

REVISTA

CINEMATECA

Publicación gratuita

junio / julio / agosto - 2021

50 AÑOS

Vol. 4 / N° 1

PG. 14
PG. 4
PG. 12
PG. 20

PRIMER PLANO

EXPERIENCIAS COMPARTIDAS: REFLEJOS Y PORVENIRES

Por: Alejandra Meneses Reyes & Pedro Adrián Zuluaga

TOP 5

5 DÉCADAS, 5 PELÍCULAS DE CIENCIA FICCIÓN
QUE NO NECESITARON EFECTOS ESPECIALES

Por: Rodrigo Bastidas

PG. 06

ZOOM IN

EL CINE SEGÚN LUCRECIA MARTEL

Por: Hugo Chaparro Valderrama

MANIFIESTO

Por: Camilo Restrepo

TOMA CERO

MEMORIAS EN TECNICOLOR

Por: Eduardo Arias

SALA CINEMATECA, 1977



CINEMATECA
DE BOGOTÁ



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ

INSTITUTO DISTRICTAL
DE LAS ARTES



UN AÑO DE CELEBRACIONES

Por: Ricardo Cantor Bossa - Gerente de Artes Audiovisuales - Idartes

Continuamos el año de celebración del 50 aniversario de la Cinemateca de Bogotá y los 2 años de haber inaugurado la nueva sede: El Centro Cultural para las Artes Audiovisuales. Un espacio de encuentro entre las culturas audiovisuales para quienes habitamos y recorremos esta ciudad. La Cinemateca ha sido el lugar de acceso a los cines del mundo y de encuentro con sus creadores y gestores; el espacio para los festivales de cine de la capital, muestras y ciclos especiales que promueven y resaltan la diversidad e intercambio cultural del país y sus gentes; el lugar de pensamiento, reflexión y debate acerca de y a propósito del cine y el audiovisual. En la Cinemateca hemos aportado y acompañado el fortalecimiento del sector y sus agentes, y hemos transitado por la evolución de las narrativas a partir de las apropiaciones tecnológicas y la interdisciplinariedad. Desde la Cinemateca Rodante y la Comisión Fílmica de Bogotá se han posibilitado procesos de creación en los barrios de la ciudad, hemos trabajado con los creadores locales, con gestores culturales y con las empresas productoras de contenidos. El desarrollo de públicos, la preservación de la memoria audiovisual, la generación de patrimonios y el acceso al conocimiento desde las artes audiovisuales han sido parte fundamental de nuestra ruta de trabajo. La Cinemateca ha sido un lugar para el cine mundial de todos los géneros y, particularmente, para el cine latinoamericano, un lugar para la cinefilia, no solamente, bogotana, también nacional.

En la presente edición, esa cinefilia y las realidades del país se entrelazan. Conmemoramos los cincuenta años del Cine Club de Cali, fundado por Andrés Caicedo –curiosamente, en un contexto social y político muy parecido al que vivimos hoy– cuya importancia ha sido indiscutible para la cinematografía colombiana, y que surgió del interés de Caicedo

por profundizar en el cine de autor. La primera proyección del Cine Club de Cali, en medio de protestas sociales, fue de una película de Jean Luc Godard. Hablando de aniversarios y de cine de autor, celebramos en esta publicación los 20 años del estreno del largometraje La Ciénaga de la directora argentina Lucrecia Martel. A propósito de la creación de la nueva franja de Ciencia Ficción, compartimos un top 5 del crítico Rodrigo Bastidas, sobre películas del género que no hicieron uso de efectos especiales en sus puestas en escena. Por su parte, en la sección Toma Cero, Eduardo Arias nos regala un emotivo recuento de las películas que han marcado su vida. Adicionalmente, en medio de estos tiempos convulsos y de las perspectivas de paz ante la desmovilización de las FARC y la firma de los acuerdos de paz que posibilitaron su paso a la vida civil, publicamos una entrevista realizada por Santiago Escobar al fotógrafo Federico Ríos, autor de VERDE, un libro que recoge 10 años de vida del que fuera un grupo guerrillero. Para Ríos, el compromiso con la verdad, el documento y la memoria se hacen presentes y vigentes a través de la imagen fotográfica. Finalmente, el espacio de crítica está dedicado a la presentación de resultados del Encuentro de Crítica e Investigación del Ministerio de Cultura.

Desde sus primeros años en la Sala Oriol Rangel del Planetario de Bogotá, pasando por la entrañable sala de dorados y morados junto al Jorge Eliecer Gaitán y ahora en el edificio de la diecinueve con cuarta, la Cinemateca ha sido un lugar para los colombianos de encuentro con lo gozoso y lo doloroso de la vida, con lo placentero y lo incómodo, con las narraciones en imágenes en movimiento y las bandas sonoras, un lugar para pensar y soñar desde el cine, un espacio para ver en el tiempo.

CONTENIDO

- pág. 2** EDITORIAL
Ricardo Cantor Bossa
Gerente de Artes Audiovisuales - Idartes
- pág. 3** TOMA ÚNICA
50 años del Cine Club de Cali
- pág. 4** TOP 5
5 décadas, 5 películas de ciencia ficción que no necesitaron efectos especiales
Por: Rodrigo Bastidas
- pág. 6** ZOOM IN
El cine según Lucrecia Martel
Por: Hugo Chaparro Valderrama
- pág. 8** CRÍTICA
Balada para niños muertos
Por: Cristian García
Como el cielo después de llover
Por: Simón Moreno Salinas
Tantas Almas
Por: María Paz Cárdenas Pedraza

- pág. 10** CRÓNICA
La caja negra o la historia de las imágenes de un colegio y un barrio
Por: Juan Camilo Rodríguez Manrique
- pág. 12** MANIFIESTO
Por: Camilo Restrepo
- pág. 14** PRIMER PLANO
Experiencias compartidas: reflejos y porvenires
Por: Alejandra Meneses Reyes y Pedro Adrián Zuluaga
- pág. 17** ENTREVISTA
La Colombia profunda en la mirada de Federico Ríos Escobar
Por: Santiago Escobar-Jaramillo
- pág. 20** TOMA CERO
Memorias en technicolor
Por: Eduardo Arias
- pág. 22** STORY BOARD
Bamba & Jhonny en las películas colombianas
Por: Electrobudista

Claudia López Hernández
ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Nicolás Montero Domínguez
SECRETARIO DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE
LAS ARTES – IDARTES

Catalina Valencia Tobón
DIRECTORA GENERAL

Paula Villegas Hincapié
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

CINEMATECA DE BOGOTÁ -
GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Ricardo Cantor Bossa
GERENTE

Angélica Clavijo Ortiz
ASESORA MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINADORA EDITORIAL

REVISTA CINEMATECA
JUNIO - AGOSTO 2020

Ricardo Cantor Bosa

Angélica Clavijo Ortiz

Maria Paula Lorgia

David Zapata Arias

Diego Saldarriaga

Catalina Posada Pacheco

COMITÉ EDITORIAL

Sola:

Silvia Camargo

Silvana Perdomo

Nathalia Jaramillo

DISEÑO

TorreBeta

IMPRESIÓN

ISSN: 2665-5640

PUBLICACIÓN IMPRESA DE DISTRIBUCIÓN
GRATUITA CON FINES CULTURALES.

Agradecemos a Yamid Galindo, Manuela Guzmán
Polo, Katia González, Hugo Chaparro Valderrama
y Santiago Escobar, por las imágenes e ilustraciones
autorizadas.

El contenido es responsabilidad exclusiva de los autores
y no representa necesariamente el pensamiento del
Instituto Distrital de las Artes - Idartes.

Información adicional en:
cinematecapublicaciones@idartes.gov.co

Descárguelos en internet en: Idartesencasa.gov.co/
cinemateca-de-bogota/colecciones-libros

INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES – IDARTES
Carrera 8 # 15-46. Bogotá – Colombia
Conmutador: (+571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ
Carrera 3 # 19-10. Bogotá, Colombia
Conmutador: (+571) 379 5750
ext. 3400 – 3410
cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co
www.cinematecadebogota.gov.co
Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: @cinematecabta
Instagram: @cinematecabta



CINEMATECA
DE BOGOTÁ



INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES





IMAGEN: "CINE ROJO" Volante de programación Cine Club de Cali.	AÑO: 1973
Con esta imagen celebramos 50 años del Cine Club de Cali creado por Andrés Caicedo el 10 de abril de 1971, y de su legado crítico: la revista Ojo al Cine.	
Te invitamos a visitar y a explorar la exposición Archivo Luis Ospina: vida y obra de un cineasta, que estará hasta el día 11 de julio en la Calle Museo de la Cinemateca de Bogotá.	

TOP 5

5 DÉCADAS, 5 PELÍCULAS DE CIENCIA FICCIÓN QUE NO NECESITARON EFECTOS ESPECIALES

Por:

[RODRIGO BASTIDAS]

(Pasto, 1979). Candidato a Ph.D en Literatura de la Universidad de Los Andes. Magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y candidato a Magíster en Literatura Latinoamericana y Española de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos teóricos, his-

tóricos y críticos en revistas académicas de Argentina, Perú y Colombia. Ha publicado las antologías de ciencia ficción colombiana *Relojes que no marcan la misma hora* y *Cronómetros para el fin de los tiempos*.



1

Invasión (1969)

Dir. Hugo Santiago Muchnik

Con guion de Borges y Bioy Casares, esta película argentina cuenta la historia de un grupo de compadritos que se reúne en los cafetines de Aquilea para conformar la resistencia contra la invasión de unos extraños seres que quieren tomarse el poder.

2

Stalker (1979)

Dir. Andrei Tarkovsky

La obra maestra de la ciencia ficción soviética sigue a tres hombres que deben atravesar La Zona, un lugar extraño en el que los deseos más profundos se cumplen de la manera menos esperada. Adaptación de la novela de ciencia ficción de Arkadi y Boris Strugatski.



3

Born in Flames (1983)

Dir. Lizzie Borden

Este falso documental muestra un Estados Unidos 10 años después del triunfo de la revolución socialista. Aquí ningún grupo está oprimido, excepto por las mujeres quienes pelean desde la clandestinidad por la igualdad en la sociedad. Una importante propuesta de la ciencia ficción feminista.



4

Cronocrímenes (2007)

Dir. Nacho Vigalondo

Una historia de viajes en el tiempo en el campo español se convierte en una puesta a prueba de las paradojas del tiempo y del libro albedrío. Con una puesta en escena centrada en el cambio de perspectiva, Vigalondo confirma que para una buena ciencia ficción lo más importante es un guion inteligente.



5

Coherence (2013)

Dir. James Ward Byrkit

El paso de un cometa causa la apertura de una brecha espacio temporal que da acceso a universos paralelos. Este mundo complejísimo es contado a partir de la simpleza de una reunión de amigos en el primer piso de una casa. Una cinta llena de improvisación actoral y giros argumentales dramáticos.



5

CINEMATECA | Top 5 |

EL CINE SEGÚN

Lucrecia Martel

Por
[HUGO CHAPARRO VALDERRAMA
LABORATORIOS FRANKENSTEIN©]



“Hacer cine es inventar recursos para ver el mundo”

Salta, Argentina

14 de diciembre de 1966

Directora de cine, guionista y productora

Introdujo una nueva voz al cine argentino y latinoamericano.

Su primer largometraje *La ciénaga* (2001) fue aclamado internacionalmente, 20 años después se sigue viva, moderna y vigente por su capacidad disruptiva.

"Mi cine es así, un fragmento de un proceso de pensamiento. Ni siquiera es un pensamiento, sólo un proceso. Es el proceso de pensar sobre alguna cosa. Y eso es una cosa que esta suelta, y esta viva, porque no es un pensamiento terminado."

* Cita tomada de: <https://extracine.com/2006/10/cita-lucrecia-martel>

Películas: *La ciénaga* (2001) — *La niña santa* (2004) — *La mujer sin cabeza* (2008) — *Zama* (2017)

Su norma confirma la excepción: Lucrecia Martel sólo se parece a Lucrecia Martel –aunque su cine permite suponer las referencias que se pueden revelar en un juego velados de afinidades formales y aventurar contrastes que reúnan, por ejemplo, el universo sonoro con el que nos aterra Herk Harvey en *Carnival of Souls* (1962) y el interés de Martel por el sonido como recurso dramático de sus historias, registrado en capas múltiples para que escuchemos la memoria del tiempo imaginario en *Zama* (2017) o los sonidos de la depresión expresados con los ruidos metálicos de las sillas rastrilladas junto a la piletta en *La ciénaga* (2001), alrededor de la que rumian sus vidas el grupo de zombis alcohólicos que viven en una casa similar a otras casas que reflejan el temperamento de quienes las habitan: la Casa Usher de Poe; la mansión donde sufre por su ajado y alucinado esplendor Gloria Swanson en *Sunset Boulevard*; la casa asfixiante que quiso ser *El castillo de la pureza*, tan lúgubre como acostumbraban ser las pesadillas de la sordidez en el mundo perverso de Arturo Ripstein, donde un padre de familia, tiránico y obsesivo, encierra a su familia para protegerla del mundo–.

Lucrecia Martel filma en contra del espectador pasivo. Hace que desmienta sus convicciones y complete la historia según las intuiciones de su inteligencia.

Nadie escapa a la tradición ni a sus influencias, conscientes o accidentales. Y el talento las moldea para agregarle al mundo algo que no existía antes; algo como el cine de Martel y su perspectiva en contra de las convenciones que reducen el artificio de un film a su anécdota y relegan a un segundo plano la forma que define el paisaje sonoro y visual de una película –el *qué* antes que el *cómo*–.

El mundo según Martel nos desconcierta por las neurosis que agobian a sus personajes, pero también por la manera como están filmadas sus historias: aparte del sonido, que hace de sus películas una versión coral del universo en el que se encuentran y desencuentran sus mujeres desesperadas, al menos confundidas, o el gris funcionario que es don Diego de Zama, sometido por la burocracia que le impide su libertad, los guiones de Martel –que contradicen los trucos rentables de un *script doctor*, el cirujano al que recurren aquellos que se interesan en el éxito según el modelo de la corriente más rutinaria del cine, encorsetada por los puntos de giro y el desarrollo de los tres actos rituales: inicio, nudo, desenlace– se atreven a lo que parece un rompecabezas de epifanías, que hacen de cada instante un momento esencial.

Sucede en *Zama* como una versión ilustrada de la escritura de Antonio Di Benedetto, que atrapa al lector de la novela en su ambiente claustrofóbico con fragmentos breves, a través de los que seguimos al infortunado don

Diego en su espera interminable; en *La niña santa* (2004), a la sombra de sus confusiones entre la religión y el erotismo como terrenos movedizos de compasión, desconcierto o culpa, donde se hurga en los secretos al margen de “lo presentable”, con una historia narrada sin piroteñas retóricas, concentrada en lo que define el crecimiento de Amalia y de sus amigas; de su entorno familiar; del acosador de Amalia, un ser de apariencia tímida, algo apocada, el doctor Jano –dividido como el dios romano en su condición bifronte por su rostro público y su rostro secreto e inconfesable, aquel que sólo conoce Amalia–, sumergiéndonos en sus dilemas y en la manera como se comporta el mundo a su alrededor en términos dramáticos según los espacios en los que transcurren sus vidas y el tiempo registrado por el desarrollo de su historia.

Y así como los guiones de Martel evocan a Jean-Luc Godard –“Una historia debe tener un comienzo, un desarrollo y un final, pero no necesariamente en ese orden”–, **sus planos invocan a otro fantasma, al fotógrafo Robert Doisneau y su credo: “Sugerir es crear, describir es destruir”.**

Los fragmentos de realidad sugeridos por la cámara de Martel obligan al espectador a una actitud creativa para comprender lo que se revela más allá de lo explícito en un plano, en una realidad cifrada por los rumores del mundo, por las voces que se escuchan en el ambiente, importando tanto lo que se ve en la pantalla como lo que está insinuado –un acto de escamoteo visual sobre lo que permanece, en apariencia, oculto, semejante a una sombra que se proyecta en un muro y traza un misterio con su silueta, obligándonos a suponer quién o qué se agazapa en la oscuridad–.

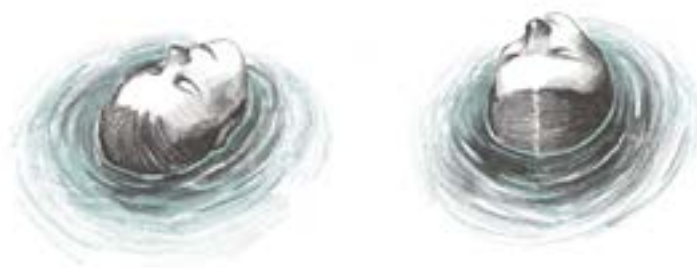
El accidente que desequilibra a Verónica en *La mujer sin cabeza* (2008) es un enigma por el estruendo de lo que se escucha cuando el carro golpea en la carretera algo –¿tal vez a un chico de los que vemos al principio de la historia como un anzuelo para el equívoco y las suposiciones?–, peor aún cuando no tenemos ninguna certeza y suponemos lo que podría ser

su marido institucionalizada por el tedio–, fragmentada bruscamente en su equilibrio aparente cuando Verónica se marche sola por la carretera, se distraiga un momento de la ruta y el mundo se le venga encima. Martel es astuta para hacer de un recurso clásico algo inesperado cuando los indicios, que podrían ser obvios, conducen a la confusión y las dudas, al cruce de umbrales entre la realidad y la ficción, a la ambigüedad de lo imaginario que desvirtúa la confianza cuando al final de la historia sucede un truco narrativo a la manera de Henry James, que nos hace dar “otro giro de tuerca” a la trama, insólita en su desenlace, tanto como el que sufre otra mujer rubia, la triste y atormentada Candace Hilligoss en *Carnival of Souls*.

El espectador duda entonces de lo que podría ser lo más cierto en una pantalla: la verdad de las imágenes y del mundo que representan. Lucrecia Martel filma en contra del espectador pasivo. Hace que desmienta sus convicciones y complete la historia según las intuiciones de su inteligencia. Un equívoco que logra cuando sospechamos de la atención que hemos puesto para saber a qué lado del umbral está perdida la loca del cuerpo que es la cabeza de Verónica.

Todo lo que empezó con *Rey muerto* (1995), el cortometraje que anticipó las claves de Martel: su énfasis en lo oral; en el ritmo y los giros regionales del español que escuchamos en sus películas; en el contrapunto entre sonido e imagen; en el mundo femenino asediado por la soberbia de la testosterona; en el montaje como el terreno en el que se decide el material del que está hecho un director.

“Elegí el comienzo de *La ciénaga*, la ópera prima de Lucrecia Martel, porque marca el origen del llamado Nuevo Cine Argentino y también el inicio de una nueva modernidad en el cine latinoamericano por el uso dramático del sonido y la fragmentación de la imagen, fragmentación que en este caso sugiere la descomposición de una clase social, la pequeña burguesía de provincia, sumida en un relato de terror”, dijo el crítico de cine argentino Luciano Monteagudo sobre el fragmento que se proyectó cuando le fue otorgado en México



la explicación de una posible tragedia. La charla que antecede al accidente –con sus señoras burguesas que se despiden en un día cualquiera y el juego del niño que no quiere abrir la puerta del carro y reta la paciencia de su madre en la ciénaga de la monotonía cotidiana–, será una costumbre, como tantas otras –las visitas a la matriarca desmemoriada, los encuentros con un amante quizás imaginario, la relación con

el Premio Fénix al Trabajo Crítico en 2018. Es cierto. Lucrecia Martel y sus compañeros de generación –Caetano y Stagnaro, Rejtman, Trapero, Llinás, Carri– representan otra modernidad en el oficio de filmar y en el oficio de ver lo que filman. No en vano el comentario que le escuché a Martel: “**Me gustaría hacer una película porno en la que todo sucediera fuera de cuadro**”.

Balada para niños muertos, de Jorge Navas

Por [CRISTIAN GARCÍA]

A la hora de diseccionar en clave documental la figura de alguien como el escritor, crítico de cine caleño Andrés Caicedo, sería importante ahondar, entre otras cosas, en sus orígenes, su entorno, sus gustos y cómo estos se forjaron, o por lo menos establecer una hipótesis al respecto. El documental **Balada para niños muertos** (Jorge Navas, Colombia, 2020) insinúa por medio del montaje una correlación entre las películas de terror y serie B que le gustaban a Caicedo con su vida, lo cual es interesante a la hora de plantear esa relación entre vida del autor y obra resultante. Al principio, se vislumbran las tragedias que acompañaban a la familia de Caicedo, así como la violencia que azotaba Cali, de la cual fue testigo. Estos elementos pudieron moldear las predilecciones de Caicedo por el cine de terror, aquel sin pudor y sin temor a mostrar los miedos más profundos del ser humano.

Esta relación es representada por el documental desde su estética manierista. La musicalización siniestra, el cromatismo opaco y de la imagen y los efectos visuales que desfiguran las fotografías, buscan perfilar un imaginario misterioso, como si, efectivamente, de un filme de terror se tratase. Aunque este artificio metafilmico alcanza unos excesos que tal vez no sean tan necesarios en determinados momentos, parece esforzarse demasiado en introducir al espectador en este barroco cúmulo de artificios. Incluso diría que “peca” al usar imágenes y música que simplemente rellenan un espacio. No existen los momentos

de contemplación o de pausa en este documental para asimilar la narración. Impera una idea de estar en movimiento constante y saturar de música y efectos visuales cada cuadro. Además, a la postre, **Balada para niños muertos** termina renegando del encantador “mal gusto” del buen cine de explotación.

Caicedo, en su condición de figura de culto, tiene aspectos de su vida y obra que son ampliamente conocidos y no solo desde el ámbito local. Así que, ante un personaje ya reconoci-



do, cabe preguntarse: ¿Qué arista nueva resalta o revisa este documental? ¿Qué aspecto de la obra y vida de Caicedo explora de una manera que no se ha considerado? Es más, ¿el filme siquiera se plantea esto o solo busca ser una pieza introductoria para dar a conocer a Caicedo entre la cinefilia mundial?

En el documental **Todo comenzó por el fin** (Luis Ospina, Colombia, 2015) de Luis Ospina es posible encontrar una mirada más cercana a la figura de Caicedo. En el film de Jorge Navas se menciona la intertextualidad de la obra de Caicedo, su vínculo con el cine de Roger Corman o la literatura de H.P. Lovecraft, entre otras relaciones, pero no se ahonda demasiado en esto más allá de establecer que se tratan de referentes temáticos y estéticos. Tampoco se busca construir un panorama claro del lugar que ocupa la obra de Caicedo en la literatura colombiana o latinoamericana. Ni siquiera hay un intento por “derrumbar” su mito. Por el contrario, es una reafirmación de este. Es una obra que mira a su objeto narrativo con reverencia.

Es de extrañar una visión fresca de la figura de Caicedo, favorable al artista o no. Algo que dé el puntapié inicial para reflexionar sobre la vida y la obra del artista de otra manera. En últimas, este documental sirve como introducción a lo que ya se conoce del personaje. Si se quiere una visión más próxima hacia él, ahí está el documental de Luis Ospina. Esta balada ya se ha escuchado antes.

* Las críticas fueron realizadas en el marco del Encuentro de Crítica e Investigación de Encuentros 2020, organizado por la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura de Colombia.

Tantas almas, de Nicolás Rincón Guille

Por [MARIAPAZ CÁRDENAS PEDRAZA]

Que lo olvidado sea recordado, que lo perdido sea encontrado, que lo alejado sea acercado

— Oración a San Antonio

Tantas almas (Nicolás Rincón Guille, Colombia, 2019) cuenta la historia de José, un pescador que busca los cuerpos de sus hijos Dionisio y Rafael tras descubrir que fueron asesinados y arrojados al Río Magdalena. Es un relato sobre el coraje de un padre que, guiado por el anhelo de encontrar los restos de sus difuntos para darles santa sepultura, se embarca en un trayecto lleno de peligros que encara con la convicción de su amor.

La película transcurre en el tiempo de la espera, un discurrir lento que proyecta al espectador la necesidad de José de contemplar con atención el río, de adentrarse en él con la paciencia requerida para buscar en un caudal inmenso que arrastra los cadáveres de tantas almas. La construcción dramática impregna de tensión un curso narrativo reposado. La amenaza se percibe como una presencia enmascarada en el sigilo de la vegetación. Solo las ánimas, San Antonio y la Virgen protegen a José de los peligros de la tiranía.

La fotografía de la película está confeccionada con preciosismo, en especial las noches, que manifiestan una belleza mística que actúa como un puente entre la realidad y la fantasía contenida en la tradición oral y los sueños. En medio de esta impresión majestuosa de la naturaleza, late la ambigüedad: en el mismo río que proporciona

el alimento y la vida, flotan las huellas de la tragedia. El paisaje en “Tantas almas” es un territorio que porta la división y la herida del conflicto armado colombiano.

La interpretación del actor natural José Arley de Jesús Carvallido Lobo es de una precisión maravillosa. Su manera contenida de arraigar la emoción atrapa de principio a fin y su complejidad delicada se encarga de resaltar la tenacidad del personaje, que con su cuerpo de apariencia frágil nada con firmeza contra la corriente, una imagen que simboliza el coraje requerido para buscar a sus hijos en un lugar donde dar sepultura a los asesinados es sancionado con la muerte. José, de una emocionalidad enigmática y profundamente digna, fuerza al espectador a acompañarlo con ternura y a desear que salga ileso de su travesía.

Como el cielo después de llover, de Mercedes Gaviria

Por [SIMÓN MORENO SALINAS]

El documental **Como el cielo después de llover** (Mercedes Gaviria, Colombia, 2021) comienza con un viaje: el de su directora Mercedes Gaviria de regreso a Medellín para ejercer el cargo de asistente en la grabación de **La mujer del animal** (Víctor Gaviria, Colombia, 2016), la última película dirigida por su padre, el realizador antioqueño Víctor Gaviria. Su presencia en el rodaje, sin embargo, significa una puesta en abismo: Mercedes, desde un lugar discreto de la producción, y con una trayectoria corta como sonidista-cineasta, está haciendo su propia película. Carga una cámara en la mano, observa la reconocida dirección de actores de su padre —inconfundible en el cine colombiano— pero está buscando una voz que se parezca a la suya.

Este viaje de regreso implica a su vez el encuentro con varios materiales del archivo familiar. Por un lado, las grabaciones caseras en video que hizo Víctor de la niñez de Mercedes y de Matías, su hermano menor. Y por otro, el diario que su madre, Marcela Jaramillo, le escribió antes de nacer y que habla, precisamente, de la cotidianidad de una familia: de unas relaciones que se sostienen pese a no ser siempre idílicas e inofensivas.

Esta película pareciera emerger de una síntesis de ambos archivos, que vienen a ser una especie de material re-encontrado. En la obra de Víctor, esa observación del mundo familiar nunca ha trascendido el estatus de materia filmable para convertirse en materia cinematográfica. Los videos caseros jamás han sido algo más que un ejercicio de experimento con la cámara. En la película de Mercedes, por el contrario, la repre-

sentación invasiva de la intimidad familiar es un tema determinante que encuentra su dispositivo en la grabación directa e inmediata del otro, en



una exposición que, como los textos de la madre, observan y registran sin consentimiento, pero con una propiedad sutil e indiscutible sobre la vida familiar.

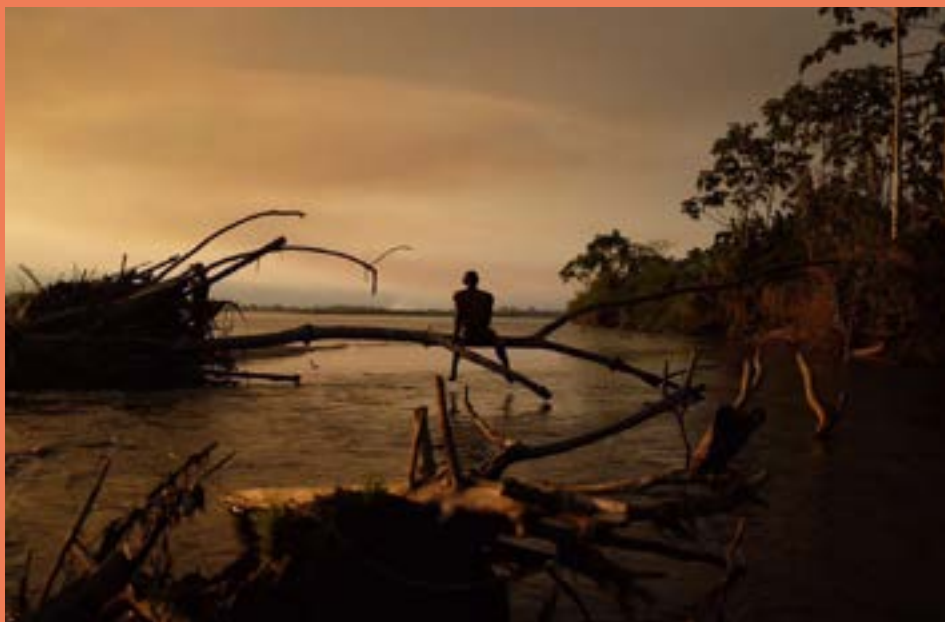
Es justamente a partir de ambas fuentes que Mercedes desarrolla una sensibilidad artística que sintoniza, principalmente, con la tradición del cine diario o del diario filmado: un cine donde el pulso de las imágenes nunca es otro que el de los propios latidos del corazón, y donde las imágenes son un vehículo de esa poética que hay en lo

cotidiano. Una tradición entre cuyos pioneros se encuentran autores como Jonas Mekas y que retoma, en nuestro medio, la documentalista Ana Salas, en cuya película **En el taller** (Ana María Salas Vega, Colombia, 2018) también se explora, desde otras aproximaciones formales, la relación artística entre un padre y una hija.

Pero una síntesis conlleva, por supuesto, una negociación. En una de esas cintas caseras, la Mercedes niña le pregunta al Víctor padre quién es el ratón Pérez, a lo que él le responde con la consabida historia fantástica del dolor recompensado. Sin embargo ella, insatisfecha con esa explicación, no solo le lanza de nuevo la pregunta, sino que le deja clara su voluntad de saber, como si anticipara un diálogo artístico entre dos personas cuya relación trasciende lo filial y se instala, ahora, en una dimensión artística.

En **Como el cielo después de llover**, el uso del archivo se muestra resignificado, no se utiliza como una ilustración del pasado, sino como una reflexión sobre la búsqueda del presente. La búsqueda que una cineasta hace de sí misma y para la que es necesario el viaje en una dimensión espacial, pero también en otras, personales y emocionales, a través de los afectos que ese archivo familiar genera. Una búsqueda para la que, paradójicamente, debe ocultarse: solo hasta el plano final es que se la ve adulta, en un plano abierto, quieta, de espaldas y mirando el horizonte. Mercedes Gaviria comienza a caminar, cargando un boom, y con unos audífonos desde donde pareciera escuchar unos sonidos entre los que se distingue una voz propia.

Tantas almas se eleva gracias a la fascinante presencia de los habitantes de Simití, testimonio del rigor con el que el director Nicolás Rincón Guille y su equipo prepararon a los actores naturales. Así se logra dibujar una comunidad compleja, con una solidaridad aún palpable, pese a la merma impuesta por el miedo. Estos gestos de colaboración disimulados son cruciales para desarrollar la oscilación entre la resignación y el valor. Además, llama la atención que en ese universo son las mujeres quienes tienen grandes actos de resistencia. Son ellas, guiadas por un sentido de deber humanitario, las que se sobreponen al silencio obligado para posibilitar la esperanza. Y es que, en realidad, esta es una película sobre la esperanza: José es, ante todo, un padre que nos enseña a trazar con fe un rumbo a pesar de la incertidumbre y el dolor.



LA CAJA NEGRA O LA HISTORIA DE LAS IMÁGENES DE UN COLEGIO Y UN BARRIO

Por

[JUAN CAMILO
RODRÍGUEZ MANRIQUE]

10

| Crónica | CINEMATECA

Bogotá es una ciudad de localidades, de puntos cardinales fragmentados que se pliegan y despliegan a lo largo y ancho de una sabana generosa, pero que no parece aguantar mucho más el trajín de quienes la habitamos. Por mucho tiempo estas localidades han sido vistas y representadas preeminentemente desde el centro y solo recientemente, en un fenómeno análogo con la realidad nacional, es que se ha logrado construir las posibilidades de un cine local, lo que ha permitido la construcción de una memoria de nuestros barrios desde la mirada de sus habitantes. Todo, en el entendido de que, como dice Germán Franco Diez, no se pueden separar nuestras formas de mirar de nuestras relaciones con el territorio.

Desde hace años se ha hecho más claro para mí —y mucho más en estos tiempos— que no es

posible una escuela sin territorio, de la misma forma en que no es posible un cine sin espacio. Quiero decir que, en la experiencia que he tenido de 10 años detrás del cineclub y de la productora escolar La Caja Negra, me he encontrado con que el cine, entre muchas otras posibilidades, tiene la de construir puentes entre las instituciones escolares y los territorios de los que son parte. Integrar el cine en los procesos escolares ha sido nuestro objetivo y por eso somos una pantalla alternativa dentro del territorio que, con y desde el cine, en el colegio INEM, ha logrado potenciar el movimiento audiovisual en la localidad Octava. Con todo lo cual he comprendido mejor, no solo las posibilidades de transformación de las escuelas por venir, sino también de los territorios de los que ellas son un referente y la importancia de las imágenes en estos procesos.

a partir de descubrir nuestro propio mundo con las cámaras y los micrófonos, las luces y el maquillaje.

La Caja Negra, es un proyecto escolar que funciona en el INEM de Kennedy desde el 2011, y busca la integración del lenguaje audiovisual con la escuela. Para esto se apoya en una relación triádica entre: cine, educación y territorio, a partir de dos grandes líneas de trabajo, a saber: el cineclubismo y la producción audiovisual.



Hablar de La Caja Negra es hablar de personas jóvenes que han compartido la vida alrededor del cine durante muchos días, viendo cine del mundo y al mundo en el cine. Han sido 20 ciclos, cantidad indefinida de proyecciones especiales en asocio con los buenos amigos del barrio y del cine con los que continuamos alimentando la idea de estar juntos, aun en la distancia que nos impone el presente. Por eso, continuamos encontrándonos, ahora mediados por pantallas, lo que nos implicó reorganizar nuestras formas de ver, mitigando aquello con nuestras charlas, que nunca quieren terminar. También se trata de hablar de la posibilidad de la creación y de redescubrir quiénes somos

A lo largo de mis años visitando cineclubes, leyendo, pero sobretudo, viviendo lo que podría tratar de enmarcar en el verbo “cineclubear”, hay dos ideas generales, pero que dan matices de lo que se piensa respecto del objetivo y naturaleza de estos procesos. Una de estas se refiere a la “formación de públicos” y la otra, por contraste, habla del “público organizado”. Las dos indiscutiblemente tienen que ver con el reconocimiento de quienes están frente a las pantallas. Pero guardan una profunda diferencia en cuanto a lo que se espera respecto suyo: en una se espera que sea formado, en la otra se espera que se organicen e invita a reconocer la heterogeneidad de las miradas que aprecian las obras fílmicas.

10"

15"

20"



Ahora bien, el matiz se hace aún más importante si estamos en un contexto escolar en el que el concepto “formación” tiene una carga pedagógica, política y estética muy fuertes. Así que, aunque suene extraño, prefiero tomar distancia respecto de este concepto para definir lo que ha pasado durante diez años en el INEM en cuanto al público, el cine y su contexto territorial. Y, por contraste, prefiero hacer énfasis en el de organización y la autogestión que nos han permitido establecer un trabajo más horizontal, en el que la figura del maestro, catedrático, pedagogo o experto, se diluye en la comunión del sentimiento compartido de ver una película y hablar sobre esa experiencia de visionado. Y que, con el paso del tiempo, nos ha permitido encontrar como los productores de nuestras propias imágenes en un proceso cuidadoso, libre y apasionado que ha permitido a sus realizadores —jóvenes en edad escolar del suroccidente— ver hechas sus ideas en el marco de las pantallas sobre las que viven y nos interpelan, al tiempo que serán memoria de que vivimos y que algo vimos.

Producto de este esfuerzo, hoy contamos con más de diez producciones de ficción y documental en formato de cortometraje que han tenido la fortuna de haber sido vistas por los estudiantes, profesores y padres de familia del INEM, primero que todo, pero también en muchos lugares de Techotiba (Kennedy), Bogotá, Colombia y Latinoamérica. Y sus realizadores han podido participar en múltiples espacios para hablar de sus obras y su experiencia cinéfila. Muchos de quienes han pasado por La

Caja Negra, buena parte de los cuales nunca se han ido, han conformado sus propios procesos, colectivos, productoras, experiencias culturales con impacto en el territorio que me confirma que, como el cine, estamos en movimiento, que no somos una rueda suelta, somos una pequeña, pero significativa parte de algo más grande que está ocurriendo con las imágenes de lo que somos.

El cine, en su dimensión espacial nos ha permitido acercar lo lejano, lo remoto e incluso figurar lo inexistente, así como tomar distancia de nuestra realidad inmediata, nos ha permitido reconocer que el territorio comienza en nuestros cuerpos y a recrear nuestro espacio vital

Todo esto conseguido con: autogestión, formación y muchos otros amigos, como la **Cinemateca Rodante**, estrategia territorial de la cinemateca para cerrar las desigualdades en el acceso a la formación audiovisual y fuerza telúrica del movimiento audiovisual local que nos ha permitido conectarnos a realizadores de muchas partes de la ciudad alrededor de lo que nos convoca, con las productoras del barrio, además de los amigos cineastas que siempre nos han apoyado y a los que siempre vamos a apoyar.

El cine, en su dimensión espacial nos ha permitido acercar lo lejano, lo remoto e incluso figurar lo inexistente, así como tomar distancia de nuestra realidad inmediata, nos ha permitido reconocer que el territorio comienza en nuestros cuerpos y a recrear nuestro espacio vital, con lo cual construimos un sentido colectivo, un acervo o régimen visual que, a su vez, nos determina. Por esto, y todo lo que no alcanzo a decir acá, es un orgullo hacer parte de un proyecto que tiene como centro las imágenes en movimiento, con las que hemos podido hacer parte de la construcción de una memoria audiovisual y de una consciencia de nuestro espacio y de nosotros mismos.



Nos puedes encontrar en:
 FB @Lacajanegrapp
 IG @cajanegracineclub
 YT Cineclub La Caja Negra

Fig 1.
Kennedy

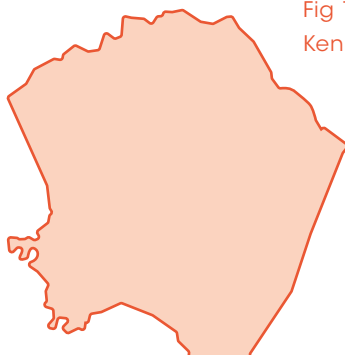
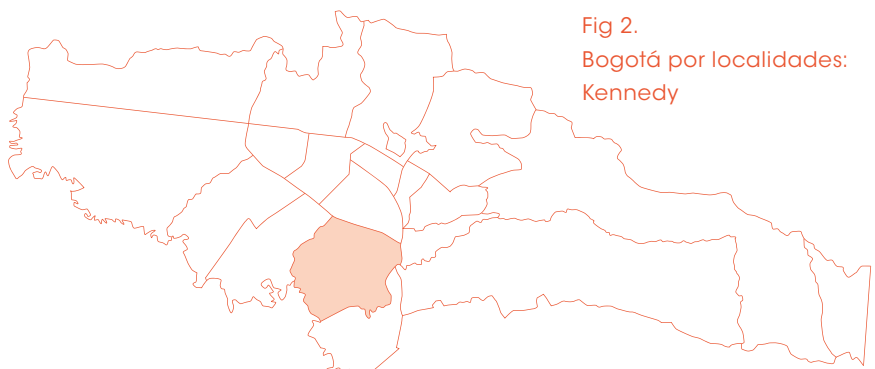
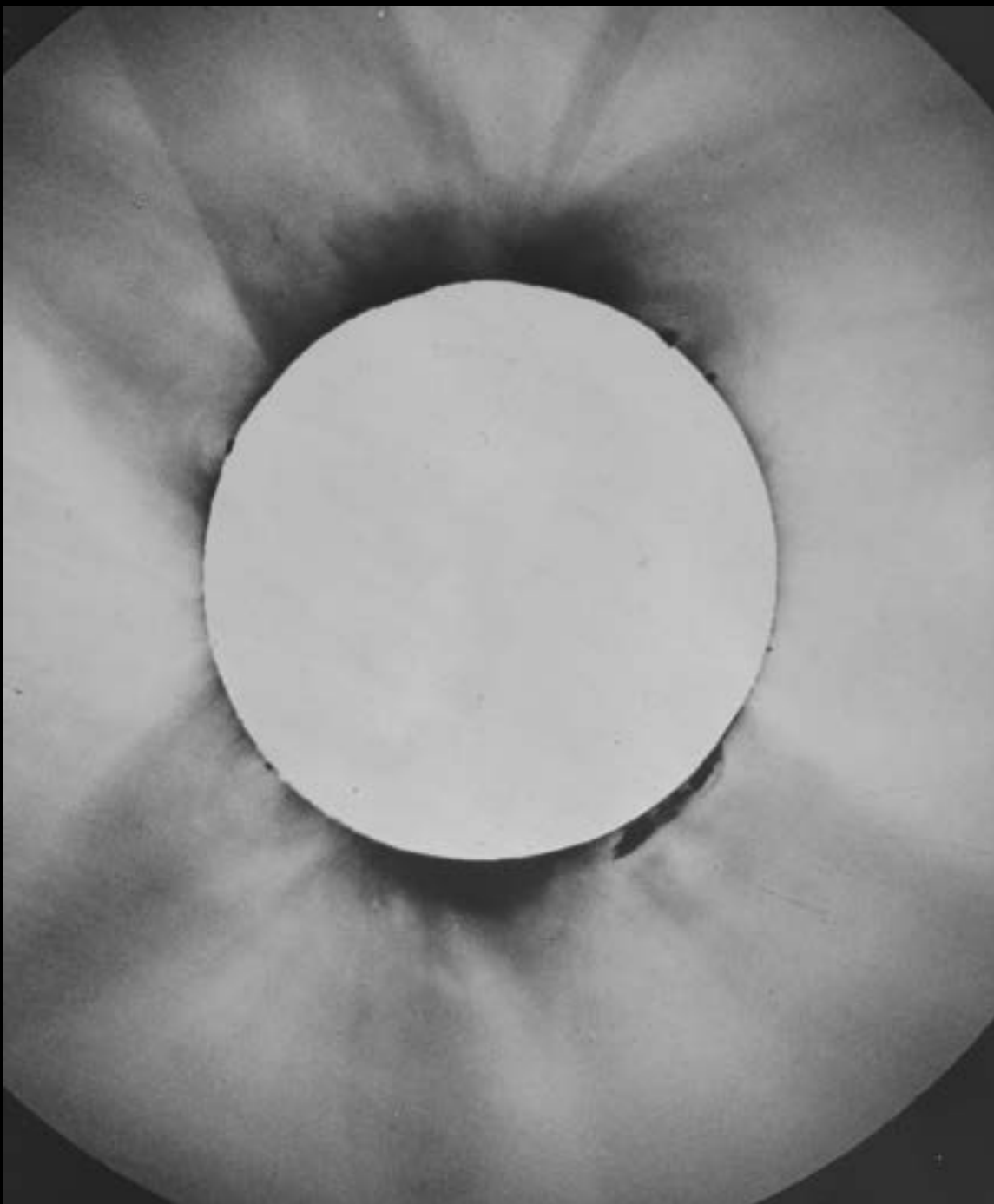


Fig 2.
Bogotá por localidades:
Kennedy



MANIFIESTO

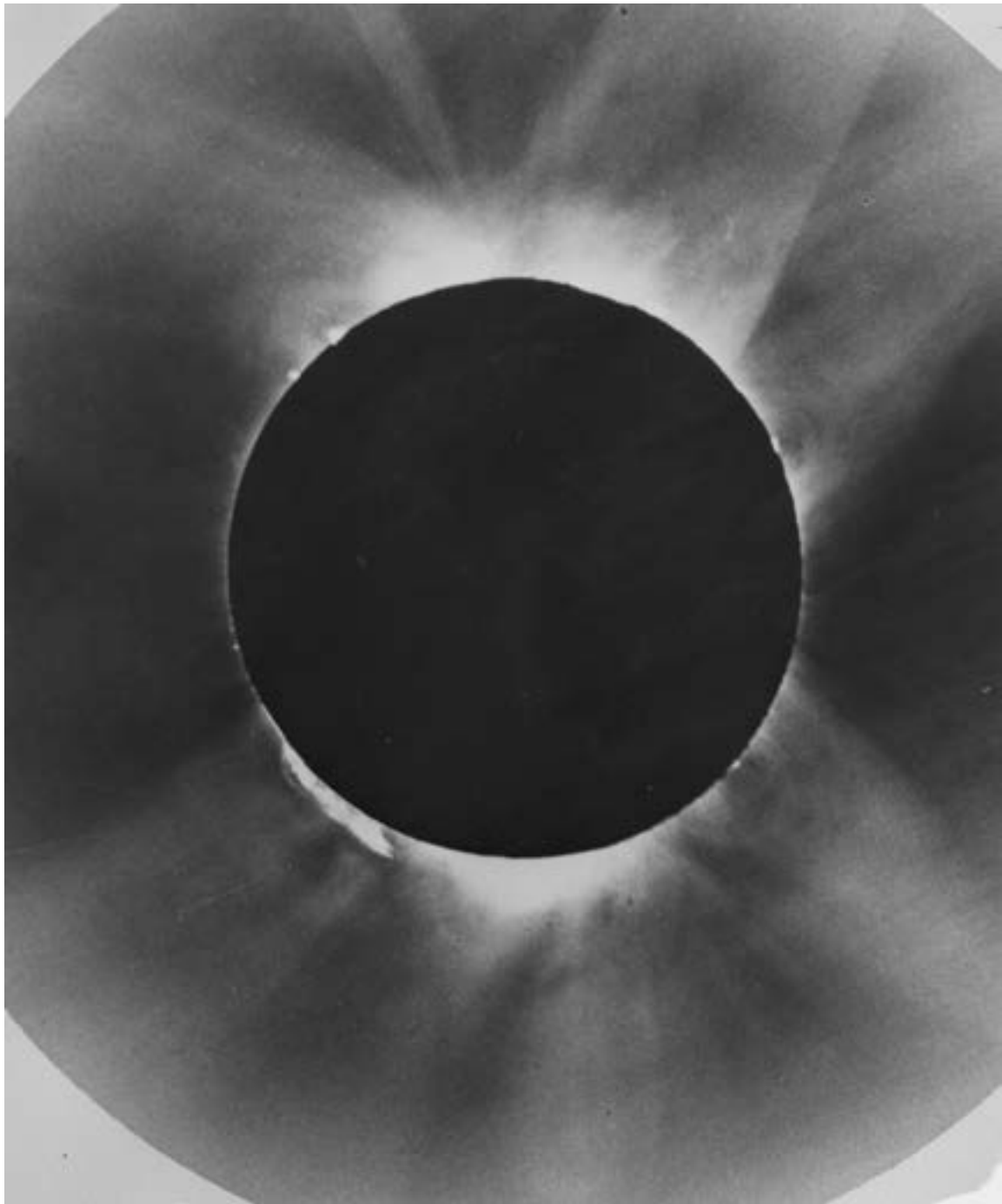
La corona solar. 22 de septiembre de 1968 a las 11h20.



Los payasos pasaban los domingos en la televisión. La gente de los barrios pobres los llamaba para que midieran los huecos de sus calles. Decían que eran tan grandes, que carros enteros cabían en ellos. Cada hueco era una prueba tangible de que los políticos corruptos se habían robado el dinero para las obras públicas. La gente de los barrios los veía como sus defensores, pero no eran más que un grupo de payasos.

El cine, como la escultura, es un arte que trabaja la materia.

En el fondo existe quizás un magma en el que todo pierde su forma para regenerarse. Una estrella en la que los materiales que la componen se funden para mezclarse, produciendo algo nuevo con lo viejo. Una resurrección constante de las cosas que nos hace olvidar lo que fueron. El mundo sería más simple si se quedara en ese estado informe, sin colores, sin sonidos, sin que las cosas sean el signo de otra cosa, el recuerdo de otra vida. Nada más que un fuego blanco.



Textos del largometraje *Los Conductos*.

MANIFIESTO

Ese trabajo pasa en ocasiones por un estado en el que es necesario disolver los materiales para que pierdan su identidad propia.

Experiencias compartidas: reflejos y porvenires

[Alejandra Meneses Reyes & Pedro Adrián Zuluaga]

El 11 de abril, la Cinemateca de Bogotá celebró cincuenta años de su creación. Con motivo de esta celebración, entre abril y mayo de este año intercambiamos varias conversaciones, que derivaron en la forma de una breve correspondencia. En ella, evocamos recuerdos personales y experiencias imaginadas o recibidas a través del relato de otrxs. Nos mueve el convencimiento de que la tradición es un cuerpo vivo, en transformación constante, y que resuena en la manera como nos relacionamos hoy con los espacios e imágenes compartidas.

28 de abril de 2021

Querida Alejandra,

Te propongo que, para conversar, empecemos por recuperar algunas imágenes y exploremos en ellas la historia de la que nos hablan, y también su poder de evocar trayectos y duraciones. Cuando pienso en la Cinemateca y en el efecto profundo que ha tenido sobre espectadorxs, críticxs e investigadorxs, la primera imagen que sobreviene es esta de Chircales. Me siento, de muchas formas, hijo o heredero de esa imagen, que tiene una fuerte resonancia en el público colombiano y latinoamericano, y quizá también en el de países más ricos que han "consumido el espectáculo" de la niñez pobre. Pero también es una imagen que atañe a una historia más localizada y precisa, y que tiene algo, o mucho, de fundacional: esta fue la imagen promocional de una muestra de cine colombiano que en 1973 se organizó desde la Cinemateca dirigida por Isadora de Norden, y que sirvió para que toda una generación de críticxs y cineastxs reconociera al cine colombiano y a su (pequeña pero aun así significativa) tradición.

En 2019, esa imagen del niño que carga ladrillos en sus espaldas, doblado por un peso que no parece corresponder con su edad, vuelve a aparecer en la promoción de la temporada inaugural de la nueva sede de la Cinemateca. En ese sentido veo aquí una imagen que por un lado hiere (incluso o precisamente por su tensión entre crueldad y belleza) y por otro lado vincula tiempos, tramas y experiencias a lo largo de casi cinco décadas. Imaginemos ahora el destino de esos ladrillos: ¿servirán para construir murallas o puentes? Y, a riesgo de ir muy rápido, ¿crees que la Cinemateca nos ha permitido o provisto de experiencias necesarias para dejar de ver al otro como espectáculo (una muralla de distinción e indiferencia) y empezar a reconocerlo (un puente que hay que atravesar)? A veces siento que entrar a la Cinemateca (al menos a las dos que nosotrxs hemos frecuentado: la anterior sede de la Séptima con 22 y la actual de la carrera 3ra con 19) era y es un huir de la crueldad circundante hacia una burbuja de seguridad que se vuelve a romper a la salida, cuando somos vomitados a la realidad de la ciudad: una tensión entre el adentro de la sala de cine como un regreso a una matriz originaria (imagen construida por el mito cinéfilo) y el afuera como una expulsión a la incertidumbre de la vida. Pero otras veces creo que esas experiencias no son huidas sino otras formas de encuentro con lo que somos, que también es ese niño vulnerable y vulnerado.



Fotograma de Chircales. Jorge Silva y Marta Rodríguez (1966-1971)

4 de mayo de 2021

Querido Pedro,

Esa imagen de la infancia vulnerable y vulnerada que Marta Rodríguez y Jorge Silva capturaron es a la vez distancia y espejo. Apareció en la muestra del 73 en la Cinemateca como una suerte de anclaje a “lo real”, gracias al afortunado artificio de la proyección cinematográfica. Los ladrillos señalan entonces una profunda desigualdad social que en ocasiones es pensada sólo de manera tangencial. Sin embargo, el peso de esa carga a costas nos mira cuestionándonos. Esa mirada combativa lanzada por la imagen -y que, como tú señalas, hiere-, impide a su vez la huida. Varixs de lxs cineastas colombianxs de esa época se hallaban en la urgencia de crear imágenes para cuestionar la realidad. Tal necesidad continúa vinculando tiempos, espacios y oficios. Esa generación nos ha legado la tarea de seguir creando y pensando imágenes espejo como estas.

Pensando en esos diálogos extendidos y en las imágenes que vinculan tiempos, te propongo yo esta otra imagen: la portada de la publicación de Cuadernos de Cine Colombiano de la segunda época, edición No. 23: Cine y política. Los Cuadernos de Cine han estado en nuestras vidas desde los años ochenta, como memoria y recurso de estudio cinematográfico. Desde la misma época, en la BECMA se salvaguardan muchos de estos archivos, en espera de que nuevos públicos los redescubran. En este Cuaderno aparece un fotograma de Cesó la horrible noche, de Ricardo Restrepo, un proyecto ganador del premio documental de la Cinemateca en el 2012. Curiosamente, otro niño cruza la calle en medio de un momento desgarrador en nuestra historia: el Bogotazo y sus días siguientes. Su rostro nos mira sin saberlo y le devolvemos la mirada décadas después. La ciudad se incendiaba y el cine es un reflejo póstumo de aquel incendio. El archivo continúa así vivo, como una llama ardiente. La imagen es tal vez otra posibilidad de puente: nos conecta con el centro de la ciudad, un espacio que ha sido destruido y reconstruido a través de la historia. Un territorio a su vez habitado en distintas sedes por la Cinemateca. El aquí y allá de la pantalla pueden entonces dialogar y mezclarse. ¿Qué crees tú que nos dice la Cinemateca de esos espacios que la circundan? ¿Cómo crees que se han transformado mutuamente?



Cuaderno de Cine Colombiano
N.23 - Cine y Política



Afiche Promocional Ciclo Rosa 2006

13 de mayo de 2021

Querida Alejandra,

sí, y esa mirada del niño en el archivo del Bogotazo rompe la pantalla y atraviesa el espejo. Quiebra así la tranquilizadora ficción de la distancia espectral: es una imagen que, literal y simbólicamente, arde. La sede de la Cinemateca que nosotrxs más frecuentamos estuvo precisamente en la carrera Séptima, a la que muchos han llamado “La arteria de una nación”. Así se tituló también el corto de Diego León Giraldo, de 1975, que fue restaurado y reprogramado en la inauguración, en 2019, de la nueva sede: ambas sedes, en todo caso, tan vecinas o contiguas al palpitar de las manifestaciones y el estallido social de los últimos dos años. Pienso en la definición más simple de arteria: ese vaso que conduce la sangre desde el corazón al resto del organismo. Y entonces evoco la Séptima y sus calles aledañas: cubiertas, a su vez, de sangre y de violencia. Es una imagen seductora por su atrocidad. Pero en esa vía principal de la nación también han pasado otras cosas. Y es para oponer al relato de muerte uno de vida que te propongo una imagen con la que también intento responder a tu pregunta sobre la relación de la Cinemateca con el afuera que la circunda, y viceversa. Es más una experiencia, de la que tengo sobre todo un registro mental: las decenas de personas que en 2006 hacíamos filas a lo largo de la Séptima para entrar a las funciones del Ciclo Rosa. El Ciclo, fundado y organizado por la Cinemateca, fue desde su comienzo en 2001 un llamado a que lo invisible o escondido emergiera: sexualidades y afectos, por supuesto, pero también otros cines, desobedientes, disidentes. Nos convocaba la idea o la alegría de un futuro sin escondites, afuera del frío closet del estigma, el silencio y la muerte

Creo, Alejandra, que el Ciclo Rosa es un muy claro ejemplo de cómo el cine y en este caso un evento cultural, puede llegar a producir transformaciones muy concretas en el espacio social. El Ciclo Rosa es punto de llegada y de partida. En él desembocan luchas y militancias anteriores de grupos y personas LGBTIQ+ y de este cauce parten políticas públicas que han cambiado la relación de la ciudad con la diferencia. Es curioso que mi recuerdo de esas filas no es el del frío (el frío, insisto, era el closet), a pesar de que ocurrían en el clima bogotano, sino el de un calor comunitario. Era el espacio público de las aceras de la Séptima vuelto a apropiarse y reescrito.

Quisiera entonces oír tus experiencias de lo común en la Cinemateca. Y con común me refiero a momentos en que tú, como espectadora, o en otra condición, te hayas sentido vinculada a algo mayor, a un ideal colectivo o grupal.



Cátedra Cinemateca 2019

Hugo Chaparro Valderrama. Archivo personal



28 de mayo de 2021

Querido Pedro,

la Cinemateca ha sido la casa en donde nos encontramos, vemos películas y conversamos sobre cómo reflejan el mundo de afuera y el universo que somos. No nos ha importado mucho si tenemos que hacer esas largas filas de tres cuerdas para propiciar ese encuentro. Parte fundamental de la experiencia han sido los rituales de entrada y salida de esa casa y también los eventos inesperados. Para muchas personas -entre ellas mi padre, quien me introdujo al mundo del cine- era fundamental en los noventa escaparse de la oficina a mediodía para entrar al “Almuerzo de película”, un espacio creado en la Cinemateca por Hernando Martínez Pardo, y, literalmente, almorzar con las imágenes. El cine de medianoche fue también, en una corta época de esa década, una posibilidad por fuera de los horarios “convencionales” de proyección. Seguramente José Luis Cruz, quien fue director de la Cinemateca, estaba encantado con las anécdotas y espontaneidades de Hugo Chaparro Valderrama junto a Genoveva Salazar Hakim, quienes disfrazados y con antorchas salieron un día por la carrera Séptima a invitar a los transeúntes al terror cinematográfico nocturno con Terror en la ópera, de Darío Argento. “Nuestra Cinemateca”, dice amorosamente Hugo. Por ese amor sabemos que vale la pena ordenar y explorar la casa, recorrer los espacios, cargar de recuerdos los rincones y continuar las conversaciones afuera: en la cafetería Florida de aquella época o en cualquier otro café, bar o restaurante cerca durante las últimas dos décadas. Por ese amor, ha valido también la pena trastearse a una casa más grande, ensanchar la familia y seguir recargando con memorias y herencias otro espacio.

Guardo entre mis recuerdos, con profundo cariño, experiencias que me conectaron con mi propia esencia. La Cátedra Cinemateca, un espacio de crítica, estudio y análisis sobre las éticas, estéticas y políticas del cine colombiano, desde el 2013, ha hinchado mi corazón con otros latidos. En una época en la que -por ciertas circunstancias de la vida- tuve que alejarme un tanto del cine, encontrar ese espacio de formación fue mucho más que asistir a una clase. Como si todxs lxs que estábamos allí tuviéramos que encontrarnos en ese momento, sentí por varios meses que el cine se extendía más allá de la pantalla, se mezclaba -a fin de cuentas- con la literatura, la escritura, el teatro, la amistad y, por qué no, incluso el delirio. Esa sensación se sigue manteniendo a pesar de las distancias pandémicas que se han cruzado en nuestro camino y nos han desplazado a los rincones virtuales. Para quienes amamos el cine: hacerlo, pensarlo, conversarlo y escribirlo, la Cátedra ha sido un lugar de confabulación cinematográfica. En el 2019, durante la temporada inaugural de la nueva sede, asistimos al Encuentro Cátedra Cinemateca como una forma de celebrar el transcurso de tantos años de pensamiento colectivo sobre nuestras imágenes, y también como apertura o bienvenida a lo que está por venir.

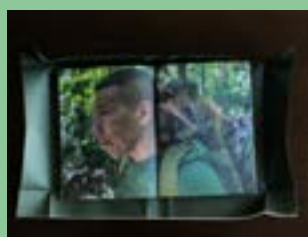
En definitiva, en la Cinemateca hemos construido juntxs una complicidad, una comunidad, una cierta fuerza coral. Allí, tú has compartido gran parte de tu trabajo y el de realizadores como Camilo Restrepo, cuya obra configura un cuerpo con una nueva materia plástica, a partir de archivos, memorias y relatos de nuestro país, y que ahora mismo resuena gracias a la retrospectiva dedicada a su trabajo, en todas las salas de la nueva Cinemateca. Descubrir obras como esta, en un espacio nuevo pero aún así cargado de historia, nos permite entonces comprender ese vínculo entre tiempos diversos marcados por experiencias de vida y muerte: un lazo que nos habla de dolor, ritual, conjuro, imaginación y asombro.

LA COLOMBIA PROFUNDA EN LA MIRADA DE FEDERICO RIOS ESCOBAR

Por:

[SANTIAGO ESCOBAR-JARAMILLO]

Federico Rios Escobar ha recorrido Colombia como pocos. Su conocimiento de la Colombia profunda, viene no solo de su rigor periodístico e investigativo, también de su talento y de una búsqueda creativa permanente. El compromiso para con las historias lo ha llevado a lugares que difícilmente aparecen referenciados en los mapas. Llegar hasta allí para fotografiar a las personas y comunidades que habitan en zonas generalmente olvidadas por el Estado y grupos sociales ciudadanos. Durante las protestas sociales y el Paro Nacional, Federico hizo una pausa para conversar sobre su nuevo fotolibro VERDE, donde documentó los últimos diez años de la vida diaria de las FARC. También sobre su particular manera de observar y construir un cuerpo de trabajo sólido que lo ha establecido como uno de los referentes de la fotografía y el periodismo en Latinoamérica.



Fotolibro **VERDE** de Federico Rios Escobar, publicado por Raya Editorial.

Foto: Juan Cristóbal Cobo / Raya Editorial.

SANTIAGO ESCOBAR-JARAMILLO: Hemos trasegado el mundo de la foto desde hace muchos años y he tenido la suerte y el privilegio de poder editar tu Libro VERDE, el cual resume y cuenta 10 años de la vida de las FARC en la selva, de su paso a la ciudad, del paso de la guerra a la paz. Cuéntanos, ¿cómo se fue conformando el proceso que derivó en VERDE?

FEDERICO RIOS: Diez años son como una carrera profesional. Cuando empecé este proyecto la perspectiva de las cosas, y de cómo iban a suceder, era muy diferente a lo que terminó pasando, porque es muy difícil dar el primer paso y avizorar, al mismo tiempo, el camino completo. Hubo días de pesimismo y hubo días de optimismo, pero siempre reinó la incertidumbre. Cuando yo hice las primeras fotos de guerrilleros, yo no imaginé que esto iba a ser un proyecto como terminó siéndolo. Yo quería asomarme a esa situación, quería dar una mirada a esa realidad con mi cámara, revisar ese acontecimiento nacional, ese momento del país y del mundo y cada viaje, cada obturación de mi cámara, cada foto era la última foto que yo hacía de ese proyecto; sobre todo porque trabajar con grupos armados al margen de la ley da una perspectiva compleja y no tuve nunca la certeza de poder continuar un proyecto. La única certeza que yo tuve era que estaba ahí y que a lo mejor salía con vida, entonces trabajaba día a día, sin más expectativas de un siguiente viaje o de una continuidad del proyecto. Para este proyecto yo creo que fue fundamental el juego de la incertidumbre. Cuando pude hacer un segundo viaje, atesoré ese nuevo viaje tanto como había atesorado el primero y traté de encadenarlos dentro de una secuencia, de una continuidad visual, dándole cuerpo y forma al trabajo, igual con el tercero, el cuarto y el último de los viajes que hice. En cada instante de estos, estuve siempre pensando: “este es mi último viaje”, porque nunca tenía el siguiente asegurado. Además, siempre estuve temiendo por mi vida por el escenario natural de trabajar con actores armados al margen de la ley. Un ataque del ejército, un ataque de los paramilitares, un ataque interno, una mina antipersonal, una bomba, un bombardeo, un explosivo mal armado que detonara dentro del mismo campamento; los riesgos de que las cosas salieran mal eran muchos. Yo creo que esto fue una gran apuesta. Una gran apuesta en la que dijimos: “vamos a darle y a ver qué pasa”. Primer viaje: “Ahí tenemos unas fotos”. Segundo viaje: “De pronto entre las fotos del primer viaje y las del segundo se pueden estructurar unos diálogos interesantes, una articulación entre las imágenes”. Tercer viaje: “¡um, esto está sabroso!”. Cuarto viaje: “Esto está, ya va teniendo pinta de cuerpo de trabajo; aquí se puede hilar algo”.

SANTIAGO ESCOBAR-JARAMILLO: ¿Cómo definirías, a nivel personal, todo el proceso que viviste durante la realización del proyecto? ¿Cuál fue el mayor aprendizaje que tuviste?

FEDERICO RIOS: Este fue un proyecto lleno de miedos, no me da pena llamarlo así, nombrar las cosas por su nombre, empezando por el miedo tan grande, el horror, el pánico que le tengo a las armas y las fotos del libro reflejan eso. Siempre que veo un fusil, no puedo dejar de pensar en el hecho de que, con el mínimo movimiento de un dedo, sin el mayor esfuerzo se puede acabar con una vida; ¡una vida! De allí creo que se deriva uno de los mayores aprendizajes que tuve, pues el proyecto terminó consolidándose como un desafío ético muy grande, a partir de tomar fotografías de personas que han quitado la vida de otras, lo cual no fue fácil. Este desafío día a día consistía en el deber de enfrentarme con la cámara a los combatientes de las FARC, escuchar su discurso, sus ideales de lucha, sus formas de ser en el conflicto armado colombiano, mientras que yo, por mi parte, no soy capaz de quitar una vida y que, precisamente por eso, no puedo apoyar, soportar o colinchar con la lucha armada, porque las armas quitan vidas.

Ese para mí fue un reto ético grandísimo y me parece que se pudo resolver, en la dimensión periodística, aplicando

también los principios éticos de la profesión, abordándolos de la manera amplia y justa de haber establecido un diálogo en el que objetivamente se haya podido plantear a un otro, no un diálogo en el que se le justifica, no un diálogo en el que se le idolatra, sino un diálogo en el que se le plantea, simplemente eso. Creo que este es uno de los éxitos de VERDE, pues este no es un libro en el que se vanaglorie a un ejército armado, pero tampoco es un libro en el que se lo señale.

Para hablar del conflicto colombiano hay que hablar desde el entendimiento, hay que hablar desde la comprensión, hay que hablar desde la posibilidad de entender que el otro necesita ser perdonado.

Algo de esto es lo que hemos visto en las causas del Paro Nacional del 2021, lo vimos en cada paso de la construcción de los Acuerdos de Paz, creo que también lo refleja el libro: unos niños de 11 años en la guerrilla, unos pelados armados, unas personas enamoradas, pero aferradas a las armas porque eran su única alternativa de vida, su refugio, su posibilidad de camino, porque no veían otra y cuando la vieron la abrazaron y aquí están, en la civilidad, cumpliéndole al acuerdo de paz como están cumpliendo la mayoría de los firmantes, a pesar de las circunstancias.

SANTIAGO ESCOBAR-JARAMILLO: ¿Qué nos puedes decir de la transformación de toda esa experiencia viva al papel? Una experiencia que involucró, como dijiste antes, un desafío ético, un miedo, una incertidumbre constante cuyo destino fue su traspaso al mundo editorial.

FEDERICO RIOS: Como te decía anteriormente, el miedo y la incertidumbre consolidaron gran parte del proyecto. Esas sensaciones de alguna forma se manifestaron también en forma de desafíos físicos: cuántas horas en mula, cuántas horas a pie, cuántas ampollas, cuántos aradores, cuántas insoladas, cuántas deshidratadas, cuántos días de hambre y de frío, ¡hijueputa!, me veo a mi mismo, en una madrugada, por allá en una hamaca tirando congelado y mojado. Todas estas sensaciones y situaciones las supimos sortear juntos y fue gracias a que la forma de sortearlas fue conjunta que las fuimos sobrellevando, las fuimos organizando y las trajimos a este punto, a la publicación del libro, un punto del que me siento orgulloso, me siento feliz. Fue una gran fortuna y una suerte haber podido contar contigo, Santiago, desde el comienzo. Una cosa que has dicho con la que estoy muy de acuerdo es que cualquier editor puede editar una secuencia de fotos en forma de fotolibro y que el resultado será, en consecuencia, la mirada del editor sobre las imágenes del fo-

tógrafo. Pero qué suerte que VERDE no es solamente un fotolibro que cayó en tus manos, una secuencia de imágenes para editarlas después de 10 años de trabajo, simplemente; además de eso, pude contar con un editor que conoció desde el principio las reflexiones, las angustias, los miedos y también los errores, porque, Santiago, tú también viste las fotos desenfocadas, mal encuadradas, movidas durante todo el tiempo que abarcó el proyecto. Este caminar ha sido, precisamente, un caminar conjunto de errores y aciertos, de dudas, de grandes incertidumbres, de estéticas fotográficas y de éticas y así hemos podido construir VERDE, un libro que pienso que es único. Qué gran fortuna que un editor y un fotógrafo hayan podido trabajar juntos durante todo el camino del proyecto, pues, además, eso arroja unos resultados muy sólidos. Por supuesto, si mi libro lo hubiera editado Ramón Pez seguramente habría quedado lindo, porque Ramón es un gran editor, pero Ramón no hubiera podido, ni nadie más que no fueras vos, Santiago, conocer los detalles, los rincones, las esquinas de este proyecto como las conociste vos, nadie más habría podido hacerlo y eso para mí fue una suerte. Pero, hablando de miedos, no me da miedo decir que al final de todo ese trayecto, esperaba una respuesta diferente por parte de las editoriales frente al proyecto, esperé que el libro hubiera tenido, por parte de ellas, una acogida diferente, pero no la tuvo. A partir de eso me hice muchas preguntas sobre cómo, cuál y por qué es y se da el funcionamiento de la industria editorial, alrededor de qué apuestas giran, incluso cuestionándome sobre mi trabajo, preguntándome (y dudando) si en este contexto mi trabajo vale la pena o no, la cual es una pregunta fuerte que se dio ante la decepción de que al final del proyecto ninguna editorial nacional quisiera o tuviera el arrojo de acogerlo. No obstante, a esta decepción la acompañó de nuevo la fortuna y el proyecto pudo ser publicado con Raya. Siento que con Raya hicimos un gran trabajo y que vos, Santiago, durante todo el proceso hiciste también un gran trabajo y que su resultado me hace sentir orgulloso, honrado y también, en los términos de la amistad, muy feliz, pues este proyecto, al que le dediqué 10 años de mi vida, fue un proyecto que anduvo de la mano de un gran editor, quien, además, es mi mejor amigo.

SANTIAGO ESCOBAR-JARAMILLO: ¿Podríamos afirmar que mucho de lo que está ocurriendo hoy en día en las calles, referente al paro Nacional 2021 y la protesta social en Colombia, tiene que ver con una molestia generalizada por el no cumplimiento de los acuerdos de paz? Lo vemos en la manera en que sentimos que un acuerdo no se cumplió y no se ha llevado a cabo y hay un descontento generalizado por ello. Tú que has estado fotografiando las marchas, que has estado en la calle durante todas estas semanas fotografiando para el New York Times y para otros medios internacionales, ¿cómo ves el ambiente de la ciudad? Un ambiente, tan dividido, tan agresivo, tan difícil. Una de las fotos que me ha llamado la atención y que más me ha impactado de todas, en todo este tiempo de protestas es la que hiciste en la Plaza de Bolívar de Bogotá, en donde un manifestante se enfrenta a un “Robocop”, a un policía ESMAD con toda su armadura. Es una tensión de volúmenes en donde el manifestante desprotegido solo con su saco y su puño, enfrenta a este gigante y, bueno, está ambientado con el humo y con todo ese contexto de enfrentamiento; pero además, el maestro Marcelo Brodsky, desde Buenos Aires, uno de los artistas más relevantes de la imagen en Latinoamérica, la intervino de manera magistral, como lo ha venido haciendo con otros procesos y proyectos de fotógrafos alrededor del mundo, que tratan y fotografían la protesta. Cuéntame, ¿cómo fue esa experiencia? y ¿por qué para ti es importante estar en ese punto limítrofe entre la fotografía documental o la fotografía periodística y el arte?

FEDERICO RIOS: Frente al Paro Nacional 2021 y a todas las situaciones complicadas y los diferentes malestares que se han desencadenado, pienso que responden a que la gente está cansada, lo que he visto en las calles es a una ciudadanía agotada. Lo que veo en los manifestantes, en las calles, es a unos colombianos que llegaron a un límite en el que ya no toleran más que el gobierno no cumpla con sus compromisos. Las promesas de campaña del presidente actual no han sido cumplidas. ¿Por qué? Porque su eslogan era: más salarios, menos impuestos. Al contrario, la gente está viendo reducciones dramáticas en sus salarios y más impuestos. Con la reforma tributaria se empezaron a poner peor las cosas. Además, el incumplimiento a los acuerdos de paz con las FARC también hizo mella, pues lo que se vio después de los acuerdos es que empezaron a asesinar a los firmantes en un número dramático hasta el día de hoy y no pasa nada. La situación es bastante complicada porque yo siento que los acuerdos de paz eran -y son- muy importantes, fundamentales,



>>“RESISTIENDO” es como @marcelobrodsky tituló esta obra en colaboración, su trabajo de intervención y color sobre mi foto inducen un cambio del universo del fotoperiodismo al arte. Foto: **Federico Rios Escobar**. Intervención: **Marcelo Brodsky**.



>> Cuando le pregunté a **Vanessa** en qué momento se unió a las FARC no supo la respuesta. Toda la vida estuvo allí. Tuvo a su hija Manuela después de firmado el acuerdo. Esta es su tercera hija. Vidrí, Antioquia. Octubre 1 de 2016. Foto: **Federico Rios Escobar**.

pues beneficia a todos los colombianos y no solamente a los ex guerrilleros de las FARC. Hoy por hoy aún hay gente que los ve como un favor del gobierno hacia los excombatientes y no como su respuesta a un llamado que desde hace años venía haciendo el país, como un favor para sus 50 millones de habitantes. Esa foto que me comentas, tomada por mí en la Plaza de Bolívar, es muy simbólica, representa a una especie de David y Goliat, en la misma medida en la que el robusto y armado policía, miembro del ESMAD, es Goliat comparado con el inerme ciudadano. Creo que esa es la dinámica que estamos viendo en todo el país. No sé para dónde va el Paro, no sé cómo parará el Paro. Lo que deseo es que pare “el Para”, para ver si el país empieza a cambiar su rumbo. Mientras eso sucede, creo que mi función como fotógrafo documental y como artista es reflexionar sobre las situaciones que acontecen en el país. Reflexionar desde mi lente, reflexionar desde las imágenes fotográficas y desde ahí, poner en la mesa discusiones y conversaciones que me parecen importantes.

SANTIAGO ESCOBAR-JARAMILLO: Tienes un trabajo de muchos años recorriendo el país a fondo, recorriéndolo hasta el final de sus cordilleras y el principio del nacimiento del agua en todas esas montañas, conociendo a comunidades y a grupos sociales que han estado abandonados por la presencia del Estado, donde bien lo dice en tu proyecto Transputamierda: “aquí no hay carreteras, no hay hospitales, no hay escuelas” y pocos como tú han visto de primera mano esta realidad. Amplíanos un poco el proyecto Transputamierda, en qué consiste y qué buscas con ello.

FEDERICO RIOS: Transputamierda es un proyecto muy político, porque habla del país, de sus ciudadanos, de las formas de recorrer Colombia, del gran reto que es cruzar de una cordillera a otra, o cruzar un río, o ir de una finca a un pueblo. En este país en el que los campesinos no son grandes terratenientes sino víctimas del abandono, casi que deliberado, del Estado. Lo cierto es que las vías para transportarse, no aparecen. Se roban el dinero de las vías, el dinero de los hospitales, de los subsidios, los corruptos todo lo acaparan.

Ese abandono sistemático ha convertido a Colombia en un laberinto difícil de recorrer, en el que un campesino que viva en el cañón del Río Naya, sea lo que sea que este cultive, nunca podrá sacar su cultivo de su territorio para venderlo en un centro poblado, porque el transporte es un reto imposible.

Son territorios en los que un enfermo grave, en sitios como Mandé, tiene que viajar en camilla por días, en los hombros de algún vecino solidario para llegar a un hospital en Urrao. Entonces Transputamierda habla de eso, de un país fragmentado, de un país roto, de un país que no se puede recorrer de una forma sensata. Me aventuro a subrayar otra cuestión; algo que no he fotografiado en Transputamierda, pero que me indigna, porque también genera entre nosotros una

tremenda distancia, son los peajes: los peajes que pagamos en Colombia son absurdos. Como este es un absurdo que nos tocó desde el nacimiento, que lleva tantos años, como que nos habituamos a vivir en ese absurdo, por ello siento que el Paro Nacional es, en cierta medida, como el despertar de ese absurdo. Hoy leía a un periodista de Blu Radio que decía que tenía información precisa de que cada día que no trabajaba el Cerrejón, Colombia dejaba de percibir 4000 millones de pesos en regalías. Y a mí no me asusta que Colombia deje de percibir 4000 millones de pesos durante un día, francamente tampoco me asusta mucho que deje de percibir 4000 millones de pesos multiplicados por los 30 días que ya va a ajustar el Paro Nacional. Lo que a mí me asusta de verdad. Lo que me impresiona y sobre todo me indigna, es que hayan 4000 millones de pesos en regalías diarias y no sepamos en dónde está ese dinero. Porque no creo que lo veamos invertido en el país. Si no está ahí, ¿qué está sucediendo con esa plata? Creo que esto es, de nuevo, una de las causas de lo que estamos viviendo hoy. Entonces Transputamierda es fruto de la indignación de recorrer un país y encontrar el abandono, y el Paro Nacional por el que estamos atravesando es también esa manifestación de esa indignación, una manifestación de que los ciudadanos no aguantan más que se siga dirigiendo a este país hacia el rumbo en el que va.

SANTIAGO ESCOBAR-JARAMILLO: Por último, quiero preguntarte por el proyecto de las lideresas y defensoras de la vida, que también estamos editando en unas cartillas didácticas. ¿Cómo ha sido fotografiar a las lideresas y defensoras de la vida en su territorio, el cual va desde Nariño y Putumayo, Cauca y Valle del Cauca, Centro Andino y Chocó? ¿Qué podemos aprender de estas mujeres sabiendo el mundo difícil que se mueve y enfrentando los riesgos latentes y constantes del asesinato selectivo de estas personas que luchan y trabajan en pro de la comunidad?

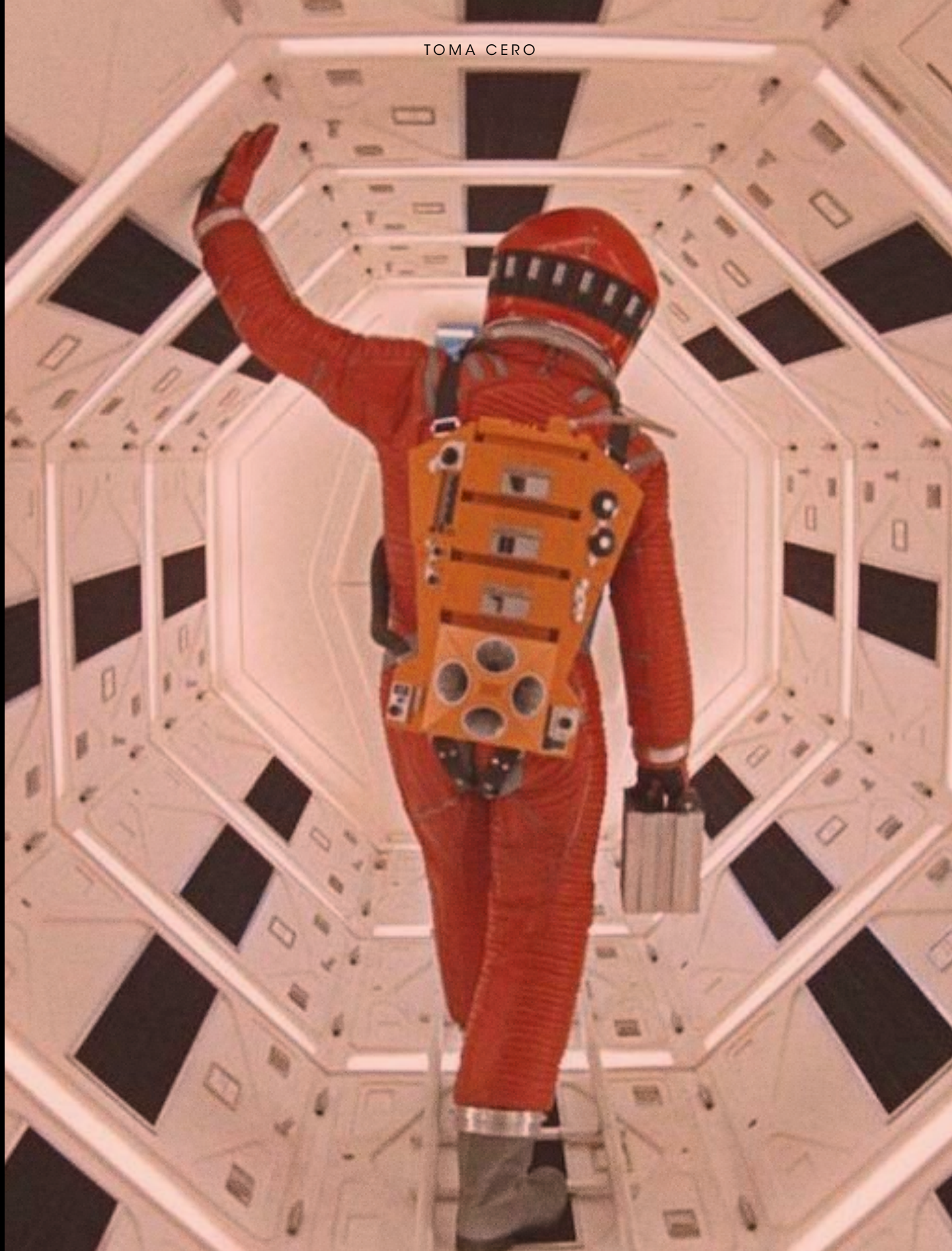
FEDERICO RIOS: Para mí ha sido muy potente recorrer el país con el proyecto de las lideresas y recorrer unos territorios tan periféricos, tan alejados de las conversaciones de las grandes ciudades. El Río San Juan, Noanamá, por ejemplo, Negría. Unos territorios de los cuales la gente ni siquiera conoce el nombre y, con certeza, la mayoría de las personas que intentaran poner un alfiler en un mapa, para ubicar estos lugares, fallarían. Lo que me he encontrado son unas mujeres tenaces, unos espíritus de hierro, pero además un ejercicio de comprensión y de cariño de ellas hacia sus comunidades, hacia sus colegas, hacia sus familias, en el que ellas aprenden a cuidar y son las cuidadoras de la sociedad. Eso es lo que he ido descubriendo, unas mujeres que son cuidadoras de sus sociedades y hacen hasta lo imposible desde una posición, con unos recursos, en cuanto a lo económico, muy limitados, porque tienen conocimiento, tienen experiencia, tienen muchas cosas, pero sobre todo, tienen generosidad. Entonces, lo que he visto es eso, mujeres generosas, mujeres que lo entregan todo por sus comunidades y eso me llena de esperanza, porque cuando veo a este tipo de personas pienso que es posible un país en paz, un país generoso consigo mismo, ojalá pudiéramos todos contagiarnos de la generosidad de estas mujeres.



Guerrilleros del Frente 34 al instante de enterarse de que en Colombia se ha perdido el plebiscito por la paz y ha ganado el NO. Vegaez, Antioquia. Octubre 2 de 2016. Foto: **Federico Rios Escobar**.

TOMA CERO

| Toma Cero | CINEMATECA 20



MEMORIAS EN TECHNICOLOR

2001: Odisea del espacio, 1968

Por: [EDUARDO ARIAS]



El mundo está loco, loco, loco, 1963

Me queda imposible recordar cuál fue la primera película que vi, o que recuerdo haber visto. Yo fui niño en los años 60 y en mi familia ir a cine era un ritual más bien poco frecuente y, por lo tanto, ir a cine era un plan muy especial que quedaban dando vueltas en mi mente durante varias semanas. Mis recuerdos de la infancia están marcados por los teatros que estaban cerca a mi casa. El cine era un asunto que se hacía a pie, como ir a misa. No recuerdo haber ido nunca a teatros lejanos, como el Cinema El lago o el Almirante. Lo más al norte, y no estoy nada seguro, debió ser el teatro Scala de la calle 72 con Caracas.

Pero mis teatros eran los “metros”. El del centro, el Metro Tisquesusa, el Metro Teusaquillo. También fui algunas veces al Mogador, en la calle 23 arriba de la Séptima, y al Olympia. Cerca de mi casa había varios teatros: el Cataluña, el Arlequín, el Miramar, el Radio City, el Palermo y, un poco más al norte, el Americano, que en la actualidad es la sede de la Orquesta Sinfónica Juvenil.

En aquellos años vi, no sé en cuál orden, varias películas que quedaron marcadas en mi memoria. En algún rincón de mis recuerdos anida una imagen de Jerry Lewis y, si mal no estoy, mi mamá estaba de mal genio porque consideraba que la trama de la película, que era como miedosa a pesar de tener como protagonista un comediante, no era apto para niños indefensos como mi hermano y yo. Era algo que sucedía en un laboratorio de química. (¿O será que ya volví recuerdo mío una foto que vi muchos años después en algún libro de críticas de cine de Andrés Caicedo?). Una película que disfruté mucho es **El mundo está loco, loco, loco** (1963), que me gustaría volver a ver para corroborar qué tan divertida era en realidad. La imagen más clara que guardo es que alguno de los protagonistas, al morir, literalmente estiraba la pata y empujaba una lata vacía que estaba en el piso. Otra de las primeras películas que recuerdo haber visto en aquellos lejanos años fue **Los increíbles hombres en sus máquinas voladoras** (1965), una epopeya sobre los primeros años de la aviación, un tema que desde muy niño me ha apasionado. Es muy probable que mi mamá, admiradora de Jacques Tati, me haya llevado a **Mi tío** (1958). En los años 90 la conseguí en video láser y cuando la vi algunas escenas me parecieron familiares.

La novicia rebelde (1965) la vi dos veces. Esa película duró en cartelera años. Literalmente años. De acuerdo con mi registro, la vi el 1 de enero de 1965 y la volví a ver el 1 de enero de 1967. El recuerdo no concuerda con la realidad, ya que, como supe mucho después, la película se estrenó en 1966.

Pero así son los recuerdos y uno se muere fiel a ellos.

En los años 60 eran muy comunes las superproducciones inspiradas en hechos históricos, que se rodaban en películas de 70 milímetros y solamente podían exhibirse en unos pocos teatros que contaban con una gran pantalla curva. Cinerama se llamaba, si mal no estoy. Al comienzo presentaban algún corto y los trailers de próximos estrenos con un proyector normal y, cuando iba a comenzar la película, las cortinas rojas del teatro se abrían aún más para darle espacio a la pantalla gigante. Recuerdo haber visto en este formato **La conquista del oeste** (1963), **Quo Vadis** (1951) y **Ben Hur** (1959). De la primera aún me conmueven las grandes carretas de los pioneros, las praderas abiertas y los bisontes. De las otras dos, el esplendor del imperio romano y la crueldad de sus habitantes. Eran películas de más de dos horas de duración, que en los intermedios hicieron muy famosa la diapositiva que decía: “Invite a los suyos a nuestra cafetería”.



De regreso al formato normal, me encantó **La fuga fantástica** (1966), con Louis de Funès, una comedia que sucede durante la Segunda Guerra Mundial en la Francia ocupada por los alemanes. Otra película de la Segunda Guerra Mundial que me impactó mucho en aquellos años fue **El día más largo del siglo** (1962) una recreación muy detallada del desembarco de Normandía. A la película que mis papás me llevaron con verdadero entusiasmo fue a **Fantasia** (1940), la única película de Walt Disney que recuerdo haber visto de niño. ¿La razón? Ellos eran muy aficionados a la música clásica.

Mi primera infancia cinematográfica se cerró en 1968 con **2001: Odisea del espacio** (1968), una película que no entendí nada, pero que me marcó muchísimo porque en aquellos tiempos se preparaba la llegada del hombre a la Luna.

Mi papá era director del Observatorio Astronómico y desde muy niño había seguido los logros de astronautas como la perrita Laika, Yuri Gagarin, Valentina Teereschkova y John Glenn.

Aún conservo de aquellos lejanos días un muy lujoso folleto promocional a todo color con fotografías de la película que consiguió mi papá y que dice: “Estados Unidos lanza la misión Apolo X. Metro Goldwyn Mayer lanza ‘2001: Odisea del espacio’”.

Esta película, una de mis favoritas ahora que la he visto una decena de veces en mi edad adulta, es tal vez el principal punto de contacto entre el niño que se maravillaba con las historias que cuenta el cine y el adulto que aprendió con los años a ver cine de muchas otras maneras, pero que jamás ha perdido la emoción de niño que le producen las luces del teatro que se apagan lentamente junto antes de que empiece la proyección.

La Novicia Rebelde, 1965



BAMBA Y JHONNY HAN ENCONTRADO UN PORTAL A UNA LÍNEA DE TIEMPO EN LA CUAL LA PANDEMIA DEL COVID HA PASADO. ESTÁN DISFRUTANDO DE UN PASEO EN SAN VICTORINO EN MEDIO DE UNA GRAN MULTITUD. MUCHOS PERSONAJES DEL CINE, LA TELEVISIÓN Y LA ANIMACIÓN TAMBIÉN SALIERON DE PASEO A LA PLAZA ¿PUEDES ENCONTRARLOS A TODOS?

PISTAS

1. ESTOS CUATRO EXTRAÑOS YA SON PARTE DEL D.C
2. ALBUS DUMBLEDORE LE HEREDÓ A HARRY POTTER ESTA IMPORTANTE PIEZA DEL JUEGO DE QUIDDITCH, QUE ADEMÁS CONTIENE UNA DE LAS TRES RELIQUIAS DE LA MUERTE.
3. REX ES UN JUGUETE QUE SE VOLVIÓ ESTRELLA DE CINE.
4. "EL PERRO" Y JACINTO CONSTRUYERON ESTA INGENUOSA MÁQUINA PARA LLEVAR A CABO LA TÁCTICA DEL MOLUSCO.
5. ESTE GUARDIÁN DE LA ORTOGRAFÍA AYUDA A MEJORAR LOS INDICADORES "UN POQUITICO"
6. DOS CAMINANTES USABAN ESTE ARTEFACTO PARA CARGAR PASAJEROS EN EL CENTRO DE BOGOTÁ.
7. CUENTA LA LEYENDA VALLENATA QUE ESTE INSTRUMENTO TIENE UNA MALDICIÓN. FERMÍN NO LO ENCUENTRA Y AHORA TENDRÁ QUE EXPLICARLE AL MAESTRO IGNACIO DÓNDE LO DEJÓ OLVIDADO.
8. PARECE QUE ALGUIÉN SE ENCONTRÓ CON UNA DE LAS CREACIONES DE HATTORI HANZO.
9. CRISTINA Y SIMÓN, DOS JÓVENES GRAFFITEROS PINTARON ESTE CETÁCEO PICTÓRICO.
10. ESTE VEHÍCULO VIAJERO DEL TIEMPO SIEMPRE LLEGA PUNTUAL DÓNDE HAY PROBLEMAS.
11. LA ESTRELLA DEL BOLETÍN DEL CONSUMIDOR.
12. REPTIL EMBLEMÁTICO DEL BALOMPIÉ COLOMBIANO.
13. BAMBA Y JHONNY, NUESTROS PROTAGONISTAS.
14. LOS DETECTIVES DE LA UNIVERSAL NO SE PIERDEN NI UNA.
15. EL DOCTOR LECTER YA LLEVABA MUCHOS AÑOS ANTES DE LA PANDEMIA; ACOSTUMBRADO A LA MASCARILLA Y AL ENCIERRO.
16. EL PROPIO MOMPIRRI.
17. ESTE JOVEN HONGO YA LLEVA RODANDO VARIAS VUELTAS A LA PLAZA MIENTRAS VA GRAFFITEANDO SU NOMBRE.
18. UNO DE LOS AVENGERS DEJÓ OLVIDADA LA PARTE MÁS IMPORTANTE DEL UNIFORME.
19. EL HERMANO DE "LA MENCHA" Y SU AMIGO EL GORDITO.
20. LA FEA MÁS FAMOSA DEL MUNDO.



SER AUDIO- VISUAL

**CINEMATECA
RODANTE:**



El Sistema territorial para el
fortalecimiento audiovisual de Bogotá.

**SER
AUDIO-
VISUAL**



CINEMATECA
DE BOGOTÁ



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES

