

4to

Festival de cine de Jardín

Cine y patrimonios:
maneras de encontrarnos

18 al 21 de
julio de 2019



ANTIOQUIA
AUDIOVISUAL
CORPORACIÓN

Organiza



Evento Apoyado por el Ministerio de Cultura
Programa Nacional de Concertación Cultural



La cultura
es de todos

Mincultura



El futuro
es de todos

Cancillería
Embajada de Colombia
en Italia

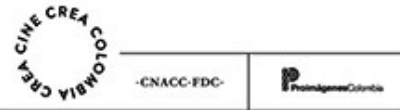


cinéfagos.net

Apoya



ALTERNATIVA



Aliados





Tobías Arboleda es por segundo año el ilustrador de nuestra imagen. Esta vez, y a través de la luz de un proyector, resaltó la belleza de la fachada del Teatro. El escenario donde hace el debut de su restauración es todo el Municipio de Jardín, las cordilleras se posicionan al fondo, la occidental es la más cercana, un reflejo de la imponente de las altas montañas de la zona andina.

De forma lírica, una bandada de loros orejiamarillos vuelan hacia el cielo, tramoya de esta función, un cielo estrellado que nos recuerda estar lejos de la ciudad y ad portas de la inmensidad. Del colorido entramado vegetal ubicado a los lados del teatro, surge nuevamente el loro, una especie en vía de extinción que se impone para no ser olvidado.

Con- teni- do

5 EQUIPO DE TRABAJO

6 AGRADECIMIENTOS

7 VÍCTOR GAVIRIA

8 WILLIAM RENDÓN

9 INVITADOS

19 MUESTRA CENTRAL

21 *iLumière! Comienza la aventura*

Dir. Thierry Frémaux, Francia, 2016, 90 min.

22 *Los rollos perdidos de Pancho Villa*

Dir. Gregorio Rocha, México, 2003, 49 min.

23 *Museo*

Dir. Alonso Ruizpalacios, México, 2018, 128 min.

24 *El arca rusa*

Dir. Aleksandr Sokúrov, Rusia, 2002, 96 min.

25 *La imagen perdida*

Dir. Rithy Panh, Camboya / Francia, 2013, 95 min.

26 *66 Kinos*

Dir. Philipp Hartmann, Alemania, 2016, 99 min.

27 *Toda la memoria del mundo (corto)*

Dir. Alain Resnais, Francia, 1956, 21 min.

28 *Las horas de verano*

Dir. Olivier Assayas, Francia, 2008, 102 min.

29 *Jinete de ballenas*

Dir. Niki Caro, Nueva Zelanda / Alemania, 2002, 105 min.

30 *Sueño en otro idioma*

Dir. Ernesto Contreras, México, 2017, 103 min.

31 *Del Palenque de San Basilio*

Dir. Erwin Gögge, Colombia, 2003, 85 min.

32 *Horas de museo*

Dir. Jem Cohen, Austria, 2012, 107 min.

Con- teni- do

35 COMPETENCIA NACIONAL DE CORTOMETRAJES CALEIDOSCOPIO

- 39 Ficción
- 43 Documental
- 46 Experimental

49 MUESTRA PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO COLOMBIANO

- 51 *Garras de oro: alborada de justicia***
Dir. Alfonso Martínez Velasco (P.P. Jambrina), Colombia, 1927, 56 min.
- 51 *Selección del archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo***
Dir. Álvaro Acevedo y Gonzalo Acevedo, Colombia, 1932-1944, 33 min.
- 52 *Flores del Valle***
Dir. Máximo Calvo, Colombia, 1941, 67 min.
- 52 *Bajo la tierra***
Dir. Santiago García, Colombia, 1968, 85 min.
- 53 *La mansión de Araucaima***
Dir. Carlos Mayolo, Colombia, 1986, 86 min.
- 53 *Visa USA***
Dir. Lisandro Duque, Colombia, 1986, 90 min.
- 54 *Hoy no frío, mañana sí (corto)***
Dir. Lisandro Duque, Colombia, 1980, 10 min.
- 54 *Favor correrse atrás (corto)***
Dir. Lisandro Duque, Colombia, 1974, 10 min.
- 55 *Lluvia colombiana (corto)***
Dir. Lisandro Duque, Colombia, 1977, 12 min.
- 55 *Cerro Nariz, la aldea proscrita (serie Yuruparí)***
Dir. Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, Colombia, 1985, 51 min.
- 56 *Gaitas y Tambores de San Jacinto (serie Yuruparí)***
Dir. Gloria Triana, Colombia, 1983, 28 min.
- 56 *Simón el Mago***
Dir. Víctor Gaviria, Colombia, 1992, 86 min.

Con- teni- do

57 MUESTRAS ESPECIALES

- 59 ITM
- 61 Memoria y territorio
- 63 Cortometrajes Universidad de Medellín

67 DOCUMENTOS

- 69 **Teatro Municipal de Jardín. Nace una nueva historia**
Por Luisa Fernanda Arbeláez Ríos
- 73 **Entre el chucu-chucu y el rock tropical. Arqueologías sonoras**
Por Juan Diego Parra Valencia
- 79 **El Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo**
Por Rito Alberto Torres
- 89 **Memorias sobre un patrimonio cultural proscrito: el *barequeo* en el cañón del río Cauca**
Por Neyla Castillo Espitia
- 97 **Máquinas de la visión y espíritu de indios**
Por Pablo Mora Calderón
- 103 **¿Quiénes se benefician de los patrimonios involucrados en el cine mudo colombiano? Los casos de *María* (1921-1922) y *Garras de Oro* (1926-1927)**
Por Ramiro Arbeláez
- 107 **Patrimonio vivo. Entre lo estático y lo dinámico, lo que puede o no modificarse en nuestro mundo**
Por Roberto Restrepo

Nuestro equipo de trabajo

Víctor Gaviria, Director

Adriana González, Gerente

Ana Isabel Lopera, Coordinadora general

Melissa Mira, Asistente general

En la junta directiva

Julio Jaime Calderón

Aida Luz Carvajal

Rubén Lotero

Andres Upegui

César Alzate

Oswaldo Osorio

Juan Raúl Navarro

Fundadores Corporación Antioquia Audiovisual

Víctor Gaviria

Adriana Mora

Orlando Mora

Oswaldo Osorio

Adriana González

Juan Raúl Navarro

Rubén Lotero

Andrés Upegui

Aída Luz Carvajal

Rubén Darío Lotero

César Alzate Vargas

Julio Jaime Calderón

Edición de catálogo

Isabel Vargas, Edición general

Stiven Ríos Vanegas, Editor adjunto

En el área de comunicaciones

Luisa Fernanda Arbeláez, Coordinadora del área

Jenny Tamayo, Asesora de comunicaciones

David Rendón, Community manager

Roylán Galeano, Web máster

Diego Hurtado, Asistente del área

Semillero Visus (ITM) Fotografía y producción audiovisual

Sergio González, Fotógrafo

Video promocional

Juan Esteban Posada Muñoz

Programa de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales, Universidad de Medellín

Diseño Gráfico y logo de la corporación

Dementes creativas / Tahís Hincapié

Enlace con medios

Free Press / Iván Hernández Jaramillo

Afiche 2019

Tobías Arboleda

En el área de Programación Cinematográfica

Oswaldo Osorio, Coordinador del área

Álvaro Vélez, Apoyo

Luisa Cárdenas, Apoyo

Wilson Montoya, Apoyo

Germán Arango, Apoyo

Carlos Mario Pineda, Apoyo

Diana Carolina Gutiérrez, Apoyo

En el área Académica

Simón Puerta, Coordinador del área

Jairo Valencia, Apoyo

En los talleres de formación

Colectivo Ciclo

En el área de Invitados

Adriana Uribe, Coordinadora del área

Gabriel Holguín

Mauricio Londoño

Fanyany Duque

En el área de Producción Técnica y logística

Javier Jaramillo, Coordinador técnico

Alejandra Morales, Coordinadora de logística

Stiven Duarte, Apoyo técnico

Johan Builes, Apoyo técnico

Competencia nacional de cortometrajes Caleidoscopio

David Rendón, Coordinador y curador

Oswaldo Osorio, Curador

Adriana Mora, Curadora

Agradecimientos

En la alcaldía de Jardín

Alcaldía Municipal de Jardín
Secretaría de Turismo, Comunicaciones, Educación y Cultura
Secretaría de Educación
Secretaría de Gobierno y Desarrollo Social
Secretaría de Planeación y Desarrollo Territorial
Secretaría de Hacienda y Desarrollo Económico
Secretaría de Salud
Comisaría de Familia
Subsecretaría de Medio Ambiente y Desarrollo Rural
Subsecretaría de Servicios Administrativos
Subsecretaría de Obras Públicas
Dirección de Deportes y Recreación
Subsecretaría de Convivencia y Movilidad
Personería municipal
Biblioteca Municipal
Museo Clara Rojas Peláez
Casa de la Cultura César Moisés Rojas Peláez
Empresas públicas de Jardín
Cuerpo de bomberos voluntarios
Hospital Gabriel Peláez Montoya

A toda la comunidad jardineña, en especial a (orden alfabético)

Ana María Molina
Anderson Cano
Andrés Restrepo
Andrés Soto
Cecilia Alarcón
Carlos Montoya
Gloria Arenas
Héctor Hernán Bedoya
Humberto López
Juan Esteban Rendón
Leidy Cardona Vargas
Luis David Cruz
Luz Mary Rendón
Manuela Ángel
Roberto Zapata
Rosa Matilde Vásquez
Yesica María Duque
William Rendón

Canal local Antena 4
Corporación Casa Tomada
Corporación Escuela de Música

Muy especialmente al sector hotelero y turístico que este año se vinculó patrocinando el evento

Agradecimientos especiales:

Adriana Valderrama
Álvaro Ruiz
Carlos Palacio "Pala"
David Melo, Viceministro de Cultura
Elkin Díaz
Gloria Isabel Ramírez, Embajadora de Colombia en Italia
Isabel Restrepo
Juan Diego Puerta, Consultor artístico Italia/Colombia
Juan Ensuncho
Julián David Correa, Director de Cinematografía, Ministerio de Cultura
Claudia Triana, Directora de Proimágenes
Laura Argento, Jefe de Difusión Cultural del Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, Italia
Luis Pérez, Gobernador de Antioquia
Marcela Jaramillo
Marcello Foti, Director general del Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, Italia
Mariano Sepúlveda
Mario Viana
Óscar Cardona
Óscar Hincapié
Pablo Enciso
Paula Botero
Paula Villegas
Porrosivo
Verónica Heredia

Corporación Antioquia Audiovisual

Dirección: Calle 80 # 67A - 27

Sitio web: www.antioquiaaudiovisual.com

Facebook: [antioquiaaudiovisual](https://www.facebook.com/antioquiaaudiovisual)

Instagram y Twitter: AntAudiovisual

Víctor Gaviria

Director del Festival



Cine y patrimonio: maneras de encontrarnos

En las ediciones anteriores del Festival, nosotros hemos apostado por el perdón, la verdad ("quién decidió la muerte de nuestros padres y nuestros hijos") y los territorios que la guerra interna había invisibilizado y ahora están quedando en manos de "bandas criminales" o de capitales depredadores que entran a talar selvas sagradas para sembrar sus cultivos, sin preguntarle a nadie. Hemos hablado del desplazamiento forzado y de la consiguiente restitución de las tierras perdidas por cientos de miles de campesinos que deben volver a sus manos. Por último, hemos hablado de democracia, de las voces que se disputan las instituciones desde la política, de lo que poco sabemos porque la guerra de sesenta años solo nos ha dejado un lugar en el miedo.

Por eso, en este 4º. Festival queremos hablar de algo que, esperamos, mitigue la polarización salvaje en la que hemos vivido y ese tema es el Patrimonio: maneras de entendernos. Aprovechamos la reinauguración de un teatro que sirvió por más 80 años a la comunidad de Jardín y que ahora ha sido restaurado y restituido para que sea un refugio de la cultura en toda la región del suroeste antioqueño; nosotros vamos a hablar del "cine y los patrimonios". Patrimonios que habían estado cubiertos por la violencia, patrimonios que son indiscutibles, como el mismo "saber campesino" que hemos desconocido como si no existiera; pueblos y culturas proscritas como los *Nutabes*, quienes están aquí, conservando todavía sus huellas y sus vestigios y de quienes no se ha escrito nada todavía, hasta este 4º. Festival. Músicas ignoradas, desprestigiadas. Arquitecturas de la colonización antioqueña que han sido desmontadas paulatinamente por un turismo cromático y elemental.

Pero nuestro eje central será el Patrimonio Audiovisual que ahora la tecnología digital ha revivido en todo el mundo, con la restauración de las grandes películas de la historia del cine y de las películas icónicas de cada país, que son espejo esencial para sus comunidades. El *Archivo de los Hermanos Acevedo*, que ha sido considerado como *Memoria del Mundo* por la Unesco, será un contenido fundamental a través del cual entraremos a ese patrimonio sagrado que es la vida cotidiana del país antes de abismarse en esa modalidad de la *guerra fría* que nos tocó: un conflicto de sesenta años cuyas causas continúan y no sabemos qué forma tomará en el futuro.

Queremos que ustedes nos acompañen para hacer, con su presencia, un voto para que las comunidades regresen a todos los patrimonios de los que está hecha una vida cotidiana sin miedo, para que regrese la concordia y todos aceptemos que necesitamos el patrimonio de la "verdad" y la "justicia", y dignificar y respetar aquella vida humilde que ha sobrevivido a la ausencia del Estado. El cine del futuro en Colombia lo mostrará: sobrevivir a través de los pequeños pactos de todos los días, ha sido nuestro gran patrimonio.

William Rendón Agudelo

Alcalde de Jardín 2016 - 2019



Desde el año 2016, al iniciar la administración municipal "La Alcaldía que Quiere la Gente", decidimos con nuestro equipo de trabajo llevar a cabo diversas acciones en beneficio de la economía de Jardín desde el sector turístico, social y ambiental, conservando además el patrimonio natural, arquitectónico y cultural que nos reconoce hoy como el municipio más bello de Antioquia.

Es así que al obtener la certificación de Jardín como Destino Turístico Sostenible y al ingresar en la Red de los 17 Pueblos Patrimonio de Colombia, vimos en el Festival de Cine la gran oportunidad de crecer y visionarnos aún más a nivel nacional e internacional, de manera que nuestra comunidad y quienes nos visiten tuvieran la posibilidad de empoderarse y aprender de grandes cineastas, escritores, directores, actores, críticos, entre otras personas que hasta hoy en sus tres versiones han cumplido con el objetivo y le han dado autenticidad y valor al Festival de Cine.

Recibir en el municipio de Jardín el 4° Festival de Cine "Cine y Patrimonios" es un orgullo y un reto que asume la Administración Municipal en conjunto con la Corporación Antioquia Audiovisual. Serán miles de visitantes que vienen en busca de nuestros paisajes, nuestras calles, la arquitectura de nuestras casas y además ansiosos de afianzar sus conocimientos cineastas y disfrutar de nuestras tradiciones y costumbres, se hablará de Jardín y de su patrimonio material e inmaterial alrededor de Colombia y el mundo.

Para este 2019 tenemos la gran fortuna de anunciar la reinauguración de nuestro Teatro Municipal, obra construida en la segunda década del siglo XX, que después de veintiún años sin prestar servicio volverá a abrir sus puertas para dejar inundar de magia este lugar soñado y esperado por la comunidad jardineña, puertas que no solo se abrirán para la cuarta versión del Festival de Cine, sino para demás representaciones artísticas de la región del Suroeste antioqueño.

Espero y anhelo que, en los años venideros, los niños y los jóvenes que hoy crecen en nuestro Jardín se apropien de diversos procesos culturales, que, además de este importante Festival de Cine que inició el director Víctor Gaviria en el 2016, sean más eventos los que dinamicen la cultura y logren que Jardín sea reconocido por el potencial artístico y cultural de su comunidad.

Gracias por haber creído en nosotros.

NUESTROS INVITADOS



Ramiro Arbeláez

Profesor titular de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, donde trabaja desde 1980. Licenciado en Historia por la Universidad del Valle (1976), magíster en Cine en la Universidad de São Paulo, Brasil (1988). Perteneció al Cine Club de Cali que publicaba la revista Ojo al Cine en los años setenta. Dirigió la Cinemateca del Museo la Tertulia de Cali (1977-1986). Ha publicado libros y artículos sobre la historia del cine y los audiovisuales, ha dirigido documentales en video y actualmente investiga sobre públicos cinematográficos de Cali en las primeras tres décadas del siglo XX. Entre sus publicaciones se destacan *Rastros documentales* (2004), *"Garras de Oro": The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films* (2009), *Garras de Oro: herida abierta en un continente* (2014), *Oscar Muñoz en Cali* (2014), *La habitación del amigo* (2017), *Cali: cinema, cultura e cinefilia* (2017).



Óscar Calvo

Historiador, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, autor de los libros *El Cementerio Central: Bogotá, la vida urbana y la muerte* (1998); con Marta Saade, *La ciudad en cuarentena* (Ministerio de Cultura: 2002) y con Mayra Parra, *Medellín (rojo): 1968* (Planeta: 2012).



Neyla Castillo

Antropóloga egresada de la Universidad Nacional de Colombia, con maestría en Arqueología e Historia Antigua de la Universidad de Santiago de Compostela de España. Es profesora titular del departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Ha dirigido investigaciones arqueológicas en regiones como Boyacá, Guajira, Córdoba y Antioquia. Se ha encargado de la curaduría de exposiciones del Museo del Oro, Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y Museo de Antioquia. Es autora y coautora de varios libros, artículos académicos de divulgación y producciones audiovisuales sobre arqueología y patrimonio cultural.

Es gestora y coautora, junto con numerosas comunidades del cañón del Cauca, de la solicitud para incluir el *barequeo* del cañón del Cauca en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, presentada ante el Ministerio de Cultura y la Gobernación de Antioquia.



Humberto Dorado

Reconocido actor, guionista, escritor, dramaturgo, con una vasta experiencia de más de tres décadas. Desde 1982 ha trabajado ininterrumpidamente en numerosas producciones de televisión, y por sus actuaciones ha recibido los Premios Boris Roth, Simón Bolívar a Mejor Actor por *La maldición del paraíso*, y el reconocimiento por su labor en la Conmemoración de Caracol 50 años de la Televisión Colombiana, así como el Premio TV y Novelas 2010 *Toda una vida*.

Escribió la versión libre para televisión de *Los tres jinetes del Apocalipsis*, basada en el cuento homónimo de Gilbert Keith Chesterton, con la cual ganó el Premio Simón Bolívar a la Mejor Miniserie. Asimismo, ha participado en producciones como *Amor en custodia*, *Aquí no hay quien viva*, *Hasta que la plata nos separe*, *Profesionales del servicio*, *El baile de la vida*, *Enigmas del más allá*, *La costeña* y *el cachaco*, por solo mencionar algunas. También son copiosas sus actuaciones con el Teatro Libre y el Teatro Nacional, entre las cuales se encuentran *A puerta cerrada*, *Bent*, *Art*, *Escenas para aprender a amar*, *Oleanna*, *El tigre*, *Hamlet*, *Cita a ciegas*. ▶

Es el autor de la obra *Con el corazón abierto* y coautor teatral de *El deber de Fenster*. Se inició como guionista en la película *Técnicas de duelo* (1988), en la que también actuó bajo la dirección de Sergio Cabrera y fue merecedora de varios galardones. *Águilas no cazan moscas* (1994), una nueva versión de su primera película, fue ganadora del Premio Unesco en el 51 Festival de Cine de Venecia y del Premio a la Mejor Película Latinoamericana en el Festival Sundance de Estados Unidos. En *La estrategia del caracol* (1993) fue actor y autor del guion cinematográfico, cinta seleccionada para la sección Panorama del Festival de Cine de Berlín, recibió el Premio OCIT y ganó los festivales de Huelva y Valladolid en España, y el Festival Latino de Chicago, entre otros. También fue guionista y actor en *El alma del maíz* (1995) y en *Reputado* (1986), así como actor en *Bituima 1781* (1995), *Ilona llega con la lluvia* (1996), *El reino de los cielos* (1994), y *Del Amor y otros demonios* (2009).

Es el autor del libro *Por el placer de vivir conversaciones de camerino con Fanny Mikey* (2000) de Editorial Planeta, así como de cuentos y relatos que han sido publicados en diferentes revistas y antologías.



Lisandro Duque

Uno de los directores de mayor trayectoria del país. Fue crítico de cine para *El Espectador* y *La República*. Estudió Antropología en la Universidad Nacional de Colombia y fue uno de los fundadores de las Peñas Culturales de La Candelaria. En 1972, inició con Yira Castro y Norman Smith su primera película. En 1973, escribió para Alberto Giraldo el guion del cortometraje *Yo pedaleo tu pedaleas*. En 1974, dirigió el cortometraje *Favor correrse atrás*, con el que ganó el primer premio en el concurso de cortometrajes del Festival de Cine de Cartagena. Hizo producciones cortas como *No se admiten patos* (1975), *Lluvia colombiana* (1976) en codirección con Herminio Barrera, *38 corto 45 largo* (1979), *Hoy no frío, mañana sí* (1980), *TV or not TV* (1980), *Vivienda Campesina* (1980) y *Nirma Zárate* (sin editar). En 1982, realizó su primer largometraje, *El escarabajo*, el cual ganó un premio especial de la Junta Organizadora del Festival de Cine de. En 1983, realizó el medimetraje documental *Arquitectura de la colonización Antioqueña*. Durante 1985, dirigió *Cafés y tertulias de Bogotá* y *Un ascensor de película*; en 1986, se estrenó su segundo largometraje *Visa USA*, con el cual recibió múltiples galardones. En 1988, dirigió *Milagro en Roma* (De la serie de televisión *Amores difíciles*); en 1990, adaptó y dirigió para el Canal RCN, *La Vorágine*, basada en la novela homónima de José Eustasio Rivera, finalista en el Festival Mundial de TV de Nueva York, en 1991.

Desde 1994 hasta 1996, trabajó como Director General de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) en Cuba. En 1999 recibió el premio a Mejor Guion de Largometraje de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura con su obra *Los actores del conflicto*. En 2001 estrenó el largometraje *Los niños invisibles*, película que obtuvo el Primer Premio de Guion Argumental del Ministerio de la Cultura en 1997, el Círculo Precolombino de Oro en el Festival de Cine de Bogotá a Mejor Película Colombiana en 2001, la India Catalina a la Mejor Película Colombiana del Festival de Cartagena y una Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine Infantil de Montreal, el Premio del Público y de la Crítica en el Festival Iberoamericano de Toronto (2001), el Primer Premio en el Festival Iberoamericano de San Juan de Puerto Rico y el Premio al Mejor Guion en el Festival de Cine para la Infancia de Olimpia, Grecia, además de ser nominada a Mejor Película en el Festival de Viña del Mar. En 2003, con la misma película, obtuvo el Primer Premio del Jurado y del Público en el Festival Iberoamericano de Madrid "Chimenea de Villaverde", Premio a la Mejor Película Colombiana de los Últimos Tres Años (2001 a 2003), por elección de los estudiantes de cine, televisión y comunicaciones de 30 universidades. ▶

NUESTROS INVITADOS

En 2008, inauguró el 48 Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena de Indias, con *Los actores del conflicto*, película con la que obtuvo el Premio del Público Cinecolor y el Premio de la OCLACC. Entre 2009 y 2012 se desempeñó como profesor de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional y de la Universidad Central, donde se convirtió en 2012 en director de la carrera de Cine.



Alberto Escovar Wilson White

Arquitecto e historiador, quien además se ha desempeñado como director de Patrimonio en el Ministerio de Cultura. Fue Director General de la Fundación Escuela Taller de Bogotá y de Buenaventura, donde promovió los talleres de cocina tradicional colombiana y lideró la restauración de la Estación de la Sabana en Bogotá y la Antigua Estación del Ferrocarril de Buenaventura.

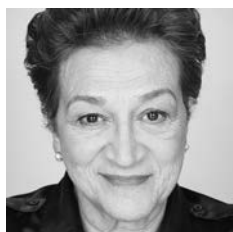
Se desempeñó como guionista de la serie de televisión *Herencia*, que ganó el primer premio en el área de Audiovisuales en la II Bienal Iberoamericana de Arquitectura (México, 2000) y el Premio Simón Bolívar de Periodismo (Bogotá, 2001). También hizo parte del equipo curador de la exposición Bogotá: *The Proud revival of a City*, que se presentó en la X Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia en 2006, donde la ciudad de Bogotá obtuvo el premio León de Oro. Ha participado en varios libros como *De Fiesta por Colombia* (2014); *La historia de frente. Arquitectura de Santa Marta* (2011); *La historia de frente. Arquitectura de Bogotá* (2010) y el *Atlas Histórico de Bogotá (1538-1910)* (2004), que obtuvo el primer premio en la categoría de publicaciones en la VI Bienal Iberoamericana de Arquitectura en Lisboa (2008), entre otros.



Alexandra Falla Zerrate

Comunicadora social de la Universidad Externado de Colombia, con maestría en Ciencias Políticas de la Pontificia Universidad Javeriana y especialización en Propiedad Intelectual, Derechos de Autor y Nuevas Tecnologías de la Universidad Externado de Colombia. Ha ocupado cargos en el sector público como Vicepresidenta de Radio de Inravisión (Instituto Nacional de Radio y Televisión), directora operativa y asesora de gerencia en el Canal Capital, subgerente de Comunicaciones y Atención al Usuario en Transmilenio, miembro de la Junta Nacional de Televisión de la ANTV (Autoridad Nacional de Televisión), asesora profesional y de comunicaciones del Senado de la República de Colombia y delgada en las juntas directivas de Telecafé, TRO (Televisión Regional del Oriente) y CNTV (Comisión Nacional de Televisión).

Es experta en políticas públicas, gerencia, diseño de programación y producción de televisión y radio pública. Se desempeñó como directora de la Especialización en Gerencia de las Telecomunicaciones en la Universidad Central y Coordinadora Académica de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Externado de Colombia. Actualmente es directora de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y miembro de las juntas directivas de ATEI (Asociación de Televisión Educativas y Culturales Iberoamericanas), Proimágenes Colombia y FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos).



Victoria Hernández Salcedo (“Vicky Hernández”)

Actriz colombiana de teatro, cine y televisión, con más de 55 años de experiencia dentro de la industria del entretenimiento. Tiene una amplia lista de premios nacionales e internacionales e innumerables reconocimientos y homenajes que dan cuenta de su disciplina, consagración y talento, como lo son el Premio especial del jurado a mejor interpretación del Festival de Cine de Sundance (2016), el premio a Mejor actriz del ▶

NUESTROS INVITADOS

Festival Internacional de Cine en Seattle, 2 premios del Festival Internacional de Cine de Bogotá, 2 premios Simón Bolívar, 5 premios India Catalina, entre otros.

Es reconocida en televisión por su actuación en *Las muñecas de la mafia* (2018), *La bruja* (2011), *Aquí no hay quien viva* (2008), *Pandillas guerra y paz* (1997), *La casa de las dos palmas* (1991), *Azúcar* (1989), *Romeo y buseta* (1987), entre otras. En cine, ha sido actriz en *La ciénaga, entre el mar y la tierra* (2016), *Satanás* (2007), *El cristo de plata* (2004), *Prueba de vida* (2000), *Águilas no cazan moscas* (1995), *La estrategia del caracol* (1992), *Confesión a Laura* (1990), *Crónica de una muerte anunciada* (1987), *La mansión de Araucaima* (1986), *Visa USA* (1986), *Cóndores no entierran todos los días* (1984), entre otras producciones tanto nacionales como internacionales.

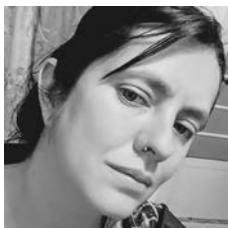
En pocas palabras, tal como ella misma se define, "es una actriz que ha hecho todo lo que está a su alcance para que en este país la actuación sea considerada una profesión digna, decente y posible".



Mamut

El festival MAMUT se realiza en Medellín, Colombia, con el fin de promover la preservación, formación y difusión del patrimonio audiovisual. Convoca a estudiantes, docentes universitarios, historiadores, archivistas, realizadores audiovisuales y personas interesadas en temas relacionados con el archivo, el cine y el patrimonio audiovisual.

Este año, la cuarta versión del Festival, se concentra en el archivo sonoro con un interés especial en el punk latinoamericano como contra-relato de la juventud en una época de grandes transiciones y movimientos sociales.



Ángela María Molina

Profesional en Administración Ambiental, Especialista en Cooperación y Gestión Cultural Internacional de la Universitat de Barcelona; Magíster en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia; Candidata a Doctora de Investigación en Ciencias Sociales con Mención en Sociología, de la FLACSO, México. Lleva más de 15 años de experiencia en investigación, formulación, gestión y ejecución de proyectos en desarrollo cultural, turismo sostenible, patrimonio, emprendimiento social y cultural.

Entre sus proyectos más destacados se encuentran la coordinación metodológica de la construcción del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla (2014); elaboración del Mapeo y Plan Maestro de Industrias Culturales de Montería (2015); investigación y elaboración de la biografía de Gloria Triana Varón (2015); coordinación y diseño de la Red de Información Cultural de Pereira (2004-2011); Investigación y diseño del proyecto "Paisaje hecho a mano: narrativas de campesinos y campesinas del Eje Cafetero", ganador en el 2012 del premio a las Narrativas Culturales de los Grupos de Interés del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura; diseño académico del Foro de Distritos Creativos de Pereira (2017); Diseño académico del I Simposio de Turismo Sostenible de la Universidad Tecnológica de Pereira (2009).

Ha sido asesora y consultora de diferentes organizaciones como el Ministerio de Cultura de Colombia, Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC), Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Secretaría de Cultura de Pereira, Observatorio del Caribe Colombiano, Artesanías de Colombia y Corporación Ciudad Latente, entre otros. Además ha sido docente en programas de posgrado y de pregrado de la Universidad Católica de Pereira (Maestría en Estudios Culturales) y Universidad Tecnológica de Pereira (Administración del Turismo Sostenible).

NUESTROS INVITADOS



Ernesto Montenegro

Antropólogo y arqueólogo con énfasis en arqueología naval mediterránea, antropología social y etnología. Ha sido docente en Colombia y Guatemala. Ha trabajado en investigaciones en Centro América, el Caribe y el Mediterráneo. En Colombia, ha participado y liderado proyectos de investigación como el Galeón San José, el pecio San Felipe, La Declaratoria de Patrimonio Mixto de la Humanidad por parte de la Unesco del Chiriquete, el conjunto de evidencias rupestres de la Serranía de la Lindosa, el hallazgo de la primera ciudad colonial española en territorio continental americano Santa María de la Antigua del Darién, cultura campesina en pescadores del Magdalena medio y sitios sagrados de comunidades étnicas en Colombia, entre otros.

Se destacó como subdirector científico del Instituto Colombiano de Antropología e Historia durante más de tres años y, desde el año 2015, es director de la entidad.



Pablo Mora Calderón

Antropólogo y Master en Antropología de la Universidad de los Andes. Investigador de medios de comunicación, identidad, memoria, arte y conflicto. Escritor y docente de documental y antropología visual en distintas universidades de Colombia. Realizador y director de documentales y series para radio y televisión sobre diversidad cultural. Jurado de becas de creación documental, curador de muestras audiovisuales. Algunas de sus obras documentales son el documental *Crónica de un Baile de Muñeco* (2003), *Sey Arimaku o la otra oscuridad* (2011) y *Fabio y la rusa* (2016). Ha incursionado también en la ficción cinematográfica con el largometraje *Cenizas de amor* (1993) y el cortometraje *¿Quién paga el pato?* de la trilogía *Bogotá, 2016* (2000).

Ha impulsado desde su inicio en 2009 la Muestra de cine y video indígena de Colombia, Daupará. Fue director y miembro de la Junta Directiva de la Corporación Colombiana de Documentalistas ALADOS Colombia y director de la Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO, entre 2014 y 2017. Se desempeñó como delegado técnico y asesor de la Confederación Indígena Tayrona de la Sierra Nevada de Santa Marta. Participó en las mesas de trabajo donde se formuló y protocolizó la Política Pública de Comunicación Indígena y el Plan Nacional de Televisión Indígena (CONCIP, MINTIC, ANTV, diciembre de 2017).

Ha sido asesor, productor y coguionista de las obras del colectivo indígena *Zhigoneshi* de la Sierra Nevada de Santa Marta, entre ellas, la serie para televisión *Palabras Mayores* (2009), y los documentales *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010) y *Resistencia en la Línea Negra* (2011). Ha sido asesor, coguionista y editor de las obras del colectivo *Bunkuaneiuman* del pueblo Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, *Ushui, la luna y el trueno* (2017) y *Zhamayama, los espíritus de la música* (2017). Su trabajo investigativo de los últimos años se ha dedicado a temas de antropología visual, visualidades indígenas y escritura etnográfica. Publicó los artículos "De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía" (2007) y "De laboratorios y ezwamas" (2009); el libro *Poéticas de la resistencia* (2015) y el conjunto de ensayos *Máquinas de la visión y espíritu de indios* (2019).



Carlos Niño Murcia

Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia, historiador del arte del Instituto de Arte y Arqueología de la Universidad de París-Sorbona y Magister en Historia y Teoría de la Arquitectura de la *Architectural Association* de Londres. Es profesor de historia de la arquitectura, participó en la creación del Posgrado en Historia y Teoría de la Arquitectura de la Universidad Nacional, en cuyo programa fue profesor. En 2001 fue nombrado Profesor Emérito y en 2002 recibió el título de Maestro Universitario. ▶

Ha realizado numerosas publicaciones, entre las cuales se destacan el cuaderno de la revista *Escala* sobre "Andrea Palladio", los libros de la misma editorial *Fernando Martínez Sanabria, trabajos de arquitectura* (1979) y *La vivienda de Guillermo Bermúdez* (1982), *Arquitectos* (2006) y varios ensayos y artículos. Por la investigación *Arquitectura y Estado* obtuvo el Premio Carlos Martínez de la XII Bienal de Arquitectura Colombiana (1990). Es coautor de *El patrimonio urbano de Bogotá. Ciudad y arquitectura* (2003), obra seleccionada en la XIX Bienal Colombiana de Arquitectura (2004) en la categoría Teoría, Historia y Crítica, donde obtuvo Mención de Honor con la obra "Recuperación Casa Almacol". Fue premiado en la XXII Bienal Colombiana de Arquitectura (2010) en la categoría Investigación, teoría y crítica, con el libro *La carrera de la modernidad* (2010) realizado con Sandra Reina Mendoza.

Participó como director del grupo de Urbanismo en la elaboración del Plan de Ordenamiento Zonal para el sector norte de Bogotá y como Consultor del Departamento Administrativo de Planeación Distrital de Bogotá. Elaboró el diseño de Espacio Público de la avenida de Las Américas (tramo I y II), de la avenida Suba (tramo II), de las rutas del Transmilenio y las recientes intervenciones en Teusaquillo, en Bogotá.



Juan Diego Parra

Ph.D. en Filosofía, especialista en literatura y músico. Se ha desempeñado como docente-investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM). Fue ganador del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por el trabajo investigativo en el reportaje *Cuando el chucu-chucu se vistió de frac* (2014).

Es ensayista y escritor con diversos artículos en torno al cine, la música, la filosofía y el arte. Entre sus publicaciones se encuentran: *Deconstruyendo el Chucu-Chucu. auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana* (2017), *David Lynch y el devenir cine de la filosofía* (2016), *Cantinflas. Toda palabra es una palabra de más* (2015), *Arqueología del Chucu-Chucu. La revolución sonora tropical urbana en Colombia* (2014), *¿Hace tiempos Tomás Carrasquilla?* (2008) y *Franz Kafka y el arte de desaparecer* (2007).



Roberto Arturo Restrepo

Biólogo y antropólogo en Colombia y México. Guionista y director de series de videos sobre el pensamiento originario. Ha sido profesor universitario, investigador, escritor y conferencista. Coordinó por años la investigación sobre las urdimbres compartidas en la cosmovisión y pensamiento de los pueblos originarios a nivel continental, con apoyo de instituciones como la Universidad del Valle, la Universidad de Caldas y la UNESCO. Compiló y fue coautor de la colección de libros denominada *Trilogía del Conocimiento*, editada por la UNESCO.

Ha escrito libros y artículos sobre arquitectura y urbanismo de los pueblos originarios del continente. Hasta diciembre de 2016 y por cinco años, coordinó el Programa de Agua y Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO y aún coordina el programa ACHALC (Atlas de Culturas Hídricas de América latina y el Caribe) de la misma institución. Hace parte de la Fundación IXIMCHÉ en Guatemala y de la Corporación Nueva Humanidad en Colombia y México.



Marta Saade

Antropóloga, profesora-investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Externado de Colombia. Autora, con Óscar Calvo, del libro *La ciudad en cuarentena* (Ministerio de Cultura: 2002). Actualmente es subdirectora científica del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

En el 2010 fue galardonada con el premio nacional de investigación Francisco Javier Clavijero en México. Ha desarrollado investigaciones en el campo de la antropología histórica, la antropología social y la historia de la ciencia; y forma parte de la línea de investigación "Cultura, saber y poder" en la Universidad Externado de Colombia.



Mariana Saldarriaga

Antropóloga de la Universidad de Antioquia, en formación como especialista en Gestión Ambiental en la misma institución. Desde el año 2015 ejerce en el campo de la arqueología, principalmente en la ejecución de Planes de Manejo Arqueológico para obras de infraestructura. Actualmente es analista social en el área de arqueología de la Dirección Ambiental, Social y Predial de ISA-Intercolombia.



Rito Alberto Torres

Comunicador social y periodista con estudios en antropología, gestión cultural, lingüística, literatura y preservación audiovisual. Fue director de la Cinemateca Distrital de Bogotá (1993-1998) e iniciador del *Festival de Cine, Eurocine* (1994-1999). Ha sido profesor en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, de donde es egresado. Desde 1999, ocupa el cargo de subdirector técnico en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. A partir de marzo de 2017 es el coordinador ejecutivo de la CLAIM (Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento).

Ha participado como coautor, en la edición y publicación de *Largometrajes colombianos en cine y video* (2004); *Principios y técnicas en un archivo audiovisual* (2009); *De las exhibiciones del cinematógrafo a la producción fílmica en Colombia*, en *Trayectoria de las Comunicaciones en Colombia* (2009); *Cine colombiano de la ilusión industrial* (2015); *La participación privada y pública en el empeño por preservar la memoria audiovisual* (2015) y *Cuaderno del Cine Colombiano N° 24: Patrimonio Audiovisual* (2016). Sus artículos han sido publicados en revistas como *Journal Film of Preservation*, *Semana*, entre otras.



Gloria Triana

Licenciada en Sociología con especialización en Antropología Social. En la Universidad Nacional de Colombia, es docente del Departamento de Antropología, directora e investigadora de la Sección de Etnografía del Instituto de Ciencias Naturales; además es profesora del Instituto de investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes. La mayor parte de su trabajo se ha dedicado al reconocimiento de la diversidad cultural, las "culturas populares", los diferentes grupos étnicos y las comunidades afrodescendientes sobre las cuales tiene 22 documentales que forman parte de la Maleta del Patrimonio Audiovisual Afrocolombiano realizada por el Ministerio de Cultura. Su aporte más importante ha sido su trabajo de antropología visual, con las series de televisión: *Yuruparí*, *Aluna* y *Alë-Kumá*. ▶

Ha sido subdirectora de Comunicaciones de Colcultura, directora del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá, directora de relaciones Culturales de la Cancillería, asesora del Ministerio de Cultura, consejera cultural de la Embajada de Colombia en Venezuela y embajadora en El Salvador.

A lo largo de su trayectoria ha recibido distinciones y reconocimientos, entre los cuales se destacan: la Medalla al Mérito Manuel Murillo Toro por su película *Los sabores de mi porro* (1984); el Chigüiro de Oro en el Festival de Cine del Desarrollo por la película *La minería del hambre* (1985); el premio India Catalina por la serie *Yuruparí* (1986), tres premios Simón Bolívar (1989, 1990 y 1991) por la serie documental cultural *Aluna* (1989); el premio India Catalina al mejor programa cultural de la televisión colombiana (1992) y el premio de la Sociedad Colombiana de Arquitectos por la película *Maderas y colores: arquitectura tradicional del Archipiélago de San Andrés* (1993). En el año 2015, recibió el Premio Vida y Obra del Ministerio de Cultura.



Amado Villafaña

Comunicador, fotógrafo y cineasta. En el 2005, se enfocó en la protección de la Sierra Nevada, territorio sobre el cual ha realizado documentales y exposiciones fotográficas. Algunos de sus documentales son *Naboba* (2015), *Resistencia a la Línea Negra* (2011), *Palabras mayores* (2009), *Nabusimake, memoria de una independencia* (2010) y *Palabras de Mamos*. Ha recibido apoyo del Ministerio de Cultura y diferentes fundaciones e instituciones. Ha expuesto sus fotografías en museos del Banco de la República, entre otros lugares.



EAFIT®

+ **NUEVO** PREGRADO

INGENIERÍA AGRONÓMICA

TU PASIÓN
POR EL AGRO
Y LA TECNOLOGÍA,
JUNTOS
PARA TRANSFORMAR
EL MUNDO.



¿Quieres participar de la agricultura 4.0?

INSCRÍBETE EN www.eafit.edu.co

Inspira Crea Transforma

Ingeniería Agronómica. SNIES 107709 Medellín. Resolución 2734 del 18 de marzo de 2019
con vigencia de 7 años. Duración 10 semestres

● REC



¡Queremos seguir
tejiendo historias
para crear, soñar
y aprender!

Súmate a nuestra red y vive con nosotros experiencias de película.

TRAMA

Síguenos

f t i @RedTrama

ciclo
www.ciclo.co

**NUEVAS
FUNCIONES
COMENTADAS**

CHARLA DESPUÉS DE LA PELÍCULA

Participa y aprende de cine en nuestros breves y entretenidos conversatorios justo después de las películas, con nuestro experto en **Cine Arte Andrés Murillo**.

También puedes encontrar nuestra cartelera y las últimas noticias en nuestra página web www.procinal.com

Jueves

- Las Américas 4:00 p.m.
- Mayorca 7:00 p.m.

Viernes

- Aventura 4:00 p.m.

*Sala
Cinearte*

 **Cinemas
Procinal**



Muestra central

¡Lumière! Comienza la aventura

Dir. Thierry Frémaux, Francia, 2016, 90 min.

Los rollos perdidos de Pancho Villa

Dir. Gregorio Rocha, México, 2003, 49 min.

Museo

Dir. Alonso Ruizpalacios, México, 2018, 128 min.

El arca rusa

Dir. Aleksandr Sokúrov, Rusia, 2002, 96 min.

La imagen perdida

Dir. Rithy Panh, Camboya / Francia, 2013, 95 min.

66 Kinos

Dir. Philipp Hartmann, Alemania, 2016, 99 min.

Toda la memoria del mundo (corto)

Dir. Alain Resnais, Francia, 1956, 21 min.

Las horas de verano

Dir. Olivier Assayas, Francia, 2008, 102 min.

Jinete de ballenas

Dir. Niki Caro, Nueva Zelanda / Alemania, 2002, 105 min.

Sueño en otro idioma

Dir. Ernesto Contreras, México, 2017, 103 min.

Del Palenque de San Basilio

Dir. Erwin Göggel, Colombia, 2003, 85 min.

Horas de museo

Dir. Jem Cohen, Austria, 2012, 107 min.



¡LUMIÈRE! LA AVENTURA COMIENZA

(Lumière! L'aventure commence)

Francia, 2016. 90 min.

Dirección: Thierry Frémaux

Guion: Thierry Frémaux

Producción: Thierry Frémaux, Bertrand Tavernier y Maelle Arnaud

Música: Camille Saint-Saëns

Dirección de fotografía: Thierry Frémaux

Compañía productora: Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)

Reparto: Thierry Frémaux, Auguste Lumière, Louis Lumière y Martin Scorsese

En 1895, los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo y dirigieron una de las primeras películas de la historia del cine. El documental, dirigido por Thierry Frémaux, ofrece una selección de 108 películas restauradas que muestran un viaje a los orígenes del cine. Son una mirada única sobre Francia, el séptimo arte y el mundo que inaugura el siglo XX.



LOS ROLLOS PERDIDOS DE PANCHO VILLA

México, 2003. 49 min.

Dirección: Gregorio Rocha

Guión: Gregorio Rocha

Producción: Héctor Mendoza

Música: Horacio Uribe y Laudes Cinemudo

Dirección de fotografía: Gregorio Rocha

Compañía productora: Archivia Films, Banff Center For The Arts y Universidad Autónoma de Guadalajara

El documental narra la búsqueda emprendida por Gregorio Rocha de una película completa sobre Pancho Villa, quien descubre 15 rollos con imágenes del mítico revolucionario mexicano en la Biblioteca del Congreso en Washington D.C., filmadas por una productora estadounidense.



MUSEO

México, 2018. 128 min.

Dirección: Alonso Ruizpalacios

Guión: Manuel Alcalá y Alonso Ruizpalacios

Producción: Manuel Alcalá, Gerardo Gatica, Alberto Müffelmann y Ramiro Ruiz

Música: Tomás Barreiro

Dirección de fotografía: Damián García

Compañía productora: Panorama Global, Detalle Films y Distant Horizon

Reparto: Gael García Bernal, Leonardo Ortizgris, Alfredo Castro, Simon Russell Beale, Bernardo Velasco, Leticia Brédice, Ilse Salas y Lisa Owen

La cinta cuenta las circunstancias que rodearon al robo de varios artefactos prehispánicos del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México en 1985. La sorpresa de las autoridades fue al descubrir que los autores de semejante hazaña habían sido dos jóvenes marginales de los suburbios, Carlos Perches y Ramón Sardina, en lugar de los ladrones profesionales de arte a los que se le atribuía la sustracción de los objetos.



EL ARCA RUSA

(*Russkiy kovcheg*)

Rusia, 2002. 96 min.

Dirección: Aleksandr Sokúrov

Guión: Aleksandr Sokúrov, Boris Khaimsky, Anatoli Nikiforov y Svetlana Proskurina

Producción: Andrei Deryabin, Jens Meurer y Karsten Stöter

Música: Sergei Yevtushenko

Dirección de fotografía: Tilman Büttner

Compañía productora: Hermitage Bridge Studio, WDR/Arte, NHK, Séville Pictures, Fora Film, Koppmedia, Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, Mitteldeutsche Medienförderung, Ministry of Culture of the Russian Federation, Danmarks Radio, YLE TV1, Filmboard Berlin-Brandenburg, Egoli Tossell Film, Mariinsky Theatre y Filmförderung Hamburg

Reparto: Sergei Dreiden, Mariya Kuznetsova, Leonid Mozgovoy, Edisher Giorgobiani y Aleksandr Chaban

El Marqués de Coustine, un diplomático francés del siglo XVIII con una relación de amor/odio hacia Rusia, se encuentra en un viaje en el tiempo en el Palacio de Invierno de San Petersburgo, desde los tiempos de Pedro el Grande hasta nuestros días. Con él, un invisible realizador ruso (en off), que está confuso sobre la posición de Rusia en Europa.



LA IMAGEN PERDIDA

(*L'image manquante*)

Camboya y Francia, 2003. 95 min.

Dirección: Rithy Panh

Guion: Rithy Panh y Christophe Bataille

Producción: Catherine Dussart

Música: Marc Marder

Dirección de fotografía: Prum Mesa

Compañía productora: Catherine Dussart Productions (CDP), Arte France y Bophana Production

Reparto: Jean-Baptiste Phou y Randal Douc

Durante el régimen comunista de Pol Pot en Camboya (1975-1979), miles de personas fueron despojadas de sus tierras y forzadas a trabajar en campos agrícolas. La dictadura de los jemes rojos ejecutó y torturó a cualquiera que le pareciera sospechoso de sedición. Los familiares del director Rithy Panh, quien escapó en su adolescencia de su país, fueron desapareciendo uno a uno. Para contar la historia de esta época, Panh buscó imágenes de este periodo atroz, pero no encontró nada. Entonces, creó imágenes ausentes usando figuras de arcilla y dioramas. Con una belleza inusual, la narración retrata una pesadilla histórica, el trauma y la memoria de una sociedad.



66 KINOS

Alemania, 2016. 99 min.

Dirección: Philipp Hartmann

Guion: Philipp Hartmann

Producción: Philipp Hartmann

Música: Johannes Kirschbaum

Dirección de fotografía: Philipp Hartmann

Compañía productora: F.K. Flumen
Filmproduktion

Reparto: Alfred Meyer, Inka Gürtler, Ulrike Krum, Benedikt Petschl, Sandra Blass, Uwe Bauer, Silke Buchholz, Stephan Machac, Carsten Knoop, Bernd Brehmer y Wolfgang Schwenk

En 2013, Philipp Hartmann estrenó "El tiempo vuela como un león rugiente", un filme ensayístico sobre el transcurso del tiempo que formó parte de la competencia del FIDBA de ese año. A lo largo de 12 meses, Hartmann recorrió Alemania y exhibió en 66 salas de cine la película. "66 Kinos" es el registro de esta experiencia, pero a la vez una lúcida reflexión sobre la exhibición de cine en la actualidad y la importancia de este ritual como fenómeno social.



TODA LA MEMORIA DEL MUNDO

(Toute la mémoire du monde)

Francia, 1956. 21 min.

Dirección: Alain Resnais
Guion: Rémo Forlani
Producción: Pierre Braunberger
Música: Maurice Jarre
Dirección de fotografía: Ghislain Cloquet
Compañía productora: Les Films de la Pléiade
Reparto: Jacques Dumesnil, Dominique Raoul-Duval y Phil Davis

Un bello corto documental sobre la Bibliothèque Nationale de Francia –su vasta colección de libros, manuscritos y documentos– y los esfuerzos hercúleos para recopilar y organizar toda su información. Resnais encapsula en imágenes cómo se logró preservar la memoria y el conocimiento acumulado del hombre a lo largo de la historia, la facilidad con que cada una ha sido manipulada y los distintos procedimientos de clasificación que se utilizan para conservar todo lo anterior. El extinto cineasta recreó los escenarios del recinto con planos muy geométricos, lo que da una sensación de estar observando un espacio laberíntico.



LAS HORAS DEL VERANO

(L'Heure d'été)

Francia, 2008. 122 min.

Dirección: Olivier Assayas

Guion: Olivier Assayas

Producción: Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz y Charles Gilibert

Música: Robin Williamson, Mat Maneri y Barre Phillips

Dirección de fotografía: Eric Gautier

Compañía productora: MK2 Productions y France 3 Cinéma

Reparto: Juliette Binoche, Charles Berling, Jérémie Rénier, Edith Scob, Dominique Reymond y Valérie Bonneton

Entre tres hermanos estalla un conflicto cuando su madre, albacea de la excepcional colección de arte del siglo XIX que perteneció a su tío, muere repentinamente. Sin embargo, no tendrán más remedio que limar asperezas y llegar a un acuerdo. Adrienne es en Nueva York una diseñadora de éxito, Frédéric es economista y profesor universitario en París y Jérémie un dinámico hombre de negocios asentado en China. Esta situación representa para ellos el fin de la niñez y de los recuerdos compartidos.



JINETE DE BALLENAS

(*Whale Rider*)

Nueva Zelanda y Alemania, 2002. 105 min.

Dirección: Niki Caro

Guion: Witi Ihimaera y Niki Caro

Producción: John Barnett, Frank Hübner y Tim Sanders

Música: Lisa Gerrard

Dirección de fotografía: Leon Narbey

Compañía productora: South Pacific Pictures, Apollomedia y Pandora Film

Reparto: Keisha Castle-Hughes, Rawiri Paratene, Vicky Haughton, Cliff Curtis, Tammy Davis, Grant Roa, Mana Taumaunu y Rachel House

En un pequeño poblado de la costa de Nueva Zelanda, los aborígenes de la tribu Whangara creen que proceden de un único ancestro, cuya existencia se remonta mil años atrás. Su nombre es Paikea y escapó de la muerte tras volcar su canoa, montando a lomos de una ballena. Según la tradición, el jefe de los Whangara, el "Whale Rider", el Paikea, tiene que ser un primogénito varón. Pero Pai, una niña de once años, cree que está destinada a ser la máxima autoridad de la tribu. Por ello, aunque adora a su abuelo Koro, se enfrentará con él y con mil años de tradición.



SUEÑO EN OTRO IDIOMA

México, 2017. 103 min.

Dirección: Ernesto Contreras

Guión: Carlos Contreras

Producción: Mónica Lozano, Luis Albores, Érika Ávila, Eamon O'Farrill, Dijana Olcay-Hot y Raymond Van Der Kaaij

Música: Andrés Sánchez

Dirección de fotografía: Tonatiuh Martínez

Compañía productora: Alebrije Cine y Video, Revolver Amsterdam y Agencia SHA

Reparto: Fernando Álvarez Rebeil, Manuel Poncelis, Eligio Meléndez, Fátima Molina, Juan Pablo de Santiago, Hoze Meléndez, Norma Angélica, Mónica Miguel, Nicolasa Ortíz, Héctor Jiménez, José Concepción Macías, Gabriela Cartol, Juan Antonio Llanes y Mardonio Carballo

Martín, un joven lingüista, llega a un pueblo en la selva para estudiar el zikril, un idioma que está a punto de extinguirse, ya que solo quedan dos hablantes nativos con vida, Evaristo e Isauro. Para su desgracia, estos dos hombres se odian y llevan cincuenta años sin dirigirse la palabra. Martín, entonces, buscará su reconciliación y con ello intentar rescatar su lengua y evitar que desaparezca.



DEL PALENQUE DE SAN BASILIO

Colombia, 2003. 85 min.

Dirección: Erwin Göggel

Guion: Erwin Göggel y Esperanza Perea Bioho

Producción: Erwin Göggel

Música: Petrona Martínez, Grupo Batata, Paulino Salgado y Totó La Momposina

Dirección de fotografía: Erwin Göggel, Carlos Gaviria y Jorge Echeverri

Compañía productora: Erwin Göggel producciones

Reparto: Paulino Salgado "Batata III", Totó La Momposina, Petrona Martínez, Inés Ortega, Graciela Salgado, Encarnación Simanca, Máximo Torres y Rafael Casiani

Documento visual y sonoro, con puesta en escena, elaborado a lo largo de 17 años, acerca de San Basilio de Palenque, el enclave de africanos escapados de la esclavitud en Cartagena de Indias, que por siglos ha conservado sus ritos ancestrales, su música y lengua propias. Con una profunda sensibilidad se presenta un diagnóstico de la comunidad palenquera a través de sus manifestaciones culturales.



HORAS DE MUSEO

(Museum Hours)

Austria, 2012. 107 min.

Dirección: Jem Cohen

Guion: Jem Cohen

Producción: Jem Cohen, Paolo Calamita, Gabriele Kranzelbinder, Guy Picciotto y Patti Smith

Música: Mary Margaret O'Hara

Dirección de fotografía: Jem Cohen y Peter Röhler

Compañía productora: Gravity Hill Films, KGP Kranzelbinder, Gabriele Production, Little Magnet Films

Reperto: Mary Margaret O'Hara, Bobby Sommer, Ela Piplits, Marcus O'Hara, Deborah Gzesh, Marco Calamita, Nina Calamita, Sigrid Mölg, Evelyne Egerer, Gerda Hartl, Ivo Hunek y Anna Maria Innerhofer

Un encuentro fortuito entre un vigilante del gran museo Kunsthistorisches de Viena y una extranjera de paso, desencadena una profunda amistad que los atrae por los pasillos del museo y por las calles de la ciudad. Las horas del museo exquisitamente fotografiadas son una oda a la amistad, a una Viena invisible y al poder de la pintura para reflejar y alterar nuestra apreciación del arte y de nuestras vidas.

¡Eres **el protagonista principal**
de nuestras historias!

EPM apoya
la cultura y te
acompaña
en el

4to
Festival
de cine de
Jardín

Cine y patrimonio:
Maneras de encontrarnos
Del 18 al 21 de julio de 2019

epm[®]

**REALIZA TUS
PRODUCCIONES
AUDIOVISUALES
CON MATERIAL
DE ARCHIVO**

Tenemos un acervo completo para tus necesidades

 [patfilmcolombia](#)

 [patrimoniofilmico](#)

 [patfilmcolombia](#)


FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FÍLMICO
COLOMBIANO

30 AÑOS

DE CINE EN EL COLOMBO

El centro del cine alternativo en la ciudad.

Consulta la programación diaria:
www.colomboworld.com
204 04 04 ext. 1129 - 1047

 @RevKinetoscopio  /Kinetoscopiocam

KINETOSCOPIO
ColomboAmericano | Medellín

ColomboAmericano
MEDELLÍN

H13N

HORA13NOTICIAS
Cubrimiento total

Búscanos en nuestras redes sociales



Encuétranos en todos los dispositivos móviles



Lunes a viernes 1:00 p.m. por Teleantioquia

Pbx: 411 87 87

Medellín - Colombia



Caleidoscopio

Competencia nacional de cortometrajes



Ficción

Alma, Santiago León Cuéllar

Cofee Break, María Cristina Pérez y Mauricio Cuervo

Kristo, Daniel Sierra

La noche resplandece, Mauricio Maldonado

Las zonas grises, Mateo Vallejo

Luz, Juan José Gallego

Muerte, no seas mujer, Andrés Restrepo

Por esa lengua, Daniel Negrete

Documental

Cárcel, Catalina Vásquez

Lo que la distancia no borra, Nina Marín

Mancha, Raquel Tamayo

Medellín, una carta, Daniel Jurado

Raíces, María José Zambrano y Daniela Trejo

Sin título: IV movimiento, Ricardo Perea y Julio Lamaña

Truambi (Canto), Mileidy Orozco Domicó

Experimental


¿Dónde estamos?, Juan Diego Rodríguez

Cartagena, Adriana Rojas Espitia

Common Distances, Camilo Montoya

El universo de Karol, Cristian Gómez

Sol a tierra, Daissy Pérez



CALEI- DOS- COPIO

La **Competencia nacional de cortometrajes Caleidoscopio**, del Festival de Cine de Jardín, toma como símbolo un objeto que, como el cine, evoca la ciencia y la magia al mismo tiempo. La muestra privilegia obras que, así como en un caleidoscopio, la imagen, el reflejo y el movimiento definen su naturaleza, trabajos que evidencian lo esencial del ser humano y del país, donde el cinetismo del audiovisual explora sus propias posibilidades y la belleza de la imagen, o su poder transgresor, está siempre presente.

En su convocatoria de 2019, fueron seleccionados 20 cortometrajes, entre ficción, documental y experimental, a partir de 198 propuestas recibidas: 91 en la categoría de ficción, 67 en la categoría de documental y 40 en la categoría de experimental.

Caleidoscopio es una competencia patrocinada por Dago García Producciones.

El jurado que elegirá el cortometraje ganador en cada una de las categorías está constituido por:

JURADO | FICCIÓN



CARLOS CÉSAR ARBELÁEZ

Guionista y director colombiano. Ha dirigido más de una docena de documentales para televisión. En 1996, ganó la Beca Nacional de Colcultura con el proyecto de investigación "El Cine en Casa. Patrimonio Fílmico de Medellín". Ha realizado dos cortos argumentales, *La Edad del Hielo* (1999) y *La Serenata* (2008). Su opera prima, el largometraje de ficción *Los Colores de la Montaña* (2010) ganó el premio a Mejor Nuevo Director del Festival de San Sebastián. Su segundo largometraje, *Eso que llaman amor* (2016), ha participado en más de una quincena de festivales nacionales e internacionales. Arbeláez también ha escrito los guiones de largometrajes como *Los ojos de la paloma*, *La caja*, *La familia de Goya*, *Flores para James*, *La chica del circo*, entre otros.



DAVID RENDÓN

Comunicador audiovisual y multimedial y candidato a magíster en Creación y Estudios Audiovisuales de la Universidad de Antioquia. Se ha dedicado a la escritura y dirección de piezas audiovisuales de ficción y a la gestión cultural desde el área de comunicaciones en diferentes festivales de cine y en la coordinación de procesos de formación en la Cinemateca Municipal de Medellín.



GERMÁN ARANGO

Antropólogo, guionista y realizador audiovisual, con maestría en Antropología Visual por Flacso (Ecuador). Ha dirigido documentales, cerca de diez videoclips de hip hop y ha desarrollado guiones argumentales con los que ha obtenido diferentes reconocimientos. Sus cuentos han sido publicados en medios nacionales y antologías literarias. Ha trabajado para canales como Señal Colombia (programa Sub30) y Teleantioquia. Se ha desempeñado como docente de la Universidad de Antioquia en el área documental y de cine etnográfico. También, participó en el I Diplomado Internacional de Guion y Escritura Cinematográfica (2016) de la Universidad Santiago de Cali y del Fondo para el desarrollo Cinematográfico (FDC), formó parte del Festival Internacional Documental de Buenos Aires (2016), del Taller de Guion para Cortometraje (2013) del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), del Taller de Guion y Pitch para Proyectos Cinematográficos impartido por Nicolás Batlle y Marcelo Vernengo Lezica del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en Argentina, en la Incubadora de Proyectos Cerolatitud-INCINE en Ecuador (2010-2011) y del Taller de producción de cortometrajes del Centro Colombo Americano con el cineasta Dunav Kuzmanich (2005).



ADRIANA MORA

Magíster en Hermenéutica literaria. Profesora, curadora cinematográfica y coordinadora de la Maestría en Documental de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).



OSWALDO OSORIO

Comunicador social-periodista, historiador, Magíster en Historia del Arte, Doctor en Artes, investigador y profesor de la Universidad de Antioquia y Director de Vartex: muestra de video y experimental. Es autor de los libros *Realidad y cine colombiano, 1990-2009* (2010) y *Comunicación cine colombiano y ciudad* (2005). Se ha desempeñado como crítico de cine para el periódico *El Colombiano* y la revista de cine *Kinetoscopio*. Es fundador del portal Cinefagos.net.



MARÍA FERNANDA ARIAS

Doctora en Comunicación y Cultura con énfasis en estudios en cine y medios de la Universidad de Indiana. Es profesora titular de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia y actualmente es directora de la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales en la misma Universidad. Sus intereses de investigación giran alrededor de la historia social y cultural del cine en Colombia y Latinoamérica. Es autora de diversos artículos en revistas académicas y capítulos de libros sobre cine. Ha participado en numerosos programas de difusión cinematográfica y audiovisual con diversas instituciones locales y nacionales como programadora, realizadora, editora y jurado.

FICCIÓN

ALMA

Dirección: Santiago León Cuéllar
Guion: Michelle Lamus y Santiago León
Producción: Mudra Films
Dirección de fotografía: Jaime Barrios
Dirección de arte: Elizabeth Rendón
Sonido: Carlos Andrés Arcila
Montaje: Santiago León Cuéllar
Música: Jorge Mario Giraldo (Magio)



2018. 16 MIN.

Alma acaba de ingresar a una nueva escuela secundaria y su compañero de clase, Víctor, la invita a una fiesta. La transición de su cuerpo y sus deseos ocultos llevan a Alma a enfrentar sus miedos internos y así dar el primer paso para amarse a sí misma tal como es.

COFFEE BREAK

Dirección: María Cristina Pérez y Mauricio Cuervo
Guion: Mauricio Cuervo
Producción: Mauricio Cuervo
Dirección de arte: María Cristina Pérez
Sonido: Andrés Montaña
Montaje: Mauricio Cuervo
Música: Orlando Betancourt



2018. 9 MIN.

Cada día hábil durante décadas, a las cuatro de la tarde, Pepe, un ciervo oficinista, toma café. La rutina se instala en su vida. Las expectativas se siguen de desencantos, mientras Pepe gana canas y pierde el entusiasmo.

FICCIÓN

KRISTO

Dirección: Daniel Sierra
Guion: Camilo Barrera y Daniel Sierra
Producción: Camilo Barrera
Dirección de fotografía: Sokol Keraj
Dirección de arte: Liseth Delgado
Sonido: Juan Sebastián Riveros y Daniel Acevedo
Montaje: Camilo Barrera
Música: Muro, Teo Becerra, Manuel Mantilla, Pastor López y Juan Sebastián Riveros



2018. 15 MIN.

Esa mañana, Kristopher no acompañó a su madre a recibir su reporte anual de notas por comprarse unas gafas y robarse un peluche en el mercado local. Al llegar a casa, su madre furiosa e impotente intenta castigarlo y se da un enfrentamiento en el cual ella le recuerda a su padre ausente. Kristo, ofendido, sale a buscarlo en su skate. En el trayecto, visita a su novia en el restaurante que trabaja, donde tienen un desencuentro. Finalmente, Kristo regresa a su casa para rezar con su madre.

**LA NOCHE
RESPLANDECE**

Dirección: Mauricio Maldonado
Guion: Mauricio Maldonado
Producción: Jenny David Piedrahita
Dirección de fotografía: Mario Barrios Simanca
Dirección de arte: Edna Julieth Sierra Duque
Sonido: Alejandro Escobar
Montaje: Juan Fernando Cañola
Música: Jaime Carvajal, Mateo Quintero, Fabián Parrado, Eccehomo Asprilla, Alberto Higueta y Nayit Andrés Sánchez



2018. 20 MIN.

Un sábado caluroso en Medellín, el eco de las fiestas retumba a la distancia. Son las últimas horas de Mafe (15 años) antes de dejar el barrio en la periferia que la ha visto crecer. A medianoche, busca la oportunidad de encontrarse por última vez con Damián (18 años), quien acaba de ser transferido de la cárcel a un lugar discreto donde purga arresto domiciliario. Tras varios meses sin verse, es su única oportunidad para confrontar su deseo por un joven criminal que le comparte con ternura los delirios de la violencia que lo rodea y los planes de un futuro juntos. Un inminente ajuste de cuentas termina de forma abrupta el encuentro clandestino de estos amantes imposibles. La noche los ahoga, pero el universo permanece intacto.

FICCIÓN

**LAS ZONAS
GRISES**

Dirección: Daniel Mateo Vallejo
Guion: Daniel Mateo Vallejo
Producción: Daniela Quintero Espinal
 y Daniel Mateo Vallejo
Dirección de fotografía: Yefersson
 Henao
Dirección de arte: Gloria Isabel
 Gómez Ceballos
Sonido: Óscar Rojo
Montaje: Andrés Jiménez
Música: Óscar Rojo



2018. 17 MIN.

A sus veintiún años, Nicolás decide realizarse su primera prueba de VIH. La incertidumbre por la enfermedad afectará la relación con su familia y su vida íntima durante el fin de semana que debe esperar para conocer los resultados.

LUZ

Dirección: Juan José Gallego
Guion: Alejandro Osorio Moreno y
 Juan José Gallego
Producción: Natalia Bedoya
Dirección de fotografía: Alejandro
 Osorio Moreno
Dirección de arte: Manuela García
Sonido: Jorge Mario Alfonso
Montaje: Juan José Gallego Méndez
Música: Andrés Roldán



2017. 14 MIN.

Luz Marina se entera de que su único hijo, a quien no ve desde hace más de diez años, está muerto. Abandona entonces su pueblo, viaja a la ciudad y emprende la búsqueda del cuerpo para llevarlo nuevamente a casa. Antes de verlo por última vez y despedirlo, deberá enfrentar los numerosos procesos burocráticos que complican el trámite legal.

MUERTE, NO SEAS MUJER

Dirección: Andrés Restrepo
Guion: Andrés Restrepo
Producción: Andrés Restrepo
Dirección de fotografía: Gabriel Cárdenas
Dirección de arte: Adriana Marchissio
Sonido: Andrés Perugini
Montaje: Gabriel Cárdenas
Música: Fernando Mendoza



ARGENTINA Y COLOMBIA 2017. 13 MIN.

Durante la Dictadura argentina de los ochenta, dos sepultureros están encargados de enterrar a todos los N. N. que llegan al cementerio. Una tarde, traen el cadáver de una hermosa chica de quien ambos se enamoran. Aquella noche lluviosa será la excusa para una reflexión en vela sobre la amistad, la vejez y la amarga belleza.

POR ESA LENGUA

Dirección: Daniel Negrete
Guion: Daniel Negrete y Alberto Negrete
Producción: Juan Felipe Chaverra
Dirección de fotografía: Gio Park
Dirección de arte: Diana Orozco
Sonido: Gabriel Calderón
Montaje: Daniel Negrete
Música: Gabriel Calderón



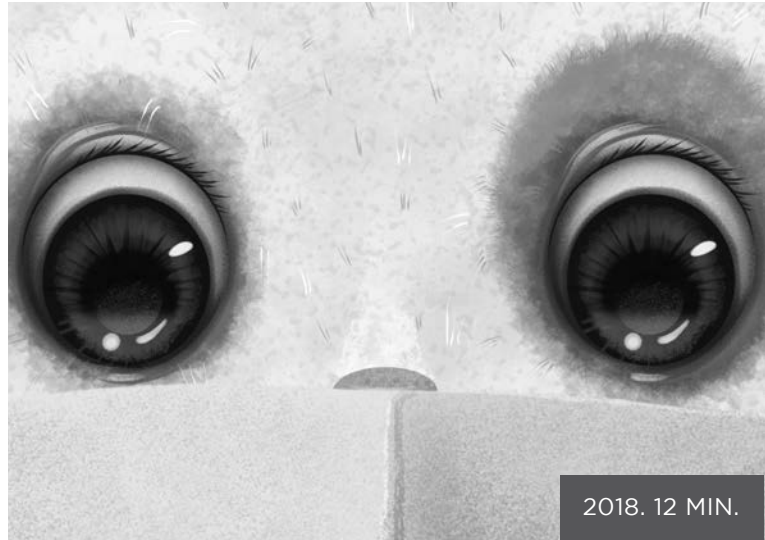
2018. 19 MIN.

Lucy es la señora más chismosa del pueblo. En este pueblo, el chisme se convierte en felicidad y la felicidad en música.

DOCUMENTAL

CÁRCEL

Dirección: Catalina Vásquez
Guion: Catalina Vásquez
Producción: Catalina Vásquez, David Castaño, Sebastián Quintero y Julián García
Dirección de fotografía: Sebastián Quintero Mesa
Dirección de arte: Sebastián Quintero Mesa
Sonido: José Santamaría y Óscar Rojo
Montaje: David Castaño Luján
Música: José Santamaría



2018. 12 MIN.

Laura, de 12 años, narra cómo se enteró del encarcelamiento de su padre en Medellín, Colombia. Recibe una carta que le explica el porqué de su ausencia, en un cuento protagonizado por conejitos. La historia conducirá a la niña a visitarlo en prisión y descubrir una verdad que le ha ocultado su familia durante años.

**LO QUE LA
DISTANCIA NO
BORRA**

Dirección: Nina Marín
Guion: Nina Marín y Oscar Alvarado
Producción: Oscar Alvarado y Carlos Marín
Dirección de fotografía: Nina Marín
Sonido: Carlos Marín
Montaje: Nina Marín



COLOMBIA Y ESTADOS UNIDOS, 2017. 16 MIN.

Lo que la distancia no borra es un corto documental que une memorias y anécdotas evocadas por inmigrantes latinos residentes en Miami, Estados Unidos, en relación con las vivencias y recuerdos de sus países de origen.

MANCHA

Dirección: Raquel Tamayo
Guión: Raquel Tamayo, Juan José Villegas, María Antonia Gómez, Marco Antonio Pérez y Cristian Navarro
Producción: Juan José Villegas
Dirección de fotografía: Marco Antonio Pérez Gaviria
Dirección de arte: Walter Andrés Parias Patiño
Sonido: Cristian Andrés Navarro Araújo
Montaje: María Antonia Gómez Sierra
Música: Raquel Tamayo y Pablo Merino



COLOMBIA Y FRANCIA 2019. 22 MIN.

Paloma es una niña de 11 años, extrovertida e inquieta. Disfruta expresarse a través del baile, la pintura y el canto. A causa del estrés por una operación a sus dos años para corregirle una displasia de cadera, tiene algo que la hace diferente, manchas blancas sobre su piel mestiza. Su hermana mayor la cuestiona sobre amor propio usando un cuarto blanco y pintura, donde Paloma dibuja varias versiones de sí misma, mientras habla del amor que se tiene y cuestiona a su hermana mayor, directora de la pieza audiovisual.

MEDELLÍN, UNA CARTA

Dirección: Daniel Jurado
Guión: Daniel Jurado
Producción: Prova Films
Dirección de fotografía: Daniel Jurado
Sonido: Francesco Papaleo
Montaje: Daniel Jurado
Música: Parlantes y Pierre Redon



2019. 22 MIN.

Nacido en Medellín en 1988, el realizador sostiene una relación ambigua con su lugar de origen. En "Medellín, una carta" se dirige a la ciudad como a una persona cercana entremezclando recuerdos, sueños, así como su visión de la violencia y el desarrollo urbano. El cortometraje propone una deambulación por las calles de su infancia.

DOCUMENTAL

RAÍCES

Dirección: María José Zambrano y Daniela Trejo Padilla

Guion: María José Zambrano y Daniela Trejo Padilla

Producción: María José Zambrano

Dirección de fotografía: Isabella Palacio Mesa

Sonido: Andrés Zapata Peláez

Montaje: Daniela Trejo Padilla



2018. 16 MIN.

Luis Fernando Ospina es un artesano residente en la ciudad de Medellín. Su trabajo se basa principalmente en el diseño y creación de zapatos en cuero. En su taller, Raíces, se refleja su estado de soledad, su ausencia familiar, el desconocimiento de su labor artesanal y la pesadez de la ciudad.

**SIN TÍTULO.
CUARTO
MOVIMIENTO**

Dirección: Ricardo Perea y Julio Lamaña

Guion: Ricardo Perea y Julio Lamaña

Producción: Ricardo Perea y Julio Lamaña

Dirección de fotografía: Ricardo Perea y Julio Lamaña

Sonido: Ricardo Perea y Julio Lamaña

Montaje: Ricardo Perea y Julio Lamaña

Música: Carlos Landínez



2018. 22 MIN.

Sin título. Cuarto movimiento nos acerca a los sueños y las pesadillas de los colombianos para comprobar que los ecos del conflicto y la violencia anidan en el inconsciente colectivo. El sueño de la razón produce monstruos. Es un documental rodado en el Parque de Atracciones Mundo Aventura de Bogotá.

DOCUMENTAL

**TRUAMBI
(CANTO)**

Dirección: Mileidy Orozco Domicó
Guión: Mileidy Orozco Domicó
Producción: Juan Esteban Puerta
Dirección de fotografía: Christian Carmona Cardona
Sonido: Carlos Arcila
Montaje: Isabel Cristina Otálvaro, Christian Carmona Cardona y Mileidy Orozco Domicó
Música: María Alejandra Sierra Ruíz y Mileidy Orozco Domicó



2019. 30 MIN.

Samy es una niña mestiza de dos años quien por primera vez conoce un pedacito de su propio ombligo seco, que ha permanecido conservado en un pequeño recipiente desde su nacimiento. Su tía Mileidy y su abuela Hilda la guiarán en un viaje desde la ciudad de Medellín hacia "el resguardo". En el pensamiento Emberá, nación a la que pertenece su familia materna, se concibe que la relación con el territorio es esencial para la vida y puede ser fortalecida al sembrar la placenta o el ombligo del recién nacido. Samy empezará a conocer el nuevo espacio y su otra familia en un viaje ritual de iniciación.

EXPERIMENTAL

**¿DÓNDE
ESTAMOS?**

Dirección: Juan Diego Rodríguez Martín
Guión: Juan Diego Rodríguez Martín
Producción: Laura Alejandra Carranza
Dirección de fotografía: Juan Diego Rodríguez Martín
Sonido: Camilo Torres
Montaje: Juan Diego Rodríguez Martín
Música: Camilo Torres



2018. 4 MIN.

¿Para qué retratar como no vemos?, ¿desde dónde vemos en realidad? ¿dónde estamos? Siempre vemos el exterior desde un interior. Desde niños, estamos acostumbrados a ver el mundo a través de reencuadres, dependiendo siempre de la perspectiva de terceros (ventanas, huecos), limitando nuestra visión y nuestro contacto con el mundo. Estos reencuadres, en últimas, se convierten en los únicos puentes entre la libertad y nuestro encierro. "Mientras existieran ventanas, el más débil de los humanos tendría su parte de libertad". 8.000 fotos bastaron para retratar un fragmento de todo el tiempo que, ante nuestros ojos, se evapora.

CARTAGENA

Dirección: Adriana Marcela Rojas Espitia
Guion: Adriana Marcela Rojas Espitia
Producción: Santiago Andrés Gómez Sánchez
Dirección de fotografía: Adriana Marcela Rojas Espitia
Sonido: José Roberto Jaramillo
Montaje: Adriana Marcela Rojas Espitia

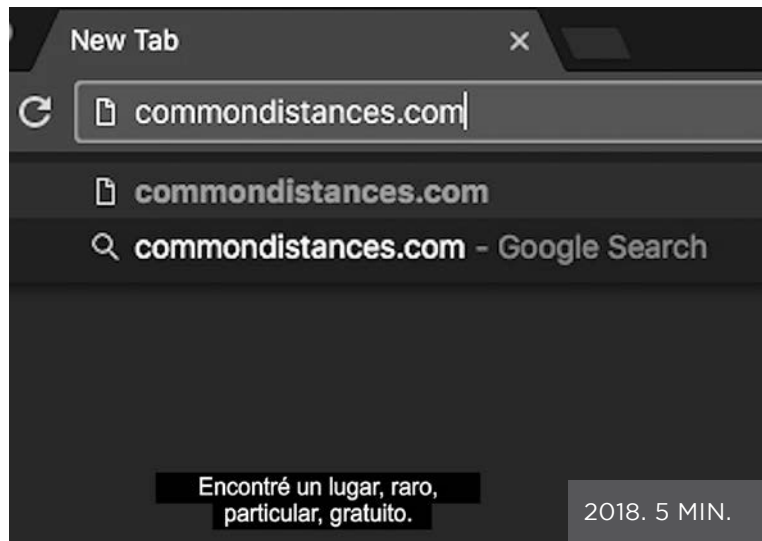


2018. 14 MIN.

Las aves danzan en el aire mientras buscan restos de los desechos que han arrojado los pescadores al mar. En el Puerto de Cartagena-Murcia, sobresalen los barcos y botes que yacen estáticos al finalizar la tarde. Algunos pescadores terminan la jornada arreglando sus redes. Tejer y esperar a que llegue el anochecer, para comenzar de nuevo, al otro día, en un nuevo amanecer.

COMMON DISTANCES

Dirección: Camilo Montoya Grajales
Guion: Camilo Montoya Grajales
Producción: Camilo Montoya Grajales
Dirección de fotografía: Camilo Montoya Grajales
Sonido: Borja Barrera Allúe
Montaje: Camilo Montoya Grajales
Música: Marisol Cao Milán



2018. 5 MIN.

Charles es un yanqui obsesionado con borrar todos sus rastros digitales previo a concluir su vida con el suicidio. Antes de morir, decide buscar situaciones similares por internet, llegando a entablar una conversación con un ente virtual que no lo lleva a ninguna conclusión.

EL UNIVERSO DE KAROL

Dirección: Cristian Alejandro Gómez
Guión: Cristian Alejandro Gómez
Producción: Cristian Alejandro Gómez
Dirección de fotografía: Cristian Alejandro Gómez
Sonido: Cristian Alejandro Gómez
Montaje: Cristian Alejandro Gómez



Karol es una chica quien, a diferencia de las demás princesas de los videojuegos tradicionales que deben esperar a ser rescatadas por un héroe o príncipe, decide afrontar misma los retos que se le plantearan nivel tras nivel. Karol viaja a través de diferentes escenarios sorteando y luchando con una gran cantidad de enemigos y obstáculos; sin embargo, los ataques físicos no son los únicos a los cuales deberá hacer frente, también, una serie de mensajes usados por los antagonistas tratarán de "moldear" su conducta, distraerla de su propósito, profundizar inseguridades e infligir dolor usando el lenguaje como arma.

SOL A TIERRA

Dirección: Daissy Pérez Ospina
Guión: Daissy Pérez Ospina
Producción: Daissy Pérez Ospina
Dirección de fotografía: Daissy Pérez Ospina
Sonido: José Villaman, María Alejandra Rojas
Montaje: Daissy Pérez Ospina
Música: Daissy Pérez Ospina



Un espíritu se niega a atender el llamado para emprender su próxima misión. Un espíritu amigo le sugiere consultar una pitonisa para así saber los por menores de su destino, las características de la familia que la invoca y la fuerza que deberá tener para ser una humana.



Muestra patrimonio
cinematográfico
colombiano

Garras de oro: alborada de justicia

Dir. Alfonso Martínez Velasco (P.P. Jambrina), Colombia, 1927, 56 min.

Selección del archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo

Dir. Álvaro Acevedo y Gonzalo Acevedo, Colombia, 1932-1944, 33 min.

Flores del Valle

Dir. Máximo Calvo, Colombia, 1941, 67 min.

Bajo la tierra

Dir. Santiago García, Colombia, 1968, 85 min.

La mansión de Araucaima

Dir. Carlos Mayolo, Colombia, 1986, 86 min.

Visa USA

Dir. Lisandro Duque, Colombia, 1986, 90 min.

Hoy no frío, mañana sí (corto)

Dir. Lisandro Duque, Colombia, 1980, 10 min.

Favor correrse atrás (corto)

Dir. Lisandro Duque, Colombia, 1974, 10 min.

Lluvia colombiana (corto)

Dir. Lisandro Duque, Colombia, 1977, 12 min.

Cerro Nariz, la aldea proscrita (serie Yuruparí)

Dir. Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, Colombia, 1985, 51 min.

Gaitas y Tambores de San Jacinto (serie Yuruparí)

Dir. Gloria Triana, Colombia, 1983, 28 min.

Simón el Mago

Dir. Víctor Gaviria, Colombia, 1992, 86 min.



GARRAS DE ORO: ALBORADA DE JUSTICIA

Colombia, 1927. 56 min.

Dirección: Alfonso Martínez Velasco (P.P. Jambrina)

Guión: José Vicente Navia

Música: Marco A. Ruiz (música versión restaurada)

Dirección de fotografía: Arnaldo Ricotti

Compañía productora: Cali Films

Cuenta cómo el editorialista de The World, periódico de la Ciudad de los Rascacielos, capital de Yanquilandia, necesita buscar pruebas para liberarse de una acusación de calumnia por un editorial en el cual se afirmaba que Teodoro Roosevelt, artífice de la separación de Panamá, no podía postularse para ser reelecto como presidente de los Estados Unidos al haber incumplido un tratado internacional, en virtud del cual los Estados Unidos estaban comprometidos a propiciar el desarrollo de una vía interoceánica a través del Istmo de Panamá, manteniendo la integridad territorial de lo que entonces era Colombia. Por tanto, varios detectives son enviados a Colombia para ubicar pruebas de ese tratado. Uno de los sabuesos es Patterson, ambiguo enamorado de Berta, la hija de un modesto empleado del consulado de Colombia en la ciudad de los rascacielos



SELECCIÓN DEL ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATográfico COLOMBIANO DE LOS ACEVEDO: OLIMPIADAS NACIONALES (1932); LA INAUGURACIÓN DEL HIPÓDROMO DE SAN FERNANDO (1942); EXPOSICIÓN NACIONAL DE MEDELLÍN (1944)

Colombia, 1932-1944. 33 min.

Dirección: Álvaro Acevedo y Gonzalo Acevedo

Producción: Acevedo e hijos

Dirección de fotografía: Acevedo e hijos

El material registrado durante la etapa silente por Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal, principalmente, alcanzó una gran importancia gracias a sus imágenes ingeniosas y se convirtió en la mejor alternativa para informar a todo un país de los grandes acontecimientos de la vida nacional. Es también muy valioso el Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo porque en sus fondos fílmicos se encontraron los escasos registros de Los Di Doménico, que venidos de Italia son los precursores de la filmación en Colombia. La procesión del Corpus anunciada como primera película nacional por los italianos, hace parte de este archivo fílmico, hoy audiovisual, gracias a los procesos de digitalización en alta resolución emprendidos por la Fundación desde 2012. El último registro que corresponde a una Feria Ganadera en la ciudad de Neiva fue filmado por Los Acevedo en 1955.



FLORES DEL VALLE

Colombia, 1941. 67 min.

Dirección: Máximo Calvo Olmedo

Guion: Máximo Calvo Olmedo

Producción: Máximo Calvo Olmedo

Música: Óscar Álvarez y Rogelio Álvarez, José Antonio Rivera, Humberto G. Pérsico y Julio E. Agudelo (dueto Los Millonarios)

Dirección de fotografía: Máximo Calvo Olmedo

Compañía productora: Calvo Film Company

Reparto: Esperanza Calvo, Delfina Calvo, Jorge Lozano, Elías Mitrani, Ruth Villafañe, Luis Sinisterra, Marta Bustamante, Aurelio Puchol, Eufemia Rojas, José Antonio Rivera, Óscar Álvarez y Rogelio Álvarez

Comedia musical costumbrista en la que una joven campesina, educada con esmero, tiene su presentación ante la sociedad de la ciudad. Sin embargo, su belleza y donaire naturales no logran evitar los desaires y humillaciones con que es recibida. Ella logra sobreponerse a la aflicción que todo esto le produce y pone en su sitio a cuantos la menosprecian. Salvada su dignidad y dominado un terreno que en principio le era ajeno, vuelve a lo suyo: el campo.



BAJO LA TIERRA

Colombia, 1968. 85 min.

Dirección: Santiago García

Guion: Jorge Pinto, Santiago García y J. A. Osorio Lizarazo

Producción: Arturo García

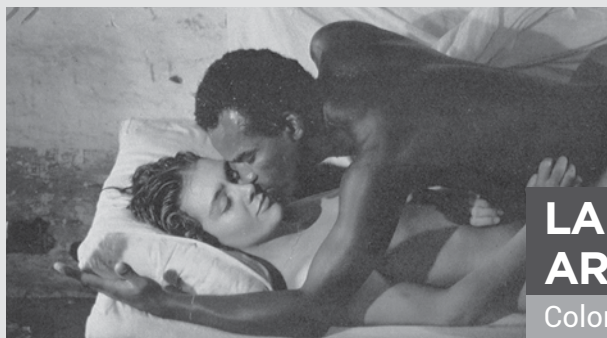
Música: León Cardona

Dirección de fotografía: Diego León Giraldo y Julio Lizarazo

Compañía productora: Películas Colombianas (PELCO)

Reparto: Carlos Julio Sánchez, Líber Fernández, Estrellita Nieto, Edilberto Gómez, José A. Muñoz, Gustavo Angarita, Arturo García, Jaime Ceballos, Luis Ernesto Arocha, Diego León Giraldo, Carlos Marulanda y Eddy Armando

La película se ocupa del drama de un joven tolimense, don Múnera, quien llega a las minas de oro de Segovia (Antioquia) huyendo de la violencia y en busca de trabajo. Anteriormente, había intentado vivir en un barrio de invasión en la capital, pero la miseria, el desempleo y la falta de oportunidades lo condujeron a las minas. La cinta está basada en la novela homónima de José Antonio Osorio Lizarazo de 1944, adaptación en la cual el director evidencia su visión particular sobre la realidad colombiana.



LA MANSIÓN DE ARAUCAIMA

Colombia, 1986. 86 min.

Dirección: Carlos José Mayolo

Guión: Julio Olaciregui y Philip Priestley y Sandro Romero (adaptación)

Producción: Liuba Hleap

Música: Germán Arrieta

Dirección de fotografía: Rodrigo Lalinde

Compañía productora: Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) y Rodaje Limitada

Reparto: Vicky Hernández, Adriana Herrán, Antonio Pitanga, Luis Fernando Montoya, Alejandro Buenaventura, Carlos José Mayolo, José Lewgoy, David Guerrero, Luis Ospina, Helios Fernández, Ricardo Duque, Aurelio Quintana, Eduardo Carvajal, Sandro Romero, Karen Lamassonne y Miguel González.

En una vieja y misteriosa casona tropical cohabitan el supuesto dueño, un fraile, un piloto convaleciente, el sirviente haitiano, el guardián mercenario y la Machiche, hembra madura y dominante. Hasta allí llega una joven modelo para desatar todo tipo de pasiones.



VISA USA

Colombia, 1986. 90 min.

Dirección: Lisandro Duque

Guión: Lisandro Duque

Producción: Abelardo Quintero López

Música: Leo Brouwer

Dirección de fotografía: Raúl Pérez Ureta

Compañía productora: Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) e Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC)

Reparto: Marcela Agudelo, Armando Gutiérrez, Gelbert de Currea Lugo, Vicky Hernández, Alejandro Lugo, Diego Álvarez, María Lucía Castrillón, Lucy Martínez, Gerardo Calero, Helios Fernández, Jairo Rodríguez, Richard Hoper, Antonio Aparicio, Guillermo Calle, Edilberto Gómez, Jaime Osorio, Flor Marina Gutiérrez, Alexandra Cardona Restrepo y Aline Hom

En un pueblo de cordillera y clima ardiente, el hijo de un pequeño aviador sueña con ser locutor en Estados Unidos. En sus proyectos, se atraviesa el amor, aunque con muchas dificultades, ya que la familia de la novia no lo considera merecedor de sus favores. Los obstáculos son tan grandes que el hombre huye a la capital con el empeño de obtener la visa y alcanzar mejores horizontes.



HOY NO FRÍO, MAÑANA SÍ

Colombia, 1980. 10 min.

Dirección: Lisandro Duque

Guion: Lisandro Duque

Producción: Alberto Ramos

Dirección de fotografía: Hernando
González

Compañía productora: Copelco y
Documental Films

Reparto: Luzmila Montoya, Néstor
Naranjo, Flavia Henao y Esperanza Henao

Se trata de la historia de una nevera que llega por primera vez a un grupo familiar aldeano y suscita una serie de modificaciones en sus hábitos domésticos. Para la madre, la nevera que trae su hijo es una agresión a sus costumbres caseras de preservar alimentos. Para la mujer, la nevera es una oportunidad de sentirse habitando un mundo contemporáneo. Para el anciano, padre, la nevera es un artefacto que suscita su curiosidad. El corto se ha planeado con base en la técnica del cine mudo, con intertítulos escritos en vez de diálogo sonoro.



FAVOR CORRERSE ATRÁS

Colombia, 1974. 10 min.

Dirección: Lisandro Duque Naranjo

Guion: Lisandro Duque Naranjo

Producción: Ernesto Ardila Páez y Jairo
Mejía Flórez

Dirección de fotografía: Hernando
González

Compañía productora: Bolivariana Films
y Documental Films

Narrador: Armando Plata C.

El documental plantea, con fino humor, los problemas del transporte urbano en Bogotá y las situaciones a que da lugar las aglomeraciones, el ansia de las gentes por llegar a sus lugares de trabajo y el provecho que sacan personas inescrupulosas para sus actividades indebidas. También, se retratan las guerras de conductores irresponsables a través de las carreteras nacionales dando pie a un sin número de tragedias.



LLUVIA COLOMBIANA

Colombia, 1977. 12 min.

Dirección: Lisandro Duque y Herminio Barrera

Guion: Lisandro Duque y Herminio Barrera

Producción: Jaime Uribe

Dirección de fotografía: Herminio Barrera

Compañía productora: Acemar

Reparto: Betty García y Ricardo Matamoros

Película experimental, documental y puesta en escena sobre cómo se realiza un cortometraje colombiano. Se utiliza el humor negro para rendir un homenaje a los artistas, técnicos e intelectuales de la industria de la novela nacional. Finalmente, es una película con intenciones didácticas.



CERRO NARIZ, LA ALDEA PROSCRITA. SERIE YURUPARÍ

Colombia, 1985. 51 min.

Dirección: Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila

Guion: Gloria Triana

Producción: Alberto Amaya

Dirección de fotografía: Jorge Ruiz Ardila

Compañía productora: Audiovisuales y FOCINE

Narración: Raúl Gutiérrez

Un capítulo sobre los mitos y la vida cotidiana de los puinaves del Inírida y la realización de la fiesta de la chicha, enfrentada con las expresiones de la religión evangélica. Filmada en Guainía en las aldeas de Remanso y Cerro Nariz.



GAITAS Y TAMBORES DE SAN JACINTO. SERIE YURUPARÍ

Colombia, 1983. 28 min.

Dirección: Gloria Triana

Guion: Gloria Triana

Producción: Juan Fernando Gutiérrez

Música: Gaiteros de San Jacinto, Roque Saballe

Dirección de fotografía: Jorge Cifuentes

Compañía productora: Audiovisuales y FOCINE

Narración: Vicky Hernández

Las gaitas son flautas indígenas que todavía conservan los arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta y los gaiteros en San Jacinto, pueblo mestizo cercano a Cartagena. Este mágico capítulo de *Yuruparí* muestra los procesos seguidos en la elaboración de este hermoso instrumento, las formas de transmisión del conocimiento y las distintas etapas en la evolución de la música de gaita.



SIMÓN EL MAGO

Colombia, 1992. 86 min.

Dirección: Víctor Gaviria

Guion: Víctor Gaviria y Carlos Henao

Producción: Juan Ceballos, María Salazar, Víctor Gaviria y Gloria Erazo

Música: Raúl Maya

Dirección de fotografía: Rodrigo Lalinde

Compañía productora: Corporación Ivo Romani

Reparto: Miguel Ángel Giraldo, Ana Victoria Martínez, Ana María Jiménez, Amparo Castaño, Hernán Álvarez, Gilberto Mejía, John Jairo Taborda, Mauricio Mejía y Maruja Álvarez

Miniserie de 4 episodios, adaptación del relato homónimo del escritor colombiano de Tomás Carrasquilla. Narra la historia de un niño obsesionado con las brujas, quien decide convertirse en un "brujo" para poder volar, por lo cual emprende todo un proceso iniciático en un rito escabroso y herético para llegar a su transformación.



Muestras especiales



● **Cortometrajes Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM)**

Esas no son penas

Dir. Fredy Arenas, Colombia, 2019, 16 min.

Náufrago

Dir. Tatiana López, Colombia, 2019, 11 min.

Cielo

Dir. Alexis Caro, Colombia, 2019, 11 min.

● **Memoria y territorio**

Por las huellas de los abuelos (corto)

Dir. Escuela de Creación Documental, Colombia, 2017, 30 min.

Pa' mí, es historia (corto)

Dir. Escuela de Creación Documental, Colombia, 2015, 17 min.

Ferías Campesinas (corto)

Dir. Escuela de Creación Documental, Colombia, 2015, 11 min.

● **Cortometrajes Universidad de Medellín**

Documental

FARY

Dir. Juan Simón Giraldo Vargas, Colombia, 2019, 30 min.

Videoclip


Mutante

Dir. Valeria Ramírez, Colombia, 2019, 4 min.

Ficción

Moira

Dir. Miguel Palencia Valencia, Colombia, 2019, 21 min.



MUESTRAS ESPECIALES

Cortometrajes Instituto
Tecnológico Metropolitano
ITM

ESAS NO SON PENAS

Dirección: Fredy Arenas
Guion: Julián Marroquín
Producción: Nataly Martínez
Dirección de fotografía: Hárrison Agudelo
Música: Cuestión de Suerte de Sebastián López y Sebastián Ramírez
Compañía productora: Escuela de Cine ITM
Reparto: Felipe Holguín, Cielo Amezquita Tangarife, Jhon Jairo Rojas, Ismael Maya Salazar, Guillermo Lopera y Mario.



2019. 16 MIN.

Una pareja de habitantes de calle se acomoda precariamente en una casa derruida. Su jornada transcurre en el rebusque para subsistir y la amenaza de desalojo de su improvisado hogar.

NÁUFRAGO

Dirección: Tatiana López
Guion: Tatiana López
Producción: Laura Alzate
Compañía productora: Escuela de Cine ITM y Arcadia Films



2019. 11 MIN.

Juan, un adolescente de 17 años, busca tener sexo con su novia Samantha. Para llamar su atención, se pone las pertenencias de ella con lo cual descubre nuevas maneras de sentir placer que lo atemorizan.

MUESTRAS ESPECIALES

Cortometrajes Instituto Tecnológico Metropolitano
ITM

CIELO

Dirección: Alexis Caro
Guion: Alexis Caro y Martín Pérez
Producción: Jorge Peña
Compañía productora: Escuela de Cine ITM y Filmigrante



2019. 11 MIN.

Cielo (35 años) trabaja en un taller de confecciones en un barrio popular de Medellín donde vive. Al enterarse que el colegio donde estudia su hijo Emanuel (12 años) dejó salir a los estudiantes ante una inevitable balacera entre pandillas, sale a buscarlo en medio del fuego cruzado. Al Cielo no encontrar a nadie en el colegio, se enfrenta a sus peores miedos por amor.



Innovación Tecnológica con Sentido Humano

SABÍAS QUE...

Nuestro programa profesional de Cine, es el único que existe en **Medellín y Antioquia** en este campo

SNIES 106314 Registro Calificado 11418 del 08 de junio de 2017

Informes: Tel: (+574) 440 51 74



Modelo de Calidad, para una Ciudad Innovadora y Competitiva



MUESTRAS ESPECIALES

Memoria y territorio

La serie documental Memoria y Territorio surge de la necesidad por conocer y releer los territorios, indagar con los mayores sobre los procesos sociales, documentar las historias de vida de la gente del campo y de la biodiversidad existente en las comunidades.

POR LAS HUELLAS DE LOS ABUELOS

Dirección: Escuela de Creación Documental

Guion: César Daza y Ancisar Morales Z.

Producción: Luz Dary Zuluaga

Música: Juan David ("El Cachorro Delgado")

Dirección de fotografía: Julián David Nava Zuluaga y César Darío Daza M.

Compañía productora: Escuela de Creación Documental, Asociación Campesina de Antioquia (ACA) y Producciones El Retorno

Reperto: Comunidades campesinas del municipio de San Francisco y del corregimiento de Aquitania, en el Oriente antioqueño.



2017. 30 MIN.

Jóvenes de la Escuela de Creación Documental recorren los viejos caminos que históricamente han conectado los territorios campesinos. Un grupo de 30 personas iniciaron estos recorridos en julio de 2013, caminando desde el municipio de San Francisco hasta el corregimiento de Aquitania. Diez años atrás, esta región vivió un fuerte escalamiento del conflicto armado que generó el desplazamiento forzado y el abandono de veredas enteras. Para la Escuela de Creación Documental el lenguaje audiovisual se ha convertido en una herramienta para que los jóvenes se acerquen de otra manera a su propia historia, se interroguen y expresen sus miradas para aportar a las construcciones individuales y colectivas en sus contextos.

FERIAS CAMPESINAS

Dirección: Escuela de Creación Documental

Guion: César Daza M.

Producción: Luz Dary Zuluaga

Música: Juan David ("El Cachorro Delgado")

Dirección de fotografía: Julián David Nava Zuluaga y César Daza M.

Compañía productora: Escuela de Creación Documental, Asociación Campesina de Antioquia (ACA) y Producciones El Retorno

Reperto: Comunidades campesinas del municipio de San Francisco, Oriente antioqueño



2015. 11 MIN.

En uno de los municipios del oriente antioqueño más afectado por la violencia y el desplazamiento forzado, San Francisco, tiene lugar una iniciativa apoyada por la Asociación Campesina de Antioquia. Desde el año 2013, se vienen realizando ferias campesinas en el casco urbano del municipio, en donde los productores rurales, que han retornado a sus veredas, intercambian, comercializan y dan a conocer el trabajo de sus cosechas.

MUESTRAS ESPECIALES

Memoria y territorio

PA' MÍ, ES HISTORIA

Dirección: Escuela de Creación Documental

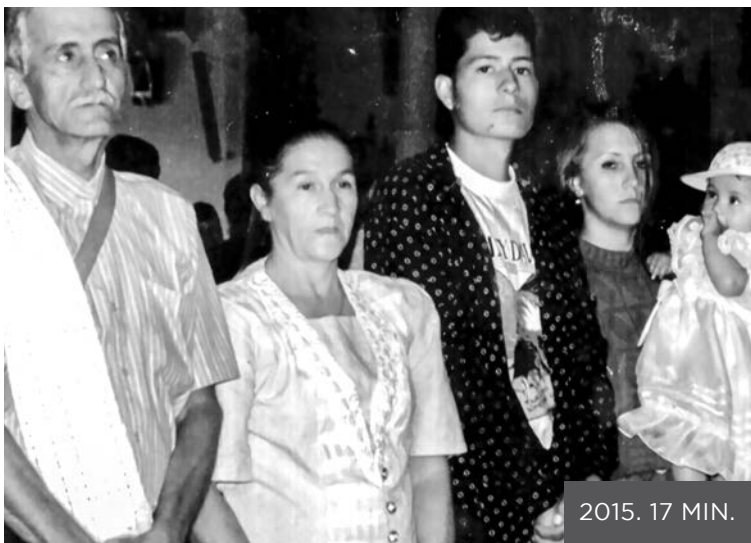
Guion: María Raquel Soto R. y Luz Dary Quintero O.

Música: Juan David ("El Cachorro Delgado")

Dirección de fotografía: Luz Dary Quintero O. y Jhon Jairo Isaza A.

Compañía productora: Escuela de Creación Documental, Asociación Campesina de Antioquia (ACA) y Producciones El Retorno

Reparto: Gabriel Valencia Ocampo y familia y comunidad campesina de la vereda San Luis, municipio de Argelia, en el Oriente antioqueño



2015. 17 MIN.

Don Gabriel Valencia Ocampo fue un reconocido líder campesino de la vereda San Luis en el municipio de Argelia de María, Oriente antioqueño. En este documental, grabado tres meses antes de su muerte, cuenta reflexiones e historias de su vida, habla sobre su familia, la comunidad y el asesinato de su hijo. De esta manera contribuimos a rescatar historias de personajes que, como Don Gabriel, han dedicado su vida a la construcción de los procesos comunitarios en los sectores rurales.



unradio.medellin.unal.edu.co
100.4 fm Medellín

unradio.unal.edu.co
98.5 fm Bogotá

Descarga la app de U.N. Radio en:
• App Store • Google Play

Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

MUESTRAS ESPECIALES

Cortometrajes
Universidad de Medellín

DOCUMENTAL

FARY

Dirección: Juan Simón Giraldo Vargas
Guion: Juan Simón Giraldo Vargas
Producción: Santiago Duque Hidalgo
Dirección de fotografía: Juan David Suárez Giraldo
Compañía productora: Mala Leche Producciones y Jimmy Producciones
Reparto: Carlos Mario Giraldo, Julieta Vargas, Juliana Ospina, Marcela Baena, Patricia Vargas y Liliana Estrada



2019. 30 MIN.

Lays Vargas fue una reconocida periodista de Medellín, quien logró cumplir muchos de sus sueños, entre ellos formar una familia. Un día recibe una noticia que le cambia la vida y que decide ocultar a sus hijos. Uno de ellos, Juan Simón, reconstruye los instantes más importantes de la historia de su madre a través de narración, archivo familiar y entrevistas, hasta el momento en que ella, a pesar de dedicarse a la labor de informar, decide ocultar la noticia más importante de su vida.

VIDEOCLIP

MUTANTE

Grupo musical: La Banda del Bisonte
Dirección: Valeria Ramírez
Guion: Sebastián Gómez
Producción: Laura Vélez
Música: La Banda del Bisonte
Dirección de fotografía: Sebastián Gómez
Compañía productora: Duck Down
Reparto: Sara Ramírez y Ronal Sanmartín



2019. 4 MIN.

Dos jóvenes, con gustos, pasiones y vidas contrastadas, se encuentran en una ciudad la cual se mueve constantemente. Por medio de sus interacciones, invitan a ver lo primordial y lo simple de la historia de amor de una pareja de idealistas e impulsivos que se enamoran.

MUESTRAS ESPECIALES

Cortometrajes
Universidad de Medellín

FICCIÓN

MOIRA

Dirección: Miguel Palencia Valencia

Guion: Miguel Palencia Valencia

Producción: Alejandra Giraldo, Katherine Nisperuza y Estefany Obando

Música: José Zuluaga

Dirección de fotografía: Jerónimo Vélez

Compañía productora: Feelm Compañía Audiovisual

Reparto: Nadia Holguín, Camila Barrientos y Alexander Sánchez



2019. 21 MIN.

Moira debe afrontar su rol de madre que durante varios años buscó evitar. Sin más salida que adaptarse a su nueva realidad, lleva a su hija al trabajo, donde un accidente ocasionado por la pequeña genera su despido. En medio del caos, Moira encuentra lo que no espera, el primer acercamiento real hacia su hija.

Vigilado MinEduación



Universidad de Medellín
Ciencia y Libertad

“Hacemos DE LA COMUNICACIÓN una PASIÓN”

Facultad de Comunicación

INSCRIPCIONES ABIERTAS:

Comunicación y Relaciones Corporativas
Comunicación Gráfica Publicitaria
Comunicación y Lenguajes Audiovisuales
Comunicación y Entretenimiento Digital

Medellín, Antioquia
Teléfono: (4) 3405510
Dirección: Cra. 87 #30 - 65

WWW.UDEM.EDU.CO



SEGUROS | PENSIONES | AHORRO | INVERSIÓN



Durante 75 años, para SURA
la cultura ha sido un encuentro.

Un encuentro de ideas diversas, identidades y expresiones,
un encuentro entre la historia y el presente que evoluciona,
entre la memoria y los nuevos imaginarios.

Encuentros que nacen
cuando las letras crean historias que te cautivan,
cuando un festival despierta tus ideas,
cuando la música convoca tus emociones
y cuando el arte encuentra quién lo disfrute.

Vive la cultura

Argentina · Brasil · Chile · Colombia · El Salvador · México · Panamá · Perú · República Dominicana · Uruguay

sura.com

CINECO PLATINO

MÁS BENEFICIOS & MÁS EMOCIONES

ACUMULA **35** O MÁS VISITAS
EN UN AÑO Y DISFRUTA:



DESCUENTOS
EN CONFITERÍA



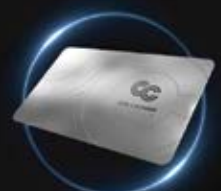
GIFT PACK
DE BIENVENIDA



FILAS
PREFERENCIALES



SIN RECARGO EN COMPRA
Y RESERVAS ONLINE



DOBLE PUNTAJE
POR SUS COMPRAS

*APLICAN TÉRMINOS Y CONDICIONES, PARA MAYOR INFORMACIÓN WWW.CINECOLOMBIA.COM

[@Cine_Colombia](https://www.instagram.com/Cine_Colombia) [@cinecolombia](https://www.facebook.com/cinecolombia) [#CinecolombiaOficial](https://www.youtube.com/channel/UC...)



La Asamblea de Antioquia apoya la cultura del departamento



ASAMBLEA
DEPARTAMENTAL
DE ANTIOQUIA

ANTIOQUIA PARA VERTE MEJOR VII 2019

Convocatoria abierta a todos los interesados en el **audiovisual** y que desean dar a conocer sus trabajos o plasmar una mirada o historia sobre Antioquia.

Premios:

18'000.000

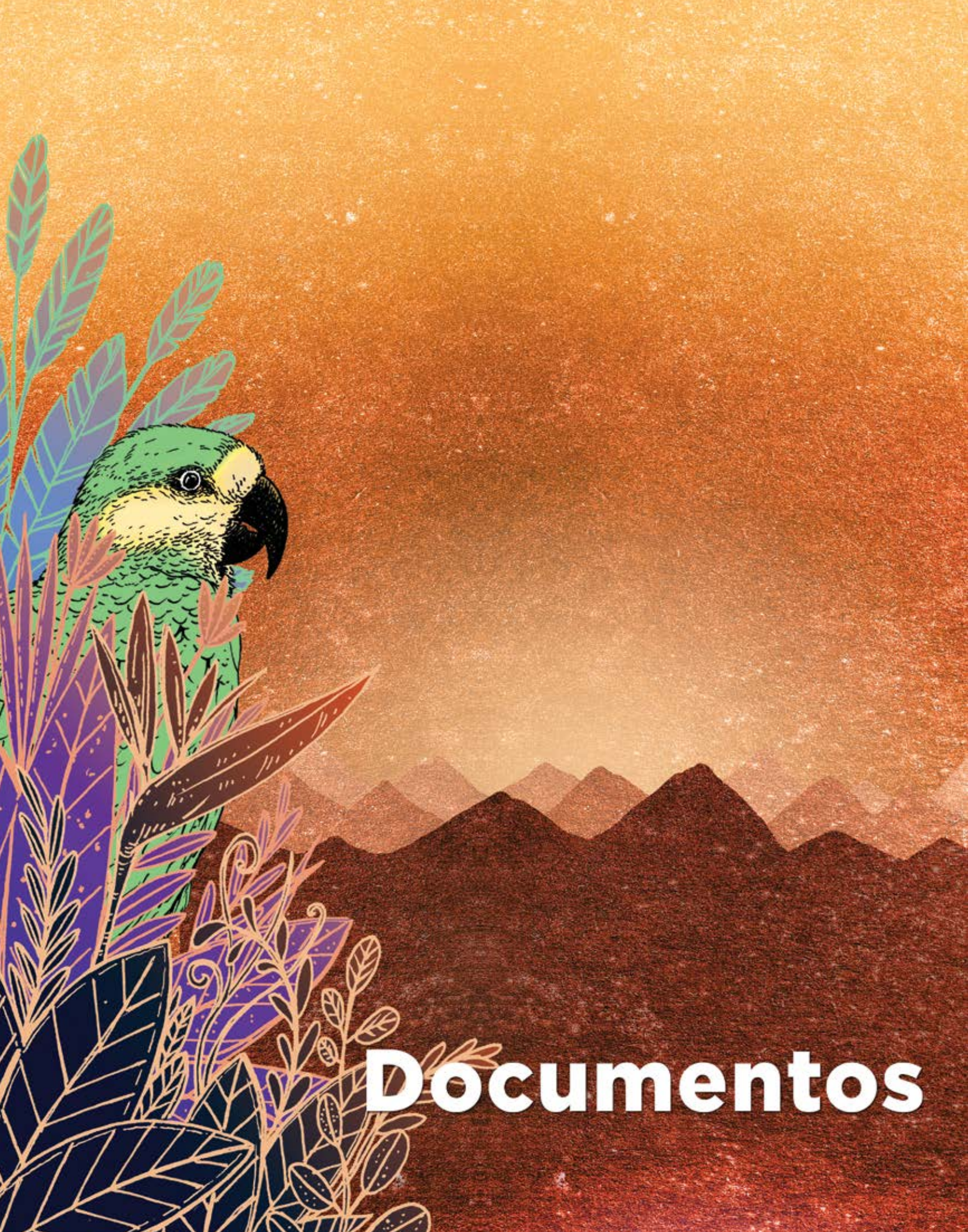
para dividir entre las categorías del concurso

- Documental: 4'500.000
- Argumental / Ficción: 4'500.000
- Video clip, video arte, video experimental: 4'500.000
- Empresas afiliadas y Afiliados a Comfenalco Antioquia: 4'500.000

Fecha límite de recepción de trabajos
16 de septiembre de 2019

Convoca y organiza:
Comfenalco
Antioquia





Documentos



Teatro Municipal de Jardín. Nace una nueva historia

Por Luisa Fernanda Arbeláez Ríos

Entre el chucu-chucu y el rock tropical. Arqueologías sonoras

Por Juan Diego Parra Valencia

El Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo

Por Rito Alberto Torres

Memorias sobre un patrimonio cultural proscrito:

el barequeo en el cañón del río Cauca

Por Neyla Castillo Espitia

Máquinas de la visión y espíritu de indios

Por Pablo Mora Calderón

¿Quiénes se benefician de los patrimonios involucrados en el cine mudo colombiano? Los casos de María (1921-1922) y Garras de Oro (1926-1927)

Por Ramiro Arbeláez

Patrimonio vivo. Entre lo estático y lo dinámico, lo que puede o no modificarse en nuestro mundo

Por Roberto Restrepo

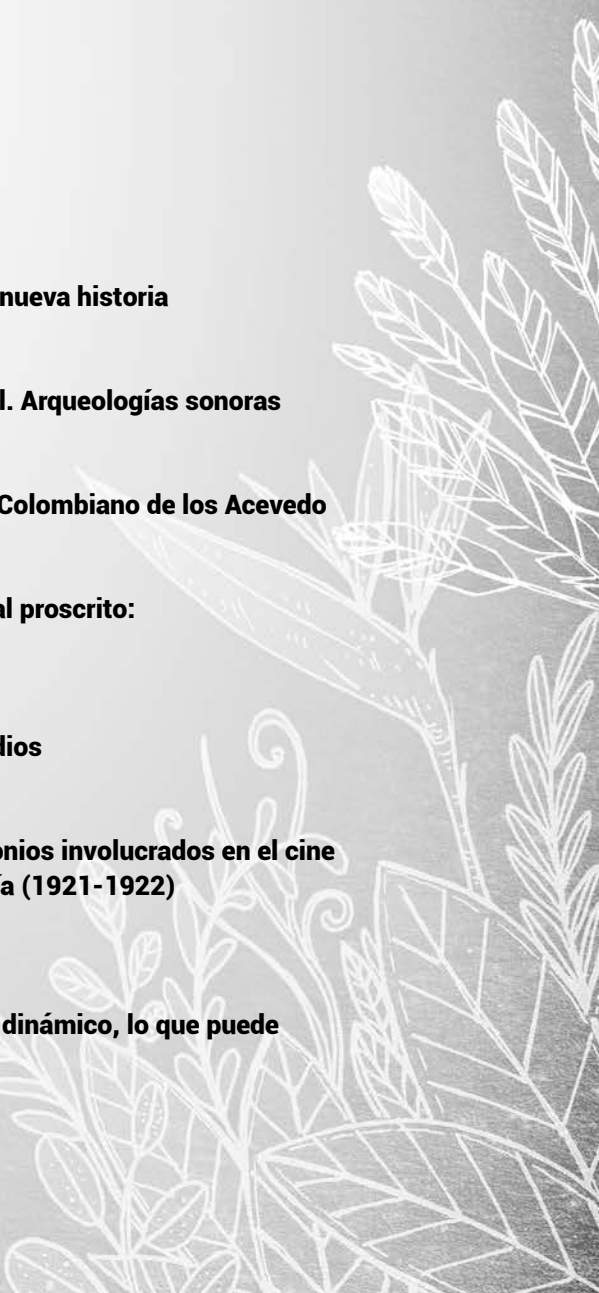




Foto: Jainer Álvarez Pérez

Teatro Municipal de Jardín Nace una nueva historia

Por: Luisa Fernanda Arbeláez Ríos

La vendimia era el momento del año y Dionisio el motivo. Festejos por la recolección de la uva y tiempo para adorar al dios del vino. Las composiciones poéticas hacían presencia en la antigua Grecia; el ditirambo era escrito en honor a Dionisio, un canto para ser expresado frente a todo un público, haciendo uso de disfraces. Allí nació el teatro, tanto el género literario dramático como el espacio físico donde se llevaban a cabo las obras teatrales.

Esta representación artística ha sido catarsis para las más profundas y complejas emociones del ser humano, un reflejo de la realidad y de la cotidianidad. Aunque el teatro, como representación que so-

breve por fuera de un espacio físico, su magia se complementa con la estructura, al posibilitar esta la convergencia de muchos otros actos simbólicos en torno al arte, al cine y al conocimiento, además de la política como acto de participación ciudadana. Su presencia física en las comunidades propicia el movimiento cultural que forma ciudadanos y fortalece tradiciones.

El municipio de Jardín, al igual que muchos otros municipios de Antioquia, tuvo la oportunidad y fue testigo de la construcción de un teatro con arquitectura y tradición europea adaptada a la naciente

República colombiana; un sitio para el encuentro de la comunidad, los curiosos, los intelectuales y los bohemios, personajes que, sin duda, hicieron parte indispensable de los procesos culturales del municipio.

El 8 de septiembre de 1912, se fundó la Compañía Industrial de Instalaciones Eléctricas de Jardín, con un capital de \$6.000 dividido en 24 acciones, cada una de \$250, que conformaba una sociedad de 36 ciudadanos (con 20 acciones) y la municipalidad (con 4 acciones). Ramón Peláez fue su primer gerente y con una inversión de \$9.000 logró dotar al pueblo con una planta de 30 KV que encendió 423 focos el 6 de octubre de 1913. La luz llegó a Jardín y se trajo con ella una nueva posibilidad para el arte y la cultura. Más que proveer electricidad, su sede fue testigo de diversos acontecimientos que han

marcado la historia del municipio, un espacio que, años después, convirtió la parte que originalmente era una casa familiar en un teatro de zarzuela.

La sociedad se liquidó el 30 de mayo de 1933, quedando el inmueble en propiedad del municipio, quien dio uso a los demás espacios de la casa, respetando siempre la sala de teatro. Allí se trilló y seleccionó café, fue sede de un colegio de mujeres, el Concejo Municipal sesionó plenarias, se hicieron talleres de ebanistería y cerrajería y se radicó la Corporación Cultural de Jardín.

Situado en una esquina, el Teatro Municipal de Jardín se destaca dentro del conjunto urbano del municipio. Está compuesto de paredes de tapia y bahareque, grandes balcones y calados en madera. La fachada destaca por su arquitectura republicana,



Foto: Jainer Álvarez Pérez



Foto: Canal Comunitario Antena 4

obra artesanal de los carpinteros más tradicionales de la región. Su interior se compone de una elegante arquitectura isabelina, recubierta de madera, ahora, en su tono original, recuerdo de un rosado pálido que la vistió por muchos años. El patio de aquella casona se convirtió en la sala principal o "Gran Sala", con espacio para 280 sillas y palcos laterales. La segunda planta cuenta igualmente con dos palcos laterales y uno central, justo encima de la entrada a la "Gran Sala".

Allí se celebró infinidad de eventos artísticos y culturales, muchos de ellos para la recolección de fondos. Uno de ellos fue, en la década de 1940, una jornada cívica con la finalidad de reunir dinero para construir el actual hospital del municipio, convirtiendo al teatro en la sede de organización. En 1987, en uno de los salones que hacen parte del teatro, la Escuela de Música de Jardín inició su trayectoria y allí dio sus primeras presentaciones.

Además de música y obras de teatro, actos cívicos, fiestas y bailes hicieron parte de la programación, eventos que convocaron masivamente a la comunidad, como aquella vez cuando el músico mexicano Alfonso Ortiz Tirado hizo su presentación en esas tablas, apiñando espectadores en el lugar.

Durante varios años, la proyección de las películas era un plan muy popular entre los jóvenes del municipio; martes, viernes, sábados y domingos de mañana constituyeron el entretenimiento de la comunidad hasta los años ochenta. El "hueco", situado en el segundo piso del teatro era el lugar para los "colados" y, tras el inicio de la función, "Cañitas", el encargado de vender la boletería, permitía la entrada por un valor más bajo.

Pese a lo que representaba el lugar, la asistencia al teatro se hizo cada vez más escasa y la falta de recursos para el mantenimiento, sumado a la poca iniciativa para conseguirlos, ocasionó, poco a poco, el abandono y deterioro del teatro. Desde 1988, el teatro cerró y el paso del tiempo dejó estragos significativos los cuales lo dejaron en ruinas.

En 2016, se inició la restauración del teatro con recursos de FONTUR (Fondo Nacional de Turismo) y el Ministerio de Cultura, una inversión de \$7.642 millones para las obras y \$1.000 millones destinados a la dotación de silletería, telones y equipos. Este año finalizó la recuperación de este hermoso lugar y está a la espera de los procesos culturales necesarios que permitan escribir una nueva historia.



Foto: Canal Comunitario Antena 4

La comunidad, junto con la municipalidad, deberán tejer redes de arte y promoción cultural para lograr demostrar que la restauración de este espacio no fue en vano. Pese a lo que la gran inversión representa para el patrimonio arquitectónico, si no hay procesos vigentes que lo ocupen, el teatro puede regresar a su estado de abandono.

Es tiempo de una nueva historia, una que se cuente con nuevas palabras, nuevos actores, nuevos sonidos y nuevas inspiraciones a Dionisio. Es el momen-

to de evocar los mejores años del teatro donde brilló y atrajo a los jardineños para su encuentro con el arte y la cultura.

El Teatro Municipal de Jardín, ese patrimonio arquitectónico restaurado y reconstruido, abre de nuevo sus puertas restituyendo para la comunidad un espacio de encuentro y creación, y nos inspira a enfocar la mirada en la conjugación "Cine y patrimonios" como tema central del **4° Festival de Cine de Jardín**.

Entre el chucu-chucu y el rock tropical:

Por: Juan Diego Parra Valencia¹

Arqueologías sonoras

¹Ph. D. en filosofía; especialista en literatura; músico y docente-investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM. Ganador del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por el trabajo investigativo en el reportaje "Cuando el chucu-chucu se vistió de frac" (2014). Ensayista y escritor con diversos artículos en torno al cine, la música, la filosofía y el arte. Publicaciones: "Deconstruyendo el Chucu-Chucu. auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana" (2017), "David Lynch y el devenir cine de la filosofía" (2016), "Cantinflas. Toda palabra es una palabra de más" (2015), "Arqueología del Chucu-Chucu. La revolución sonora tropical urbana en Colombia" (2014), "¿Hace tiempos Tomás Carrasquilla?" (2008), "Franz Kafka y el arte de desaparecer" (2007).



Desde finales de la década de 1940, en la ciudad de Medellín se fueron sentando las bases del devenir musical colombiano, en torno a la música tropicalailable. El proceso de maduración de la industria discográfica fue veloz y, en el transcurso de quince años, la ciudad albergaba casi una decena de sellos disqueros que atraían a músicos de todas las latitudes del país y del continente. Para finales de la década de 1950, el carácter comercial de la ciudad se había enfocado hacia la industria cultural cuya abanderada principal sería la música.

El proceso de consolidación del circuito musical, con el desarrollo de la radio, la revolución tecnológica del disco de microsuro y los aparatos de transistores, permitió nuevas formas de consumo y la generación de nuevos públicos entre los cuales el perfil de la juventud se fue destacando. A través del disco llegaron producciones anglosajonas y europeas que revelaban un verdadero auge contracultural liderado por el *rock and roll*, lo cual empezó a influenciar de manera directa en las formas de expresión artística local. Así, con el amanecer de la década de 1960, nació lo que podemos denominar el rock tropical, dentro de la juventud radicada en la ciudad de Medellín. No deja de ser paradójico que este auge tuviera contexto en una ciudad de corte conservador; sin embargo, es necesario entender que, más allá de este "talante", la idiosincrasia antioqueña le ha apostado al desarrollo económico e industrial y, justo por ello, luego de haber consolidado la industria textil, un buen grupo de empresarios decidió expandir sus intereses comerciales hacia la producción musical, la cual ya demostraba rentabilidad efectiva en otros países.

La consolidación de la industria discográfica se consiguió rápidamente, pero con la misma velocidad, el impulso de los tiempos obligó a reconocer el cambio generacional declarado por la propia música. Por lo tanto, grandes músicos de gran trayectoria nacional, como Lucho Bermúdez o Pacho Galán, a finales de la década de 1950 parecían representar un tipo de expresión "antigua", ya superada por la corriente vanguardista que aupaba la lucha juvenil mundial. En este contexto, surgieron iniciativas juveniles antioqueñas que buscaron, sin escatimar irreverencia, fusionar ritmos de *rock and roll* y *twist* con cumbias, porros, gaitas y boleros. Si bien al inicio pretendieron replicar las producciones inglesas y norteamericanas, desde Elvis y Bill Halley, hasta Paul Anka y *The*

Shadows, pronto notaron la importancia comercial que brindaban los ritmos vernáculos que representaba la generación "adulta", así que decidieron plantear un escenario de hibridación sonora y rítmica de fusiones entre lo "viejo" y lo "nuevo". Precisamente, este es el escenario para el surgimiento del rock tropical.

Los jóvenes antioqueños, cuya formación musical era en la mayoría de los casos mínima, empezaron a experimentar con sonidos de sus grupos favoritos ingleses y norteamericanos, dentro de formatos reducidos y empezaron a componer canciones para un público nuevo. A partir de mezclas e hibridaciones, impulsadas por la estridencia de las guitarras eléctricas, los saxos, el solovox y las baterías, y amparados por nombres en inglés (*Teen Agers, Golden Boys, Falcons, Black Stars...*), crearon un gran movimiento que repercutió en las formas de recepción estética, tanto en el campo sonoro como el visual y aparecieron derroteros de consumo novedosos, atados a los conciertos y los discos. Fue una gran revolución musical en la que surgieron nuevas formas de composición e interpretación, gracias a la versatilidad y audacia de sus ejecutantes que a la postre fundarían un estilo propio en el que se combinaba el interés por lo vernáculo y folclórico musical, la interpretación moderna y la performatividad espontánea.





Como personajes de excepción para esta revolución, se puede destacar a Gustavo "El Loko" Quintero y a Pedro Jairo Garcés. El primero, ampliamente conocido, puede ser quizás el bastión de la música tropical urbana producida en Colombia; el segundo, el gran precursor del sonido eléctrico en formato de *rock and roll* y *twist* en el proceso de renovación instrumental sonora de la músicaailable. Se hace referencia a ellos sin desconocer otros grandes "próceres" del devenir musical juvenil, tales como Aníbal Ángel (pianista, compositor y cofundador de *Los Teen Agers*) y Miguel Velásquez (saxofonista, compositor y fundador de *Los Falcons* y cofundador de *Los Golden Boys* y *Los Yetis*).

Por un lado, Quintero (cantante de *Los Teen Agers*, *Los Hispanos* y *Los Graduados*) fue el centro de gravedad para la modernización escénica de la música en vivo y, además, de la consolidación de una nueva estética del canto, desligada de la fonética idiosincrásica de la costa norte colombiana. Su forma frenética de moverse, similar a las torsiones de Elvis Presley o Bill Halley, y el tipo de fraseos vocales menos sincopados rítmicamente que los costeños, aludían más a un contexto urbano rockero que a la músicaailable vernácula. Antes de "El Loko", la

puesta en escena era acartonada, seria, formal, así que la revolución que él provocó no solo aludía a la inserción de un tipo de sonoridad, sino a la construcción de un imaginario expresivo del cual emergían nuevas maneras de habitar el mundo².

En torno al "loko" se gestó un espacio de auto-reconocimiento para la expresión juvenil que, hasta entonces, parecía atrapada en modelos "adultos" de rigor moral y confesional. El movimiento juvenil, por tanto, apuntó a relajar las costumbres y a insertar nuevas estéticas visuales y sonoras que expandían el universo simbólico de las nuevas generaciones. La industria discográfica supo reconocerlo rápido y consiguió moldear una suerte de "star system" musical, gracias a los emergentes medios de comunicación impresa y radiofónica. Pronto llegaría la televisión para consolidar este movimiento.

Para dar cuenta de este auge basta con examinar la producción gráfica de las carátulas de los discos y las campañas de publicidad en los periódicos y las revistas de la época. Mensajes visuales y lingüísticos que aludían siempre a la rebeldía juvenil, a la urgencia por viajar, separarse de las normas hogareñas, la formación de "clanes" escolares autónomos y autosuficientes (alusivos a las típicas "fraternidades" de los colegios norteamericanos). Por supuesto, esta construcción simbólica debía estar acompañada de un soporte musical resonante con los nuevos aires de transformación generacional y es allí donde podemos localizar la otra figura de excepción mencionada: Pedro Jairo Garcés, guitarrista excelso, luthier, compositor, fundador de *Los Golden Boys*, quien siempre buscó establecer vínculos entre modos expresivos atávicos y formas instrumentales y técnicas modernas. Fusionó en su grupo estilos del interior andino como el pasillo, con ritmos bailables "fríos" como el vallenato de trío que popularizó Guillermo Buitrago. Luego, por inquietudes musicales cada vez más profundas, decidió experimentar con tipos de cumbia adaptadas en Perú, importando algunos repertorios aún en proceso de consolidación popular urbana, como la chicha peruana. Todo ello gracias a un trabajo meticuloso de arreglos instrumentales de acuerdo con las nuevas exigencias organológicas donadas por el *rock and roll* y el *twist*.

²No hay que olvidar que, paralelamente, apareció en el circuito otro personaje con gran potencia expresiva a nivel escénico y, además, de gran virtuosismo instrumental, como Noel Petro "el burro mocho".



La década de 1960 pasó velozmente y los grupos juveniles, poco a poco, fueron perdiendo el ímpetu, condicionados por nuevas exigencias del mercado que aún no lograban estabilizar la oferta y la demanda, en función de un público cada vez más ávido de espacios de consumo. Esto llevó a decisiones comerciales que apostaron a la profesionalización sonora y estética de los grupos juveniles, lo cual coincidió con la normalización de repertorios y la estabilización de los formatos hasta adquirir el definitivo de "orquesta bailable". Esta decisión trajo consigo la casi total supresión de las guitarras eléctricas y la inserción masiva de vientos metálicos, siguiendo la estela exitosa de las orquestas venezolanas que, para mediados de la década de 1960, parecían colonizar completamente los mercados musicales. Es en este punto donde aparecen los formatos que, a la postre, derivarían en el estándar de la música tropical y que sería denominado, despectivamente, como "chucu-chucu".



El término "chucu-chucu" es una onomatopeya que alude al simplismo rítmico de la música bailable producida en Medellín, frente a la poli-rítmica de los ritmos vernáculos de la costa norte colombiana. El uso del término "chucu-chucu" tiene unas connotaciones más de orden ideológico y elitista que propiamente estético y su contexto cultural remite casi de manera exacta a la animadversión provocada por los movimientos populares masivos como el rock, el punk o, recientemente, el reguetón. Se trata de un tipo de satanización proveniente del cuestionable purismo estético que se sostiene en el discurso reactivo frente al consumo de masas. Pero esto es tema de otra discusión³.

La consolidación de la música tropical o "chucu-chucu" implicó el abandono paulatino de los formatos del rock de los primeros años de la década de 1960 y poco a poco se fue constituyendo un estilo menos transgresor y experimental; sin embargo, pronto las orquestas se verían en la necesidad de reactivar el ímpetu contracultural. El advenimiento de la salsa, desde los primeros años de 1960, trazó una forma paralela de entender la revolución juvenil latinoamericana y, a medida que los grupos tropicales estabilizaban sus propuestas, en el movimiento salsero explotaba todo tipo de experimentos que vinculaban el jazz, el funk, el soul y la música clásica.

El sello discográfico *Fania* supo condensar estos ímpetus y, para finales de la década de 1970, el fenómeno de la salsa era muy potente en toda Latinoamérica. En Colombia, el fenómeno empezó a tomar forma alrededor del año 1968, con un conjunto juvenil llamado *Sexteto Miramar*, cuyo referente principal estaba en el proyecto de *Joe Cuba y su Sexteto*. Es en ese momento cuando aparece la primera insinuación de un tipo de Salsa colombiana, en el seno de Discos Fuentes. Sin embargo, no fue el *Sexteto Miramar* el que recogería los frutos sembrados; quien estuvo atento a este fenómeno y buscó conformar de manera formal el proyecto fue Julio Ernesto Estrada "Fruko", fundando el reconocido proyecto *Fruko y sus Tesos*. Fruko reunió a quienes consideró los mejores músicos del momento y, siguiendo los pasos de *Los Corraleros de Majagual*, agrupación a la que había pertenecido, conformó un taller musical de investigación y experimentación sonora. No solo interpretaban y componían salsa, también buscaron conectarse con los imaginarios de época y ahondaron en el *latin jazz*, el *soul* y el rock, sin renunciar a los pulsos rítmicos en los que hasta el momento se habían formado; es decir, las cumbias, los porros y el chucu-chucu. Estas búsquedas sonoras no siempre se ajustaban a los intereses del grupo de salsa, así que fueron configurando repertorios distintos que compilaban bajo distintos nombres. Entre los pro-

³Al interesado en profundizar sobre el tema, remitirse a la obra de Juan Diego Parra Valencia "Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana" (2017).

yectos más audaces y experimentales estuvo *Afrosound*, híbrido de excepción entre el rock, el *soul* y el chucu-chucu.

Esta agrupación, fundada en el seno del proyecto pionero de la salsa en Colombia *Fruko y sus Tesos* y liderada por el guitarrista Mariano Sepúlveda, es quizás la propuesta de mayor vigencia en el desarrollo de la cumbia urbana colombiana y la que se podría denominar como el motor para el renacimiento del rock tropical colombiano durante la década de 1970. En comparación con otras agrupaciones de la época, *Afrosound* es un gran experimento sonoro, una "anormalidad" musical que supo integrar un espíritu de "época" en los años 70, asumiendo contextos rítmicos casi totalmente ajenos al devenir musical psicodélico de entonces, gracias a la predominancia de la guitarra, la cual no solo cumple con funciones rítmicas, sino que asume el peso melódico, emulando las características de los grupos de rock y reactivando los experimentos sonoros de Pedro Jairo Garcés.

La propuesta sigue en rigor, tanto las formas expresivas sugeridas por las bandas de la vanguardia musical del rock, como los experimentos paralelos que se gestaban sobre todo en Perú con la denominada cumbia psicodélica de *Los Mirlos* y *Los Destellos*. La apuesta sonora implicaba cambios tanto en la instrumentación de carácter progresivo para la época (guitarras distorsionadas, uso de *delays*, *reverbs*, *wah-wahs* y efectos de sintetizado), como en el concepto general, revelados en algunos de sus mensajes líricos y visuales que conectaban con las búsquedas estéticas de los jóvenes setenteros. Este proyecto fue, sin embargo, bastante irregular y en la historia de la música colombiana aparece y desaparece dejando un aire fantasmático de ambigüedad. Si bien se grabó durante toda la década de 1970 y aún conservó algunos estereotipos hasta finales de la década de 1980, su aura de grupo espectral, gracias a la mínima información que ofrecen sus carátulas y la ausencia casi total de menciones en archivos de prensa, ha generado todo tipo de especulaciones acerca de su origen y procedencia, no solo en Colombia, pues es común encontrar sus canciones en repertorios compilatorios de música peruana, antillana y africana, por ejemplo.

En tanto propuesta estético-sonora, *Afrosound* nos sirve para reconocer también un cierre en el arco narrativo que empezó con la revolución juvenil de la

década de 1960, dentro del rock tropical. Después las rutas de transformación siguieron otros rumbos. La industria discográfica se trasladó a Bogotá y hubo que esperar hasta finales de la década de 1980 para el surgimiento de un movimiento de investigación sonora popular relativa a las músicas vernáculas. Este movimiento daría como resultado el proyecto de *Carlos Vives* y *La provincia*; pero esta es otra historia.

En Medellín, particularmente, la embestida violenta del narcotráfico durante la década de 1980 modificó estructuralmente las formas expresivas y de consumo estético-sonoro. Nuevamente, los jóvenes tomaron la batuta, pero ya en un contexto oscuro y contestatario, mucho más reflexivo y comprometido socialmente, tanto a nivel existencial como ideológico, lo cual derivaría en la formación de lo que hubo de bautizarse como el "metal medallo". Esta, también, es otra historia...





*“Un teatro abierto
es la entrada a un
mundo infinito”
Pedro Rendón*



El archivo histórico cinematográfico de los Acevedo

Por: Rito Alberto Torres



El cine nacional inició porque un grupo de filmadores aficionados desarrollaron un trabajo para elaborar las obras y registros que hoy consideramos parte del patrimonio audiovisual, pero el cine era una importación que llegaba a Colombia y se asentaba a comienzos del siglo XX. Ni cámaras, ni cintas filmicas se habían fabricado en el país y tampoco proyectores para exhibir las películas. Por lo tanto, los pioneros, los hermanos Di Doménico de una parte y Arturo Acevedo e hijos de otra, tuvieron que acudir a adaptar los formatos, tanto narrativos como comerciales, que el mismo cine extranjero que ellos proyectaban les brindó. En muchos aspectos, como es el caso de la técnica cinematográfica, les tocó aprender sobre la marcha, echando mano de la intuición, ayudada por las ambiciones personales, para ingeniarse unas empresas que combinaron la distribución y exhibición con la producción de las primeras películas en el país.

En Mis memorias a mis hijos, Francesco Di Doménico dijo "me inventé el *Diario Colombiano* (1914) que filmaba yo mismo, revelaba en el mismo día y presentaba por la noche", como parte del programa

de cine, donde el largometraje extranjero que era la atracción principal, que su empresa Di Doménico Hermanos & Co, conocida después como Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, SICLA, exhibía periódicamente en el Salón Olympia de Bogotá. Usaban como gancho la proyección de estas filmaciones para atraer público, sin embargo y a renglón seguido, Francesco anotó, "ciertamente no era suficiente para sanear el gran déficit que había dejado mi hermano". Los Di Doménico utilizaron los excedentes de la distribución y exhibición de cine extranjero para aplicarlos a la producción de cine en Colombia. Mientras tanto, a Acevedo e hijos les tocó acudir a los ahorros, suyos y de otros, para financiar su empeño cinematográfico.

Acevedo e hijos: "Hemos de tener arte propio"

En los años veinte del siglo pasado, sucedió en el país un periodo de recuperación y consolidación institucional. Durante estos años, se recibieron "generosos" empréstitos provenientes principalmente

de Estados Unidos e Inglaterra; también, Estados Unidos pagó los primeros cinco millones de dólares de un total de veinticinco, de la indemnización por la pérdida de Panamá. Por estas mismas fechas se descubrieron los primeros yacimientos de petróleo, se amplió la extensión de la red férrea y de carreteras, lo que permitió que una primera "bonanza cafetera" consolidara la propagación de los cultivos y el embrión de la cultura cafetera que hoy se reconoce como una de las manifestaciones de nuestra identidad. Se conoce por parte de los historiadores a esta época como la de "la danza de los millones".

En agosto de 1922, asumió la presidencia Pedro Nel Ospina Vázquez (1858-1927), un escritor y aficionado a las artes escénicas. En los periódicos de Bogotá de la época figuraron sus críticas a las obras teatrales que se encontraban en cartelera en los teatros capitalinos, firmadas bajo el seudónimo de Rob Roy; en ellas se destacó su interés por las obras de autores nacionales. Ospina fue el autor del prólogo a la primera edición en 1886 de la primera novela de Tomas Carrasquilla *Frutos de mi tierra*. Durante su gobierno, mediante la expedición de la Ley 31 de 1923, se creó el Ministerio de Correos y Telégrafos, se introdujo la radiodifusión con los primeros receptores de onda corta y se inauguró la primera estación internacional de radiocomunicaciones.

En un ambiente nacional, que propiciaba la migración campesina hacia las ciudades, en el ámbito cultural se permitió el florecimiento de movimientos artísticos y literarios con intereses nacionalistas, antiacadémicos y populares, de la mano de pintores como Pedro Nel Gómez y Luis Alberto Acuña, escultores como Rómulo Roza y Ramón Barba, y escritores como León de Greiff, Porfirio Barba Jacob y Rafael Maya, pertenecientes a la generación que se conoce como Los Nuevos.

A su vez, el cine ya estaba posicionado como el entretenimiento preferido de los colombianos; fue en estos años que se construyeron grandes teatros a lo largo del país, como el Faenza, en Bogotá, y el Junín, en Medellín, ambos inaugurados en 1924; el Municipal, en Cali, que abrió sus puertas en 1925 o el Garnica, en Bucaramanga, que se había inaugurado en 1923. Eran notorios los anuncios en la prensa de Bogotá y Medellín acerca de la venta de proyectores de cine de tipo portátil y hasta las primeras restauraciones de cinta fílmica, que la misma Casa Cinematográfica Colombia de los Acevedo ofertaba como servicio.

Para esta misma época ya se habían dado a conocer las películas del empresario cartagenero Belisario Díaz y del fotógrafo italiano Floro Manco, asentado en Barranquilla, filmadas en las ciudades más importantes de la costa Caribe, y los cortometrajes realizados por Aristides Ariza al lado de los cortometrajes de los italianos Di Doménico. Se conocían noticias del largometraje *El drama del 15 de octubre*, dirigido por Vincenzo y producido por su hermano Francesco Di Doménico, que tuvo como fecha de estreno, en sus pocas exhibiciones, el año de 1915. Ya había pasado también por las pantallas nacionales *María*, estrenada en 1922, que aunque basada en el clásico de la literatura colombiana, fue dirigida técnicamente por el español Máximo Calvo y artísticamente por Alfredo del Diestro, nacido en Valparaíso (Chile) y en la cual actuaba la mexicana Emma Roldán en el papel de la madre de Efraín.

El rodaje y la exhibición de películas producidas en el territorio nacional, basadas en melodramas de inspiración autóctona, con capitales nativos y la participación de la empresa privada en su financiación, tuvo entre los años 1922 y 1929 una etapa de auge. Se imprimieron muchos metros de película, se filmaron y estrenaron diecisiete películas de largometraje y un número no precisado hasta ahora de cortometrajes. Este es el marco general en el cual Acevedo e hijos inauguraron su gesta cinematográfica. Un emprendimiento de profesionales que superaron su condición de pioneros dando curso a su pasión por la realización cinematográfica durante 35 años. Arturo Acevedo y sus hijos Álvaro y Gonzalo, principalmente, fueron el ejemplo de la más fecunda y larga dedicación al cine, desde 1920 hasta 1955, produjeron películas argumentales, noticieros cine-



matográficos, documentales, cortometrajes institucionales, educativos y publicitarios. Un compendio de imágenes donde se encontraba el inicio del cine colombiano y la representación audiovisual del país por estas décadas.

Arturo Acevedo Vallarino (1873-1950) era dentista de profesión y participó en la Guerra de los Mil Días como soldado de las filas conservadoras. En 1904, se integró a la "Gruta Simbólica", grupo de tertulia literaria en Bogotá, a la cual pertenecían el poeta Julio Flórez, el músico Emilio Murillo, el escritor Clímaco Soto Borda y el político, que luego fuera presidente de Colombia, Enrique Olaya Herrera, entre otros de los más de setenta ilustres miembros de esta cofradía. En la primera década del siglo XX, Acevedo Vallarino con los grupos Scala de Chapinero y la Compañía Dramática Nacional presentó obras bajo su dirección en los teatros Colón y Municipal, logrando una reputación en el ámbito teatral bogotano. Fue impulsor y miembro fundador de la primera agrupación de autores teatrales de que se tenga noticia en el país, la Sociedad de Autores Nacionales, liderazgo que le causó sinsabores y malentendidos.

Por estos mismos años, don Arturo combinaba los montajes teatrales con la exhibición de películas extranjeras, de la Pathe y Gaumont, en el Teatro El Bosque de Bogotá, donde compartía con éxito con los otros empresarios cinematográficos, los Di Doménico, que arrendaban ese mismo espacio. La respuesta del público al espectáculo cinematográfico fue una de las motivaciones que impulsó a Acevedo Vallarino a fundar la Casa Cinematográfica Colombia, llamada también Films Colombia, invirtiendo el capital ganado por la venta de una hacienda maderera, en el Chocó, propiedad de su esposa Laura Bernal para la compra de una cámara Pathe y de otros equipos, además de la construcción de un estudio propio. En mayo de 1924, en Bogotá se realizó la presentación pública de la Casa Cinematográfica Colombia. El evento convocó a prestantes autoridades del Gobierno nacional, municipal y de la Iglesia, quienes recibieron el anuncio de que la primera película de largometraje de la Casa Cinematográfica Colombia, *La tragedia del silencio*, estaría lista para su estreno en los próximos meses.

La concurrencia de las altas autoridades eclesásticas y civiles fue una constante en el ritual de inauguraciones de las obras y empeños que preten-



Cine Colombia No. 1 de mayo de 1924 (Fotografía cortesía del Centro de Documentación y Biblioteca Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

dían trascender en la institucionalidad colombiana. Se verificó aquí una circunstancia que desde la perspectiva histórica adquirió un mayor simbolismo, porque entusiasmado y lleno de fervor patrio, el presidente de la república, Pedro Nel Ospina, en su discurso a los asistentes, reafirmó con la frase "hemos de tener arte propio" el anhelo, que ya existía, de crear y producir un cine que se identificara como local. Los Acevedo, conscientes de este acto, filmaron lo que dieron en llamar el "Te-coctel", del lanzamiento de su casa productora y publicaron la revista *Cine Colombia*, órgano de promoción de la Casa Cinematográfica Colombia donde destacaron con fotografías tomadas del filme la inauguración de los estudios, además de una amplia información sobre *La tragedia del silencio*.

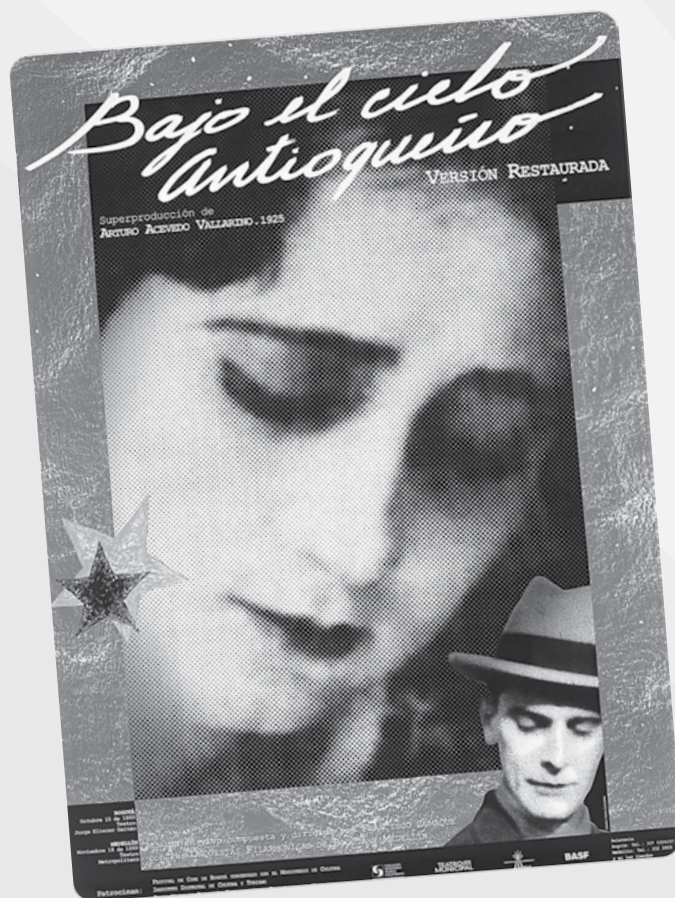
En el mismo año, 1924, los Acevedo habían iniciado el registro cinematográfico de acontecimientos de la vida pública colombiana, con la filmación de los *Funerales del general Benjamín Herrera*, dando comienzo, con un sentido periodístico innato, su recorrido por el diario acontecer del país con el *Noticiero Nacional*, competencia directa del *Sicla-Journal* nombre con que los Di Doménico presentaban, ahora, el que llamarían *Diario Colombiano* en 1914.

A esta etapa que se prolongó hasta 1929 pertenecieron las imágenes de *Carnavales estudiantiles*, *Carreras en el hipódromo de La Magdalena*, *Aviador Mendez Rey*, conocida como *El cóndor granadino*, entre otras.

En el fragmento que sobrevivió de *La tragedia del silencio* se puede seguir una historia centrada en el drama de un supuesto enfermo de lepra. Él era un ingeniero que trabajaba para la empresa del Ferrocarril Central, mientras en su tiempo libre se dedicaba a preparar los planos para un orfanato de un sacerdote amigo. Al ingeniero, en unos resultados de laboratorio, fue diagnosticado con la fatal enfermedad. Desanimado, el protagonista intentó suicidarse y su esposa es cortejada por un estudiante, del cual el ingeniero era el acudiente. Finalmente, el protagonista fue informado que para el resultado de sus exámenes de laboratorio se habían confundido las pruebas por descuido de un auxiliar y que por lo tanto era equivocado el diagnóstico, lo cual cambió el desenlace y la película terminó con el triunfo del amor conyugal.

El estreno de *La tragedia del silencio* se hizo coincidir con los días de las fiestas patrias del 20 de julio, se realizó en el Teatro Faenza de Bogotá. La crítica, propensa a la exaltación de los valores católicos que la película ponderaba le concedió favorables comentarios. Las funciones se realizaron con afluencia de público y "fue exhibida en Bogotá por 17 veces con un lleno total en cada noche"¹. El éxito que supuso la presentación en Bogotá de *La tragedia del silencio* traspasó fronteras y propició su exhibición en Venezuela y Panamá. Precedida de esta fama llegó *La tragedia del silencio* a Medellín para su estreno en el Teatro Junín el 9 de octubre de 1924, cinco días después de haber sido inaugurado este imponente teatro. El público medellinense respondió con similar entusiasmo al de Bogotá. Esto motivó a Gonzalo Mejía a proponerle a Arturo Acevedo Vallarino que escribiera y dirigiera el largometraje *Bajo el cielo antioqueño*.

El empresario antioqueño Gonzalo Mejía (1884-1956) había fundado la Compañía Cinematográfica Antioqueña en 1914, dedicada a la distribución de películas extranjeras. Emprendedor y arriesgado, el 4 de octubre de 1924, Mejía inauguró en Medellín una colosal obra arquitectónica, gracias a la socie-



dad con los hermanos Di Doménico y los empresarios bogotanos Nemesio Camacho y Camilo Restrepo y al norteamericano Harold Maynham. El Teatro Junín, un recinto con capacidad para más de 4.000 espectadores, en una ciudad que sobrepasaba los cien mil habitantes.

Bajo el cielo antioqueño se convirtió en la superproducción colombiana del período, por el tiempo que duró el rodaje, siete meses, entre 1924 y 1925; la cantidad de escenas filmadas en interiores y exteriores; la calidad de los decorados y los vestuarios; los lugares de rodaje que no se limitaron solamente a Medellín sino también a sitios como Fredonia y Puerto Berrío; la figura de su productor y actor principal, Gonzalo Mejía, así como la participación de los Acevedo (Gonzalo, quien se encargó de la cámara y Arturo, como director y guionista). La convocatoria para su producción se hizo mediante la suscripción pública de acciones a través de la Compañía Filmadora de Medellín.

En 1927, Arturo Acevedo Vallarino sufrió un accidente al caer en el foso de un teatro durante el ensayo de un montaje, lo que obligó a su retiro precipitado; sus hijos asumieron el liderazgo de la compañía y

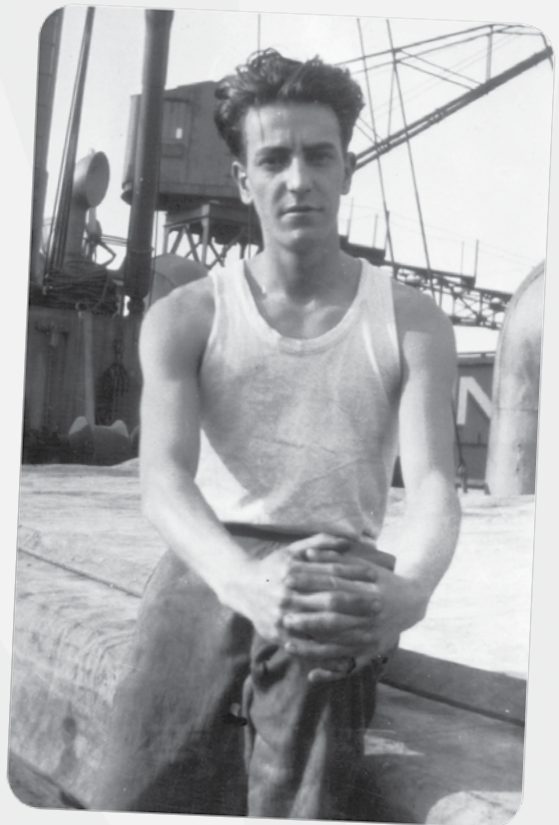
¹Duque, E. P. (1992). *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores.

perfeccionaron sus habilidades técnicas durante la filmación del *Noticiero Nacional*. En 1928, un grupo de accionistas, algunos de los cuales habían hecho posible *Bajo el cielo antioqueño*, se asociaron para comprar la Sicla de los Di Doménico a través de la empresa que habían constituido el año anterior Cine Colombia; el objetivo primordial era fortalecer el negocio de distribución y exhibición de películas extranjeras por lo que realizaron alianzas que permitieron multiplicar el número de salas bajo su control en todo el país. Esta nueva situación complicó la operación de empresas como la de los Acevedo, porque ocasionó el cierre de los laboratorios de revelado de los Di Doménico, ya que Cine Colombia, en un principio, era ajena a cualquier interés de producir películas en suelo patrio. Por otro lado, también desapareció el noticiero de los Di Doménico y gracias a la insistencia de los ahora hermanos Acevedo y a su entusiasmo por el periodismo cinematográfico, fueron contratados por Cine Colombia para producir el *Noticiero Cineco*.

Uno de los primeros trabajos de este *Noticiero Cineco* fue *Bogotá en pie, 8 de junio de 1929*, sobre las manifestaciones ciudadanas motivadas por la suspensión de Luis Augusto Cuervo, alcalde de Bogotá, quien había intentado frenar las prácticas corruptas con la destitución de algunos funcionarios públicos, miembros de la "Rosca". Del *Noticiero Cineco* quedaron también imágenes de las *Olimpiadas Nacionales de Cali en 1929*, *Centenario de Bolívar en Santa Marta de 1930* y las *Olimpiadas de Medellín de 1932*. Los Acevedo, sin embargo, de manera independiente a su trabajo con Cine Colombia filmaron en el Chocó una película en 1929. En 1932, los Acevedo regresan a la producción del *Noticiero Nacional* y se lanzaron a la realización de documentales de carácter institucional. Es el caso de *Ferrocarriles Nacionales (1932)* y *Nuevo acueducto de Bogotá (1934-1938)*, dos producciones portadoras de una idea de progreso que los Acevedo percibían en los propósitos del partido liberal que para ese momento estaba en el poder con el Gobierno de Enrique Olaya Herrera (1880-1937), quien había ascendido a la presidencia de la república en 1930, después de más de cuarenta años de hegemonía conservadora en el poder presidencial.

El Gobierno liberal prometía un estímulo importante a la actividad cinematográfica a partir de la creación del Teatro Popular y la utilización de cintas extranjeras con fines educativos. La realidad que se vivió durante estos años reflejó un apoyo incondicional a los Ace-

vedo, para ese momento, únicos protagonistas del cine nacional. El trabajo de los hermanos se dividió: Gonzalo Acevedo Bernal (1900-1967) se encargó solo del manejo de la cámara y del montaje, mientras que Álvaro Acevedo Bernal (1901-1992) se concentró en los efectos visuales que enriquecieron la composición de la imagen y dotaron sus obras audiovisuales de un estilo propio.



Álvaro Acevedo Bernal, 1918 (Fotografía cortesía del Centro de Documentación y Biblioteca Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).



En septiembre de 1932, un grupo de civiles peruanos ocupó Leticia, en la Amazonia colombiana, y se desató una movilización de diversos destacamentos militares y el repudio general de la sociedad colombiana. El presidente Olaya Herrera convocó a la unión nacional y logró despertar un espíritu nacionalista, que no se sentía desde la pérdida de Panamá. Álvaro y Gonzalo Acevedo viajaron a Putumayo y Amazonas durante varios meses intentando filmar el conflicto, pero solo lograron registrar las novedades del frente militar, sin lograr estar en los combates entre los ejércitos colombianos y peruanos, por lo cual recurrieron a puestas en escena en la represa del Neusa, cercana a Bogotá, utilizando extras disfrazados de soldados y a ingeniosas maquetas que buscaban transmitir cierto realismo dramático, como el combate en Güepí, utilizando por primera vez técnicas propias del cine de animación en nuestra cinematografía. Como resultado, el largometraje *Colombia victoriosa* se estrenó en 1933 en el teatro San Jorge de Bogotá.

El lunes 24 de junio de 1935, el avión F31 del Servicio Aéreo Colombiano, SACO, donde viajaba Gardel y su compositor Alfredo Le Pera, que había salido de Bogotá con destino final Cali, se estrelló contra otra aeronave, siendo las tres de la tarde, cuando despegaba de la escala realizada en Medellín. Los Acevedo se apresuraron a terminar una nota que diera cuenta de la noticia y así lo anunciaron dos días después, el miércoles 26 de junio, en primera página de *El Tiempo* con el título de *El Trágico final de Gardel, su última despedida*, que contiene, entre otras, las primeras páginas de varios periódicos que dan cuenta del siniestro aéreo, girando sobre un eje y las fotografías publicadas por *El Tiempo* el 26 de junio de 1935, del fotógrafo antioqueño Jorge Obando. Estas mismas fotografías fueron reproducidas por los periódicos más importantes del mundo ya que en ese momento Gardel era un cantante popular de fama internacional. Otras de las producciones institucionales de la etapa silente de Gonzalo y Álvaro Acevedo corresponden a una secuencia de cortometrajes financiados por *Coltabaco*, importante compañía que pidió a estos realizadores un registro,

a partir de 1934 hasta 1941, de las diferentes etapas del proceso de elaboración de cigarrillos de marcas como los Pierrot y el tradicional Pielroja.

Otro de los clientes de los Acevedo, durante por lo menos 12 años desde 1931, fue la *Beneficencia de Cundinamarca* cuyas múltiples y crecientes actividades fueron filmadas y divulgadas en los noticieros. La historia de asilos, de las campañas emprendidas en Sibaté, del Hospital San Juan de Dios, el hospicio de Bogotá, los talleres, centros agrícolas y la propaganda de la lotería se sucedían en estos registros, pero también, y en mínima parte, los rostros de los enfermos, de personas en condición de incapacidad, de la población en estado de vulnerabilidad se alcanzaban a introducir en algunos momentos, en una época en que la exclusión social alcanzaba los registros fílmicos para no permitir, como lo contó Álvaro Acevedo en entrevista acerca de las condiciones de las filmaciones en Cartagena impuestas por los financiadores de las películas, que no querían que la población afrocolombiana apareciera: "... Que no salieran negros: eso en aquella época era tremendo, porque el centro de Cartagena era todo... Uno cambiaba... y les decía ¡Háganse allá! ¡Háganse allá!. Corrían los negros y se paraban allá y yo filmaba pa'l otro lado. Es duro... fue duro".

Dentro del amplio repertorio de eventos públicos de la presidencia de Olaya Herrera, reseñados por el *Noticiero Nacional*, se encontraba la visita a Colombia del presidente estadounidense Roosevelt en 1934, *Los presidentes Olaya Herrera y Franklin D. Roosevelt en Cartagena de Indias*, un registro de paradas militares, banquetes de honor y el desfile de la banda de guerra por la zona amurallada. Sin embargo, la película que recogió la vida del político liberal, con el cual los Acevedo se sentían identificados, era *La Apoteosis de Olaya Herrera* de 1934, que no solo contenía las manifestaciones populares durante su Gobierno, sino que mostraba "la grandiosa obra de Olaya Herrera", como se podía leer en el letrero inicial de este documental. En 1937, los *Funerales de Olaya Herrera* fue otro documental que mostró los homenajes a su memoria a propósito del tránsito de su féretro desde Buenaventura hasta Bogotá, pasando por Cali, Armenia, Ibagué y Calarcá hasta el sepelio final en la capital.

En 1929, se estrenó la primera película parlante extranjera en Colombia. Finalmente, en 1937 el sonido



llegó al cine colombiano, gracias a Gonzalo Acevedo y al ingeniero Carlos Schroeder, dedicado a la proyección cinematográfica. Éste se asoció con los hermanos Acevedo y acopló a sus cámaras el sonido óptico. Gracias a esta exitosa alianza, Schroeder y Gonzalo aparecieron orgullosos en los primeros planos de la película *Los primeros ensayos del cine parlante nacional*. En ese mismo año, estrenaron el primer largometraje documental, sonoro y parlante del cine colombiano, *Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la Cuna al Sepulcro*, que fue una recopilación de materiales de su propio archivo filmico. Daba comienzo con una versión, acompañada de una locución, de *Bogotá en pie, 8 de junio de 1929*, sin el fragmento alusivo a las Bananeras, donde se escuchaba un discurso que hablaba de la transición del régimen caduco de la hegemonía conservadora a la renovación con la entrada del partido liberal; después, seguían los discursos de aceptación de la candidatura, con sonido sincrónico, de Eduardo Santos y las multitudinarias manifestaciones que anunciaban su triunfo para presidente, además de la *Apoteosis de Olaya Herrera* y sus funerales, registros ya presentados y ahora acompañados de música y una locución grandilocuente.

En 1938, Gonzalo Acevedo fue nombrado Jefe de la Sección de Cinematografía del Ministerio de Educación, siendo ministro Jorge Eliécer Gaitán. La producción de registros periodísticos, ahora sonoros, acompañados de un locutor, fue la constante que mantuvo a los Acevedo a través de lo que dieron en llamar para esta época *Noticiero Colombia*, que se dedicó a presentar actividades como las posesiones presidenciales, visitas de ilustres personajes, inauguraciones y otros acontecimientos públicos en los cuales se privilegiaba al partido de Gobierno, sus ideas e iniciativas modernizadoras. Sin embargo, en un país con altos índices de analfabetismo, los noticieros de los Acevedo también fueron la oportunidad, durante varias décadas, para que el gran público se enterara de los acontecimientos de la vida nacional.

Al comienzo del decenio de los años cuarenta, los Acevedo eran reconocidos como cinematografistas de gran calidad por lo que recibieron, a partir de una propuesta de la productora Acevedo e Hijos, el encargo de realizar una campaña educativa auspiciada por el Departamento de Circulación y Tránsito de Bogotá para prevenir *Algunos accidentes ocurridos por causa de los peatones* (1941) y otros trabajos para la realización de documentales.

Algunas piezas fueron producidas a lo largo del decenio de los años cuarenta con el sello de Acevedo Sono Films. Para la Fuerza Aérea Colombiana, *Alas de Colombia* (1944); para la Armada de la República de Colombia, *Mares y marinos de Colombia* (1945), *Inauguración de la industria colombiana de llantas Icollantas* (1945), para la Industria Colombiana de Llantas S.A.; *Un acontecimiento histórico trascendental* (1946), actos de fundación de la Flota Mercante Grancolombiana; Revista de gimnasia 1946, producida por el Colegio de San Bartolomé (La Merced) de Bogotá, *Colombia y México unidos por una estrella* (1949), en asocio con Pelmex la distribuidora de películas mexicanas y para la ganadería de Garcés Giraldo Hermanos del Valle del Cauca, Gana-



Carlos Schroeder, César Estévez y Gonzalo Acevedo (Fotografía cortesía del Centro de Documentación y Biblioteca Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

dos de pura raza cebú (1950), entre otros ejemplos en los cuales vale la pena destacar la *Exposición Nacional de Medellín, 1944*, presentado por Cine Colombia que mostraba productos de las más representativas industrias de la ciudad. Aparecieron imágenes de la Beneficencia, del Hipódromo de San Fernando, la Empresa de Energía Eléctrica Guadalupe y la Lotería de Medellín. Durante la exposición, aparecieron los stands de Chocolate Cruz, Indulana, Fabricato, Everfit, Café la Bastilla, Sombrerería Feltrosa, Medias Pepalfa y Tipografía Bedout, entre otras.



Actos fúnebres en 1944 de Gonzalo Acevedo (Fotograma cortesía del Centro de Documentación y Biblioteca Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

El nueve de abril de 1948, los Acevedo habían arrendado sus cámaras a la empresa Procinal de Camilo Correa (1913-1990), quien para esa época tenía el *Noticiero Nacional Colombia*, razón por la cual no cubrieron ese importante suceso de la historia nacional. Sin embargo, los Acevedo habían presentado en 1945 *La semana de la democracia* que contenía los actos de proclamación en Bogotá de la candidatura presidencial de Jorge Eliécer Gaitán. La última película que apareció con el título de *Noticiero Nacional* fue la crónica de un reinado por elección popular promovido por el diario *El Tiempo*, *Señorita Bogotá*, 1950. El documental institucional de Acevedo e Hijos, coproducido por la Compañía Bogotá de Films de esta época final fue el dedicado a mostrar

las actividades de *La Corporación de Defensa de Productos Agrícolas*, realización del año 1953.

Como se anota en el libro *Hechos Colombianos para Ojos y Oídos de las Américas* "una de las razones por la cual los hermanos Acevedo habían logrado mantenerse en el negocio quizá pueda hallarse en su cercanía con el poder"², pero el ascenso del partido conservador, desde 1946, con Mariano Ospina Pérez como presidente de la república, mermó el volumen de las producciones de los Acevedo por la llegada de productores, cercanos a los nuevos huéspedes del palacio presidencial, como Marco Tulio Lizarazo (1899-1988) y su Gran Colombia Films. Finalmente, y sin la calidad de las realizaciones de la década anterior, en 1955 con *Feria Exposición Nacional de Neiva* se cerró el círculo de Acevedo e hijos en el cine nacional.

Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo (1915-1955)

Los Acevedo enfrentaron condiciones técnicas de gran precariedad, no alcanzaron en 35 años la estabilidad económica de su empresa, ni la cobertura en la distribución de sus registros fílmicos; pero a pesar de las dificultades, brindaron para Colombia el Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo como legado fílmico de sus treinta y cinco años de trabajo. Cerca de 170.000 pies de película en soporte de nitrato de celulosa que representaban 2.100 minutos, equivalentes a 34 horas en 1.146 unidades de rollos en 35 mm. en copias de exhibición y negativos de imagen. El acervo estaba también constituido por registros fílmicos correspondientes a las empresas de los Acevedo, pero también a otras que los antecedieron como la Sicla de los Hermanos Di Doménico, por eso la cronología de inicio de los contenidos de este fondo se data con el año del registro fílmico más antiguo encontrado correspondiente a 1915. El material fue adquirido a la familia Acevedo, en 1964, por la empresa Esso Colombiana Limited, quienes patrocinaron la preservación y restauración fotoquímica para su duplicación en acetato en los Laboratorios Film Technology en Los Angeles (Estados Unidos) bajo la dirección de Jorge Nieto en 1986.

²Mora, C. I. y Carrillo, A. (2003). *Hechos Colombianos para Ojos y Oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

En 1988, fue entregada en comodato a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y en 2004 transferida su propiedad a esta institución por Exxon- Móvil de Colombia, mediante Escritura Pública No. 0559 de la Notaría Treinta del Círculo de Bogotá.

Durante los años 1965 a 1967, este archivo fílmico fue intervenido, para crear unidades temáticas (reinados, funerales, carnavales). El montaje original fue cortado y por lo tanto se desordenó porque se seccionaron desde rollos de diferentes épocas y títulos para conformar las mencionadas unidades temáticas. Es imposible volver a constituirlo en su integridad inicial, pero se ha venido avanzando, sobre todo, producto de la digitalización, que dio comienzo en 2012, en conformar los títulos fragmentariamente dispersados. Este proceso se llevó también con una catalogación complementaria a la ya existente y que aporta la identificación de los contenidos en archivos digitales de alta resolución.

Dos elementos hacen de la labor de identificación algo más complejo, los Acevedo acostumbraban a usar fragmentos de sus registros en otros productos, es decir, eran conscientes de que tenían un archivo. De esta forma, el corto filmado titulado *8 de junio de 1929*, se integró, en parte, al primer largometraje sonoro y parlante de la historia cinematográfica colombiana *Eduardo Santos y Olaya Herrera o de la cuna al sepulcro* con una locución, como ya se anotó. El otro aspecto es los varios títulos para un mismo registro *Gardel la última despedida*, se puede encontrar, por citar un ejemplo, como *Gardel y Samper*

Mediante la Resolución No. 0963 de 2001, el Ministerio de Cultura declaró como bien de interés cultural de la Nación un conjunto de obras y registros audiovisuales. Entre estas obras se encuentra el *Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo*.

En 2014, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se hizo acreedora al premio de 30 mil euros de la Ayuda Bienal para Archivos Históricos de América Latina, Portugal y España, de la Fundación MAPFRE, con el proyecto "Preservación y Acceso Digital de una Selección del Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo (1915- 1955)". El trabajo que consistió en ubicar en el acervo fílmico los registros realizados por los Acevedo en Ecuador

y Venezuela, los que se encuentran sobre Panamá atribuidos a los Di Doménico, filmaciones de los años diez del siglo pasado y los referentes a eventos y personajes relacionados con Argentina, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia en su visita a Colombia. Se realizó la captura mediante escaneo y la restauración digital, en alta resolución, así como el avance en la catalogación de estos mismos registros incluyendo la identificación del acervo en código binario producto del proceso de preservación digital.

En octubre de 2018, en la Ciudad de Panamá, el programa de UNESCO, Memoria del Mundo para América Latina y el Caribe (Memory of the World Latin America and Caribbean, Mowlac) inscribió diecinueve nuevos registros a la Memoria del Mundo y uno de estos es el Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo (1915-1955), presentado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Bibliografía

Concha Henao, A. (2014). *Historia social del cine en Colombia, tomo 1, 1897-1929*. Bogotá.

Di Domenico, F. (1933). *Memorias a mis hijos*. (Inédito). Circa 1933.

Duque, E. P. (1992). *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores.

González, L. y Nieto, J. (1987). *50 años de cine sonoro y parlante en Colombia, Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo*. Bogotá.

Martínez Pardo, H. (1976) *Historia del cine colombiano*. Bogotá.

Mora, C. I. y Carrillo, A. (2003). *Hechos Colombianos para Ojos y Oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Salcedo Silva, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*. Bogotá.



LA GOBERNACIÓN
LE CUMPLE
A LOS ANTIOQUEÑOS



El **IDEA** es tu **aliado**

*Juntos generamos
progreso para Antioquia*

Administración eficiente de recursos,
para obras que impulsan el desarrollo.

CON EL **IDEA**, ANTIOQUIA
PIENSA EN GRANDE





Memorias sobre un patrimonio cultural proscrito:

el *barequeo* en el cañón del río Cauca

Por: Neyla Castillo Espitia¹

¹Antropóloga Universidad Nacional de Colombia

Con el fin de buscar la protección de los derechos culturales amenazados por la construcción del megaproyecto hidroeléctrico Hidroituango, en el mes de junio de 2012 fue radicada, ante el Ministerio de Cultura de Colombia, la solicitud para que la técnica artesanal tradicional del *barequeo*, utilizada para el lavado del oro en el lecho y playas del cañón del río Cauca y sus afluentes, fuera incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI) de la nación². La petición fue respaldada por la firma de más de seiscientas personas, de las miles que habitaban el Cañón del Cauca (entre Santa Fe de Antioquia y Puerto Valdivia), quienes de manera temporal o permanente practicaban el oficio.

En el documento de evaluación de los impactos ambientales con el cual el proyecto obtuvo la licencia ambiental se caracterizaron los impactos sociales y culturales provocados por la pérdida del río, los cuales referenciaban

Las estrategias adaptativas relacionadas con los mecanismos de subsistencia, producción y reproducción del grupo social; las formas de organización social y política (relaciones sociales, estructura familiar, relaciones de parentesco y vecindad) y los referentes culturales de orden simbólico que definen el sentido de pertenencia e identidad del grupo social³.

Lo anterior, tomaba en cuenta a las comunidades situadas tanto en el vaso del embalse como por fuera de este. No obstante, Empresas Públicas de Medellín (EPM), la empresa constructora y operadora del proyecto, reconoció estos impactos entre las comunidades de Barbacoas y Orobajo, localizadas en la zona del embalse. En cuanto a las demás comunidades afectadas, aceptó la pérdida de la actividad minera solo a personas adultas individuales, desconociendo que el *barequeo* constituye un trabajo del cual participaban hombres y mujeres, tanto adultos como niños, de cada una de las familias de las comunidades.

En atención a la posición asumida por EPM, la medida aplicada inicialmente consistió en la realización de un censo de mineros en el cual se registró a quienes no podrían continuar con dicha actividad y serían sujetos de una indemnización. El censo,

realizado sin una convocatoria amplia que llegara a toda la población, dejó por fuera a la mayoría de las personas mayores de 12 años quienes no se encontraban en los puntos donde se ubicaron los encuestadores. Así, miles de personas perdieron el derecho a que les fueran reparadas, indemnizadas y restituidas sus condiciones de vida por las pérdidas que el proyecto les ocasionaba. La no inclusión en el censo y la falta de respuesta a las inquietudes de las comunidades sobre su futuro ante la pérdida del río dieron paso a la certeza de que el proyecto se ejecutaría sin que EPM les reconociera sus derechos consuetudinarios como descendientes de las comunidades que por generaciones habían vivido en el Cañón, incluido el derecho a conservar el oficio que les daba el alimento, la autonomía y la libertad de ser independientes para satisfacer sus necesidades materiales.

Ante la situación de riesgo provocada por el proyecto hidroeléctrico, la iniciativa más sensata fue acudir al Decreto 2941 de 2009⁴, que reglamenta la inclusión de una manifestación cultural en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de las distintas entidades territoriales, con el fin de que fueran reconocidos los derechos colectivos, además que al *barequeo*, como auténtico patrimonio y activo social legado por los antepasados, fuera conservado y transmitido a las generaciones futuras. En ese entonces, existían experiencias exitosas de reconocimiento, tales como el caso de las tradicionales de los chamanes jaguares de Yuruparí de las comunidades indígenas del Pirá Paraná amenazadas por la expansión de la actividad minera y el turismo, el espacio cultural de San Basilio de Palenque y el sistema normativo wayuu aplicado por el palabrero.

Teniendo en cuenta las experiencias mencionadas, sumado a que se trataba de un patrimonio inmaterial en riesgo que reunía todos los requisitos exigidos por el Decreto, además de contar con el apoyo de la División de Patrimonio del Ministerio de Cultura con el nombramiento de dos asesores para la formulación de la solicitud, la postulación del *barequeo* tendría prioridad y sería aceptada. Por otra parte, la solicitud constituía un caso apropiado para que el Ministerio de Cultura diera salidas a preocu-

²La inclusión de una manifestación cultural en cualquiera de las listas representativas del patrimonio cultural inmaterial de las entidades territoriales que conforman Colombia es un instrumento de protección del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) derivado de la Convención de la Unesco de 2003 para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial suscrito por Colombia, ratificada por la Ley 1185 de 2008.

³Estudio de impacto ambiental-evaluación ambiental. Consorcio Hidroituango, INTEGRAL, sección 8.3.3.2, 2007. Estudio actualizado en 2011 con los mismos resultados.

⁴El Decreto 2941 de 2009 reglamenta el procedimiento para la inclusión de las manifestaciones culturales inmateriales en las listas representativas del PCI, siguiendo los lineamientos de convención de la UNESCO (2003), la Constitución Política de Colombia, la Ley 397 de 1995, la Ley 1037 de 2006, la Ley 1185 de 2008 y las políticas de Patrimonio Cultural Inmaterial de 2009.

paciones formuladas en la Política de Patrimonio Inmaterial del año 2009, particularmente a la urgencia "de adoptar medidas de política social y estrategias para prevenir los impactos de los proyectos de desarrollo sobre el patrimonio cultural inmaterial de las comunidades", preocupaciones que correspondían a los compromisos adquiridos por el país con el Convenio de Diversidad Biológica y la aceptación de las Directrices Voluntarias Akwé Kon sobre protección de los conocimientos tradicionales asociados a los recursos biológicos utilizados por los grupos étnicos y las comunidades locales amenazados por proyectos de desarrollo.

Bajo estas condiciones, se esperaba que, con la aceptación de la postulación, se diera paso a la formulación del Plan de Salvaguarda. De conformidad con el Decreto 2941 de 2009, la aceptación de la postulación es apenas el primer paso en el proceso de inclusión de una manifestación en la lista representativa del PCI. La segunda etapa consiste en la elaboración del Plan Especial de Salvaguarda (PES) de cuya aprobación por parte del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural depende la inclusión en la Lista. Según el Artículo 14, El PES es "un acuerdo social y administrativo concebido como un instrumento de gestión del patrimonio cultural de la nación, mediante el cual se establecen acciones y lineamientos encaminados a garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial". En su elaboración se deben incluir siete tipos de medidas, orientadas a lograr la salvaguarda y fortalecimiento de la manifestación y su protección frente a los factores de riesgo.

En este sentido, el valor de la inclusión en la LRPCI como instrumento de protección de derechos culturales derivados o relacionados con la protección del patrimonio cultural inmaterial, es indudable. Se trata de la herramienta en la legislación nacional con la cual las comunidades pueden aspirar al compromiso del Estado y de los ciudadanos de protección, preservación y fortalecimiento de las manifestaciones culturales colectivas que estén en riesgo.

La elaboración de un PES para el *barequeo* en el Cañón del Cauca significaba que las comunidades en su condición de "portadoras de la manifestación" serían reconocidas como sujetos sociales capaces de participar en condiciones de igualdad en la toma de decisiones que comprometían su forma de vida,

autonomía y capacidad de vivir por sí mismos; podrían contar con recursos materiales e institucionales para proteger y fortalecer la práctica que sostenía sus vidas; significaba el reconocimiento de su derecho a conservar y fortalecer su modo de vida, sus costumbres y tradiciones propias; tendrían un trabajo digno; conservarían los recursos naturales que utilizaban y disfrutarían del territorio donde desarrollaban todas sus prácticas culturales relacionadas con el *barequeo*. En otras palabras, proteger los derechos fundamentales de acceder al recurso vital representado por el oro obtenido a través del *barequeo* y de tener una cultura propia.





Barequeros del cañón del Cauca discutiendo la solicitud LRPCI.

El barequeo, más que una minería de subsistencia

La solicitud que caracterizaba el *barequeo* como manifestación cultural ancestral se sustentaba en diversas investigaciones arqueológicas e históricas que daban cuenta de una tradición minera en la región extendida por más de dos mil años, cuya continuidad hasta el presente fue posible porque los conquistadores españoles, desconociendo las técnicas mineras para extraer el oro, aprovecharon el conocimiento de las poblaciones nativas para llevar a cabo una colonización minera que durante más de tres siglos produjo oro utilizando técnicas indígenas, las cuales, como señaló Pedro Nisser a principios del siglo XIX, no tuvieron modificaciones más allá del cambio de materiales con los que se elaboraban las herramientas.

Los indígenas sobrevivientes a la conquista, luego de ser destruido su mundo, perder sus territorios y quedar reducidos en los pueblos de San Antonio de Buriticá y San Pedro de Sabanalarga, encontraron en el *barequeo* la actividad que les proporcionó el medio para obtener alimentos y bienes que no podían producir. De este modo, se produjo el desplazamiento de una economía mixta que entre las poblaciones precolombinas articulaba agricultura, pesca, caza, recolección y manufactura de bienes de uso. El sistema productivo se centró en la extracción y comercialización del oro para obtener bienes de subsistencia. Su ocurrencia puede interpretarse como una respuesta adaptativa de tipo económico a la vida de las comunidades en los reducidos espacios geográficos otorgados por la Corona. Tras la

disolución de los resguardos a finales de la década de 1830, los miembros del pueblo Nutabe, cuyo resguardo se extendía por todo el cañón del Cauca entre Buriticá e Ituango, recibieron la titularidad de las tierras y su modo de vida continuó bajo el régimen republicano en un espacio que por cerca de dos siglos no despertó ningún interés al Estado.

Si arqueología e historia posibilitan rastrear la existencia milenaria de la técnica, el acercamiento etnográfico a la cotidianidad de las comunidades que practican el *barequeo* en el cañón del Cauca, al igual que en muchas otras zonas de Colombia, permite entender esta actividad como una práctica cultural que va mucho más allá de una minería de subsistencia. La calificación del *barequeo* o mazamorreo como un tipo de minería atrasada e ineficiente, surgida en el siglo XIX cuando se introdujeron métodos mecanizados para explotar los yacimientos auríferos, logró invisibilizar un sistema cultural y social en el cual valores y representaciones vinculados al oro son completamente diferentes a los introducidos por el orden colonial. La diferencia se concreta en la distinción hecha por un *barequero* al decir "nosotros no somos mineros, nosotros somos más bien *barequeros*"; se trata del reconocimiento de una identidad que hace eco de la distinción colonial entre el mazamorrero, nombre dado a los indígenas y libres que extraían oro con batea en los lechos y playas de los ríos, de los mineros españoles que extraían el oro en vetas y aluviones con cuadrillas de esclavos e indígenas de más de cinco personas.

Sin importar la época, para los mineros, el oro representa riqueza que debe ser extraída, acumulada y utilizada como soporte del poder económico. Para los *barequeros*, los mineros son aquellas personas



que por vías legales o ilegales se apropian de las playas y las minas, usan maquinaria para sacar el oro; su afán es obtener el máximo beneficio en el menor tiempo posible sin importar las consecuencias sobre el medio. Los *barequeros*, por su parte, rodeados del metal, con la posibilidad permanente de acceder a él, lo consideran como un regalo del río por lo que extraen en cantidades apenas suficientes para, con el producto de su venta, adquirir los bienes que no producen y que requieren para su reproducción material y social. Apropiarse de una playa, extraer más de lo necesario, acumular o utilizar el metal dorado para comunicar estatus social y poder económico, son comportamientos que contravienen las prescripciones culturales sobre el buen uso del oro, contra quienes existen sanciones sociales, pero también sobrenaturales por parte de las entidades dueñas y protectoras del metal precioso.

En consecuencia con lo anterior, además de ser una técnica que demanda destrezas y conocimientos de las operaciones a ejecutarse para extraer el oro de los sedimentos fluviales, en tanto se trata de una actividad cotidiana, el *barequeo* en el río es el espacio de enculturación por excelencia; ejerciéndolo desde la infancia junto a la madre, al padre o con algún pariente cercano, se aprende una manera de ver, percibir, significar y apropiarse el mundo en el que transcurre su vida; se asimila una ética; se aprenden los valores morales y los comportamientos apropiados para habitar el mundo del que hacen parte otros seres —plantas y animales— que tienen los mismos derechos que los humanos; pero también se aprenden las sanciones a comportamientos que atentan contra el bienestar colectivo y la vida social.

El *barequeo* define ritmos y tiempos sociales, marca

etapas del ciclo vital, así como deslinda el campo de relaciones con los propios y los otros; estructura las relaciones sociales en sus distintas escalas, desde la unidad familiar básica y las comunidades locales hasta las relaciones con las comunidades no *barequeras* de las montañas (montañeros) y de los núcleos urbanos, bajo los principios de complementariedad y reciprocidad. En su ejercicio, se concretan ideas sobre autonomía, libertad, seguridad, escasez y abundancia. En la rutina ligada al *barequeo*, se apropian las playas, las terrazas, las lomas y los caminos, dejando huellas de su historia que se traslapan con las de los antepasados. En el espacio que perciben, viven y transforman, reproducen y fijan el orden social y su memoria.

El *barequeo* es una tradición de larga duración a través de la cual se trasmite el legado de competencias, conocimientos y representaciones sociales que una generación deja a la siguiente como garantía para su reproducción material. El *barequeo* es referente fundamental de la identidad como *cañoneros* de sus practicantes; es regulado por un sistema de prescripciones culturales y normas consuetudinarias que, como código colectivo, regulan el acceso al oro y su utilización. Se trata de un verdadero modelo de minería sostenible que no produce efectos deletéreos sobre el medio ambiente, ni amenaza la sostenibilidad del recurso aurífero para el uso y bienestar de las generaciones presentes y futuras.

Sí, pero no: un patrimonio cultural incómodo

Lo que siguió a la presentación de la solicitud significó conocer el poder de injerencia de intereses que



El barequeo como actividad familiar.

durante más de tres años se desplegaron en diferentes instancias del Ministerio de Cultura, de la Gobernación de Antioquia, del Instituto de Patrimonio y Cultura de Antioquia, de Empresas Públicas de Medellín y de los Concejos Nacional y Departamental de Patrimonio Cultural en los que se evaluó la solicitud. Por primera vez en doscientos años de vida republicana, las comunidades del cañón del Cauca salían de su mundo para presentar ante el Estado una solicitud para que reconociera y protegiera su principal actividad productiva como patrimonio cultural inmaterial de la nación y del departamento. Pasaron un poco más de tres años de expectativas, de silencios, de derechos de petición y de esperas, para recibir la respuesta negativa a la solicitud. Quienes buscaban impedir su aceptación lograron en cada caso y contra toda evidencia que el voto negativo fuera mayoritario en los respectivos concejos de patrimonio. La negativa pasó por hacer caso omiso de los conceptos de los especialistas, asesores y comités técnicos de cada dependencia, incluido el de la Comisión de Expertos que el mismo Consejo Nacional de Patrimonio creó para verificar los contenidos de la solicitud.

En todos los conceptos se admitió que la solicitud se ocupaba de una manifestación cultural que cumplía con todos los requisitos que exige la ley para ser incluido en las listas de PCI y que debí ser protegido. Al respecto, el concepto técnico, del 25 de febrero 2014, presentado por el antropólogo Edgar Bolívar, integrante y asesor del Consejo de Patrimonio cultural de Antioquia en el área de Patrimonio Inmaterial, decía:

La cuidadosa exposición testimonial, la demostración de los vínculos socioespaciales, históricos, sim-

bólicos, tecnológicos y ambientales de la práctica del *barequeo*, conforma una unidad coherente a lo largo de la totalidad de la solicitud, con sólidos y explícitos respaldos en información de fuentes diversas, así como en la contrastación de autores y pruebas suministradas por la investigación de carácter arqueológico, etnográfico, etnohistórico, sociológica y ambiental sobre el territorio y las comunidades protagonistas de la solicitud. [...] . El documento aporta cuidadosamente los datos que permiten encuadrar la práctica del *barequeo* en los campos de alcance establecidos en el Artículo 8 del Decreto 2941, mediante los cuales se establece la creación de la LRPCI. Las distinciones pertinentes a este encuadre enriquecen la valoración de la práctica, pues los solicitantes son explícitos en advertir y demostrar que el *barequeo* involucra otras manifestaciones y campos del modo de vida de la población "cañonera", en el conjunto de las manifestaciones de la base productiva, las redes e interacciones sociales, los conocimientos y saberes, el mundo simbólico de la expresión estética y ritual, así como en los sistemas de control y regulación de la vida colectiva.

Por su parte, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, en su concepto al Consejo Nacional de Patrimonio, enumeró los aspectos positivos de la solicitud:

- 1) El documento expone una compleja y antigua "economía moral" que estructura la cosmovisión y las relaciones sociales entre cañoneros y montañeros en el bajo río Cauca: su declaratoria puede entonces reconocer la construcción y reproducción de un "gobierno común" excepcional sobre los recursos auríferos, acuíferos, vegetales, pesqueros y agrícolas por poblaciones mestizas; 2) como en anteriores declaratorias sobre prácticas productivas (Paisaje Cafetero y Cantos de Trabajo de Llano), el proceso de patrimonialización puede continuar jalonando la



Lavado de arenas auríferas en molino.

valoración positiva del *barequeo* y de los sistemas de complementariedad y auto-sostenibilidad agro-minera para el aprovechamiento de los diferentes pisos térmicos de las comunidades andinas; y 3) a pesar de los prevenciones frente a las amenazas puntuales de este proceso (Hidro-Ituango y minería ilegal con dragas), esta declaratoria tiene todo el potencial para generar la construcción de aportes significativos desde la política patrimonial, y con las comunidades locales, a la discusión sobre los diferentes tipos de minería en los escenarios de posconflicto en Colombia.

Finalmente, la Comisión de Verificación del *barequeo* creada por el Ministerio informó que en su visita al cañón del Cauca “constató la existencia de una práctica cultural en los términos de patrimonio cultural inmaterial a partir de la definición dada por la legislación colombiana”⁵. Frente a la preocupación por los efectos del proyecto Hidroituango y el riesgo de desarraigo en el que se encontraban las comunidades para el momento de la visita (finales del año 2014), la Comisión recomendó:

Que el Ministerio de Cultura adelante acciones concretas que apunten a la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial presente en el Cañón del río Cauca Antioqueño, el cual se halla en una situación de incertidumbre, tal como se pudo constatar [...] encontramos fundamental que desde el Ministerio de Cultura se lleve a cabo una reflexión profunda y concertada con las comunidades sobre la modalidad apropiada y pertinente de las acciones desde las que se debe adelantar un proceso urgente de salvaguarda de este patrimonio cultural inmaterial.

Apartándose de estos conceptos expertos que reco-

nocían el valor cultural del *barequeo*, incluidos la ministra de Cultura que presidía el Concejo y algunos de sus miembros, en la Resolución 2630 de 2015 del Ministerio de Cultura se asumieron como criterios para tomar una decisión negativa consideraciones distintas a los que propone el Decreto. En primer lugar, estaba el temor a que el Ministerio de Cultura fuera utilizado “para forzar una decisión política respecto a la construcción de la hidroeléctrica” (Acta 17 de febrero de 2014, Consejo Nacional de Patrimonio), decisión que según la Resolución 2630 de 2015, podría interpretarse “como una acción adversa a la política del gobierno”. En segundo lugar, que “la inclusión en la LRPCI en ningún caso opera como una herramienta de protección y defensa de derechos fundamentales”, y, por último, que “la inclusión en LRPCI nacional es inadecuada para salvaguardar la manifestación” (Resolución 2630 de 2015).

Bajo las anteriores consideraciones, el Consejo Nacional de Patrimonio decidió que “la manifestación del *barequeo* como forma de producción tradicional en el cañón del Cauca no debe ingresar en la LRPCI del ámbito nacional”. La Resolución sorprende por sus términos y la contradicción entre la decisión de rechazar el ingreso del *barequeo* en el cañón del Cauca a la LRPCI y las recomendaciones del Consejo de “considerar una declaratoria del *barequeo* en el ámbito nacional” y “abordar y analizar el *barequeo* desde un espectro más global, no supeditado a un territorio particular”, recomendaciones que acogen las declaraciones de la ministra en el Consejo Nacional de Patrimonio consignadas en el Acta 17 de febrero de 2015, en cuanto que “para el consejo es importante la manifestación cultural del *barequeo*,

⁵Solicitud de inclusión a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial del ámbito nacional de la manifestación Aida Cecilia Galvez Abadía; Andrea Marcela Pinilla Baham; César Alejandro Cardona Duque. “Informe de Verificación *Barequeo* como forma tradicional de producción en el cañón del río Cauca”, en Antioquia. Dirección de Patrimonio Ministerio de Cultura, Bogotá, diciembre de 2014.

pero visto desde una perspectiva nacional" lo que supondría hacer "un plan de protección que cubra el ámbito nacional y no solamente el departamento de Antioquia".

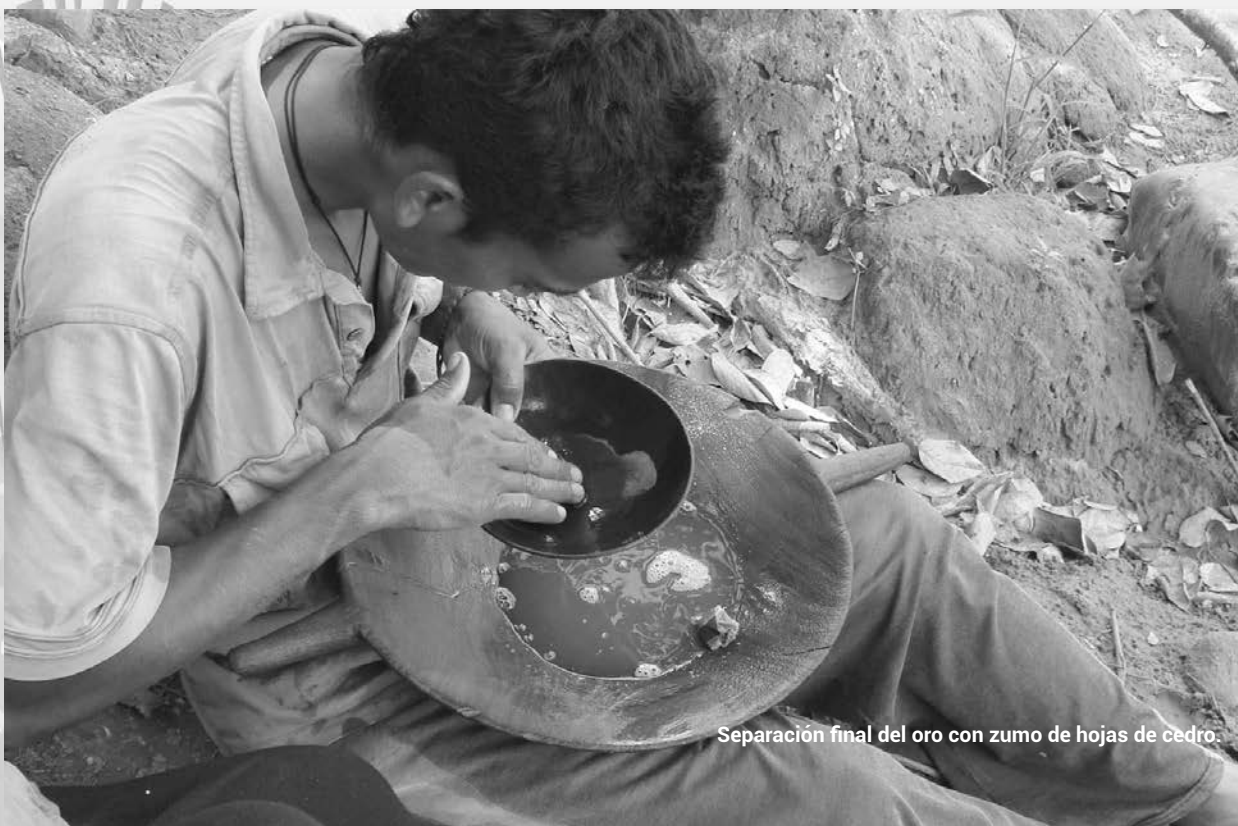
El proceso de la solicitud evidencia las tensiones y dificultades de la implementación de la Política de Patrimonio Cultural Inmaterial cuando entran en juego una perspectiva del desarrollo basado en políticas de aprovechamiento intensivo de recursos naturales y la visión propia de las comunidades sobre la preservación de su modo de vida y su desarrollo bajo una racionalidad cultural que privilegia el beneficio colectivo sobre el beneficio individual y el respeto por la naturaleza. Tal como se expresaba en la solicitud:

Las comunidades del Cañón no se oponen a los proyectos de desarrollo que benefician a la región y a ellas mismas; se oponen a su sometimiento al desarraigo, a la pérdida de su territorio, de su modo de vida y al desconocimiento de sus derechos ancestrales, sin siquiera tener espacio para denunciarlo. Proyectos con la gente en sus territorios. Ese es el reto de un desarrollo incluyente.

Evidentemente, la negativa a la solicitud contraviniendo su espíritu y su contenido, los conceptos expertos sobre la manifestación, la legislación nacional y los acuerdos internacionales sobre patrimonio

cultural inmaterial, fue provocada por el proyecto hidroeléctrico Hidroituango, bajo el supuesto de que la aceptación constituía una amenaza a su desarrollo. De ser una manifestación en riesgo, el *barequeo* pasó a ser una amenaza para la viabilidad del proyecto hidroeléctrico; así se creó una falsa disyuntiva entre el proyecto y la manifestación que se resolvió en favor del proyecto, bajo la lógica de que con su construcción se eliminaba la práctica del *barequeo*, lo que significaba que no habría ninguna manifestación que proteger y por lo mismo no se necesitaba el PES. Así se privó a las comunidades de una herramienta para la defensa del derecho fundamental a su cultura.

Con la decisión se abrió el espacio a un etnocidio, a la destrucción de una cultura original de Antioquia, en tanto se impuso a las comunidades que no comparten el modelo de desarrollo promovido con el proyecto, unas condiciones para su existencia que eliminaron su diferencia cultural. Como anota el antropólogo francés Robert Jaulin, tales condiciones interfieren en los procesos de transmisión intergeneracional de saberes, eliminan prácticas que refuerzan las identidades culturales y reducen la memoria histórica y la autoconciencia; a corto plazo, conllevan a la destrucción sistemática de los modos de pensar y de vivir de las comunidades y, finalmente, a su desaparición en tanto sistema sociocultural diferenciado.



Separación final del oro con zumo de hojas de cedro.



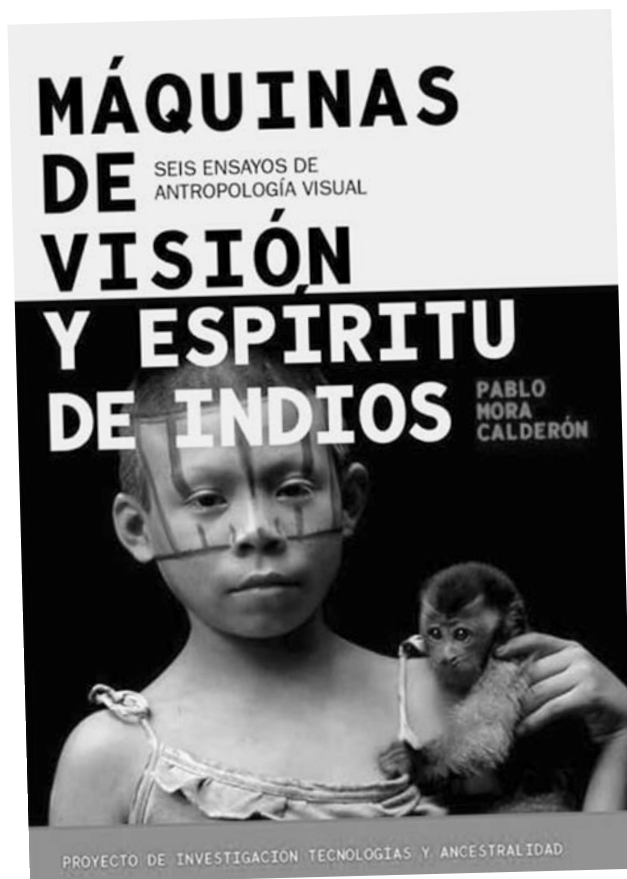
Máquinas de la **visión** y espíritu de indios

Por: Pablo Mora Calderón



Foto: Juan Pablo Gutiérrez





Este texto, que sirvió de introducción a un libro de reciente publicación¹, se asoma a un vasto territorio de imágenes, actitudes y acciones que tienen en común el cruce de dos conceptos: *visualidad* e *indianidad*. Pone el énfasis en las condiciones, las prácticas, los aparatos de cine y fotografía y las representaciones que están en la base de mirar y de lo mirado que propone este entrecruzamiento. La *visualidad*, entendida menos como la construcción social de la visión y más como la construcción visual de lo social², se refiere no solamente a lo que los no-indios miran, definen, practican y representan, sino también a lo que los indios miran, dicen y hacen con las imágenes que otros producen y con aquellas que son producidas por ellos.

Por su parte, la *indianidad* es un dispositivo perceptivo, representacional y discursivo en perpetuo

movimiento que hace parte de lo que Martin Jay denominó *régimen escópico*³, es decir, un modo de ver (en este caso a los "otros-indios") en una determinada época. Como ha propuesto Martínez-Navarro, este "régimen de visión" u "ojo de la época" se refiere en estricto sentido a la cultura visual en un tiempo concreto, o "al espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento particular." Así, el régimen escópico es mucho más que un modo de representación o una manera de comprensión y debe ser entendido como un complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos y poderes⁴.

En un célebre artículo que inaugurara los estudios sobre cultura visual, Timothy Mitchell argumentó que la construcción del orden colonial estuvo relacionado con la elaboración de formas modernas de representación y conocimiento. Para él, la consolidación económica y política de la hegemonía global de Occidente iniciada en el siglo XIX y vinculada con la elaboración de nuevas formas tecnológicas, de conocimiento y de representación, no tiene que ver con una simple pero conveniente "distorsión ideológica" de lo no-Occidental, del "otro", sino con la aparición de un sistema denso e imbricado de imaginaciones y experticias que organizó el poder político moderno de Europa. Este sistema apoyado en nuevos aparatos de representación convirtió al mundo en un espectáculo. En las nacientes exposiciones "universales", en los museos y en las crónicas y noticias de viajeros publicadas en los periódicos se consolidaron las nuevas compulsiones de curiosidad, novedad y excitación del público europeo⁵.

Tomando prestado el argumento que Mitchell desarrolló acerca del orientalismo, estos breves ensayos se dedicarán a distintas visiones de la América indígena y estarán atravesados por el concepto de *indigeneidad* elaborado por Marisol de la Cadena y Orin Starn⁶. Lejos de basarse en trilladas nociones de "tradición nativa inmutable", la perspectiva de estos autores involucra las tensas dinámicas de los indígenas al ser categorizados por otros y su búsqueda por definirse en y contra la densa maraña de símbolos, fantasías y significados que otros produ-

¹Mora, P. (2019). *Máquinas de la visión y espíritu de indios*. Idartes.

²Mitchell, W.J.T. (2003). "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", en *Estudios Visuales* (1), pp. 17-40.

³Jay, M. (1998). "Scopic Regimes of Modernity", en *Visual Culture Reader*, pp. 66-69.

⁴Hernández-Navarro, M. (2007). *El archivo escotómico de la modernidad (pequeños pasos para una cartografía de la visión)*. Ayuntamiento de Alcobendas: Patronato Socio-Cultural, pp. 1-63.

⁵Mitchell, T. (1998). "Orientalism and the Exhibitionary Order", en *Visual Culture Reader*, pp. 293-303.

⁶de la Cadena, M. y Starn, O. (2008). "Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio", en *Tabula Rasa: revista de humanidades* (10), pp. 191-223.

cen sobre ellos. Al proponer una visión de mezcla, eclecticismo y dinamismo como esencia de la indigeneidad, en oposición a una caída o "corrupción" de algún estado de pureza original, de la Cadena y Starn intentan deshacer los estereotipos largamente sedimentados sobre las poblaciones interpeladas como indígenas y exigen que se reconozca el asunto como un campo relacional de gobernanza, subjetividades y conocimientos que nos involucra a todos –indígenas y no indígenas– en la construcción y reconstrucción de sus estructuras de poder e imaginación.

Es simplista aducir que la indianeidad se construyó en América asociada a lo "pagano", a lo "primitivo", en oposición a lo "civilizado". Si bien estos imaginarios fueron hegemónicos, no fueron exclusivos. Durante la Conquista americana, la Iglesia española propuso por primera vez una clasificación racial de la diversidad humana. Fueron célebres los debates de Ginés de Sepúlveda y el padre de Las Casas sobre la naturaleza de los indígenas americanos: si eran hombres verdaderos, es decir, hermanos de los blancos españoles, o animales y, por lo tanto, irracionales y objetos de cacería. Todavía en pleno siglo XX, sectores de la sociedad mayoritaria de Colombia consideraban como algo natural la dicotomía "racionales" (ellos) e irracionales" (los indios). Así se justificaron la cacería y el asesinato de centenares de indígenas guahibos de los Llanos Orientales.

En la otra orilla, según una información aportada por el antropólogo Claude Lévi-Strauss, pocos años después del descubrimiento de América, en las Antillas mayores, mientras los españoles enviaban comisiones para investigar si los indios tenían alma, los indios se dedicaban a sumergir a los blancos hechos prisioneros con el propósito de comprobar, mediante una observación prolongada, si sus cadáveres estaban sujetos o no a la putrefacción. Los indígenas nunca dudaron de que los españoles tuvieran alma; su duda radicaba en saber si los recién llegados tenían cuerpo, ya que, desde su perspectiva, no todo espectro lo tiene, ni toda apariencia visual es necesariamente lo que parece ser.⁷

Todos sabemos que de estas dos perspectivas etnocéntricas en confrontación, la peor parte la lleva-

ron los indígenas. Peter Wade demostró que, pese al multiculturalismo de la Constitución colombiana, "indio" siguió siendo una categoría racializada que opera para discriminar, ejercer el poder y construir percepciones estigmatizadoras de los grupos étnicos. Wade constata que existe el racismo sobre los indígenas pero insiste en que el concepto de raza no tiene ningún fundamento ni puede ocupar un lugar en la caja de herramientas de las ciencias sociales. La palabra raza es, pues, una invención de origen colonial de clasificación y subordinación de las poblaciones no europeas que sirvió para legitimar la conquista y la colonización española en América⁸.

Mucha agua ha corrido bajo el puente del multiculturalismo y no se pueden desconocer los cambios profundos, las innovaciones y las rupturas que ha supuesto que la consagración multiétnica y pluricultural de la nación colombiana haya dejado de ser una simple retórica. La pugna de algunos bastiones del movimiento indígena por jalonar un Estado étnico, las nuevas subjetividades basadas en lo amerindio y las ciudadanía interculturales justificadas en orígenes ancestrales han significado un vuelco o giro "político-epistémico" –para utilizar la expresión



Foto tomada de: Inti Raymi Fund

⁷Silla, R. (2012) "Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural. Reseña", en *Avá, Revista de Antropología* (20), pp. 217-222.

⁸Wade, P. (2011). "Multiculturalismo y racismo", en *Revista Colombiana de Antropología* (47), pp. 15-35.

de Catherine Walsh en su análisis sobre Bolivia⁹-. Por supuesto que no todo en el activismo indígena colombiano es *decolonial* y muchas prácticas representacionales incluso de las propias organizaciones indígenas mantienen una perspectiva colonialista, como lo ha desnudado para el caso brasileño Alcida Rita Ramos en su *Pulp fictions del indigenismo*¹⁰. Lo que quiere decir que hoy como ayer –siguiendo a de la Cadena y Starn– hay una intrincada y nada monolítica dinámica de agendas, visiones e intereses convergentes y rivalizantes que ocurren en los planos local, nacional y global¹¹.

También ocurre que con lo indígena no cabe la ecuación de que puede ser conocido aquello que puede ser visto. Por el contrario, lo cognoscible es mucho más amplio que lo visible. No se trata del denominado por Benjamin *inconsciente óptico*, una presencia extraña de un conocimiento invisible pero inscrito en lo visual que puede ser develado por el ojo mecánico, por la cámara. No. Se trata, ni más ni menos, de otra manera de ver, de otro modo de significar y de conocer el mundo que se apoya en dispositivos maquínicos sino en --si cabe la expresión--, *tecnologías corporales de comunicación* que provienen de viejísimos sustratos epistemológicos. Una hipótesis es que estos modelos de conocimiento han perdurado y pueden concebirse como verdaderas permanencias de origen precolombino.

Otra, menos ingenua, es que lejos de una autenticidad conservada de milagro, allí están presentes las adopciones, transformaciones, asimilaciones y deformaciones de cinco siglos de occidentalización en los patrones de ver, recordar y expresar de los pueblos indígenas. Así

lo ha desarrollado Serge Gruzinski para la América colonial cuando analizó el paso de la pictografía indiana a la escritura alfabética en el México del siglo XVI, invitándonos a pensar en las transformaciones en

la percepción indígena de lo real y en la aparición de nuevos modos y técnicas de expresión, de memoria y de visión del tiempo y del espacio. "Los jesuitas brindaron a los indios una incitación a la visión, una estandarización de sus delirios y algunos modelos de interpretación"¹². Tres siglos después, el mundo indígena asiste a la expansión planetaria de un "fabuloso laboratorio de imágenes" que se revela como instrumento y expresión del poder, pero también de reacciones y oposiciones a él en una verdadera guerra de imágenes.

Didi Huberman ha planteado que en la actualidad los pueblos están expuestos gracias a los "medios". Esta proposición quisiera decir que hoy son más visibles de lo que nunca lo fueron antes. Son objeto de todos los documentales, de todos los turismos, de todos los mercados y de todas las telerrealidades posibles. Sin embargo, concluye lapidariamente que es todo lo contrario: están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación política y estética y en su existencia misma. Se pregunta entonces: ¿qué hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición?¹³

Plantear esta cuestión significa preguntarse por el desplazamiento que ha ocurrido en los últimos treinta años cuando un extendido movimiento de pueblos originarios de América proclamó el derecho a la creación y recreación de imágenes propias. Su reivindicación a acceder y apropiarse las nuevas tecnologías audiovisuales, su voluntad de controlar la representación audiovisual que otros hacen, la exigencia de que las imágenes les sean devueltas, la consigna de construir producción propia y redes de intercambio y su voluntad de potenciar formas ancestrales de auto-representación, determinaron la construcción de una agenda continental que tiene en común la fuerza de la resistencia y la autodeterminación.¹⁴ Desde entonces, la producción creciente de imágenes indígenas ha exacerbado la crisis de la representación occidental y ha amplificado la presencia indígena en la arena de las nuevas utopías y de los deseos emancipatorios en cuestiones de

⁹Walsh, C. (2008). *Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado*, en *Tabula Rasa: revista de humanidades*, p. 131.

¹⁰Ramos, A. R. (2004). "Pulp fictions del indigenismo", en *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano* (A. Grimson, et. al, editores). Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 285-322.

¹¹de la Cadena, M. y Starn, O. (2008). *Indigenidad...* op. cit., p. 11.

¹²Gruzinski, S. (1995). *La colonización de lo imaginario*. México: FCE.

¹³Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, p. 11.

¹⁴Declaración de Quito (1994) en el marco del Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya-Yala, en P. Mora (2012). "Más allá de la imagen: aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia", *Cuadernos de cine colombiano* (17B), p.3.

soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales y de comunicación.

Lo interesante es que en esta época en que la visualidad y sus tecnologías generadoras como la fotografía, el cine y la internet han ganado todos los terrenos, en que la imagen electrónica se ha convertido en uno de los más poderosos insumos para la construcción de imaginarios sociales y, sobre todo, en que el movimiento indígena ha pasado de la resistencia ocultada a la visibilización estratégica, estamos asistiendo a la emergencia de otros regímenes escópicos basados en nuevas imaginaciones sobre lo indígena. Los pueblos originarios han ensanchado su horizonte de visión, pero esto no ha significado que muchos de ellos se hayan dejado ver por completo; sigue habiendo *ocultación* o, para decirlo de otro modo, una negativa a la exposición. Negativa que proviene de una voluntad de desaparición y no solamente de la imposición hegemónica de mantener invisibles a las culturas indígenas.

En otro contexto, el hecho de que los realizadores indígenas hayan transitado de las imágenes de reproducción mecánica a las e-imágenes ha supuesto también modificaciones epistémicas radicales. Y como siempre que hay grandes mutaciones, el pesimismo y la nostalgia invaden los juicios de valor y contaminan las visiones de futuro. Los pueblos indígenas tuvieron que esperar casi cien años para “domesticar” la imagen técnica. Ahora que ella se expande con fuerza, su estabilización se pone en entredicho por la naturaleza misma de las transformaciones que se han operado en el mundo de las tecnologías visuales. Si los realizadores indígenas se mantuvieron vírgenes como autores de cine, es decir, si las representaciones cinematográficas que son formas técnicas de *desocultación* no los volvieron explícitos en su momento, ahora que dominan y acceden autónomamente a las tecnologías digitales de la visibilidad, el augurio no puede ser más pesimista: ¿qué peligros les acechan en el nuevo viraje hacia esta representación? ¿Serán conscientes de que la condición de posibilidad de lo visible descansa en una crisis de la verdad de lo visible, de que hay cosas que no podemos ver y que las cosas que vemos no son de fiar?

No hay unanimidad al respecto. Si para algunos pensadores indígenas las técnicas están ahí para ser apropiadas, domesticadas, solo falta voluntad y disposición para aprovecharlas y consumirlas. Para otros, este dominio es peligroso y es preciso profesar críticamente una *antivisualidad*, una *escopofobia* que evite la contaminación. Solo así es posible escapar al falso dilema de invisibilidad o apropiación tecnológica.

Las nuevas imágenes electrónicas –se ha dicho– son volátiles, fantasmales, efímeras, fugaces y contingentes. Han inaugurado nuevos modos de memoria poniendo en duda la permanencia y exaltando el “fogonazo”. Como ha demostrado José Luis Brea, estos cambios han afectado el propio estatuto ontológico, técnico y cultural de la imagen¹⁵. Como ya no hay promesa de duración, ¿las imágenes desde y sobre lo indígena que tienen ahora la potencia planetaria de ser compartidas colectivamente, podrán sobrevivir al exceso o estarán condenadas como Blade Runner a “desaparecer como lágrimas en la lluvia”?

¹⁵Brea, J. L. (2007). “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, en *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* (4), p. 154.



Transportes Suroeste Antioqueño



Te llevamos a vivir toda
una experiencia en el
festival de cine de Jardín.



@transportessuroeste



@transportessuroeste


Transportes
Suroeste Antioqueño S.A.

Toda una experiencia

¿Quiénes se benefician de los patrimonios involucrados en el cine mudo colombiano?

Los casos de *María* (1921-1922)
y *Garras de Oro* (1926-1927)

Por. Ramiro Arbeláez



Resulta interesante pensar en los patrimonios involucrados en el cine, no solo el más evidente de todos, es decir, el patrimonio cultural que representa una obra cinematográfica por ser un objeto artístico y por implicar un potencial de memoria en su contenido, en su proceso de producción y en su relación con sus públicos, sino también pensar en los patrimonios referidos en la historia o historias que cuenta, en los patrimonios involucrados en el contenido de la obra.

El Patrimonio cultural es una construcción social, no es un conjunto coherente y definido sino una construcción viva del ser humano, por lo tanto, es dinámico al ser continuamente interpretado. Lo esencial es su carácter simbólico, es decir, la capacidad que tiene de representar una identidad y esa capacidad solo se produce cuando los universos simbólicos son legitimados; es decir, en nuestro caso, cuando el cine tiene contacto con el público y éste lo hace suyo, lo legitima.

Cuando una película, de la que se desconocía su existencia, aparece, es solo potencialmente un patrimonio cultural. Para que se convierta en patrimonio cultural es necesario que el público la conozca, la interprete y reconozca en ella valores o ideas que repercuten en su cosmovisión o representación del mundo. Solo en ese momento se apropia de esas representaciones y las legitima.

Como obra de arte, la responsabilidad de una película recae en sus autores, que a su vez son protegidos por el derecho que les da su autoría. El cine es un producto que implica un proceso de producción complejo donde intervienen varias manos, pero cuya responsabilidad última está en cabeza de su director o directores. En un orden jerárquico, la responsabilidad creativa continúa con el guionista, el director de producción, el responsable de la imagen y el responsable del



María (1921 - 1922)

sonido, cuyos aportes significativos en la obra varían de acuerdo con los sistemas de producción implicados y con el tipo de películas producidas. Cuando las historias tienen base literaria, normalmente los escritores tienen derecho sobre el mundo imaginado o construido y comparten con los demás roles citados la responsabilidad de la paternidad de la obra, o se les reconoce su derecho por haber creado la(s) idea(s) original(es).

El caso de *María* (1921-1922) —hasta ahora el primer largometraje argumental colombiano, del cual solo se conservan 25 segundos— es un caso *sui generis* porque la película ya no existe. Podemos decir que existió como patrimonio cuando su público contemporáneo la podía ver, pero la perdimos y perdimos también a los representantes de las generaciones que la vieron y que la legitimaron. Uno de los últimos fue Hernando Salcedo Silva, quien murió en 1987. Sin embargo, han quedado y quedan muchos objetos y vestigios que atenúan esa pérdida. En primer lugar, la novela original, que fue el referente fundamental de la película, en cuanto que todos los testimonios que nos quedan coinciden en afirmar que se trata de una versión muy fiel a la obra literaria. Nos quedan los escenarios donde se filmó y algunos muebles usados en la película que pueden cotejarse con las fotografías que sobreviven. Nos quedan también las opiniones de al menos cuatro de sus protagonistas, que en diversas entrevistas y declaraciones se refirieron a la película en varios aspectos de su factura, contenidos y reacciones del público. Nos queda también el guion de la película, adaptación de la novela de autoría de Alfredo Del Diestro, quien fue además uno de los dos directores.

Nos quedan las abundantes fotografías del propio Máximo Calvo, la mayoría de ellas, al parecer, tomadas desde el mismo punto de vista de la cámara cinematográfica o sacadas directamente de algunos de los fotogramas de la cinta en blanco y negro. El investigador Yamid Galindo ha hecho ya el ejer-



María (1921 - 1922)



Garras de Oro (1926 - 1927)

cicio de combinar las fotografías y el guion, colocando las imágenes de las escenas frente a las descripciones y diálogos que les correspondían, resultando en un producto que ofrece pistas de lo que fue el largometraje original perdido (Yamid Galindo, 2012, manuscrito aún sin publicar suministrado por el autor).

Y nos queda también una versión cinematográfica que reconstruye varios momentos de lo que podría haber sido el rodaje de la película, según la interpretación de Jorge Nieto y Luis Ospina a partir de la investigación de Martha Elena Restrepo, combinando la reconstrucción con declaraciones de protagonistas y testigos de la película original.

Todas las investigaciones publicadas acerca de la producción, distribución, comercialización y recepción de la película, incluyendo los líos jurídicos entre la familia Isaacs y los productores, hacen parte de nuestro patrimonio cultural, en cuanto precisan, aclaran, completan, discuten o interpretan aspectos de las representaciones que hizo la película de nuestro territorio, cultura, costumbres, historia, sensibilidad, valores, ideas, reconocidos por los contemporáneos del momento y por lo tanto apropiados por ellos.

El caso de *Garras de Oro* (1926-1927) es diferente en cuanto en este caso sobreviven 56 minutos que fueron restaurados a partir de una copia en nitrato de celulosa, encontrada en los años ochenta. Es decir, aquí tenemos el objeto del patrimonio cultural, gran parte del largometraje original, pero desconocemos aún muchos aspectos de la historia de su producción, de su circulación y persecución en manos del Departamento de Estado de Estados Unidos, de las circunstancias de su desaparición después de su prohibición por parte del Gobierno colombiano en 1928, lo mismo que de su reaparición más de medio siglo después. Desconocemos qué tanta difusión tuvo la película después de su prohibición y por lo tanto hasta qué punto los colombianos que la vieron reconocieron en ella ideas y



Garras de Oro (1926 - 1927)

valores que repercutieran su identidad. Esa generación que pudo verla también desapareció y solo nos quedan algunas pocas reseñas y reacciones a las pocas exhibiciones registradas en los periódicos entre 1927 y 1930. ¿Han sido suficientes las pocas exhibiciones que ha tenido el material restaurado para hablar de una apropiación por parte del público? ¿Han sido suficientes los análisis de los historiadores o investigadores actuales de la película para hablar de una legitimación? ¿Hasta ahora quiénes se han beneficiado de esa sobrevivencia? ¿Qué faltaría para que esa legitimación sea plena?

Hablando de otro tipo de patrimonios, existe en la película referencia directa al territorio de Panamá que perdió Colombia en 1903, y cuya responsabilidad es atribuida por la película al Gobierno de los Estados Unidos. Al parecer, con el paso de los años, ha prevalecido la expresión "separación de Panamá" en los libros de texto, frente a otras expresiones más en concordancia con el planteamiento de la película, como pueden ser la de "robo de Panamá" o "pérdida de Panamá", que el mismo Gobierno estadounidense reconoció muchos años después, mediante el tratado Thompson-Urrutia (1914), por medio del cual Estados Unidos reconoció indemnizar a Colombia con 25 mil dólares, que solo comenzaron a llegar a Colombia en 1921, después de la muerte de Theodore Roosevelt, quien se opuso siempre a reconocer culpabilidad alguna en los hechos que él mismo había orquestado contra Colombia.

Fuera de los símbolos de identidad colombianos más evidentes que la película usa, como son la bandera y el himno nacional, ¿qué otras representaciones fueron asumidas como propias de la identidad colombiana y que pudieron permitir la apropiación de la película por parte de los colombianos que la asistieron? ¿Quiénes y cómo están reinterpretando ahora esos mismos motivos?

cinéfagos.net

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

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet



Patrimonio

vivo

Entre lo estático y lo dinámico,
lo que puede o no modificarse
en nuestro mundo

Por: Roberto Restrepo

Creo que el sentido de este diálogo versa sobre la necesidad de dar respuesta clara a tres preguntas fundamentales: ¿Qué podemos considerar patrimonio?, más importante aún, ¿para qué el patrimonio?, y tratando consecuentemente de definir en este contexto ¿hasta dónde y en qué forma podemos intervenir este patrimonio?

Sabemos que el patrimonio es memoria viva tanto cultural –tangible o intangible–, como biológica cuando se trata del patrimonio natural, referenciado al territorio reflejado en el paisaje natural o humanizado; pero la memoria viva nunca es extática; pasa de generación en generación como urdimbre ancestral que se vuelve trama diversa en cada uno o en cada pueblo, de acuerdo con su comprensión y vivencia del espacio-tiempo en que su vida se desarrolla. Incluso, como dicen los sabedores de los pueblos originarios, aprender es ante todo recordar. Esa memoria al interior de cada uno y cada comunidad permite entender cómo fue el antes para construir el presente y prever el futuro, lo que llegará después porque va detrás de nosotros.

La misma naturaleza y sus paisajes patrimoniales están en permanente cambio: se adaptan, responden, entran en crisis, se reponen; por ello, al automantenerse dinámicamente son autopoyéticos, que es cualidad de toda vida. Pese a la acción humana cuando es antrópica a su dinámica, sobreviven.

Es desde este punto de vista que ningún patrimonio es o puede considerarse estático, memoria anquilosada e intocable, porque dejará de ser memoria para convertirse en falso mito. Pero, igualmente, nada más lejano de la verdadera memoria que el conservar fuera de contexto, el del origen y el del presente, complementarios, nunca opuestos; todo depende de la dinámica entre la comunidad natural y la humana en cada espacio-tiempo. Pero también es cierto que, en ese tejido de vida, donde existen las urdimbres que mantienen la esencia y el sentido de cuanto existe, tocar esta urdimbre tiene un límite, más allá del cual dejaría de serlo y se transformaría en otra realidad y otro recuerdo.

Por algo, el mismo pensamiento ancestral y un pensamiento moderno contextual nos hablan de que todo tipo de relacionamiento con nuestra aparente realidad debe hacerse desde la comprensión de la urdimbre compartida que la define, y nos permite entendernos, y el respeto a la diversidad de sus

tramas culturales. Lo importante es que el coherente cordón umbilical entre urdimbre y tramas no se rompa, porque así logramos que una cosa lleve a la otra y podamos hacer "lecturas" en ambos sentidos: de urdimbre visión a pensamiento creativo y la memoria cultural que lo hace visible o de elementos culturales al pensamiento que los sustenta y la urdimbre que les da su sentido.

El para qué es, por tanto, una respuesta casi obvia: sin memoria no somos nada porque perdemos la esencia de ser humanos en comunidad, construyendo nuestra realidad en este mundo. Por lo tanto, al ser el patrimonio memoria viva, debemos definir que parte de esta memoria natural o cultural hace parte de la urdimbre de un espacio-tiempo que podemos definir como una época específica que trasciende sus aparentes límites, sin la cual tal época carecería de sentido. Por lo tanto, tenemos que definir que es importante para nosotros de esa memoria en nuestra atemporal visión del mundo, y, cuando la intervenimos, hasta dónde podemos transformar ese sentido o esa esencia antes de que deje de cumplir su papel de visión, ejemplo y sentido de vida en la construcción de nuestra propia cultura. Es decir, ¿cómo hacer una intervención necesaria, actualizante y progresiva sin romper su urdimbre, pero permitiendo su acción como trama del momento en que vivimos?



Nuestros aliados y recomendados en Jardín



Volumen 29 N° 126 / Marzo - Junio 2019 / \$ 14.000

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín

Agnès Varda

~ UNA OLA EN SÍ MISMA ~



ADQUIERE TU SUSCRIPCIÓN ANUAL A LA REVISTA KINETOSCOPIO

Encuéntrala en Medellín

Tienda MAMM | Librerías Colombo Americano de Medellín | Librería El Acontista | Al Pie de la Letra
Librería Universidad de Medellín | Cooprudea | La Pascasia | Exlibris

 /Kinetoscopiocam  @RevKinetoscopio  kineto@colomboworld.com

 **Colombo
Americano**
MEDELLÍN