

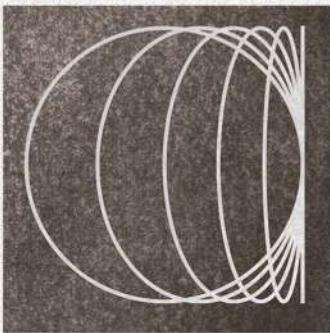
CINE(m.)



Materia
viva



en
movimiento



CINEMANCIA
FESTIVAL
METROPOLITANO
DE CINE

Cuarta edición

1616 Hotel

Instalaciones pensadas para lograr un equilibrio perfecto entre comodidad, lujo y descanso.

Vista a las montañas

Vistas impresionantes que capturan la esencia de Medellín

Hotel Boutique

Lujo y Confort en Cada Detalle

Confort y tranquilidad

Descubre el Encanto de Nuestras Habitaciones



Cra. 30 #9A-47,
El Poblado, Medellín.



Reserva ahora
310 467 1616



Entra a nuestra web
www.1616hotel.com

¿YA CONOCES
**EL REMODELADO
ESPACIO
CULTURAL
Y CINEMA
LAS AMÉRICAS?**



La **casa** del **cine arte**

Consulta toda la programación en: www.procninal.com



Contenidos alternativos




**Aquí podrás
encontrar**



Eventos culturales



Nuevo Café del Cinema



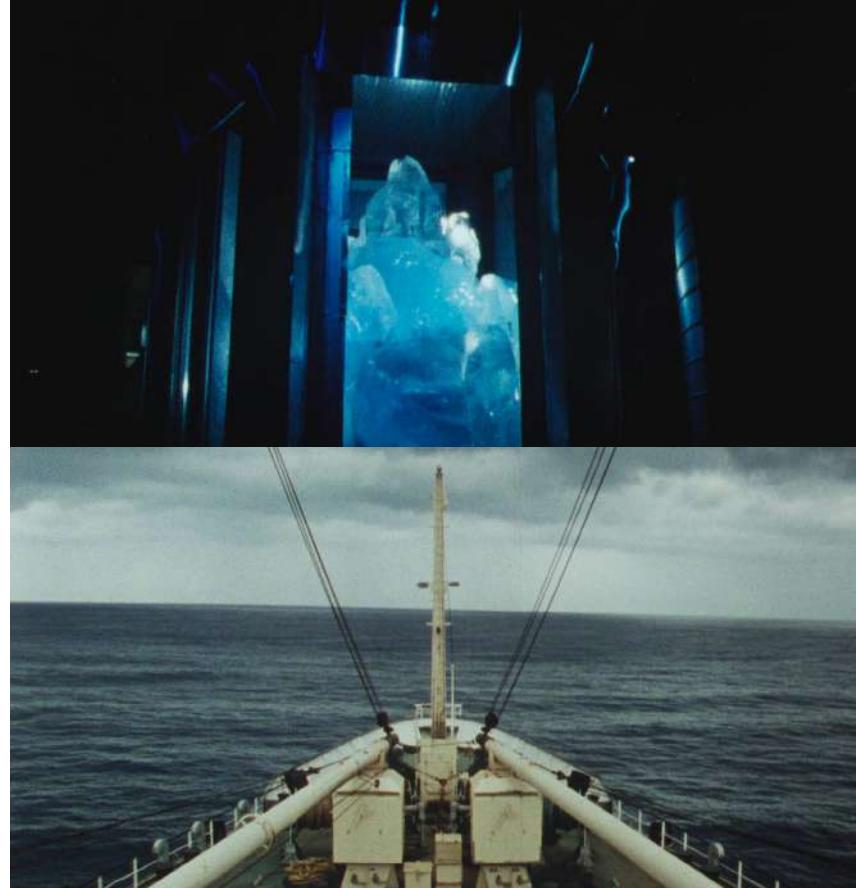
**ESCANEA EL QR
Y ÚNETE
A LA MEJOR
COMUNIDAD
CINE ARTE
DE LA CIUDAD**

■ En una cosa sí tenían razón mis sublevados

por Ignacio Agüero

Lo que para todo el mundo era el sur, para nosotros ya era el norte, y querer seguir laún más al sur era querer desprenderse del globo y caer en el abismo." Eso dice el narrador en *Sueños de hielo* cuando la imagen es la popa de un buque alejándose del Cabo de Hornos, que se dibuja cada vez más pequeño en el horizonte. El contraplano son las olas gigantescas del Mar de Drake. La música, el concierto para orquesta, como si Béla Bartók lo hubiera escrito especialmente para esta película. El director, arriba del buque, excitado con el vértigo de su primera internación en esta mar y, al mismo tiempo, con su alma revuelta por la primera revisión de su vida que es posible tener, y que se tiene, aunque se lo trate de evitar, al cumplir los cuarenta años. Lo que revise de ella no es lo importante, es el hecho de que se ha llegado a un punto en que no hay vuelta atrás y que, por primera vez, en el horizonte aún difuso, se la vislumbra a ella, a la que Parra llama "vieja lacha", "vieja vizcachita", "vieja cu-fufa", tres denominaciones para una vieja que veo por primera vez siendo ya no tan joven. Pero con la mala o la buena suerte de verla en el más inestable de los sitios posibles, desde el pecho, no de la madre tierra, firme, dura e inmóvil, sino de la madre mar. La mar.

El capitán nos reunió y dio las instrucciones. El director, a la cámara de oficiales; el fotógrafo y el sonidista, a la de suboficiales. Aquí comenzó la sublevación de la marinería cinematográfica, que se negó a trabajar en esas condiciones. El fotógrafo y el sonidista, confabulados, pero a todas luces engatusado el sonidista por el fotógrafo, decidieron que era humillante compartir el rancho plebeyo de la



Fotogramas de *Sueños de hielo*

suboficialidad mientras yo compartiría el de los oficiales, que no eran más que dos, el comandante y el ingeniero, un capitán de corbeta y un teniente, pues el buque no era más que un pequeño pero potente remolcador de dos motores. El rancho era el mismo pero las conversaciones distintas y con toda seguridad más sabrosas en la cámara de mis sublevados, que en vez de molestarte pudieron haberse imaginado ser agentes secretos asignados ahí y yo agente secreto asignado acá, como un pelotón documental que se reparte para escuchar y luego procesar y filmar. No fue así. ¿Qué oscuros y desconocidos pensamientos y sentimientos pueden comenzar a hacerse espacio en la mente al momento en que el buque suelta las amarras del muelle? Si no todos, los peores. Como si esos pensamientos supieran que ahora podrán rebelarse y portarse mal pues el dueño del cuerpo que ocupan ya es un prisionero. ¿De qué? De los límites que le imponen proa y babor, popa y estribor en una navegación de larga duración en la que todos los tripulantes y pasajeros son cautivos de la mar y sujetos a nuevas leyes y tribunales, tanto de la naturaleza como de las reglas marineras. Así fue, en la mente de mis sublevados y en la mía. Ellos me odiaron y yo a ellos. No conozco nada peor para un director que comienza

una película que su pequeño equipo se le subleve en el primer día de rodaje. Muy pocos planos pude hacer de esa mar fúriosa y hermosa, que tarda setenta y dos horas en dejarse cruzar. En esas noches claras el Drake era un mar plateado, voluptuoso y seductor. La magnitud y violencia de las olas que el Galvarino recibía como un cristiano que pone la otra mejilla una y otra vez, cuando sólo el capitán y un solo tripulante están a cargo y todos los demás aguantando amarrados a sus literas, incluidos mis sublevados, llamaban a lanzarse al agua sin aspaviento alguno y sin siquiera invocar algún motivo por muchos que mi alma revuelta de los cuarenta pudiera tener y tenía.

Mucho después, pero aún dentro de esta película, cambiando de hemisferio, en otro buque y con otro equipo de rodaje, vi que el guión original estaba siendo tomado por otro que no podría ser sino uno que incorporara el hecho rotundo de navegar en alta mar, de soltar amarras y entregarse. Estábamos en los dominios de Conrad. Al menos yo había cruzado mi propia línea de sombra.

Más difícil fue saber en qué dominio estábamos cuando mi sonidista y yo, al cruzar la frontera suizo-italiana, perdimos

la valija que portaba los negativos y la copia de trabajo con el corte definitivo de mi primera película, *No Olvidar* (1982), de lo que nos dimos cuenta al bajar en la estación Termini. Cosas de aduana, cosas de frontera, nos decía el funcionario. Mi única actividad en Roma fue ir directamente a Termini a la ventanilla de aduanas y desconfiar del cuadernillo en que el funcionario revisaba los despachos desde la frontera. Como la valija no llegaba nunca, un día llegó. Ahí estaba el trabajo de tres años de un rodaje semiclandestino sobre el crimen de quince campesinos que la policía cometió, por orden del patrón del fundo, y que luego negó, escondiendo los cuerpos en una mina abandonada. Ya en la bodega de aduanas, después de recorrer las enormes instalaciones de la estación, la funcionaria encargada me acompaña para abrir la valija delante suyo. Debajo de calzoncillos, calcetines y camisas, decenas de latas de película. Muéstreme la factura de internación, me dice ella, una mujer de unos cincuenta y cinco, probablemente treinta en ferrocarriles, dura y dichosa de saberse poderosa, que no inspiraba ninguna gana de conversar, y además ¿cómo explicarle que era un material sacado de Chile sin papeles de ningún tipo? Lo que le molestó fue sentir que intentábamos engañarla escondiendo la película debajo de los calzoncillos, y que yo no hiciera ningún amago de levantarlos para ver qué había debajo hasta que ella me lo pidió. ¿Cómo decirle en su idioma, que no era el mío, que la función de los calzoncillos era proteger los negativos y no esconderlos, que esconderlos tenía sentido en un país como el mío, el país de Pinochet, pero no en el suyo, que era democrático? Falsificar una factura era un camino riesgoso y requería un apoyo que nos tomaría mucho tiempo conseguir. ¿Qué hacer? ¿Cómo sacar los negativos de la aduana de Termini? En eso pensábamos con los amigos que nos acogían en su departamento y en tantas calles caminadas una y otra vez. Pero también pensaba yo en otra cosa, en la imagen que vi en París, primer lugar de Europa donde llegamos por primera vez con nuestra valija de ochenta kilos llena de negativos: Raúl Ruiz dando la vuelta a la esquina del lugar donde nos quedábamos, señalado por un amigo de él y conocido mío, que me hablaba de su última película, *La hipótesis del cuadro robado* (1978) y de Klossowski, mientras yo cargaba una maleta con imágenes de muertos de la dictadura chilena. Muertos que, aunque muertos seguían detenidos en una aduana de Roma. Pensaba en Ruiz y sus conversaciones tan lejanas de las

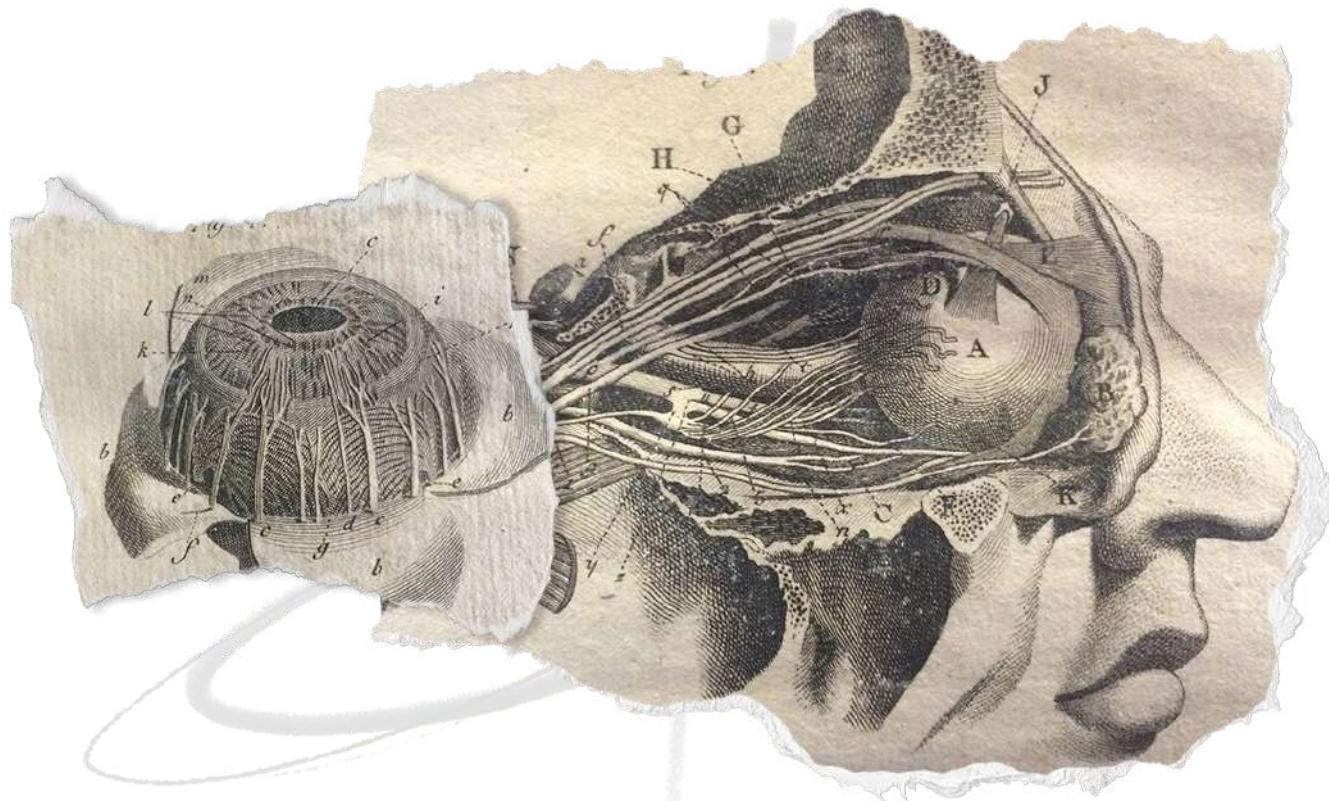
Fotograma de *No olvidar*

mías. Mucho tiempo después (otra vez la figura del tiempo mucho después, que es posible cuando efectivamente se han vivido muchos tiempos después) escribí un guión que nacía de esta imagen de ver pasar a Ruiz en París, sin conocerlo. Lo que nos unía no era ni Klossowski ni la dictadura sino el hecho de que ambos éramos cineastas. Él metido dentro de los cuadros de un ficticio pintor y yo en las imágenes de una tumba real. En otro viaje lo conocí, y algún tiempo después fui actor de algunas de sus películas, y en una, actor protagónico. El guión fue rechazado por los fondos audiovisuales. Una lástima, pues era una imagen muy potente para mí la de un joven cineasta que llega a Europa por primera vez cargando una maleta de ochenta kilos de negativos de imágenes de un crimen político y que en la vuelta de una esquina de París ve pasar a Ruiz rodeado de amigos en una conversación que no alcanzaba a distinguir, mientras alguien le comenta que está en lo del cuadro robado. Nos decidimos a visitar al jefe de aduanas y sincerarnos. Decirle que necesitábamos terminar esta película y sacar la maleta a la mala, o como fuera. Su oficina era espaciosa, con sillones y mesas de centro y en las paredes decenas de fotografías de aviones de guerra y pilotos entre los cuales seguramente estaba él. ¿Un fascista? No nos atrevimos, nos fuimos, por temor a perder para siempre todo lo filmado y montado. Pero no había alternativa. Nuestros contactos políticos entre los exiliados nunca condujeron a una solución por esa vía. Volvimos. Acompañados por la novia romana que el sonidista había conquistado en los últimos días, fue ella quién habló y le explicó de qué se trataba todo el asunto. El jefe nos miró y tras un largo momento de silencio y de miradas tomó el teléfono y dio la orden de que se nos entregara la valija de inmediato. Tuvimos suerte. Es probable que estuviéramos ahora en los dominios de Ruiz. Terminamos la película en Cinecittà. Alguien me dijo que frente al colorista te-

nía que manejar dos frases: un po' piú caldo o un po' piú freddo. Vuelvo a Chile con una sola copia, pero eso es ya otra historia, sobre todo cuando fue confiscada por el Ministerio del Interior. Faltarán diez años para que se me embarcara en el Galvarino, donde en una sola cosa sí tenían razón mis sublevados. La cámara de oficiales tenía un bar exclusivo que prácticamente quedó disponible para mí y mi compañero de ajedrez, el artista que seleccionaría los hielos que el remolcador llevaría a Punta Arenas, pues ninguno de los dos nos mareamos y estábamos más o menos cesantes, en lo que duró la travesía del Drake. Entre jugada y jugada pasaba mucha agua (olas) sobre el puente, había mucho tiempo para pensar. Y pensar a veces se confunde con recordar, pues al recordar se piensan muchas cosas. Si estábamos ahí, jugando ajedrez en un buque de la Armada, cada uno ejerciendo su profesión y cada uno con su licor favorito, él con ron y yo con gin, y no estábamos detenidos, era porque habíamos conquistado la democracia. Entonces recordé otro viaje, mejor dicho, trayecto, pequeño trayecto, porque no todos los viajes tienen que ser a la Antártida o a Roma, y este trayecto era de la cama a la puerta, pasando por el living, de una casa donde vivía con la que sería mi primera mujer. Estábamos acostados, era tarde, hora de toque de queda, abrazados, cuando golpean fuertemente el vidrio esmerilado de la puerta de la casa que para golpearla ya había que haber sorteado la puerta que da a la calle desde el jardín. Con la respiración entrecortada, tan entrecortada que es mejor usar la palabra asfixia, camino por el pasillo como queriendo que mis pasos fueran muy cortos, tan cortos como para hacer que se tratara de un trayecto de un día, con parada para almorzar y siesta, y en esa siesta estaba cuando soñé que lo que para todo el mundo era el sur para mí ya era el norte y querer seguir aún más al sur era como querer desprenderse del globo y caer en el abismo. ■

Aprender a mirar

por Catalina Villar



Yo conocí los Talleres Varan hace ya más de 15 años y debo admitir que fue por pura casualidad. Viniendo de Colombia, y aunque siempre me gustó el cine, lograr imaginarme haciendo una película me parecía tan ilusorio que ni siquiera me creía con el derecho de soñarlo. Años más tarde, en París, tuve la osadía de decirlo en voz alta: quiero contar historias de la vida real. Que los personajes sean la gente que las vive. Quiero tener mi propio acceso al mundo; quiero poder dar mi versión sobre algunas de las cosas que veo y que oigo. Quiero tener una buena excusa para acercarme a otra gente. Hacer con ella un trabajo de creación. Más que imaginarme mis propios guiones, lo que me gusta es la capacidad que tiene la realidad de ofrecer historias mucho más inventivas que la ficción. Y quiero sobre todo aprender a jugar con la imagen y el sonido. Alguno de mis interlocutores me aconsejó Varan. Los Talleres Varan. Y allá fui a dar. Llegué al fondo de ese *impasse* un poco destalado de la calle Mont-Louis en el barrio 11 de París.

Y tuve la intuición de que allí podría encontrar algo de lo que estaba buscando. Encontré mucho más. Desde entonces estoy vinculada a esa escuela. Vinculada por convicción, por afinidad, por gusto. Y he podido sentir su evolución, su cambio y encontrar un espacio para hacer libremente muchas de las cosas que quería. Varan nació en 1978 en Mozambique. Jacques d'Arthuys, entonces agregado cultural, decidió llamar a algunos cineastas para registrar la reciente independencia de ese país. En lugar de filmarla, Jean Rouch propuso enseñar a filmar a aquellos que ahora debían tener la palabra, los mozambiqueños, e hizo así el primer taller de cine directo de Varan.

Al final de esa experiencia, se fundó en París una asociación para iniciar en el cine documental a jóvenes que vinieran de países "subdesarrollados". Para enseñarles (enseñarnos) la posibilidad de aprender a leer, a escribir en imágenes y sonidos, y darles (darnos) la posibilidad de realizar, con medios poco costosos,

películas que escapasen a la invasión de los modelos culturales y poder constituir así la memoria (nuestra memoria) popular o étnica. Eran vientos de la época y Varan gozaba de una financiación casi total del Ministerio de Relaciones Exteriores Francés. Y fue entonces cuando yo hice mi curso de iniciación en la realización de cine documental... Nos encontramos como alumnos todos los subdesarrollados del momento. Pescadores de Papúa Nueva Guinea, mineros de Bolivia, veterinarios de África del Sur, algún extraviado de Noruega o Suecia, algún italiano que logró convencer al Ministerio de que su país era muy pobre y esta colombiana que escribe lo presente. Y, la verdad sea dicha, tengo que confesar que más que la biblia del cine directo que se propagaba entonces, el primer tesoro que encontré fue un grupo de gente tan heterogénea, que leía todas las imágenes —y las hacia— de forma diferente, que abría por su cultura un sinnúmero de puertas al mundo, y que en conjunto permitía soñar que estaba en nuestras manos contarnos de forma muy

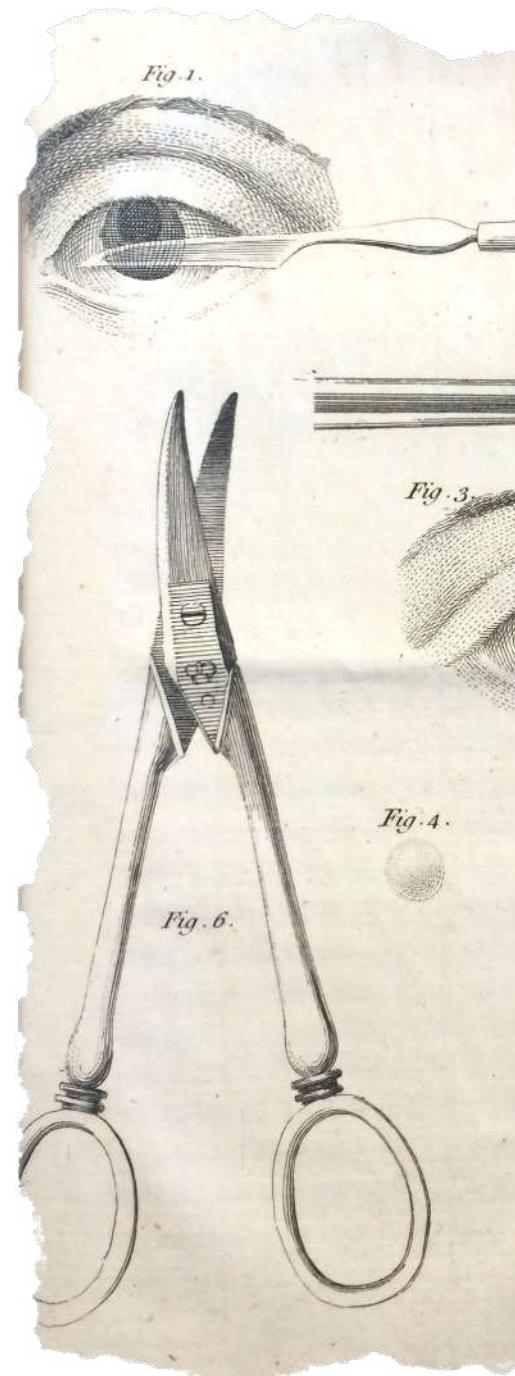
distinta. Y sobre todo nos permitió pensar que nos era accesible hacer una película. Había un ambiente que lo permitía, pues Varan no era una escuela clásica, ni una enseñanza ortodoxa. Era un grupo de gente que transmitía su pasión de manera práctica —haciendo hacer películas— u otro grupo que asimilaba poco a poco una serie de reglas de la moral cinematográfica del documental. El resto parecía venir de forma mágica. Cuando filmábamos con respeto curiosamente estaba enfocado y la distancia era justa; cuando la relación era intensa, los movimientos de cámara eran los apropiados; cuando la paciencia del pescador reemplazaba la ansiedad del cazador, la realidad nos daba regalos absolutamente inesperados. Al final del taller, cada uno de nosotros había filmado su propia película y hecho el sonido en la aventura de otro. La confrontación de todos permitía hacerse muchas más preguntas. No era lo mismo para el que se confrontaba a rodar en un barrio periférico donde no lo aceptaban fácilmente, o el que tenía que decidir hasta dónde se puede llegar en la intimidad de una pareja que se filma, o el que se hace preguntas prácticas para filmar una competencia de rollers, o el que escoge un tema que se le escapa y no logra concretizar jamás. Todos los problemas que más tarde encontraríamos en este largo sendero del documental estaban ahí, germinando en cada uno de nosotros.

Con el tiempo las cosas han cambiado. Todos hemos crecido, y el número de cámaras en el mundo también; y no por eso el mundo tiene la palabra. Mientras la tecnología se simplifica, los difusores se complican; ahora se filma todo y el problema es ser capaz de ver. De observar, de descodificar. Para Varan, las cosas también cambiaban: la financiación de los talleres en París cambió de fuentes. El Ministerio de Relaciones Exteriores acabó sus ayudas, sus becas a extranjeros, y la gente que empezó a ingresar venía de horizontes más cercanos. El público empezó a cambiar: gente con perspectivas más claras en el cine, que ya ha entrado de una forma u otra a este medio. Han hecho cámara, sonido, producción y quieren lanzarse a una primera experiencia de realización. Varan tuvo que ponerle la cara al nuevo público, a las nuevas realidades, y asumir completamente el ser escuela de cine. Entró al CILECT (Centro Internacional de vínculos - "links" - de Cine y Televisión) en el que en Francia sólo están la FEMIS y LOUIS LUMIÈRE; su filosofía no cambió. Cambió tal vez el acerca-

miento a ella. Yo seguí mi trayectoria, hice otra escuela, la FEMIS; hice algunos documentales para televisión francesa, trabajé en Colombia, y volví con el tiempo a esa escuela donde, sin tener plena conciencia, sí había dado los primeros pasos serios en este camino del cine. Porque, cuando hice el taller Varan en 1987, no tenía la impresión de haberme confrontado tanto con el cine. Y quizá era cierto. Me había confrontado más conmigo misma. Con el porqué diablos hago cine. Con las preguntas esenciales que guiarían después muchas de las películas que haría. Me enfrenté con algunos de los nudos de mí misma que el cine ayuda a resolver. Es ponerse a prueba mostrándose a sí mismo aunque se esté filmando una montaña. Es aprender a darle espacio a la vida para que contradiga muchos de los prejuicios que cargamos. Es aprender a ser permeable y a saber moldear al mismo tiempo: dos actividades que pueden parecer contradictorias. Y entendí sobre todo por qué escogí ese medio de expresión, y no un papel y un lápiz, o una escena teatral o un circo. Es decir, que más que haber aprendido una técnica particular, en Varan aprendí a experimentar con mi propia mirada sobre el mundo. La técnica se aprende cuando se necesita, con cada película que se hace y cada pregunta que suscita. Quise organizar un taller Varan en Colombia. Rithy Pahn había organizado uno en Cambodia, André Van Inn en África del Sur, Jacques d'Arthuys en Bolivia, Séverin Blanchet en Papouasia Nueva Guinea, Jean Lefaux en Rumania y la Isla Mauricio. Hubo experiencias en México, en Kenya, en Brasil, en Congo, en Laos, en Egipto, en Noruega, en Filipinas, en Nueva Caledonia.

Las verdaderas razones de mis ganas de hacer un taller Varan en Colombia no las sé explicar todavía, si soy sincera. Un compromiso con la patria, la Patria, yo que no entiendo mucho lo que esa palabra significa, lo que contiene. ¿Un querer "dar" porque "yo tuve"? ¿Una nueva experiencia para volver después de tanto tiempo a mi ciudad natal? ¿Un pretexto maravilloso para estar de nuevo oyendo una lengua que me llega a las tripas sin que yo tenga que hacer la traducción en la cabeza, para estar cerca de la gente que quiero en ese país que dejé sin dejar hace 20 años? ¿Una acción política para contribuir a romper un poco el rompecabezas de una ciudad atravesada con muros invisibles, pero que todos conocemos? Tal vez un poco de cada una de esas cosas me llevó a querer organizar en Bogotá un taller Varan en el año 2000.

Con el apoyo incondicional del equipo de Varan nos lanzamos en la consecución de la financiación. Un taller en otro país implica que este dé algunos fondos. Así, en una coyuntura particularmente favorable, decidieron participar y ser muy buenas cómplices, Claudia Triana, que dirigía el Fondo Mixto de Cinematografía, y Sylvia Amaya, que dirigía entonces el departamento de cine del Ministerio de Cultura. Con su apoyo y entusiasmo logramos la valiosa ayuda de la Alcaldía de Bogotá y de la Universidad Nacional. Todo funcionó muy bien. Con los ava-



tares de Colombia, los pánicos de último momento, las ansiedades de que lleguen las cámaras cuando tienen que llegar, en mayo del 2000 empezamos, a tiempo y hora, el taller para 12 alumnos que venían de todo el país a contar la ciudad capital. Contaron la angustia del desempleo de un hombre que piensa incluso vender el bebé que está aún en el vientre de su esposa; contaron la vida de los niños desplazados por la violencia y que se han tornado un edificio de la Cruz Roja; contaron una escuela de estimulación temprana para bebés de la más alta burguesía; un noti-

ciero fuera de cámara; una adolescente que se inventa cómo construir escuelas en su barrio sin tener un peso; el amor incondicional de una pareja a su perro Quequi; los meandros del seguro Social; la vida insospechada de un recolector de basuras mal llamado "desechable"; la espera angustiosa y eterna de la mujer de un hombre secuestrado; las preguntas de amor que se hacen las jóvenes de 20 años y amigas de una de las realizadoras; lo que significa "agua" en un barrio no muy lejos del centro... Si bien no puedo explicar las razones que me llevaron a iniciar esta aventura, puedo asegurar que el compromiso de los alumnos, las sorpresas cotidianas de sus rushes, la fuerza vital de sus películas, la increíble recepción de ese taller, me comprometió completamente con esta iniciativa. Ese primer taller de 11 semanas sirvió para hacer doce películas; pero sobre todo para ver nacer un grupo de trabajo, el Taller Varan Colombia. La financiación permitió la compra de cámaras y equipos de edición para que el taller pueda existir aunque nosotros no estemos ahí. Sin embargo, en el primer taller los muchachos eran jóvenes, y en el huracán del compromiso, decidimos organizar un segundo taller para aumentar las armas del cine en un país con ganas de contarse. Ellos aprenderían a ser más independientes y rodarían por grupos en sus ciudades natales respectivas. Así se hicieron en un segundo taller en el 2002, cuatro películas un poco más largas y complejas, que se rodaron en grupo (Zona II M17 en Medellín, *Los hijos del viento* en Pasto, *Andar con tacto* y *Esperando* en Bogotá). Varan Colombia fue creciendo, el Fondo Mixto los fue acompañando y albergando sus equipos, y hoy es innegable que ese grupo de fuerza creativa existe y vive.

Muchas cosas me sorprendieron en ese paso por Colombia. A medida que enseñábamos que una película es la relación con la persona que se filma, los alumnos tenían que transmitir eso pacientemente a sus propios personajes. Tenían que convencerlos de que una cámara no es forzosamente para hablarle a todo un país a través de una televisión llena de vicios. A los unos y a los otros les extrañaba que el director viniera a filmarlos más de una vez, que se quedara dos meses, que se volvieran amigos. La sorpresa de ir viendo transformarse una persona en personaje, y tener que resolver entonces una dramaturgia propia de la película, era una de las dificultades más grandes. Tanto más que la realidad cambia, que la visión que tenemos de ella se transforma demasiado

a medida que pasamos tiempo en contacto con ella. La complejidad humana se abre su paso entre los clichés y los prejuicios. El increíble potencial de alteridades, de personas únicas, sorprende tanto más en un país donde la televisión nos invade de telenovelas repletas de personajes-arquetipos, donde el realismo mágico nos ha hecho creer que nuestro realismo es mágico o debe serlo; en un país contado más por otros que por nosotros mismos, donde los clichés de lo que somos están tomando cada vez más fuerza en nuestro propio inconsciente colectivo.

Las películas que se hicieron fueron el testimonio de individualidades: de cada individuo filmado, pero sobre todo de cada individuo filmador. Porque sabemos muy bien que el documental cuenta un poco sobre la realidad que filma, pero cuenta sobre todo la mirada de quien la filma. Cada documental es en cierta forma un autorretrato. Aunque quien lo esté haciendo crea poder esconderse detrás de otras realidades. Esas realidades-escondites son transparentes, como los vestidos del rey, y los espectadores podemos darnos cuenta, cuando vemos el conjunto de películas que se hicieron, que ellas son en parte el retrato de una sociedad muy dividida, pero son sobre todo testimonio de una fuerza narrativa de muchachos con talento con una necesidad enorme de expresar. La experiencia se repitió en Venezuela. En Mérida. Esta vez la iniciativa fue de la agregada cultural de Francia en Caracas, Agnès Nordmann. Y las participaciones también fueron múltiples y maravillosamente cómplices. El CONAC (Consejo Nacional de Cultura), el CNAC (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía), y la Escuela de Cine de Mérida aportaron financiación y energía, y en el 2002 muchachos de todo Venezuela contaron sus historias. De Maracaibo, de Caracas, del Delta del Orinoco, de la Gran Sabana, de Mérida. Con mucho entusiasmo ellos tienen la voluntad de empujarnos de nuevo hacia ellos y estamos pensando en un segundo taller Varan en Venezuela. Y en conjunto soñamos un taller que trascienda las fronteras, que una sus fuerzas con Colombia, que se reproduzca en Ecuador, que surja de las cenizas de Bolivia donde un buen núcleo quedó hecho hace más de 20 años. Una unión de países, un gran sueño que ya se ha tenido. Y si no fuera por la heterogeneidad con que la hoy tantas causas reivindican ese sueño, nos atreveríamos, aunque fuera por humor, a imaginarnos que un día podríamos ver nacer un taller Bolívarán. ■■■



■ Un formidable tumulto, una funesta devastación

Sobre *Notas para una película*, de Ignacio Agüero

por **Camilo Falla**

"En el futuro el winka volará sobre nosotros como el carroñero a veces vuela sobre las casas: Así va a andar el winka en el futuro".

Manuel Calfín (Citado en *Notas para una película*)

"La fealdad del presente tiene fuerza retroactiva".

Karl Kraus

La última película del chileno Ignacio Agüero es un hojaldre de tiempo. Capas de pasado y de presente se pliegan, entran en contacto, se superponen mediante fricciones que hacen de ambas temporalidades superficies porosas, húmedas y ricas, en el sentido de excesivas, rebosantes. Recrea cinematográficamente un texto literario: el diario de Gustave Verniory, ingeniero belga, titulado *Diez Años en Araucanía 1889-1899*. El procedimiento que Agüero desarrolla es la imaginación anacrónica; de principio a fin mezcla tiempos, que no son sólo el pasado histórico con el presente político, sino también la temporalidad del cine mismo. Arroja el guión, normalmente concebido como el pasado o germen primigenio de una filmación, a la vida ya madura de la película: se lo declama a viva voz a medida que el mismo se realiza en imagen ante nuestros ojos. La utilería es deliberadamente actual: nuestro Verniory lee sus líneas de una hoja de papel en un sobre plástico, se viste a ratos de época y a ratos como un mochilero de hoy día, usa sombrero pero sueña con trenes a color de urbe suramericana actual. Y, por supuesto, ve *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), de Raúl Ruiz, en la gran pantalla de una sala de cine.

La ruptura de la unidad discursiva de cada secuencia lleva a una serie de

pliegues del testimonio decimonónico con el presente que nos es propio. Pliega el siglo XIX para reordenar esas tres letras hasta que la última X se mueva al principio, obligándonos a contemplar su cualidad de contemporáneo, mirando al siglo XXI. Apreciamos así una correspondencia entre eventos políticos pasados y la resistencia mapuche viva hoy. En cierto sentido, la película lleva así a dos búsquedas contrastantes pero compatibles y simultáneas en relación con su retrato del territorio: la denuncia y la redención. A menudo, las descripciones de Verniory contrastan con la filmación de locaciones golpeadas por el paso del tiempo. Esto no es simplemente una erosión abstracta y genérica; tiene una especificidad histórica: es el efecto corrosivo de la modernización y la violencia étnica. Y sin embargo, al mismo tiempo, rescata la exuberancia del paisaje selvático de Wallmapu, su belleza deslumbrante, que es a lo que el diario del belga busca responder, como descifrando un enigma de abrumadora hermosura. Estas dos búsquedas, la de la redención de la belleza de un tumulto natural y étnico, y la de la denuncia de una devastación violenta de varios siglos, encuentran una resolución conjunta. Se trata de vincular en cada paso esta belleza a la resistencia política y a la persistencia de la lucha mapuche: los personajes de la película reciben en silencio, tan maravillados como nosotros, los testimonios de esa lucha narrada en viva voz por líderes indígenas. Nos preguntamos si logran captar el significado de la lengua originaria o si, como le pudo ocurrir al Verniory del pasado, se enfrentó primero a su entorno como un enigma estimulante que llegó a conmoverlo antes de que pudiese comprenderlo del todo.

Los materiales de los que se compone la película son diversos: entre secuencias casi teatrales en su ejecución se cuelan fotografías de archivo, planos a color de la ciudad, momentos de apreciación natu-



Fotogramas de *Notas para una película*

ralista, silencios en bares, vehículos que pasan, animales. Asimismo, nos topamos con lecturas en voz en off, indicaciones de dirección, diálogos actorales, recuentos orales de la historia mapuche, sonidos de motores y de fauna silvestre. Esta heterogeneidad no es tan sólo un capricho: es una realización formal de un ideal democrático radical en su aproximación al mundo y a la historia o, mejor, a la producción cinematográfica de imágenes del mundo y de la historia.

Sin duda, que el presente se une por todas partes de pasado implica una relación de mutua afectación: también el pasado se ve asimismo untado de presente. Aunque en lugar de fundidos haya cortes, bastan unos breves segundos de color para que el siguiente plano en blanco y negro deje de estarlo un poco. En ese sentido, existe un riesgo: la erosión del mundo moderno con sus agresivas velocidades puede herir de forma retroactiva a la evocación de una geografía que al viajero se le antojó como cuasiparadisiaca. Pero, al mismo tiempo, este doblarse y doblarse y volverse a doblar de la masa del tiempo carga al tiempo con dicho peligro y el antídoto a ese peligro. La belleza del presente, de la resistencia viva en rostros, voces y árboles vigorosos, nos convence Agüero, también puede tener un efecto retroactivo e iluminar el pasado como una fuente fértil y saciadora. ■

Proyecciones Con presencia de esta película del director

■ Domingo 8 de septiembre
⌚ 6:00 p.m.
📍 Teatro Otraparte | Envigado

■ Miércoles 11 de septiembre
⌚ 4:30 p.m.
📍 Cinemas Procinal Las Américas | Medellín



**Elaboramos 100%
de nuestras cervezas con
ENERGÍA ELÉCTRICA SOLAR**



EL EXCESO DE ALCOHOL ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD. PROHÍBESE EL EXPENDIO DE BEBIDAS EMBRIAGANTES A MENORES DE EDAD.

VIVE
RESPONSABLE



BARBOSA, UNA JOYA POR
Descubrir



ALCALDÍA DE
BARBOSA
Departamento de Antioquia

Vereda "Matasanos" | Fotografía: Ricardo Cano | Oficina Comunicaciones



Un tartamudeo, una tartamudanza

Sobre *Bajo una lluvia ajena*

por **Valentina Giraldo Sanchez**

Busqué en internet la raíz de la palabra “tartamudo”, me pregunto en qué momento de la historia del lenguaje apareció nombrada una “torpe” realización del mismo.

Internet me dijo: “La palabra tartamudo está formada con dos voces onomatopélicas: La primera es tart, que nos dio las palabras: tartalear (moverse sin orden, turbarse, temblar) y tartajear (hablar con un impedimento, repitiendo sonidos). La segunda, *mu-, indica el sonido de quien habla con la boca cerrada”.

Bajo una lluvia ajena es la última película de Marta Hincapié Uribe, en ella reúne las videocartas que grabó con mensajes de diferentes personas migrantes que para entonces vivían en Cataluña. De manera paralela nos cuenta la historia de su abuelo, quien viajó muchas décadas antes al mismo lugar para estudiar medicina.

Reúno sobre la mesa las posibles aristas para empezar a escribir bajo esta lluvia de luz que nos presenta Marta. Y, sin embargo, las palabras se me desordenan y tratan de colarse por los intersticios y memorias de los relatos que acabo de escuchar.

Pienso de nuevo en el tartamudeo ¿Y si a mis manos apenas les caben algunos gestos y onomatopeyas? Una de las primeras cosas que se tiene que adaptar cuando se migra es el lenguaje. Las palabras entonces pareciera que tuvieran que ser aprendidas de nuevo: tantear, es decir, explorar inclinaciones de aquello que queremos nombrar. Cuando el cuerpo se muda no todas las cosas se mueven al mismo tiempo. Y quizá quizá, si primero llegan las manos y una maleta, puede que de últimas llegue la lengua y puede que se demore un poquito más en llegar el corazón.

Marruecos
Groenlandia
India
Ghana
Senegal
Ecuador
España
Palestina
Colombia

¿Qué sucede si hay que aprender a decir “casa” en otro idioma?

Sigo pensando derivas: toda mudanza tartamudea. Toda mudanza palpita una tierra. Toda maleta tiene la forma de un vientre. Todo vientre recuerda a casa.

Un prefacio:

Entre la luz que parpadea encuentro una caja llena de postales: algunos objetos del fin del mundo, paisajes de eso que pareciera estar más-allá-del-mar, cruzando las montañas que no permiten ver la línea del horizonte.

Pienso muchas cosas antes de escribir sobre ésta película, ¿Qué latencias reaparecen en mi cuerpo que observa? Marta nos habla de su abuelo, de un viaje trasatlántico, de irse muy muy lejos.

Una caja llena de paisajes
Objetos del fin del mundo
Aquellos que están más allá del mar
Un inventario del tránsito se recrea en la
luz de una película que recibe, fotosensible, mi piel.



Fotogramas de *Bajo una lluvia ajena*

Una aproximación, un primer pálpito:

Marta nos cuenta que llegó a Cataluña tratando de seguir un trillo que había conocido anteriormente por las postales que enviaba su abuelo. En esta película, ese cruzar-más-allá-del-mar desembocó en las historias de aquellas personas quienes tuvieron que migrar y desembocaron, como las deltas de los ríos, en un territorio ajeno.

Observo y trato de hacer una lista para poder escribir:

Muerte
Lejanía
Frontera

No-poder-volver

Todo se revuelve entre los pies y las manos.

Esta película me toca los ojos
Y remoja el corazón.

Observo y sigo pensando ¿Cómo escribir sobre el movimiento, la migración, la distancia? Veo y trato de recordar las cosas que me han enseñado sobre el movimiento de un territorio a otro: todo llega a la imagen de un canasto, un morral, una maleta. Pienso en Ursula K. Le Guin: el artefacto cultural más antiguo que representó la supervivencia de eso que llaman homo sapiens sapiens fue una bolsa tejida para recoger, transportar y compartir semillas.

¿En qué momento ese movernos con una segunda barriga llena de semillas se volvió tener que cruzar una frontera para huir de una guerra o tratar de encontrar condiciones de vida más adecuadas?

¿En qué momento ir de un lugar a otro se volvió tener que cruzar controles policiales o someterse a las decisiones de estados ajenos?

En-qué-momento-mover-fue-huída

Una mancia, un recuerdo, un segundo apunte:

La película empieza con Najat enviando un mensaje a su abuelo muerto. Ella y su hijo frente a la cámara. Ella habla. Marruecos. Un barco. El hijo interrumpe, ella le habla al hijo. Vuelve a la cámara, le habla al abuelo.

La película termina casi casi como empieza: Najat repite la videocarta. Marta dice que, para entonces, no había caído en cuenta de la importancia de que Najat le hablara a su abuelo muerto con la misma lengua con la que le hablaba con ternura a su hijo.

Cada madre y cada barrio es un dialecto

Algo escribo sobre mi vientre, que es mochila de viaje, y escuchando las palabras de Marta recuerdo que todas las veces en las que mi cuerpo se ha movido, lo ha hecho por elección. Y entonces lo que trato de decir se vuelve un tartamudeo, una tartamudanza.

Entiendo
Pero no entiendo

Canta Mercedes Sosa "desahuciado está el que tiene que marchar a vivir una cultura diferente".

Millones de años de la historia humana han florecido en aquellos encuentros que las bisagras de los territorios posibilitan. Trato de pensar afanosamente en lo hermoso del dialecto, o la palabra que se cruza con otra palabra y entonces se reconoce hermana.

Vuelvo de nuevo a la película y trato de

pensar en una palabra o sílaba que que de manera muy similar repitamos: ma

Ma
Mamá
Madre

¿Qué pasa si la segunda lengua absorbe a la primera?

¿Y por qué a la primera lengua parecieran dolerle más cosas?

Cosas como por ejemplo decir "tierra"

Un altar, una mano, un mapa:

En la película aparece un naufrago. Él nos habla de montarse a un barco e irse muy lejos. Irse a otra tierra porque la tierra propia muy imposible parece a veces.

El naufrago nos habla de sus abuelos, de su familia. Nos habla de cortarle la garganta a un gallo para pedirle coordenadas a los muertos.

¿Será que cada altar nace de una herida?

Vuelvo al naufrago: cuando una va por el mar difícilmente hay montañas que nos indiquen la orientación que llevamos. A falta de estas tenemos al cielo. Las estrellas nos indican el lugar del cual venimos, el lugar que transitamos, y el lugar al cual llegamos.

Pienso en el título de la película, ¿si se está bajo una lluvia ajena una se termina mojando? Sí, una se termina mojando porque una está bajo la lluvia, ¿y cuáles son las estrellas que nos miran desde el cielo de la lluvia?

Imagino: qué constelaciones se ven en Senegal, en Palestina, en Ecuador, en España.

Las películas son también coordenadas de luz

Imagino: son muchas lenguas bajo un mismo cielo.

¿y cuáles son las estrellas que nos dejan de mirar cuando nos movemos de territorio?

¿y cuáles nos mirarán ahora?

Un recuerdo: leí sobre los barcos que traficaban personas para esclavizarlas.

Muchas lenguas distintas, muchos pueblos diferentes.

La manera de reconocer el lugar del cual se venía eran las estrellas.

Pues, más al sur son otras las estrellas que nos miran.

Más al norte, son otras las estrellas que señalan.

Un encuentro, manos juntas:

Por entre las fisuras de la palabra

Saber luz a la película

Marta nos cuenta que, algunas veces, personas que ella filmó en las videocartas quisieron filmarla. Vemos entonces a todos reunidos comiendo. Un plato al centro de la mesa. Varias manos se acercan. El alimento está presente en diferentes momentos de la película.

Una imagen: una mujer bate el chocolate y amasa arepas, dice "esto no se puede olvidar".

Un pensamiento: el fogón alumbría las caras y calienta el cuerpo, como la pantalla de un cine.

Un recuerdo: en la casa de la memoria de Nariño una mujer me habla que aprendió (con otras mujeres) que uno de los lugares que más se extraña, cuando había desplazamiento, era el fogón de la cocina.

El estómago es también como una mochila de viaje. El estómago es algo así como la raíz de la lengua. Y, cuando una se mueve, la barriga tiene que aprender nuevas palabras como alimentos. Me pregunto, ¿cómo son las huellas que deja el cuerpo cuando son otras las montañas que se pisan? Cómo con una viajan los amasijos que alimentan al corazón semejante a la tierra que a una la ve nacer.

Como el cuerpo
está todo hecho
de meandros
nace y desemboca

Una deriva, una ternura:

La primera lengua, la que todo extraña, a la que algunas cosas le duelen, la primera lengua, describe la casa:

Hecha de barro
Muy muy lejos
Muy muy cálida

Casi terminando la película Marta filma a un candidato de la derecha que, para entonces, estaba haciendo campaña en Cataluña. Dice que es necesario amoldarse, camuflarse y pasar desapercibido si se quiere hacer parte de una sociedad. Si se llega de un lugar lejano.

Muchas cosas se aparecen en mi cabeza mientras escribo: Pienso en el Darién, donde no pasa una carretera y aun así hay mil rutas trazadas por migrantes. Mil rutas trazadas con pies. Pienso en los estados, esos que establecen normas, lenguas y ejércitos. Pienso en las embajadas, en hacer fila, pedir visas. Pienso en la fe de un permiso de residencia. Pienso pienso pienso. Pienso, por ejemplo, en miles de cuerpos en el mediterráneo. Pienso pienso pienso. Y me aterra.

Políticas migratorias
Racismo

Cruzar un río y no poder volver a cruzarlo de retorno

Marta vuelve a las postales de su abuelo. Anoté una de las cosas que dijo: "soñar con otra tierra que entrañaba la promesa de un mundo mejor". Imagino de nuevo eso que está más allá del mar y detrás de las montañas, el sueño que puede engendrar la distancia. Miro hacia abajo y veo mi ombligo. Alimentado, enseñado y querido por las palabras que amanecen en los alimentos de esta tierra, más acá del mar, delante de las montañas.

Vuelvo a la película: todas las palabras me recuerdan que nuestros cuerpos están hechos de tránsito. Pienso en lo bendito del movimiento, y que la distancia, a veces obligada, aunque aterradora, puede gestar ternura y solidaridad.

Un recuerdo: escucho a una mujer que parió sola a todos sus hijos decir que la placenta es como una atarraya, un gesto del tránsito.

Otro recuerdo: encontré una nota que dice "Pablo dijo que el lugar del poder es negar el encuentro".

Aquellos gestos de luz de *Bajo una lluvia ajena* me hacen pensar que algo se le puede rasguñar a la tristeza que produce la distancia. Y que ojalá ese algo sea la posibilidad de ese encuentro, esa misma posibilidad que el poder niega.

Un final:

Marta filma una gran pared pintada y nos habla de que las imágenes la hacen pensar en la torre de babel. Esa torre que los humanos querían construir para llegar a dios y que él, con su lengua bifida tan a veces gentil y tan a veces cruel, les hizo hablar entre sí diferentes lenguas. Entonces nadie se entendía. Aparecen los conflictos y la torre se derrumba.

Pienso en el tarot:

Un rayo
fuego
derrumbe
un cuerpo cae

la casa caída parece un fogón
que cocina nuevas formas
cálidas

La letra hebrea que se asocia a esta carta es Peh פ

en árabe es Fam ف
significa boca
boca a veces, significa herida
a veces, significa ojo
casi siempre, puede significar raíz 根



DÉJANOS CONTARTE UNA HISTÓRIA...



Nuestra historia
se lee

DERECHA A IZQUIERDA

En WFE Seguros, transformamos los desafíos de la vida en oportunidades para tu tranquilidad y bienestar.



- GrupoWFE
- Grupo_wfe
- GrupoWFE
- www.wfe.com.co
- (604) 448 5757
- +57 318 200 0007 - ChatBot



¡Llegó el momento de hacer
Realidad Tus Sueños!

► *¡Matrículas
abiertas!*

Comunicate
 (604) 604 6007
Ext. 106 - 107 - 144 - 211

Síguenos en nuestras redes sociales



www.cedenorte.edu.co

Educación para el Trabajo y el Desarrollo Humano
Inspección y Vigilancia Secretaría de Educación

Deseñafado Radical

Sobre *Corridas de alegría*, de Gonzalo García-Pelayo

por Alonso Aguilar



Fotograma de *Corridas de alegría*

En Discogs, la base de datos por excelencia para coleccionistas de vinilos, el álbum homónimo del cantante español Ricardo Yunque cuenta con 8 copias en venta, empezando en 1 euro con 50 centavos. Hay 6 usuarios que lo tienen y uno que “lo quiere”. A todas luces, parece ser un lanzamiento inconsiguiente, virtualmente olvidado luego de su efímera aparición en 1980. De hecho, ni siquiera está indexado en la web de Rateyourmusic.com, donde este tipo de eclecticismo pop suele tener una mayor acogida y representación que en el resto del internet gracias a nerds musicales en búsqueda de consolidar el próximo clásico de culto no-anglosajón.

La historia oficial y popular determinaron que no había algo notable, ni siquiera de manera revisionista, en este larga duración magistralmente ilustrado con la penetrante mirada castaña y el aparentemente infranqueable mullet de Yunque viendo directamente a cámara. Si se partiese del film *Corridas de alegría* (1982), de Gonzalo García-Pelayo, como único referente, sin embargo, esto sería absolutamente inconcebible. En el picaresco mundo de hedonismo andaluz en el que existe la película, Ricardo Yunque es una piedra angular. De manera extradiegética, es presentado como un trovador

generacional, el artista seminal de un momento y lugar en el tiempo que no puede ser entendido si no es a través de sus cautivantes inflexiones vocales y romántica filosofía pop. La cámara serpentea por los estrechos callejones de la ciudad en un dolly sin fin, y es como si el “muero, muero, muero... muero por seguirte amando” de “Porque la vida es así” hiciera eco eterno en los adoquines sevillanos. El aura de grandilocuencia que García-Pelayo le impregna a la música de Yunque puede que sea algo meramente incidental, un insulto arreglo comercial entre la disquera y la distribuidora, y que perfectamente pudo tratarse de cualquier otro artista de flamenco-pop de la época. Lo mismo podría decir alguien sobre la locación andaluza en *Corridas de alegría*, cuya narrativa tiene poco amparo real en la especificidad del sur de España, al menos si uno se guía por el incidente dramático. Por qué alguien haría eso último con el cine del director de las infames *Manuela* (1976) y *Vivir en Sevilla* (1978) sería más bien la incógnita.

El motivo por el que las canciones de Yunque y los escabrosos establecimientos de Sevilla son esenciales para *Corridas de alegría* yace en el plano de lo sensorial. La música de este cantautor ni siquiera es realmente oriunda de Sevilla, él siendo

conocido como "el morenito de Madrid". Aún así, hay algo en sus trillados híbridos entre artificiosos sintetizadores ochenteros y la centenaria tradición flamenca que encapsula perfectamente la atmósfera del filme. Es como si se reconfigurara nuestra percepción cuando tal bricolaje musical llega a nuestros oídos, un reajuste no muy diferente a quien escucha el acento andaluz por primera vez, o el que intenta seguir los flujos del veraniego cine de García-Pelayo sin ningún tipo de advertencia.

Después de todo, algunos dicen que el habla andaluza se explica no desde la etimología, sino por la meteorología. 15 horas de sol, de tiempo perfecto en las palabras de los locales, hace que la gente se acostumbre a estar siempre afuera, a vivir en la calle, donde lo que se hace es hablar e intercambiar. El flamenco que Yunque juguetonamente recontextualiza ya es de por sí lo más lejano a un arte puro y pulcro, justamente el resultado de intercambios gitanos, africanos y árabes que solo podían suceder entre cigarrillos en callejones y plazas públicas.

En *Corridas de alegría* la mera presencia de la ciudad se construye desde su naturaleza errante y cinética. Ningún monumento se presenta con el portento solemne y estático de lo oficial, sino que es tan parte del tapiz arabesco de la ciudad como las cantinas punkys. No es coincidencia que la perspectiva de la película venga desde la lujuriosa holgazanería de Miguel (Miguel Angel Iglesias) y Javier (Javier García Pelayo), dos beatniks criminales que se introducen en un auto descapotado, conversando sobre un escape anticipado de prisión.

Nunca se ahonda en el motivo por el que Miguel estuvo en la cárcel, ni realmente cómo hizo para salir de ahí. Solo se saben dos cosas de su misión: 1) Quiere venganza y 2) Busca un reencuentro con su amada Diana. Las motivaciones de Javier son aún más difusas, en muchos instantes dando la impresión de que simplemente carece de algo más interesante que hacer con sus días. Y es que su vaivén de escena a escena, de encuentro armado a habitación con persianas entrecerradas, les pone frente a una colorida nómina de arquetipos de la España de los 70. La más notable es la inolvidable Volcaíta (Isabel Pisano), quien rápidamente pasa de ser un objeto de deseo desbordante a una más de la pandilla (aunque nunca dejar de ser vista con ferviente anhelo por sus desinhibidos acompañantes).

Enlace a
Porque la
vida es así,
de Ricardo
Yunque



Los dos aspectos centrales de la travesía de Miguel y Javier se desvanecen casi al instante de ser vocalizados; se pierden entre enfrentamientos con la policía, en el asilo donde extravagantes homosexuales y en múltiples encuentros carnales con chicas "modernas y sin complejos". Se podría decir que la película misma está siempre al borde de desbaratarse, de no ser más que un antojadizo compilado de desnudez y crimen arbitrario. Pero el hedonismo en el que se regocija García-Pelayo se mantiene siempre lejos del inerte nihilismo juvenil. La deriva que habitan sus personajes es desentendida y juguetona, justo como su puesta en escena.

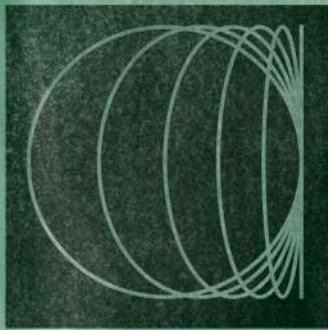
Corridas de alegría es menos efusiva en sus rupturas formales que *Vivir en Sevilla y Frente Al Mar* (1979), y seguramente por ello carece del mismo culto. Acá no hay texto en pantalla desfasado, ni dotes de lirismo godardiano que estrechan las barreras entre "baja" y "alta" cultura. Lo que vivimos durante cerca de 80 minutos es el tipo de entusiasmo contracultural que solo se vive desde la fascinación genuina y nunca desde el cálculo chic. El impulso autodidacta de García-Pelayo detrás de cámara tiene nulos complejos con eludir "el buen gusto". Quizás hay reverberaciones del cine quinqui de José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia, sobre todo en el trasfondo criminal de sus

antihéroes, pero García-Pelayo tiene poco tiempo o interés para dimensiones simbólicas o psico-sociales sobre la transición post-franquista. Lo suyo son fascinaciones primales si se quiere. Pasión entre cuerpos, efusivos ritmos folclóricos, el eterno verano de una ciudad que parece existir fuera de los opresivos ritmos de los centros urbanos...

Así como con Roberto Yunque y sus extraños himnos de flamenco-pop, la imposibilidad de intelectualizar los goces de la obra de García-Pelayo probablemente lo mantengan siempre al margen de los grandes cánones. Y precisamente hay una belleza irreplicable en ello, una espontaneidad que solo puede existir desde la periferia del consenso. Una impertinencia que a pesar de estar mucho tiempo sepultada, y ocasionalmente denostada, tiene un efecto visceral cuando es redescubierta. ■

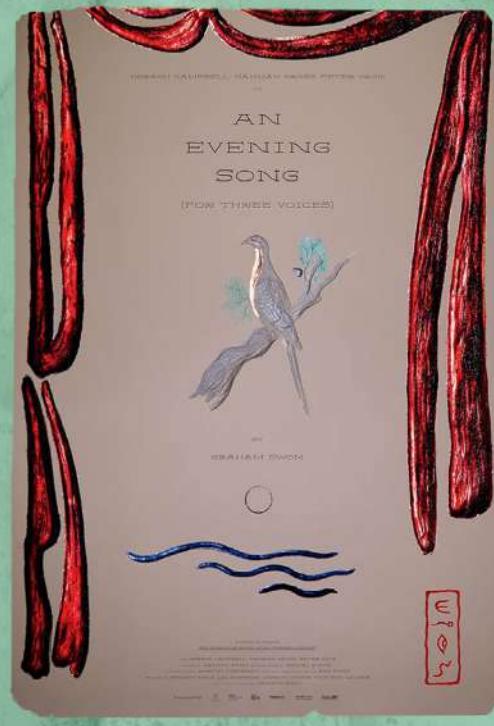
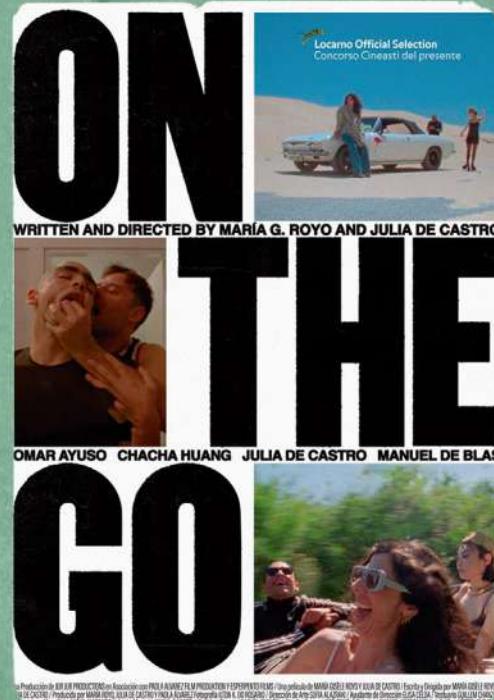
Proyección de esta película

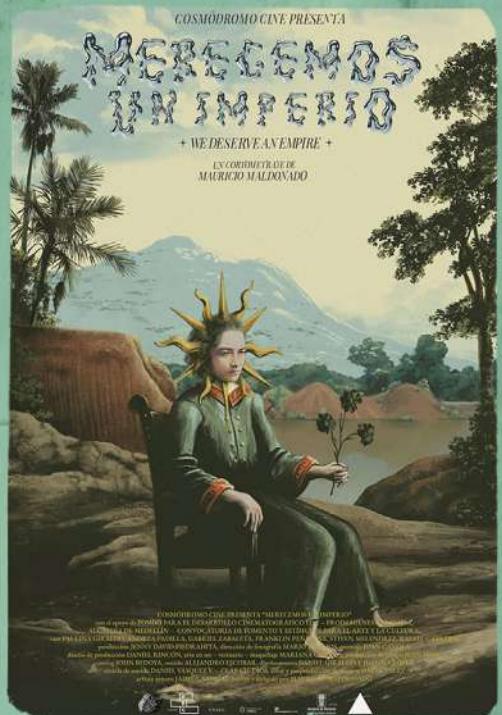
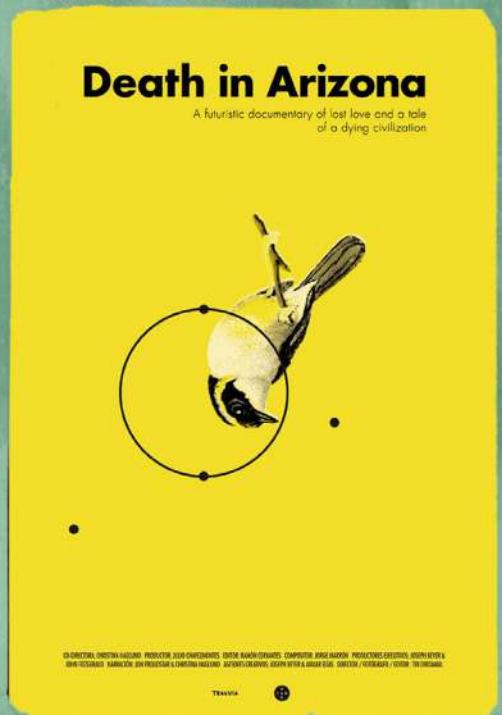
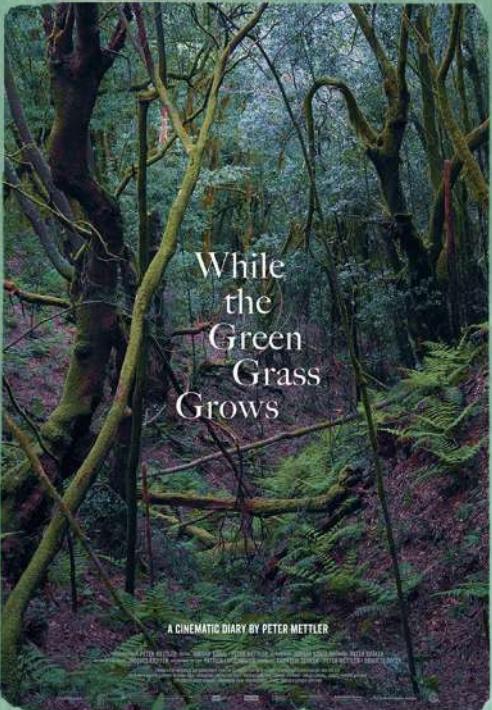
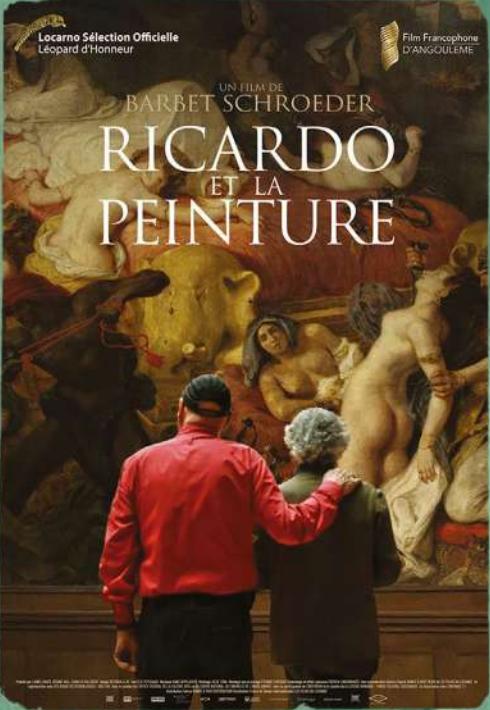
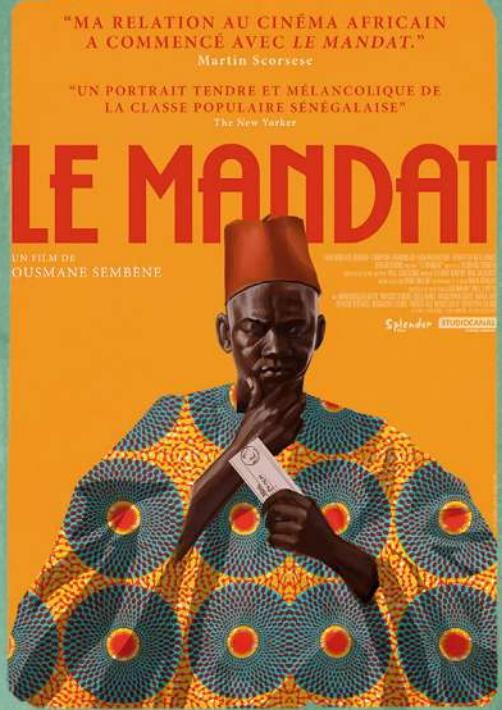
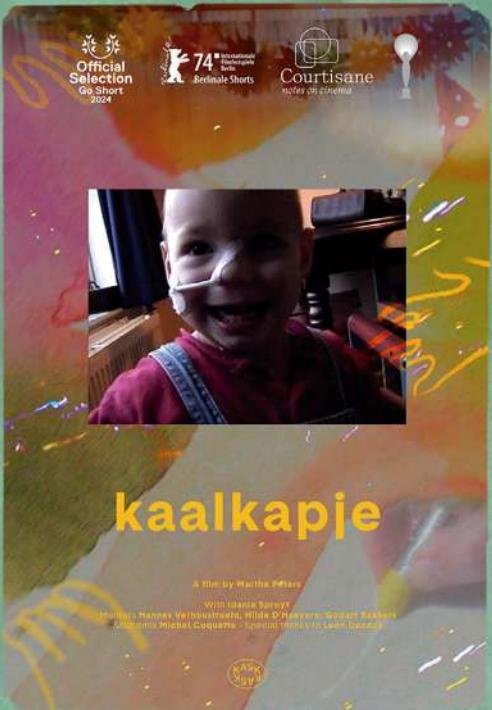
■ Viernes 13 de septiembre
⌚ 7:00 p.m.
📍 Cinemas Procnal Las Américas | Medellín



CINEMANCIA
FESTIVAL
METROPOLITANO
DE CINE

Cuarta edición





**20
24**

Martillazos, destrozos, fracturas

Notas sobre un primer visionado de *L'amour fou*

por Lucas Granero

Cuando el crítico Jonathan Rosenbaum vio *Duelle* por primera vez en una sala parisina, escribió un texto sobre la película para la revista "Film Comment" con la esperanza de que el público americano entrara en contacto con la obra de Jacques Rivette. Decidió titular ese artículo con una suerte de advertencia a sus posibles lectores: "Notas sobre un primer visionado". Con ese título, el crítico asumía la culpa de un intento fallido. No se trataba de un texto definitivo sobre una de las películas más críticas del cineasta francés, ni siquiera de un ensayo y mucho menos de una crítica. Lo que había llegado a confeccionar era, más bien, una especie de intento de algo, una pequeña organización de pistas, unos esbozos que permitían describir tan solo aquello que era visible en esa primera insinuación al universo rivetteano.

Enfrentarse a *L'amour fou* por primera vez obliga a posicionarse de una manera similar a la de aquel crítico. Se podría abarcar desde dos posiciones distintas. La primera, entrando a ella de puntas de pie, tratando de no hacerse notar (a veces, como espectador, uno se hace notar demasiado), observando la película con un cierto respeto, haciendo honor a su mito de obra total. La segunda implica dejar de lado toda timidez y permitir un avasallamiento, es decir, que la película lo abarque todo y uno acceda a dejarse llevar por esa marea. Son dos formas de vivir la misma intensidad. Tal vez, incluso, la película permita que aparezcan las dos posiciones de manera simultánea, a veces tranquilidad, a veces distorsión, tal es su intensidad. Como sea, lo que aquí intento no es un texto abarcativo sino unas breves anotaciones sobre la experiencia de ver *L'amour fou* por primera vez, tal solo un bosquejo de un mundo que se abre frente

a uno y que tal vez nunca se termine de explorar del todo. Estas son, entonces, mis notas sobre un primer visionado.

1. En una entrevista para *Cahiers du Cinéma*, Jacques Rivette decía que *L'amour fou* era tan solo el residuo de un proyecto mucho más grande, pensado a largo plazo. Confesaba que lo que más le interesaba era conseguir, finalmente, una instancia de rodaje en la que se sintiera completamente cómodo, en armonía total como para conseguir una película que fuera el producto de una comunión entre intérpretes, técnicos y demás implicados. Las cinco semanas de rodaje que le llevó realizar esta película monumental supusieron el descubrimiento de una nueva forma de relacionarse con el cine, acaso el impulso vital que terminó de darle entidad a su particular modo de experiencia cinematográfica duracional/vivencial. En ese sentido, *L'amour fou* puede pensarse como una suerte de documental sobre aquellos días, un entrecruzamiento de distintas sensibilidades que le dan forma a una película de extrema densidad emocional.

2. Las relaciones con *La mamá y la puta*, de Jean Eustache, estrenada cuatro años después, resultan obvias, y los diálogos que se establecen entre ambas películas son múltiples. En principio, las dos tocan la idea de un romance sofocante, en el que factores externos a la relación terminan actuando como disparadores para diversas amenazas. Bulle Ogier (que hace aquí su primera aparición en el cosmos Rivette, dando inicio a una relación que se desarrolló durante toda su obra) y Jean Pierre Kalfon forman una pareja de artistas que se encuentran en medio de los ensayos para una puesta teatral de Andrómaca, de Racine. No pasará mucho tiempo para que ella comience a rodearse



Fotograma de *L'amour fou*

de sospechas y dudas con respecto a las relaciones de su pareja con las actrices de la obra, lo que la terminará distanciando cada vez más de la realidad hasta alienarla por completo. Rivette siempre ha sido el gran retratista de la paranoia (lección aprendida de asistir a todas las clases del maestro Lang) y por eso evita, a diferencia de Eustache, en cuya obra la desilusión política post mayo del '68 atacaba directamente el ánimo de sus personajes, mostrar las huellas de los enemigos. Prefiere dejar todo en un estado de incertidumbre pleno, en el que el afuera parece ser un terreno salvaje en el que todo puede pasar. Esta enemistad que la película establece con el exterior es uno de sus tantos poderes. Son

sólo dos los espacios en los que se desarrolla todo el relato: el departamento en el que vive la pareja y el teatro en el que se llevan a cabo los ensayos, dos espacios habitados por distintas formas de permanencia, y que se comunican uno al otro arrastrando obsesiones y estallidos varios que entran en resonancia. Ese encierro permanente termina dándole a la película una respiración particular, contaminada, que lejos de disiparse se torna cada vez más densa, hasta volverse irrespirable.

3. Rivette en una entrevista que le hicieron Edgardo Cozarinsky y Carlos Clarens para el número de otoño de 1974 de "Sight and Sound": *Quiero regresar, aunque con métodos, objetivos y productos finales bastante diferentes, a la antigua idea de Dziga Vertov: que el montaje debería concebirse con el proyecto y no meramente con el film expuesto. Esto puede sonar a una pretensión, pero se podría decir que el guion se escribe en el montaje, y que el montaje se establece antes del rodaje. He estado siguiendo esta dirección en tres películas, en L'Amour Fou más que en Céline et Julie, y en Out 1 más que en ninguna otra. Odio tener la sensación, ya sea durante el rodaje o la edición, de que todo está fijo y nada puede cambiarse. Rechazo por completo la palabra 'guion' -al menos en el sentido habitual-. Prefiero el uso antiguo -usualmente 'escenario'- que tenía en la Commedia dell'Arte, que se refiere a un esquema o esbozo: implica un dinamismo, una serie de ideas y principios a partir de los cuales se puede buscar el mejor enfoque para el rodaje. Ahora prefiero que mis planes de rodaje sean lo más cortos posible y que la edición se prolongue todo lo que sea necesario.*

4. Aunque pueda pensarse que se trata de un experimento puramente moderno, es interesante notar cómo Rivette no se priva de usar las herramientas de la narrativa clásica. A la luz de ese montaje paralelo que usa en varios momentos, se trata de una película que no reniega de ninguna enseñanza previa sino que las magnifica. Una llamada telefónica, por ejemplo, o una jornada dividida entre la cama (ella) y el teatro (él), se cuentan a través de cortes que van mostrando qué es lo que sucede en el otro espacio al mismo tiempo. Cada corte, cada salto hacia otro lugar, se siente como un ataque directo, tal es la amenaza constante que la película logra instalar. Más violentos resultan estos cortes cuando lo que se muestra es el exterior, ese afuera que se quiere negar, y que aparece como fogonazos de

luz natural que castiga la percepción que hasta ese momento manteníamos. Cada cambio de plano supone una sorpresa, la palpitación de un peligro. Es como si Rivette potenciara un poder secreto en el uso del suspense que Griffith y otros pioneros encontraron en el montaje primitivo. Aunque la película proponga desde su inicio la idea de una narración desordenada (comenzamos viendo el final de la relación, la casa destrozada, vestigios que luego entenderemos de dónde vienen), enseguida se nos cuenta el día a día de esas jornadas fatídicas que llevaron a que estas dos personas pasen de amantes a destructores. La sumatoria de aquellos días van haciendo que la cronología de los hechos demuestre una densidad en crecimiento, en el que cada nueva jornada aleja a los personajes de la cordura. Hasta en ese aspecto la dualidad de la película propone una suerte de tensión interna entre distintos modos de contar lo mismo: el montaje clásico se disfraza de moderno.

5. Filmada en 16 y 35mm, el primero utilizado únicamente para los ensayos de la obra y el otro para todo lo que sucede fuera de los mismos, *L'amour fou* mezcla distintos grados de granulado y textura, una intensidad en la captura de luces y sombras, de atmósferas densas, que muchas veces terminan tornándose indistinguibles. Hay momentos donde la diferencia entre un material y otro es imposible de definir, jugando incluso a construir raccords de movimientos entre las dos zonas de acción. Es claro que lo que en un comienzo existía como dos instancias individuales e independientes pronto comienzan a contaminarse mutuamente. Andrómaca entra en la vida de estas personas, destruyendo lo que ya venía frágil, acaso acrecentando lo que ya estaba por caerse. En uno de los primeros diálogos de la película, el director del documental le pregunta al director de la obra si no piensa que las cosas se estén mezclando demasiado. La vida y la obra, dice, están pasando a ser lo mismo. El director no duda ni en un segundo en responder que eso es normal, que así deben ser las cosas cuando uno se encuentra en medio de un proceso creativo. Es como si estuviera deseando caminar por la cuerda floja que separa el delirio de la cordura, entregado por completo a la idea de dejar la vida por la consagración de su arte.

6. Esa dualidad entre ficción y realidad supo ser una de las constantes de Rivette. Sus personajes muchas veces se mueven por la vida como si estuvieran

actuando, a punto tal que transforman todo lo que los rodea en pura ficción, encontrando a veces una brecha en la cual la realidad se les vuelve una especie de cuento de hadas (pienso en *Céline y Julie*, pero también en *Le Pont du Nord*). Aquí, esa brecha está simbolizada por esa puerta en la casa en la que vive la pareja, el umbral que separa el arte de la vida. Esa casa funciona como un fuerte en el que nada del mundo exterior tiene permitido entrar. Una zona neutra en el que los dos amantes pueden ser ellos y no jugar a la actriz y el dramaturgo. Pero pronto aparecen las fisuras y con ellas los destellos de ese mundo en el más allá, un veneno que comienza a flotar en el aire, volviendo todo más denso, más tóxico. Bulle Ogier, en su trayecto directo hacia la locura sin escalas, comenzará a habitar esa casa de maneras cada vez más inhóspitas. Una secuencia en particular parece retratar ese estado en el que se encuentra. Tirada en la cama, juega con unas mamushkas que compró por ahí, tratando de salir de su abulia. En un plano secuencia, Rivette la muestra desarmar por completo ese sistema de muñecas que contiene adentro otra muñeca y así hasta alcanzar el tamaño mínimo, en el que ya no es posible que el objeto contenga algo en su interior. Ese juego de capas falsas, que nunca parece llegar a su fin, y que esconde siempre otra posibilidad detrás, resume con firmeza la lógica enfermiza de la película: un intento de descender hacia lo más íntimo y a la vez lo más destructivo, alcanzar un estado en el que ya no quede nada y la única forma de volver a obtener algún grado de humanidad sea a través de las ruinas. Es solo a través de la destrucción, al llegar a un estado de primitivismo absoluto, que los dos amantes lograrán, por fin, alcanzar algún tipo de calma. Un par de martillazos, unos cuantos destrozos y algunas fracturas serán lo único que haga falta para que ninguna barrera medie entre esos dos mundos y todo quede, al fin, reducido a sus despojos. Ni obra, ni casa, ni amor. La muerte o la fuga. Ninguno de los amantes elige la primera opción y, sin embargo, todo lo que queda es silencio. ■

Proyección de esta película

 **Jueves** 12 de septiembre

 6:30 p.m.

 Centro Colombo Americano | Sede Centro | Sala 1 | **Medellín**

■ Un sépalo, un pétalo y una espina

Sobre *Un prince*, de Pierre Creton

por **Karina Solórzano**

*Un sépalo, un pétalo y una espina
sobre una común mañana de verano,
un frasco de rocío, una abeja o dos,
una brisa
un brinco en los árboles—
¡Y ya soy una rosa!*

Emily Dickinson

Pierre-Joseph (Antoine Pirotte) es estudiante de una escuela de jardinería. Entre el aprendizaje sobre la estructura de plantas y flores y el registro de una mirada atenta sobre el entorno —como el trabajo del documentalista o del poeta, como los herbarios de Emily Dickinson o el cine de Pierre Creton—, Pierre-Joseph aprende sobre colores y aromas, sabores y texturas: un conocimiento muy sensual. La narración de esta experiencia a veces está dada desde el punto de vista de la directora de la escuela, Françoise Brown (Françoise Lebrun, actriz de la mítica película *La mere et la putain*, de Jean Eustache) y a veces desde Alberto (Vincent Barré, con la voz de Mathieu Amalric) profesor de botánica. En otros momentos es Pierre-Joseph el que narra pero no siempre es Pirotte; en una elipsis increíble, muy similar a una presente en *A Quiet Passion* (2016), la película de Terence Davies sobre Emily Dickinson, Pierre Joseph envejece súbitamente y el propio Creton aparece en escena.

Estas elipsis y cambios entre las voces de los personajes y los actores que los interpretan, e incluso algunas irrupciones de lo fantástico como la presencia de un extraño órgano fálico hacia el final de la película, parecen una evolución inevitable en el cine de Creton, ligado más al carácter observacional comúnmente asociado al documental. En películas como *A Beautiful Summer* (2019), *Go, Toto!* (2017) o *Maniquerville* (2009) hay incursiones

por la literatura —Cesare Pavese o Marcel Proust— y los paisajes de Normandía en una exploración del territorio desde la imaginación. En *Un prince* el trabajo de cuidado y observación, como la jardinería que practica Creton, se combina con una narración fragmentaria que evoca la estructura de los cuentos franceses tradicionales, es un encuentro entre el poder evocativo de la literatura y la profunda materialidad de la tierra. Creton no sólo espiga las imágenes, esa práctica de la que solía hablar Agnès Varda a propósito del cine de no-ficción: si espigar una imagen es ir al encuentro con ella, Creton también las cultiva. A propósito del cine francés: la presencia de Françoise Lebrun, actriz que, además de Eustache, trabajó con Marguerite Duras o Paul Vecchiali, también nos permite pensar en una suerte de diálogo entre el cine de Creton y una tradición cinematográfica en la que la idea de realismo está en permanente tensión con el mundo de la imaginación y el placer sensual.

“Un sépalo, un pétalo y una espina”, dice el poema de Emily Dickinson que comienza casi diseccionando cada una de las partes de una rosa para después describir el paisaje hasta que la voz parece identificarse con la planta. Es un procedimiento similar al de la película de Creton, entre la observación y la aparición del director en ella. Esta idea de querer observar y registrar lo que se cultiva aparece también como tema en la película: en un momento, Pierre-Joseph y Alberto, amantes, van con Adrien (Pierre Baray) a filmar una película sobre un jardín. Registran hombres con burros subiendo una colina, flores moradas y una pequeña flor blanca moviéndose al viento, entre las rocas. Vemos estas imágenes mientras escuchamos la voz de Amalric sobre cómo el paisaje es capaz de tocar una parte secreta de quien mira.

Imágenes del Herbario de Emily Dickinson



Lupinus perennis. 16-10.

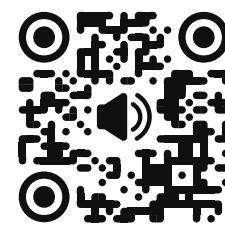
Fotograma de *Un prince*

Y es que hay algo en las flores que parece evocar el lenguaje secreto de los amantes, como las imágenes de Barbara Hammer en *Women I love* (1976), en donde las frutas o los pétalos de distintas flores se mezclan y confunden con los genitales de la mujer amada. La sorpresa frente a la indescriptible belleza de un paisaje que al mismo tiempo puede formar parte de un paisaje cotidiano es muy similar a la experiencia de mirar al amante: es la unión de lo extraordinario con la rutina. En otro momento de *A prince*, Pierre-Joseph habla del sabor a nueces del semen de su amante después de pasar un día entero en el bosque y luego dice que su pene era lo más cautivante que había visto nunca. En la película existe una yuxtaposición entre lo que se ve y lo que se oye: en esa escena, por ejemplo, vemos cómo

Pierre-Joseph recarga su hombro sobre el amante que le ha hecho recordar el sabor de las nueces. El

presente de la imagen está acompañado por una narración en pasado. Como otras películas de su filmografía, Creton apela al poder evocativo de la literatura.

Una de mis interpretaciones favoritas sobre *Ordet* (1955), la película de Carl Theodor Dreyer, es que, más que una película sobre la fe, es una película sobre el amor, un amor completamente sensual porque después de la muerte de su esposa, y antes del milagro de su resurrección, Mikkel dice que amaba su alma pero también su cuerpo. Esta última referencia cinéfila no es del todo ociosa, en *Un prince* hay un perro llamado *Ordet*, y este parece ser un guiño insignificante pero, como la película de Dreyer, aquí también lo extraordinario se encuentra con lo mundano: un cuerpo desaparece hasta integrarse con las plantas pero antes lo vimos amar a su pareja tras varios años de ausencia. Una fusión con la naturaleza parecida a la que puede hacer a Dickinson decir: "¡Y ya soy una rosa!"



Enlace a podcast sobre la vida y obra de Carl Theodor Dreyer



Proyección de esta película

Martes 10 de septiembre
 7:00 p.m.
 Cinemas Procnal Las Américas | Medellín

Las nubes del cielo

Sobre *What Do We See When We Look at the Sky?*, de Alexandre Koberidze

por Florencia Romano

Vivir bien y vivir felices son dos cosas distintas; y la segunda, sin alguna magia, no me ocurrirá por cierto.

Mozart



Son grupos de desconocidos, muchos desconocidos, los que ocupan las primeras imágenes de *What Do We See When We Look at the Sky?* (Alexandre Koberidze, 2021), y los que las ocuparán de acá en adelante, yendo y viniendo en todas direcciones por las calles de la ciudad de Kutaisi. De que son desconocidos no hay duda, porque aunque la película recién comienza, hay algo en ellos que se funde con el decorado del mundo que los convoca, que los hace fundamentales y extraordinarios, pero sólo a condición de su anonimato. Algo parecido sucede al mirar un cuadro de Brueghel el viejo, donde las personas se exponen sin destacarse, hasta que poco a poco, una vez que el ojo empieza a fragmentar el amplio espacio de sus pinturas, se descubre una particularidad irremplazable en cada detalle, la cual en aislamiento perdería su fuerza. En el cuadro *Cazadores en la nieve* (1565), por ejemplo, el pájaro en primer plano que se lanza sobre el paisaje sólo termina de componerse junto al hombre caído en la pista de hielo, junto a los perros resignados al trabajo que comienzan a bajar la colina, junto a los caballos galopando hacia afuera de la ciudad... El lienzo es una expansión sin límites.

Con una premisa similar, esta película empieza disolviendo a sus protagonistas, prescindiendo de su particularidad frente al resto. En las primeras escenas, los personajes principales se conocen, se enamoran y prometen encontrarse al día siguiente. Sin embargo, pasarán el resto de la película buscándose, despojados de su singularidad: una maldición cae sobre ellos

durante la noche y les cambia el rostro, haciendo imposible que se reconozcan, borrando lo que a simple vista los hacía especiales para el otro.

Una vez se me ocurrió que las películas eran poemas o hechizos, y que no había tercera opción. Ahora creo que quizás haya tercera, cuarta, quinta, infinitas opciones. De todas maneras, esta película se parece a un hechizo y, en ese sentido, su narrador tiene que ser un mago.

En un hechizo, lo que importa es el futuro, y en el mago que lo invoca, su habilidad para hacernos creer en ese "más adelante" donde algo sucederá. La magia es una performance sobre la fe, pero una fe caótica, alejada de la lógica lineal que encontramos en las narraciones clásicas. Repetir una palabra un número determinado de veces, enterrar en la tierra un cuchillo, dejar una cuerda en agua y sal, regalar zapatos, son todos ejemplos de combinaciones hasta el momento impensadas con las que trabajan los hechizos. De esta actividad también se ocupa ¿Qué vemos... Si bien la película nos distrae con la historia (llegarán o no a encontrarse nuevamente los amantes), finalmente no está en ese encuentro la atención, sino en las cosas que la cámara va reuniendo con su ojo, con la excusa de estar siguiendo el destino de sus personajes.

Esos objetos, así vistos y reunidos por el montaje, propagan un cambio atmosférico, algo que la película logra por la sorpresa de su encuentro, de un sonido que los hace hablar, o por el color de la luz que de repente cae sobre ellos. Todo es porvenir, algo extrañamente tangible en su lejanía, una nube negra que a lo lejos nos dice que ya es parte del presente, y nos deja sentir el viento que pronto llegará, aunque todavía esté a kilómetros de distancia. La cámara de ¿Qué vemos... se comporta como el mundo y como el universo que lo contiene, estirándose hasta agarrar todo en un mismo movimiento, un nuevo orden de medidas para nuestra vida cotidiana.

Para abordar ese aspecto misterioso de la vida se necesita un poco de confianza. *Cierren los ojos*, sugiere el narrador, y vuelvan a abrirlos cuando escuchen el sonido. Si aceptamos la propuesta, que luego la película no repite, nos despertaremos

al mismo tiempo que los protagonistas y que el narrador, y entonces, sus ojos y los nuestros se convertirán en los mismos ojos. Si nos tentamos, en cambio, con mirar qué hay en esos segundos de imagen donde nuestros ojos deberían estar cerrados, nos habremos quedado afuera del encantamiento. Como espectadores, la película quiere incluirnos, pero no nos obliga, depende de un salto de fe.

El truco puede ayudarnos a mirar mejor, puede acercarnos a las cosas, pero tenemos que olvidarnos de que existe, dejar de buscarlo detrás de escena. Con esta intención, la película redefine el fuera de campo, que, en vez de insistir con un más allá, actualiza la imagen por microscopía, recordándonos que no sirve pasar de página, cambiar de plano, si primero no agotamos lo que está al alcance de nuestras manos. Como los cuadros de Brueghel el viejo, las imágenes de *¿Qué vemos...* muestran todo e insisten en que todavía hay más. Algunas veces, el montaje hace ese trabajo por nosotros y sobre el encuadre recorta, mediante el uso de zooms-in, detalles que de otra forma podrían pasar desapercibidos. Pero se trata de un entrenamiento, y muy efectivo, porque rápidamente nos encontramos moviendo los ojos de la misma manera que la cámara, zompeando hacia lo invisible; la película nos mostró cómo hacer el trabajo y puede ahora descansar en planos más generales.

Pero hay que decirlo, el narrador peca de algunos despliegues exagerados. La música extradiegética y la voz en off constante que describe acciones y sentimientos del entorno son ejemplos de un mago que por momentos cancherea demasiado, como si le costase admitir que el mundo es mágico por sí sólo, y que lo seguiría siendo si él no estuviera ahí; un mago que debería recordar que no es un hacedor, sino un médium.

En una escena muy breve de la película, se narra la historia de un hombre triste que mastica lillas. Este relato aparece escrito sobre el plano de un parque, y las letras sobreimpresas en la imagen se van volviendo más violáceas a cada segundo que pasa. Lo interesante de este episodio es que el color de las palabras no cambia realmente, sino que el cambio de intensidad es percibido por nosotros como efecto del hechizo. No es que sea mentira, sino más bien que se trata de una verdad espiritual. Acceder a ese plano es una de las cosas que el cine puede hacer por nosotros.



Fotogramas de *Sobre What Do We See When We Look at the Sky?*

Y puede hacer otras (incontables cosas en verdad). Badiou, por ejemplo, nos dice que el cine puede extraer belleza de la basura, y recuerda una escena preciosa de *Close-up*, en la que el chofer, esperando la salida de Sabzian, se acerca a un montón de basura tirada sobre el cordón de la vereda y una a una saca de allí unas flores, con las que arma un ramo para decorar su auto. *¿Qué vemos...* también hace arreglos sobre la realidad, acomoda los objetos hasta encontrar belleza. En sus planos no hay nada dado, sino que la película va llegando a sus imágenes, sumando poco a poco, armando ramos, igual que el chofer de Kiarostami. Así, al plano de una piedra que se apoya sobre un banco se le suma en seguida un plato con galletitas y, a lo último, un cartel que propone un juego: el desafío de comer tres galletas en un minuto.

Ese juego, que aparece hacia el final, termina una colección de esperas: el cronómetro con el que se contará ese minuto es el mismo que se usó en el juego anterior, para contar los dos minutos a los que los paseantes del parque eran invitados a colgar de una vara y, si resistían, ganar un premio. Pero también está la espera por los partidos del mundial a la que parece estar sometida la ciudad entera y, finalmente, la espera por saber si los amantes se volverán a ver. Todo hechizo es una espera.

Los amantes finalmente se encuentran, aunque ese desenlace no tiene importancia. El narrador nos dice que a partir de ahí les perderemos la huella, mezclados con las historias de alrededor.

Es una falsa justificación, porque esas historias aparentemente secundarias siempre fueron el centro. Por eso, en el instante en que los personajes podrían retomar su lugar protagónico, la película tiene que terminar.

Cuando miramos al cielo, a veces nos parece que una nube tiene forma de algo conocido, incluso que se comunica con la de al lado, armando un relato más grande. Pensamos que esa forma es una casualidad fija y nos sorprende. Pero el viento, o nuestro cambio de posición, o las dos cosas, deshacen la figura rápidamente. No importa, encontramos otra.

Cuando era chica, en mi casa había un piso de un material elaborado con distintos tipos de piedras, yo buscaba en él formas, las encontraba, inventaba historias. Es que los niños saben (y por cierto, esta película está llena de ellos) que la felicidad nos espera sólo en el punto en el cual no nos estaba destinada, en el que no era para nosotros. Es decir, por arte de magia^[1]. Otra de las tantas cosas que el cine puede darnos es ese encantamiento. ■

^[1] Agamben.

Proyección de esta película	Con presencia del director
■ Martes 10 de septiembre ⌚ 7:00 p.m. 📍 Teatro Caribe Itagüí	

■ De la montaña a la ciudad

Sobre tres cortos georgianos

por **Daniel Zorrilla Romero**

Panaderos, First Foot y Kolhida (*Cólquida*), son un tríptico de películas georgianas, relativamente cercanas en su año de producción, que dedican su atención sonora y visual a los paisajes y a sus lacónicos habitantes. Las montañas, las playas, los pantanos y los bosques abarcan casi la totalidad de sus planos, lo que permite, luego de ver los tres cortometrajes en conjunto, trazar un abundante mapa imaginario de la geografía de este país. El encuentro de la cámara con la naturaleza no parte del objetivo de mostrarla como escenario para una historia, sino que la interpela directamente como personaje de su relato.

Lo anterior se sostiene, especialmente, en *Kolhida*, de Soso Chkhaidze –el único corto a color de esta selección-. El pasado clásico de la Cólquida, tierra de Eeetes y de su hija Medea, explorada y sacudida por la ambición de Jasón, se enfrenta a una tierra a su estado actual, en el que la lluvia moldea el terreno. La voz en off del narrador alude al mito griego de Apolonio de Rodas sólo para enfatizar en que en estos paisajes de neblina y agua se narró una historia fascinante de un pueblo que parece haber enfermado de olvido desde los tiempos de Medea. La tierra es fértil, pero la lluvia inunda con frecuencia los campos y hace de los cultivos un pantano. Los habitantes de la región se limitan a hablar, desde el silencio reconocen que señalar lo evidente no acabará con los problemas agrícolas. Los vemos recorrer el campo, resistir a la fuerza colosal de la naturaleza con paciencia. El montaje está regido por el ritmo del viento que mece los árboles y por las estaciones. Pareciera que Chkhaidze pensara el montaje en relación con la meteorología: se observan y

se organizan las imágenes de acuerdo a los cambios climáticos. De hecho, la manera en cómo es presentada la naturaleza destaca por su riqueza plástica: sus planos se asemejan a paisajes decimonónicos –como la serie de pinturas Almires de Monet– o a bodegones. Sin embargo, su mirada no sólo busca lo bello en la naturaleza, que a veces es una salida fácil para filmar, sino que también enfrenta a lo terrible, como los campos inundados por la lluvia, o una vacada intentando sobrevivir al agua que ha subido el nivel del río. Con esta representación, Chkhaidze vincula al pueblo, a sus habitantes, con la tierra misma. En un tono bastante optimista, finaliza su película casi como una oda a la resistencia de las personas en la Cólquida, que enfrentan las acometidas de lo inesperado y triunfan con la llegada de la primavera abundante.

Por otro lado, y en un tono mucho más oscuro, se encuentra *First Foot (Mekvle)*, de Goderdzi Chokheli. Pasamos del bosque, del nivel del agua y de los ríos, a la nieve en lo alto de las montañas. Con un carácter intempestivo, que se adelanta varios años a las ideas de Mark Fisher sobre el sonido y los fantasmas, en este corto no hay cuerpos, el rastro de ellos está en los objetos abandonados en casas que se convirtieron en ruina. Es el corto que más evoca la festividad y la alegría, pero jamás se manifiesta en la imagen. Las personas son voces sin cuerpo, casi como si provinieran de los objetos olvidados o de la montaña misma. Son, como diría Fisher, fonografías, sonidos que ocupan ese no lugar de la palabra escrita; grabaciones que evocan un tiempo pasado y que garantizan la idea de una presencia ausente. La cámara pasea por las casas abonadas; a ratos se mueve con cautela y



Fotograma de *Kolhida*

en otros momentos, de manera alegre, da vueltas como si hiciera parte del baile y la música que el sonido revive. Sin embargo, entre el intervalo de voces reina el silencio. Ni siquiera el sonido del viento que se desliza por las montañas, sólo momentos de efusión lejana y silencios. Al inicio de la película hay un sonido disruptivo e inquietante que, como marco del relato, permea toda la película: se escuchan unos fuertes disparos, que van acompañados de un rápido zoom a las montañas. Estos disparos hacen que durante toda la película la violencia se cuele entre las grietas de los edificios abandonados y colme los espacios de silencio con su presencia. En definitiva, Chokheli hizo un corto que se construye en una dicotomía: las voces celebran la llegada del año nuevo (de ahí el título de "First Foot", una celebración a la que se invita a una persona a ser la primera del año en entrar a la casa; es un ritual de acogimiento en el que se espera invitar a la buena suerte) y lo sobrecedor de unas imágenes donde no hay personas. De manera semejante a Chkhaidze, el final invita a pensar en la esperanza. La cámara filma una cama y sobre el plano escuchamos el murmullo de una pareja que no ha decidido cómo llamará al hijo que está por nacer. Sus voces traen la esperanza y auguran un futuro posible, aunque lejano de las montañas en ruinas.

Como suele pasar, algunas películas suelen ser la excepción en un grupo de cortos. En el caso de *Panaderos*, no es la naturaleza uno de los personajes principales, es la ciudad. Para los panaderos, protagonistas de este corto, el día comienza en la noche y se prolonga más allá de la madrugada. Sin embargo, aquello que sí comparte con los otros cortometrajes es la mirada íntima y constante al trabajo manual: planos fascinantes de las manos de un grupo de hombres taciturnos, que entre gruñidos y suspiros trabajan laboriosamente. El interés de la mirada está puesto sobre las acrobacias manuales y físicas de

Fotograma de *First Foot*Fotogramas de *Panaderos*

los trabajadores, así como en sus rostros esculpidos de arrugas. El movimiento de su cuerpo demuestra el conocimiento que no necesita palabras para ser manifestado. Son veloces, soportan todo el peso de su cuerpo sobre sus manos para poder acomodar los panes en un horno en forma de silo. Aquello que logra Rachvelishvili va por el camino de la oda: rinde homenaje de manera poética, y con un estilo más cercano al simbolismo, al trabajo arduo de unos hombres que viven a un ritmo intemporal su cotidianidad.

En suma, estos tres cortos constituyen una parte de una rica tradición cinematográfica, preocupada por una exploración de gran rigor formal. El placer de encontrar estas películas, y especialmente si se dan las condiciones de verlas en salas, consiste en el encuentro con geografías y paisajes complejos, con formas de vivir la realidad que nos pueden parecer semejantes, pero que acogen en su particularidad algo que no podemos asir y a lo que sólo podemos asistir por asombro y placer. Tres cortos formidables, muy cercanos a lo que tradicionalmente pensamos

como documental; preocupados por la manera en que la realidad se manifiesta, por el modo en que la naturaleza se funde con el ser humano, así como la forma en los cuerpos y sus fantasmas habitan y transforman la imagen, trabajándola como una materia voluble, o como el campo que después de ser arado y cuidado da grandes frutos. Podría pensar que con estos cortos la invitación es observar con la mirada paciente, con el oído atento para escuchar incluso los sonidos que creemos han desaparecido, a trabajar la mirada con el mismo esfuerzo que se ara el campo tras la lluvia, para revelar en la imagen la complejidad de lo evidente. ■

🕒 **Proyección** 
Estas películas se proyectan juntas
🕒 Tiempo total: 44'

📅 **Sábado 14 de septiembre**
🕒 **5:00 p.m.**
📍 **Cinemas Procnal Las Américas | Medellín**

Gafas para ver(nos) mejor

Gafas + lentes ópticos desde **\$490.000**

Encuéntranos en **Centro Comercial El Tesoro**
y **Viva Envigado**

benandfrank.co

BEN & FRANK

5 inspiraciones

por Alexandre Koberidze

Inspiración #1

“Don’t Cry for Me Argentina”
de Sinéad O’Connor



Inspiración #2

Una escena de *Tres días de verano caluroso* (1981) de Merab Kokochashvili

El personaje, interpretado por Kakhi Kav- sadze, es un arqueólogo. Tarde en la noche, durante una fuerte tormenta, él quiere ir al lugar de su trabajo porque puede que allí también esté lloviendo y él quiere cubrirlo.



“Estás loco”, dice su esposa y se vuelve a dormir.

En la siguiente escena, el personaje de Kakhi Kav- sadze sale de su casa y ve que su perro lo espera en el ascensor (¿cómo salió el perro del apartamento? ¿Cómo abrió la puerta del ascensor?).



Escuchar y ver a Sinéad O’Connor cantar “Don’t Cry for me Argentina” es una de las experiencias más hermosas que he tenido. Mientras escribía el guion de *What Do We See When We Look at the Sky?*, durante la preparación de la película, yo miraba esta presentación con frecuencia. Pienso que lo que yo deseaba era hacer una película tan noble, tan cuidadosa, y al mismo tiempo tan estremecedora como esta presentación que me acompañará por muchos años.

“¿A dónde vas? ¿No ves que está lloviendo?” le pregunta el personaje de Kakhi Kav- sadze. El perro no responde.



“Estás loco”, le dice el personaje de Kakhi Kav- sadze al perro y entra al ascensor.



Inspiración #3

Lone Wolf and Cub: Sword of Vengeance (1972) - Kenji Misumi

Durante el montaje de mi última película vi *Lone Wolf and Cub*. Ver a un hombre hacer lo imposible es impresionante. Esa experiencia vuelve a mi memoria en esta película maravillosa.



Inspiración #4

La última secuencia e imagen de The Sword of Doom (1966) de Kikuchi Okamoto

Lo imposible es el tema aquí también. No voy a agregar imágenes para que cualquier persona interesada pueda descubrir esta maravillosa película y su inolvidable secuencia final sin ninguna insinuación.

Inspiración #5

Una pintura del jugador de fútbol georgiano Mikheil Meskhi

Al parecer hubo una exposición donde le pidieron a varias pintar "el amor". Esta es una imagen del legendario jugador de fútbol Mikheil Meskhi 



Traducción de Daniel Zorrilla Romero



7° FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
CIUDAD DE ITAGÜÍ



26 AL 29
SEPTIEMBRE 2024
COLOMBIA

CENTRO
COMERCIAL
PLAZA
ARRAYANES

SEPTIEMBRE 2024

ALIADOS:



CONVERSATORIOS

"COMO HACER CINE EN COLOMBIA
Y NO MORIR EN EL INTENTO"



Fotogramas de *While the Green Grass Grows*

En esta cuarta edición de Cinemancia Festival Metropolitano de Cine, la competencia Cruce de Mundos contará con la proyección de *While the Green Grass Grows*, del maestro suizo-canadiense Peter Mettler, uno de los autores más versátiles e intrépidos del panorama documental contemporáneo, su lenguaje mezcla el desplazamiento corporal y representacional por todas las latitudes posibles. Más que un cronista, es un vehículo que carga en la mirada y su cuerpo el tránsito de espacios, emociones y personas que hacen de su cine un mosaico que imprime todos los matizes complejos de la humanidad con sus miedos y esperanzas. Compartimos su reflexión sobre el viajar publicada en la colección *Las Naves*, material que reúne intervenciones y pensamientos de grandes pensadores cinematográficos actuales editada por Cecilia Barrionuevo, Edgardo Dieleke y Julieta Mortati.

¿Qué es viajar?

por Peter Mettler

Hoy estoy sentado en una casa ventosa junto a una plantación de arroz en un lugar extranjero y esta pregunta parece ser más pertinente que nunca. Hace veinticinco años vine a este lugar -llamado Bali-, conocido por su cultura creativa, alineada con las condiciones de la naturaleza.

Acá me volví consciente de que la comida que ingerimos es la cultura que creamos, los pensamientos que tenemos y el futuro que construimos. De hecho, ese viaje puede haber sido mi puente de regreso a la primera persona, a hacer cine sin equipo de filmación (a veces referido como documental). Para mí, un regreso, de alguna manera, desde una producción de películas más industrial a una especie de proceso activo de exploración "en el campo". Eso también cambió mi manera de reírme.

Viajar puede ser así de poderoso, puede sacudirte desde un modo hacia otro, de una perspectiva hacia la otra, una que ni siquiera sabías que existía. Viajar es un proceso que altera la mente, el cuerpo

y el espíritu, y es semejante a cualquiera de esas grandes experiencias que nos modifican, que cambian la manera en que vemos y somos. Albert Hofmann, cuando le pidieron que describiera los efectos de su descubrimiento, LSD, explicó que no es en realidad tan diferente de viajar. Si viajo a China, eso me modifica; modifica el modo en que veo el mundo.

Viajar puede matarte, enfermarte, volverte sabio, permitirte experimentar de primera mano el paraíso o la guerra. Viajar a veces nos permite entender la perspectiva de aquellos que llamamos extranjeros cuando estamos en casa. Viajar es empático. Es difícil de generalizar. Hay un comienzo y un final en un viaje, y cada uno es enteramente único para su viajero, incluso si viajar se ha vuelto un trofeo de mercantilización.

Como viajero y cineasta (a veces los dos son sinónimos) vivo una vida que se alimenta de cambios de perspectiva, de la expansión de la percepción y el desarrollo de un lenguaje cinematográfico que opera por aso-

ciación. Como gran parte de la humanidad, me sentí obligado a explorar lo desconocido, que para mí incluye los mundos irracionales y sensuales que pueden tan maravillosamente ser incluidos en el arte del cine como una especie de "viaje" para el público.

El viaje cinematográfico, con su parentesco con la música, la narración y los estados alterados, es un viaje tan narrativo que se despliega en el tiempo. Viajar no sólo compromete todos los sentidos sino que también es una historia que puede imitar la historia tortuosa de nuestras vidas.

La lógica real del viaje como experiencia desplegándose es más encantadora comparada con las reglas e invenciones serias y formales que nos enseñan a aplicar en nuestra narración cinematográfica. La narrativa de la experiencia en despliegue abarca el viaje y cómo una cosa lleva a la otra, en apariencia por casualidad o por algo mágico. La estructura del viaje tiene vitalidad y en la medida en que vamos con nuestras cámaras y micrófonos, sentimos como si pudiéramos tocar el flujo de la vida.

India me enseñó cómo planear y olvidar. Cómo tener una meta pero no estar obsesionado con alcanzarla. Por el contrario, ir con la corriente y dejar que las cosas tomen su curso con una mínima afirmación de uno mismo. Para entender que mientras más afirmas tus metas proyectadas e imaginarias, menos vas a poder ver el increíble despliegue del viaje en el que estás. Mientras más rígido seas en tratar de forzar tu mano para hacer planes, menos probabilidad tienes de encontrar satisfacción. Aún, de alguna manera, milagrosamente vas a poder encontrar las metas (o algo mejor). Esta sensibilidad fue sólo una de las pequeñas cosas que encontré en la extraordinariamente contrastante cultura de la India.

Quizás la versión más elemental del viaje es caminar a través de un bosque, la cabeza y el cuerpo de uno alineados para negociar cada paso y cada giro. Es cuestionable si cambiar esta experiencia básica por la variedad de representaciones online en diferentes tamaños de pantalla está ayudando realmente o no a nuestra especie. Pero, sin embargo, despertar los sentidos en una

caminata de este tipo acompañado de una cámara es una gran alegría. El guión está escrito en el paisaje como el bosque nuboso lleva a los acantilados junto al mar, como en La Gomera, una isla volcánica cuyas caminatas son poemas épicos.

La primera vez que dejé mi versión de la civilización fue en un viaje a Marruecos. La acometida de la otredad cambió la manera en la que caminaba. Las preocupaciones que tenía previamente ahora parecían superfluas en esta nueva perspectiva. Sentí que podía ver de forma más aguda y que podía hablar con cualquiera. No tenía miedo de la violencia e incluso de la muerte. Era como si este viaje me hubiera traído alguna forma de iluminación juvenil. Todo lo que quería era aferrarme a este sentimiento. Pensé que nunca sería posible volver al antiguo yo, a esas viejas preocupaciones. Pero después me daba cuenta de que la identidad y las maneras de cada uno están influenciadas por el paisaje, el clima y la sociedad a la que pertenece. No estamos solos.

Desde ese primer viaje, intentar viajar

por mi propia ciudad se volvió una misión. Traspasar con la agudizada visión del viajero la rutina que nos encierra en nuestras vidas cotidianas. Hasta la fecha no he tenido tanto éxito -o al menos sólo fugazmente- porque las maquinaciones de la vida de uno se multiplican y se vuelven insuperables, instándonos a liberarnos y a viajar de nuevo.

Con tantas posibilidades en nuestra era, es como si necesitáramos más de una vida. Yo, personalmente no resisto las oportunidades de ver y conocer más, ya sean otras personas o espacios, lugares o dimensiones.

Hay que viajar para llegar allí.

16 de mayo de 2016 

Proyección de esta película

 Martes 10 de septiembre
 6:00 p.m.
 La Capilla del Claustro
Comfama | Medellín

Corantioquia

Conectados por la Vida

www.corantioquia.gov.co

@corantioquia     



CORANTIOQUIA

CAPITANAS

CREER ES PARA TODOS. MAGIA ES CREER EN ELLAS.



COOPEBOMBAS

EN NOSOTROS PUEDES CONFIAR

SOLICITA TU **TAXI**

SEGURO • FÁCIL • RÁPIDO



604 444 00 00

DESCARGA LA
• APP COOPEBOMBAS .



DISPONIBLE EN:





CINEMANCIA
FESTIVAL
METROPOLITANO
DE CINE

Organiza:



Presentado por:



CO-CREA BEN & FRANK

Grandes aliados:



Coca-Cola Colombia



comfama

Apoya:



Liberté
Créativité
Diversité



MUSEO
Casa de la Memoria



DEPARTAMENTO DE MÚSICA



Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación



LIBROS

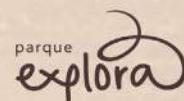
ANTIMATERIA



EL CAFÉ DE OTRAPARTE

CERO EN CONDUCTA

INVASIÓN CINE



futuro digital.
Servicios Postcolorización



FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FILMICO
COLOMBIANO

Alcaldía de Envigado

OtraParte
Parque Cultural y Ambiental

masaya
THE LOCAL EXPERIENCE

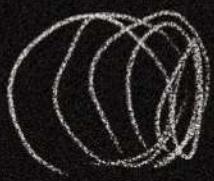


Hotel oficial: Hotel

Transporte Oficial: Tourenvías



Proyecto beneficiado, Convocatoria de Fomento y Estímulos para el Arte y la Cultura 2024 Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín.



Cinemancia
2021

Muestra central

Cortas

Nuevas

Voces

Sonoridades

Iluminaciones

Cruce de mundos

Funciones Especiales*

Catalina Villar

Ignacio Agüero

Alexandre Kobernitz



Muestra viva en movimiento

cinemanciafestival.com

20
24

Caldas | medellín | Barbosa | Itagüí | Girardota | Bello | Envigado | Sabaneta | Copacabana | La Estrella