la sociedad tiende a ser cada vez más elitista. Las personas comienzan a asimilar estas ideas a través del consumo, y todo se ajusta a ello.

Por ejemplo, cuando alguien se declara punk, los estadounidenses dicen: “Eres punk, estás en contra de la sociedad, y tengo los zapatos y la camiseta perfectos para un punk”. Así, se borra inmediatamente el origen del punk, lo contrario a su propósito original.

La pregunta se podría complementar con un punto acertado, especialmente en relación con el cine industrial y cómo Hollywood intenta reescribir la historia. Sin embargo, existen producciones independientes y periféricas, como las denominaba Alberto Elena, que se han enfocado en preservar la memoria colectiva a través del cine. Esto se evidenció especialmente en las décadas de los sesenta y setenta, cuando los grupos de cine militante surgieron como actores para salvaguardar la memoria colectiva. En el contexto de nuestro país, ¿considera usted factible que el cine pueda ser un instrumento de apoyo para recuperar esa memoria colectiva y escapar de la narrativa oficial? ¿Podría el cine colombiano asumir en algún momento ese papel crucial de preservar y exhibir la memoria colectiva?

Es factible y es lo poco que nos queda por hacer. Mira que los estadounidenses tienen una forma muy particular de hablar de su historia. Y nos damos cuenta de que vivimos en una sociedad feudal. Cuando ellos hablan de sus autoridades, de sus presidentes, y estoy hablando del cine de ficción, usualmente puede ocurrir que el presidente de los Estados Unidos sea un villano y que los políticos y la Policía sean corruptos, y no hay ningún grado de indignación en la sociedad porque todos entienden rápidamente qué es ficción y qué es “realidad”. Todo porque hay un conocimiento de cómo funciona el gobierno y cómo funciona la Policía, así funcione mal, porque hay un conocimiento.

De otro lado, nosotros en Colombia no sabemos cómo funciona la Policía, no sabemos cómo funciona el gobierno y eso es muy grave. Históricamente, tampoco sabemos cómo ha funcionado antes, es doblemente grave porque no sabemos dónde estamos parados; entre otras cosas, porque esos gobiernos y esa Policía funcionan para personas que están ocultos. En Colombia, dar cuenta de eso, bien sea a través del cine de ficción o del documental, es considerado apátrida.

Te das cuenta de que los documentales que han hablado del proceso de paz, así sea a través de los personajes o de películas que han enfrentado recientemente este tema, son películas estigmatizadas directamente por políticos. En Estados Unidos, eso no importa porque no termina influyendo, y no termina siendo un tema de decisión política, porque la población sabe exactamente cómo funcionan esos mecanismos políticos, aquí nosotros tenemos un asunto muy grave y le queda poco terreno al cine y al periodismo para seguir hablando de eso.

En relación con una película que es emblema de su filmografía, *Perro come perro* (2008) ¿cómo logró estructurar este filme?

Perro come perro surge a partir de un texto que Alonso Torres, un compañero de sociología en la Universidad del Valle, tenía la intención de convertir en su primera novela. Él escribió un relato breve llamado *Los malditos*, en el cual se entrelazaban varias historias que eventualmente se conectaban entre sí. Cuando leí este texto, rápidamente me di cuenta de que se trataba más de un guion que de una novela. No sé si hubiera funcionado mejor como novela que como película, pero animé a Alonso a

embarcarnos en la aventura de escribir un guion, enfatizando en el hecho de que tenía un ambiente similar al de las películas del oeste y de gánsteres que tanto nos gustaban, como las películas de Tarantino o los hermanos Coen. Desde el principio, tuvimos una visión clara de lo que queríamos lograr.

Por supuesto, nos adentramos en el largo camino de buscar financiación para desarrollar el guion, ya que esta sería la primera película para ambos y sabíamos que requeriría tiempo y esfuerzo. Fue como embarcarse en un doctorado, enfrentándonos a fracasos en algunos aspectos y logrando avances en otros. Hasta que finalmente hicimos la película, tuvimos nuestros temores, conscientes de que estábamos invirtiendo una gran cantidad de dinero y que el fracaso era una posibilidad. Esta es la historia de *Perro come perro* y de dónde surge: de un fetiche cinematográfico.

¿Cómo se logró constituir la narrativa de *Perro come perro* para transmitir todos esos elementos que lleva consigo el filme: la traición, el engaño, la muerte, la persecución y el acoso? ¿Cómo consiguieron crear esa atmósfera?

Estoy consciente de que hay una gran cantidad de elementos que uno va recopilando de otras películas, referencias fílmicas y demás. No creo que haya algo que surja directamente del alma, quizás solo en algunos detalles, y como dicen, el diablo está en los detalles.

A pesar de todo, considero que hubo un cambio fundamental en la película a partir del texto inicial que el autor y yo teníamos. El hecho es que obtuvimos una beca de la Fundación Carolina para recibir asesoría en el guion, y el asesor asignado fue Joaquim Jordá, un realizador español que se inclina más hacia el documentalismo que hacia la escritura de guiones. Joaquim había sufrido un infarto cerebral un año antes y había perdido la capacidad de leer, pero conservaba intactas sus demás habilidades. Aunque no podía leer el guion, estaba familiarizado con él de una manera concreta, desde su interior. Durante nuestra primera sesión de asesoría, me habló y me dijo que se trataba de una comedia negra, pero que le parecía que no era para reírse, porque planteaba algo muy duro en nuestra sociedad: la falta de moral.

Creo que en el momento en que Alonso y yo aceptamos que realmente estábamos escribiendo una comedia negra, la película cambió por completo. Nos dimos cuenta de que había mucho humor negro en su interior y de que estábamos torturando a los personajes, manipulando así a los espectadores. Entonces nos dimos cuenta de estar inmersos en un género cinematográfico específico. Desde el principio, tuvimos claro que estábamos haciendo una película de gánsteres y que debíamos obedecer sus reglas, es decir, que los personajes debían reflejar su moral “chueca” y ambigua.

En resumen, el proceso de asesoría con Joaquim Jordá nos llevó a comprender la verdadera naturaleza de la película como una comedia negra y a explorar el humor negro y la manipulación de los personajes como elementos fundamentales de la trama. Esto nos permitió sumergirnos en el género de la película y hacer que obedeciera sus propias reglas.

Por otro lado, constatamos que los norteamericanos son maestros en el género del cine negro, así que decidimos ver películas de ese estilo, las cuales resultaron muy entretenidas. Se trataba de mostrar y ocultar al público: revelar ciertos aspectos y luego quitarlos, de manera que el espectador, sentado en su silla, sufriera por los personajes. Esa fue una de nuestras principales motivaciones para seguir escribiendo el guion: dosificar la información para el espectador. Si ves la película, notarás que la reescritura del guion se centró en eso, en dosificar la información y, por supuesto, en medio de todo

eso, hacer que el espectador sude, que se sienta atrapado y transmitirle ciertas sensaciones, ya que las sensaciones juegan un papel importante junto con la imagen.

Además, exploramos algo divertido: la brujería. Aunque no teníamos un conocimiento profundo al respecto, decidimos inventar nuestra propia versión (aunque anteriormente nos habíamos informado sobre la brujería yoruba y el vudú). Inventamos todas esas cosas que aparecen en la película. Nos pareció genial, ya que lucían bien en la cámara y transmitían una sensación oscura. Todos esos muñecos, el ciempiés, la fotografía en el vaso (que es lo que te cuentan), todo fue invención nuestra. La actriz que interpreta a la bruja hizo un trabajo magnífico, a pesar de no ser realmente una bruja. Ella ha visto a muchas brujas y sabe fumar el tabaco al revés, pero eso fue simplemente una forma de divertirnos. Realmente disfrutamos mucho haciendo esta película.

Cuando hablamos de ese cruce de géneros, pensamos enseguida en la tragedia griega como un hipotexto y que quizá tiene que ver con lo anterior. ¿Le interesa la tragedia humana como tema principal de su obra o simplemente es un elemento más de la historia?

Hay una gran motivación en explorar el tema de la tragedia, pero admito que tengo un vacío de conocimiento en cuanto a su definición. Durante la realización de la película *Todos tus muertos* (2011), siempre pensé que tenía una fuerte conexión con la comedia negra. En una ocasión, durante la presentación de la película, Pedro Adrián Zuluaga me preguntó si consideraba que era una comedia desde un punto de vista técnico, y en ese momento me sentí perdido. Más tarde, en otro país, la gente se refería a la película como una fábula sin animales, lo que me hizo darme cuenta de que la historia era mucho más sencilla y que había aspectos que no lograba manejar adecuadamente.

Creo firmemente que existe una estrecha relación entre la tragedia y la comedia, y que ambas se entrelazan y juegan constantemente entre sí, como ocurre en el caso de estas dos películas. En *Lavaperros* (2020) también se puede percibir algo similar, un tema que todavía no he explorado a fondo y que no manejo con seguridad. Sin embargo, es una tarea que debo abordar y comprender mejor.

¿Cómo consigue dar más profundidad a personajes como el Patrón, Peñaranda y la bruja? ¿Cuál es la función de ellos realmente dentro de su relato cinematográfico?

Hay elementos en la escritura que tienen una función dramática específica. En este contexto, los personajes desempeñan un papel fundamental dentro de la historia. Considero que gran parte del desarrollo y la fuerza de los personajes se construye durante la fase de preproducción, en los ensayos y en la planificación de la producción, incluyendo el diseño artístico. Ahí se establece gran parte de la identidad de los personajes.

Si observamos los guiones de estas películas, podemos ver claramente lo que se espera de cada personaje. Sin embargo, los actores desempeñan un papel fundamental, ya que su interpretación siempre ha sido generosa y han aportado elementos adicionales a los personajes que no están escritos en el papel. Por ejemplo, el personaje de la bruja, tal como se describe en el guion, no guarda relación con la interpretación

que hizo Paulina Rivas, quien lamentablemente falleció. Curiosamente, ella era una mujer desplazada de Bojayá que se había establecido en Cali y vivía en Agua Blanca.

La conocí porque participaba en un grupo de mujeres desplazadas que realizaba teatro en Cali. Lo que ella construyó para el personaje fue completamente distinto a lo que estaba escrito. Fue una mezcla de elementos y la interpretación de su papel fue una ruta propia. ¿Cómo se llega a esa ruta? Se construye en comunidad, en ese conjunto de personas que participan en la realización de la película.

Con respecto a la parte estética, con un acento muy particular, quiero preguntar si ustedes tuvieron en la construcción filmica de la película y la imagen cinematográfica, alguna influencia de los videoclips y la publicidad.

Perro come perro fue filmada en formato súper 16 mm. Junto con Diego Jiménez, Juan Carlos Gil e incluso Jorge Navas, trabajábamos mancomunadamente en el campo de la publicidad. La primera vez que tuvimos contacto con una cámara de cine fue al realizar un comercial para televisión. Aprendimos las técnicas cinematográficas a través de la publicidad y los videoclips. No nos formamos específicamente en cine documental o video documental, pero el cine en sí lo aprendimos de esa manera.

Con el fin de mantenernos enfocados en la producción y el presupuesto, aplicamos los conocimientos adquiridos en la producción cinematográfica publicitaria y los adaptamos para contar y transmitir nuestras historias. Además, utilizamos estos conocimientos para lograr efectos impactantes en aspectos importantes de la película, como la opresión que experimentaban los personajes o la sensación de sofocación que debían enfrentar. Estas son técnicas que hemos tomado prestadas del cine publicitario, sin duda alguna.

El crítico de cine Oswaldo Osorio, de Cinépagos, describe a *Perro come perro* como una película "sucida y realista". ¿Cómo lograron transmitir esa percepción de fealdad, suciedad y desolación al espectador? ¿Qué estrategias cinematográficas emplearon para crear el ambiente de calor extremo, con personajes que sudan constantemente, y la sensación de claustrofobia experimentada por los protagonistas?

Se trata de varias cosas. Dado que era nuestra primera película, éramos muy meticulosos en algunos aspectos. Por ejemplo, los actores estuvieron disponibles un mes antes. Ensayamos todas las escenas una y otra vez. Los actores se hospedaron en un hotel similar al lugar de rodaje. Ahí fue cuando ya no podían soportarse, ya no querían estar juntos, ya no se llevaban bien, y eso ayudó mucho a la película. Conocían las escenas de memoria, sabían dónde debían estar, sabían todo, y además de eso, ya no había afinidad entre ellos. La película trataba, precisamente de eso, de dos individuos que se ocultan en una habitación de hotel y no se conocen, desconfiando el uno del otro. Necesitábamos ese ambiente, era un ambiente que la cámara debía captar de cerca.

Cuando nos entregaron el juego de lentes, le dije a Juan Carlos Gil (director de fotografía) que el lente de 40 mm sería una excepción para un plano específico, pero no se utilizaría de nuevo, ya que no estaba presupuestado utilizar lentes cortos, lentes cerrados para no estar demasiado cerca de los personajes. El enfoque tuvo un gran desafío, ya que con la fotografía de Juan Carlos había un rango de enfoque estrecho y era fácil cometer errores, pero lo logró. Fue un trabajo duro y el enfoque se convirtió en un elemento expresivo.

Si te fijas, los personajes están muy cerca de la cámara y los vemos de cerca porque todo se siente muy comprimido, es una forma de transmitir la sensación de que no tienen escapatoria. Por otro lado, siempre hay algo obstruyendo la mirada. Las cosas no se pueden ver con claridad porque el hombro de algún personaje o una pared nos impide ver claramente, y si no estamos atentos, perderemos esos detalles. Esto también formaba parte de nuestra estrategia, tener la cámara siempre en movimiento para crear una atmósfera inestable.

En cuanto al maquillaje, los personajes siempre lucían brillantes. Nuestra estrategia no era opacarlos, sino todo lo contrario, queríamos que tuvieran brillo, que parecieran “grasientos”, que el cabello se sintiera sucio e incluso los dientes. A Álvaro Rodríguez, quien tiene dientes grandes, se le hizo un maquillaje especial.

Realizamos muchas cosas que eran producto de nuestra ingenuidad, y ahora creo que pudimos haber exagerado en algunas ocasiones. Sin embargo, siento que le dieron una especificidad única a la película, que profundizaba en la sensación que queríamos transmitir, esa sensación de un realismo sucio del cual habló Oswaldo, y en ese aspecto funcionó muy bien.

Por ejemplo, Jaime Luna, director de arte, se encargó de que pudiéramos sentir los espacios característicos del centro de Cali, tanto al recorrerlo como al evitar ciertas áreas. Esta película no se utilizará en ninguna campaña promocional para promover la ciudad como destino turístico o de entretenimiento. Hablamos más bien de las partes más oscuras de la ciudad, esas entrañas que nadie quiere ver. Y esto también está relacionado con el tema de la memoria.

Algunos filmes de los setenta, como *Agarrando pueblo*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo, o de los noventa, como *La estrategia del caracol* (1993), de Sergio Cabrera, ya mostraban esos espacios céntricos de las ciudades deteriorados o patéticos. ¿Pudo tener alguna influencia de ese tipo de filmes?

Sin duda alguna, admiro profundamente *Agarrando pueblo* (1977). Me habría encantado que fuera una película más larga. Posee una carga de ironía y humor poderosos, y definitivamente hemos sido influenciados por ella.

Durante nuestra formación en el ámbito documental, en la escuela *Rostros y rastros* nos enseñaron que hacer un documental no se trata simplemente de grabar animales, aves o comunidades indígenas o afrodescendientes. Podemos explorar el tema de la ciudad, ya que allí se encuentran todas las paradojas y contradicciones que necesitamos para contar en un documental, y eso es precisamente lo que hicimos como estudiantes. Sigo valorando mucho esa experiencia y creo que en *Perro come perro* hay algo de esa esencia, sin lugar a duda.

¿Cuál es su apreciación de lo que está pasando ahora en el cine colombiano?

En Colombia, gracias a la Ley de cine, han surgido destacados realizadores y obras cinematográficas que han alcanzado reconocimiento en importantes festivales, lo cual es alentador. Además, se ha mejorado la formación en el campo cinematográfico en el país, entre otros aspectos. Hemos logrado formar talentosos técnicos, artistas y narradores. Sin embargo, hemos descuidado la formación de un público sólido. No hemos logrado construir una audiencia porque nos hemos preocupado más por nosotros mismos, buscando ser seleccionados en festivales con la creencia de que eso nos dará

un impulso comercial tanto en el país como en el extranjero, alimentando así nuestro ego.

La razón detrás de esto es que los festivales, los seleccionadores y los críticos cinematográficos desean que nuestras películas se asemejen más a las europeas que a las propias de nuestro entorno. En varias ocasiones hemos caído en ese error y nuestras películas a veces parecen más europeas que colombianas. Sin embargo, debo admitir que este juicio es atrevido y puede ser ignorante, ya que no he visto todas las películas. En ocasiones, los distribuidores y seleccionadores no aceptan que en Latinoamérica y Colombia hagamos películas de género, insistiendo en que todo debe ser cine de autor para ser distribuido. Esto, de alguna manera, limita el cine latinoamericano y colombiano. Además de estos desafíos, ahora nos enfrentamos a un reto aún mayor debido al auge de las plataformas digitales, las cuales tienen cada vez más influencia en el panorama cinematográfico.

¿Y cómo podrían formarse y establecerse esos públicos? ¿Qué tipo de enfoque ve usted que podría aplicarse para tener éxito abarcando otros géneros cinematográficos y otras narrativas?

Es fundamental ampliar el alcance del cine y romper un poco con el monopolio de las salas de multicines, ya que se ha creado una dinámica social en torno a ellas. Actualmente, las familias van al centro comercial a hacer compras, almuerzan y luego ven una película, convirtiendo ese ritual en un plan típico de los domingos. El cine se ha aprovechado de esta situación, y ¿cuáles son las películas que aseguran el éxito de estos multicines? Son las grandes producciones de Hollywood, mientras que las películas colombianas quedan relegadas a un rincón. Entiendo que los exhibidores son empresas privadas y tienen derecho a tomar las decisiones que más les convengan, pero creo que como productores nacionales debemos trabajar para tener un cine que sea un poco diferente al que ofrecen estas empresas privadas.

Además, es importante mantener las películas en cartelera durante más tiempo, lo cual brinda al público más oportunidades de verlas. Un ejemplo de ello es el Centro Colombo Americano en Medellín, que ha contribuido a formar un público al retomar en cierta medida el enfoque de las cinematecas, generando nichos que luego pueden derivar en circuitos alternativos de distribución. En ese sentido, vale la pena destacar que hubo una película colombiana, *Matar a Jesús* (2018), que logró un récord de exhibición al permanecer seis meses en cartelera. Ese debería ser el objetivo, que las películas tengan una permanencia más prolongada.

Sin embargo, a veces se pasa por alto algo que merece ser resaltado: cuando se menciona el cine colombiano en los medios de comunicación (que, dicho sea de paso, también han deteriorado su contenido), en los grandes canales de televisión, a menudo se relega la información sobre el cine nacional a temas de farándula, lo cual no es justo ni adecuado, dado que el cine colombiano es mucho más que eso.

Paradójicamente, el cine colombiano está ganando terreno en las plataformas digitales, lo que ha despertado un mayor interés en adquirir e incluso producir películas colombianas. Esto es lo que está ocurriendo en la actualidad y, aunque puede ser un terreno incierto y desafiante, es la realidad con la que debemos lidiar.

Fotografías filme *Perro come perro*



[Fotografías] de Moreno, Carlos (Cali, s.f.). 64A Films, Cali.

EPÍLOGO

El cine como disciplina estética crea y genera nuevos conceptos desde el lenguaje de lo cotidiano que nos habita, para reivindicar la vida al sensibilizar un público anodino que se reconoce en las situaciones angustiantes de vida y muerte presentes en las películas colombianas. De esta forma, el libro narra la complejidad de las situaciones, violencias, expresiones y emociones que contextualizan visualmente nuestra identidad como país. Como decía Deleuze, el cine es otra manera de pensar y siguiendo este propósito el libro traza en sus capítulos, con entrevistas y reseñas, puntos de fuga actualizados hacia una panorámica abierta al cine nacional y a sus narrativas.

El recorrido que realiza sobre el cine colombiano es tan *pluridiverso* como las problemáticas que aborda. Maestros y críticos jóvenes y maduros como los grandes artistas, dan cuenta con sus producciones del universo de la mirada atenta y reflexiva en un país que intenta a través de estas obras-tiempo verse para reconocerse, subordinando muchas veces el dolor, apelando en algunos casos al humor *naïve* y en otros, al humor negro para representar una realidad tan cruel o surrealista como solo es posible vivir diariamente en Colombia o Latinoamérica.

El séptimo arte nacional pasa por un momento de producción y creación especial dado los nuevos apoyos institucionales como la Ley del cine y el acceso a nuevas tecnologías que hacen posible el uso de instrumentos y materiales para la producción audiovisual. Esto, junto al surgimiento de una nueva generación de creadores, artistas, productores, directores, guionistas y montajistas cuya sensibilidad y arraigo crean obras que vuelven a mirar las realidades desde un tiempo pasado que aún es presente.

En este libro el panorama del cine colombiano se desplegó sobre sí mismo para constituirse en una reflexión dinámica para hallar sentido a problemáticas como la violencia, el conflicto armado, la marginalidad y la exclusión, por mencionar algunas. Asimismo, sobre las políticas, los apoyos financieros y los vacíos económicos y de divulgación que enfrentan los realizadores en esta industria nacional, y por último, sobre el quehacer-filosofar del cine mismo, sobre el oficio.

Los lectores asistieron a un encuentro con el quiénes somos, pregunta que ronda la identidad y la memoria de un país cuyo juego simbólico le permite continuar para reírse un poco de la vida y olvidar la crueldad presente con sus desigualdades, miserias e injusticias flagrantes. Según algunos entrevistados, la honestidad de los diálogos, en gran parte de la producción analizada y de las situaciones planteadas por las imágenes del cine nacional, le garantizan un rol protagónico en la formación-sensibilización de la memoria histórica en públicos diversos reconocidos en la pantalla y en el otro al amigo, al pariente lejano o conocido.

Cada página hace posible delinear un panorama sobre la producción cinematográfica nacional, rica en narrativas sociales, culturales e históricas plenas de vida y en relatos de desarraigo, listos para ser producidos por escritores, directores y guionistas. Producciones respaldadas por locaciones pertinentes que contribuyen con una variedad de lenguajes visuales y perspectivas heterogéneas, la visión compleja sobre las problemáticas sociales y políticas. Todo ello, fortalece la idea de un escenario cinematográfico nacional, que responde al cuestionamiento ¿quiénes somos?, a través de esas imágenes-movimiento, de esas imágenes-tiempo.

En las reseñas y entrevistas es posible leer cómo cada director, actor y crítico crea argumentos visuales con los personajes. Los diálogos, el montaje y las locaciones, a veces la improvisación de los actores, crean una serie de imágenes que, cuadro a cuadro, dan paso a una dialéctica de las formas y del movimiento. Esto hace posible generar lo que Deleuze denomina imagen mental en los espectadores. En otras palabras, las nuevas subjetividades, miradas y discursos visuales que dan voz a la multiplicidad identidades, hábitos y costumbres propias de un país biodiverso y pluricultural. La voz-memoria y las imágenes-tiempo necesarias para que el país se reconozca en el espejo de las imágenes en movimiento narradas en la pantalla.

En efecto, es posible razonar que el cine colombiano es uno de los bastiones de la memoria ficcional y real del país que somos. Da cuenta de esas narrativas que componen la realidad presente en las calles y rincones de las ciudades, de los territorios marginales, de su gente y sus costumbres. Muestra cómo sus jóvenes llenos de preguntas por el no futuro eligen alternativas visuales, conceptuales y formales para confrontar el *statu quo*, para decir la vida.

La ciudad y el territorio son protagonistas, no son solo el espacio-tiempo en la narrativa, sino su ritmo, forma y contenido. Audiovisualmente, cada director muestra sus más profundos pensamientos, que incluyen, en su filosofía de la imagen y el sonido, miedos, credos, posturas sociales y políticas que median entre la denuncia y la exhibición frontal para crear conciencia, memoria y, por último, una noción de identidad que merodea entre las injusticias normalizadas, la falta de oportunidades y las ganas de vivir en un país lleno de magia y creatividad.

Hernando Blandón Gómez Ph.D.

Docente investigador Facultad de Diseño Gráfico Universidad Pontificia Bolivariana

REFERENCIAS

- Álvarez-Rodríguez, A. (2021). El Paro nacional del 2021 en Colombia: estallido social entre dinámicas estructurales y de coyuntura. La relevancia de la acción política y del diálogo en su desarrollo y transformación. *Prospectiva*, (33), 1-12. <https://orcid.org/0000-0003-4884-8097>.
- Atehortúa Cruz, A. & Rojas Rivera, D. (2008). El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos. *Historia y espacio*, 4(31), 1-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4015471>.
- Banrepcultural (s.f.). Alfredo Molano. En Enciclopedia en línea Banco de la República. https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Alfredo_Molano
- Castañeda, L. (2005). El parlache: resultados de una investigación lexicográfica. *Forma y función*, (18), 74-101. <http://www.scielo.org.co/pdf/fyf/n18/n18a03.pdf>.
- Davis, W. (1953). *El río: exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional de Colombia
- Osorio, O. (2005). *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Osorio, O. & Vélez Betancur, A. (2010). *Cine en viñetas*. Corporación Festival de cine de Santa Fe de Antioquia.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano 1990–2009*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Osorio, O. (2016). *Por el lente de un cinéfilo: Antología de cine colombiano*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Osorio, O. (2018). *Las muertes del cine colombiano*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Osorio, O. (2020). *Salas de cine y cineclubes de Medellín 1956–2020*. Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín-Alcaldía de Medellín.
- Real Academia Española. (s.f.). Pistoloco. En Diccionario histórico de la lengua española. Recuperado el 28 de julio de 2023, de <https://www.rae.es/dhle/pistoloco>.
- Rosauro, E. (2016). Notas para una constelación teórica en torno a la violencia y su Representación. *Artefacto visual*, 1(1), 8-30. <https://n9.cl/yr0gv>.
- Vargas Llosa, M. (1963). *La ciudad y los perros*. Seix Barral.

PELÍCULAS

- Abad, D. (Directora). (2018). *The Smiling Lombana* [Película]. La Esperanza Producciones.
- Acevedo, C. (Director). (2015). *La tierra y la sombra* [Película]. Burning Blue.
- Arbeláez, C. (Director). (2010). *Los colores de la montaña*. [Película]. El Bus Producciones.
- Arroyave, C. (Directora). (2019). *Los días de la ballena* [Película]. Rara Colectivo Audiovisual.
- Del Castillo, C. (Director). (2021). *El niño de los mandados*. [Película]. Hotogroup Films Scarlett Cinema.
- Del Castillo, J. (Director). (2021). *El fin justifica los medios*. [Película]. Doce Lunas Producciones.
- Dorado, A. (Director). (2004). *El rey*. [Película]. Fundación Imagen Latina, Eurocine, C.T.P.
- Dorado, A. (Director). (2010). *Apaporis*. [Película]. Fundación Imagen Latina
- Dorado, A. (Director). (2013). *Amores peligrosos*. [Película]. Futuro Films
- Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D: no futuro* [Película]. Producciones Tiempos Modernos Ltda.
- Gallego, C., Guerra, C. (Directores). (2018). *Pájaros de verano*. Ciudad Lunar Producciones.
- Gaviria, V. (Director). (1992). *La vendedora de rosas* [Película]. Producciones Filmamento.
- Gaviria, V. (Director). (1998). *Simón el mago* [Película]. Corporación Ivo Romani.
- Gaviria, V. (Director). (2004). *Sumas y restas* [Película]. Latin Cinema Group.
- Gaviria, V. (Director). (2016). *La mujer del animal* [Película]. Viga Producciones.
- Guerra, C. (Director). (2015). *El abrazo de la serpiente* [Película]. Ciudad Lunar Producciones.
- Gutiérrez, C. (Director). (2014). *Ciudad delirio* [Película]. 64^a Films.
- Hincapié Uribe, M. (2022). *Las razones del lobo* [Película]. Sandelion Productions.
- Joon-ho, B. (Director). (2019). *Parásitos*. [Película]. Barunson E&A.

Landes, A. (Director). (2019). *Monos*. [Película]. 64A Films. Stella Cine.

Mayolo, C. (Director). (1983). *Carne de tu carne* [Película]. Producciones Visuales, Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE.

Mesa, J. (Director). (2016). *Los nadies* [Película]. Monociclo Cine.

Mesa, J. (Director). (2019). *La roya* [Película]. Dublín Films.

Mesa Soto, S. (Director). (2014). *Leidi* [Película]. London Film School.

Mora Ortega, L. (Directora). (2017). *Matar a Jesús*. [Película]. 64A Films.

Moreno, C. (Director). (2008). *Perro come perro* [Película]. Dynamo Capital.

Moreno, C. (Director). (2011). *El cartel de los sapos* [Película]. BN Films.

Moreno, C. (Director). (2011). *Todos tus muertos*. [Película]. 64-A Films.

Moreno, C. (Director). (2020). *Lavaperros* [Película]. 64-A Films.

Ospina, L. (Director). (1977). *Agarrando pueblo* [Película]. SATUPLE (Sociedad de Artistas Unidos para la Liberación Eterna) COLOMBIA.

Ospina, L. (Director). (1982). *Pura sangre* [Película]. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

Restrepo, L. (1990). (Director). *La pasión de Gabriel* [Película]. Señal Creativa Ltda.

Scorsese, M. (Director). (1980). *Toro Salvaje* [Película]. United Artists.

Suarez Ruiz, A. (Director). (2021). *Clara* [Película]. Máquina Andante.

Vega, W. (Director). (2013). *La sirga* [Película]. Contravía Films

Weiskopf, C. & Van Hemelryck, N. (2018). *Amazona* [Película]. La Esperanza Producciones.

Este libro debe citarse de la siguiente manera

APA

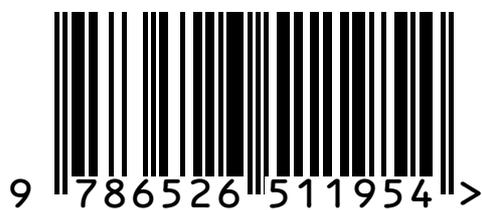
Orcasitas Pacheco, L., Gómez Salazar, J. & Bámaca-López, E. (2024). *Cine colombiano: retratos de incertidumbre y esperanza*. Pedro & João Editores.

ABNT

ORCASITAS PACHECO, Luis Jorge; GÓMEZ SALAZAR, José Orlando; BÁMACA-LÓPEZ, Efraín. (2024). **Cine colombiano: retratos de incertidumbre y esperanza**. São Carlos: Pedro & Joao Editores.



ISBN 978-65-265-1195-4



Pedro & João Editores
www.pedrojoaoeditores.com.br
13568-878 - São Carlos – SP
2024