

El actor natural y la tradición del cine colombiano

I Uno podría decir que una cinematografía goza de buena salud cuando se hacen muchas más películas de las que uno puede ver. Hoy, en Colombia, nos estamos acercando al centenar de estrenos por año y, como ocurre en cualquier lugar, solo unas pocas concentran la atención de críticos y cinéfilos. En ese grupo reducido se reconocen ciertas constantes: el uso de actores naturales, un registro realista y un refinamiento técnico que se ha afianzado en las últimas dos décadas. Estas películas, al abordar con ambición los conflictos sociales, han ganado un lugar en los festivales internacionales, donde incluso se ha vuelto habitual que obtengan premios importantes. Porfirio (Alejandro Landes, 2011), El abrazo de la serpiente (Ciro Guerra, 2015), La Sirga (William Vega, 2012), La jauría (Andrés Ramírez Pulido, 2022), La tierra y la sombra (César Acevedo, 2015) y Los reyes del mundo (Laura Mora, 2022) son algunos ejemplos. Aunque el cine colombiano es mucho más variado en temas y formas, son estas películas las que terminan dominando el imaginario de lo que se entiende como “nuestro cine”, aun cuando el interés que despiertan se mantenga confinado a un círculo reducido y siga siendo marginal en el debate público.

Si se entiende tradición como un conjunto de saberes y técnicas que se comparten y modifican colectivamente, puede afirmarse que el cine colombiano de ficción ha tendido a construir una tradición alrededor de la figura del actor natural. Esta tradición, sin embargo, no consiste solo en elegir actores no profesionales, sino en algo más profundo: cada película se ve obligada a crear su propio actor, a inventar un lenguaje corporal específico que permita encontrar la interpretación adecuada. Ese esfuerzo constante, casi artesanal, ha definido buena parte de la labor de nuestros cineastas en las últimas décadas.

Nuestra cinematografía reciente se ha interesado, sobre todo, en la vida social en los márgenes. Aunque la mayoría de cineastas provienen de las ciudades, han dirigido su mirada hacia el campo, las costas, la selva, la ribera de los ríos, los caminos de tierra, el bosque tropical y las montañas, tratando de retratar los conflictos y violencias que atraviesan a las poblaciones de esos espacios. Las razones son claras: el cine colombiano ha debido enfrentar la urgencia de un conflicto armado y social cuyas huellas son palpables en la geografía.

Cuando se abordan temas sensibles, la ficción plantea difíciles cuestiones estéticas y éticas. El cineasta se pregunta cómo acercarse a un conflicto doloroso de forma responsable y, también, cómo lograr una actuación verosímil que refleje la complejidad de la realidad sin banalizarla ni convertirla en espectáculo. El actor natural aparece como la solución a estas preguntas: el problema de la interpretación se resuelve más en el casting que en la técnica actuarial. El secreto de una buena actuación se confía a la búsqueda de alguien cuya experiencia vital se acerque a la del personaje escrito. Prima el plus de referencialidad por encima de la formación profesional.

La dimensión ética de esta elección radica en la idea de un compromiso con la verdad, entendida en relación directa con la realidad. Se asume que un actor proveniente del mismo contexto social que la historia retrata aportará autenticidad. Para muchos, resultaría inaceptable que un actor profesional encarne a un campesino desplazado por la guerra sin haber vivido nada parecido. Incluso si lo hiciera con convicción, persistiría la duda sobre la integridad de esa decisión. En estas películas, se espera que el actor vuelva a poner en escena una experiencia vivida, más que ejecutar una técnica de representación. El cine es concebido como una ceremonia para recrear un acontecimiento y, por eso, debe acercarse tanto como pueda a lo real sin simulación. Así, el cine colombiano ha desplazado las tradiciones dramáticas de la interpretación hacia un terreno donde la biografía del actor es parte constitutiva de la puesta en escena.

Este giro también tiene un costado práctico. Muchos cineastas construyen a sus personajes desde una visión psicologizante. En esta visión, alineada con el “storytelling” de Hollywood, cada personaje es como es debido a un trauma subyacente. Se supone que estos personajes serán mejor interpretados por 3 actores que hayan experimentado traumas similares. Así, se opta por la ruta más directa entre dos puntos.

Lo descrito no pretende ser un juicio, sino el reconocimiento de que aquí se configuró una tradición propia: en la elección de los temas y en la dirección de actores, el cine colombiano encontró una marca distintiva. Sin embargo, no siempre fue así. Hubo un tiempo en que las relaciones con el teatro y, sobre todo, con la televisión eran más fluidas.



II En el último tercio del siglo XX, el cine colombiano mantuvo vínculos estrechos tanto estilísticos, como de producción, con la televisión. Esa relación marcó la forma en que se hacían y se percibían las películas. Con el inicio del nuevo siglo, en cambio, el cine comenzó a diferenciarse de manera notable, en lo estético y en lo temático, del universo televisivo. La telenovela y la serie se consolidaron, entonces, como el espacio central para las ficciones de gran alcance: biografías, dramas históricos, narcoficciones, relatos urbanos y versiones renovadas del sainete poblaron la programación. Cine y televisión dejaron de recorrer un mismo territorio; aunque, en los últimos años, esa distancia parece volver a acortarse, ya no en relación con la televisión, sino con el lenguaje seriado de las plataformas de streaming.

En aquellos años, todavía se vinculaba el valor del cine con el éxito en taquilla. Era el tiempo en que la sala de cine mantenía su carácter de arte industrial de masas. Las películas no dependían únicamente del reconocimiento de los festivales internacionales para legitimar su existencia, y existía un diálogo más vivo con la audiencia local. Eso tenía ventajas y desventajas. Por un lado, el cine no sufría la presión de responder a las expectativas neocoloniales de autorrepresentación en clave miserabilista y exploitation, que Luis Ospina y Carlos Mayolo denunciaron en Agarrando pueblo (1978), y que tanto demandan ciertos espacios internacionales. Por otro, esa orientación daba un aire parroquial y reforzaba la idea de que las películas eran una extensión de la televisión. Nunca hubo una teoría clara que definiera la diferencia sustancial entre la ficción de cine y la de televisión, más allá de aproximaciones formalistas. Lo decisivo era si público y realizadores creían que esa diferencia existía.

El panorama cambió a comienzos de este siglo con la Ley 814 de 2003, conocida como la Ley de Cine. La norma introdujo nuevas formas de financiamiento y, por primera vez en mucho tiempo, el Estado asumió un papel activo en la producción cinematográfica. Hasta entonces, el apoyo estatal había sido intermitente o inexistente. Las cadenas de televisión y las productoras de publicidad eran prácticamente las únicas con los recursos técnicos y económicos para respaldar proyectos de ficción. De ahí los nexos evidentes entre cine y televisión: las películas se financiaban con el mismo dinero, se hacían con los mismos equipos y se actuaban con los mismos actores.

El nuevo sistema de apoyos coincidió con otra transformación decisiva: la revolución digital y el abaratamiento de los medios de producción y circulación. Con distintos recursos financieros y técnicos, surgieron nuevos equipos, nuevos directores y una visión renovada del cine. El horizonte dejó de ser la televisión y empezó a ser el cine de autor internacional.



Jerónimo Atehortúa

III En este nuevo escenario un cineasta ya consolidado se convirtió en referente: Víctor Gaviria. Activo desde los años ochenta, fue el primer y, hasta hoy, único director colombiano en hacer parte de la selección oficial del Festival de Cannes. Esa presencia se transformó en una meta recurrente para muchos realizadores posteriores. Sus películas no evocaban el estilo televisivo. Ocurrió más bien lo contrario: algunos intentos de la televisión por imitar la estética de su cine fracasaron. Una de las marcas de su obra fue la elección de actores con vínculos directos con la realidad social de la que provenían.

Esa decisión influyó en una nueva generación de cineastas que veía problemático recurrir a actores ligados al imaginario de la telenovela. Surgía un dilema sobre cómo retratar realidades específicas con intérpretes que no compartían esos contextos vitales. Para ellos, resultaba fundamental preservar el poder referencial del cine, extendiéndolo también a la actuación. El cine debía ofrecer más que una representación estilizada. Debía funcionar como un macroscopio social que permitiera al espectador observar una parcela del mundo en toda su crudeza. Las técnicas teatrales, apoyadas en la declamación de un texto dramático, resultaban estridentes en medio de un entorno social marcado por la violencia y la precariedad. Se hacía necesario que el actor fuera “natural”, alguien capaz de devolver a la pantalla un fragmento de su propia vida.

Esta generación también buscó nuevos horizontes estéticos. Mientras el cine colombiano de los noventa había estado más próximo al clasicismo narrativo de Hollywood y a ciertas modernidades tempranas del cine europeo asimiladas por la televisión, los directores que surgieron tras la Ley de Cine miraron hacia otras tradiciones. Las películas de Theo Angelopoulos, Béla Tarr, los hermanos Dardenne o Abbas Kiarostami se convirtieron en referencias constantes. En ese diálogo con cinematografías contemporáneas de Europa y Asia se consolidó un nuevo lenguaje que combinaba austeridad narrativa, realismo social y un énfasis en los cuerpos y en los paisajes.

El cine colombiano incrementó, así, su verosimilitud y adoptó una audacia formal que lo hizo reconocible en el circuito internacional. Pero esa misma ética introdujo limitaciones. Muchas películas redujeron el uso de la palabra y poblaron la pantalla de personajes silenciosos. Cuando había diálogos, estos tendían a ser meramente informativos, sin desplegar un espesor narrativo o poético.

IV Con esta nueva ética cinematográfica, surgieron películas que marcaron un cambio visible en la imagen y en la interpretación. El vuelco del cangrejo (Óscar Ruiz Navia, 2009), Los viajes del viento (Ciro Guerra, 2009), Violencia (Jorge Forero, 2015), Atentamente (Camila Rodríguez Triana, 2016), La piel en primavera (Yennifer Uribe Alzate, 2024), Leidi (Simón Mesa Soto, 2014), Amparo (Simón Mesa Soto, 2021), Gente de bien (Franco Lolli, 2014), Oscuro animal (Felipe Guerrero, 2016) y Alias María (José Luis Rugeles, 2015) se inscribieron en esta sensibilidad. Todas ellas privilegiaron actores naturales, exploraron territorios periféricos y se adentraron en la representación de conflictos sociales con un tono sobrio y un lenguaje formal riguroso. Aunque obtuvieron visibilidad en festivales internacionales, y algunas alcanzaron reconocimiento importante, su desempeño en la taquilla nacional fue discreto.

La distancia con las producciones de corte televisivo se hizo evidente. Mientras estas películas buscaban legitimarse en el circuito global del cine de autor, otras producciones locales siguieron apelando al modelo industrial y comercial. Soñar no cuesta nada (Rodrigo Triana, 2006), El paseo (Harold Trompetero, 2010) y Rosario Tijeras (Emilio Maillé, 2005) superaron el millón de espectadores, una cifra difícilmente alcanzable para el canon crítico. La bifurcación se consolidó: por un lado, un cine autoral reconocido en el extranjero, pero minoritario en su propio país; por el otro, una ficción masiva apoyada en la herencia televisiva, que garantizaba audiencia pero no prestigio.

V La expresión “actor natural” puede inducir a equívocos, porque toda actuación es un artificio. Sin embargo, el término se instaló como una marca de identidad del cine colombiano reciente. De él heredamos un compromiso con la representación, una atención a los márgenes sociales y una estética reconocible. Con el tiempo, esa apuesta mostró sus límites: el silencio se volvió un recurso demasiado frecuente. En los últimos años, sin embargo, han aparecido películas que amplían esta experiencia y devuelven al habla un lugar más complejo, capaz de articular la palabra como imagen y memoria, pero también como gesto y expresión.

El actor natural puede tomar rumbos poéticos infinitos, no está condenado a representarse a sí mismo. Hay ejemplos de ello en la historia del cine: en el rigor de Robert Bresson, en los cuerpos detenidos de Béla Tarr, en el barroquismo político de Glauber Rocha o en la radicalidad de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. En todos esos casos, el actor natural no es solo un cuerpo que garantiza verosimilitud, también es portador de una voz distinta, áspera o desnuda, que transforma la relación entre imagen y lengua.

En Colombia, el desafío pasa por reconocer esa diversidad y repensar la tradición. Cada película ha debido inventar a su propio actor, forjar un lenguaje corporal singular. Ahora, ese gesto podría abrirse hacia la voz, hacia la capacidad de crear mundos a través de la palabra. Al mismo tiempo, conviene ampliar el campo de análisis. Paralelo a esta línea de ficción, se ha desarrollado una tradición documental y ensayística rica en experimentos formales, donde quienes aparecen en pantalla también son actores. Esa constatación invita a pensar de manera menos binaria las estrategias del cine colombiano para ver cómo documental y ficción, ambos en contacto con lo real, inventan sus propios pactos con él. Este reto también es para la crítica.

En esas otras formas de hacer cine, la palabra ha encontrado modos distintos de nacer en pantalla. Escucharlas puede ayudarnos a situar de otro modo la tradición del actor natural y a pensarla en un horizonte más amplio. Si el cine colombiano encontró en la biografía de sus actores una marca de identidad, tal vez, el futuro pase por hacer que esas biografías se escuchen. El cuerpo seguirá estando ahí, pero acompañado de una voz capaz de crear mundo.





Mauricio Cuervo

La aventura del fin del mundo: una crónica de cine colombiano

Era 2011, se vivían tiempos ingenuos e infinitamente más amables, y la peor amenaza que se cernía sobre la Tierra era la profecía maya sobre el fin del mundo en 2012. Así que pensamos, ¿por qué no hacer una película sobre el fin del mundo?, además, solo con lo que teníamos a mano: muy poco dinero, un par de apartamentos prestados y amigos dispuestos a trabajar, casi que solo, por amor al cine.

La pregunta que nos condujo entonces era ¿qué significa el fin del mundo? Por supuesto, el cine de Hollywood nos ha presentado todo tipo de causas apocalípticas y de épicas salvadoras, siempre mastodónticas y con resoluciones parecidas, si bien alguna se escapaba de la lógica de la salvación. Pero, pensamos, desde Colombia no llegará la salvación del planeta, ni de la especie, solo viviremos el final como hemos vivido todo lo demás, entre la impotencia y la resignación y, al cabo, el final es una cosa individual, cada muerte es un fin del mundo, cada pérdida vital es definitiva.

En la historia, el fin del mundo se acerca. Pablo, catedrático retirado, vive encerrado en su apartamento desde hace veinte años, cuando Lucía, su mujer, murió por una bomba terrorista en Bogotá. En el año del fin, se ha dedicado a tomar venganza telefónica de todos los que lo han ofendido. Su vida, anclada en el pasado, se convierte en una paranoica búsqueda de justicia a través de la ofensa estructurada, de preguntas a respuestas que ya nadie recuerda y que a nadie le importan, y de desahogo de los resentimientos acumulados de la vida. Desencantado y escéptico, mata sus días sin retorno entre insultos y reclamos a través del teléfono.

Felipe, su hijo, quien es su conexión al mundo, tiene un hijo recién nacido; él se ocupa de su padre y también de Ramiro, su amigo inadaptado, pero no es el mejor esposo. El mundo que les ha tocado vivir a Felipe y a Claudia, su esposa, es el de la incertidumbre frente al futuro. El bebé recién llegado viene a un mundo inestable, sin garantías. Felipe está a la espera del gran negocio, mientras Claudia está a la espera de que su situación mejore, de que Felipe cambie y de construir un mejor mundo para su hijo. Pablo no le teme a la muerte, o eso cree él... ante el primer evento que amenaza su anonimato y su seguridad, entra en pánico. El mundo de estos personajes se desmorona antes del fin temido. Un fin antes del final de todo.

Y de allí partimos, con un presupuesto diminuto, la ayuda de un equipo pequeño, comprometido y generoso, y entusiasmo. Una historia apocalíptica se convirtió, entonces, en un relato íntimo y familiar. No pensamos en algo que evidenciaba hace poco el maestro Víctor Gaviria, y es cómo nuestra película hacía parte de una camada de producciones de la misma época que escapaba de las apuestas del cine colombiano hasta entonces: los grandes conflictos políticos, un realismo social con intenciones de denuncia y ambiciosos relatos históricos, para contar historias más personales.

Conjeturar acerca del porqué de aquella discreta primavera del cine colombiano lleva a pensar en la Ley del Cine, que posibilitó los estímulos del FDC, además de la aparición de las primeras promociones de las facultades de audiovisual, que iban consolidando, poco a poco, un gremio cinematográfico que comenzaba a especializarse en los diversos roles del oficio y, sobre todo, salían al mundo con muchas ganas de hacer películas. Además, tal vez el hecho de que se comenzara a producir un número significativo de películas cada año, no una o dos, como hasta la primera década del siglo, daba a los creadores una cierta libertad para atreverse a contar historias más diversas.

Dado que nuestro proyecto surgió en 2011, decidimos hacerlo de manera muy independiente, sin contar con fondos ni ayudas públicas de ningún tipo, pues la inminencia de la profecía maya no nos permitía esperar hasta el año siguiente para enviarlo a las convocatorias del FDC.

El elemento que fue determinante para tomar la decisión de hacer la película de esa manera fue el avance de la tecnología. El cine digital hacía toda la diferencia, pues bajó los costos de rodaje y finalización de manera enorme. No solo fueron las cámaras fotográficas digitales con prestaciones cinematográficas, sino los primeros proyectores digitales en nuestro país. Hasta entonces, aunque una película se rodara en un formato digital, tenía que terminar en un soporte fílmico para poder ser exhibida en salas de cine; este proceso, para la época, costaba unos noventa millones de pesos, una cifra impensable con nuestro presupuesto.

Pero, aún era un reto grande llegar a las salas de cine, como descubrimos luego de acabar la película. Resultaba que la mayor parte de las salas de cine del país tenía solo proyectores de película en fílmico y los aún escasos proyectores digitales estaban reservados para las películas internacionales. Con la película terminada en un disco duro, dudábamos sobre qué hacer con ella. Recibimos negativas reiteradas de los distribuidores y exhibidores del país; el envío a festivales de cine era muy caro, pues, a los costos de inscripción, había que sumar los del envío físico de los soportes, Blu-ray o DVD, ya que la Internet de entonces no permitía el envío de archivos tan grandes.

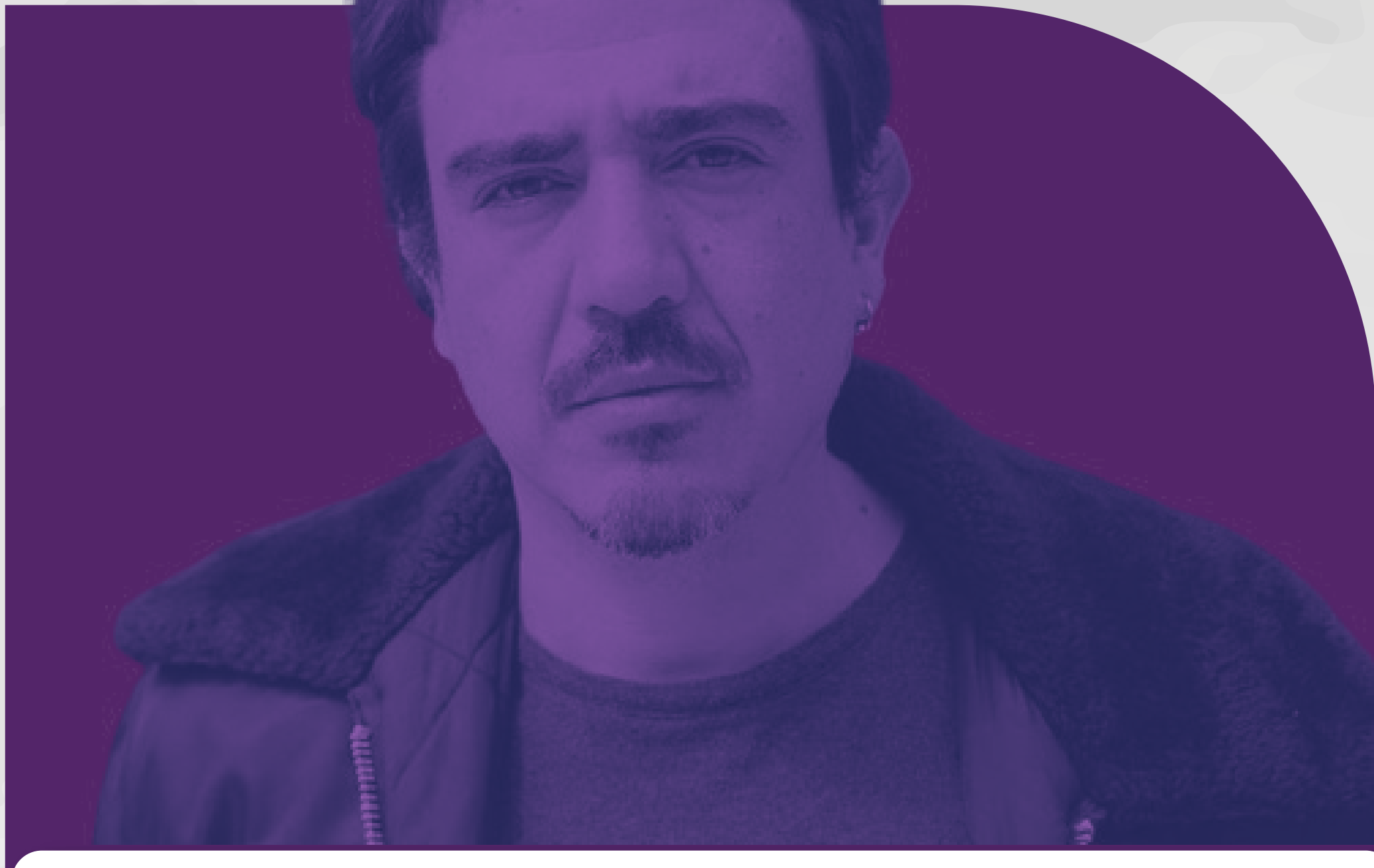
Sin embargo, muy rápido apareció el Festival de Cine de Bogotá, que supo de la película por la productora general y, tras verla, nos propuso estrenarla en su clausura. Allí, la película fue premiada como mejor película colombiana, tuvo una acogida muy cálida y apareció una distribuidora internacional, que hizo posible que se estrenara, luego, en salas de varios países y plataformas. También pudo ser vista en el Festival de Cine Colombiano de Medellín gracias a la invitación de Víctor Gaviria, lo que nos permitió conocer gente maravillosa del cine de todo el país. Más tarde, la película tuvo un recorrido muy grato por festivales. Mucho más de lo esperado para una producción hecha con tan poco.

Llegar a las salas de cine en Colombia fue un tanto traumático, aunque emocionante. Después de recibir muchas negativas, Procinál le apostó a la película y accedió a distribuirla. Hacer la distribución de una película colombiana no es fácil; algún exhibidor respondía que no iba a mover los Juegos del hambre, el blockbuster del momento, para poner Crónica del fin del mundo. Cine Colombia también apoyó la película y la puso en una sala de un Múltiplex importante. Aunque la audiencia fue pequeña, estuvimos varias semanas en cartelera y escuchar los comentarios del público, buenos y malos, fue esclarecedor.

La experiencia estaba hecha y fue muy grata; lo sigue siendo años después. Pero, con perspectiva, se trató de una empresa un tanto temeraria y desgastante, que no repetiríamos, por lo menos, no de la misma manera. ¿Cómo abordaríamos una producción ahora? Toda la diferencia está en el acceso a mecanismos de financiación. El marco legal del audiovisual en Colombia brinda posibilidades que no resultaban posibles hace pocos años. Los fondos internacionales y las coproducciones son herramientas que están a la mano para cualquiera, si bien la competencia resulta global y feroz. La tecnología avanza tanto que permite apuestas cinematográficas impensables, hasta hace poco, desde nuestra industria. Sin embargo, no son tiempos amables para nadie, y menos para el cine. Más allá de las amenazas casi distópicas a los oficios creativos, la gran censura universal para los creadores está en la profusión de contenidos, en la dificultad creciente de llegar a un público.

En Colombia, cada vez parece más perdida la batalla por llegar a las audiencias. Hoy, rondamos los ochenta estrenos de largometrajes nacionales al año, y la audiencia sumada de todos ellos es menor que la de las pocas películas estrenadas hace veinte años. Tal vez la frescura, las ganas, el atrevimiento creativo pueden ayudarnos a que nuestros contenidos sean vistos masivamente. Mientras haya películas, habrá esperanza, y cada año Colombia sigue produciendo gran cine. Esperemos que la aventura de llegar al público tenga un bello final a pesar de todas las profecías.





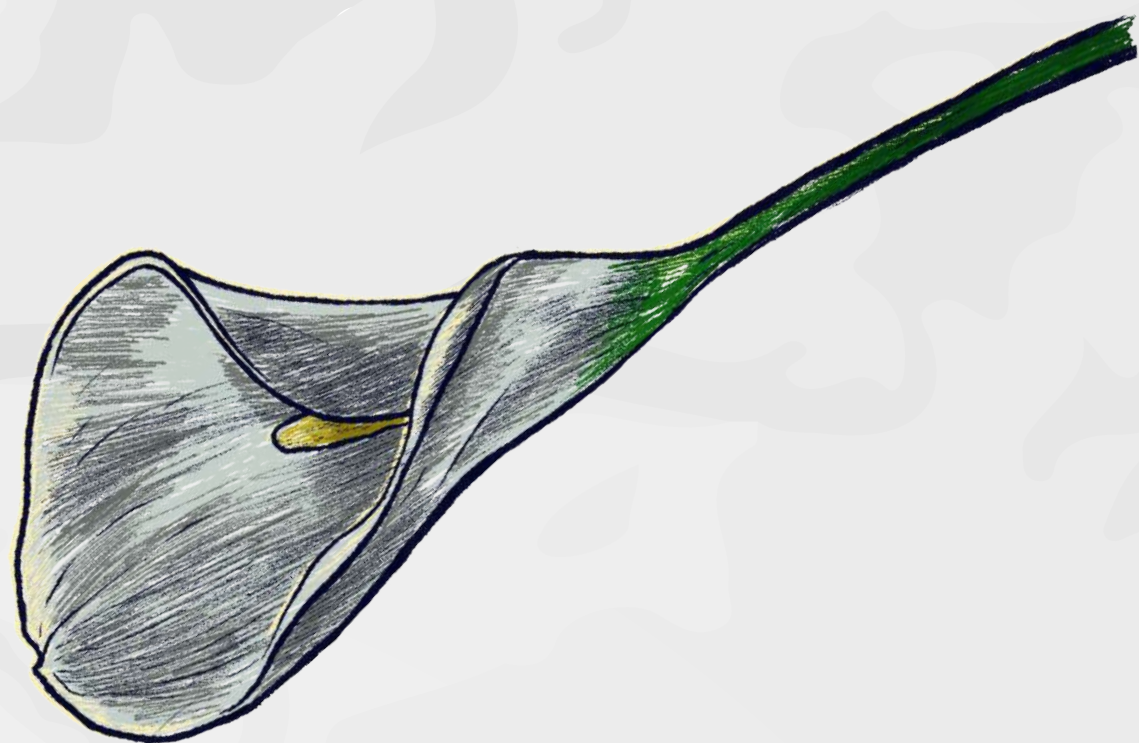
Óscar Ruiz Navia

Nota del director

El vuelco del cangrejo propone “el viaje”, una de las historias más antiguas, como principionarrativo. En él se sugiere una necesidad de cambio, una huida inaplazable en busca de otro camino, una reescritura de lo perdido y olvidado. Cuando viajé por primera vez a La Barra, recorrí sus kilómetros de playa deshabitada y conocí a algunos de sus habitantes, todos ellos afrodescendientes. Comprendí que la manera en que se percibía el mundo desde un lugar como ese sería, para un extraño citadino, una revelación y, a la vez, un conflicto. Cuando regresé las siguientes veces, empecé a ser testigo de las transformaciones del pueblo: la instalación del servicio eléctrico trajo consigo nuevos referentes culturales; la llegada de colonos en busca de tierras y comercio puso en riesgo la tranquilidad y paz que existía; y el excesivo consumo televisivo fomentó en las nuevas generaciones de nativos un sentimiento de queja ante el lugar: “queremos irnos, aquí no hay nada”. Quise escribir una película en la que un hombre despojado de su pasado encuentra un lugar en el que hay otra velocidad, una vida al margen dictaminada por las leyes de la naturaleza, un territorio que tambalea pues afronta la paradójica idea de “progreso”. Deseo retratar el choque de dos visiones, la ancestral versus la foránea, y la incomprensión de quienes habitamos la urbe cuando creemos estar por encima de los que han permanecido en la periferia.

El título El vuelco del cangrejo remite al momento en que estos animales típicos de la zona son atrapados y dejados inmóviles. Este elemento único del lugar, explicado por Lucía como uno de sus más grandes saberes, se convierte en la metáfora de toda la película: un hombre cuyo único objetivo es irse, pero no puede.

Me gustaría, junto a mi equipo, tener plena conciencia de llevar ese ritmo pausado y contemplativo que tienen los habitantes de la zona, hombres y mujeres que desde tempranas horas de la mañana se enfrentan con su entorno para poder sobrevivir. Me interesa poetizar la realidad a través del tratamiento del tiempo y el minimalismo en el encuadre. Haré énfasis en las formas de los espacios y fijaré la mirada en pequeños sucesos que ocurren en la naturaleza; desde gotas que se derraman en los días grises, hasta las grietas que aparecen en la tierra cuando el sol invade el entorno. Aunque no en todos los momentos se trabajará con planos secuencia, me interesa fragmentar lo menos posible la narración interna de cada escena. He aprendido a disfrutar de aquellos planos que tienen en su interior narración y no sólo acción, que incluyen diferentes grados de lectura, que dan el tiempo necesario para comprender en profundidad una imagen propuesta. He diseñado junto a la directora de fotografía y la directora de arte una planificación que será nuestro punto de partida en el momento del rodaje; sin embargo, no estaremos sujetos por completo a esta propuesta, ya que existe un momentum específico que no puede escribirse y que sólo se resuelve en el avatar del día a día. El tiempo irá agotándose dentro de una misma toma, el espectador asumirá que cada escena es un recuerdo, una especie de instantánea de viaje.

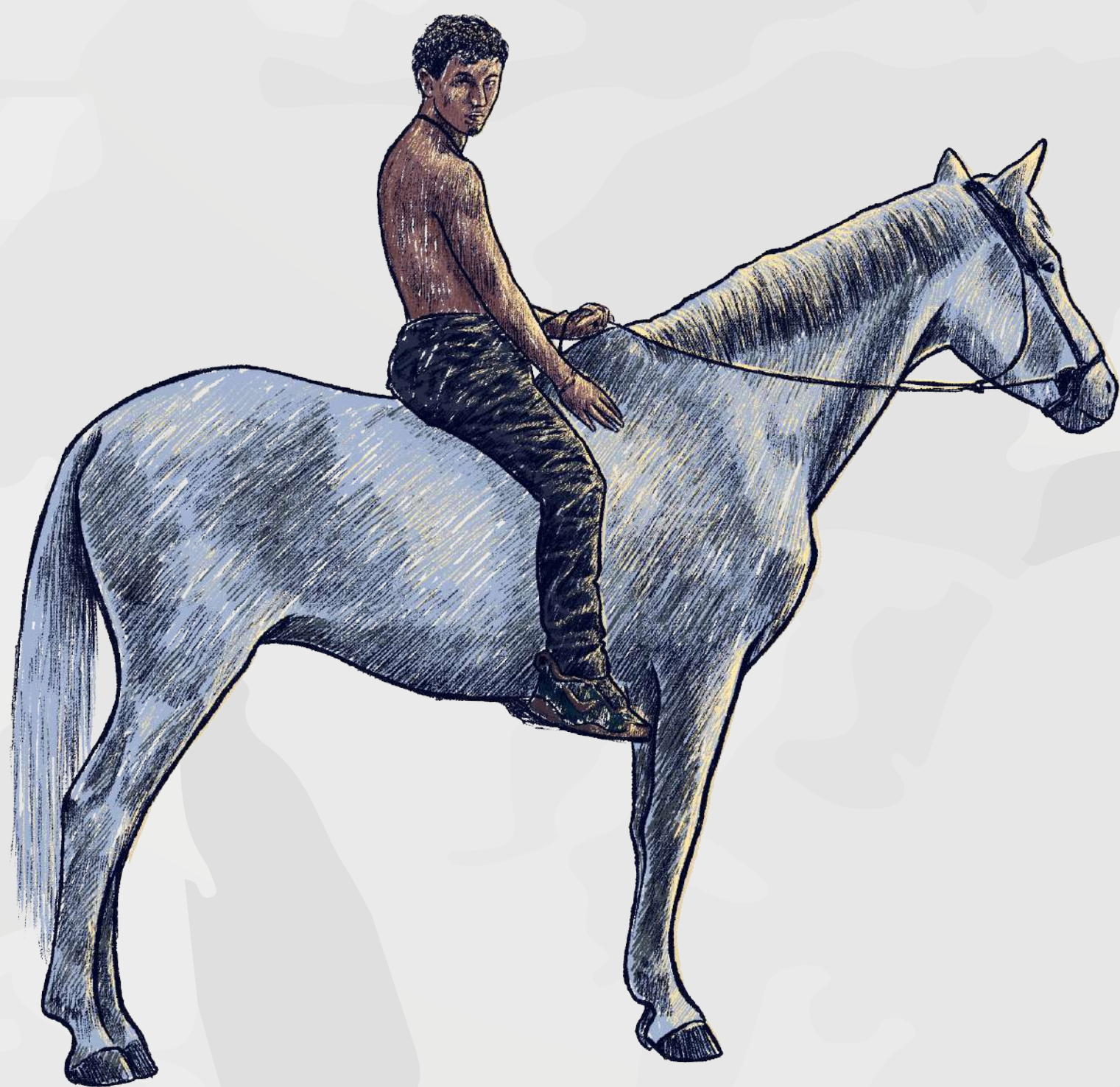


Quiero desarrollar diferentes estrategias de rodaje; encender la cámara en momentos en que se supone no se está rodando; provocar situaciones reales para poder documentarlas y dar el tiempo a los actores para que vivan las situaciones y puedan crecer en medio de las escenas. Tendremos pasajes de quietud absoluta en los momentos de estancamiento de la historia, pero, al mismo tiempo, travellings de largo aliento que refuercen la idea de desplazamiento, trance y búsqueda del protagonista. Si bien la película implica una concentración técnica rigurosa, no será lo técnico lo que determine nuestro lenguaje. La estrecha brecha que existe entre ficción y realidad será la oportunidad para amoldarnos a lo que suceda; estaremos siempre abiertos a la renovación de nuestras ideas. Se organizará el entorno evitando la saturación de elementos, pero no construiremos un tipo de luz estilista; en cambio, tendremos la calma para esperar el momento indicado. El equipo es consciente de la inmensa necesidad de trabajar de forma silenciosa, es más interesante escuchar y observar que imponer.

Para el tratamiento de uno de los conflictos más importantes de la historia, las constantes agresiones sonoras del hombre blanco a los nativos de La Barra, pensamos generar un contraste entre los ruidos invasores y los sonidos naturales: el mar, la lluvia, la brisa al contacto con las hojas de los árboles, los pájaros, etc. El pilar en la etapa de sonorización de la película será la molestia por el ruido y la añoranza por la melódica naturaleza. Hemos trabajado por más de un año con habitantes del sector a quienes se les pidió su autorización para realizar el proyecto. Algunos de ellos actuarán en la película por una necesidad de verosimilitud, de cercanía con la realidad. Estas personas escogidas inspiraron el guión y se les prepara en la actualidad, no para que finjan ser ellos, sino para que sean conscientes de lo que son y tienen. Los foráneos de la historia serán actores profesionales desconocidos, rostros que no encajan en el sistema nacional de estrellas. Con ellos se está trabajando un tipo de montaje en el que se investigan referentes reales, incluso al interior de sus vidas propias, más allá de los personajes que se diseñaron en la etapa de guion. No pretendo que actúen sino que sean, con ambos grupos -los naturales y profesionales-; busco y seguiré buscando un equilibrio.

Uno de nuestros mayores referentes en la etapa de investigación fue el cine de Abbas Kiarostami, quien ha desarrollado una obra periférica en la que incluye, en varias de sus películas, poblados de diferentes zonas alejadas de Irán. El cineasta ha donado a la historia del cine universal un tipo de construcción de la realidad propia, en la que ordena de manera idealista y poética los objetos, locaciones y personajes reales. Algunas de sus historias contraponen a habitantes marginales con seres de la urbe quienes se pierden, faltos de sensibilidad y acostumbrados a ritmos acelerados, en las regiones que visitan. Esta tendencia se desarrolla en la actualidad, pero también desde hace mucho tiempo, en distintas latitudes del planeta; decenas de ejemplos se pueden encontrar en Latinoamérica y Asia: Lisandro Alonso, Tsai-Ming Liang, por citar sólo dos autores que, cansados de las convencionales formas de representación, se han acercado a la poética de lo real.

En una sola película es difícil retratar múltiples concepciones artísticas, sociales, ideológicas y filosóficas, pero, para mí, es importante creer en la constante renovación del cine. Pienso que se puede representar de forma más fiel lo que somos, a pesar de los modelos vacíos que se imponen día a día en los distintos medios de comunicación. El cine como arte se subutiliza, pero muchos tenemos sed. ¿Cuándo empezamos?





Nací en los años 90 en esta ciudad llamada Medellín,

Theo Montoya

Justo cuando habían matado a Pablo Escobar. Para los adultos, de alguna manera, se podía pensar en un mañana; su pasado había sido tan caótico que, ahora, el presente les resultaba alentador. A mí me criaron con una biblia; crecí en medio de oraciones como el avemaría y el padrenuestro. Le rezábamos siempre a Jesús para que todo mejorara pero, al parecer, no nos escuchó. Entonces, yo le dejé de rezar y, mejor, me dediqué a ver cine... al menos, no me aburría y me daba algo de esperanza. Desde pequeño, los americanos colonizaron mi inconsciente. Me crie viendo sus blockbusters, pues era lo único que podía ver en cartelera. Esas películas en mi niñez hicieron que supiera más de su cultura que de la mía; no me sentía conforme con mi aspecto físico, ni con las calles que recorría. Cuando pude ir a la universidad, me di cuenta de que había otros cines y de que en Colombia también habíamos tratado de contar nuestra historia. Empecé a pensar el cine como un acto de amor, como una manera de reconocernos, de aceptarnos, como un acto de sanación.

Este proyecto es un homenaje al cine de otros cineastas, en especial, al cine de mi país, Colombia, donde se construye un relato a través del archivo de películas que han influenciado mi vida y que son de vital importancia para entender la identidad y el contexto de este país. Porque considero que, en medio de un monopolio cinematográfico donde la hegemonía del cine Hollywood gana terreno cada vez más, es un deber mostrarles nuestro pasado cinematográfico a otras generaciones. Considero el cine como una herramienta poderosa a partir de la cual narrarnos y empezar a identificarnos, contando la historia de nuestros amigos y de nuestro entorno, y encontrando nuevas maneras de entendernos, analizarnos y, ¿por qué no?, evolucionar de alguna forma como sociedad. Por eso Medellín, mi ciudad, es una protagonista más en esta historia. Mi ciudad siempre ha tenido un exotismo para el mundo, por su pasado. El imaginario que se tiene de esta ciudad es, casi siempre, retratado por una visión extranjera. Pienso que, muy pocas veces, ha sido narrada desde su interior y, menos aún, desde la perspectiva de una generación queer que apenas está emergiendo.

Nuestros tiempos han cambiado, ahora, todos estamos conectados. Mi generación ha tenido la fortuna, o la maldición, de pertenecer a este mundo digital. Mis amigos y yo seguimos todo lo que pasa en el mundo por medio de las pantallitas de nuestros celulares.

Estamos al tanto de lo último en música, estilos de vida y manifestaciones alrededor del mundo. Somos narcisos y modernos. Tal vez, hemos sido una de las pocas generaciones que ha visto tantas transformaciones sociales y tecnológicas en tan poco tiempo.

Es por eso que me interesa explorar la virtualidad y los dispositivos digitales como recurso narrativo. Aunque vivimos en esta aldea global, pertenecemos en la realidad a un lugar que se niega a abrirse al futuro; por eso Anhell69 también explora las contradicciones de esta juventud queer, una generación transgresora que camina por las calles de una ciudad conservadora, religiosa y patriarcal.

Anhell69, la película de ficción, nunca se hizo, se detuvo en la etapa de preproducción. La ficción no podía abarcar lo que estaba sucediendo en la realidad. Por esta razón, decido utilizar ese material para crear esta película híbrida, como los amigos de mi generación. En un momento donde los humanos se preguntan por las etiquetas de sexo, donde se dan batallas por la igualdad de géneros, nosotros deberíamos replantearnos sobre qué entendemos como cine. A mi parecer, las películas de "ficción" se han ido quedando arcaicas, así como el estereotipo del hombre súper macho y de la mujer femenina. Las nuevas generaciones deben entender que el cine es un todo, así como un humano es humano, sin importar las etiquetas, todos somos iguales. La renovación del audiovisual, al igual que la del humano, está en entender algo más esencial: aceptar la mixtura, la experimentación, lo nuevo, dejar de etiquetar y acoger el porvenir de los nuevos tiempos. Porque, al final, estamos entrando en una era trans, de transformación, donde lo hegemónico se tambalea... ¿o no?

Siempre escuchamos a la gente vieja, a la gente que tiene poder, pero ¿nos hemos detenido a escuchar lo que esta generación piensa? ¿Cómo aman? ¿Cómo se relacionan? ¿Cuáles son sus sueños? ¿Sus vacíos? Con este proyecto, quisiera reconstruir parte de mi vida y la de mis amigos; he sido testigo de la muerte de muchos de ellos, la mayoría por sobredosis o por suicidio. Creo que he asistido, en este tiempo, a más velorios que cumpleaños. Es curioso que esta generación, en la que se habían puesto las esperanzas del futuro, se continúe aniquilando en una Medellín innovadora que ha tratado de olvidar su pasado. Mi generación continúa bailando en las ruinas de su pasado.

Aunque pareciera que esta película está atravesada por el concepto del "no futuro", lo que se propone es evidenciar cómo algunos de nosotros, en el cine y en otras maneras de expresión artística, hemos encontrado nuestra manera de sobrevivir; el cine o el arte como un acto de fe, como un acto de esperanza en tiempos desalentadores para la humanidad.





William Vega

Entre junio de 2005 y marzo de 2006, recorrí la mitad del país como realizador de Juan Mochilas, un programa de la franja de agro, medio ambiente y naturaleza de Señal Colombia. Gracias a ese recorrido, hice mi propia lectura del país en que vivo. Mi lectura, mi versión, no la de otros. Fue en agosto de 2005 que llegué en medio de la bruma al encanto de La Cocha, una laguna que se levanta en medio de Los Andes. Su nombre, ya de por sí, es una historia y, como es natural, las historias llaman a otras historias. En medio de la neblina, conocí a personas tan enormes como sencillas. La misma neblina va permitiendo que uno conozca poco a poco la majestuosidad del lugar. Poco a poco, sin prisa. De repente, sobre la laguna soplan vientos que despejan las montañas que la circundan, y es así como también van apareciendo las historias. Es en este lugar sagrado que se cultiva la fábula de Alicia, una niña vulnerable que lo pierde todo y queda desprotegida en medio de tanto frío.

Bitácora de un viaje

Aventurarme a escribir y dirigir esta historia nace de la necesidad por redescubrir la tradición narrativa a la que pertenezco. Mi primera pregunta como creador busca responder a qué historias me debo, cuáles me cautivan y logran invadirme. Es así como recuerdo con complacencia los mitos y leyendas que hablan de pueblos, dioses, semidioses, héroes y mártires indígenas que actúan alrededor de las grandes lagunas. Estos lugares enclavados en la cordillera de Los Andes han sido por siglos el epicentro de la sabiduría que, gracias a la tradición oral, permite la durabilidad de las fábulas que ahí han ocurrido y que también se inventan. Esta fascinación por las lagunas encantadas de Latinoamérica es el punto de partida para crear mi propia leyenda.

La escritura de La Sirga tiene su origen en la seducción por un lugar geográfico periférico y desconocido por Colombia y el mundo. Más allá del espacio, es la manifestación de asombro por la gente del lugar. Campesinos con un legado indígena que hoy resisten ideológicamente para que sus tradiciones existan y sigan existiendo, para que la relación con la tierra y con el hermano sea limpia, pura y se extienda, así, por todos los tiempos y todos los espacios. Familias y vecinos construyen una vida admirable en medio de un país en conflicto, entre un país con hambre, desigualdad y guerra. Una comunidad con una propuesta de transformación del pensamiento y las relaciones, que otros hermanos desconocen. Hermanos que hieren la tierra y la desangran.

Líderes cansados del destino desolador al que llevaba el desequilibrio ambiental por la extracción del carbón y la pesca indiscriminada en la laguna. Hombres y mujeres que entienden que la tierra no es una herencia de sus padres, sino un préstamo de sus hijos, y es esta responsabilidad la que les lleva a amar cada acto del día, con ellos, con los suyos, con las plantas, los animales y la gran laguna.

Es ese embrujo el que conduce a escribir la fábula de Alicia, la historia de una foránea que se convierte en foco de atención de hombres y mujeres, que se echa en hombros la responsabilidad de salir a flote en medio del desastre.

Una historia que se aleja de la visión paternalista de las víctimas de un conflicto armado para vivirse desde las cualidades y defectos de un ser humano. Una historia construida sobre los vacíos de la vida misma que deja un registro sobre ese hostal inacabado que, después de mucho esfuerzo, tiempo y trabajo, continuará inacabado. Porque así somos, incompletos como Alicia, quien parece condenada a no encontrarse. Pendientes, siempre con algo por resolver que luego se convierte en otro asunto y otro y otro. Una historia escrita desde la impotencia de cambiar al personaje, sus acciones y su destino. Desde la incapacidad de juzgar a un ser tan complejo, pues Alicia es mi madre y es mi hija. Es mi hermana y es mi esposa. Una sobreviviente de sus propios errores y de la maldad de los hombres. Hermosa y turbia. Bondadosa y destructiva.

Busco una escritura con imágenes y sonidos coherentes con la verosimilitud de este lugar. Planos fijos amplios y descriptivos contribuyen a crear la sensación de quietud al tiempo que refuerzan la idea de una soledad claustrofóbica. Visualmente, La Sirga debe contarse con planos que contienen al personaje, pero también su entorno, pues no es posible pensar a esta comunidad sin obedecer al contexto del páramo, a su relación con la gran laguna y los totorales. Esta relación del espacio también se transmite con el tiempo. El tiempo en que algo o aparentemente nada ocurre en el plano permitirá la asociación de la ficción y la realidad que será la apuesta para crear una película sincera dotada de verdaderos momentos poéticos.

LA SIRGA no es una película neorrealista. La simbología y las metáforas que pretende la apartan de esta corriente, pero a su vez busca momentos donde la cámara se dedica a esperar y observar a sus personajes, a ver hacia dónde les conduce su existencia. En otros momentos, será la cámara la que buscará integrar en las escenas más realistas elementos oníricos viajando entre imágenes aparentemente desconectadas.

Dramatúrgicamente es una apuesta por la expresividad de lo inexpresivo, por el gesto contenido. Por potenciar personajes turbios que, como todos, ocultan algo. Me interesa la exploración del ser humano como actor. No como intérprete, sino cómo ACTÚA, cómo ACCIONA en un entorno. De ahí el control que quiero tener de la escena, pero también la posibilidad de renunciar a él. A dejar que, por momentos, la película sea y este en capacidad de superar mi relato. No se trata de sugerir a los actores cómo deben sonreír o cómo deben estar tristes porque no es real. Alargando las tomas, quiero llegar a un momento en que el actor ya no sepa si estamos rodando o no. Entonces es cuando deben aparecer sus propios gestos, cuando surge lo auténtico, lo que no está manipulado, lo más cercano a la realidad.

El sonido de la Cotidianidad

Para complementar la forma en que se cuenta LA SIRGA, será necesaria la misma comprensión desde lo sonoro. LA SIRGA es una ficción donde el contexto bélico ocurre fuera de cuadro y nunca de manera directa. La guerra nos llega por asociaciones auditivas. Nos llega con el rugir que se extiende desde el otro lado del páramo y zumba en los oídos de los personajes como amenazantes truenos. Es una película sonora en donde los diálogos, los ambientes, los ruidos y los silencios construyen toda una información independiente de lo visual. No es posible entender la realidad del lugar y de los personajes sin el sonido que allí está presente. De ahí que la música siempre será diegética.

El sonido es una pieza fundamental de la película; marca el ritmo de una cotidianidad marcada por el aislamiento, donde el agua es una constante. El vaivén de las olas y el sonido de un viento que atraviesa la densidad de la niebla generan un peso en el ambiente, reforzando la presión que ejerce la altura. El sonido es húmedo, empantanado. El transcurrir de los días en el campo se evidencia, también, mediante los ruidos que producen los objetos, los cuales, además, denotan la sencillez de la vida rural: el fuego por la luz, la leña por la estufa.

Los ruidos de la naturaleza son crudos, inclementes y, en ocasiones, cómplices. Los truenos opacan el sonido seco del plomo, ocultan aquello de lo que no se quiere hablar, no se quiere saber. Así, César Salazar, sonidista de LA SIRGA aprovecha los espacios exteriores e interiores para combinar de manera magistral los planos sonoros, en los que el sonido de la naturaleza siempre está presente, volviéndose casi imperceptible.

La intención del sonido fue la construcción del silencio, trabajando de la mano con César Salazar para generar un aparente silencio para oídos sordos, para esos oídos donde los sonidos de la naturaleza son imperceptibles, haciendo referencia a Bresson: "ser capaces de entender el susurro, de traducir el viento invisible mediante el agua que esculpe a su paso".

Esta es la propuesta ética-estética que busca construir este poema trágico sobre la humanidad representada en Alicia, que navega entre la belleza de un lugar, de una raza y sus cosmogonías, y el inminente horror que parece darse por sentado en la condición humana.

La velocidad de la niebla

Nunca somos del todo desgraciados, **así como tampoco somos del todo felices**

Alicia escapa del desastre y, después de un viaje en medio del páramo de Quisimayaco, queda impactada por el espejo de agua de la Laguna. Ahí, como los viejos pescadores, echará la red, una sirga, para ver qué atrapa. Eso es La Sirga, la historia de Alicia. La historia de una niña que se convierte en mujer y que, en ese doloroso proceso, entiende que los ciclos consisten en el ensayo-error. La Sirga es, entonces, la historia de una mujer que busca reconstruirse y levantarse de sus cenizas. En su aprendizaje, tanto en su viaje interno como externo, entenderá que nunca somos del todo desgraciados, así como tampoco somos del todo felices. La desaparecida madre de Alicia diría que "siempre faltan cinco centavos pa'l peso"; y sí, vaya a ver y es cierto.

La historia de esta maniobra, de esta sirga, se enclava, entonces, alrededor de La Cocha, de sus mitos, de sus habitantes, sus creencias e idiosincrasia. Es por eso que su narración va a la velocidad de la neblina cuando baja, pero también da giros en espiral y se despeja rápidamente por ráfagas de viento que lo descubren todo por momentos.

Las abstracciones de la niebla

Así como las nubes descargan el agua formando tormentas, LA SIRGA es una espera poética y sublime por ese momento catártico donde los personajes se desploman. Es una espera marcada por el desasosiego de la soledad de un lugar en donde pasa mucho y a la vez nada, así como la niebla, una formación gaseosa que el viento mueve a la deriva.

La bruma oculta, pero también revela figuras indefinidas que van tomando forma lentamente. Así funciona la niebla en LA SIRGA, como la metáfora de personajes con motivaciones aparentemente confusas que se transforman en su travesía, en ese encuentro con su mundo interior, uno nublado, confuso y marcado por el miedo, el temor por aquello que esconde ese velo vaporoso.

Mirar a través de la niebla es como mirar en desenfoco. Las figuras se difuminan en colores borrosos. Mirar a través de la niebla es observar con cautela los contornos indefinidos que se develan lentamente a través de ella. La neblina y el frío son una constante climática en la laguna y, por tanto, marcan el clima de la película. Para Sofía Oggioni, directora de fotografía, "la bruma es quien dosifica la información de lo que se ve. Es selectiva y, por eso, sólo nos muestra lo que le conviene que veamos".

Pero no es sólo la niebla la encargada de regular aquello que la imagen compone. La luz, en todas las situaciones de exteriores, es natural, siempre muy suave, pero contrastando los colores fríos de los exteriores con la calidez que genera la luz de las velas en los interiores. Las velas y el fuego son un elemento importante en la historia, no sólo reflejan la condición de aislamiento del lugar, donde la energía eléctrica no alcanza a llegar, también marcan un esquema de iluminación para los interiores del hostal.

Para Sofía Oggioni, la iluminación dentro de la casa, además de reflejar la forma de vida, determina una descripción de las relaciones entre los personajes, que se logra a partir de la iluminación con velas y planos cerrados con elementos desenfocados. El fuego es una fuente de luz diegética para las escenas de noche en los exteriores; "como la niebla en el día, la oscuridad se traga el paisaje que se convierte en una abstracción".

De la inmensidad al detalle

En la lengua quechua, cocha significa laguna. Desde tiempos ancestrales, La Cocha ha sido considerada un lugar especial y mágico. Quienes la habitan y quienes la han visitado aseguran sentir una carga energética particular, una vibra que se debe a la conexión con ese equilibrio armónico que sólo tiene la naturaleza. La inmensidad de este gran lago que se nutre del río Guamúz nos recuerda el poder de la naturaleza, de la madre tierra, que nos brinda lo que necesitamos para vivir tranquilos.

La laguna, uno de los siete puntos energéticos de la tierra, es un personaje principal en LA SIRGA. Es lo único que siempre está, siempre estará, como cómplice, como testigo, como proveedor. El espejo de agua refleja el universo interior de los personajes, aquello que tímidamente se dibuja en sus miradas.

Aunque la inmensidad de la laguna parezca opacar los detalles, éstos toman valor en la representación de la cotidianidad. La idea de Marcela Gómez Montoya, directora de arte de LA SIRGA, fue retratar una atemporalidad, un anacronismo tecnológico que denotara cómo la guerra llega a las zonas rurales colombianas antes que "el progreso". Para ello, se vale de los objetos propios del lugar, aquello que "tenga el aura del uso y del tiempo que no tienen los objetos nuevos". Así, las cosas no sólo cumplen una función narrativa, cumplen también una función descriptiva que habla del lugar, de su dueño.

La laguna genera un eje horizontal recto, uno que representa el equilibrio armónico de la naturaleza. La construcción del hombre, La Sirga, forma un eje vertical, uno más simbólico, que marca dos momentos fundamentales de la historia: el hostal antes de la llegada de Alicia y el hostal después de su arribo. La línea vertical, entonces, comienza torcida, casi diagonal, y termina recta y firme, representando la estabilidad que halla el personaje tras la acogida que recibe en el lugar, lo que se refleja en la forma como evoluciona el espacio. Eso es lo que quiere mostrar Marcela Gómez, directora de arte: "La Sirga de Óscar, el hombre solitario, y La Sirga de Alicia, la niña que busca desesperadamente algo a qué aferrarse".

Las composiciones a través de ventanas, agujeros, ranuras entre las maderas y orificios resaltan pequeños detalles de la locación, además, contribuyen generando tensión, paranoia, como la niebla, develan información a cuenta gota.

La humedad y el tiempo desgastan los objetos. El deterioro de las cosas refleja el deterioro de los personajes. Marca un antes y un después. La Sirga del hombre solitario y huraño que aún no se recupera del abandono de sus seres queridos, y La Sirga de Alicia, quien llega al hostal en busca de refugio y debe aferrarse a un nuevo comienzo que se determina con su llegada a la casa que, poco a poco, va transformándose, llenándose de luz, de color y calidez.





Yennifer Uribe

Es cierto que el cine regional nunca ha sido homogéneo, pero, a lo largo de su historia, se han podido rastrear rasgos que permiten establecer estadios y propensiones compartidas. El cine de los años ochenta y parte de los noventa, que siguió al Nuevo Cine Latinoamericano (años sesenta y setenta), se caracterizó por ser un cine de tránsito. Fue un cine que buscó poner en diálogo las historias locales con fórmulas internacionales. Es decir, hubo un retorno a “lo real” mediante personajes y situaciones provenientes de la realidad social, dispuestos en relatos que empleaban recursos comerciales.

Las películas de este periodo demuestran un especial interés por la vida urbana y sus esferas periféricas, dejando en evidencia formas de violencia y de conflictos sociales derivados de la globalización, tal como el narcotráfico, el desempleo, las migraciones, etc. En el caso del cine colombiano, la obra de Víctor Gaviria es una muestra de ello.

El cine de los años noventa, alejado del énfasis ideológico del Nuevo Cine Latinoamericano, pero con la impronta del realismo social, dio paso al cine del siglo XXI, que explora la micropolítica de las emociones del día a día. El resultado es un cine que ya no es épico, ni espectacular, ni revolucionario, sino, más bien, íntimo e ideológicamente reformista. Que emplea una forma narrativa mínima para redescubrir el personaje en su individualidad y la experiencia de un tiempo presente complejo y cargado de matices.

Estamos frente a un cine que sugiere un nuevo paradigma narrativo amparado en estructuras despojadas de fórmulas; que pone la mirada en la vida cotidiana como receptáculo de experiencias particulares del tiempo, donde esta es tema y categoría estética; que propone la representación de sujetos complejos, anónimos, ambiguos, hombres y mujeres condicionados por el azar y la contingencia del día a día, que viven una cotidianidad aparentemente trivial, en la que cobran importancia los gestos, las acciones y las situaciones anodinas, banales, despreciados por los grandes relatos de arquitramas. Las películas de las directoras bogotanas Lina Rodríguez (Señoritas, mañana a esta hora) y Natalia Santa (La defensa del dragón, Malta) delatan estas características.

El cine latinoamericano de los últimos veinte años: *apuntes para un contexto*

En este contexto del cine latinoamericano de las últimas décadas, sobresale otra cuestión: el cine realizado por mujeres, que ocupa un lugar central en el resurgimiento de la actividad cinematográfica de la región. Pese a la destacada calidad de las películas y la relevancia de los temas que abordan, el trabajo de muchas realizadoras permanece en el anonimato y en una arista marginal de la historia del cine latinoamericano.

Es importante hacer hincapié en no reducir el cine realizado por mujeres a términos como “cine feminista”, “cine femenino” o “cine de mujeres”, los cuales pueden estar cargados de connotaciones limitantes y ambiguas; la idea es poder llegar a conceptos más amplios, flexibles e incluyentes. Cabe resaltar que el gran asunto no tiene tanto que ver con la ausencia de directoras, sino con un problema de invisibilidad, pues ciertos cánones y narrativas que conforman el entramado de la historia construyen como naturales un conjunto de organizaciones y categorías excluyentes. Llama la atención que sea poco habitual encontrar, en la ya amplia cinematografía generada por directoras, bibliografía sobre este cine y estudios sobre cómo el numeroso ingreso de mujeres en el rol de la dirección, la producción, la dirección de fotografía, el sonido, ha trastocado las estéticas y las narrativas hegemónicas preexistentes. La invitación es a ver más cine hecho por mujeres y a generar conversaciones en torno a este.

