

G

I

W

A

E

O

N

Becas de curaduría
2018-2023
Colección Catálogos Razonados

E

T

B

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Carlos Fernando Galán Pachón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Santiago Trujillo Escobar
SECRETARIO DE CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES

María Claudia Parias Durán
DIRECTORA GENERAL

Lina María Gaviria Hurtado
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Alba Yaneth Reyes Suárez
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Silvia Ospina Henao
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

CINEMATECA DE BOGOTÁ, GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Ricardo Cantor Bossa
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Angélica Clavijo Ortiz
LÍDER MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINADORA EDITORIAL

CATÁLOGO RAZONADO BECAS DE CURADURÍA 2018-2023

Catalina Posada Pacheco
REVISIÓN EDITORIAL

Angélica Clavijo Ortiz
Catalina Posada Pacheco
Ricardo Cantor Bossa
COMITÉ EDITORIAL

Tangrama
DISEÑO GRÁFICO, DIAGRAMACIÓN Y MONTAJE DIGITAL

Ginett Alarcón | Artificio
CORRECCIÓN DE ESTILO

Panamericana Formas e Impresos S. A.
IMPRESIÓN

Textos

© De todos los autores

© IDARTES, 2024

Azul Aizenberg, Andrés Felipe Ardila, Felipe Colmenares, Diego Felipe Cortés, Sara Erasmi, Sara Fernández, Lina González Vergara, Juan Camilo González, Carla Melo, Paula Molina, Felipe Murcia, Luis Felipe Raguá, Iván Esteban Reina, Alejandra Rodríguez Castro.

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

Esta es una publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: cinematecapublicaciones@idartes.gov.co

Catálogo becas de curaduría / Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES ; Coordinación y revisión editorial: Catalina Posada Pacheco

Bogotá: Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2024

136 p. : fotografías blanco y negro, color ; 24 cm. -- (Colección Catálogos Razonados)

Incluye bibliografía, filmografía y anexos.

ISBN impreso: 978-628-7686-58-8

ISBN digital: 978-628-7686-59-5

1. Cinemateca de Bogotá – Curaduría – Siglo XXI
2. Cinemateca de Bogotá – Beca curatorial – 2018 - 2023
3. Cinemateca de Bogotá – Muestras cinematográficas – Siglo XXI
4. Exhibición cinematográfica – Bogotá (Colombia) – Siglo XXI
5. Cine contemporáneo – Temas, motivos
6. Cine documental – Crítica e interpretación – Siglo XXI
7. Cine de ficción – Crítica e interpretación – Siglo XXI

CDD 791.4309861

Descárguelos en internet en:

<https://idartesencasa.gov.co/cinemateca-de-bogota/colecciones-libros>

Portada: **La casa del árbol**. Juan Sebastián Quebrada, 2017.
Cortesía: Evidencia Films.

Cinemateca de Bogotá
Becas de curaduría
2018-2023

6 **Las curadurías como cartas de navegación**
María Claudia Parías + Ricardo Cantor Bossa

8 **Un mundo sin adultos y la política de la amistad**
Andrés Ardila + Andrés Isaza + Sara Fernández

20 **Más allá del trabajo: muestra iberoamericana de cine obrero**
Luis Felipe Raguá + Iván Esteban Reina

32 **Creer en lo que no se ha revelado.**
Retrospectiva integral y obra inédita de Luis Ospina
Lina González

40 **Relato oral y ruina: construcción de la memoria en el cine contemporáneo**
Paula Molina + Felipe Murcia

52 **Marta Rodríguez y Ken Loach, el latido mundial del cine político y social**
Felipe Colmenares + Sara Erasmi

62
7

contenido

Animación porosa: el gesto del cuerpo en la imagen
Diego Felipe Cortés + Carla Melo + Juan Camilo González

6

Subvertir el archivo, colectivizar la memoria
Azul Aizenberg

90

Todos los colores de la oscuridad: una curaduría que le apuesta al cine de terror para atraer públicos a través de emociones que habitan en lo desconocido
Alejandra Rocas

100

Catálogo
Becas de curaduría 2018-2023

Colaboradores

131

Las curadurías como cartas de navegación

María Claudia Parías

Directora del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES

Ricardo Cantor Bossa

Gerente de artes audiovisuales del IDARTES y director de la Cinemateca de Bogotá

La escritura audiovisual se expande cuando se concibe más allá de la generación de historias en forma de libretos o guiones. Crece en posibilidades cuando abarca el gesto de poner en diálogo diversas narrativas ya creadas: obras y películas, como una «instantánea en el presente» sobre un tema, un momento histórico o una coyuntura social.

¿Las curadurías como cartas de navegación? ¿Como mapas de ruta? ¿Para qué? Para generar relecturas y nuevas aproximaciones sobre el cine, el arte y la sociedad, para ampliar la pluralidad de voces que seleccionan las películas que se exhiben y se encuentran con los públicos, para proponernos caminos que indagan y exploran las pulsiones de los y las creadoras audiovisuales.

Bajo estos cometidos, creamos en 2018 desde el IDARTES y la Cinemateca de Bogotá las becas de curaduría dentro del programa distrital de estímulos a la cultura, a propósito de la apertura de la nueva Cinemateca. Un quinquenio después, diversos mecanismos participativos en nuestra programación han visto consolidar y emerger nuevas voces en el oficio de la curaduría, tanto en el ecosistema audiovisual del país como en el equipo de trabajo de este Centro Cultural para las Artes Audiovisuales.

A través de las becas de curaduría, de la Franja Vive la Cinemateca y del Ciclo Horizontes, diversos gestores culturales, programadores, realizadores audiovisuales, historiadores, antropólogos, etc., se han dado cita para provocar encuentros en torno al cine, desde sus formas narrativas, estéticas, géneros, técnicas y postulados conceptuales y de representación.

La Franja Vive la Cinemateca, abre la posibilidad a cualquier persona interesada en realizar funciones especiales abiertas a todo el público en las salas de la Cinemateca de Bogotá, para presentar obras audiovisuales en diversos formatos (capítulos de series, documentales o videos musicales) producidos de forma autogestionada o con el apoyo de recursos públicos para la televisión regional del país. El Ciclo Horizontes propone el encuentro de dos curadurías alrededor de una obra latinoamericana desde el cine (o en el futuro desde otras artes), que tiene o ha comenzado a ocupar un lugar canónico en la vida cultural de la región. Horizontes se crea con el objetivo de resaltar el oficio de la curaduría como un gesto de escritura audiovisual y de reflexionar e interpelar acerca de nuestras cinematografías.

Los proyectos ganadores de las becas de curaduría audiovisual para la Cinemateca de Bogotá, nos han permitido acercarnos y explorar técnicas y estéticas, como la animación desde una perspectiva que busca evidenciar el trazo y el gesto del creador en las obras resultantes; el cine político

como catalizador de procesos sociales y accionador de pensamiento crítico en los públicos; el cine que representa a trabajadoras y trabajadores en diversos quehaceres y contextos por el mundo y la reflexión sobre la necesidad de posibilitar un cine obrero de auto-representación; el cine de terror desde sus diversas vertientes y formas de creación más allá de los imaginarios concebidos por las grandes industrias del cine de entretenimiento.

Muestras de cine que indagaron en historias de corto y largometraje sobre la representación de la infancia y la juventud en contextos donde predomina la ausencia de adultos o que negaban el concepto de lo adulto; películas que desde las manifestaciones de la oralidad y la idea de la ruina exploraban un cine de vanguardia, transgresor y de avanzada en términos de lenguaje y forma audiovisual; y un cine creado a partir de los archivos, audiovisuales y/o sonoros, su reinterpretación y uso en clave crítica para la confección de nuevos discursos a partir de registros audiovisuales espontáneos, libres o intencionados a objetivos distintos que ser una película. Finalmente, y no menos importante, la retrospectiva integral del destacado cineasta colombiano Luis Ospina, amigo y colaborador de la Cinemateca de Bogotá, el hogar que escogió para salvaguardar su archivo personal.

Estos estímulos a las curadurías de obras cinematográficas y audiovisuales nos han permitido expandir las miradas y aproximaciones a una cada vez más vasta producción audiovisual, así como ampliar el panorama de programación de la Cinemateca y generar conversaciones diversas y profundas sobre lo que el cine y sus creadores eligen como sujetos y contextos de representación y de autorepresentación. Hemos visto emerger intereses e indagaciones de los programadores acerca de los diálogos que suscita el cine con las realidades del mundo, con las coyunturas sociales, políticas y culturales de un momento histórico o de la actualidad.

Un mundo sin adultos y la política de la amistad

Curaduría y texto

Emilia II Cine

Andrés Arcilla + Sara Fernández + Andrés Isaza

Resumen

Entre la anécdota, la correspondencia y la reflexión, el recorrido de un proyecto entre amigos. En 2018, realizamos la curaduría audiovisual *Un mundo sin adultos* con la idea de preguntar qué movilizaba la ausencia de adultos en nuestras formas de ver cine. La curaduría se transformó en una escuela y nos ayudó a seguir las pistas de intuiciones y conexiones entre un corpus de películas diversas, cada una de las cuales ofrece una respuesta diferente a la negación del adulto. Las películas son presentadas aquí en tres líneas temáticas: juego, caos y descubrimiento. Imaginamos también nuevos caminos para el cine colombiano, del cual hemos hecho parte con la puesta en escena de un encuentro. Nos cuestionamos las ideas de los padres cinematográficos que perviven aún en el cine contemporáneo y reclamamos el hacer juntos como amigos de forma cariñosa y política.

Palabras clave

Infancia, juventud, desarrollo, juego, anarquía, tradición, descubrimiento, origen, inmadurez, formación

Andrés Ardila

*Los niños juegan
a extraños juegos
curiosos mundos
en sus extraños juegos
Extraños juegos, Los Zombis*

Recuerdo esta canción de Los Zombis con mucha nitidez cuando pienso en *Un mundo sin adultos*, nuestra curaduría audiovisual. Fue la canción que pusimos en el tráiler promocional y era como un mantra de los juegos que planteábamos con el proyecto. Quisiera que habláramos en profundidad de dónde vino la idea y cómo la ejecutamos. Propongo que vayamos por temas y cada uno plantee sus experiencias y preguntas: un diálogo que puede ayudarnos a ir excavando en las ideas que teníamos en esos años. Comienzo preguntándome: ¿de dónde surgió la idea y por qué la presentamos a la Beca de Curaduría de la Cinemateca?

Andrés Isaza

Era 2018, y un año antes nos habíamos graduado de Cine y Televisión, una de las carreras con menos empleabilidad en el país. Estábamos de aquí para allá haciendo *freelance* o trabajando para empresas macabras. Dependiendo lamentablemente del privilegio de tener papás, nos sentíamos como unos adolescentes tardíos. Había venido el plebiscito por la Paz y nos sentíamos asfixiados en una democracia que nunca le había dado la razón a las minorías

y a la diversidad... Era una época de desesperanza y anhelo. Y ya se percibía en las calles y en las urnas una chispa encendida y esto nos daba aliento. También había muerto Juan Gabriel y su tristeza romántica acompañaba nuestras noches.

De ahí viene este rechazo insoportable a la adultez. Nos sentíamos muy separados de las generaciones anteriores, estábamos cansados, después de habernos criado con esta historia nacional, con la tragedia ignorada que se pasaba en la televisión al fondo del pasillo después del almuerzo. Otro lugar de donde también partimos para encontrarnos. Nos reunimos en casas de amigos a charlar y a cenar, a discutir de política e intentar organizarnos. Escribimos a muchas manos el «Manifiesto por un (nuevo) cine cuir», que leímos en varias muestras del Ciclo Rosa 2018 en Bogotá, Medellín, Cali y Manizales.¹ Y de esos mismos grupos de debate y cinefilia surge la visión de presentarnos a la Beca de Curaduría Audiovisual del IDARTES. Aparece entonces esta idea: *Un mundo sin...*, y como sentíamos una llama tan viva, supimos que el mundo que queríamos era un mundo nuestro, donde no estuvieran los adultos que nos habían amargado en ese momento contingente. Fue entonces un sentir vivo de ese momento histórico.

Era una idea que podía ser divertida, lúdica, constructiva, pedagógica. Pero ojo, porque la idea no era hacer un ciclo sobre la infancia y la adolescencia, por el contrario, habíamos decidido negar la idea de adultez y eso nos daba muchos rumbos. Entonces escogimos unas películas, aquellas de niños solitarios y perdidos, y lentamente comenzamos a jugar más con esa negación del adulto, comenzamos a abrirla e intentar encontrar los bordes y los extremos de la idea. Tuvimos varias apuestas inesperadas como el fin de la humanidad, la vejez, el padre cuidador, la teatralidad, etc. Queríamos que cuando el espectador fuera a participar del ciclo, encontrara siempre una respuesta diferente a lo que es lo no-adulto, y eso lo llevara a nuevas cuestiones y discusiones. Era mostrar una diversidad de formas de responder esa pregunta. El ejercicio va más allá de ignorar a los adultos. Y la verdad es que en la muestra hay muchos adultos, unos que son memoria, otros que están al margen del cuadro, otros que no logran lidiar con su adultez. Porque también es cierto que la adultez está constituida por aquellas reminiscencias

1 El manifiesto se puede leer en el blog de Pedro Adrián Zuluaga, Pajarera del medio: <https://pajarera-delmedio.blogspot.com/2018/07/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en.html>. También fue publicado en la revista *Canaguaro*: <https://canaguaro.cinefagos.net/n03/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en-colombia/>

acumuladas del crecimiento, como diría Agamben: «(...) experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia».²

Este proyecto está cultivado también con nuestra amistad que evolucionó y se fortaleció durante todas las etapas. Pero como amigos, la idea era que el trabajo fuera algo lindo y ameno, donde compartimos más que solo burocracia y cinefilia sino también política y comida. Y, durante el proceso, hacíamos almuerzo, café, tomábamos la siesta y en la noche íbamos a tantear los bares de Chapinero. Hay que recordar eso cuando trabajamos con los amigos. Más allá de las afinidades laborales, debe prevalecer siempre la amistad y esas cosas que nos unieron en primer lugar. Fue una forma de resistencia en esa época fría después del pregrado. Y años después, cuando salimos del país, añoramos mucho tener este tipo de amistades políticas y fraternas allá como las que cultivamos en esos tiempos de maduración y crisis.

Andrés Ardila

Me gusta mucho pensar en esto de los padres cinematográficos, no solo como unas figuras del canon del cine en Colombia o Latinoamérica, sino también como representantes de unas formas de producción que eran asfixiantes, ¿no? Últimamente, y cada vez con más atención, recuerdo algunas frases que la ensayista española Remedios Zafra escribió: «Los trabajos culturales animan a una implicación entusiasta como manera de evidenciar el valor (inmaterial) de la pasión de un trabajo creativo, intelectual o estético que punza. Pero, simultáneamente, dicho entusiasmo participa en un proyecto de vulnerabilidad económica, sostenido en “unos ganan siempre y otros viven del entusiasmo y la vocación”, justificando que se trabaje gratis o se pague por trabajar».³ Leerla, para mí, fue casi como ir a terapia sin saberlo. Darse cuenta de que por mucho tiempo habían usado mi entusiasmo, las ganas de hacer y proponer proyectos para seguir sosteniendo un sistema precario de trabajo. Éramos mano de obra gratis y no poníamos resistencia.

Ninguno de nosotros se encargaba del gran cine, aunque algunos cortos independientes de bajo presupuesto salían. Los tres nos habíamos graduado como directores de cortos, y todos contaban relaciones trucas con los adultos. En

Los innombrables (dirigido por Sara Fernández), una madre encerraba a sus hijos enfermos. En **Medias blancas** (dirigido por Andrés Isaza), un joven mudado a Bogotá para estudiar sentía la lejanía de la casa materna, y en **María en la oscuridad** (dirigido por mí), un hijo reclamaba a su madre su abandono. ¿De dónde venía esta desazón familiar? Creo que de ahí también partieron algunas ideas sobre algo que estaba roto en la noción de familia y que queríamos entender o profundizar.

Recuerdo que, además, al pensar y escribir el proyecto revisamos también la presencia de la infancia en el cine. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la figura del niño tomó una relevancia muy intensa. Había pasado la guerra y los adultos no los habían podido proteger. Mucho de ese cine del neorrealismo italiano o la Nueva ola francesa tenía en el centro la infancia. La familia moderna y destruida de **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre Cent Coups*, François Truffaut, 1959), el personaje de Bruno en **El ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) que se defrauda de su padre y ayuda a salvarlo de su error, o incluso el suicidio del personaje infantil de **Alemania, año cero** (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini 1948), incapaz de encontrar un centro y un sentido en una Berlín arruinada, son solo algunos ejemplos de una niñez tremendamente sujeta a las derivas de la historia y la política.

En Latinoamérica tampoco escapaba. Los niños encarnaban las problemáticas sociales y servían al propósito de generar empatía y una respuesta crítica en la audiencia, como en **Los olvidados** (Luis Buñuel, 1950), **Tire Die** (Fernando Birri, 1960), **Crónica de un niño solo** (Leonardo Favio, 1965) y **Gamín** (Ciro Durán, 1977). Nos preguntábamos mucho cómo empoderar las figuras infantiles y sacarlas de esa función pasiva de un discurso político que las aprovecha. Vimos que en el cine contemporáneo había una luz, unas personajes que buscaban otros relatos lejos de los grandes discursos de la política tradicional. Aquí proliferaba lo íntimo y la búsqueda de la afectividad en unas nuevas formas de relaciones sociales: un mundo sin ley y sin adultos.

Sara Fernández

¿Cómo nos situábamos nosotros frente a la tradición de la infancia en el cine? ¿Qué teníamos para aportar? Con esta pregunta tan vívida del paso a la adultez, pensábamos en la negación como forma de resistencia. Y veíamos en el cine contemporáneo una resonancia con esta premisa. Deseábamos traer a la pantalla de la Cinemateca las películas de directoras y directores que no solo ponían en escena a niños, sino a adultos infantilizados, a adolescentes

2 Agamben, Giorgio (2004). *Infancia e historia, destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo Editora, 74.

3 Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama, 169.

en mundos turbios, niños tratados con la solemnidad del mayor o mundos posthumanos.

En la muestra **Un mundo sin adultos** propusimos una revisión temática y estética en una selección de veintidós películas reunidas en doce programas, dos de ellos para niños, y tres que venían acompañados por conferencias: «Cine e infancia en América Latina» por el profesor Francisco Montaña, «Los niños en el cine de Víctor Gaviria», con el director y moderada por Pedro Adrián Zuluaga, y un panel de jóvenes directores colombianos titulado «Conflictos con la tradición».

Llegamos a estas películas y programas a través de la exploración, como lo hacen muchos de los personajes en ellas. Entre los elementos recurrentes que identificamos están el juego, como una estructura que caracteriza la visión infantil; el caos, como punto de inflexión que nos diferencia del deber ser del mundo adulto, y el descubrimiento como experiencias que organizan los recorridos de los personajes. Esta mirada infantil es una herramienta y un instrumento para evaluar el mundo de los adultos y develar sus sinsentidos. Una buena parte de las películas de la curaduría heredan de la modernidad cinematográfica la idea de la fisura: algo en el mundo está roto. Sin embargo, no era una muestra solo para niños y nos encargamos de que quedara claro en el cartel promocional.

Pongo sobre la mesa la idea del juego, donde la imaginación es usada activamente por diversas películas para proponer esa mirada infantil que trastoca la realidad. Quiero también retomar pensamientos del escritor francés Roger Caillois en torno a ese concepto. Para él, el juego es una sociedad anarquista: hay reglas, una suerte de legislación tácita respetada en un universo sin ley, pero sin ser punitivo.⁴ Establecemos unos límites pero nos movemos con soltura dentro de ellos.

En **La cara que mereces** (A cara que mereces, Miguel Gomes, 2004) hay un retorno de la adultez a la niñez cuando el personaje principal, Francisco, cumple 30. Incluso su cuerpo vuelve a la infancia: le da sarampión. Esta enfermedad no solo lo saca del mundo preescolar del que aborrece estar rodeado, sino que da paso a un encierro que funciona como mito fundacional para todos los otros adultos infantilizados que viven en la casa donde él reposa. Con **Adiós entusiasmo** (Vladimir Durán, 2017), Axel, un niño de doce años, y sus hermanas mayores, viven con una madre encerrada en el baño como si jugara al escondite. Todas las figuras adultas que orbitan alrededor del niño son igual de infantiles que él.

4 Caillois, Roger (1994). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica.



Cartel de la curaduría Un mundo sin adultos.

La vida de la familia pareciera desarrollarse como un gran juego, entre peleas, celebraciones y una función teatral.

En **El niño y el mundo** (*O Menino e o Mundo*, Alê Abreu, 2012) el viaje de un niño que intenta encontrar a su familia se convierte en un juego donde descubre su contexto atravesado por las catástrofes ambientales. Por medio de una animación de figuras abstractas y entrópicas, nos acercamos a una visión infantil y vívida de la naturaleza y la ciudad. La dinámica del juego es parecida en Takara. **La noche donde nadé** (*The Night I Swam*, Damien Manivel y Kohei Igarashi, 2017), donde un niño de seis años se aleja del camino de la escuela y parte al descubrimiento del mundo, como a una aventura, y ese acercamiento pasa más por la imagen que por el lenguaje —el niño no habla en toda la película—, a través del dibujo y unas fotografías de su cotidianidad tomadas por él mismo. No hay peligros en el mundo, sino un profundo afán de descubrimiento. Por último, en **Hermanos** (*Frère et Soeur*, Daniel Touati, 2014) dos hermanos de cinco y ocho años son seguidos por una cámara que solo se fija en ellos mientras viven su día a día, juegan, los regañan. No vemos a su madre, solo la escuchamos y vivimos con ellos las experiencias de cierta etapa de crecimiento.



La cara que mereces [A cara que mereces]. Miguel Gomes, 2004

Andrés Isaza

Recuerdo con mucha emoción cuando nos decidimos por **A cara que mereces**. El crítico argentino Roger Koza, en su artículo «El deseo de ficción: el cine de Miguel Gomes», dice: «La infancia es una edad que trasciende a la propia niñez en sí, aunque es en ese estadio concreto de una vida donde se aprende a reconocer el deseo de ficción. ¿En qué consiste ese período? En la infancia es posible desarrollar una cierta aptitud perceptiva y espiritual por la cual todo lo que está presente en el mundo concita interés y asombro». ⁵ Esta función didáctica de la infancia está envuelta también en las formas lúdicas y en el juego mismo.

Me gustaría describir un poco la idea de caos en la muestra, que se encuentra en algunas de las películas más. Sin razón y orden los humanos estamos a la suerte de un mundo sin leyes. La guerra y la violencia, que siempre nos han acompañado, son los espacios delirantes donde la condición humana parece quebrarse. En **Incluso si ella hubiese sido un criminal...** (*Eût-elle été criminelle...*, Jean-Gabriel Périot, 2006), los franceses que han recobrado la autonomía tras la Segunda Guerra, toman venganza en el ágora pública y en un brutal juicio a las

mujeres que se involucraron sentimentalmente con nazis durante la invasión. Este rito pareciera germinar en ellos un efecto de reparación histórica y ajusticiamiento. Las risas alegres y burlonas de este tribunal evocan la crueldad de los juegos infantiles; el archivo filmico, deformado por los artificios de Périot, marca una fuerte distancia histórica que nos hace perder la capacidad de darle sentido al hecho y de establecer concordancias lógicas: la película es un juego macabro y en tanto juego, remite a la infancia como ausencia de razón. Esta es una de esas películas extremas que llevaban un poco lejos la negación del adulto, y generó también muchas preguntas en el público.

El orden del mundo adulto se pone en cuestión en la película paradigmática sobre la infancia en Colombia, **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, 1998). Allí, niños y jóvenes viven en la anarquía de la calle, sin figuras adultas reguladoras, pero en una búsqueda permanente del afecto familiar que perdieron o no les fue dado, intentando reconstruirlo entre ellos. Es parecido el caso de **La tribu** (*Plemya*, Myroslav Slaboshpytskyi, 2014), donde se evidencian estas rupturas con el mundo adulto. En la película, hablada completamente en lenguaje de señas, un adolescente ingenuo que llega al internado para sordomudos se encuentra con un mundo de narcotráfico, delincuencia y prostitución. En la complejidad del orden social al que se someten, los

5 Koza, Roger (2017). «El deseo de ficción: el cine de Miguel Gomes» en *Ficciones encantadas*. Los Cuadernos de Cinema 23.

jóvenes actúan como adultos creando un sistema anárquico sumido en la violencia. Asimismo, en **El Edén** (Andrés Ramírez, 2016) dos jóvenes que irrumpen en las ruinas de un antiguo balneario se dejarán atravesar por sus impulsos violentos, especialmente en el encuentro con un inesperado adulto.

En el caso de **Pude ver un puma** (Teddy Williams, 2011), unos muchachos deambulan por los techos de un mundo destruido, del cual ellos parecerían ser los únicos habitantes. Una nueva lógica social se construye sobre las ruinas, una que es libre como el propio ejercicio de filmar caóticamente los amigos. Por su parte, **Fantasy Sentences** (*Phantasiesätze*, 2017) de Dane Komljen, director nacido en la Bosnia yugoslava, es la prueba inexorable de la ausencia adulta, no en las simples facultades cognoscitivas, sino en un mundo despoblado que nos recuerda el efímero paso de la humanidad por el planeta. La huella del mundo adulto que existió sobrevive entre los vestigios de la memoria: fotografías, películas caseras de Super 8 mm y Hi 8, ruinas de edificios y la vegetación que los consume. Este cortometraje está basado en el juego poético de Walter Benjamin con una niña de 11 años, en el que ella tenía que ordenar las palabras que él le diera, creando así frases fantásticas donde el sentido se encontraba en el mismo flujo arbitrario.

El experimento de Komljen inspirado en Benjamin nos hace sentir que hay algo más allá del significado. Que los conceptos libremente se asocian en nuestras cabezas. Que las películas pasan ante nosotros como ríos que fluyen. Yo creo que esto tiene que ver también con el caos de nuestro ejercicio

curatorial, que de repente vamos hasta el extremo de la negación del adulto y le proponemos eso al espectador, que se pregunte y se plantee esos bordes: que los explore y los sienta y vea si es posible responder a esto en ese lugar.

Andrés Ardila

Hay algo que se cruza en el juego y en el caos representado en la guerra. ¿No es jugar, con frecuencia, un teatro del conflicto? Se juega a los piratas, a los exploradores o a ir en contra de un mal supremo. Pero se juega también a cuidar. Es el caso de **Hermanos**, que muestra a los hermanos en la complicidad y la diferencia, en el cuidado mutuo. Al hablar de la infancia, olvidamos a veces a esas figuras fundamentales, los hermanos, que nos permiten formarnos horizontalmente, en la semejanza, sin el sesgo de autoridad que tienen los padres.

Al llegar a la tercera parte de este trayecto que nombramos descubrimiento, pienso de nuevo en los padres. Ante el niño, las figuras paternas y familiares son las principales conexiones con el mundo adulto al que le corresponderá pertenecer. Los padres no solo proveen el cuidado, se ocupan de enseñar al infante la lengua, los ritos, los valores morales, el manejo de herramientas, etc.

En el cortometraje documental **La reina** (Manuel Abramovich, 2013), el encuadre resalta el rostro de la niña que lo protagoniza. Los adultos quedan excluidos, fragmentados, como seres míticos y ausentes, vemos solo su rostro expectante y nervioso, mientras los escuchamos. Sobre la cabeza



de la niña cae el peso de la tradición, una inmensa corona de brillantes que casi no puede cargar y, aún así, ella quiere mantenerla como prueba del mundo al que los adultos, sin consultarle, la han arrojado.

El protagonista de **Niñato** (Adrián Orr, 2017) es un padre joven que se hace cargo de tres niños. Un personaje cotidiano que está sumido en un mundo íntimo privado de adultez; a la vez, encarna en él la aguda crisis económica española y su subsecuente crisis de referentes éticos y morales. Desesperado por su entorno y aun así dispuesto a cuidarlo, el personaje le replica a Oro, su hijo más problemático: «Necesitas ser más autónomo, ¿sabes qué significa ser más autónomo? Que te apañes tú solo».

En la ausencia de las figuras de autoridad los personajes infantiles se vuelcan a las travesías para encontrar un orden, un sentido, una tradición. Ese es el caso de **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, Theo Angelopoulos, 1988) donde vemos a dos hermanos que emprenden solos un viaje para buscar a su padre y encontrar una razón para su existencia: un viaje que los hará ser un poquito adultos, en la medida en que se enfrentarán con la crueldad del mundo. En **El niño y el mundo** los infantes buscan a sus padres, quienes los abandonaron para encontrar trabajo lejos de casa. En **El libro de Lila** (Marcela Rincón, 2017), un personaje de un libro busca a su lector para no caer en el olvido.



Puede ver un puma. Teddy Williams, 2011

En el mundo del cortometraje **Snap** (Felipe Elgueta y Anaké Pereira, 2017) vemos la pantalla del teléfono celular a través de la aplicación SnapChat. Este lugar construido por los jóvenes, restringido para los adultos, es para ellos una posibilidad de liberación de sus personalidades, donde se permiten mostrarse según sus deseos y ambiciones. Los cortometrajes colombianos que hacen parte del programa *Jóvenes colombianos: ausencias y resentimientos* dan cuenta de una generación sedienta de emancipación y en permanente conflicto con las figuras paternas, lo que causa rupturas y relega a los adultos a un lugar fuera de cuadro o, por el contrario, pone en evidencia la incomodidad de su presencia.

Fue más difícil curar el cine colombiano actual que queríamos incluir en la muestra, porque no encontramos propiamente algo tan marcadamente sin adultos. Pero sí veíamos, como en nuestras propias películas, una sensación de insatisfacción. Y pensamos en algunos títulos de realizadores jóvenes —y otros no tan jóvenes, pero que lo habían sido al momento de crear su audiovisual— e hicimos una muestra que llamamos de «ausencias y resentimientos». Porque observamos que había una sensación de desapego con las figuras paternas, una brecha generacional y una necesidad de crecer solos. **La casa del árbol** (Juan Sebastián Quebrada, 2017), que es sobre

unos chicos armando su primer apartamento, justo enfrente de la casa de la mamá; **Como todo el mundo** (Franco Lolli, 2007), que muestra la vida de un joven gomelo de esas familias cachacas «venidas a menos»; **Flores** (Marcela Gómez, 2016), un embarazo adolescente que es asistido por la tía con amor y por obligación; **Sobre la tierra** (Laura Isabel Vargas, 2013), donde una joven se encierra en una casa en la montaña para superar su duelo. Por último, había una propuesta más arriesgada: **Corteza** (Paloma Rincón, 2016), una película sensorial sobre el momento del baño de una anciana, que nos recuerda que las edades en los extremos se encuentran, y que el mismo cariño y cuidado que requieren los niños, lo terminan requiriendo los viejos. Hicimos también un panel con algunos de estos directores, donde se expresaron unas conexiones particulares con las tradiciones del cine colombiano, pero al mismo tiempo un interés por filmar los espacios urbanos y la melancolía de nuestras relaciones familiares de una manera diferente, lejos de los grandes relatos de la ficción y cerca de la piel, la casa y los afectos.

Nos pareció importante rastrear el lugar de la infancia en el cine de esos padres, por lo cual invitamos a Víctor Gaviria a un conversatorio que llamamos *Los niños en el cine de Víctor Gaviria*, que sería moderado por Pedro Adrián Zuluaga. No es casualidad que la primera película corta de Víctor, **Buscando tréboles** (1979), y su película

más emblemática, **La vendedora de rosas** (1998) —incluida en esta muestra—, sean protagonizadas por niños y adolescentes. La poética de Víctor está profundamente ligada a la infancia.

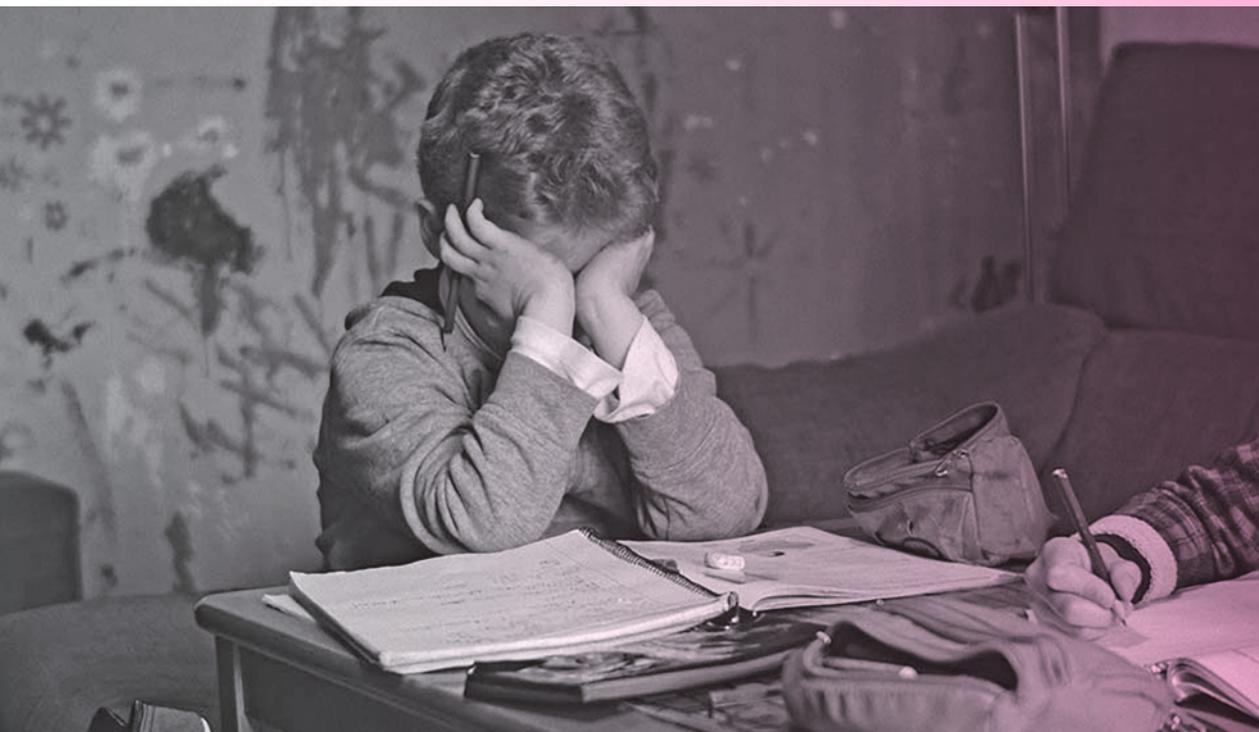
De igual forma, le propusimos al escritor y docente Francisco Montaña, quien nos había dado clase en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional, presentar su investigación de tesis doctoral: «La infancia en el cine latinoamericano». Francisco tiene un trabajo profundo con la infancia más allá del cine, pues escribe libros infantiles y juveniles. A petición suya, incluimos la película **El camino** (2007), de la directora ruso-chilena-iraquí Ishtar Yasin, acerca del viaje de dos niños de Nicaragua a Costa Rica.

Seleccionar fue una de las cosas más importantes del trabajo, pero quisiera que habláramos un poco de lo que vivimos mientras hicimos la muestra. Habíamos trabajado en el Equinoxio (el festival de cine universitario de la Universidad Nacional) y teníamos experiencias en cineclubes, pero esta fue nuestra primera gran experiencia curatorial. Una escuela para nosotros. Por un lado, pienso en ciertas dificultades que vivimos. La beca tiene unos requerimientos muy duros para su presentación. Lo más difícil son las cartas de intención de las películas que se van a programar. Una suerte de comunicación anterior a las transacciones económicas. Teníamos que decir: «Si nos ganamos la beca para la muestra en la que queremos mostrar tu película,

15

La reina. Manuel Abramovich, 2013





Niñato. Adrián Orr, 2017

te daremos x dinero». Indicábamos: «Es un proyecto cultural sin ánimo de lucro», «por favor firmamos esta carta». Las distribuidoras europeas tenían más dificultad para aceptar estos filtros burocráticos que no conllevan un compromiso legal, era difícil de entender para ellas. Hacían maromas para no contestar o no entendían del todo las formas de nuestra burocracia casera ni las limitaciones del financiamiento de la cultura en nuestro contexto.

Por otro lado, siento que la curaduría nos regaló un aprendizaje vivo y sugerente para nuestros futuros creativos. Curar es siempre un diálogo como creación de comunidad, una propuesta cultural que experimenta con las ideas, una puesta en escena y un lugar de encuentro. La muestra significó mucho y con el tiempo se han consolidado algunas ideas que se van profundizando, que el tiempo hace partícipes de ciertas discusiones más amplias en la construcción de la historia del cine y sus espectadores en el país y en Bogotá. Una de ellas sucedió con el artículo escrito por Pedro Adrián Zuluaga titulado *Curar el cine: un rol menos sencillo de lo que parece*, publicado en la antigua *Arcadía*, donde entrevista a una serie de programadores de cine en la época de apertura de la nueva Cinemateca de Bogotá. Allí, hace un mapeo de las transformaciones de algunas ideas sobre la curaduría audiovisual. Declaraba:

Las nuevas curadurías, además de abrirse a conversaciones más plurales, están entendiendo que lo que agrega valor a la exhibición de películas son los

espacios de encuentro y discusión: que ese otro de la representación por un momento mágico se vuelva el igual de la presencia compartida.⁶

Me da alegría reconocer un aporte en este camino de curar nuestra relación con las imágenes. Las películas deben y pueden ser encuentros, no solo cifras de una lista de taquilla ni monumentos al culto de los autores cinematográficos. Es desear una nueva cinefilia que nos regrese al placer de ver cine, jugar con las imágenes, como cuando no estaban los adultos en la habitación.

Sara Fernández

Conservo un recuerdo muy bonito del día de cierre de la muestra, en resonancia con lo anterior. Pedimos a la Cinemateca que la muestra terminara el 31 de octubre, el día de los niños y los monstruos. En nuestra propuesta, todo tenía que ver con este límite entre la ternura y la crueldad. Ese día, clausuramos con el conversatorio de Víctor Gaviria y salimos a la fríasima noche bogotana llena de niños disfrazados. Víctor estaba maravillado. Caminamos entre zombis y brujas, para iniciar la celebración del fin de este ciclo. Terminamos en casa de Juan Sebastián Quebrada,

██████████

6 Zuluaga, Pedro Adrián (2019). «Curar el cine: un rol menos sencillo de lo que parece». *Arcadía*. <https://www.semana.com/impres/cine/articulo/curar-el-cine-un-rol-menos-sencillo-de-lo-que-parece/76773/> [10 de octubre del 2023].

quien estaba restaurando el primer cortometraje de Víctor. Era la una de la mañana, estábamos cansados y felices. Vimos ese luminoso y bellissimo corto que es **Buscando tréboles**, que Víctor llevaba años sin mirar pues era una versión que había quedado en el olvido. Al final, él dijo: «Es como ver un viejo amigo».

Andrés Isaza

Quiero dar unas últimas palabras sobre esta experiencia. La asistencia del público fue muy gratificante. Nos tomamos la programación de la Cinemateca por una semana y eso se sentía como parte del acto rebelde, como una pequeña conquista. También se mostró en el Museo de Arte

paradigmático en el gobierno nacional que también habla de un nuevo momento para el país, o al menos eso deseamos.

Quisiera además que aprovechemos este espacio para agradecer a algunas personas cuya ayuda fue fundamental para conseguir la realización de esta muestra. Primero, a Pedro Adrián Zuluaga que ha sido un gran mentor, colega, amigo y que nos ha enseñado cómo vivir y revivir la infancia sin importar la edad. A Andrés Suárez y a Juan Sebastián Mora, que aportaron ideas fundamentales que fueron la piedra angular de nuestra muestra. También a Ana María Correa y Santiago Parra que fungieron como nuestros asociados al

La casa del árbol. Juan Sebastián Quebrada, 2017



Moderno de Medellín (MAMM) al año siguiente, en una versión más reducida.

El programa de cortometrajes hizo parte de una pequeña muestra en el Museo de Arte Contemporáneo de Ecatepec en el estado de México. Sara realizó allí un taller de curaduría para niños y jóvenes. Después de esa experiencia, ella nos relataba lo importante que había sido pensar la muestra en otro contexto e incluir en el ejercicio curatorial a quienes eran la piedra angular del proyecto. A veces nos quedan las ganas de hacer una segunda edición, pero también nos ha aprisionado la vida adulta, las nuevas películas, una pandemia que ya queremos olvidar, y finalmente, un cambio

otro lado del océano haciendo penosas tareas financieras en otro continente. A Nicolás Cifuentes del colectivo El Perro que Ladra en París, a Inti Jacanamijoy y a Carolina Navas por haber ayudado con el tráfico de copias desde París a Colombia, sin lo cual no habiéramos podido proyectar cierta película. También a Stavroula Geronimaki del Greek Film Center por haber gestionado la firma esquivada de Phoebe Economopoulos, que llegó milagrosamente el día de la entrega del proyecto. Y también a la Cinemateca de Bogotá, a IDARTES y al Museo de Arte Moderno de Medellín, por su recibimiento y apoyo de nuestra creatividad de forma libre, autónoma y sin presiones. A Bogoshorts y al

extinto Cine Tonalá de La Merced por su intercambio. Al Orishas por apoyar más que nadie la cinefilia bogotana y por tener uno de los catálogos más completos del país, a veces con copias que ni los productores tienen. Y, finalmente, a todo el público asiduo que se reunió con nosotros ante la pantalla queriendo encender la chispa que en ese momento estábamos sintiendo, y que hoy vemos convertirse en una gran llamarada.

Los cuatrocientos golpes. [Les Quatre Cent Coups], 1959.



Bibliografía

Agamben, Giorgio (2004). *Infancia e historia, destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo Editora.

Caillois, Roger (1994). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica.

Koza, Roger (2017). «El deseo de ficción: el cine de Miguel Gomes». *Ficciones encantadas, Los Cuadernos de Cinema* 23.

Ardila Ardila, Andrés Felipe, Alirio Cruz Cabrera et al. (2018). «Manifiesto por un (nuevo) cine cuir en Colombia», <https://pajareradelmedio.blogspot.com/2018/07/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en.html> [10 de octubre del 2023].

Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

Zuluaga, Pedro Adrián (2019). «Curar el cine: un rol menos sencillo de lo que parece» [artículo digital]. *Arcadía*, <https://www.semana.com/impres/cine/articulo/curar-el-cine-un-rol-menos-sencillo-de-lo-que-parece/76773/> [10 de octubre del 2023].

Filmografía

Abramovich, Manuel. **La reina**. 2013.

Abreu, Alê. **El niño y el mundo** [O menino e o mundo]. 2012.

Angelopoulos, Theo. **Paisaje en la niebla** [Topio stin omichli]. 1988.

Ardila, Andrés. **María en la oscuridad**. 2017.

Birri, Fernando. **Tire Die**. 1960.

Buñuel, Luis. **Los olvidados**. 1950.

De Sica, Vittorio. **El ladrón de bicicletas** [I ladri di biciclette]. 1948.

Durán, Ciro. **Gamín**. 1970.

Durán, Vladimir. **Adiós entusiasmo**. 2017.

Elgueta, Felipe y Anaké Pereira. **Snap**. 2017.

Favio, Leonardo. **Crónica de un niño solo**. 1965.

Fernández, Sara. **Los innombrables**. 2017.

Gaviria, Víctor. **Buscando tréboles**. 1979.

Gaviria, Víctor. **La vendedora de rosas**. 1998.

Gomes, Miguel. **La cara que mereces** [A cara que mereces]. 2004.

Gómez, Marcela. **Flores**. 2016.

Isaza, Andrés. **Medias blancas**. 2017.

Ishtar, Yasin. **El camino**. 2007.

Komljen, Dane. **Fantasy Sentences** [Phantasiesätze]. 2017.

Lolli, Franco. **Como todo el mundo**. 2007.

Manivel, Damien y Kohei Igarashi. **Takara. La noche donde nadé** [The Night I Swam]. 2017.

Orr, Adrián. **Niñato**. 2017.

Périot, Jean-Gabriel. **Incluso si ella hubiese sido un criminal...** [Eût-elle été criminelle...]. 2006.

Quebrada, Juan Sebastián. **La casa del árbol**. 2017.

Ramírez, Andrés. **El Edén**. 2016.

Rincón, Marcela. **El libro de Lila**. 2017.

Rincón, Paloma. **Corteza**. 2016.

Rossellini, Roberto. **Alemania, año cero** [Germania, anno zero]. 1948.

Slaboshpytskyi, Myroslav. **La tribu** [Plemya]. 2014.

Touati, Daniel. **Hermanos** [Frère et Soeur]. 2014.

Truffaut, François. **Los cuatrocientos golpes** [Les Quatre Cent Coups]. 1959.

Vargas, Laura Isabel. **Sobre la tierra**. 2013.

Williams, Teddy. **Puede ver un puma**. 2011.



Más allá del trabajo: muestra iberoamericana de cine obrero

Curaduría y texto

Luis Felipe Raguá
Iván Esteban Reina

Resumen

Concebida en 2019 y realizada entre 2019 y 2020, *Más allá del trabajo: muestra iberoamericana de cine obrero* buscó explorar las maneras en que la figura del obrero se ha tratado en distintos momentos y territorios, en obras de ficción y no ficción, en el cine iberoamericano. Por medio de una curaduría de películas, una exposición fotográfica, un taller de creación y un conversatorio, la muestra se movió entre distintas tensiones alrededor de lo obrero, entre lo colectivo y lo individual, entre la permanencia y el nomadismo, entre la rutina y la creatividad.

Palabras clave

trabajo, cine iberoamericano, clase obrera, mujeres trabajadoras

*El ruido de la fábrica desapareció y escuché
mi propio corazón.
Y por primera vez paré para observar la fábrica.
Y sentí tristeza de estar allí.
Y percibí que en realidad no conocía a nadie.
Que todo eso no significaba nada para mí.
Fue como despertar de una pesadilla.
Me siento como un caballo viejo, cansado.
Mis ojos me duelen, mi cabeza me duele.
No tengo fuerza para trabajar. Respiro rápidamente.
Mi corazón es una bomba de sangre.
Querría agarrar a mis compañeros por el brazo
y decirles que desperté,
que nos engañaron toda la vida.
Estoy cansado.
Quiero ir a casa.
Querría que todos fuesen a sus casas.
Querría que abandonásemos todo
que dejásemos las máquinas quemándose
el aceite derramándose
los pedazos de hierro abandonados,
la cinta transportadora funcionando,
lava caliente derramándose e inundándolo todo,
quemando las máquinas, la tierra, las yerbas,
y el humo subiendo, negro como la noche,
cubriendo el cielo, y arrojando el dinero.
Y nosotros estaríamos en casa, bebiendo agua,
durmiendo en la tarde.
Toseríamos el humo negro,
escupiríamos los pedazos de hierro de nuestros
pulmones.
Nuestra sangre dejaría de ser un río de minerales,
de bauxita, de aluminio y volvería a ser roja.
Así como cuando éramos niños.
Y es por eso que quería llamarlos a todos,
invitar a los horneros, los electricistas, los soldadores
y los encargados,
los hombres y las mujeres
y decir en el oído de cada uno:
«Vamos a casa, solo somos una horda de caballos
viejos».*

Hacia el final de *Arabia* (João Dumans y Affonso Uchoa, 2017), todos los sonidos desaparecen y queda solo la voz en *off* de su protagonista, un trabajador de una fábrica de aluminio que ha dejado un diario relatando sus travesías, de trabajo en trabajo, entre fábricas y minas, en un territorio amplio de Brasil. Mientras la luz se va a agotando en las imágenes de una fábrica a punto de ser abandonada, la voz recita el texto del epígrafe. Ahora, transcribiéndolo, resulta casi evidente que se trata de un poema.

Arabia reafirmaba la identidad, la sensibilidad y la agencia de un individuo que durante gran parte de la historia del cine ha sido invisibilizado: el obrero. En 1995, con ocasión del centenario de *Salida de los obreros de la fábrica* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, 1895), considerada la primera producción de la historia del cine, el documentalista alemán Harun Farocki reunió en una película (*Arbeiter verlassen die Fabrik*) todas las imágenes que encontró en celuloide que repitieron el mismo motivo en los últimos cien años: obreros saliendo de una fábrica. El cortometraje estuvo acompañado de un texto en el que Farocki sentenciaba: «la primera cámara de la historia del cine se dirigió a una fábrica, pero un siglo después puede decirse que el cine difícilmente es atraído por la fábrica, y es hasta repelido por ella»¹.

Los efectos sensibles que genera *Arabia* se convirtieron en uno de los ejes que guiarían nuestra apuesta curatorial. El otro eje vendría desde Portugal con *A Fabrica de Nada* (Pedro Pinho, 2017). En ella, un grupo de trabajadores deciden ocupar la fábrica donde trabajan en medio de un ambiente tenso por despidos masivos y condiciones desfavorables. Pero esta ocupación no es nada sencilla. Más allá de las huelgas y los derechos laborales, al tener la oportunidad y la capacidad de decidir sobre su situación, los trabajadores se sientan a discutir, junto con un director de cine que quiere hacer un documental sobre su situación, formas de organización que les permitan continuar con la fábrica sin reproducir las lógicas de producción que los han llevado a este punto. Para cambiar la forma de hacer, hay que cambiar la forma de pensar. ¿Son posibles estas formas de organización distintas? ¿Qué papel juega el cine, y el arte en general, en la representación de estas experiencias?

Entre *Arabia* y *A Fabrica de Nada* yace un amplio universo de «lo obrero» desde una tensión entre lo individual y lo colectivo, entre el obrero y la clase obrera. A pesar de los disímiles abordajes del tema, sentimos que algo hacía resaltar a estas

1 Farocki, Harun. 2002. «Workers Leaving the Factory». *Senses of Cinema* 21.



Arabia. João Dumans y Alfonso Uchoa, 2017

dos películas frente a formas de concebir el personaje del obrero en el pasado. ¿Es coincidencia que ambas hayan sido exhibidas en 2017? ¿Qué tanto tiene que ver la crisis económica mundial durante la que fueron concebidas con estos cuestionamientos al orden económico y al mundo simbólico detrás de ese orden económico desde el arte?

El impulso de base para esta curaduría, que es el mismo para otras curadurías que hemos hecho, fue muy sencillo: permitir que otras personas se encontraran con las películas presentadas, y que estas pudieran generar sensaciones, pensamientos y preguntas en ellas. Este impulso surge, en gran parte, por la situación de la distribución y exhibición del cine latinoamericano en Colombia: una cantidad muy limitada de películas producidas en la región encuentran distribución en el país, y han sido los eventos de exhibición como muestras y festivales los espacios públicos donde hemos podido encontrarlos con este cine. Aunque en un inicio pensamos acotar geográficamente la muestra a Latinoamérica, al avanzar en la definición de las películas que harían parte de ella notamos que tenía sentido ampliar la cobertura a Iberoamérica, por similitudes culturales y por el hecho de que Iberoamérica se ha convertido en una verdadera «región cinematográfica», con fondos para la coproducción entre países de la región, premios cinematográficos y festivales y muestras con este enfoque.

El proyecto curatorial propuesto buscaba integrar asuntos estéticos, temáticos y sociales,

demonstrando las múltiples dimensiones que constituyen una película: como una experiencia estética, como producto de entretenimiento, como un actor social que puede cumplir una función en la realidad en la que está inmersa, y como una obra, en el sentido en que una obra necesita obreros para su realización.

Pensar en estas preguntas sobre «lo obrero» implicaba empezar por su conceptualización, y por lo tanto revisar su historicidad. Partimos de una idea: la clase obrera moderna y urbana se constituyó en América Latina a partir de procesos de industrialización y urbanización que concentraron a la población en ciudades que fueron creciendo y centralizando vivencias, orígenes y patrimonios de múltiples procedencias. Lo anterior no habría sido posible sin la creación de una clase obrera, caracterizada como personas que emigran a la ciudad o a los grandes centros industriales para ofrecer su «mano de obra» a cambio de un salario. Al revisar las películas de la curaduría, el concepto de clase obrera se extendió hacia entornos rurales, donde se constituye el mismo tipo de relación laboral que en las ciudades.

Las manos y los cuerpos de estas personas hacen posible que existan los lugares por los que nos movemos y los productos que consumimos. En el momento en el que fue concebida la curaduría, se terminaba de construir la nueva sede de la Cinemateca de Bogotá, y cuestiones sobre el trabajo invisibilizado detrás de las instituciones culturales, y detrás de la creación de obras de arte,

sean o no audiovisuales, estuvo siempre presente en nuestras discusiones. En contra de un reduccionismo de los obreros a una estéril «fuerza de trabajo», encontramos que las películas que más resonaban en nosotros demostraban que el arte podría encontrar, y ha encontrado, maneras de escuchar y hacer visibles unas voces y experiencias que han sido frecuentemente marginadas en el discurso público. Al generar diálogos entre las obras audiovisuales que seleccionamos, ponemos de manifiesto distintas tensiones entre lo colectivo y lo individual, entre la permanencia y el nomadismo, entre la rutina y la creatividad. ¿Cómo entender al obrero más allá de su condición obrera?

La selección

Para la selección de películas, nos servimos de recuerdos de nuestra cinefilia, conversaciones alrededor de las cuestiones planteadas, referencias bibliográficas, catálogos de festivales y charlas informales con amigos e inmersiones. Revisamos largometrajes y cortometrajes de ficción y no ficción de Latinoamérica, España y Portugal, para seleccionar 16 obras que se relacionan temática y estilísticamente, articulándose alrededor de personajes obreros. A nivel temático, constatamos el contraste entre películas que le dan prelación a la clase obrera como un foco de resistencia colectiva versus aquellas que deciden enfocarse en el individuo, buscando resaltar su subjetividad y su agencia en medio de condiciones que parecen intentar atrofiarlas.

En el primer grupo, **Chão** (*Sin tierra*, Camila Freitas, 2019) se adentra en una rama del Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) en Brasil, uno de los movimientos sociales más grandes de Latinoamérica, para relatar la manera en que se articulan los distintos grupos que hacen parte de él para ocupar tierras de grandes terratenientes en medio de disputas legales. La manera cruda en la que se muestran los debates internos de un grupo que, no obstante, actúa de manera cohesiva, remite a la mesa redonda en **A Fábrica de Nada**, donde se ponen en evidencia los debates internos, las desavenencias y las formas trabajosas pero fructuosas de llegar a acuerdos.

El final de **Chão**, con el gobierno expulsando a los trabajadores y dañando intencionalmente con pesticidas sus cultivos, es la vieja historia de los colectivos obreros silenciados y perseguidos que encontramos en otros dos documentales, **Amor, mujeres y flores** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1988) y **Las cruces** (Carlos Vásquez y Teresa Arredondo, 2018), y hace pensar que un final ambiguo como el de **A Fábrica de Nada** no es más que una licencia artística.

En **Amor, mujeres y flores**, las obreras de unas plantaciones de flores en la sabana de Bogotá ven sus derechos laborales sistemáticamente negados, en medio de enfermedades por el uso de pesticidas. Un breve epílogo indica que, tras tomarse la plantación, las obreras «fueron sacadas con fusiles y gases». Un final menos incierto que el sufrido por diecinueve obreros de una papelera en Chile en 1973, poco después del golpe de estado que puso a Pinochet en el poder. En **Las cruces**, los familiares de los obreros leen los testimonios de los militares implicados en la muerte de los sindicalistas. La visión de lo obrero que se presenta aquí es cruda y austera, pero es una visión que se ha enfrentado con una realidad ineludible.

Habría que acudir a la ficción para, a partir del humor negro, asumir de otra manera esa realidad. Es lo que hace **Maquinaria panamericana** (Joaquín del Paso, México, 2016), que desde la sátira sigue a un grupo de obreros que se ven forzados a organizarse encerrados en su fábrica tras la muerte del jefe, lo que implicaría su eventual quiebra, es decir, ir a la calle, navegar la ciudad, caer en la incertidumbre.

El obrero se vuelve entonces una especie de nómada moderno, moviéndose por un territorio que puede ser tan amplio como sus necesidades, sea el estado brasileño de Ouro Preto en **Arabia**, la ciudad costera de Vigo en **Los lunes al sol** (Fernando León de Aranoa, 2002) o la selva costarricense en el documental **Nosotros las piedras** (Álvaro Torres Crespo, 2017).

El documental de Torres Crespo sigue durante tres años a un grupo de mineros que extraen oro del aluvión, a punto de ser expulsados de una zona declarada protegida recientemente. **Nosotros las piedras** empieza a adentrarse en la «masa obrera» y a preocuparse más por retratar y entender a cada una de las personas que la conforman. Es el caso también de la película de León de Aranoa, cuyos personajes pueden ser descritos como jornaleros, que buscan día a día maneras de conseguir su sustento.

La curaduría contó con películas donde la condición de obrero define cada aspecto de la vida de los personajes, así se retrata de una manera crítica, y otras donde los personajes logran huir de esa condición. En el primer caso, **Chircales** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972), con su explícita denuncia de las injusticias laborales a las que se ve sometida una familia de obreros que elaboran ladrillos en Bogotá, se enfoca en los sufrimientos y desavenencias de sus personajes, con un estilo realista crítico que tiene un claro referente en obras como la brasileña **Vidas secas** (Nelson Pereira dos Santos, 1963) y el Cinema Novo.

Al otro lado de lo colectivo, cuando nos adentramos en la intimidad, en los pensamientos y emociones de los obreros, nos encontramos con personajes que buscan romper de distintas formas con su condición: el joven de **Viejo Calavera** (Kiro Russo, 2016) que se rehúsa a tomar la vacante dejada tras la muerte de su padre en la mina o la mujer en **La camarista** (Lila Avilés, 2018) que solo quiere abandonar su trabajo cuando reúna el dinero suficiente.

La película de Avilés amplía la concepción de «lo obrero», asociado comúnmente a contextos de construcción o minería, y nos ayuda a formular una definición alrededor de una condición laboral en un estado de subordinación, donde los cuerpos de la clase obrera están al servicio del confort de una cierta élite social. La utopía para los personajes de esta curaduría parecería ser escapar ese estado y esa

su rutina, una sensación de libertad. La carpa donde duerme tiene un aviso que dice «Los errantes», un detalle paradójico para alguien que está enquistado por necesidad en su trabajo pero que en cualquier momento puede volver al nomadismo.

La libertad en la película de Alonso es la libertad en la película de Rodrigues. En ambos casos, los personajes se ven enfrentados a un flujo de la historia que los coloca en una etapa postindustrial, con sus horarios fijos, los días de sol perdidos en el encierro, la contención de la emoción y la rutinización de la vida. Ambos personajes rehúyen esta domesticación con un proceso inverso, una «salvajización». Conectados con su lado instintivo y animal —en **La libertad** cocinando un armadillo salvaje en una larga secuencia y en **O Fantasma** con un comportamiento canino—, los obreros escapan



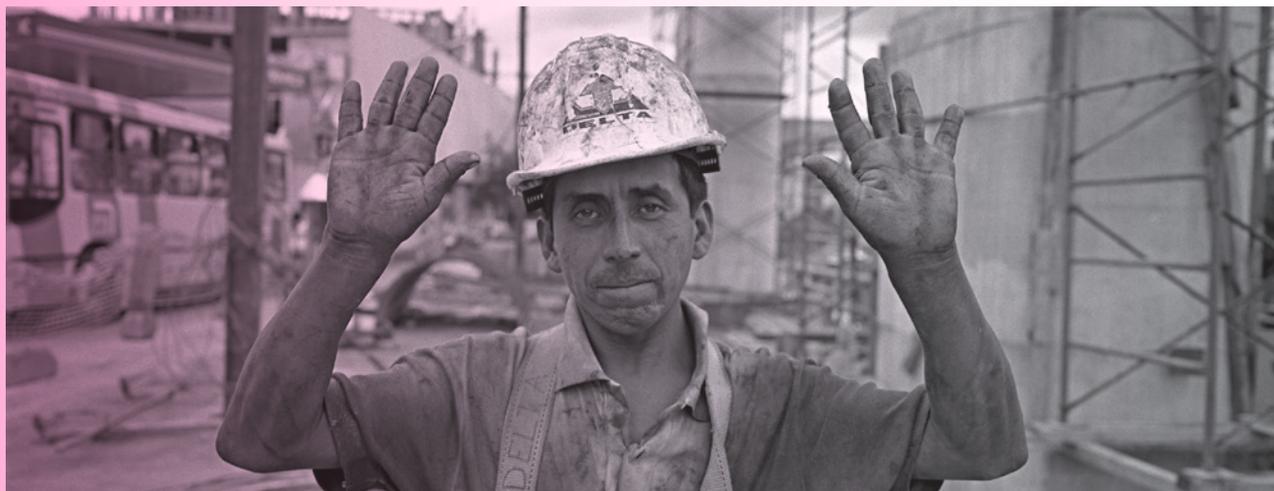
La camarista. Lila Avilés, 2018

condición, y encontrar una nueva forma de relacionarse con el mundo, con el trabajo y con aquello que resulta de poner sus cuerpos a disposición de producir algo. En la colombiana **Corta** (Felipe Guerrero, 2014) y el corto argentino **Piscina** (Andrés Passoni, 2011), la cámara es cautivada por esos cuerpos en acción. Manos, pies, codos, pliegues, sudores que se entregan al trabajo, ¿a disposición de quién? El final de **Piscina**, una imagen estática acompañada de sonidos de personas disfrutando la piscina construida por su protagonista, ofrece una respuesta.

A nivel estilístico, alejados ya del realismo crítico, la portuguesa **O Fantasma** (João Pedro Rodrigues, 2000) y la argentina **La libertad** (Lisandro Alonso, 2001) se permiten más libertades formales. La película de Alonso nos sumerge en un tiempo repetitivo, el tiempo rutinario de un cortador de madera mal pagado que encuentra, en medio de

de ese encierro que es a la vez simbólico y, en el caso del portugués, físico: la última escena de **O Fantasma** muestra al protagonista despertando en una fábrica y huyendo al campo por la puerta trasera. Es una respuesta tanto a una necesidad material como a una necesidad simbólica: los personajes encuentran una válvula de escape a su condición de obreros, que hasta allí parecía definir qué era o no aceptable en sus formas de hablar y actuar.

Al constatar en las primeras películas que seleccionamos que la figura del obrero se asociaba sistemáticamente con personajes masculinos, nos preguntamos por el papel de la mujer obrera en el cine y en el imaginario colectivo. En **La camarista**, **Amor, mujeres y flores** y **Chão**, las mujeres son protagonistas; no es coincidencia que las tres sean también dirigidas por mujeres, junto a **Chircales** y **Las cruces**. Mientras **En el hoyo** (Juan Carlos Ruflo,



2006) tiene la única aparición de una obrera con un aire mítico, convertida en una pitonisa que predice la muerte de un obrero, pues el diablo se alimenta de vidas humanas en las construcciones. En el contexto de la minería, Factor y Mastrangelo² plantean que «la representación colectiva de ausencia de mujeres en las minas [en Latinoamérica], argumentando que ellas representaban peligro de derrumbes o que no había mujeres porque el minero siempre fue un rudo trabajo masculino son simplemente figuras retóricas que invisibilizaron la presencia sustantiva, real y constante de mujeres en la actividad».

Las mujeres sí están en los contextos obreros, aunque en «desigualdad económica, política y cultural».³ Con esto en mente, y volviendo al asunto de la representatividad en el arte, realizamos un conversatorio alrededor del lugar de las mujeres obreras en el cine titulado «¿Y qué hay de las obreras?», en el cual estuvieron como invitadas Marta Rodríguez, directora de dos películas de la muestra; Gabriela Pinilla, artista plástica y profesora universitaria con extensas investigaciones de archivo; Juana Schlenker, antropóloga, documentalista y profesora; y Rosalba Gómez, sindicalista y directora del Departamento de la Mujer en la Central Unitaria de Trabajadores (CUT). El conversatorio, aunque planteado inicialmente de manera más general, se concentró especialmente en el documental **Amor, mujeres y flores** de Marta Rodríguez, el

cual retrata una lucha sindical en un cultivo de flores en 1986. De manera no planeada, en un momento del evento Rosalba Gómez invitó a pasar al frente a una mujer sindicalista que estaba en el público y que trabajaba en ese momento en un cultivo de flores para exportación, quien pudo contar sobre la actualidad de las realidades laborales y cómo sí habían cambiado ciertas condiciones laborales desde los años ochenta, manteniendo el foco en cómo las luchas obreras sí han generado transformaciones tangibles. Esto nos permitió entender cómo este proyecto curatorial, al igual que las mismas películas que lo integran, son a fin de cuentas artefactos de representación que no logran contener la potencia de los gestos políticos que la clase obrera ha manifestado en el curso de la historia entre los siglos xx y xxi.

Resaltar la figura de la mujer obrera fue también una preocupación presente en el momento de comunicar al público la muestra. El diseño gráfico, a cargo de Nelly Raguá, consistió en una serie de afiches con la ilustración de obreros y obreras, cuyos ojos emitían la luz de una proyección cinematográfica, mientras figuras geométricas con alusiones a objetos constructivos flotaban a su alrededor. La imagen principal escogida fue la de una obrera, y distintas versiones del cartel se repartieron y pegaron por toda la ciudad.

Pensando en las ideas de la subjetividad y la agencia de los obreros como individuos con capacidad de creación, que al poner sus cuerpos al servicio de un trabajo dejan necesariamente en él una huella que puede visibilizarse, decidimos invitar a nuestra curaduría al proyecto Trazar el umbral de Juan Guillermo Tamayo, un ejercicio de fotografía que registra diseños de rejas metálicas que cubren puertas y ventanas de la ciudad de Cali (Colombia). Los ornamentadores que Tamayo ha visitado y entrevistado para su trabajo han ido más allá de

2 Factor, Gabriela y Mastrangelo, Andrea. 2006. «Generando cambios: pensando sobre género en la minería artesanal de Latinoamérica». En: Zuleica Castilhos, Maria Helena Lima y Castro, Nuria (orgs.). *Gênero e trabalho infantil na pequena mineração*: Brasil, Perú, Argentina, Bolivia. Rio de Janeiro: CETEM/CNPQ

3 Ulloa, Astrid. 2016. «Feminismos territoriales en América Latina: defensas de la vida frente a los extractivismos». *Nómadas* 45. Universidad Central.



Piscina. Andrés Passoni, 2011

los simples encargos para crear una infinidad de formas, geométricas y figurativas al forjar las rejas. Al poner sus cuerpos a disposición del trabajo manual, estas personas imprimen su individualidad en cada reja, desdibujando las líneas entre función y estética, y entre oficio y arte, e integrándose con una presencia permanente en la cultura visual de la ciudad. La exposición fotográfica fue exhibida en la Calle Museo de la Cinemateca de Bogotá, y para su montaje decidimos instalar las fotografías impresas sobre rejas metálicas con diseños geométricos. Para esto, contactamos a Pedro Rojas, ornamentador del barrio Alfonso López en la ciudad de Bogotá, con quien colaboramos en el diseño de las rejas a la medida de las fotografías de Tamayo. Pedro nos propuso utilizar para las rejas el mismo material que se veía en las fotografías (varilla de acero) y pintarlas con aerosol negro para que las imágenes generaran más contraste. En esta medida, de manera imprevista, el ornamentador participó en la museografía de la exposición, revelando también elementos que la misma obra de Tamayo ya había representado.

La muestra contó, finalmente, con un taller de creación a cargo de Mauricio Casilimas, que buscaba la apropiación de medios de producción de obras audiovisuales por parte de personas obreras. Aunque la idea inicial era invitar a personas que hubieran trabajado en la construcción de la nueva sede de la Cinemateca, y así hacer visibles

algunas de sus identidades, el proceso administrativo para lograrlo con la empresa constructora probó ser difícil, y decidimos reorientar el taller hacia personas del equipo logístico de la institución. Buscamos así situar espacial y socialmente las cuestiones de la curaduría donde sería exhibida. Durante la función de clausura presentamos los cuatro cortometrajes de ficción resultantes, los cuales navegaron entre la comedia de situación, el suspenso y la ciencia ficción, curiosamente también retratando el universo del trabajo como campo de acción fílmico y político.

Para Bosma,⁴ la curaduría de cine es, al mismo tiempo, un acto creativo, una habilidad profesional, un fenómeno social y un reto de gestión. En nuestro caso, la gestión de los títulos para la muestra encontró algunos obstáculos que no son, como hemos notado con el paso de los años y la experiencia ganada, casos aislados. En primer lugar, el presupuesto nos obligó a omitir ciertas películas como **Los bastardos** (Amat Escalante) y **Construcciones** (Fernando Martín). Tres películas cuyos derechos gestiona el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) —**La muerte de un burócrata** (Tomás Gutiérrez Alea), **Ociel del Toa** (Nicolás Guillén Landrián) y **Fábrica de tabaco**

4 Bosma, Peter (2015). *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Columbia University Press.

(Sara Gómez)— no fueron incluidas debido a que los tiempos requeridos por la institución para preparar y enviar las copias no coincidían con nuestro cronograma. Una película, **Santiago** (João Moreira Salles), solo estaba disponible para exhibición en una copia de 35 mm que debía trasladarse a Colombia desde el exterior, lo cual implicaba asegurarla y realizar trámites adicionales de aduana que se escapaban de nuestro margen de acción.

Todas las películas fueron proyectadas en versiones digitales. La mayoría se recibió de manera digital, para lo cual se contrató un servicio de laboratorio, y algunas llegaron desde Francia mediante un disco duro con los archivos en formato DCP. Francia se ha convertido en un foco internacional para el cine independiente mundial, incluyendo el latinoamericano, pues allí se encuentran varias de las más grandes agencias de ventas cinematográficas, que negocian los derechos de exhibición de sus películas

con distribuidoras y festivales en todo el mundo. Para proyectar una película de un país vecino, en muchos casos es necesario saltar al otro lado del Atlántico y regresar. Para proyectar **O Fantasma** de João Pedro Rodrigues, pudimos gestionar con la compañía productora en Portugal los derechos de exhibición, pero la copia de proyección que tenían también era en 35 mm, pues no habían obtenido los fondos para la restauración digital de la película. Como solución, nos sugirieron buscar una copia de proyección por nuestra cuenta, y encontramos una en DVD que modificamos para ajustarla a los parámetros de proyección de la Cinemateca. Este caso nos mostró las dificultades alrededor de la restauración de películas, y los retos que significan para los productores, el giro en la exhibición mundial hacia la proyección digital.

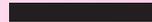


Más allá del trabajo: Muestra iberoamericana de cine obrero tendría su inauguración el 21 de noviembre y se extendería hasta el 28 de noviembre. Desde unas semanas antes, se empezó a gestar el #21N (21 de noviembre), un día de protestas a nivel nacional en contra de distintas políticas del gobierno del presidente Iván Duque, y del abandono al que se veía sometido el acuerdo de paz con las FARC. Pensando en el lugar de una protesta y una curaduría de cine con un enfoque político y social afín a sus causas, decidimos reprogramar las funciones del 21 de noviembre y unirnos al paro tanto físicamente como mediante un comunicado en las redes sociales de la muestra. Lo que no previmos es que las protestas se extenderían por varios días, y que desde las salas de cine y los espacios de la Cinemateca se escucharía el eco de unas marchas que sucedían a solo un par de cuadras del lugar. Las fuerzas represivas estatales que se veían o se sugerían en sala en películas como **Los lunes al sol**, **Las cruces** o **Amor, mujeres y flores** estaban también fuera de la Cinemateca.

El 23 de noviembre, durante la función de Arabia, el ESMAD de la Policía disparó contra manifestantes a escasos 100 metros de la Cinemateca, y unos días más tarde, uno de los manifestantes atacados, Dilan Cruz, moriría, convirtiéndose en un caso emblemático para denunciar la violencia policial. En medio de estos convulsos días, entendimos la muestra como una manera de reflejar desde el arte algunas de las cuestiones expuestas por los marchantes, y de propiciar conversaciones, encontrar puntos en común con experiencias en otras latitudes, imaginar soluciones o retratar otras realidades posibles. El 23 de noviembre la Cinemateca decidió dejar de operar unos días por razones de seguridad. Para ese momento, ya habíamos inaugurado la exposición *Trazar el umbral*; de las 16 funciones planeadas en salas de cine, solo se pudieron realizar 3; el taller de creación ya se había hecho pero los cortos aún se estaban editando; y el conversatorio no se pudo efectuar. El Paro Nacional truncó la ejecución de la curaduría tal como se diseñó y nos dejaba ante la incertidumbre de cómo cumplir lo estipulado en el proyecto que fue beneficiado con la beca. Pasadas unas semanas, y de común acuerdo con el equipo de la Cinemateca, logramos reprogramar la muestra en su totalidad para enero de 2020, con el fin de que sucediera con mayor calma, superando exitosamente las posibles trabas administrativas que pudiésemos tener con respecto a la ejecución de la beca. Con la ayuda de todos los productores y agentes de venta que tenían los derechos de exhibición de las películas, y de las otras personas participantes en las actividades adicionales a las proyecciones, fue posible celebrarla de nuevo entre el 23 y el 29 de enero.

Gracias al trabajo de la agencia de prensa Atrezzo Comunicaciones (contratada con el dinero de la beca), la muestra había logrado una alta visibilidad debido a que en los días previos al #21N diversos medios publicaron varios artículos y notas de video, conectando de manera directa el evento cultural con el momento sociopolítico que estábamos viviendo. Incluso, el extinto portal Arcadia.com nos invitó a hacer una lista de películas que permitiera entender la coyuntura, publicada bajo el título «10 películas para entender el malestar social en Colombia (y América Latina)». En términos de asistencia, la muestra logró superar los 1500 espectadores durante los 7 días de exhibiciones en salas de cine. El proyecto curatorial superó por completo nuestras expectativas en todo sentido, y consideramos que haber ganado la Beca de Curaduría Audiovisual fue el impulso que necesitábamos para potenciar el diálogo social que, sin saberlo, se alinearía con un momento muy crucial para la historia colombiana reciente.

Meses después, en septiembre de 2020 y en medio de la coyuntura del COVID-19, una parte de la muestra fue exhibida presencialmente en Bilbao (País Vasco) gracias a una alianza con LAN Festival Audiovisual Obrero. Este evento fue uno de los referentes consultados al revisar antecedentes de festivales y muestras cinematográficas en el mundo sobre nuestro foco curatorial, por lo cual llevar un pedazo de nuestra selección de películas fue una manera de conectarnos con la región iberoamericana, donde entre trabajadores de la cultura generamos redes solidarias y, claro, también redes de trabajo.



Los intereses y cuestionamientos de la curaduría siguieron resonando con nosotros hasta el presente. En 2022, Iván Reina Ortiz propuso al museo online OutFest's The Outmuseum una curaduría de cortometrajes titulada *Queer Workers of the World, Unite!* (Trabajadorxs maricas del mundo, ¡únanse!) donde se entrecruzan el universo obrero con las identidades y luchas LGBTIQ+, no solo frente a las cámaras, también detrás. El resultado fue una exposición virtual de ocho cortometrajes entre abril y junio de 2022 en el museo virtual y, posteriormente, una exhibición presencial en la Cinemateca de Bogotá como parte del Ciclo Rosa 2022 en el mes de junio del mismo año. En 2022, Luis Felipe Raguá presentó —junto a un grupo de curadores el programa Work + Work ≠ Work en asocio con LIMA, una plataforma para arte de medios en Ámsterdam, Países Bajos— una serie de películas y obras de videoarte alrededor del trabajo doméstico y el posicionamiento de artistas del *performance* frente al cuerpo trabajador.

Aunque posiblemente ya haya envejecido la discusión sobre si «el arte es un trabajo y el trabajo es una forma de arte», creemos que Más allá del trabajo puso de relieve cómo la clase obrera en el cine sigue vigente y presente frente a las cámaras. Sin embargo, creemos que también cuestionó las prácticas anquilosadas del medio audiovisual donde los medios de producción cinematográficos están aún cooptados por ciertos sectores sociales privilegiados que filman y narran el mundo que otros, otras, han construido con sus manos, cuerpos y sensibilidades. ¿No es acaso momento de que la clase obrera cree su propia cinematografía? Y ojalá una próxima muestra iberoamericana de cine obrero se componga de un cine de y para obreros.



Bibliografía

Bosma, P. (2015). *Film programming: curating for cinemas, festivals, archives*. Columbia University Press.

Factor, G. y Mastrangelo, A. 2006. «Generando cambios: pensando sobre género en la minería artesanal de Latinoamérica». En: Zuleica Castilhos, Maria Helena Lima y Castro, Nuria (orgs.). *Gênero e trabalho infantil na pequena mineração: Brasil, Perú, Argentina, Bolívia*. CETEM/CNPQ.

Farocki, Harun. 2002. «Workers leaving the factory». *Senses of Cinema* 21.

Ulloa, Astrid. 2016. «Feminismos territoriales en América Latina: defensas de la vida frente a los extractivismos». *Nómadas* 45.

Filmografía

Alonso, Lisandro. **La libertad**. 2001, Argentina.

Avilés, Lila. **La camarista**. 2018, México.

Dumans, João y Affonso Uchoa. **Arabia**. 2017, Brasil.

Freitas, Camila. **Chão**. 2019, Brasil.

Guerrero, Felipe. **Corta**. 2012, Colombia.

León de Aranoa, Fernando. **Los lunes al sol**. 2002, España.

Paso, Joaquín del. **Maquinaria panamericana**. 2016, México.

Passoni, Andrés. **Piscina**. 2011, Argentina.

Pinho, Pedro. **A Fábrica de Nada**. 2017, Portugal.

Rentería Garnica, Mariano. **El sudor de la agonía**. 2014, México.

Rodrigues, João Pedro. **O Fantasma**. 2000, Portugal.

Rodríguez, Marta y Jorge Silva, **Chircales**. 1972, Colombia.

Rodríguez, Marta y Jorge Silva. **Amor, mujeres y flores**. 1988, Colombia.

Rulfo, Juan Carlos. **En el hoyo**. 2008, México.

Russo, Kiro. **Viejo Calavera**. 2016, Bolivia.

Torres Crespo, Álvaro. **Nosotros las piedras**. 2017, Costa Rica.

Torres Leyva, José Luis. **Obreras saliendo de la fábrica**. 2005, Chile.

Vásquez, Carlos y Teresa Arredondo. **Las cruces**. 2018, Chile.

30



Cartel de la curaduría *Más allá del trabajo*: muestra iberoamericana de cine obrero



**Creer en lo que
no se ha revelado.
Retrospectiva integral
y obra inédita de
Luis Ospina**

Curaduría

Bruma Cine

Luis Esguerra Cifuentes + Mateo Suárez Castiblanco

Lina González

Texto

Resumen

En 2021 tuvo lugar la retrospectiva integral y la proyección de la primera obra póstuma del cineasta Luis Ospina, tras su muerte en 2019. Esta muestra reunió prácticamente todas las películas dirigidas por el director caleño intentando resaltar la importancia de un trabajo riquísimo conformado por distintos géneros y formatos. La curaduría se empeñó en destacar aspectos fundamentales de la obra de Ospina, como la ciudad, la crítica social, los artistas, los amigos, los archivos y el cine mismo. La proyección de su primera película póstuma el **Ojo del turista. XIII piezas fáciles** alimentó la celebración de una obra cinematográfica muy nutrida, reconocida y vigente.

Palabras clave

Luis Ospina, cine, crítica, retrato social, política, archivo, obras póstumas.

En el cine, fe es creer en lo que no se ha revelado.
Luis Ospina

En 2019, al final del mes de septiembre, el cineasta Luis Ospina muere a raíz de una complicación médica en la clínica de Marly en la ciudad de Bogotá. Muchos pensaron después de ver su película **Todo comenzó por el fin** (2015), que era algo esperado, sin embargo no era así. Luis Ospina se había recuperado de una pelea larga y difícil contra el cáncer y trabajaba en varios proyectos con una energía admirable. Construía su última película con material de archivo, editaba dos proyectos y programaba el Festival de Cine de Cali —del cual fue su director artístico por más de diez años— en su edición número 11, que se llevó a cabo en diciembre de 2019 con su curaduría.

Así las cosas, su muerte fue una mala sorpresa para los más cercanos y una pérdida inmensa para la cinematografía a la que aportaba constantemente con una visión amplia de futuro.

Luis Ospina es y ha sido uno de los más prolijos y originales cineastas colombianos y latinoamericanos. Su obra como director comprende treinta y seis títulos de variados formatos: ficciones, documentales, piezas cortas, series y obras experimentales. Producidas varias de ellas en los años setenta y ochenta, una época diferente a la que hoy vivimos, más compleja para la producción de cine en Colombia, más costosa y menos accesible. Sus películas rodadas en 16 mm, en 35 mm y posteriormente en video, lo hicieron recorrer la historia de la técnica cinematográfica, registrando y dando voz a quienes no la tienen, haciendo imágenes y sonidos

conscientes y mostrando realidades y conflictos regionales, nacionales, del continente y del mundo.

Ospina realizó una obra extensa, pero ante todo llena de pasión por el cine, de reflexiones sociales y de un talento enriquecido por el humor y la ironía.

Esta curaduría, se hizo urgente tras su muerte y significó un duelo, un trabajo de memoria y admiración. La selección de las películas tuvo la intención de crear en el público una conciencia del cuerpo de trabajo del cineasta y de la importancia de revisitar sus películas, incluyendo aquellas que en el momento de su muerte estaban en proceso. El proyecto curatorial fue llevado a cabo por Bruma Cine, que tras la muerte de Ospina asumió la distribución de la mayor parte de sus películas y de quien escribe, su compañera, cómplice y albacea.

Este programa presentó, por primera vez en Colombia, una retrospectiva integral dedicada al trabajo fílmico de Luis Ospina, y se articuló según los posibles sentidos y diálogos que se pueden configurar entre sus películas. Se pretendió además, incorporar en la obra del realizador —y en el relato histórico del cine colombiano— el que fue, quizá, su gesto de libertad más luminoso: una exposición conformada por piezas cortas inéditas, donde sus intereses estéticos se acercaron a la artes plásticas y la instalación o al cine expandido. Una experiencia que nos obliga, por consiguiente, a reconocer a Ospina desde una apuesta estética que se proyecta más allá del cine ortodoxo.

La muestra curatorial se propuso como el escenario de una doble manifestación: por un lado su obra cinematográfica con treinta películas y, por otro, la primera exhibición pública de **El ojo del turista. XIII piezas fáciles** (2021), un proyecto que se apropia de la narrativa de los diarios de viaje e invita a repensar los ejes temáticos y estéticos del trabajo previo de su director.

Esta iniciativa marca las pulsiones y tendencias del cine de Ospina, muestra la indispensable relación con su generación y revela cómo su filmografía, con la presentación de su obra póstuma, se sigue transformando y reescribiendo.

No puedo dejar de recordar que seis meses después del fallecimiento de Ospina, la pandemia del coronavirus nos confinó a todos, creando una sensación de fin del mundo que parecía cerrar un ciclo lleno de complejidades. Algunas de las películas de Ospina, y de las ideas que trabajó en ellas, se convirtieron en faros de luz frente a un momento lleno de confusión, conflicto social y desazón suprema, subrayando así la importancia de esta retrospectiva.

La curaduría entonces partió de la filmografía completa del cineasta, dejando por fuera películas

como **Vía cerrada** (1964, creada a sus 14 años), **Angelita y Miguel Ángel** (1970 documental sobre el intento fallido de una película inconclusa de sus dos grandes amigos, Andrés Caicedo y Carlos Mayolo), ambas integradas por Ospina a la película **Todo comenzó por el fin** (2015) que hizo parte fundamental de esta retrospectiva. Así mismo, se excluyó la película **Los Echavarría: un retrato de familia** (2012, un encargo privado) y **Mudos testigos** (2023), película que estrenamos en una fecha posterior. Esta idea de la obra póstuma fue la que nos llevó a la ecogenia del título *Creer en lo que no se ha revelado*, una frase del mismo Ospina (para referirse al filmico y a la magia del cine en su época fotosensible, cuando se filmaba y solo después del proceso químico, se revelaba un el resultado). En este caso, la frase se dirigió a la fe que se necesita para creer en las obras inéditas y póstumas.

La selección se dividió en cuatro secciones

Estéticas de lo no oficial: conformada por películas que implican una dimensión social y si se quiere política de manera explícita. Donde se evidencia el peso que tenía para Luis Ospina, la actividad cinematográfica como algo indisociable de una posición ética.

Estas obras asumen interesantes riesgos formales, siempre encaminados a expandir los límites del lenguaje cinematográfico. Son un reflejo —y están en función— de ese contundente compromiso. Gestos de inteligencia estética y política que dialogan, en la gran mayoría de los casos, con un visible sentido de la historia del poder y de la ciudad.

Contra historias: que reunió películas en donde la mirada de Luis Ospina se entrega a la figura del artista «marginal». Lo hace a través de artistas talentosos y geniales como el escritor Fernando Vallejo o el pintor Lorenzo Jaramillo. Personajes que de alguna forma han sido proscritos, personalidades rebeldes e identidades disidentes. Se reúnen aquí esas películas que Ospina denominaba como sus «autobiografías por persona interpuesta».

Las propuestas formales de estos filmes, sus métodos de aproximación y recursos estilísticos, son complejos y variados, si bien funcionan como retratos, no actúan simplemente a modo de representación de aquellos que se sitúan delante de la cámara, sino que, por extensión, revelan también el pensamiento y las posiciones vitales del cineasta que está detrás.

Lugar a dudas: donde se concentraron piezas que, si bien establecen continuaciones temáticas y formales con las películas más icónicas de Luis Ospina, ofrecen estructuras y narrativas que trazan el nivel más radical de su carrera. Los resultados, aunque lejos de ser homogéneos, permiten rastrear



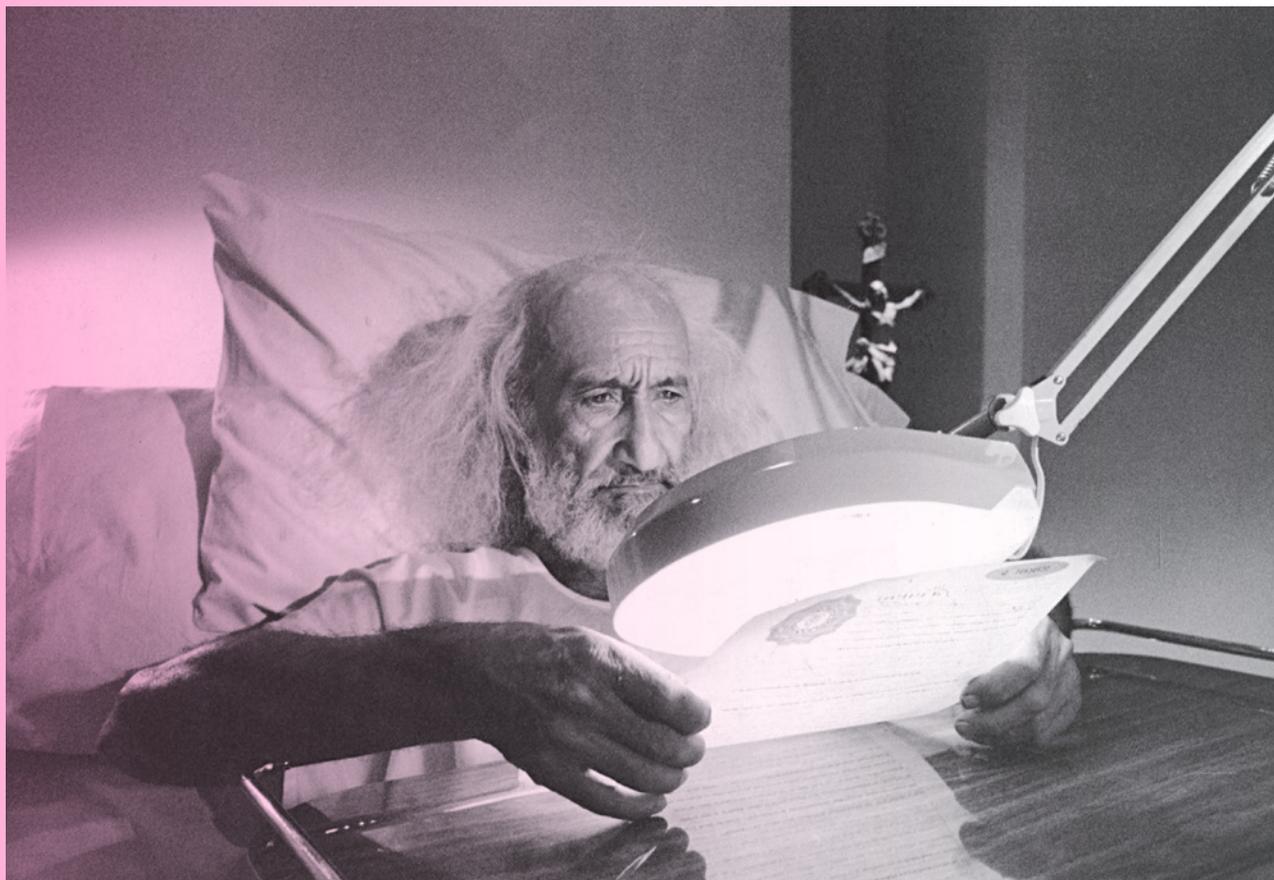
Fotogramas de **Agarrando pueblo**. Luis Ospina en codirección de Carlos Mayolo, 1978

a un Ospina que, desde sus primeros trabajos universitarios, se empeñó en poner en crisis los límites de las taxonomías fílmicas dominantes. No resulta extraño, por tanto, que palabras como «experimentalismo» o «vanguardia» aparezcan con frecuencia en las lecturas e interpretaciones que sus películas suscitan.

Ciudad solar: agrupó las series documentales de Luis Ospina que por un lado son crónica histórica y cinematográfica y por el otro, reflejo de la sociedad y de la época que vivió. Años en los que produjo cine en su ciudad natal, Cali.

Una época en la que el cineasta reflexiona sobre la cultura de su ciudad y los motivos que lo llevaron a desplazarse a Bogotá, donde se establecerá por el resto de su vida.

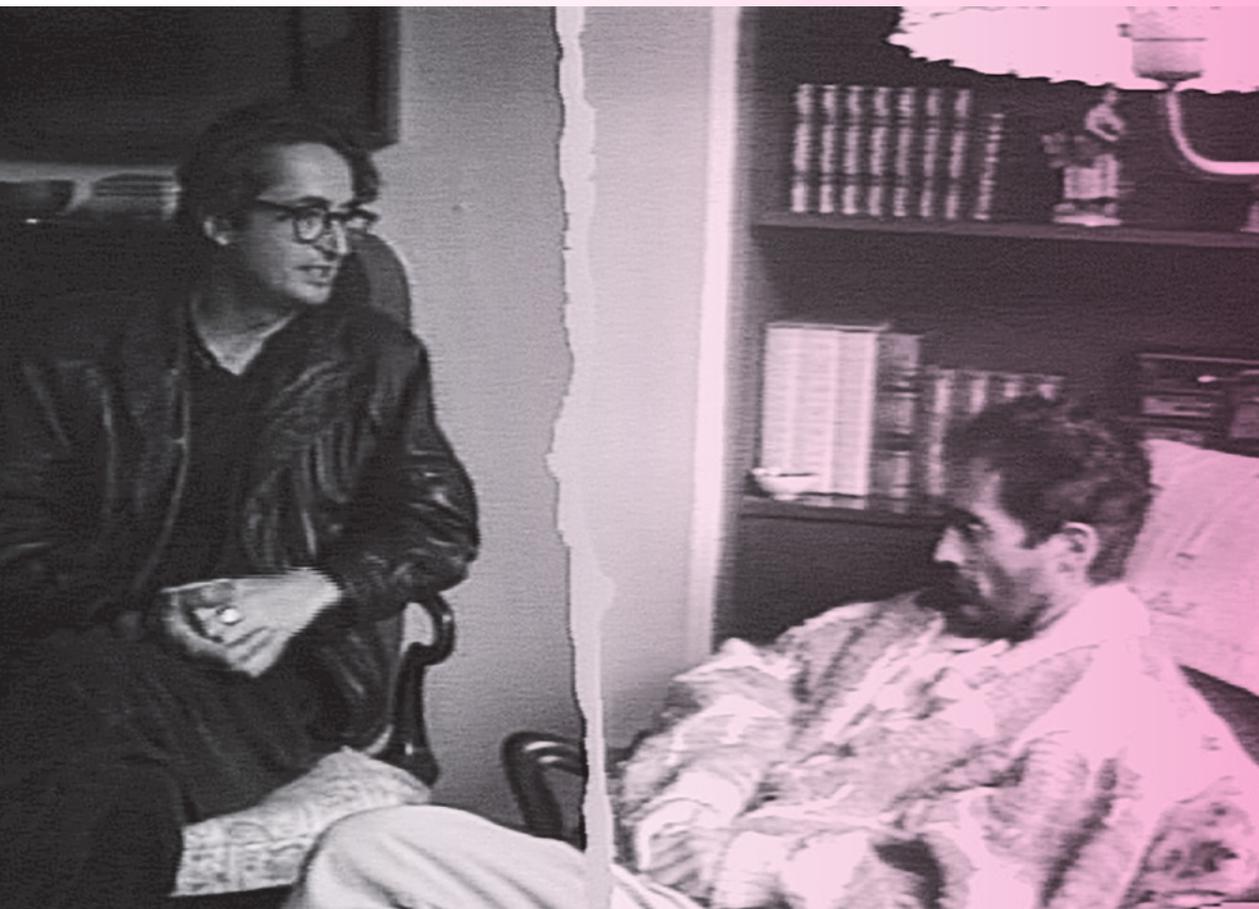
Este formato de serie, al tiempo que le permitió a Ospina fijar en su trabajo filmico un perspicaz registro de la ciudad y los personajes que la vitalizan, le dio la posibilidad de trabajar con la historia cinematográfica y los archivos. Algo que estará presente en prácticamente toda su obra, y que regresará una y otra vez en sus producciones. Incluido su último proyecto, el largometraje **Mudos testigos**, conformado exclusivamente por archivos del cine mudo colombiano.



Esta curaduría planteó así, este bloque de películas que se complementaron con la proyección de la obra inédita **El ojo del Turista. XIII piezas fáciles**. Esta última realizada en mi compañía, de alguna manera tira de varios núcleos del trabajo anterior de Ospina, como su actitud crítica frente a la mirada del otro, la mirada del cineasta frente a la del turista, la época de las ideologías dentro de la globalización y su trabajo reiterado con el archivo.

Con la intención de profundizar sobre la vida y obra de Ospina, la retrospectiva estuvo acompañada por dos charlas. En una de ellas se convocaron, académicos y amigos para hablar de su vida y obra. Participó Ramiro Arbeláez, historiador y profesor de la Universidad del Valle, cofundador del Grupo de Cine de Cali (Caliwood) y de la revista *Ojo al Cine* junto con Andrés Caicedo, Patricia Restrepo y Luis Ospina. Arbeláez fue parte del elenco de la película **Agarrando pueblo** y en la charla aportó información y vivencias compartidas con Ospina en las décadas de los setenta y ochenta en la ciudad de Cali. También intervino Sandro Romero Rey, académico y profesor de dramaturgia en la universidad ASAB, quien participó como actor en la película **En busca de María**, realizó numerosas voces en las películas de

Ospina y coescribió varios proyectos con el cineasta caleño que finalmente no se produjeron; además Romero y Ospina coeditaron las obras literarias de Andrés Caicedo. Romero aportó información y anécdotas de momentos compartidos en los ochenta y noventa en específico. También estuvo Rubén Mendoza, cineasta y editor, quien trabajó con Ospina en las películas **La desazón suprema** y **Un tigre de papel**. Contribuyó a la conversación con testimonios de vivencias y afectos compartidos e información sobre el trabajo que realizaron juntos, en especial durante la década del 2000. También se convocó a Diana Bustamante, productora cinematográfica y directora artística del Festival de Cine de Cartagena entre 2014 y 2019, quien organizó para este festival *El tributo a la obra de Ospina* en 2016. Ella aportó su punto de vista sobre la cinematografía ospiniana y principalmente sobre su película de culto **Pura sangre**. Así mismo, Pedro Adrián Zuluaga, periodista, escritor y crítico de cine, quien escribió acerca del trabajo de Luis Ospina en distintas ocasiones, expuso su visión en torno a las películas de la sección *Contra historias*. Por último, también tomó parte en el panel quien escribe (Lina González), artista plástica y audiovisual, compañera sentimental, amiga



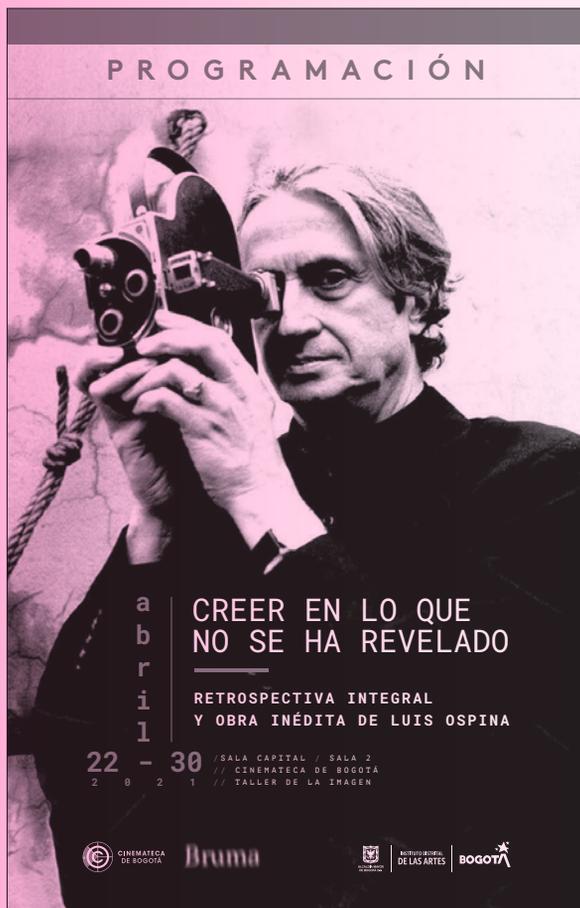
Nuestra película. Luis Ospina, 1992

y colega de Ospina, quien hizo cámara adicional en la película **Todo comenzó por el fin**, y realizó con Ospina **El ojo del turista. XIII piezas fáciles**. Así mismo compiló el guion y coprodujo la segunda película póstuma del cineasta caleño **Mudos testigos**, aportando así a la charla, pensamientos y percepciones sobre la última década de la producción cinematográfica de Luis.

La segunda charla giró alrededor de las obras póstumas, una **El ojo del turista. XIII piezas fáciles** como parte de esta curaduría y la otra, **Mudos testigos** que para el momento de la retrospectiva se encontraba en edición y que se estrenó en 2023. Para esta conversación se convocó a Jerónimo Atehortúa, productor, profesor y cineasta, quien inicialmente fue el productor de la película **Mudos testigos**, cuya dirección culminó, y quien escribe. La intención de esta charla fue proyectar la idea de un impulso vital cinematográfico de Ospina que, a pesar de su ausencia, deja una importante carga vital en sus proyectos inacabados. Se habló de las dos películas, de su interés en los archivos y de su libertad en la experimentación.

Para la inauguración se escogió **Soplo de vida** (1999), por ser un corte en la carrera del cineasta, ya que tras esta película decidió dejar el género de la ficción y dedicarse por completo al documental y las obras de apropiación.

El film de clausura, **Todo comenzó por el fin** (2015) se seleccionó para el cierre por ser la más monumental obra de toda la carrera de Luis Ospina. Esta curaduría significó un ejercicio importante sobre su amplia obra. La admiración por su cinematografía, así como por sus posiciones éticas, humanas, sensibles e inclusivas imprimieron entusiasmo en la organización y reunión de su obra completa. De igual modo, la presentación de las piezas póstumas, a pesar de algunas dificultades con el espacio, resultó una experiencia fresca y conmovedora que mostró gran vitalidad y una actualidad muy alentadora del gran cineasta. La reunión de todas sus películas no había tenido lugar nunca en Colombia, hacerlo tras su muerte fue un duelo y una celebración.



Cartel de la curaduría Retrospectiva integral y obra inédita de Luis Ospina

Filmografía

Documentales

- Agarrando pueblo** (codirección de Carlos Mayolo). 1978
- En busca de María** (codirección de Jorge Nieto). 1985.
- Autorretrato póstumo de Lorenzo Jaramillo**. 1993.
- Soplo de vida**. 1999.
- La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo**. 2002.
- Un tigre de papel**. 2007.
- Los Echavarría: un retrato de familia**. 2012.
- Todo comenzó por el fin**. 2015.

Ficción

- Vía cerrada**. 1964.

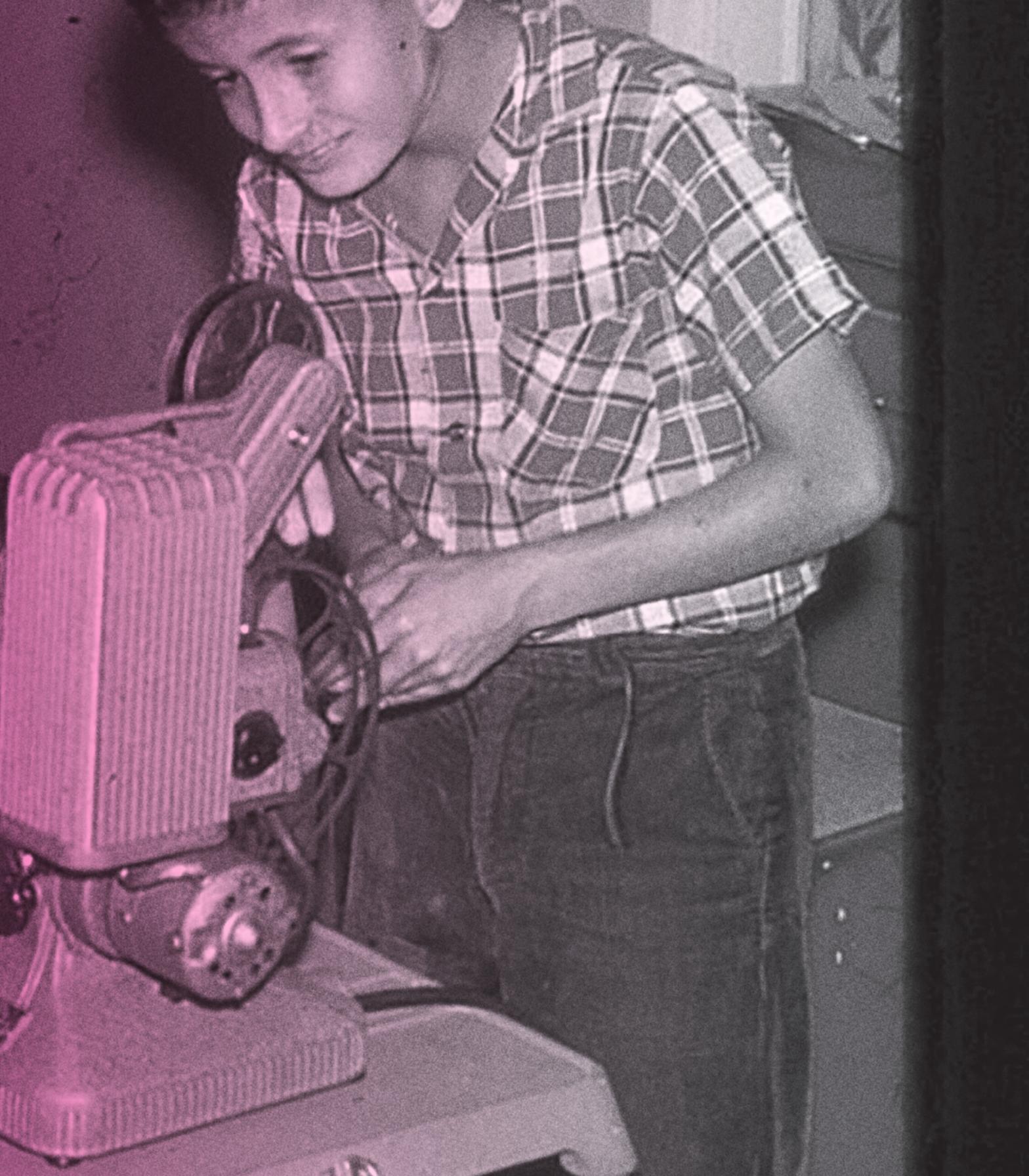
Experimental

- El ojo del turista. XIII piezas fáciles** (codirección de Lina González). 2021.

Cine-ensayo

- Mudos testigos** (codirección de Jerónimo Atehortúa). 2023.





Relato oral y ruina: construcción de la memoria en el cine contemporáneo

Curaduría y texto

Estudio de campos

Paula Molina + Felipe Murcia

Resumen

Dividido en dos relatos, este texto recoge las experiencias de ambos curadores de la muestra. El primer relato dará cuenta del proceso de conceptualización y selección de la curaduría. Y el segundo estará encargado de las vicisitudes en la producción y ejecución de todas las fases del proyecto. Asumiendo una sola voz, como colectivo, a lo largo del escrito, se tomarán ambos relatos como nuestro relato.

Palabras clave

Memoria, ruina, cine contemporáneo, oralidad.

La concepción de la idea

Remontarse a nuestra curaduría *Relato oral y ruina: construcción de la memoria en el cine contemporáneo* es también remontarse a los orígenes de Estudio de Campos, nuestro colectivo curatorial y, también podría decirse, multidisciplinar, ya que a través del tiempo se han ido transformado nuestros objetivos, intenciones y propósitos con el cine. Hoy día, reflexionando sobre los inicios de este camino, nos sorprenderemos por la cantidad de enseñanzas que dejó para nosotros esta experiencia curatorial que, si bien no se trataba de la primera (nos ocupamos, durante un año, como programadores en Eureka, Festival de Cine Universitario), fue la que nos permitió entender lo que significaba estar a cargo de un proyecto como este en todas sus fases: desde la conceptualización de la propuesta, pasando por la negociación para la exhibición de las películas, estar al tanto de los cambios de diseño del *flyer*, las programaciones de mano o de las distintas versiones del logo del colectivo. Habiendo mencionado algunas, es evidente que las labores fueron múltiples, y no se trató solo de seleccionar las películas: tuvimos entonces que dividirnos las tareas, por lo que cada uno tiene un relato distinto de lo que fue el proceso y desarrollo de la curaduría. Estos dos relatos son los que, a continuación, darán cuenta de cómo se gestó, de principio a fin, *Relato oral y Ruina...* Usaremos una sola voz como colectivo, ya que, al fin y al cabo, se trata de nuestro relato.

Para la escritura de esta primera parte, decidimos consultar aquella propuesta que presentamos en el año 2020, cuando participamos en la convocatoria del IDARTES. A modo de establecer un diálogo con el pasado, decidimos tomar los extractos que mejor sintetizan nuestras intenciones con la curaduría, para ahora revisarlos con los comentarios y pensamientos que han suscitado esta mirada retrospectiva. Usaremos la siguiente convención para distinguir las dos voces que, a continuación, van a aparecer: cursivas para

los textos tomados de la propuesta curatorial y redonda para los comentarios actuales.

El presente proyecto curatorial se centra en dos categorías temáticas y estéticas que encontramos, de forma constante, presentes en la construcción de la memoria en el cine contemporáneo: el relato oral y la ruina. La primera, el relato oral, está orientada hacia obras que hagan, a través de formas y estructuras novedosas, uso de testimonios para comunicar experiencias pasadas; de la narración de un relato, mito o tradición que haga parte de una cultura; o del verso o canto como recurso para evocar recuerdos. La segunda, la ruina, es una categoría en la que la arquitectura toma lugar como protagonista, pero esta arquitectura cobra un valor distinto al convertirse en ruina; por lo que las obras que se encuentran en este camino exploran lugares desolados, por medio de los que fueron en su momento habitantes y ahora fantasmas...

Cuando acordamos que queríamos participar en la Beca de curaduría para la Cinemateca de Bogotá, lo que más tomó tiempo en todo este proceso, fue decidir el tema. Se sortearon muchas posibles curadurías, pero siempre surgían los mismos problemas: no se encontraban las suficientes películas en torno a un mismo tema o algunas películas eran antiguas y no tenían restauraciones recientes. Teníamos que buscar dentro de un cine no anterior al año 2009, ya que la búsqueda de archivos digitales y DCPS de años anteriores, solía ser compleja. Muchas de esas películas tenían una distribución única en soportes de cinta magnética, como VHS, Betamax o Betacam o en formatos magnéticos más recientes como el DVD. Esto implicaba asumir un costo extra en el presupuesto: teníamos que traer algunas películas desde el exterior, lo que significaba un añadido al pago por cada proyección de las películas. Entonces, determinamos la primera delimitación en la curaduría: nos íbamos a enfocar en películas que se hubiesen producido, de manera exclusiva, durante la década pasada.

Al sumergirnos en estos diez años de cine, empezamos a notar que en el cine colombiano había un interés frecuente en la oralidad, presente tanto en el cine de ficción como en el documental. Teniendo eso como base, todo resultó más sencillo; con esta segunda y última delimitación, percibimos casi de inmediato la otra constante: la ruina. Ahora, la tarea era entender dónde nos teníamos que ubicar dentro del cine contemporáneo: la mayoría de películas locales que habíamos preseleccionado asociaban la ficción, el documental, el cine-ensayo o el archivo. Al final, fueron las películas mismas las que nos sirvieron de brújula.

Algunos cineastas colombianos como Sebastián Múnera, Laura Huertas Millán o Andrés Chaves han trabajado el tema de la ruina en su obra; en el caso

de Laura Huertas, la relación ruina-arquitectura ha sido transversal, en cortometrajes como **Journey to a Land Otherwise Known** (2011), **Aequador** (2012) **Jeny303** (2018), **El laberinto** (2018) se puede apreciar cómo este interés por la arquitectura, con los años, se fue volcando cada vez más hacia la ruina; la ópera primera de Múnera fue **La torre** (2018), donde una biblioteca en ruinas toma el protagonismo de la obra. En cuanto a Andrés Chaves, con **La Hortúa** (2011) y **Cartucho** (2017), hizo en ambas obras una exploración tanto de la ruina como del relato oral.

Fue a través de una cuidadosa observación del cine colombiano que la curaduría terminó de conformarse: ya sabíamos lo que íbamos a hacer. Desde ese momento, solo teníamos que empezar a buscar hacia afuera: tomamos películas de Tailandia, Estados Unidos, Georgia, Brasil, Portugal, Serbia, Turquía y Bosnia Herzegovina. El relato oral y la ruina eran preocupaciones que se encontraban a lo largo y ancho del planeta; estas preocupaciones estaban siempre vinculadas a algún tipo de problema social o histórico en particular; sobre todo, a la construcción de memoria.

Durante el proceso de selección, las películas extranjeras que más nos impactaron por su compromiso con la construcción de memoria por medio del

relato oral fueron: **Siete años en mayo** (2019), del director Affonso Uchoa, crónica de una víctima de secuestro y violencia policial en Brasil, cuyo duro relato abarca la mayor parte del cortometraje; **Gulyabani** (2018), del director turco Gurcan Keltek, retoma el tema del secuestro y construye una narración alrededor del espíritu de Fethiye Sessiz, una clarividente secuestrada y violentada por un grupo armado, que decide invocar a Gulyabani, un espíritu errante que carga consigo el peso del pasado traumático de Turquía, construyendo otro relato en el que ambas voces nos guían por un río de imágenes que van y vienen como recuerdos; la película **All the Cities of the North** (2016), del director bosnio Danek Komljen, inauguró la muestra, pues reúne, de la mejor manera, las características que buscábamos para nuestra curaduría y la acción se sitúa en unas ruinas ubicadas en un lugar nunca definido y una voz en *off* conduce el film y construye el relato. Además, algo que comparte con las películas antes mencionadas, es una obra que desarrolla elementos ensayísticos: la voz en *off* no es solo descriptiva sino también reflexiva, tratando temas como la soledad, la memoria o el amor. La puesta en escena de esta, y las otras películas nombradas, tiene elementos de



La Hortúa. Andrés Chaves, 2011



lo que podría denominarse *documental experimental*, introduciendo momentos de ficción, archivo o haciendo uso de formatos magnéticos o análogos.

Aunque es cierto que la mayoría de nuestra curaduría está compuesta por películas que pueden calificarse como *documental experimental*, también aparecen algunas de un corte más «radical», que se alinean dentro de la tradición del cine *underground* experimental estadounidense, aunque sin alejarse del todo de lo documental: **Ears, Nose and Throat** (2016) y **The Island of St. Matthews** (2016) de Kevin Jerome Everson tienen una dilatación del tiempo y un uso del filmico (en este caso, nos referimos a la película de 16 mm blanco y negro), que debe mucho al cine de Andy Warhol; o en el caso de Deborah Stratman con **Optimism** (2018) y **The Illinois Parables** (2016) se pueden encontrar algunos ecos y similitudes con el cine etnográfico de Chick Strand o las breves incursiones, también etnográficas, de cineastas como Maya Deren o Barbara Hammer. Todo esto es importante mencionarlo al hacer un contraste con el

presente, ya que nuestros intereses se han volcado hacia este tipo de cine.

La primera pregunta que surgió al escoger el tema y la línea curatorial fue: ¿cuáles son los intereses que se presentan con mayor frecuencia en los cineastas contemporáneos? La constante que notamos muy presente desde inicios de la década pasada fue un gran interés por lo antropológico, lo sociológico, lo etnográfico, los estudios culturales y su relación con los procesos de colonización/descolonización. Esta, se podría decir, «tendencia» ha permeado las búsquedas estéticas y propuestas conceptuales de un, cada vez más, amplio número de cineastas que, conforme nuestra exploración curatorial avanzaba, empezábamos a conocer.

Aquí entendíamos por «cine contemporáneo», a falta de un mejor rótulo, el cine de festivales como Berlinalo o el Toronto International Film Festival, los cuales alojaban programas como *Encounters*, *Forum* o *Forum Expanded* en el primero o *Wavelengths* en el segundo. Estas competencias se han encargado, así es como los mismos festivales las definen, de

dar luz y foco a las propuestas más sugerentes y arriesgadas del panorama actual; volveremos a este punto más adelante. Es sobre este tipo de películas que la curaduría buscaba nutrirse.

Este párrafo también da cuenta de la influencia que, notamos, tenían las ciencias sociales en el cine contemporáneo. Sin duda, concluimos que existía un movimiento de doble sentido: o los cineastas se acercaban a las ciencias sociales o los científicos sociales se acercaban al cine. Era más común, con diferencia, el primer caso, con una notable inclinación hacia la antropología y una de sus ramas principales, la etnografía. La idea de *antropología compartida*, concebida por el cineasta francés Jean Rouch (aunque ya anticipada por Flaherty) ha sido bien recibida en el cine contemporáneo: una idea que toma distancia del cine que no interactúa con las personas filmadas, sino que, en cambio, se abre a caminos colaborativos y participativos con las comunidades y personas filmadas. En complemento, podrían sumarse los criterios de montaje de la artista y cineasta vietnamita Trinh T. Minh Ha: sonido asincrónico, *jump-cuts* o repeticiones que en su película **Reassemblage** (1983) evidenciaban su subjetividad y participación activa como cineasta, y no como una simple observadora «objetiva» de la realidad.

Tanto Deborah Stratman, Laura Huertas Millán y Susana de Sousa Dias son el reflejo de todo lo anterior, por lo que decidimos incluir sus trabajos que mejor se ajustaban a las temáticas del relato oral y la ruina: **The Illinois Parables** (2016) y **Optimism** (2018), de Stratman; **El laberinto** (2018) de Huertas Millán y **Fordlandia Malaise** (2019), de Sousa.

Carlo Chatrian, director artístico del Festival Internacional de cine de Berlín, señaló lo siguiente de Encounters: «El siglo XXI, con su revolución tecnológica y económica, ha cambiado la manera de producir cine en múltiples aspectos, rompiendo las barreras entre ficción y documental, entre ensayo y género... Pensamos "Encounters" como un espejo del siglo XXI».

Además del marcado interés por acercarse a las ciencias sociales, que ahora se ha extendido en gran medida hacia las ciencias naturales y sus diferentes ramas (puede que esa sea una de las grandes tendencias actuales, sino la más grande); un ejemplo cercano puede ser la reciente película de Deborah Stratman **Last Things** (2023), basada en nociones de la ciencia ficción primitiva, tomando como punto de vista a los minerales terrestres y cómo estos van a sobrevivirnos. En este tipo de cine contemporáneo también nos encontramos con una constante hibridación entre lo documental, la ficción y el cine-ensayo, cosa que ya hemos mencionado por encima en varias ocasiones.

Tuvimos la fortuna de encontrar apoyo sobre nuestras sospechas en Carlo Chatrian, director artístico en ese entonces (2020) del Berlinale que daba apertura a la competencia *Encounters*. Al consultar, de nuevo, la página web del festival, la competencia se define de esa forma: «*Encounters* es una plataforma que tiene como objetivo fomentar obras estética y estructuralmente atrevidas de cineastas independientes e innovadores. Su objetivo es apoyar nuevas perspectivas en el cine y dar más espacio a diversas formas narrativas y documentales en la selección oficial». Eso atrevido, arriesgado y sugerente es lo que estos festivales empezaron a notar en las hibridaciones de todo tipo, y en el considerable aumento en la aparición de estas películas. El Berlinale ya contaba con las competencias *Forum* y *Forum Expanded*, pero la creciente ola de películas con rasgos y características de esta estética hizo necesaria la aparición de esta nueva competencia.

A lo largo de la propuesta intentábamos omitir el término «cine experimental». Sin embargo, nos resultaba difícil no caer, por momentos, en los tópicos, reduccionismos o generalidades que aparecen alrededor de este término. En ese entonces, no teníamos una gran experiencia curatorial, y nuestro acercamiento a los «otros cines» que empezábamos a conocer, estaba motivado por la curiosidad. Es con los ojos del presente que podemos entender que ha habido herencias, ideas, colectividades o planteamientos teóricos en torno al concepto de «cine experimental» que han venido gestándose por décadas. Como ejemplo podríamos tomar la ya mencionada competencia *Wavelengths* del TIFF, que incluye películas que se enmarcan dentro de la tradición del cine experimental norteamericano (aquí encaja mejor el término); de ahí su nombre, el cual rinde tributo a la influyente película de Michael Snow. Pero también apuesta por las películas orientadas hacia la hibridación; tomando el lema de *Wavelengths*: «Voces atrevidas, visionarias y autónomas. El arte cinematográfico en el cine y más allá», podemos encontrar cierto eco de las palabras de Chatrian y de la definición de *Encounters*.

A pesar de no distinguir algunos conceptos con claridad en aquel momento, nuestras inquietudes nos guiaron por buen camino. Fue vital comprender cuáles eran las preocupaciones de una vertiente del cine contemporáneo actual, para que la curaduría pudiese tener un norte claro y llegar a buen puerto.



La ejecución de la idea

En el proceso de creación de la propuesta, previo a obtener el estímulo, nos vimos en la necesidad de establecer contacto con los encargados de las películas que habíamos seleccionado para la curaduría. Muchas no estaban disponibles en ninguna plataforma, lo que implicaba la tarea de comunicarnos con los realizadores para obtener los enlaces de previsualización. Este procedimiento exigía un voto de confianza por parte de los cineastas o productores a cargo. Tuvimos que profundizar en las razones detrás de la selección de sus obras, buscando convencerlos para que formaran parte del proyecto. Fue alentador constatar que avanzábamos por buen camino, ya que ninguno de los realizadores rechazó la oportunidad de sumarse a nuestra iniciativa.

La consolidación de Estudio de Campos nos brindó la conveniencia de desarrollar la curaduría, ya que nuestros intereses y temáticas están estrechamente vinculados con el concepto que pretendíamos presentar en Relato oral y ruina. La

experiencia de investigación acumulada hasta ese momento desempeñó un papel crucial al permitirnos forjar un criterio sólido para la selección...

Habiendo ya notado esta fijación en el cine contemporáneo, la pregunta que seguía giraba en torno a qué temática o línea curatorial abordaríamos; ambos fuimos programadores de la cuarta edición de Eureka Festival de Cine Universitario; la cineasta franco-colombiana Laura Huertas Millán, invitada de esta edición, cuyo trabajo, además de relacionarse con la hibridación de conceptos que ya hemos mencionado, también tenía un interés en lo etnográfico, lo antropológico y, particularmente, en la construcción de memoria a través de la ruina; fue gracias a su obra que la idea de realizar esta curaduría tuvo origen: en un primer momento, las ideas «ruina» y «construcción de memoria» cuajaron y la línea curatorial tuvo su enfoque.

De hecho, nosotros, tomando esta influencia, ya estábamos explorando la temática de la ruina en el ámbito de la realización audiovisual. Hicimos distintas visitas a espacios como el Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán y otras ruinas en las que concebimos

dos cortometrajes como ejercicios de exploración y estudio de este motivo, por tanto fueron fuente de inspiración que nos acercaron al tema.

Este elemento resultó crucial no solo en la elección del argumento para la curaduría, también en la configuración del concepto de Estudio de Campos. Se ideó un diseño que capturara el criterio de la curaduría y que se reflejara en las versiones finales del logo. Tomamos como referencia la noción de ruina, y el diseño seleccionado representaba un bloque en un avanzado estado de deterioro, exhibiendo algunas varillas desnudas. Este bloque fue y seguirá siendo la imagen distintiva del colectivo, que nos remite a nuestros primeros pasos y a las experiencias más tempranas.

Una vez consolidada la curaduría, se procede al paso de la programación de las películas junto a la sala Cinemateca de Bogotá. Una de las complejidades en la ejecución de este proyecto, quizás la más significativa, fue la pandemia por el COVID-19.

La noticia de que fuimos seleccionados como ganadores de la beca de curaduría coincidió con el inicio de la cuarentena estricta. El tiempo destinado para llevar a cabo la preproducción del proyecto se superpuso con este período de aislamiento social, llegando incluso a considerar la posibilidad de llevar a cabo la curaduría de manera virtual, propuesta con la que estuvimos en desacuerdo total.

Afortunadamente, tuvimos la oportunidad de llevar a cabo la curaduría cuando ya se estaban implementando algunas medidas de bioseguridad que permitían visitar lugares públicos. Sin embargo, estas precauciones redujeron nuestras expectativas de audiencia a la mitad. Por un lado, se permitía solo un aforo del 50 por ciento en cada sala, además de la cautela de aquellos que aún evitaban salir de sus hogares. Por otro lado, Bogotá y Colombia en general experimentaban manifestaciones constantes, durante las cuales se generaban diversos tipos de disturbios peligrosos alrededor de la Cinemateca. Nos pareció curioso, ya que varias de las películas proyectadas estaban relacionadas, en el relato oral, con las injusticias sociales, como es el caso de **Siete años en mayo** (2019) del director Affonso Uchoa, mencionada anteriormente, que narra una historia de violencia policial o **Gulyabani** (2018), del director turco Gurcan Keltek que se construye dentro de un pasado traumático en Turquía. No teníamos conocimiento del contexto social y político en Colombia al momento de seleccionar y programar las películas, por lo que estos sucesos coincidieron con el momento de las proyecciones.

Una de las acciones que destacamos en Estudio de Campos es la formación de públicos con énfasis en la educación y divulgación de la información, razón por la que desde la curaduría queremos

generar estos espacios de diálogo que se han revelado muy diversos.

Consideramos fundamental proporcionar información al público de manera personal, y no solo a través de panfletos o descripciones como lo hacen muchos festivales y muestras. A lo largo de toda la curaduría, nos encargamos de la introducción a cada programa, explicando por qué seleccionamos cada película y proporcionando información relevante sobre los directores y la realización de las obras. Estuvimos siempre disponibles al final de las proyecciones, alentando a las personas a compartir con nosotros sus impresiones.

Aprovechando los espacios de diálogo, decidimos organizar un conversatorio titulado «Estéticas de la ruina y la precariedad en el cine colombiano contemporáneo», dirigido por el escritor y crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga. Este evento atrajo una mayor participación del público y logramos el espacio de debate que inicialmente esperábamos en nuestra propuesta.

La charla se centró en las formas en que la nueva generación de cine colombiano, representada por figuras como Laura Huertas Millán, Camilo Restrepo, Sebastián Múnera, Andrés Chaves, entre otros, ha desarrollado enfoques particulares para trabajar sobre la memoria. Se llevó a cabo un análisis de la filmografía de estos cineastas, se proyectaron extractos de sus películas y se abordó la relación de sus obras con la temática de la curaduría. Además, se generó un debate en torno a la posible razón de la convergencia de intereses conceptuales y estéticos de esta generación de cineastas.

Al finalizar el conversatorio, abrimos un espacio para preguntas y comentarios del público, durante el cual una persona expresó cierta decepción al no haber visto casi ninguna de las películas colombianas que Pedro Adrián Zuluaga mencionó. Este hecho sirve como ejemplo para destacar brevemente la precariedad en la distribución del cine colombiano no convencional. Esto se debe a que son escasas las salas que brindan visibilidad a este tipo de obras, las cuales, en muchos casos, se limitan a pocas proyecciones dentro de muestras o festivales de duración reducida (como mencionó Pedro en su conversatorio respecto a la retrospectiva de Camilo Restrepo que se proyectó durante una semana y no se ha vuelto a ver hasta el momento).

Otro de los asistentes intervino con un observación sobre el relato que construye una nueva memoria, que consideramos relevante para la concepción de este programa. Esto junto a la acotación de Pedro Adrián Zuluaga, quien destacó que las películas crean y construyen un cuerpo nuevo, invitando a desorganizar la razón en favor del cuerpo, sirvió en este contexto, para señalar la presencia de



un archivo precario y falta de memoria, subrayando que estas películas contribuyen a la creación de un archivo nuevo.

Este comentario nos permite visualizar la curaduría como un compendio de archivos que construyen una memoria a partir de esos cuerpos en ruinas que han quedado en el olvido, tomando como punto de partida el archivo de la memoria colombiana en el cine.

La proyección que obtuvo mayor acogida y ocupación fue el Programa Andrés Chaves, el cual formaba parte tanto del relato oral como de la temática de la ruina: «Fantasmas urbanos», con su largometraje **Cartucho** (2017) y su cortometraje **La Hortúa** (2011). La sala estuvo muy cerca de llenar el aforo permitido por la ley de bioseguridad de ese momento, y al finalizar, recibimos varias reflexiones del público...

Desde el testimonio hasta la tradición oral, la narración de algún tipo de historia, ya sea personal o ajena, contribuye a la construcción de una idea de memoria. Nos interesaba especialmente explorar la transformación de la oralidad en el cine, así como las digresiones que toma el cine contemporáneo en comparación con las formas tradicionales de construcción del relato oral.

*Una película que nos ayudó a entender este distanciamiento fue **Cartucho** (2017) de Andrés Chaves. La película presenta narraciones anónimas de habitantes de la desaparecida calle del Cartucho; nunca*

vemos sus rostros y solo escuchamos sus testimonios, exponiendo varias de sus experiencias traumáticas y situaciones dolorosas.

Conocíamos el impacto que podríamos lograr debido a la relevancia de esta película en la historia del centro de Bogotá. La transformación de esta área urbana, El Cartucho, fue un proceso complejo y multifacético que Andrés Chaves documentó a través de una extensa recopilación de imágenes de archivo obtenidas del mismo sector. El proceso de gentrificación, del cual forma parte el centro de Bogotá, se ha convertido en un pilar fundamental para comprender el pasado de las personas que experimentaron una vida sumamente dolorosa y traumática en esta zona. Es por esto que el aforo de esta película no nos sorprendió teniendo clara su importancia en la memoria local.

Por otro lado, una de las proyecciones que generó más controversia fue la obra sonora de Ernst Karel y Veronika Kusumaryati, **Expedition Content** (2020). Esta película se incluyó a última hora como reemplazo de otra que habíamos seleccionado inicialmente. Se trata de una obra completamente sonora, sin imágenes, lo que generó cierta confusión y, probablemente, insatisfacción en algunos de los espectadores presentes en la sala, descontento que expresó uno de ellos en voz alta durante la función.

Al inicio de la película, como es habitual en nuestras proyecciones, hicimos una introducción aclarando su formato, pero al parecer algunas personas no fueron informadas correctamente, lo que provocó esta reacción. No obstante, en ningún momento renegamos de esta elección, ya que éramos conscientes del riesgo que asumimos al programarla. Además, también recibimos comentarios muy positivos acerca de la película puesto que lo que muchas personas no alcanzaron a saber fue que el cineasta Robert Gardner lideró la expedición Peabody de Harvard a la Nueva Guinea Holandesa, financiada por la familia Rockefeller. Esta expedición tenía como objetivo estudiar al pueblo Hubula en la actual Papúa Occidental, y de esta experiencia nació el histórico documental **Dead Birds** (1964). Tras el fallecimiento de Gardner, se encomendó al artista sonoro Ernst Karel y a la antropóloga Veronika Kusumaryati la tarea de revisar las 37 horas de grabaciones de sonido del rodaje, que fueron realizadas por un joven de 23 años, Michael Rockefeller, quien estuvo presente en la expedición y desapareció en Papua tres meses después. Lo que da como resultado esta experiencia sonora inmersiva con pantalla en negro.

Esta práctica nos dejó muy satisfechos, ya que conseguimos generar controversia con obras narrativamente arriesgadas. Este logro refleja precisamente lo que buscamos con cada obra que programamos y seguimos descubriendo.

Esta película, al igual que otras como **The Illinois Parables** (2016) dirigida por Deborah Stratman, **Cartucho** (2017) de Andrés Chaves, o **Fordlandia Malaise** (2019) realizada por Susana de Sousa Dias, comparte la construcción de una

nueva memoria mediante el uso de imágenes de archivo documental. Estas obras se dedican a crear un nuevo relato que se entrelaza con elementos de ficción y prácticas que llevan al uso de formatos digitalizados.

De esta manera, la curaduría, a pesar de haber sido completamente planificada en formato digital, abrazó la inclusión de diversas variedades de formatos que se integraron en cada narrativa. Entre estos formatos se encuentran el 16 mm, VHS, Betamax, sonido analógico, fotografía análoga y digital, así como formatos más modernos como el modelado 3D, en el caso del cortometraje **Fiesta forever** (2017) dirigido por Jorge Jácome, que formó parte de «Lo alguna vez soñado», programa enfocado en la nostalgia un tanto romántica del pasado y los lugares en ruinas o lugares que no pudieron llegar a ser algo que se preveía o soñaba. En un momento, consideramos proyectar formatos analógicos originales, pero, como se mencionó antes, esto cambiaría significativamente las posibilidades de acceso a las películas y a su proyección pero esta idea está todo el tiempo en nuestros proyectos de distribución en construcción.

Gracias a este estímulo, pudimos consolidar y abrir paso a muchos otros proyectos dentro de Estudio de Campos como otras proyecciones y conversatorios en la Cinemateca que nos han venido posicionando dentro del mercado de distribución, formación y producción de cine de vanguardia. Además, esta agrupación continúa centrada en una línea estética y conceptual que fluctúa entre diversas disciplinas artísticas audiovisuales, creando así un espacio dinámico y en constante evolución.

Bibliografía

MacDonald, S. (2014). *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford University Press.

MacDonald, S. (2019). *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama (Avant-Doc 2)*. Oxford University Press.

Filmografía

Chaves, Andrés. **Cartucho**. Colombia, 2011.

Chaves, Andrés. **La hortúa**. Colombia, 2011.

De Sousa Dias, Susana. **Fordlandia Malaise**. Portugal, 2019.

Everson, Kevin. **Ears, Nose and Throat**. Estados Unidos, 2016.

Everson, Kevin. **The Island of St. Matthews**. Estados Unidos, 2016.

Huertas, Laura. **Aequador**. Colombia-Francia, 2012.

Huertas, Laura. **El laberinto**. Colombia-Francia, 2018.

Huertas, Laura. **Jenny 303**. Colombia-Francia, 2018.

Jácome, Jorge. **Fiesta Forever**. Francia, 2016.

Karel, Ernst y Veronika Kusumaryati. **Expedition Content**. Estados Unidos, 2020.

Keltek, Gürcan. **Gulyabani**. Turquía, 2018.

Minh-ha, Trinh. **Reassemblage**. Estados Unidos-Senegal, 1982.

Múnera, Sebastian. **La torre**. Colombia-México, 2018.

Stratman, Deborah. **Last Things**. Estados Unidos, 2023.

Stratman, Deborah. **Optimism**. Estados Unidos, 2018.

Stratman, Deborah. **The Illinois Parables**. Estados Unidos, 2016.

Uchoa, Afonso. **Siete años en mayo**. Brasil, 2020.

49

Cartel de la curaduría Relato oral y ruina:
construcción de la memoria en el cine contemporáneo







Marta Rodríguez y Ken Loach, el latido mundial del cine político y social

Curaduría y texto

**Felipe Colmenares
Sara Erasmi**

Resumen

Marta Rodríguez y Ken Loach, el latido mundial del cine político y social es una curaduría presentada durante mayo y abril del año 2022 en la Cinemateca de Bogotá, donde se establece un diálogo entre dos cineastas de distintas latitudes que se aproximan en su visión del cine como una herramienta artística y política. La intención de la propuesta fue acercar a un público diverso (infantil, juvenil y adulto) no recurrente a las salas de cines hacia el encuentro de paralelos y analogías creativas y filosóficas entre películas que crean un camino de reflexión.

Palabras clave

Cine político, nuevo cine latinoamericano, realismo social, clásicos del cine mundial, reflexiones de curaduría, cine militante, cine documental, educación de la imagen.

La idea central para el proyecto curatorial titulado *Marta Rodríguez y Ken Loach, el latido mundial del cine político y social*, presentado durante los meses de mayo y abril del 2022, es la de abrir unos espacios de diálogo, tanto artísticos como políticos, entre las obras de dos cineastas singulares que han construido sus vidas y sus carreras dentro de una clara idea del cine como herramienta política. La muestra planteó al público la posibilidad de encontrar y proponer paralelos o analogías creativas y filosóficas entre películas que crean un camino de reflexión.

Ambos cineastas son dos figuras centrales del cine político y social del pasado y del presente a nivel mundial; dos artistas militantes que dedican sus vidas a dar visibilidad y voz a los individuos que nuestras sociedades dejan al margen. Dos maneras distintas de hacer cine, pero dos visiones del arte y del mundo que podrían, si son puestas a dialogar, fecundar el debate contemporáneo sobre el papel del cine en nuestra sociedad y en nuestro mundo.

Ken Loach y Marta Rodríguez no solo tienen en común la voluntad de denuncia que sus películas conllevan, sino también una atención fina al film como objeto artístico. Paul Ricoeur, el filósofo francés fallecido en 2005, escribía y hablaba de un arte que cumple una función política sin perder su esencia estética. Nosotros pensamos que la obra y la vida de Marta Rodríguez y Ken Loach materializan esta idea y le dan una existencia concreta.

Este proyecto surge durante la pandemia, cuando nos tomamos el tiempo para (re)descubrimientos de obras cinematográficas clásicas y, entre otros, hemos profundizado la obra de Ken Loach, de sus películas más clásicas a sus films más recientes. Así vimos tejerse, casi delante de nuestros propios

ojos, unos lazos poderosos entre estas películas y unos documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Surgieron de esta forma las preguntas que planteamos como base de este proyecto de muestra en la Cinemateca de Bogotá que se reúnen alrededor de dos nudos anchos de reflexión.

Nudo formal

1. ¿El cine social y político de Marta Rodríguez y Ken Loach podría entenderse como una forma de arte militante con el poder de deshacer las fronteras entre países? ¿Con el poder de comprimir o dilatar el tiempo histórico?
2. ¿Cómo poner a dialogar dos películas? ¿Cómo construir la posibilidad de unas reflexiones trans-obras?

Nudo político y social

1. ¿Qué quiere decir dedicar vida y obra a este tipo de cine? ¿Cómo ven, retrospectivamente, esta experiencia dos cineastas que llevan décadas trabajando?
2. ¿Cuántos cineastas similares quedan vivos en nuestras sociedades?
3. ¿Para quién se hace cine político y social? ¿Entre los años sesenta y hoy, cómo se puede reflexionar sobre el público real de estas películas y su impacto, sobre todo en las clases vulneradas por el capitalismo?

Estas cinco preguntas dan el sentido editorial de esta curaduría que es una proposición artística, pero también política y social. El cine político y social es una herramienta fuerte, un aliado poderoso para volver a pensar nuestros proyectos de sociedad, nuestras ideas del mundo. Escuchar las voces y ver las películas de Marta Rodríguez y Ken Loach, quienes, con más de 90 años de edad, siguen luchando, ha sido una real descarga eléctrica despertadora y esta muestra grita a la vez la injusticia del mundo y la necesidad de hacer cine.

Una vez pensados los nudos, la curaduría se plantea el abordaje de cuatro ejes temáticos y así contribuir de forma libre e informal a la apertura de espacios para debatir, discutir, pensar y experimentar distintos ejes de reflexión.

Eje 1 / Documental y ficción: ¿una frontera tan clara?

En el marco de los debates acerca de las artes audiovisuales sentimos cada día más fuerte la necesidad —como artistas, programadores, espectadores y difusores— de cuestionarnos la distinción que siempre se instauró entre películas de ficción y películas documentales. Este debate es abierto, lo sabemos en los círculos intelectuales y académicos, pero tiene más dificultades para traducirse en

propuestas concretas de curaduría que construyan caminos transversales. El proyecto consiste en acercar obras que siempre han sido definidas como «documentales» o «ficción», las de Marta Rodríguez y la mayoría de las de Ken Loach, para sobrepasar a través del diálogo la dicotomía ontológica entre objetos fílmicos considerados esencialmente distintos por buena parte del público cinematográfico.

Eje 2 / Continentes distantes, épocas distintas: ¿mismas luchas?

Marta Rodríguez y Ken Loach filman lugares alejados y, por algunos de los acercamientos que se propusieron en esta curaduría, épocas distintas. A pesar de esto, su atención estética y su intención sociopolítica tejen lazos increíblemente fuertes entre los personajes de sus películas, los temas abordados y los problemas enfrentados. Podemos tal vez postular que cuando el cine, sea de ficción o documental, se acerca a la microhistoria, a los individuos no sobresalientes pero todos pertenecientes a las clases sociales vulneradas, entonces las obras singulares se pueden juntar para dar una sola voz a muchas caras distintas.

Este eje de reflexión nos parece pertinente para enriquecer el debate y la construcción teórica colectiva sobre el tipo de lenguaje que el arte puede ser.

Eje 3 / El cine y el compromiso político

Marta Rodríguez nació en 1933, Ken Loach en 1936. Estos dos cineastas con más de 90 años, dedicaron sus vidas a la idea de que el cine debe ser un acto político, además de estético. En este momento histórico, en el que los individuos tienen tendencia a encerrarse dentro de sus propias individualidades, nos parece importante tomarnos un tiempo para escuchar a estos dos cineastas inmensos, quienes durante toda su carrera nunca han dejado de buscar a los otros. Buscar las voces de los otros, esas mismas que el ruido del neoliberalismo quiere callar, buscar las caras de los otros, esas mismas que no queremos mirar a los ojos... ir hacia el otro, la otra, aprender a escuchar grabando y a ver filmando.

Con esta curaduría logramos una conversación entre Marta Rodríguez, Ken Loach y Paul Laverty, moderada por Hugo Chaparro, una charla única en la historia entre estos grandes personajes



Amor, mujeres y flores. Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1988



del cine político mundial que se admiran mutuamente, en este diálogo de más de dos horas y media se habla del compromiso, de la razón del cine, de las dificultades, de los gobiernos, del papel del arte. Es una conversación de gran inspiración para el público en este contexto particular, que ha quedado para la posteridad y se puede ver y compartir libremente buscando en YouTube: «Marta Rodríguez - Ken Loach y Paul Laverty, el latido mundial del cine político y social» o siguiendo el enlace: https://www.youtube.com/watch?v=tkd9K9B_rsg

Eje 4 / Cine político y público infantil: crear nuevos públicos

Esta propuesta de curaduría fue también un reto respecto a una parte de su programación dedicada al público infantil a partir de los 5 años de edad. Un público mixto se involucró en términos de edades, acompañando las discusiones alrededor de las películas con especial atención en los más jóvenes.

Esta experiencia nutre toda la reflexión existente en el ámbito de la programación cinematográfica acerca de lo que se puede mostrar a los más jóvenes de nuestra sociedad e intenta contribuir al desarrollo de propuestas concretas. ¿Cuándo y, sobre todo, cómo acercarse a través del cine a la crítica de la sociedad, al dolor de los demás y a la posibilidad de sentir empatía? Estas funciones dirigidas al público infantil las llamamos: *Películas para les adultes del futuro*.

El objetivo de acercar el público infantil a un tipo de cine que no sea solo diversión y consumo de películas producidas en los grandes estudios industriales es en realidad el de «educarnos» en el cine como arte que se disfruta colectivamente. La cuestión central, para nosotros, no instruir a los niños dándoles información y pretendiendo que se conformen con una idea de «espectador modelo», sino justamente de construir con las infancias una forma de «habitar» el cine en comunidad. Nos educamos mutuamente: encontrando las herramientas para

hablarnos, para comunicar lo que el arte nos hace sentir, para escucharnos y entonces pensar juntos.

Concretamente lo que se propuso, son momentos alrededor de dos obras, una de Jorge Silva y otra de Ken Loach, con las que «trabajamos» de forma distinta, dos películas que dialogan entre ellas:

Kes (Ken Loach, 1969). Esta película y los momentos organizados alrededor de ella son dirigidos a un público infantil entre 7 y 13 años de edad y sus acompañantes adultos. Esta obra no tiene edad y es capaz de hablar a un público muy ancho gracias a la empatía que la historia y los personajes generan en quienes miran con ojos sinceros la película. El protagonista es un niño increíble cuya vida podría ser definida como «dura», pero cuya pasión es sorprendente por su profundidad y fuerza. Basándose en emociones que cada ser humano puede entender y tejiendo una historia con una línea narrativa clásica, **Kes** nos muestra no solo un ser humano interesante, sino también una sociedad injusta y unas relaciones familiares difíciles y dolorosas. Temas como la pobreza, la violencia del sistema escolar, la dominación de los más vulnerables o jóvenes, son centrales en esta película, pero no son lo único que contiene. La carga emocional y empática de **Kes**, así como la fuerza de las palabras de Billy (el protagonista)

cuando finalmente empieza a usar su verdadera voz, son elementos poderosos que nos hablan de la potencia del cine, de la maestría de Ken Loach y que logran tocar un público diverso.

Estas funciones abiertas al público también contaron con nuestra invitación directa a la Casa Cultural Potosí, a la Fundación Vahum de la localidad de Ciudad Bolívar y el Colegio Distrital Agustín Fernández de Usaquén, y fue importante para nosotros garantizar un bus que recogiera a los niños en sus hogares y garantizarles una merienda durante la proyección, pues aunque la Cinemateca de Bogotá tiene un precio accesible en su taquilla, las dificultades de movilidad, tiempos de desplazamiento y horarios laborales de sus padres hacen que el acceso a una sala de cine sea difícil. Al salir de la sala les obsequiamos un globo metalizado inflado con helio decorado con el dibujo de un halcón. Este objeto no solo es un recuerdo de «una tarde en la Cinemateca de Bogotá» y de una película tal vez distinta a las que están acostumbrados a ver, sino también una forma de ver volar a Kes una vez más y «trabajar» con la tristeza que deja el final de la película.

Los días de papel (Jorge Silva, 1963). Esta película y los momentos organizados alrededor de ella son dirigidos a un público infantil entre 4 y 11 años de edad y a sus acompañantes adultos. Este



Kes. Ken Loach, 1969



corto silente de ficción, cuya digitalización en 2K en fue realizada por Marta Rodríguez y su productor Felipe Colmenares en el 2019, ciertamente no es una película de Marta Rodríguez. Es la primera obra de un gran artista, cineasta y fotógrafo quien fuera el amor de una vida para Rodríguez: Jorge Silva, fallecido en 1988. Un film que acerca a Jorge Silva y Marta Rodríguez, y es el inicio de una pareja cinematográfica que se une para su primer documental juntos, **Chircales** (1971). Jorge Silva es un artista, un ser humano y un teórico del cine político, quien durante casi toda su existencia trabajó con Marta, pensó con ella, creó con ella y construyó con ella una mirada poética y social que ambos desarrollaron y vivieron en sus obras cinematográficas. Dentro de **Los días de papel** hay mucho de lo que vino después en el cine de Silva y Rodríguez y esta es una película que se puede mostrar a niños, aún muy jóvenes. Por esto, aquí está. Porque es un cuento hermoso y duro, que pone en escena a dos niños en una historia simple, pero que tiene el poder de contarnos acerca de la sociedad, la injusticia entera, sin la necesidad de un gran discurso teórico e histórico explícito. Hay, con esta obra, un interés formal además de los temas tratados (otra vez la diferencia de clase social y de oportunidades en la infancia): la posibilidad de acercar el poder del cine silente y su capacidad de activar la participación de los espectadores más jóvenes.

Armos un taller de educación en la imagen, preparando así la visión de la película con la guía de una educadora de la imagen. Al ser un cortometraje silente, permite una proyección diferente, salir de la formalidad de la sala de cine y el sillón, para

proyectar en medio de luces de neón y hacer ruidos que pensamos, pueden ser acordes a la película.

Al igual que la proyección de **Kes**, esta actividad contó con funciones abiertas al público y con la invitación directa de nuestra parte a la Fundación Vahum de la localidad de Ciudad Bolívar. Al salir de la sala les obsequiamos una cometa en tela para que la decoraran e hicieran volar, al igual que los niños del cortometraje **Los días de papel**.

«Focus sobre Marta» y «Focus sobre Ken»

La muestra incluyó tres obras clave del trabajo de Marta Rodríguez y de Ken Loach, a quienes abordamos en el marco de estas proyecciones-eventos como artistas singulares. Estas funciones son la ocasión de hacer explícito nuestro postulado: poner obras en diálogo no quiere decir sencillamente encontrar similitudes de formas o de contenido, sino ver más allá de la obra en sí, para tejer lazos entre los temas, los retos y las intenciones que abarca y construye dentro de una cierta filmografía. Se efectuó una miniclase magistral antes de la proyección de las películas de cada artista, para el caso del Focus sobre Marta, la misma cineasta, Marta Rodríguez atestiguó sobre su vida y obra. Y para el caso de Ken Loach, Sara Erasmí nos adentró en el mundo de este gran cineasta.

Películas al espejo

Marta Rodríguez es una apasionada por todas las obras de arte que tengan una función política, social, de denuncia y de mirada auténtica hacia las realidades más injustas, más difíciles de nuestros mundos. Su curiosidad anima a todos los miembros

de la Fundación Cine Documental al descubrimiento de lazos posibles entre trabajos audiovisuales que tengan este enfoque social, para intentar construir una red de profesionales y artistas militantes, comprometidos para no solo contar el dolor del mundo, sino también para combatirlo.

El acercamiento a la obra de Ken Loach se hizo con este sentimiento, el de dar visibilidad a lo que, tal vez, podríamos llamar una «comunidad» de artistas, quienes en todos los rincones de nuestro planeta, intentan describir y pensar las consecuencias que el sistema capitalista y neoliberal tiene sobre la vida de los seres humanos.

De esta voluntad se crea el concepto de los eventos *Películas al espejo*: momentos largos, compartidos, que nos permiten construir una reflexión ancha, a la vez sociopolítica y artística, basándonos en la experiencia común de haber compartido la visión de dos películas entre las cuales podemos tejer muchos lazos. Las que pusimos frente al espejo entre Marta Rodríguez y Ken Loach son **Chircales** (1971) y **Sorry We Missed You** (2019), la primera de Marta Rodríguez y la última de Ken Loach, en su momento, entre ellas se pueden construir diálogos, puentes, paralelos. El impacto de la explotación laboral sobre los cuerpos y la vida familiar de los seres humanos de todo el mundo, las dificultades para los trabajadores de las clases populares en su marcha hacia la dignidad. Estas proyecciones fueron seguidas de la charla virtual pregrabada entre Ken Loach, Paul Laverty (guionista de gran cantidad de las películas dirigidas por Ken Loach) y Marta Rodríguez, moderada por Hugo Chaparro.

El acercamiento entre estas dos obras es muy poderoso e inesperado tal vez, pero refleja exactamente nuestra intención curatorial: de un lado, el cine ha sido en todo el mundo una herramienta política y de otro lado, las luchas de los seres humanos son mundiales, comunes, compartidas. Estas dos películas, de maneras distintas, en países distintos y en épocas lejanas, intentan abordar las consecuencias de la explotación laboral sobre la vida de los seres humanos. En **Chircales** la familia protagonista fabrica ladrillos de barro en las afueras de Bogotá, en los años sesenta y setenta; en **Sorry We Missed You** los miembros de una familia del Noroeste de Inglaterra intentan sobrevivir entre préstamos y trabajos precarios. Lo que vemos son individuos luchando cada día de su vida, cuyos cuerpos son abusados, cuyas relaciones familiares se deterioran por las necesidades creadas por el sistema que nos domina a todos (de formas distintas). La relación entre estas dos películas no crea un mensaje de particular optimismo, este no es el objetivo de esta muestra, sino que nos empuja a mirar la realidad contemporánea con más atención, en sus rincones más escondidos, tras las máscaras más bonitas y mejor pintadas. Nos empuja a nunca dejar de tejer lazos entre épocas, entre luchas para la dignidad y a ser sinceros con nosotros mismos sobre la dirección que toma nuestro mundo. Ken Loach decía, en una entrevista en los noventa, que «el mundo es y será un lugar conflictivo y peligroso...», puede que esta no sea la frase más tranquilizante del planeta, pero, ¿estamos seguros de que podemos evitar tomarla en cuenta y, entonces, evitar tomar posición? Y si podemos, ¿hasta cuándo vamos a querer hacerlo?»

Bibliografía

Borras, M. (2015). «El cine como verdad rev(b)elada: Ken Loach; una reflexión sobre los años que forjaron el discurso naturalista del cineasta». *Revista Mediterránea de Comunicación*.

Chaparro, H. (2015). *Marta Rodríguez la historia a través de la cámara*. Alcaldía Mayor de Bogotá.

Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.

Filmografía

Loach, Ken. **Kes**. Reino Unido, 1969.

Loach, Ken. **Carla's Song**. Reino Unido, 1996.

Loach, Ken. **Sorry We Missed You**. Reino Unido, 2019.

Rodríguez, Marta y Silva, Jorge. **Chircales**. Colombia, 1971.

Rodríguez, Marta y Silva, Jorge. **Nacer de nuevo**. Colombia, 1987.

Rodríguez, Marta y Silva, Jorge. **Amor, mujeres y flores**. Colombia, 1989.

Silva, Jorge. **Los días de papel**. Colombia, 1964.

59



Cartel de la curaduría Marta Rodríguez y Ken Loach, el latido mundial del cine político y social





Animación porosa: el gesto del cuerpo en la imagen

Curaduría y texto

Moebius Animación

Diego Felipe Cortés + Carla Melo + Juan Camilo González

Resumen

Animación porosa: el gesto del cuerpo en la imagen es una curaduría que reúne animaciones de autor en las cuales la presencia del cuerpo del realizador se hace visible a través de la relación que construye con la materia que trabaja. En algunas animaciones el cuerpo del animador se hace presente físicamente en pantalla y, en otras, se hace explícito a través del gesto que deja en la materia con la que construye las películas. Este texto consigna la definición conceptual de lo que entendemos como *Animación porosa* y algunas ideas transversales a los programas presentados.

Palabras clave

Animación, cuerpo, repetición, peso, silencio

Introducción

Animación porosa es una observación de un patrón común en películas heterogéneas, una intención de revelar y señalar ese patrón que tiende a fugarse en el momento de verlas por separado, y es una idea que queremos proponer a quien ve o hace animación. El patrón se concentra en el cuerpo, dos cuerpos en realidad: uno es el del animador, todo su cuerpo y no solo su mente o la destreza con la que ejecuta su oficio. El otro es el cuerpo de la materia que recibe las acciones del animador, a veces con generosidad, en otras con fricción o violencia. En el encuentro de estos cuerpos se produce con intensidad una quimera, un milagro, algo que no se puede planear más allá de disponer estos cuerpos para que se encuentren. Lo que acontece allí es un tipo de animación que tiene unas particularidades que llamamos «porosas». Porosas porque suceden en el medio, o se fugan a la pantalla para ser parte de la experiencia de estas películas en forma de:

silencios
 pesos
 expulsiones
 fragmentos
 gestos
 errores
 huellas
 contagios

Antes de esta curaduría hubo unas semillas que nos guiaron. La primera aproximación a la idea fue otra curaduría llamada *Bodies of Animation: Analogue Tales from Latin America*,¹ presentada en marzo de 2021 en el Roy and Edna Disney CalArts Theater (REDCAT) de Los Ángeles. Allí la premisa era mostrar una serie de animaciones latinoamericanas alrededor del trauma, donde el uso de materiales «baratos» y la insistencia en utilizar técnicas análogas no es circunstancial a limitaciones económicas, sino una decisión plástica que permite explorar traumas con elementos que se pueden tocar con las manos. Las animaciones allí presentadas demuestran el acto performativo de tramitar un trauma personal o social por medio de la materia en movimiento. Luego de exhibir este programa, pensábamos que había una idea más grande allí, que no solo sucede en América Latina y nos pusimos a la tarea de investigar.

Aparecieron otras ideas que nos guiaron en la investigación. La ya famosa frase de Norman McLaren: La animación no es el arte de dibujos que se mueven, sino el arte de movimientos que se dibujan.

Lo que sucede **entre**² cada fotograma es más importante que lo que sucede en cada fotograma.

Entonces, la animación es el arte de manipular los **intersticios** invisibles entre los fotogramas.³

¡Ah! Los intersticios, una especie de pulsión vital que sucede al animar: animación porosa. Lo que refiere McLaren ocurre en todas las películas animadas, pero había algo particular en la idea del intersticio que nos llamaba la atención, y es que existe una película colombiana muy importante que lo trabaja: **Los extraños presagios de León Prozak** (2010) del artista Carlos Santa, quien iba al estudio de artistas plásticos a la cacería de fotogramas para su animación. Ahí «cada artista ataca el lienzo de una manera singular»: Gabriel Silva chorrea sus payasos, espera, observa y ataca; David Manzur va generando volumen en su pintura como un escultor; en tanto que a Gustavo Zalamea tocaba amarrarlo de un lazo para alejarlo de su pintura a gran escala; mientras Adriana Espinosa hacía cambios tan imperceptibles en sus delicados dibujos de desaparecidos, que simplemente tocaba esperar en silencio a que se

1 <https://www.redcat.org/events/bodies-animation-analogue-tales-latin-america>

2 Los resaltados son nuestros.

3 La primera publicación de esta frase de McLaren ocurre en el magazín *Séquences* de Montreal y luego André Martin la replica en la revista *Cinéma 57*. En realidad fue algo que escribió McLaren en un pedazo de papel y lo clavó en un tablero de su estudio. Martin la vio allí... una nota, una idea esbozada, junto al resto de anotaciones que hacía McLaren para sus películas.

alejara del papel para tomar un respiro y allí capturar. El intersticio es donde se ubica Santa para producir animación, se inserta en un proceso creativo que no está pensado para ser animación. Santa no condiciona al pintor o dibujante para que haga fotogramas con cada pintura o dibujo, sino que propicia una aparición en la pantalla de algo que de lo contrario es efímero —el respiro de una pintura—. En el acto creativo se produce un baile entre el artista y la materia, estos movimientos son animación porosa. Casi no vemos las pinturas o dibujos finales en la película de Santa, lo que vemos es un respiro (ánima: soplo de vida) que se escapa por los poros del proceso.

Y entonces, una curaduría

Esta curaduría, fue un proyecto que surgió en medio de la pandemia producida por el Virus SARS-COV-2 (COVID-19) mientras trabajamos en la realización de **Decaer**, una animación dirigida por Juan Camilo González. En ese momento las ideas de contagio y transmisión habían cobrado mayor importancia a nivel mundial poniendo al cuerpo en el centro de la discusión social. Para evitar la propagación del virus teníamos que distanciarnos de los demás. El cuidado del cuerpo del otro y del propio se había visto atravesado por la asepsia como un nuevo valor instaurado. Sin embargo, nosotros seguíamos trabajando juntos, y en medio de esa interacción, dibujamos, nos ensuciamos, cocinábamos y veíamos muchas películas de animación. Nuestros vínculos se transformaron y en medio de la distancia que se acentuaba entre varios de nosotros, la sala del apartamento de Juan Camilo nos unió. Parecía que el discurso oficial pretendía evitar las consecuencias de cada interacción, lo cual generó en nosotros, y creemos que en varias personas desde distintas disciplinas, la necesidad de abrir espacios de reflexión y exposición en torno al quehacer con el cuerpo. Partiendo de esta urgencia, el programa curatorial *Animación porosa: el gesto del cuerpo en la imagen* plantea diálogos entre las dinámicas sociales que atraviesan los cuerpos de los artistas y la animación como medio de expresión, donde el cuerpo del artista se transforma en manifiesto mediante su interacción con la materia que trabaja.

En la inquietud por pensar nuestro cuerpo individual y nuestro cuerpo en relación con el del otro, surgió la necesidad de indagar en el oficio del animador como alguien que se enfrenta al ejercicio práctico de transferir u otorgar vida a algo. El animador contagia de sí a la materia con la que trabaja, haciéndose presente en ella. Expulsa algo de su ser a través de distintas herramientas para transformar aquello que se encuentra frente a sí y, de esta forma, otorgarle otra lectura, o entrar en diálogo y reconocimiento con ello o consigo mismo. Este tipo

de encuentros generan preguntas desde lo afectivo ¿Cómo nos enfrentamos a ver al otro? ¿cómo sentimos nuestro propio cuerpo en sociedad?

En un momento en el que nuestros cuerpos se habían visto sometidos al confinamiento y los encuentros o desencuentros habían traído consigo distintas consecuencias, esta curaduría pretendía dialogar desde los animadores que históricamente se han confinado para hablar a partir de lo íntimo. Desde estos distintos espacios se han tramitado los sucesos que de una u otra forma han atravesado su cuerpo, haciéndolo visible en las películas. Pretendíamos dar a conocer estos procesos contruidos desde el silencio, no solo por el trabajo íntimo de los animadores, sino porque es un medio que aún falta explorar y visibilizar. *Animación porosa: el gesto del cuerpo en la imagen*, se expresa desde el silencio, desde el silencio desgarrador, desde el pequeño gesto en medio de la multitud, desde la molécula, desde lo que no vemos y está dentro de nosotros, al final, desde el virus que transmitimos al otro.

Las animaciones que hicieron parte de esta curaduría fueron producciones independientes, hechas de forma artesanal o manual. Si bien creemos que con la animación digital este diálogo acontece (y hay ejemplos de ello en la curaduría), esta tensión, contagio o transmisión, se hace más evidente con materiales táctiles o plásticos. Sin embargo, esto no quiere decir que toda animación hecha de forma manual aplica al problema que nos reúne. Por ejemplo, no consideramos que grandes producciones de animación como algunos *stop motion* impliquen este diálogo pues a pesar de que están realizadas con materiales como plastilina, látex, arcilla o papel... sus métodos de producción van encaminados a eliminar las huellas de los cuerpos de los animadores que allí participaron con el fin de lograr una aparente homogeneidad.

Estas animaciones son exploraciones de autor en la que el error y la transformación que surge en el proceso de la realización modifica constantemente el resultado. Uno de los autores que nos llamó la atención en esta exploración fue Nikita Diakur de Alemania. Nikita hace animación 3D con un *software* en proceso de desarrollo, es decir, una herramienta que no funciona como debería. Hace un tiempo, le pidieron hacer pruebas con el *software* para indicarle a los desarrolladores los problemas, Nikita se quedó con esta versión «chueca» del *software* y la usa para todas sus producciones (no con la versión finalizada y depurada). La razón es parecida al animador que le gusta cierto papel, tinta o pintura para sus animaciones análogas: es en la negociación que se hace con las herramientas de trabajo donde comienza a producirse una salida de sí mismo. No es simplemente un capricho por producir «errores» para dar

una apariencia estética, sino un desdoblamiento del artista en la materia, por lo que la materia o la herramienta puede ofrecer. Los aparentes «errores» son los modos en los que la materia habla de vuelta al autor, le indica posibles caminos no pensados, participa del acto creativo. Nikita nota esta posibilidad desde la animación digital, una oportunidad para que la máquina tenga un espacio de creación junto a él por medio de los errores del algoritmo. En su película **Be a Winner!**, nos ubica en primera persona dentro de alguien que intenta sacar un juguete de una máquina, pero las formas colapsan: el esqueleto 3D se rompe en el proceso, genera vectores que no tienen sentido y así la imagen digital se vuelve plástica. El personaje de la película falla en su objetivo porque la herramienta que usa el creador lo vuelve imposible. Nikita pierde control sobre las indicaciones que le hace al computador y transforma este hecho en su elemento narrativo y plástico. En las animaciones análogas que seleccionamos es aún más evidente, los autores dejan una huella palpable del encuentro que hacen con la materia, habla el autor y habla la materia. Lo que narran y expresan las películas —el milagro que aparece frente al espectador— está en el medio de unos procesos plásticos, en el encuentro de estos dos cuerpos.

El primer cuadro (el silencio)

.
. .
.

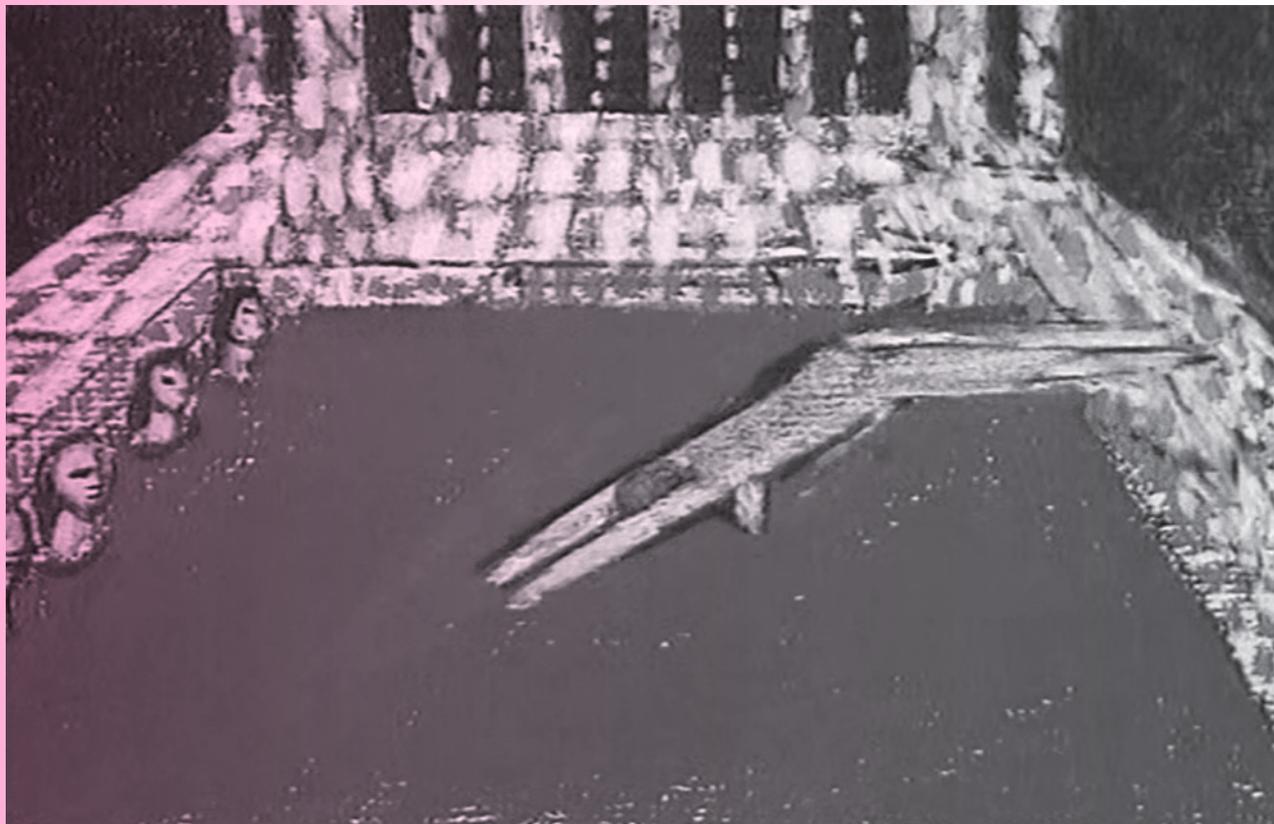
En la animación análoga, por ejemplo, frente al papel en blanco como materia, existe un primer silencio.

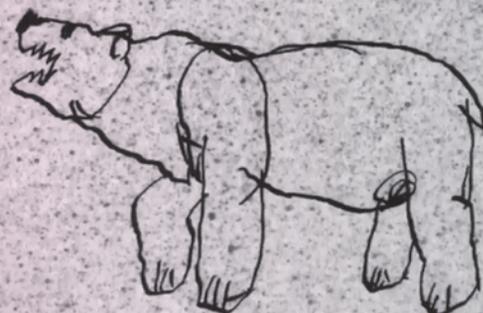
El silencio del vacío.

Así la idea o la historia esté presente, así estemos listos con nuestros lápices, aguadas o pinturas para llenar ese blanco, este es el primer silencio. Parecido al de

un nadador que está parado en un trampolín antes de tomar impulso para clavarse en la piscina.

Es un silencio abrumador. En la literatura, con nombrar las palabras se arman mundos: los objetos, los lugares, las atmósferas, las personas con sus expresiones y emociones. En las películas grabadas o filmadas todo se mueve solo (las personas y los lugares reales), todo existe y se registra. En el cine de animación de autor nada existe, nada se mueve.





vómito, la necesidad de contar otro lado de la historia, uno más interno, uno sin palabra, un lado (o un centro) que ha sido callado generación tras generación... Tal vez porque es más fuerte y capaz de crear. Por eso la palabra se impone, para tapar los vacíos de donde pueda surgir un espacio de silencio y encuentro retrospectivo. Da miedo encontrarse con los propios adentros. El silencio en la creación no pretende apropiarse de un espacio. No se quiere orinar en él. Busca ver para luego abandonar algo de sí mismo.

En la animación se atraviesa un largo proceso donde se deja algo de uno en cada cuadro. Después todo eso se ve transformado y tal vez uno se ve reflejado en un pedazo de vida en movimiento que ya no le pertenece. Hombres y mujeres dan vida, solo hay que estar abiertos a encontrarse, perderse y reencontrarse con uno mismo.

Tal vez suena un poco romántico y rebuscado. Sin embargo, algo en la acción de (el camino – la apertura – el gesto) animar implica un silencio cómplice imposible de describir en palabras. En la repetición del gesto del cuerpo al animar hay un ritual circular, un ciclo femenino como el que da vida, es un *loop* parecido a un trance que termina entregando, en trazos y manchas, algo interno que se gesta en soledad. Así se trabaja con un equipo de animadores, hay un momento de abstracción entre el papel vacío/materia y el humano. Lo que sale en el proceso son imágenes estáticas, algunas sin sentido y casi todas iguales a la anterior (apenas una sutil variación), imágenes cargadas de lo interno y profundo que se desborda a través de la mano que las construyó.

Este silencio de construcción y de sacrificio corporal revela lo que no puede la palabra.

Sobre el peso en el cuerpo

Dentro de la encuesta realizada por el diario *Libération* de París en 1987, se planteó a varios cineastas la pregunta «¿Por qué filma usted?», parte de la respuesta de Luis Ospina fue:

El cine es una fijación
de emociones en emulsiones.
El cine es una revelación
de lo negativo a lo positivo.
Para hacer cine hay que tener fe.
En el cine, fe es creer en lo que no se ha revelado.
El cine es un misterio gozoso, es la alquimia,
la bolsa negra

Los misterios gozosos dentro del rezo del rosario son aquellos donde se encarna en la tierra lo divino que, como humanos, no podemos ver o palpar. Y ante la contemplación de tal acontecimiento inexplicable, se goza. El primer misterio gozoso, por ejemplo, es la Anunciación del arcángel Gabriel a María. En él, a través del arcángel, Dios le anuncia a María que ella ha sido elegida para encarnar en su vientre a su hijo, es decir, se propone hacerse carne él mismo a través de ella. Tras recibir la noticia, María otorga el permiso y acepta gestar en su vientre a Dios. La divinidad antes invisible, se hará visible y, aún más importante, se podrá sentir en el propio cuerpo. Según Luis Ospina, para hacer cine hay que tener fe en el misterio de ver revelado (gestado y dado a luz) en la cinta de cine lo inesperado (lo divino que proviene de otro tiempo). Hay asombro, pues en la cinta se materializa algo de lo que alguna



Soft Animals. Renee Zhan, 2021

vez se fue testigo, pero no se tenía total control. Luis hace referencia al cine hecho en película cinematográfica y uno se podría preguntar si eso que dice sigue teniendo sentido en una época en la que lo que vemos y registramos sucede en simultáneo. Vemos, registramos y borramos. Tal vez aquí el cuerpo y la materialidad habría que pensarla desde otro lado. Pese a ello, la animación a la que hacemos referencia en esta curaduría sí se podría pensar como un tipo de cine que opera de forma similar al misterio gozoso y la experiencia de hacer cine en película cinematográfica de Luis Ospina. Con la animación nos enfrentamos a la contemplación de misterios gozosos en los que a través de nuestros propios cuerpos gestamos secuencias que no están del todo bajo nuestro control. La relación entre la etimología de la palabra «animación», en la que se hace alusión a dar vida o alma a lo que no la tiene y la «gestación» de Dios en el vientre de María están vinculadas bajo el mismo misterio extrapolable al de la película cinematográfica y las producciones de animación que presentamos: pasamos a través de nuestros cuerpos, misterios que se encarnan en una materialidad ajena a nosotros.

Muchas de las películas que seleccionamos para la muestra hacen evidente el tiempo que pasa a través del cuerpo del animador. No solo se espera el misterio que se revela al final (los cuadros convertidos en secuencias de imágenes) sino que se hace evidente lo que se podría llamar: el proceso mismo de gestación de la película. Y ese proceso pesa. La barriga se agranda y genera más peso sobre nuestras piernas y caderas. Y en pantalla, no solo vemos a la criatura que nace, sino la barriga, las manos y las piernas que en algún momento la contuvieron. Cuando llegue el momento de expulsar, o de dar a luz, aquello que salga tal vez ya no dependerá de nosotros. Seguirá pesando o será un alivio. ¿Para qué encerrarse tantas horas a construir apenas segundos? ¿Por qué cargar tanto peso?

La animación puede resultar pesada por la lentitud misma con la que se hace, «Se trabaja horas para construir segundos», le escuchamos una vez decir al animador franco-mexicano Simón Gerbaud cuyos cortometrajes hacían parte de la muestra, pero también por la forma como nos enfrentamos a observar y diseccionar aquello que se quiere animar y que se mezcla con la atención a ese misterio que está oculto dentro de cada animador.

John Berger en un libro de ensayos donde indaga en la experiencia de dibujar, titulado *Sobre el dibujo*, expresa:



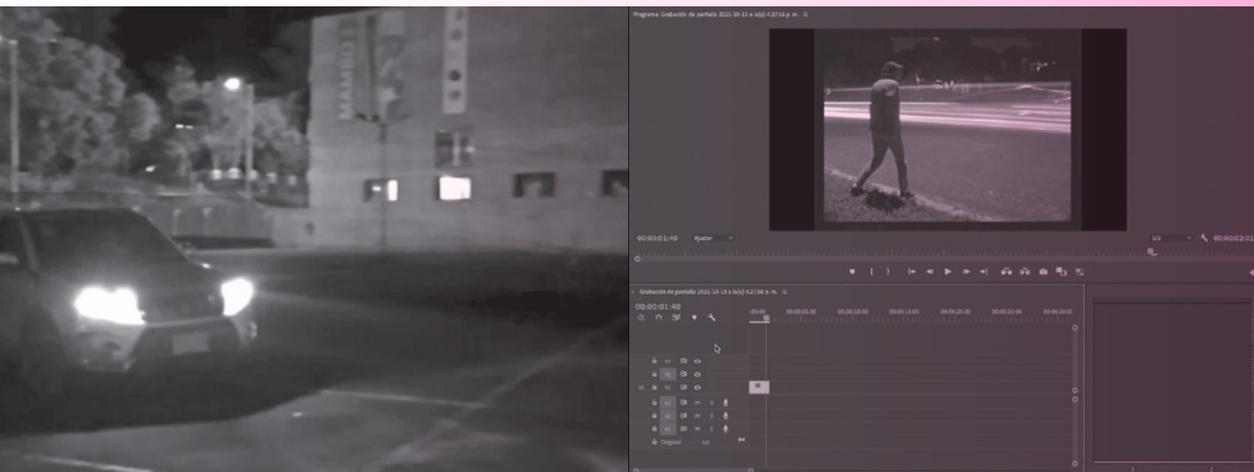
El fósil es el resultado del azar. La imagen fotografiada ha sido escogida para su conservación. La imagen dibujada contiene la experiencia de mirar.

Y es que cuando se dibuja algo, o se modifica un pedazo de arcilla, lo que queda registrado no es el encuentro con el instante (como pasaría con una fotografía o el video), sino la experiencia de observar aquello que se quiere dibujar o esculpir. Ese proceso que queda condensado, por ejemplo, en solo un dibujo, puede tomar horas. La animación porosa sería la expresión misma de esa experiencia de observación interna/externa de lo que se quiere transmitir. Por tanto, su gestación y nacimiento. Con atención, observamos cómo es que se transforma aquello que va creciendo en nosotros y se va extrapolando a otra materia hasta tener vida propia.

Dentro de las películas que conformaron la curaduría hay dos que ejemplifican el problema del peso en la animación porosa. Una es **Ablution** de Eric Patrick, una pixilación realizada en 2002, y la otra es **Hezubeltzak: una fosa común** de Ibizene Oñederra, construida con tinta china y papel en el 2007. Estaban seleccionadas en programas opuestos. La primera se encontraba en *¿Cuánto pesa un cuerpo?* Y la segunda en el programa *La expulsión de*

sí mismo. Ambas expresan en su esencia el proceso de gestación y observación del acontecimiento durante la creación de la película. Ambas enuncian el peso que ello conlleva y, en ambas, el cuerpo de los animadores está más que involucrado en su realización. Una parece que contiene y resiste al peso y la otra busca expulsarlo.

En **Ablution**, Patrick se pone frente al lente y es su propio cuerpo el que de forma literal resiste al paso del tiempo. Un ejemplo es la secuencia cuando Eric se dirige a cruzar la calle. Apenas su pie toca la vía por donde pasan los carros, un destello de luz se expande a través de ella durante apenas unos segundos mientras su cuerpo vibra buscando mantenerse en la misma posición. Luego, su cuerpo da media vuelta y se devuelve por el mismo camino. Resulta que el destello de luz que pasa por la vía son las luces de un carro que se moviliza por ahí cada tanto mientras el fotograma se captura con fotografía de larga exposición. El carro que pasa es el de su esposa, quien le da vuelta a la manzana varias veces para volver a pasar por el mismo lugar y tomar la foto. Mientras tanto, Eric se mantiene de pie esperando que el proceso se repita una y otra vez. Ese ejercicio lo hicimos nosotros para calcular el otro tiempo de la experiencia de Patrick y la resistencia a la que sometió su cuerpo durante la sesión.



El carro pasó 48 veces, 48 veces le dio la vuelta a la manzana y durante ese tiempo Patrick se mantuvo de pie sin moverse. En la película, esa secuencia apenas dura unos segundos.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48...

Contar los fotogramas de Patrick se siente como entrar en otro tiempo de la película y su realidad. A la vez, nos devuelve a nuestra experiencia contando y marcando nuestros propios fotogramas 1, 2, 3, 4... Ese conteo podría parecerse al de la camándula del rezo del rosario en el que cada lunes y sábado vuelven a vivirse los misterios gozosos. Como en la oración que al repetirse varias veces le permite a quien reza salir del tiempo lineal. El conteo y la repetición en la animación nos permite entrar a otro espacio temporal. Un tiempo propio y común, pero distinto al del transcurrir de la cotidianidad. En silencio, ese tiempo ritual nos pesa y también nos alivia. Cuando contamos los fotogramas de Patrick, parece que nos unimos a él así como quien reza el rosario se une a todo aquel que lo está rezando en cualquier otro lado del mundo. El cuerpo de Patrick resiste de pie, el de quien reza tal vez lo hace de rodillas, y el de otros animadores sentados frente al papel.⁴

Por otro lado, en **Hezubeltzak: una fosa común** Izbene hace el proceso inverso. Su cuerpo no busca mantenerse en un mismo lugar en el

tiempo, sino que con dinamismo expulsa con la tinta aquello que está sintiendo. Este es un cortometraje que parte de vivencias personales de violencia, y la tinta y el papel se tornan las herramientas que le permiten expresar todo aquello que antes ha marcado su cuerpo. La animación en este caso no busca constreñirse a las reglas de lo que puede implicar «animar bien un movimiento», sino que está al servicio de poner en tiempo todo aquello que por la repetición, precisa ser expulsado una y otra vez. Sacar en el tiempo aquello que duele también pesa. Es grande y por momentos las herramientas que se tienen para su expulsión pueden parecer pequeñas. Se siente la respiración agitada, y como espectadores nos agitamos también. Un ratón animado se mueve, pero esta vez no de forma dulce y armoniosa como estamos acostumbrados a verlo. De nuevo:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96...

Respiraciones constantes, a intervalos. Un dibujo y se respira. Otro, y tal vez se corta la respiración.

Con estas animaciones porosas, atendemos misterios que más que divinos desde un sentido religioso, expresan aquello que no logramos entender del todo desde una forma puramente material y nos hace gozar. Gozamos por lo que no sabíamos que se podía hacer carne y sin embargo se materializa en ella. Se trata de escuchar(se), y ser capaz de decir sí en silencio a lo que en principio no vemos. Se trata de tener tener fe en el transcurrir del tiempo. Entraremos en contacto con otra criatura y ella será otra cosa a pesar de tener la huella de nuestro propio cuerpo. Las animadoras y

4 Con la ayuda de un programa de edición de video, nos preguntamos cuántas fotos tomó Patrick de pie mientras pasa el carro con las luces encendidas (48) y la foto con la que registramos nuestro trayecto dándole la vuelta a la manzana en una camioneta para sentir la magnitud del tiempo de espera de Patrick.

los animadores hacemos eso. Regidos bajo nuestros propios ciclos corporales, o bajo otros nuevos que inventamos, decimos sí y atendemos al ritual. Aunque pesa.

A manera de conclusión

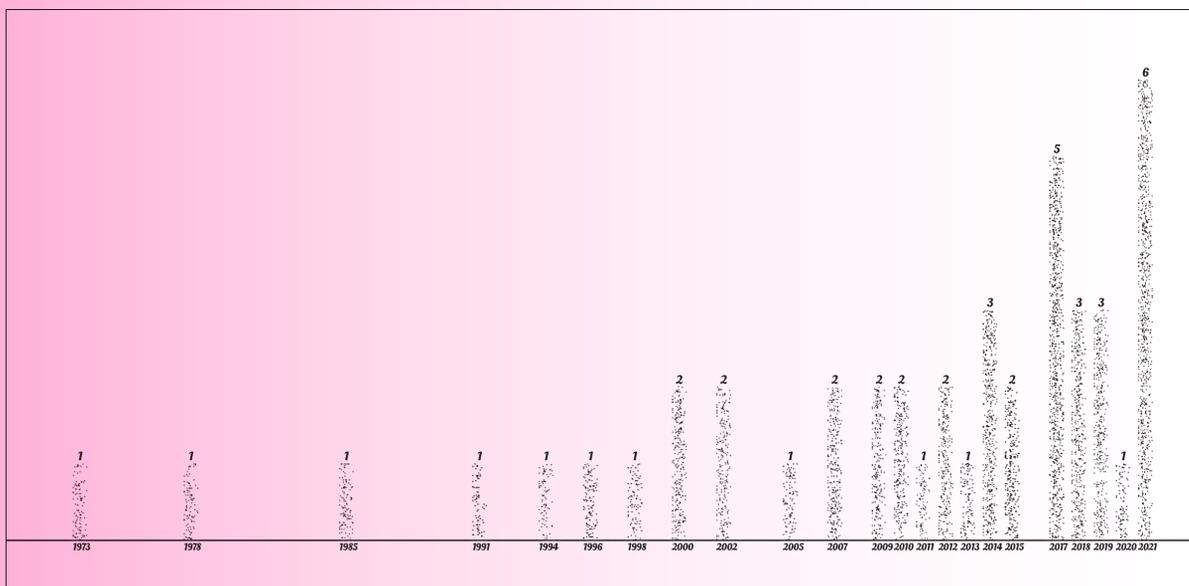
Animación porosa: el gesto del cuerpo en la imagen, fue una curaduría que tuvo muy buena recepción por parte del público. Estuvo conformada por seis

programas atravesados por las reflexiones que planteamos en este artículo. Unos se enfocan más en unos temas que en otros: el silencio, el peso, la expulsión, el cuerpo y la huella... temas que nos interesa observar en las producciones de animación. La muestra estuvo conformada, además, por cortometrajes de muchos lugares del mundo, según el siguiente gráfico:



71

y de distintas fechas de realización:





Hezubeltzak: una fosa común, Izibene Oñederra, 2007

Como consecuencia generamos tramas que nos dejaron observar transformaciones, similitudes e influencias entre cada uno de los animadores y animadoras que desde hace tiempo vienen desarrollando una producción cinematográfica interesante, compleja y transgresora en lo que respecta a los límites de lo cinematográfico.

Queremos resaltar que esta curaduría fue pensada desde nuestro punto de vista como espectadores y realizadores al mismo tiempo, y en este sentido, el tema y la forma de observar estas producciones se vincula a la observación de nuestro propio cuerpo en el momento de trabajar nuestros proyectos. Es decir, observar las animaciones de otras personas ha implicado que nos observemos de nuevo en nuestro propio ejercicio, interpelando y modificando nuestro oficio.

Debido a la recepción que tuvo en el público, y a la forma como hemos venido desarrollando nuevos proyectos, nos da mucha curiosidad ver qué más puede pasar al pensar lo poroso en la animación. Es un tema muy amplio, del cual falta mucho por explorar. Por lo pronto, generaremos una nueva curaduría titulada: *Como un dibujo: el movimiento de un tercer mundo*, que explora este problema enfocado en las dinámicas del territorio latinoamericano y su exploración de los límites del cine animado.

Por último, la producción latinoamericana y colombiana de animación y de cine experimental se ha estado desarrollando de forma muy interesante. Nos intriga ver qué más puede pasar y qué nuevos enlaces van a surgir. Qué nuevos cuerpos vamos a crear o a transformar.

Bibliografía

- Berger, John (2011). *Sobre el dibujo*. Editorial GG.
- Hébert, Pierre (2014). *A Matter of Affiliation*. Revista *Animac*.
- Ospina, Luis (2007). *Palabras al viento. Mis palabras completas*. Planeta Colombia.

Filmografía

Programa 1: La expulsión de sí mismo

- Antonisz, Julian **¿Qué vemos cuando cerramos los ojos y nos tapamos los oídos?** Polonia, 1978.
- Gómez Salamanca, Carlos **Carne**. Colombia, 2013.
- Lassnig, María **Palmistry**. Austria, 1973.
- Oñederra, Izibene. **Hezubeltzak: una fosa común**. España, 2007.
- Stewart, Alexander. **Errata**. Estados Unidos, 2005.
- Traslaviña, Cecilia. **El silencio habita en tu ventana**. Colombia, 2010.
- Vicario, Begoña. **Y desde entonces**. España, 1994.
- Zhan, Renee. **Soft Animals**. Estados Unidos, 2021.

Programa 2: Una mujer entre el fragmento, los poros

- Deutz, Nienke **Bloeistraat 11**. Bélgica, 2018.
- Gutgarts, Rachel. **A love letter to the one I made up**. Israel, 2010.
- Jacquet, Nicolas. **Sexe faible**. Francia, 2017.
- Mialhe, Florence. **Hammam**. Francia, 1991.
- Philippon-Aginski, Mathilde. **La femme du lac**. Francia, 2010.
- Scarpelli, Martina. **Egg**. Italia, 2018.

Programa 3: Cuánto pesa un cuerpo

- Diakur, Nikita. **Be a Winner!** Alemania, 2021.
- Vicario, Begoña. **Carne humana**. España, 2000.
- Patrick, Eric. **Abtution**. Estados Unidos, 2002.
- Salomonowitz, Oskar y Virgil Widrich, **Hay (exactamente) tiempo suficiente**. Austria, 2021.
- Cifuentes, Luis Esguerra. **La noche desbarata mis sombras**. Colombia, 2020.
- Kravitz, Amy. **River Lethe**. Estados Unidos, 1985.
- Gerbaud, Simon. **Clinamen**. México, 2021.
- Cociña, Joaquín y Cristóbal León. **Los Andes**. Chile, 2012

Programa 4: Del fragmento a la construcción del cuerpo

- Cairaschi, Gérard. **Delices**. Francia, 2002.
- Domlátil, Vojtěch. **Morning**. República Checa, 2019.
- Domlátil, Vojtěch. **Waves**. República Checa, 2017.
- Iwasaki, Hirotooshi. **Dark Mixer**. Japón, 2014.
- Jie, Shen. **Footprints**. China, 2019.
- Jie, Shen. **Horse**. China, 2014.
- Jie, Shen. **Ya**. China, 2015.

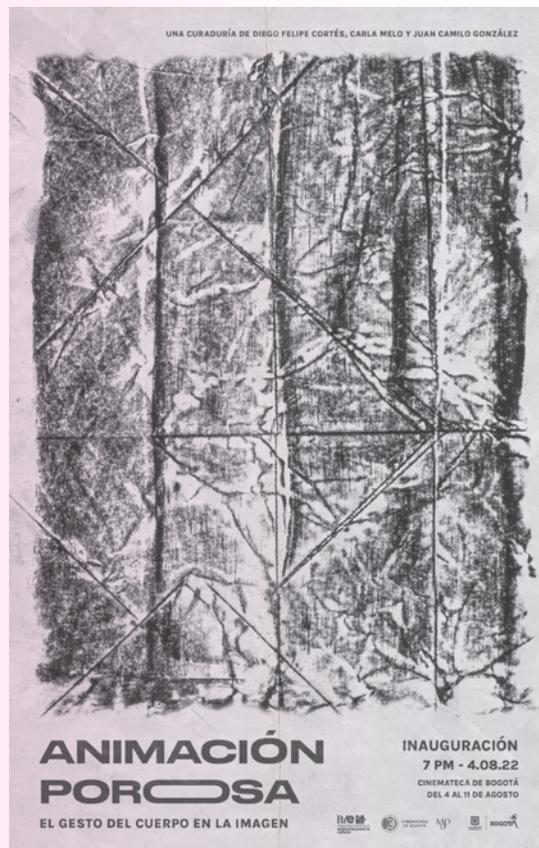
- Kravitz, Amy. **Roost**. Estados Unidos, 1998.
- Rijpma, Johan. **Division**. Nueva Zelanda, 2012.
- Schellow, Alexander **Une biographie**. Alemania, 2017.
- Winzentsen, Franz **Strange Fur**. Alemania, 2000.

Programa 5: Marta Pajek

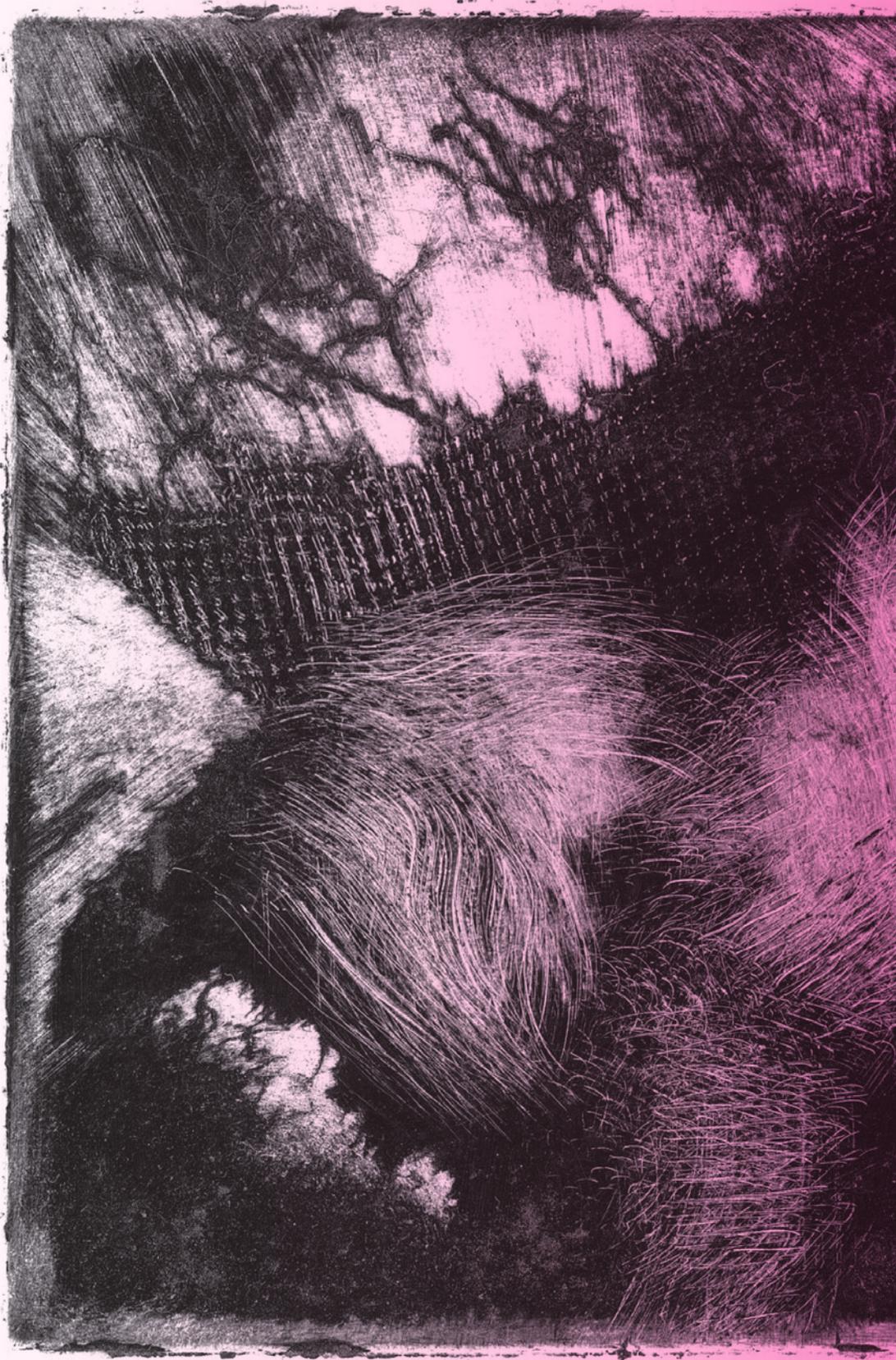
- Pajek, Marta. **Impossible Figures and Other Stories: II**. Polonia, 2017.
- Impossible Figures and Other Stories: III**. Polonia, 2018
- Impossible Figures and Other Stories: I**. Polonia, 2021.

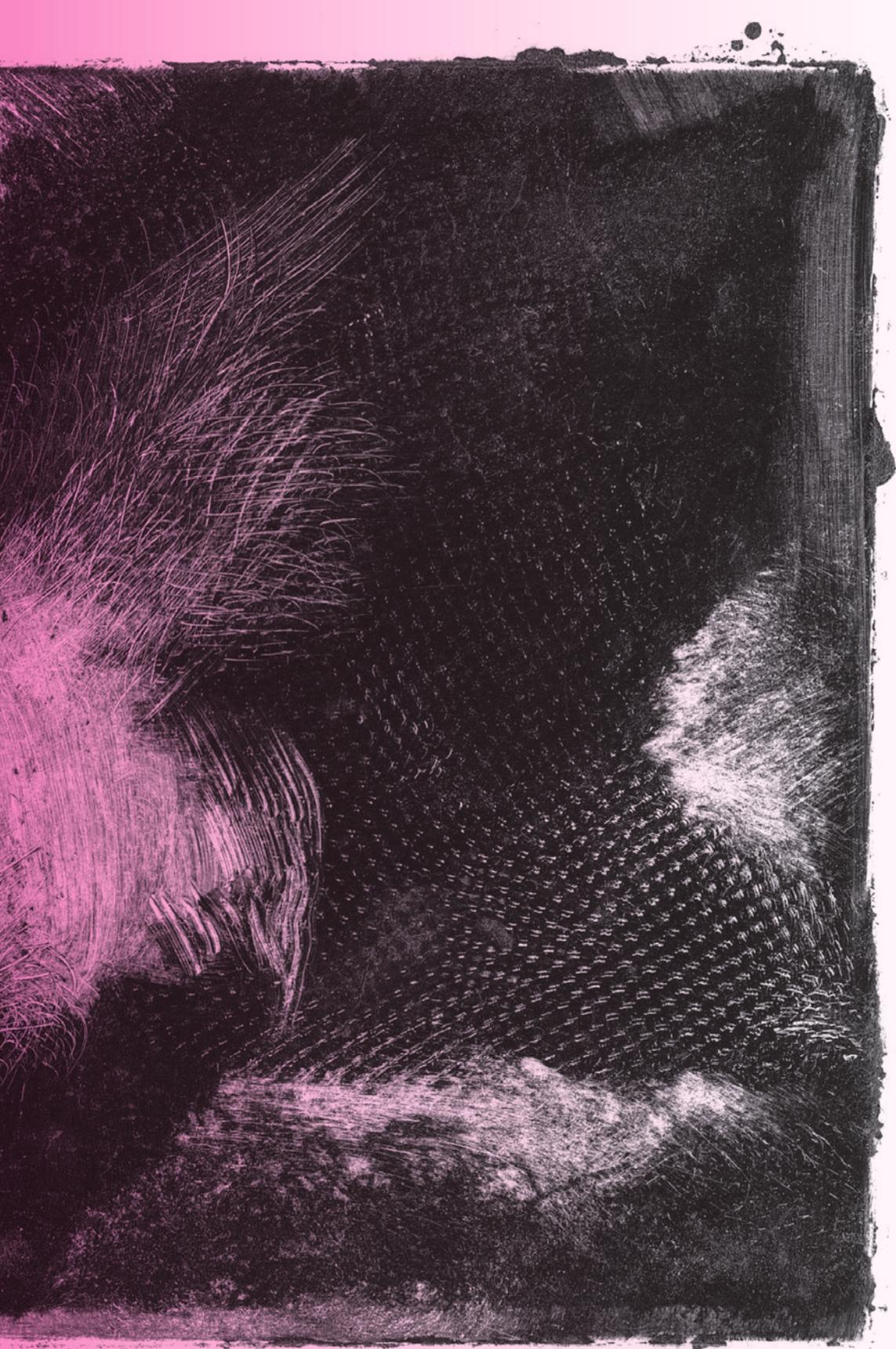
Programa 6: El gesto del cuerpo en la imagen

- Cociña, Joaquín y Cristóbal León. **Los huesos**. Chile, 2021.
- Gerbaud, Simon **Saver**. México, 2015.
- Gruber, Stefan. **Light Weight**. Estados Unidos, 1996.
- Gruber, Stefan. **Passo**. Brasil, 2007.
- Hernández Rocha, Juliana. **Inventio (en seis actos)**. Colombia, 2019.
- Martinat, José Luis. **Guerra**. Colombia, 2009.
- Massi, Simone. **Fare fuoco**. Italia, 2011.
- Massi, Simone. **L'attesa di maggio**. Italia, 2014.
- Rijpma, Johan **Extrapolate**. Nueva Zelanda, 2009.



Roost. Amy Kravitz, 1998





Subvertir el archivo, colectivizar la memoria

Curaduría

Fuego inextinguible Cine

Daniel Saldarriaga Arango

En colaboración con Andrés Suárez + Soledad Torres Agüero + Sara Álvarez

Azul Aizenberg

Texto

Resumen

Este texto presenta un análisis crítico de la curaduría para la muestra *Estéticas de las memorias* llevada a cabo del 9 al 12 de marzo de 2023 en la Cinemateca de Bogotá por la productora Fuego Inextinguible Cine. La selección consta de 15 títulos de larga y corta duración producidos entre 2019 y 2022 en Argentina y Colombia. Las películas se destacan por los usos de archivo y sus estrategias formales para trabajar sobre las nociones de memoria y olvido, proponiendo visiones originales sobre la historia de estos territorios. En estas reflexiones nos inclinamos por pensar el archivo como una máquina social que imprime huellas sobre diversas superficies de registro al servicio de una narrativa nacional específica, y a las películas como formas contra-archivísticas capaces de subvertir su mecanismo, planteando configuraciones inéditas entre memoria y olvido, y sus vínculos con la geografía, la palabra y el trauma.

Para ello, analizaremos parcialmente este cuerpo curatorial trazando relaciones entre las tres líneas formuladas para este conjunto de películas.

Palabras clave

Archivo, memoria, olvido, estrategias, *found-footage*, montaje.

77

En su estudio sobre metraje encontrado, Antonio Weinrichter da cuenta sobre los problemas de descripción que aquejan al compendio de películas hechas con material preexistente, concluyendo por anticipado que definir una visión unitaria es una tarea imposible.¹ Sin embargo, esta práctica es reconocida internacionalmente bajo el término *found footage* (en español, metraje encontrado). Convenientemente omitidas, muchas de las películas de *found footage* fueron tardía y escasamente proyectadas y estudiadas. Es hasta los años ochenta y noventa cuando se llevan a cabo trabajos académicos, muestras, festivales, congresos y tareas de preservación, y que cineastas e investigadores se interesan por esta práctica. En este sentido, la muestra *Estéticas de las memorias* llevada a cabo por la productora Fuego Inextinguible Cine se inscribe en el marco de esta tradición que reúne y difunde películas recientes que trabajan con archivo, específicamente en el cine actual producido en Argentina y Colombia.

1 Weinrichter, Antonio. (2008) «Problemas de descripción» (pp. 14-20). *Metraje encontrado, la apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.

Según Weinrichter, uno de los motivos centrales de este tardío reconocimiento está vinculado a la noción de originalidad que las distintas artes han tenido por imperativo a la hora de valorar una obra. En el caso del cine hecho con material preexistente, del trabajo creativo resultan películas firmadas por un cineasta que en muchas ocasiones no rodó ni un solo plano y que, además, pone en crisis el sentido original para el cual fueron concebidas las imágenes que utiliza, extraídas de ámbitos públicos o privados indistintamente. Este gesto, que tiene al montaje cinematográfico por protagonista y remite a las concepciones de la escuela soviética de vanguardia,² parece haber sido durante mucho tiempo un atentado contra una serie de pilares sobre los cuales se sostiene el cine de industria en general y, también, una parte del cine autoproclamado independiente: autoría, objetividad y propiedad. Es preciso un breve análisis de estos tres imperativos.

La «autoría» en el cine responde a la valoración personalista que reina en el arte en general: tomar el valor personal como criterio de referencia ante una película.³ En palabras de Bazin, valorar «al hombre detrás del estilo». Por otra parte, la «objetividad» responde a una caracterización histórica que pesa sobre el cine documental, uno de sus grandes mitos: el cine como ventana abierta al mundo, la cámara como el dispositivo capaz de reproducir con fidelidad aquello que transcurre delante de ella. Según Bill Nichols, la dependencia del documental del realismo empírico de tiempo y lugar en el cual son registradas las imágenes y sonidos.⁴ En tercer lugar, la «propiedad», como la potestad de productores y/o distribuidores de poseer los derechos de exhibición de la película para convertirla en un objeto de mercado capaz de producir ganancias. La combinación de estos tres factores puede dar cuenta de por qué un cine hecho con materiales ajenos se mantuvo durante muchos años como un objeto de difusión y proyección minoritaria, y fue tardíamente reconocido.

William C. Wees, uno de los principales estudiosos del *found-footage* citado por Antonio Weinrichter, A. (2008), pp. 16-17. escribió en 1993, pese a haberse resistido a categorizar esta práctica, que el *found footage* podía definirse por tres condiciones esenciales: imágenes creadas en otra época,

2 Bernini, E. (2010). «*Found footage* - Lo experimental y lo documental» (pp. 25-38). En Listorti, L. y Trerotola, D. (comps.) *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* BAFICI.

3 Bazin, A. (1957) «Política de los autores». *Cahiers du cinéma*, 70.

4 Nichols, B. (1997). «¿Cómo se inició el cine documental?» (p. 125). *La representación de la realidad*. Paidós.

con otro propósito y por otra persona, retomadas tiempo después por el cineasta que las proyectaría en un nuevo contexto. De esta manera, se abre un espacio interpretativo entre el espectador y la obra. «El resultado es un diálogo activo —en vez de un consumo pasivo— de representaciones visuales del pasado» Weinrichter, A. (2008), p. 16., escribe Wees. Estas definiciones, necesarias para la época, se presentan acotadas frente a las películas producidas en las primeras décadas del siglo XXI. En la selección que conforma la muestra *Estéticas de las memorias* conviven materialidades y operaciones formales que exceden esta caracterización. A modo de ejemplo, podemos aludir a las narrativas ficcionales que se imprimen sobre un archivo a partir de estrategias diversas: la lectura e interpretación de cartas por parte de una actriz y actor en **Ficción privada** de Andrés Di Tella, el registro reciente en soporte 16 mm y la narración en *off* de un falso testimonio en **Abrir monte** de María Rojas Arias, la puesta en escena de ficción en **Chaco** de Diego Mondaca, el soporte digital e impreso de los mapas en **Aquí y allá** de Melisa Liebenthal o los registros de los cantos de las mujeres de **Cantos que inundan el río** de Germán Arango Rendón, escapan a aquella noción de metraje encontrado para abrir nuevas dimensiones para la inscripción de un archivo.

1. Memoria y geografía

Sin duda vale muchísimo la pena ir siguiendo un plan al excavar. Pero igualmente es imprescindible dar la palada a tientas hacia el oscuro reino de la Tierra, de modo que se pierde lo mejor aquel que solo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo. Por ello los recuerdos más veraces no tienen por qué ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador.
Walter Benjamin, *Excavar y recordar*

En **Adiós a la memoria** (2020) de Nicolás Prividera, el director nos guía por un desfile de imágenes cincuentenarias que, filmadas con espíritu *amateur* por su padre con una cámara de 8 mm, guardan algunos instantes de su vida en familia. Una de las primeras cosas que aprendemos a través de la narración en *off* es que el protagonista está perdiendo la memoria, preso de una condición psíquica habitual a su edad. En una primera capa de interpretación, las imágenes del pasado iluminan las ausencias del presente. Esos baches en el recuerdo del padre se revelan a través del hijo, desbordando conscientemente la esfera privada para hacer de aquellos destellos del pasado las piezas constitutivas de un pensamiento hilado sobre el presente. El celuloide salva lo que la psiquis humana olvida, para ser visto cincuenta años después. La memoria, como

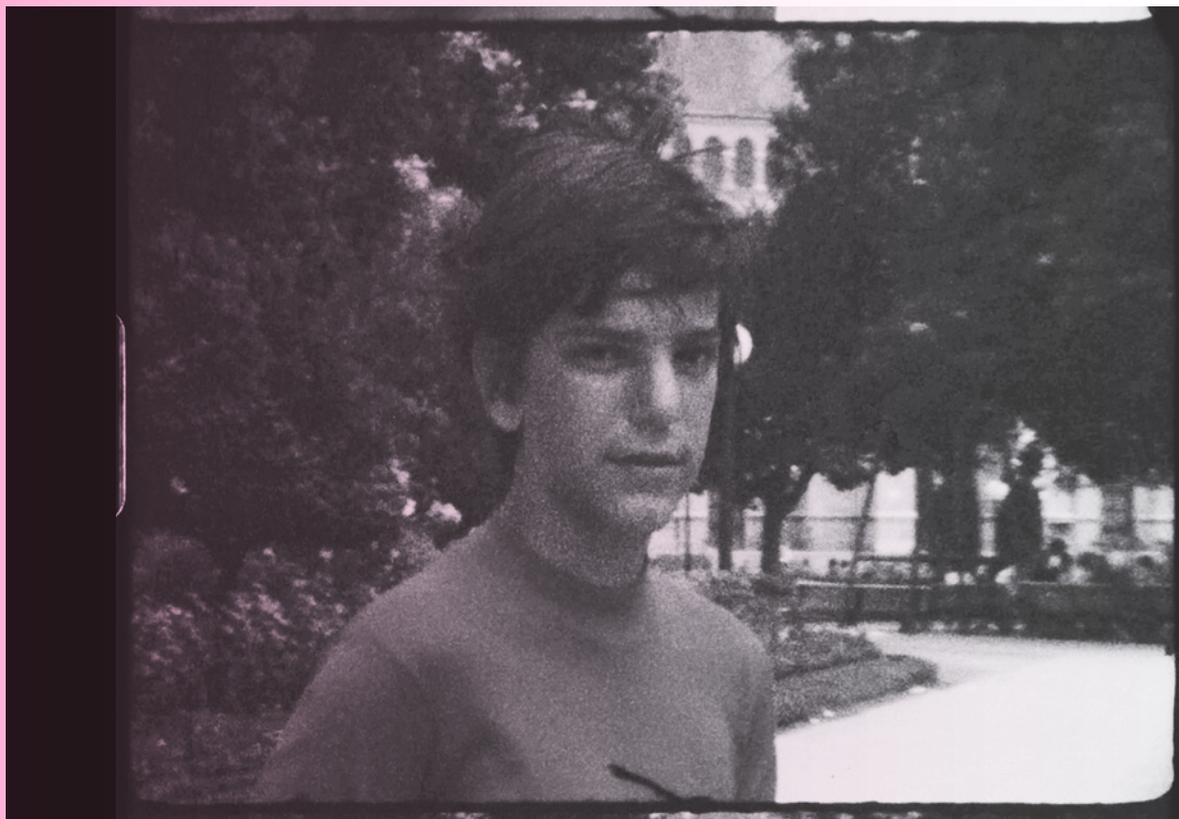
un magma que pasa de un cuerpo a otro, se revela en su condición polisémica. El desafío es doble, porque la película de Prividera está inscrita sobre las huellas de la última dictadura cívico eclesialista militar argentina que los distintos gobiernos democráticos archivaron según su conveniencia y que, en el tiempo en que esta película se produce, el partido neoliberal gobernante amenaza con desaparecer.

«Mientras el padre se hundía lentamente en su desmemoria, el país se desvelaba cada vez más por desprenderse del pasado, de la historia, de sus enseñanzas. Olvidar, sin ir más lejos». Oímos la voz de Prividera, que construye un texto en tercera persona para hablar de sí mismo. Gesto de distancia brechtiana frente al acontecimiento traumático: la desaparición de su madre, militante peronista de izquierda y el alejamiento de su padre, ahora amenazado por el Alzheimer. Pero también una confianza en aquello que Jacques Rancière llamó, para hablar de las películas de Marker, la ficción documental. En otras palabras, la consciencia de que documental y ficción no constituyen campos separados por una frontera férrea, sino que existe una frontera brumosa entre ambas tendencias. Según Rancière:⁵

La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. Una película «documental» no es lo contrario de una «película de ficción» porque nos muestre imágenes captadas de la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender.

Así, el uso de la tercera persona del singular en **Adiós a la memoria** constituye una posición respecto del cine en general y las narrativas en primera persona de la memoria en particular, poniendo en crisis la retórica testimonial bajo la cual se construyó buena parte de la narrativa de hijos de desaparecidos a comienzos de los años 2000. En esta película el olvido no se presenta como opuesto de la memoria, sino como su reverso; y la tercera persona, en palabras de Freud citado por Prividera, es el modo como aparecen las escenas de infancia en la memoria, «como filmadas por una cámara. Lo que indicaba su puesta en escena, su distorsión por parte de quien las trae a la memoria. (...) La verdad asoma por ahí, solo que enmascarada». En este sentido, el Alzheimer del padre y el negacionismo de las políticas neoliberales durante el mandato de

5 Rancière, J. (2018) «La ficción documental». En *La fábula cinematográfica*. Cuenco del Plata.



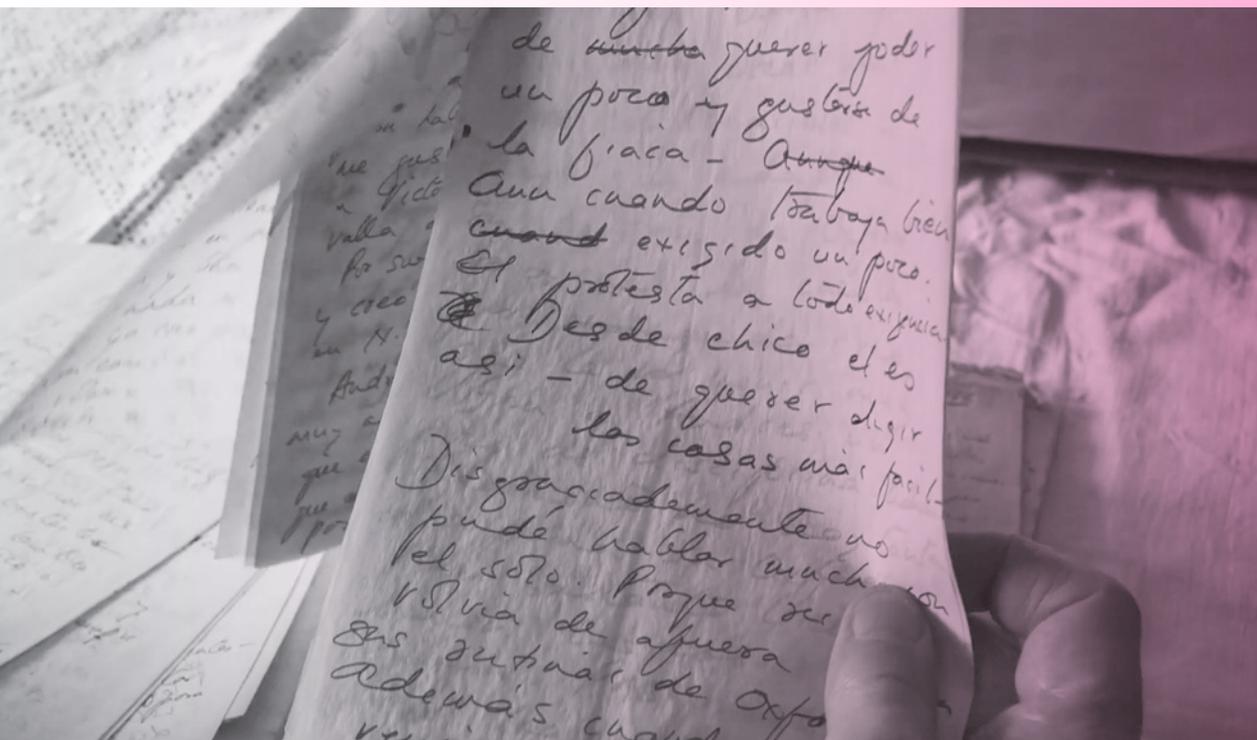
Mauricio Macri se vuelven superficies de exploración estética y reflexión crítica.

Esta superficie en donde la memoria produce sus ficciones está también compuesta de aquello que el padre leyó y vio, y que el hijo ahora recoge: novelas, poemas, canciones, películas de ficción y sus anotaciones dispersas. Para componer una memoria ya no basta con recurrir a aquellas imágenes que susciten una evidencia de lo real en clave testimonial. Prividera se inclina por trabajar sobre su condición inestable: el archivo abandona su condición indicial para abrirse a derivas infrecuentes en la pulcritud del catálogo, abrazando aquellas superficies de inscripción menos evidentes, como hojas de un cuaderno, libros y objetos. El archivo se forja como concepto móvil que solo se activa a través del acto de lectura, de la mano de quien lo palpa para insertarlo en la línea de tiempo. «No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera», en palabras de Derrida⁶.

6 Derrida, J. (1994). «Mal de archivo. Una impresión freudiana» (Vidarte, P., trad.). Coloquio internacional Memory: The Question of Archives, p. 8. <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/maldearchivo.pdf>

«Los padres imaginan la vida de sus hijos y los hijos imaginan la vida de los padres, no sé quién inventa a quién», dice la voz en *off* de Andrés Di Tella en **Ficción privada**, estrenada un año antes que **Adiós a la memoria**. Este film se propone una empresa similar mediante otros medios. A través de los cuerpos de una actriz y un actor, Di Tella construye un dispositivo que recuerda a **The Dreamed Ones** (2016) de Ruth Beckerman, para leer las cartas que se enviaron su madre y su padre durante distintos períodos de su vida. Un compendio de hojas que Di Tella padre le legó a su hijo antes de morir y que constituyen, evidentemente, fragmentos de una intimidad que el cineasta se propone revelar, de a poco, impudicamente. Di Tella, que aparece alternativamente en pantalla y desde la voz en *off*, dice: «pienso en ellos como si formaran parte de una fábula, una fábula del siglo xx». Retorna y amplifica la cuestión de la ficción documental y la escritura autobiográfica que se encuentra en el seno de muchas de las películas presentadas en esta muestra. Un «valor biográfico» que, en palabras de Mijaíl Bajtin,⁷ funciona como «puesta

7 Mijaíl Bajtin citado por Arfuch, L. (2018). «Narrativas de la memoria: la voz, la escritura, la mirada». *La vida narrada*. Eduvim.



Los Zuluagas. Flavia Montini, 2021

en orden» de la vida a través de la forma del relato; no solamente de la vida del narrador, sino también de su eventual destinatario. En este caso, el espectador. Ricardo Piglia escribirá: «espejo y máscara, ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo». Esta inclinación autobiográfica que toma como punto de partida imágenes producidas en el seno de una familia se presenta también en films como **Los Zuluagas y Esquirlas**. Situando estas obras en el seno de episodios que constituyen un trauma colectivo —los acuerdos de paz entre el gobierno y las FARC en Colombia a principios del siglo XXI, y la explosión de una fábrica militar que contrabandeaba armas bajo el gobierno de Menem en los años noventa en Argentina— la apuesta autobiográfica se redobra, politizando el terreno estético: las películas familiares remontadas por los cineastas hacen eco de la historia oficial que la prensa y la televisión narraron para ofrecer una mirada lateral de aquellos conflictos, mediadas por una aproximación afectiva capaz de llevar a cabo una reescritura de la historia.

Pero las películas familiares ocupan un lugar menor en la narración de Di Tella. En lugar de ello, el cineasta retoma e incorpora fragmentos de anteriores películas suyas que versaban sobre el mismo tema (**Fotografías, La televisión y yo**). Vistas a la luz de este nuevo film, los recortes de aquellas películas son contextualizados a través de

la voz en off, pero arrancados de su lugar de origen para formar parte de una nueva narración que es a su vez una prolongación de su propio cine y hasta podríamos decir, una forma de plagiarse a sí mismo. A modo de ejemplo, a la imagen junto a su padre, parados ambos sobre el andén de un tren que llega a la estación le sucede, unos minutos después, el intento de reproducir la misma escena junto a su amigo, Edgardo Cozarinsky. Esa distinción —que el propio Prividera criticaba sobre el final de **Adiós a la memoria** al utilizar imágenes de París filmadas con su celular mientras en su cabeza latían las imágenes filmadas por su padre en los mismos lugares— responde a un juego de espejos que describe como un gesto formalista vaciado de política. En sus palabras, «jugar a las ausencias, para que los espectadores comprendan lo incomprensible». Sin embargo, en **Ficción privada** la apuesta se desvía de ese aparente formalismo: de una imagen a la otra, el padre biológico de Andrés Di Tella es reemplazado por quien fuera su padre cinematográfico. Esto demuestra hasta qué punto **Ficción privada** y **Adiós a la memoria**, en su aparente cercanía, llevan a cabo dos movimientos opuestos. Mientras que el primero construye un homenaje nostálgico, buscando las piezas faltantes en la historia de vida y viaje de sus padres, el segundo se empeña en sacudir críticamente las imágenes heredadas, politizando aquello que parecía haber sido concebido lejos de

toda política y como un refugio familiar.⁸ Prividera abre para el espectador un espacio crítico que hará temblar, en el mejor de los casos, algunas certezas demasiado arraigadas sobre la aparente inocencia de las imágenes familiares.

Sin embargo, dentro de los materiales utilizados por Di Tella aparecen también, fotografías ajenas. Imágenes de distintas épocas y lugares que el cineasta encuentra en la calle, a veces rotas, y que muestra al inicio y al final de su film dando cuenta de la imposible reconstrucción de aquellas vidas anónimas. En este sentido, podemos decir que Di Tella acerca sus imágenes privadas a otras, involuntariamente públicas. Reunidos en las fotografías, esos cuerpos imantados se aproximan a estos otros fantasmas para dar cuenta de que, en el mejor de los casos, todas las películas familiares forman parte de una memoria mayor que aquella que las concibió, una memoria del mundo.⁹

Aquí y allá, el cortometraje de Melisa Liebenenthal, no plantea un abordaje muy distinto. Quizás sea su condición de producción —evidenciada en el film—, lejos de su ciudad de origen y realizada en el marco de la prestigiosa universidad francesa de Le Fresnoy, lo que le impide arriesgar otros gestos políticos a través del tratamiento del archivo. En el caso de **Aquí y allá**, la cineasta utiliza la voz en *off* en primera persona que pasa del francés al español en un tono monocorde para narrar la historia de migración de sus abuelos, sus padres y, en el presente, de ella misma. En este cortometraje, el mapa interactivo de Google Maps es procesado a través de métodos digitales —la captura de pantalla en video— y analógicos —su impresión en papel—. En la apropiación y los recortes geográficos, el mapa de Liebenenthal se convierte en el territorio para el desarrollo de su propio árbol genealógico. En el espacio impersonal y correctamente iluminado de un estudio de la Universidad, Liebenenthal despliega sus instrumentos de trabajo, haciendo del cortometraje un documental de su propio proceso de investigación que es contenido en discos duros, una computadora, recortes de mapas en papel y fotografías familiares. La cineasta afirma que estar allí es fácil ya que tiene un pasaporte alemán. De algún modo, hay en ese relato un espejo del relato de su bisabuelo, Robert Liebenenthal que, según cuenta Melisa desde su voz en *off*, se alejó de su comunidad para pertenecer a la clase dominante

cristiana. En esta dialéctica acaso involuntaria, se halla quizás una de las claves inconscientes de este film, la superficie de inscripción que hace del archivo personal un archivo de gestos, de técnicas y de relaciones de poder.

2. Memoria y palabra

Soy la que escribe y se escribe.
Gloria Anzaldúa

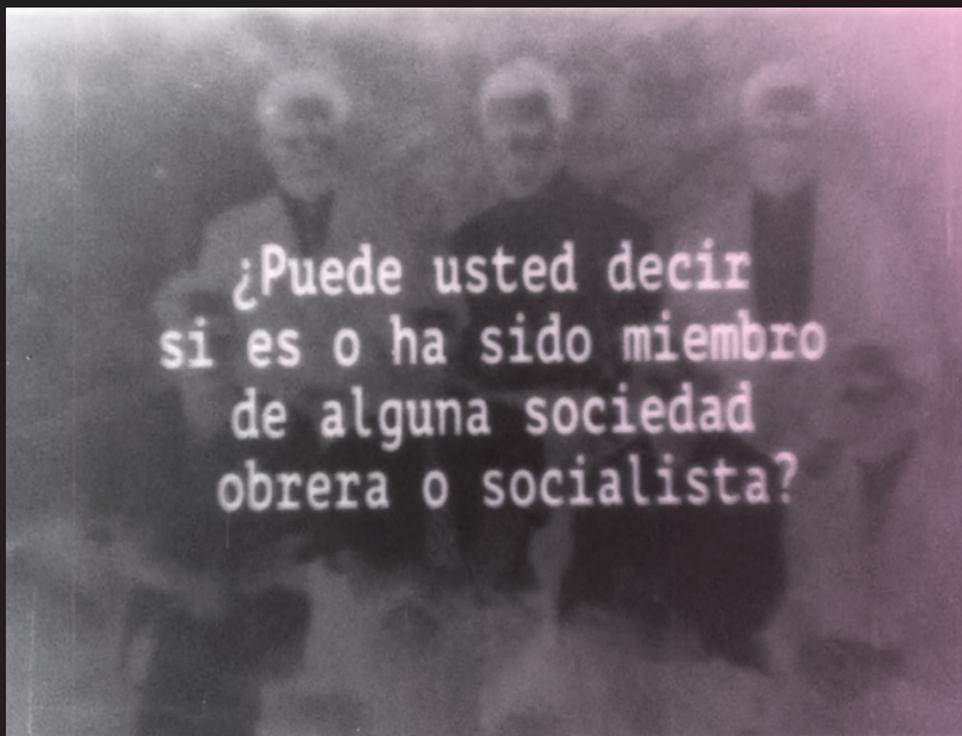
El segundo grupo de películas que conforman la muestra *Estéticas de las memorias* tiene como principal singularidad los usos de la palabra. Así, podemos entender la palabra en su función performativa: produce un efecto sobre el archivo, activando elementos que permanecen en la región inconsciente de los archivos nacionales. En palabras de Ricardo Navas parafraseando a Derrida, la región inconsciente de un archivo está poblada de aquellos acontecimientos que una sociedad ha reprimido, borrando los que se resisten a ser recordados. Los films **Cantos que inundan el río**, **Camuflaje**, **Abrir monte**, **Revelaciones** y **Mis dos voces** hacen uso de testimonios y conversaciones, cantos y ecos que abordan de formas diversas la trama histórica de sus territorios.¹⁰

En **Abrir monte** (2021) de María Rojas Arias, la realizadora se remonta a la década del veinte para poner en escena la historia revolucionaria omitida y silenciada del que habría sido el primer grupo guerrillero en Latinoamérica. El argumento planteado es de por sí una puesta en crisis de la historia oficial de la guerrilla colombiana, que se narra a sí misma como hija de la década del cincuenta, omitiendo los ecos de la revolución rusa que inspiraron al grupo Bolcheviques del Líbano Tolima a llevar a cabo un levantamiento revolucionario de un solo día de duración. Ante la ausencia de archivo, la memoria oral de quienes pudieron haber sido testigos de su historia —entre ellos, la abuela de la realizadora, evocada en la voz de su hija, la madre de Arias— se vuelve materia central de este film. Sin embargo, la forma de la película se resiste a la reposición de la información y se inclina por producir imágenes opacas y sonidos que reverberan. Tal es así que la directora elige utilizar una Bolex para filmar en 16 mm imágenes de aquella región en el presente, mediante un stock de película blanco y negro vencida que presenta diversas «fallas» en la imagen: rayones, contrastes y sobre todo, una suerte de fuera de foco que opera contra la nitidez de las

8 Fontana, P. (2022). «Hijos del cine. En torno a **Adiós a la memoria** de Nicolás Prividera y otros documentales argentinos recientes». *Kilómetro 111*.

9 Listorti, L. (2012) «Toda la memoria del mundo» (pp. 113-117). En *¿Qué es y a dónde va el found-footage?* BAFICI.

10 Cinemateca de Bogotá. (2023). *Conversatorio 2 - Estéticas de las memorias* [Video]. Youtube. https://youtu.be/Wf_30478JCU?si=OcfShOrYxAeNpqiK



Abrir monte. María Rojas Arias, 2021

figuras humanas. De esta manera las imágenes se ofrecen como formas hauntológicas: todo lo que existe en el espectro de lo visible lo hace sobre una serie de ausencias que lo preceden y lo envuelven. La apuesta cinematográfica se redobla cuando aprendemos que en esa región se habría filmado la que se supone la primera película de ficción del cine colombiano, **Los amores de Quelif** (1928)¹¹ de la cual solo queda el rastro de un fotograma, luego de haber sido completamente incinerada.

La banda sonora es coherente en el mismo sentido. Explosiones, fuego, voces de niños, cacareo de gallinas y rastros sonoros de otros animales que no pretenden estar en sincronía con la imagen, sino proporcionar un territorio auditivo que guarde cierta relación con las narraciones orales de las voces femeninas que habitan ese espacio rural. En este sentido, la última voz que oímos en **Abrir monte**, la de una mujer anciana, está intervenida con un ligero eco. En tal procedimiento formal

late el impulso de lo que el historiador italiano Enzo Traverso llamó «melancolía de izquierda», un ejercicio para que la pérdida actúe como agente de transformación, contrario a un mero lamento por las revoluciones fracasadas y las utopías perdidas. Para una película como **Abrir monte**, no cabe pensar en el acto de la conmemoración —que sería parte de una política de representación y educación que convierte a los acontecimientos en piezas de museo—, sino en esgrimir un gesto político de memoria. En otras palabras, un ensayo para traer el pasado al mundo de hoy. «Y si viviera, y habría guerra, y si tuviera fuerza, iría», dice la voz de la madre de la realizadora, evocando a aquella abuela anarquista que participó del levantamiento de 1929.

En **Cantos que inundan el río** (2021) de Germán Arango Rendón, alias Lucas Perro, miembro del colectivo Pasolini en Medellín, hay un impulso similar a través de otros medios. La película se introduce en lo profundo del río Bojayá para encontrarse con la comunidad de Pogue, que en 2002 fue asediada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) durante un combate con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La caída

11 Dávila Argoty, L. (2022). «Una entrevista con María Rojas Arias, directora de **Abrir monte** (2021)». *La rabia* 05, pp. 85-97.

de un misil en una iglesia que hacía las veces de refugio dejó un saldo de más de cien muertos, a quienes los habitantes de la comunidad no pudieron darle los ritos fúnebres cristianos. A partir de 2016, cuando Arango Rendón lleva a cabo esta película, la comunidad, conformada mayoritariamente por mujeres afrodescendientes, está atravesando un proceso de reclamo por la exhumación de los restos de sus familiares asesinados. A 17 años del acontecimiento fatídico, necesitan brindarles su identificación y su sepultura. La película atestigua con delicadeza la espera de ese día y su consumación. Para la filósofa belga Vinciane Despret, que se basa a su vez en Etienne Souriau, los muertos piden a los vivos una ayuda para lograr un «plus» de existencia, transformando también la existencia de quienes fueron convocados. Distingue así la *instauración* de términos como «creación, construcción, fabricación». Instaurar, escribe Despret, «es participar de una transformación que lleva a una *cierta existencia*, es decir, como lo hemos evocado, a “un plus de existencia”, a una existencia que podría manifestar, en el caso de una consumación particularmente lograda, lo que Souriau llamó su “resplandor de realidad”» Despret, V. (2021). «Cuidar a los muertos». En *A la salud de los muertos*. Cactus, p. 17.

En **Cantos que inundan el río** la narración es llevada adelante por un conjunto de mujeres que han conformado un coro de resistencia ante los embates de la violencia sufrida y el miedo diario que afrontan. Entre ellas, Oneida, quien aprendió de su madre los cantos fúnebres tradicionales, se convierte en compositora del cancionero de la comunidad que necesita alzar su voz para que el gobierno responda a sus reclamos. Los cantos, cuyas letras Oneida anota a lápiz en un precario cuaderno, constituyen un archivo que la película activa a través de su registro.

El filósofo camerunés Achille Mbembe escribió, acerca de los archivos nacionales que alojan documentos de la historia oficial de un territorio, que estos constituyen «un tipo de sepelio para enterrar elementos de una vida que no pudo simplemente ser destruida». ¹² El lugar al cual son asignados los archivos establece una autoridad incuestionable sobre ellos, domesticando la violencia de la cual son capaces los restos. En **Cantos que inundan el río** esta violencia parece ser recuperada por la fuerza de las mujeres chocoanas que entonan palabras para que sus muertos permanezcan en la memoria, sin nunca dejar de señalar al gobierno, principal responsable de la violencia y la miseria sufridas. Los cantos funcionan como una operación

de desarchivo de parte de los oprimidos sobre una historia que es habitualmente narrada por los opresores a través de los medios de comunicación. A nivel cinematográfico, tomar registro de esos cantos implica a su vez resistirse al poder de la explicación. Vinciane Despret se plantea cómo elaborar una historia que responda a cómo se agencian muertos y vivos. Para ella, retomando a Deleuze, se trata de aprender a seguir la pregunta «por el medio». Abordar la pregunta de manera tal que no se pierdan de vista ni a los vivos ni a los muertos, aprender a seguirlos a partir de aquello que los une, de lo que «los mantiene juntos». «Seguir por el medio es agenciarse en un agenciamiento». Despret, V. (2021). «Seguir a los vivos y a los muertos en lo que les mantiene juntos». En *A la salud de los muertos*. Cactus, p. 44. Este podría ser, también, el sentido de la novedad de la película **Camuflaje** (2022) de Jonathan Perel.

Interpretada por el escritor e hijo de desaparecidos Félix Bruzzone, **Camuflaje** aborda el espacio de Campo de Mayo, predio militar en donde funcionó «El campito», principal centro clandestino de detención y tortura de la última dictadura cívica eclesiástica militar argentina por donde pasaron al menos seis mil personas, incluyendo a su propia madre. En la película aprendemos que Bruzzone hizo su casa en el barrio de Don Torcuato, a pocas cuadras del predio, antes de haber sabido que allí su madre, cautiva, fue vista por última vez. El escritor ha producido a lo largo de los últimos años distintas piezas que versan sobre su propia cercanía con el predio al que regularmente ingresa para correr. Una de ellas es el libro *Campo de mayo*,¹³ protagonizado por un corredor que investiga los hechos con la ayuda de sus vecinos, en el cual Camuflaje se inspiró libremente. Hay que señalar que Campo de Mayo constituye hoy, en palabras de Bruzzone, un espacio contradictorio en tanto cuenta con algunos accesos tapiados y otros de supuesta libre circulación, en donde eventualmente es posible encontrarse con militares. A través diversos personajes como la tía de Félix, un paleontólogo, un vecino excéntrico, un joven emprendedor gastronómico, una antigua militante por los derechos humanos, entre otros, se teje una película con forma de caminata o trote que rodea un espacio y una historia que se resisten a la uniformidad de los relatos. *Campo de mayo*, se repite en reiteradas ocasiones, es territorio de tierra blanda, de gran fertilidad. La película narra a través de estas voces algunos fragmentos de testimonios oculares

12 Mbembe, A. (2020) «El poder del archivo y sus límites». *Orbis Tertius* vol. 25, n.º 31.

13 *Campo de mayo* de Félix Bruzzone fue publicado por la editorial Random House en el año 2019.

y auditivos de aquello que sucedió durante los días sangrientos del último golpe de estado.

Los archivos de la última dictadura eclesiástica cívico militar se encuentran vedados. Uno de los principales reclamos de parte de organismos de DDHH en Argentina es su apertura. **Camuflaje**, lejos de eludir este reclamo, tuerce una respuesta. Para el cine no se trata de reflejar y representar aquello que nos han arrancado, sino de buscar los medios narrativos para rodearlo, como rodea el corredor huérfano la propiedad privada de la historia.

Para Michel de Certeau, el mapa es un sistema autoritario que describe y exhibe un conocimiento de los lugares y, a través del discurso científico y la geometría, borra las prácticas que producen el mapa. Irene Depetris Chauvin, en una nota al pie de su libro *Geografías afectivas*, nos recuerda que los mapas más antiguos sí incluían los «itinerarios», ya que eran cartografías e historias orales que describían, además de las características del paisaje, lo que había ocurrido allí. Mapas de historias, transmitidos a través de las generaciones. Como en las réplicas de poliuretano de los dinosaurios que vivieron en estas tierras, realizadas por el paleontólogo, la película propone el trazado de un nuevo mapa, el dibujo de una memoria colectiva.

3. Memoria y trauma

El trauma cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración, dando lugar a nuevos géneros de expresión, tales como el testimonio, y nuevos tipos de monumentos, rituales y representaciones que pueden convertirse en testigos colectivos y públicos. Por lo tanto, exige un archivo inusual, cuyos materiales, al señalar lo efímero del trauma, son en sí mismos a menudo efímeros.

Ann Cvetkovich

Estas historias no encantan el mundo, como se dice a menudo, sino que se resisten a su desanimación.

No luchan contra la ausencia, sino que componen con la presencia.

Vinciane Despret

En los años noventa el filósofo francés Jacques Derrida caracterizó al archivo tomando como punto de partida el *arkhé*, concepto de la filosofía de la Antigua Grecia que remite al mismo tiempo al «origen» y a un «principio nomológico» en donde

se funda un «poder arcóntico».¹⁴ Entendido así, el archivo es el resultado del *arkheion* y sus ocupantes, los arcontes. Estos funcionan como rígidos vigilantes de los documentos oficiales, estandartes de la autoridad que se cierne sobre ellos. Al mismo tiempo, los arcontes ejercen lo que Derrida llamó el «poder de consignación»: «un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal»¹⁵. Podemos concluir entonces, que una de las condiciones primarias para la existencia de un archivo reside en la puesta en funcionamiento de estos poderes. Como decíamos más atrás en este texto, «no hay archivo sin archivador(a)».

Lo cierto es que las operaciones implicadas en un archivo dependen de este poder de consignación vigilante, curador o editor. Parece imposible concebir un archivo sin arcontes pero, al mismo tiempo, escribe Maximiliano Tello¹⁶ no hay archivos absolutos, que puedan cerrar o consignar, de una vez por todas, el devenir de las huellas que pretenden almacenar. En este sentido podemos aventurarnos a pensar que no hay clausura absoluta para aquello que un archivo puede hacer, que su uso depende en buena medida de los gestos que investigadores y artistas lleven a cabo en clave crítica a este poder arcóntico.

La producción y la salvaguarda de los videos caseros —desde las *home-movies* filmadas en súper 8 hasta los videos en soporte digital— complejizan esta cuestión. Omitidos de los archivos oficiales como cinematecas —en aquellos países que gozan el privilegio de tenerlas— por pertenecer a una clase inferior en relación a las películas, publicidades y noticiarios, la conservación de las películas y videos caseros, de carácter *amateur*, dependen estrictamente de los individuos que los heredan de generación en generación. La potencia de estos

84

14 El «poder arcóntico» consta de una serie de protocolos de consignación que hacen que el archivo pueda entenderse como suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y la aniquilación. Maximiliano Tello, en su artículo «Una archivología (im)posible: sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico» sostiene que este poder despliega «toda una economía de gestión de los registros en los espacios y soportes de almacenamiento, ejerciendo un monopolio o una capitalización sobre aquellas huellas instituidas o reconocidas como legítimas por su ley».

15 Derrida, J. (1994). «Mal de archivo. Una impresión freudiana» (Paco Vidarte, trad.). Coloquio internacional Memory: The Question of Archives, p. 4. <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/maldearchivo.pdf>

16 Tello, M. (2015). «El arte y la subversión del archivo». *Aisthesis* 58. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200007

materiales, revisados años después, reside muchas veces en el «inconsciente óptico»¹⁷ que se aloja en ellos y que los cineastas que los retoman son responsables de descubrir: los camarógrafos *amateur*, generalmente padres de familia y las menos de las veces niños y madres, retratan a los suyos para la posteridad sin advertir que en toda imagen elaborada con consciencia se aloja un espacio inconsciente.

Como señala la cineasta y psicóloga estadounidense Michelle Citron,¹⁸ en las imágenes familiares aquello que se conserva es generalmente la cara pública de la familia. El contexto son celebraciones,

17 Benjamin, W. (2015) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. La Marca Editora.

18 Citron, M. (2020) *¿Qué está mal en esta imagen?* (Aizenberg, A., trad.). Kiteera.

festividades, vacaciones y cumpleaños; imágenes en donde la familia desfila con sus mejores ropas sobre los escenarios más dignos de ser registrados. Pero en las últimas décadas, muchos cineastas han ido más allá de esa aparente pátina de nostalgia por un pasado idílico para hallar las grietas y heridas invisibles, un trauma que hace saltar por los aires la pretendida estabilidad. Es el caso de películas cómo **Esquirlas** y **Los Zuluagas**, en donde podemos hallar experiencias que circulan cerca del trauma y están marcadas por él. Ambas películas llevan a cabo el ejercicio de pensar sobre el trauma sin patologizarlo, arrebatando el control a la mirada de los expertos o las personas mediáticas para producir respuestas creativas al trauma que superen las más utópicas soluciones terapéuticas y políticas. En palabras de Ann Cvetovich, estos ejercicios de contacto con el trauma se conciben como conexión con la realidad en la experiencia subjetiva



cotidiana. Dado que el trauma puede ser inenarrable e irrepresentable, está marcado por el olvido y la disociación. Esto produce que, a menudo, haya nulo o poco registro de él. **Los Zuluagas** y **Esquirlas** excavan en estos registros poniendo en escena la imagen y la voz de aquellos que llevan a cabo la excavación.

Al inicio de **Esquirlas** asistimos a una serie de imágenes en video que muestran fragmentos de la vida cotidiana de una familia. La voz en *off* en primera persona de la realizadora nos ubica en tiempo y espacio: Río Tercero en los años noventa registrado por su padre con una cámara Sony 8. Pocos minutos después, la cámara es arrebatada de las manos adultas: asistimos a un juego audiovisual en el que dos niños se plantean encuadres que desafían la gravedad. Se trata de Natalia Garayalde y su hermano. No saben, que poco tiempo después, la explosión de una fábrica de armas a pocas cuadras de su casa hará estallar los vidrios de toda la ciudad. Del registro con *zoom* de un fuego artificial navideño pasamos a una imagen inesperada: humo, destrozos, familias corriendo y autos acelerando son el escenario de una película casera de terror que a cada segundo revela su condición documental: los habitantes de Río Tercero tratan de salir de la ciudad ante los destrozos causados por repentinas explosiones. Es 1995 y más de veinte mil proyectiles cayeron sobre la ciudad, cuenta Garayalde desde el *off*. En la radio nombran a los muertos. Durante esa noche su hermana permanece desaparecida. Natalia escribe su nombre en su cuaderno como una forma de mantenerla viva. La puesta en relato de estas imágenes —audiovisuales, pero también las imágenes mentales que produce el relato en *off*— deviene así una forma de poner la experiencia afectiva en el centro; experiencia que habitualmente no es tomada en cuenta por los relatos de los poderes amnésicos de la cultura nacional, expertos en utilizar una historia del trauma para eliminar otra. Se presume que aquello que podría encontrarse sobre la explosión de la fábrica militar en Río Tercero en 1995 en un archivo nacional es insuficiente para comprender la dimensión afectiva de lo vivido por quienes estuvieron allí. En primer lugar, porque los documentos oficiales buscaron a toda costa evitar la culpabilidad del presidente Carlos Saúl Menem, quien murió impune por los crímenes de venta ilegal de armas a Ecuador y Croacia que eran reacondicionadas en aquella fábrica, y por haber provocado las explosiones para ocultarlo, dejando siete muertos y cientos de heridos. En segundo lugar, porque en la lógica de consignación de un archivo, que define qué es digno de ser archivado, no caben videos familiares ni cuadernos escolares.

Esquirlas lleva a cabo una operación de desarchivo de aquellos restos —de la explosión, de una familia, de un país— que resisten a la omisión y al olvido, al tiempo que reclaman memoria. La película se expresa, sin embargo y con razón, fragmentaria y herida: los videos digitalizados presentan sobre la superficie de la imagen rayones que muestran su deterioro. Las marcas de la fractura, dirá Garayalde.¹⁹

Una fractura de otro orden se hace presente en **Los Zuluagas**, de Flavia Montini. La premisa del viaje de Camilo, un ciudadano italiano que no ha regresado a su Colombia natal desde hace dieciocho años y el encuentro con las imágenes de video grabadas por su padre son el hilo conductor de este film. El padre de Camilo, Bernardo Gutiérrez, es un excomandante del Ejército Popular de Liberación (EPL) que a fines de los años ochenta estaba en tratativas para abandonar las armas en favor de un acuerdo de paz. En medio de ese proceso político, su esposa y madre de Camilo, Amparo, es secuestrada por un comando de civiles. El único rastro que queda de ella es un zapato, tirado en medio de la vereda, que su hijo reconoce en la infancia y narra desde el *off* en la adultez. En este viaje de regreso a Colombia, la película es testigo de las filmaciones caseras que Camilo hace de su hijo, que tiene la misma edad que él al momento del secuestro de su madre. Hay en este gesto que hilvana ambas infancias la fundación de un tiempo nuevo, pero también un coqueteo con el juego de espejos que Prividera criticaba a su modo en **Adiós a la memoria**. Pasar por los mismos lugares, «para que los espectadores comprendan lo incomprensible».

En su infancia, cuenta Camilo, él creía que el resto de su familia se mantenía lejos de él porque le recordaban a su madre y el dolor de su desaparición. «Cuando me miraban, la veían a ella». Pero solo más tarde descubrió que su familia le guardaba rencor a su padre por no haber hecho lo suficiente por averiguar el paradero de su madre, anteponiendo la importancia de la negociación por el proceso de paz. A esta reflexión en *off* le sigue el encuentro que Camilo tiene con sus parientes, como intento de sutura de aquella fractura. Pero al relatar el hecho de que creció bajo la prerrogativa de sentir orgullo por ser hijo de guerrilleros, Camilo en tanto narrador se conecta con su experiencia permitiendo a la película una revisión crítica del pasado. La marca del presente sobre el acto de narrar el pasado, escribe Beatriz Sarlo, es inevitable.

19 Koza, R. (2021). «Memorias de un noviembre abyecto. Un nuevo encuentro con Natalia Garayalde para hablar sobre Esquirlas». Con los ojos abiertos. <https://www.conlosojosabiertos.com/memorias-de-un-noviembre-abyecto/>

«El pasado dirige al presente como un director de orquesta»²⁰. El testimonio se presenta así como una atadura del pasado a la subjetividad que rememora el presente.

En su relación dialéctica con el archivo, el relato oral de Camilo amplía su alcance: reúne y vuelve accesibles documentos que de otro modo permanecerían ocultos. Fotografías, videos y objetos que abren una lectura situada dentro de la historia del conflicto armado en Colombia. Un archivo de sentimientos que, en palabras de Ann Cvetkovich, es material e inmaterial ya que incorpora objetos que normalmente no se consideran archivo y que, al mismo tiempo, se resisten a ser documentados por su condición efímera o personal.

4. Reflexión final

Las dimensiones que abre la producción y la exhibición cinematográfica alteran los términos filosóficos con los que el archivo tiende a presentarse esencializado u objetivado. La activación de otros soportes de archivo —las películas familiares como ejemplo de aquellos materiales que no estaban destinados a ser resguardados como fuentes oficiales de la historia de una nación—, pone en crisis aquellas nociones decimonónicas de archivo sobre las cuales se sostienen las prácticas archivísticas. La reutilización

de archivos privados, la creación de nuevos archivos visuales o audiovisuales para aquellos fragmentos de la historia pública o privada que carecen de soportes de inscripción abre una dimensión fabulatoria que se resiste al *racconto* de una historia con sentidos fijos. Podemos encontrar, en las películas que conforman el cuerpo curatorial de la muestra *Estéticas de las memorias*, la expansión del gesto que estos films prolongan. Gesto, del latín *gestus* se traduce como «llevado, traído consigo» y está vinculado al movimiento físico, la expresión facial y el ánimo manifiesto de un sujeto. Ese gesto, de naturaleza inapropiable, se expande en el montaje de cada película, se inscribe en sus líneas de tiempo. Finalmente, la puesta en relación entre las películas, el agrupamiento que la curaduría provoca, invita a entender su corpus como un ejercicio de colectivización de la memoria.

Bibliografía

- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada*. Eduvim.
- Bazin, A. (1957). «Política de los autores». *Cahiers du cinéma* 70.
- Benjamin, W. (2015) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. La Marca Editora.
- Bernini, E. (2010). «*Found footage* - Lo experimental y lo documental» (pp. 25-38). En Listorti, L. y Trerotola, D. (comps.) *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* BAFICI. Cinemateca de Bogotá. (2023). *Conversatorio 2 - Estéticas de las memorias* [Video]. Youtube. https://youtu.be/Wf_30478JCU?si=OcfShOrYxAeNpqik
- Citron, M. (2020) *¿Qué está mal en esta imagen?* (Aizenberg, A., trad.). Kiteera.
- Dávila Argoty, L. (2022). «Una entrevista con María Rojas Arias, directora de **Abrir monte** (2021)». *La rabia* 05, pp. 85-97.
- Derrida, J. (1994). «Mal de archivo. Una impresión freudiana» (Vidarte, P., trad.). Coloquio internacional Memory: The Question of Archives, p. 8. <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/maldearchivo.pdf>
- Despret, V. (2021). «Cuidar a los muertos». En *A la salud de los muertos*. Cactus, p. 17.
- Fontana, P. (2022). «Hijos del cine. En torno a **Adiós a la memoria** de Nicolás Prividera y otros documentales argentinos recientes». *Kilómetro* 111. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200007
- Koza, R. (2021). «Memorias de un noviembre abyecto. Un nuevo encuentro con Natalia Garayalde para hablar sobre Esquirlas». *Con los ojos abiertos*. <https://www.conlosjosabiertos.com/memorias-de-un-noviembre-abyecto/>
- Listorti, L. (2012) «Toda la memoria del mundo» (pp. 113-117). En *¿Qué es y a dónde va el found-footage?* BAFICI.

20 Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Siglo XXI*, p. 65.



Listorti, L. y Trerotola, D. (comps.) (2012). *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* BAFICI.

Mbembe, A. (2020) «El poder del archivo y sus límites». *Orbis Tertius* vol. 25, n.º 31.

Nichols, B. (1997). «¿Cómo se inició el cine documental?». *La representación de la realidad*. Paidós.

Piglia, R. (2015). «Quién dice yo». En *Los diarios de Emilio Renzi*. Anagrama.

Ranciere, J. (2018) «La ficción documental». En *La fábula cinematográfica*. Cuenco del Plata.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Siglo XXI.

Tello, M. (2015). «El arte y la subversión del archivo». *Aisthesis* 58.

Weinrichter, A. (2008). *Metraje encontrado, la apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.

Filmografía

Arango, Germán. **Cantos que inundan el río**. Colombia, 2021.

Di Tella, Andrés, **Ficción privada**. Argentina, 2019.

Garayalde, Natalia. **Esquirlas**. Argentina, 2021.

Montini, Flavia. **Los Zuluagas**. Colombia, Italia, 2021,

Liebenthal, Melisa. **Aquí y allá**. Francia, 2020.

Perel, Jonathan. **Camuflaje**. Argentina, 2022.

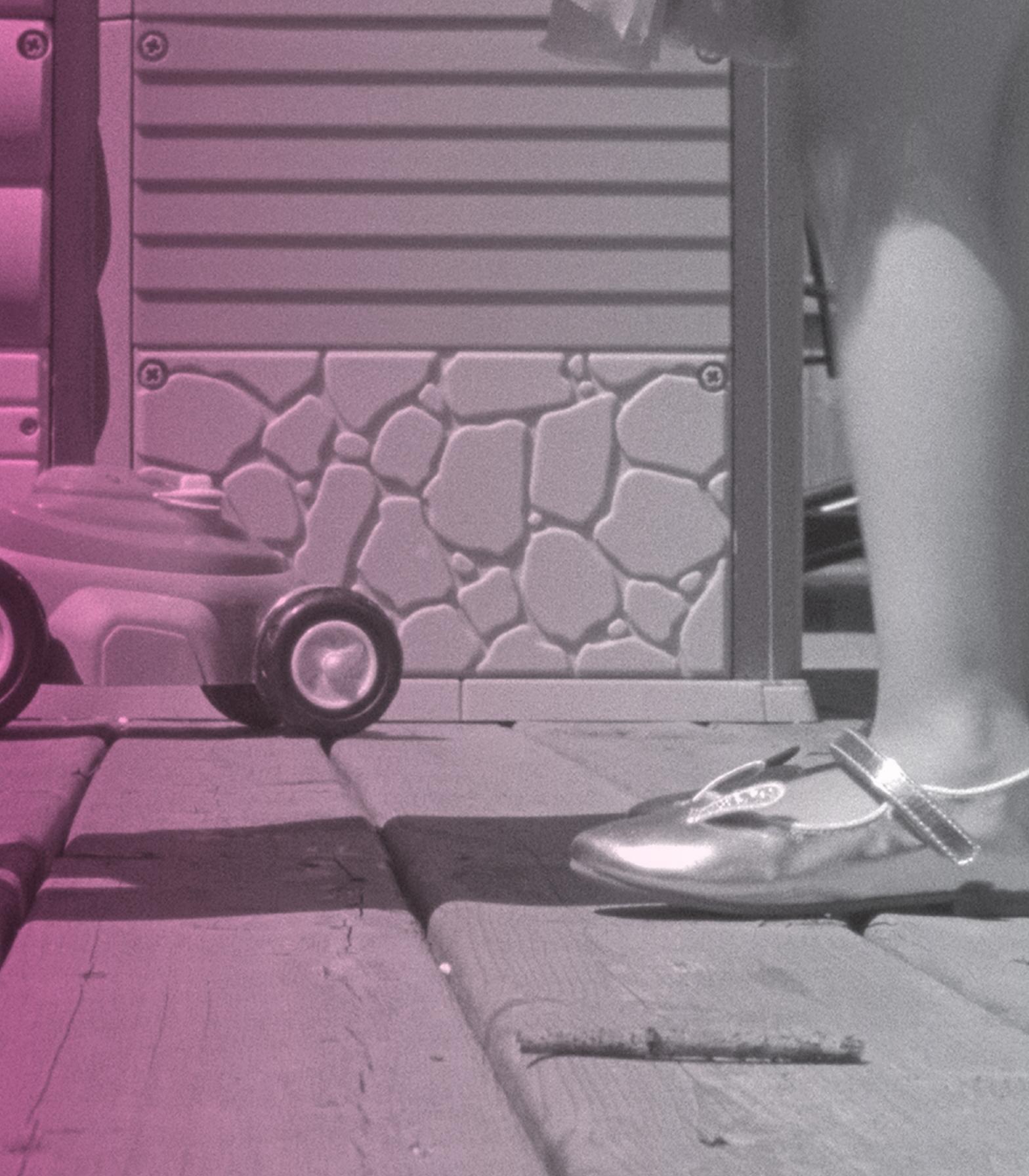
Prividera, Nicolás. **Adiós a la memoria**. Argentina, 2020.

Rodríguez, Lina. **Mis dos voces**. Canadá, 2022.

Rojas Arias, María. **Abrir monte**. Colombia, 2021.

Soto, Juan. **Revelaciones**. Colombia, 2020.





Todos los colores de la oscuridad:

**una curaduría que le apuesta al cine de terror
para atraer públicos a través de emociones
que habitan en lo desconocido**

Curaduría y texto

Arrebato

Alejandra Rocas

Resumen

El artículo presenta el proyecto ganador de la Beca Curatorial para la Cinemateca de Bogotá 2022 y explora su posición frente a la búsqueda de su concepto a través del cine de género, sus discusiones y los constantes pensamientos que lo atraviesan. Así mismo, permite fomentar y dialogar junto al concepto de monstruosidad acerca de la belleza que existe en lo abyecto, la estética de lo feo y la búsqueda de lo interior. En la segunda parte se explican cuáles fueron los desafíos para encontrar las obras que conforman la muestra, el desarrollo de los componentes adicionales y la formación de públicos por medio de un género que atrae, pero que también carga a costas prejuicios históricos en el cine.

Esta curaduría fue propuesta por el cineclub y proyecto independiente «Arrebato» de la ciudad de Bogotá, conformado por Alejandra Rocas. Se trata de una propuesta multidisciplinar que nace de la experimentación del video a través del montaje y la utilización de archivo de películas de género realizadas entre las décadas del veinte y los noventa del siglo xx para la memoria audiovisual y el juego que puede existir al mostrar recortes alterados de películas transformados en nuevas piezas que encajan como rompecabezas en espacios de exhibición del tipo galerías y fiestas del *underground* bogotano.

Palabras clave

Cine de terror, oscuridad, monstruosidad, curaduría, formación de públicos, cinefilia.

Génesis

Las investigaciones sobre lo abyecto van más allá de la fascinación por la estética artística, reafirman nuestra capacidad como espectadores para emocionarnos a través de la expresión del arte más joven que existe; el cine, así como la juventud, puede ser rebelde y libre o también, como en estos tiempos, puede convertirse en un medio de consumo funcional que ayuda a vender productos. Pese a ello, las edades del cine siempre se transforman y han creado voces propias con miradas libres, que escapan de toda conformidad para huir de la imposición de lo que «hay que decir». Lo que hay que decir es inmenso, es un contexto, el territorio, la periferia, lo político, la «zoociedad» y los eventos absurdos que igual ocurren día tras día. Por esto, el cine de género es una herramienta y forma de expresión de la cual no hay que huir. El arte a veces no tiene ninguna función, no debería tenerla, no debería resolver dudas, el arte cuestiona, más allá de cualquier deber que se le haya impuesto al cine, todavía hay manifestaciones con o sin sentido acerca de la vida,

las fantasías, el miedo y las cuestiones humanas. Esas formas de arte en las que no hay imposición de comentar o de encontrarse fascinado, son las que se incluyen e hicieron parte de este proyecto.

Gracias a la cinefilia, visionado voraz y constante de género se desarrolla la propuesta *Todos los colores de la oscuridad*, ganadora de la Beca Curatorial para la Cinemateca de Bogotá en el año 2022. Un proyecto de escritura e investigación que plantea un espacio para conectar con amantes del género y ampliar el espectro del público objetivo con el objetivo de expandir el diálogo para desarrollar y formar panoramas futuros en las formas de narrar el audiovisual nacional. La muestra se presentó entre el 14 y el 20 de abril de 2023. Estuvo conformada por veintidós obras entre películas y cortometrajes basados en la exploración visual del interior, conceptos de estética del horror, oscuridad y cuestiones humanas representadas a partir de la monstruosidad junto a sus diferentes narrativas y expresiones artísticas. También, se orientó a generar un debate sobre la sensibilidad que existe en lo imperfecto y desarrollar nuevos diálogos que parten de la libertad creativa en configuración armónica con el cine de terror.

Entre los retos y la extensa búsqueda de las obras, fue fundamental descubrir y resaltar el trabajo de mujeres directoras con el fin de analizar lo que quieren decir y el medio que han escogido para desarrollar sus carreras creativas en el cine. Este objetivo de la muestra no se pensó para cumplir con una cuota feminista desde lo radical, sino para encontrar nuevas propuestas desde lo narrativo, técnico y creativo que abordaran otras formas contemporáneas en la construcción del horror, la libre expresión de las caras del miedo y los hábitos desconocidos del pensamiento. A través de los años, de acuerdo con los datos históricos y las noticias del día a día, la vida de las mujeres se ve debatida, violentada y cuestionada por lo masculino, es aquí donde como creadoras consideramos que el género también se convierte en herramienta indispensable para hablar de la falta de justicia, de las heridas abiertas y del miedo que aún existe por salir solas en la noche a las calles. Ese miedo no es un dios, no maneja nuestra vida, pero sin duda, hablar de miedo nos ayuda a profundizar en problemas sociales que permanecen.

En el cine y la investigación cinéfila por años, revisando varias décadas y épocas cruciales en la historia de las guerras y la violencia, vemos que la representación de las mujeres en el cine de terror también está marcada por la mirada fantástica y perversa de lo masculino, que estereotipa a las mujeres y pone en evidencia el odio histórico que ha existido por ellas. Esta curaduría también

propone observar los cambios y las transformaciones libres que se están generando en cargos como el de dirección. Por otro lado, muchas de ellas son amantes del género sin entrar en conflicto con lo que ya se ha hecho, por esto, también se descarta cualquier tipo de radicalización ante la forma del quehacer cinematográfico. Todas las mujeres que hicieron parte de esta curaduría confirman y comparten la misma atracción de la curadora por lo abyecto, la oscuridad, lo simbólico sin temor a manifestar desde la profunda libertad creativa.

Lo anterior es uno de los tantos focos o infinitas formas que se tuvieron en cuenta para la búsqueda y el desarrollo de un concepto que fuera de *Todos los colores de la oscuridad*, una mezcla de criterios, retazos de palabras que formaban imágenes concretas o abismos para obtener esa profundidad que logró la muestra. También, se hizo un análisis sobre la transformación del género y cómo se han venido desarrollando y complejizando las narrativas y formas del quehacer cinematográfico en lo creativo y discursivo desde lo independiente sin caer en los prejuicios que persisten hacia el cine de terror gracias al desconocimiento de su historia y a las cualidades que puede tener en su discurso para enfrentar temas sociales, políticos y humanos.

Esta muestra encontró su voz al abrirse a nuevos caminos que no estaban necesariamente relacionados con el «cliché» del terror en términos comerciales, donde existen fantasmas sin precedencia e historias que se enmarcan netamente en un plano espiritual con las repetitivas escenas y formas del miedo a partir de la causa y efecto. La curaduría logró entrar en conversaciones que enaltecen la experiencia de la oscuridad desde lo técnico y conceptual para hacer una exposición de dudas. Atmósferas e historias donde existe el cuestionamiento para celebrar nuestra propia imperfección en la experiencia misteriosa, desconocida y humana que permite explorar en uno mismo, por medio de las emociones de los otros.

Por esto, la búsqueda de las películas y cortometrajes contiene personajes con los cuales ocurre una identificación con lo primitivo: volver al vientre, regresar a la infancia, partir de las experiencias ya sean bellas o traumáticas, la desaparición, la ausencia y la misma existencia que nos dispone a afrontar situaciones que en medio de su cotidianidad —ya sea en la realidad o en la ficción— construyen atmósferas llevadas a los límites de lo mental, y ofrecen al espectador un espejo, una sombra, una gama gigante de posibles salidas, formas de huir, así como otras maneras de analizar cómo se desarrolla el horror en lo cotidiano.

Estas y muchas otras búsquedas resultan interesantes para emprender rumbos donde

podamos visualizar la mutación de las formas, donde la diversidad no esté solamente apuntada a los paisajes idílicos, bellos en su estética; sino a la liberación de las estructuras formales que exigen posiciones radicales frente a lo que las artes deberían ser, decir o exponer. En este caso, la muestra se reafirma como una experiencia artística, libre en contenido y forma donde el cine no tiene la responsabilidad de que el mundo sea mejor. El diálogo propuesto por la muestra manifestó situaciones, puntos de vista, filosofías que han sido un tabú para describirnos en el mundo actual.

Pasando por estos rasgos de contenido, el reto de la muestra fue enfrentarse, primero, a lo difícil de encontrar obras de calidad que cumplieran con los conceptos de la muestra para no recaer en lugares comunes que han vendido una imagen prejuiciosa sobre el género en los canales de distribución comercial. Lo segundo fue la dificultad de conseguir obras con miradas femeninas en el cine Latinoamericano, sin embargo, aunque fue una ardua tarea, la muestra exhibió el interesante trabajo de cineastas como Agustina San Martín, Jimena Monteoliva, Christa Boarini, María Bayona, Prano Bailey Bond, Peggy Ahwesh, Valentina Bertucci, Merinda Staubli, de Argentina, Guatemala, España, Reino Unido, Estados Unidos, Italia, Australia, respectivamente. Luego de visualizar sus obras, su trayectoria y de discutir acerca de los conceptos y el enfoque de la muestra, se logra generar un diálogo sincrónico de inicio a fin del proceso con la mirada e investigaciones personales que cada una sostiene al momento de dirigir o crear una historia de horror.

Estas son algunas de las preguntas que iniciaron la búsqueda de otras técnicas, narraciones y horizontes en el panorama y concepto de la muestra:

1. Desde el concepto: ¿Qué es lo que no queremos ver? No lo vemos porque, ¿no queremos entenderlo o porque nos causa molestia lo abyecto?
2. Desde lo personal: ¿Cómo podría transformar el silencio y el miedo a través de las múltiples manifestaciones de la estética del horror para liberarme?
3. Desde la realización y creación como mujer, binarie, y desde la diversidad: ¿Cómo puedo hablar de mis búsquedas, transformaciones, investigaciones, en un discurso contemporáneo apuntado a la homogeneidad?

Estos cuestionamientos fueron el génesis para la estructura de lo que es la muestra y de Arrebato en sí mismo, todo está permitido, sea cual sea la forma de manifestación, siempre hay una fuerza de liberación, un exorcismo que germina en nuestras experiencias individuales y colectivas.

El proyecto Arrebato considera que se hace necesario saltarse las limitaciones que busquen un modelo, encaje, triángulo perfecto para desviarnos de búsquedas superficiales y profundizar en la oscuridad, gracias a ella aceptamos pensar como individuos hacia lo colectivo sin alejarnos del otro. *Todos los colores de la oscuridad* se establece sin forma en lo diverso, bajo una poética de la desidentificación, una pluralidad que traspasa los prejuicios donde hay una obsesiva manifestación por la creación y una constante búsqueda por el inconsciente.

Esta propuesta resulta de la cinefilia hacia exploraciones que posibiliten hablar de lo transformado, monstruoso, tanto en el cuerpo como en la mente para hacer visible el borde de lo desconocido en uno mismo.

Para la programación y estrategia curatorial, se le dio nombre a pequeñas muestras conformadas por cortometrajes y películas:

1. *Filosofía del horror*: selección de obras que proyectan cierta obsesión por el interior, el cine de género, los encuentros profundos y las atracciones por lo desconocido.
2. *Otrxs técnicas*: el propósito de la técnica en descomposición es atraer a la liberación del inconsciente, proceso de forma visceral en el que los límites del Yo y el Otro, lo humano y lo no humano, el cuerpo y la naturaleza se desvanecen. A través de esta selección, los espectadores son parte de la construcción de un nuevo tipo de coexistencia donde minerales, insectos, líquidos y cuerpos se convierten en una sinfonía aterradora.
3. *Malas semillas*: niños que no tienen reglas, perdidos, abandonados, sin límites, que intentan sobrevivir en entornos desolados. Esta es una selección inspirada en la sucia y rasgada maldad que existe en la literatura, representada en figuras como William Goldwing y William Burroughs, llevadas al cine por cineastas que han querido hablar de la niñez más allá de su gran fragilidad en la guerra.
4. *Horror de las desapariciones*: esta es una selección de cortometrajes y películas que reflejan la pérdida, la desaparición y las huellas que deja el conflicto.
5. *Encuentros placenteros*: colección de placeres visuales en atmósferas coloridas y brillantes que enaltecen la experiencia de la puesta en escena, lo artístico y manifiestan la atracción por la libertad y el deseo.

Proceso —detalle de lo que contiene cada muestra— ¿Cuál es su apuesta?

En la categoría *Otrxs Técnicas*, había experimentaciones de video, narración y sonido que permitían

un espacio a las atmósferas cargadas de misterio, son obras que gracias a su construcción envuelven y abren nuevas visiones para el título de la muestra. Fueron ecos, gritos, animación y técnicas análogas para descubrir que el género se amplía a la causa y efecto, promoviendo que el desarrollo del concepto curatorial se extendiera a otras narraciones en busca de la oscuridad. Dentro de esta muestra se contó con la participación de directores como Peter Lichter de Grecia, el artista plástico Carlos Gómez y el artista visual Carlos Montaña de Colombia con sus respectivos cortometrajes.

Filosofía del horror fue la muestra encargada del interior, la que más tuvo conversaciones con lo inconsciente, donde vive una posición de expresar la mente, sus traumas, miedos y cargas. En esta muestra se contó con la mirada de las directoras Prano Bailey Bond, Agustina San Martín, María Martínez Bayona.

Desde la escritura y búsqueda de las obras que conformaron la curaduría, se tuvo en cuenta la importancia de reflejar un todo dentro de los muchos caminos del cine de género. Este encuentro fue fluyendo mientras se visualizaban las películas, así mismo, fue vital contar con la mirada de las mujeres para narrarse a sí mismas por medio de los personajes como seres bestiales dentro de su búsqueda creativa.

En *Malas semillas* hubo cortometrajes y películas sobre la infancia que exploraron el universo de los niños a partir de sus curiosidades e infinitas expresiones de lo atormentado o del espíritu libre. Las referencias nacen de la cantidad de historias en el cine y la literatura de género que han servido como un camino para defender la posición de lo que socialmente es inocente y vulnerable para construir una especie de venganza audiovisual en la que los niños son los principales responsables de generar miedo. Esta selección estuvo inspirada en la película **The Lord of the Flies** (1953) de Peter Brook y en la película española **¿Quién podría matar a un niño?** (1976) del reconocido director español Narciso Ibáñez Serrador. Se puede concluir, en la investigación y estudio curatorial en otros festivales de género, que hay una constante de temáticas y esta es una de las más exploradas. ¿Por qué? Porque nos olvidamos de todas las experiencias absurdas y violentas que viven los niños a diario en nuestro país y cómo estos niños van creciendo sin hablar de aquello que los hiere o los ha mantenido en silencio y cómo este silencio va construyendo a los humanos del futuro. En este caso, el cine se convierte en un dispositivo para que sean ellos los que alteren el orden de acción en las películas. Lo anterior promueve lecturas políticas sobre estas películas, sin embargo, también pueden ser



Monstruo Dios. Agustina San Martín, 2019

interpretadas bajo el rasgo de la verdad y las emociones que desatan los niños e incluso los bebés. Es interesante cómo en la literatura y en las experiencias narradas por mujeres se frecuenta el terror por la maternidad, lo mucho que cuesta reconocer a un nuevo ser como parte de sí mismas, entendiendo todo un sistema que también puede estar lleno de tensión, preguntas y ¿por qué no? Terror.

Llegando a otra etapa considerable en el crecimiento, la muestra contó con la película de adolescentes rebeldes y violentos **Les garçons sauvages** de Bertrand Mandico, uno de los directores más prolíficos en la escena actual del cine francés, con grandes propuestas en la creación de sub mundos oníricos y puestas en escena atractivas. Este film también contiene gran parte del concepto de la muestra por su potente exposición de la monstruosidad en la caracterización de los personajes y la forma en la que

su narración se convierte en un juego banal y exótico para nuevos espectadores de lo fantástico.

He aquí un grupo de adolescentes jugando a la maldad para tener que aceptar los castigos impuestos y así conectar con la tierra para transformar su sexo y su deseo.

La categoría *Horror de las desapariciones* infiere sobre la importancia de los contextos sociales y políticos, la geografía y las huellas que deja el conflicto. En nuestro país y en el cine contemporáneo se ha establecido una constante frente a estos temas que hablan de la desaparición, la violencia, el conflicto armado. En este caso, el enfoque está del lado del individuo, ¿qué ocurre con la vida y la mente después de cruzar un umbral de miedo y violencia? El proyecto de cineclub Arrebato, se ha interesado de forma constante en exponer películas y tener conversaciones acerca del cine y la relación



que tiene con el psicoanálisis, por esto, expusieron aquellas huellas que han dejado las desapariciones con la película **Matar al dragón** de la cineasta argentina Jimena Monteoliva, donde hay un énfasis por profundizar en las cicatrices mentales a partir de las experiencias que marcan un antes y un después en la vida emocional, ligadas a la desaparición forzada.

Otros componentes

Las conversaciones ocurridas del 14 al 20 de abril de 2023 exploraron las atracciones hacia lo abyecto en el trabajo creativo de escritores, lectores, realizadores y espectadores. Una de estas charlas permitió que un grupo de mujeres y gestoras culturales de cine de terror como Paulette Lecaros, Melita Mendoza, Diana Paniagua, Lina Durán y Alejandra Rocas de Chile, Argentina, Perú y Colombia, tuvieran un espacio de diálogo para profundizar en sus gustos, pasiones y aficiones por el cine de terror a través de su mirada. Sus puntos de vista estuvieron orientados hacia el tema de «la monstruosidad femenina» en el cine, para concluir que el simple hecho de ser mujer ya es de por sí, bello y monstruoso, en torno a esta afirmación se plantea el gusto y se exponen una a una las películas que hablan de forma cercana o lejana sobre la experiencia de ser mujer. Este tipo de encuentros promueven que el género sea una herramienta para abandonar el silencio y hacer que lo creativo

también se convierta en un espacio de transformación para analizar el mundo desde lo femenino.

Expandiendo la mirada hacia la animación colombiana, se propuso una charla para mostrar esas otras complejidades que contienen género e interior junto a Carlos Gómez y Juan Diego del estudio de arte Nocroma, quienes han expuesto sus pinturas y cortometrajes *Carne*, *Lupus*, *Yugo*, en Colombia y varios países alrededor del mundo, motivando al trabajo de animación en Colombia, a partir de técnicas y herramientas que son utilizadas en talleres industriales. En la charla emprendimos un diálogo hacia la verdad que contienen las técnicas, la construcción de atmósferas y la carga que sostienen para su propio universo oscuro, dentro de lo conceptual y lo estético. Cómo de algunas obras, sin ser propiamente de género, se evidencian tratados, manifiestos y protestas hacia los terrores industriales y el deseo capitalista.

También se organizó una charla con Jorge Navas, director colombiano del documental biográfico **Balada para niños muertos**, que expone las caras y relaciones colectivas e individuales del escritor caleño Andrés Caicedo, su contribución a la literatura colombiana y a la historia del cineclubismo caleño, sostenido por la fascinación hacia los films de vampiros, monstruosidades y la obsesión por lo desconocido. Este diálogo con matices de relato documental, hizo una conexión entre el mundo de



Matar al dragón. Monteoliva, X, 2019

la fantasía y lo que al mismo tiempo, pertenece al plano de la realidad, analizamos este paradigma, los dos mundos que se proyectan juntos en la escritura de Andrés Caicedo para enmarcar su caos interior y la sobreproducción de imágenes y noticias violentas que abarrotaban los medios de comunicación, una época para pensarse el horror de un país y para estar en medio de un potencial creativo. Querer abandonarlo gracias al escape divino de ver cine y compartirlo con otras mentes deseosas de la huida en medio de la destrucción.

El resultado de estas actividades fue valioso para las nuevas interpretaciones que podemos hacer del cine colombiano, el cuál se ha mantenido a través de los años como dispositivo para informar los hechos históricos que han marcado la historia de un país y que continúan evidenciando el horror de la cultura y los dispositivos políticos que lo generan.

Dentro de esa cercanía y lejanía obtenida del documental y la ficción, evidenciamos que los temas y las líneas curatoriales que tenía *Todos los colores de la oscuridad*, lograron interferir y provocar otras preguntas frente a lo que satanizamos en el cine y sus diferentes manifestaciones artísticas.

Estrategia de difusión

La estrategia de difusión inició desde el mes de septiembre de 2022, conectando con espacios de prensa impresa y radial que fueran parte de circuitos independientes y comerciales para cumplir con los planteamientos en la propuesta y nuevos públicos familiares y diversos. Los medios aliados

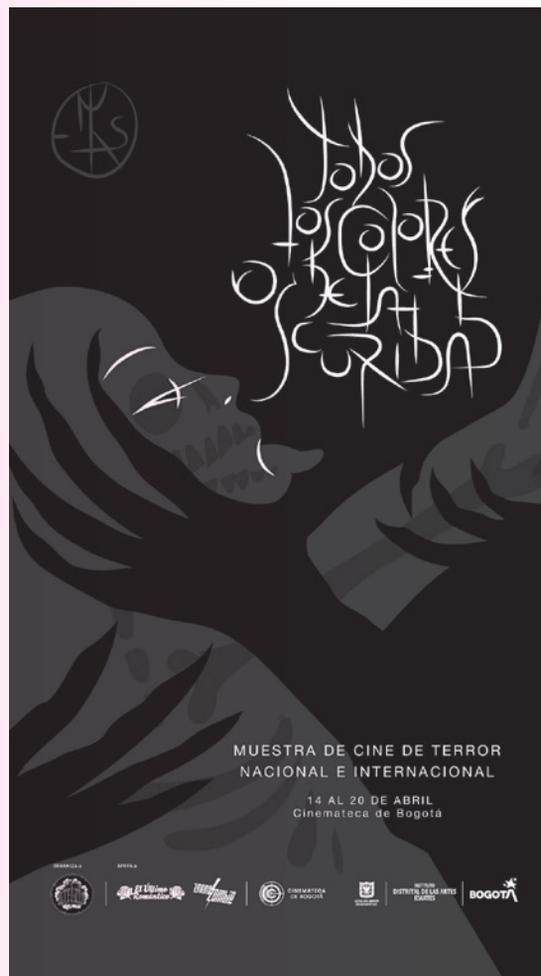
fueron indispensables para lograr la comunicación a otros públicos, entre espacios académicos y medios nacionales por radio y televisión se lograron nuevos seguidores para la muestra y el proyecto de Arrebato, por medio de su página en instagram que dirigía a la página web de la Cinemateca de Bogotá y su programación. La gráfica, el póster y diseño tipográfico estuvo a cargo del artista antioqueño Pablo Marín Ángel, junto al apoyo de Zinema Zombie Fest. El tráiler que también se divulgó en diferentes medios televisivos estuvo a cargo de Alejandra Rocas y el diseño sonoro análogo en manos de Diego Gómez (Sonique Musique). También hubo posters impresos con el apoyo de Cine Club El Muro en las calles de Bogotá los días previos a la muestra y para el día de la inauguración.

El día inaugural se montó una videoinstalación que contaba con montaje de video con películas de terror y frases abiertas de Alejandra Rocas, junto al trabajo del equipo Tiempo y estructuras, un proyecto de arquitectura para diseñar la instalación que era equivalente a los referentes del cine de Mario Bava y las películas italianas de los años setenta para generar una atmósfera lujuriosa de lugar abandonado con presencia de video fantasmal.

En general, la recepción de esta propuesta fue positiva por parte del público y durante siete días dio mucho de qué hablar e incentivó a que se establecieran nuevos diálogos frente a todo el arte que existe y existió detrás del género. Además se evidenció que el recibimiento y el gusto que

existe en la ciudad de Bogotá por el cine de terror es bastante amplio, la gran mayoría de las funciones gozaron de una buena asistencia, esto resume que se necesitan más espacios para permitirse ver y hablar de otras formas de narrar, eso validó de forma positiva el hecho de presentar esta muestra en un espacio con tanta variedad de públicos como la Cinemateca de Bogotá.

Esta experiencia como curadora fue importante y valiosa para estudiar lo que quiere el público y entender lo que hace falta. Y no con ánimos de convertirse en un mercado donde «solo se dice lo que se necesita» o por conseguir «obras funcionales en el mundo del audiovisual» sino más bien para confirmar, que el lenguaje está en el auge de su transformación y se hace necesario reavivar los sentidos y las formas de existir a través de las emociones más primitivas. El estudio de públicos y su formación en Colombia, sólo será valiosa y estará dispuesta de forma diversa, si se tienen en cuenta las emociones que nos conectan con la rareza y las pulsiones concretas. El atractivo primario del género está necesariamente atado a lo profundo, las crisis sociales y políticas siempre han existido y existirán, ya no son lecturas relevantes, las mejores lecturas exponen y advierten de uno mismo.



Bibliografía

- Argullol, R. (1983). *La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico*. Bruguera.
- Cronenberg, D. (2020). *Cronenberg por Cronenberg*. Cuenco de Plata.
- De Fez, D. (2020). *La reina del grito*. Blackie Books.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Janisse, K. (2012). *House of Psychotic Women*. fab Press.
- King, S. (2016). *Danza macabra*. Valdemar.
- Muller, J. y Duncan, P. (2020). *Cine de terror*. Taschen.

Filmografía

- Ahwesh, P. **Nocturne**. Estados Unidos, 1998.
- Bailey, P. **Nasty**. Reino Unido, 2015.
- Bertuzzi, V. **Delitto Naturale**. Italia, 2019.
- Boarini, C. **Brackish**. Guatemala, 2021.
- Brook, P. **The Lord of the Flies**. Reino Unido, 1963.
- Caixeta, E. **Quartzo**. Brasil, 2023.
- Cardoza, J. **Veintiocho de mayo**. Colombia, 2017.
- Gómez, C. **Carne**. Colombia, 2013.
- Gómez, C. **Lupus**. Colombia, 2017.
- Gómez, C. **Yugo**. Colombia, 2021.
- González, F. **Knife + Heart**. Francia, 2018.
- González, F. **Les Îles**. Francia, 2017.
- Ibáñez, N. **¿Quién podría matar a un niño?** España, 1976.
- Lichter, P. **The Philosophy of Horror**. Hungría, 2020.
- Mandico, B. **Les garçons sauvages**. Francia, 2017.
- Martínez, M. **Such Smile Hands**. Reino Unido, 2020.
- Montaña, C. **Invasión**. Colombia, 2017.
- Monteoliva, X. **Matar al dragón**. Argentina, 2019.
- Navas, J. **Balada para niños muertos**. Colombia, 2020.
- Pendergast, C. **Self Actualization of the werewolf-woman**. Canadá, 2017.
- San Martín, A. **Monstruo dios**. Argentina, 2019.
- Staubli, M. **Helminth**. Australia, 2017.
- Weiner, D. **In search of darkness**. Reino Unido, Estados Unidos, 2019.



Un mundo sin adultos

24 al 31 de octubre, 2018

Curaduría: **Emilia Il Cine**

Andrés Ardila + Sara Fernández + Andrés Isaza

Programa 1

Paisaje en la niebla

Dir. Theo Angelopoulos

1988, Grecia, 127 min

Dos niños que nunca han visto a su padre huyen hacia Alemania para encontrarlo. En su camino por la Grecia industrial, se enfrentan a lo bueno y a lo malo, al amor y a la muerte, a la palabra y al silencio.

Programa 2

Eût-elle été criminelle...

Dir. Jean-Gabriel Périot

2006, Francia, 9 min

Verano de 1944: con la retirada de las tropas alemanas en Francia, comienzan los juicios públicos donde humillan y castigan a las mujeres que tuvieron relaciones con los soldados nazis.

La cara que mereces

Dir. Miguel Gomes

2004, Portugal, 108 min

Francisco, ¡compórtate! Ya sabes que hoy cumples 30 años y estás acá vestido de vaquero rodeado por los niños que odias. Francisco, antes de que te pudras de sarampión repite conmigo: «Hasta los 30 tienes la cara que Dios te dio, después tienes la cara que mereces».

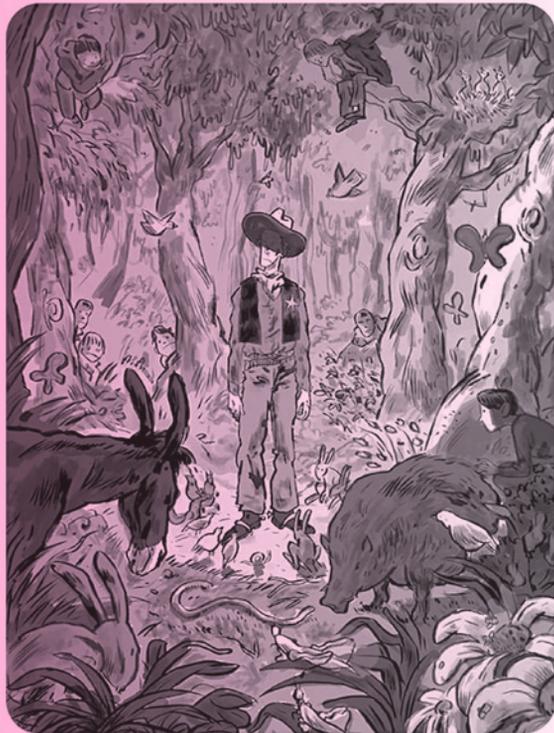
Programa 3

Plemya (The Tribe)

Dir. Myroslav Slaboshpytskyi

2014, Ucrania, Holanda, 126 min

Un adolescente ingenuo llega a un internado para sordomudos. Cada escena, hablada enteramente en lenguaje de señas, es un rompecabezas que ordena esta pequeña sociedad caótica de delincuencia, narcotráfico y prostitución.



The Face You Deserve

Programa 4

Snap

Dir. Ananké Pereira y Felipe Elgueta
2017, Chile, 19 min

Alfonso quiere un mejor *smartphone*, Bastián convive con su *alter ego drag* y Alexa está juntando dinero para una reasignación genital. El film nos invita a su intimidad para reflexionar sobre cuerpo e identidad en videos de 15 segundos.

Adiós entusiasmo

Dir. Vladimir Durán
2017, Argentina, Colombia, 79 min
Álex corre dando vueltas por el apartamento donde vive con sus tres hermanas bajo las reglas que ellos mismos se imponen como un juego. Una de ellas, ser carceleros de su propia madre.

Programa 5

La reina

Dir. Manuel Abramovich
2013, Argentina, 19 min
«Su traje es blanco y marrón y lleva un casco de cuatro kilos. Le tuvieron que sacar peso porque no

lo soportaba. Se le caía la cabeza. Pero ahora no quiere que le saquen más porque está preciosa». Perdida en un mundo de adultos y con una agenda completa de actividades, Memi se prepara para ser la reina del carnaval.

The Night I Swam

Dir. Damien Manivel y Kohei Igarashi
2017, Francia, Japón, 79 min

Una mañana, en el invierno japonés, un niño despierta, se arregla y empaca su maleta para ir al colegio. Un paso, dos pasos, tres pasos en la nieve. No iré al colegio. Iré por la zanja, miraré los perros, visitaré la estación de tren.

Programa 6

Puede ver un puma

Dir. Teddy Williams
2011, Argentina, 18 min

Un accidente lleva a un grupo de jóvenes desde lo alto de los techos de su barrio, pasando por su destrucción, hasta lo más profundo de la tierra.



Fantasy Sentences

Dir. Dane Komljen

2017, Alemania, Dinamarca, 17 min

Hace muchos años las ciudades del río fueron azotadas por una epidemia. Todo fue cambiando lentamente, pero las ciudades quedaron intactas. Solo en las viejas cintas de video queda evidencia de los desconocidos que las habitaron. Y si pudiéramos escuchar los árboles ¿qué nos dirían? ¿Una salida?

Frère et Sœur

Dir. Daniel Touati

2014, Francia, 56 min

Cyril tiene cinco y Marie ocho. Juntos descubren el mundo y se preguntan por las grandes cuestiones de la vida. A medida que crecen, día a día, su universo también cambia.

Programa 7

Un mundo sin adultos para niños

El niño y el mundo

Dir. Alê Abreu

2013, Brasil, 95 min

Sufriendo por la falta de su padre, un niño sale de su pueblo para buscarlo en la ciudad. En esta travesía encuentra un mundo de animales-máquina, ciudades flotantes y seres extraños que lo acompañaran en un viaje que va más allá de los sentidos, el descubrimiento de un mundo caótico mediante los ojos de un niño.

Programa 8

Un mundo sin adultos para niños

El libro de Lila

Dir. Marcela Rincón

2017, Colombia, 76 min

Lila es un personaje de un libro que repentinamente queda atrapada fuera de él. Junto a su nueva amiga, Manuela, tendrán que convencer a Ramón, el niño que solía leerla, para que emprenda con ellas un peligroso viaje hacia El Olvido, el tenebroso lugar donde ha caído El Libro de Lila.

Programa 9

Jóvenes colombianos: ausencias y resentimientos

La casa del árbol

Dir. Juan Sebastián Quebrada

2017, Colombia, 16 min

Mateo le cuenta a Vero una historia sobre una pareja que, para no pelear, vive callada toda la vida. Se acaban de ir a vivir juntos y la pasión juvenil se enfrenta a la incertidumbre del futuro.

Sobre la tierra

Dir. Laura Isabel Vargas

2013, Colombia, 26 min

Silvina vive en la soledad del páramo mientras revive con nostalgia su relación pasada. Ignacio, su hermano, la acompaña entre la niebla y la lana.

Corteza

Dir. Paloma Rincón

2016, Colombia, 25 min

Lilia tiene Alzheimer a sus 71 años. Sumergida en una tina, una imponente joven se encarga de bañarla y contemplarla. Lilia vive en un mundo lleno de ruidos, susurros, una realidad distinta y apacible. Una mirada con paciencia y cariño que se consume en el agua y el cuerpo.

Flores

Dir. Marcela Gómez Montoya

2012, Colombia, 23 min

Valeria está embarazada y su familia no quiere que nadie se entere. Mientras soluciona el problema, pasa los días cuidando niños en Bogotá y esperando que florezcan las semillas que plantó en su ventana. Con desazón, busca un lugar para habitar en el mundo y en sí misma.



Como todo el mundo

Dir. Franco Lolli
2007, Colombia, 25 min
Pablo es un joven bogotano de 16 años al que le cuesta adaptarse a la situación económica que vive con su madre. Mientras ella busca nuevas opciones de empleo, él pretende, ante sus amigos y conocidos, seguir viviendo como antes.

Programa 10

El edén

Dir. Andrés Ramírez
2016, Colombia, 19 min
Dos muchachos caminan por una vereda. Hace calor. Llegan a una cerca, rompen el candado y entran a El Edén, un balneario abandonado. Alrededor del agua estancada de la piscina, rompen sus límites sobre lo íntimo y lo violento.

Niñato

Dir. Adrián Orr
2017, España, 72 min
David no es un niño, pero sí un joven soltero que cuida de sus tres niños. En este retrato cotidiano de la crisis económica, pasa sus días haciendo rap y reclamando a sus hijos que es tiempo de crecer, pero... ¿qué tiempo es para él?

Programa 10

El camino

Dir. Ishtar Yasin
Cuando Saslaya de 12 años y su pequeño hermano Darío comienzan la búsqueda de su madre en el muy desgastado camino de Managua a Granada, descubren una Nicaragua sobre la que no sabían.

Programa 11

La vendedora de rosas

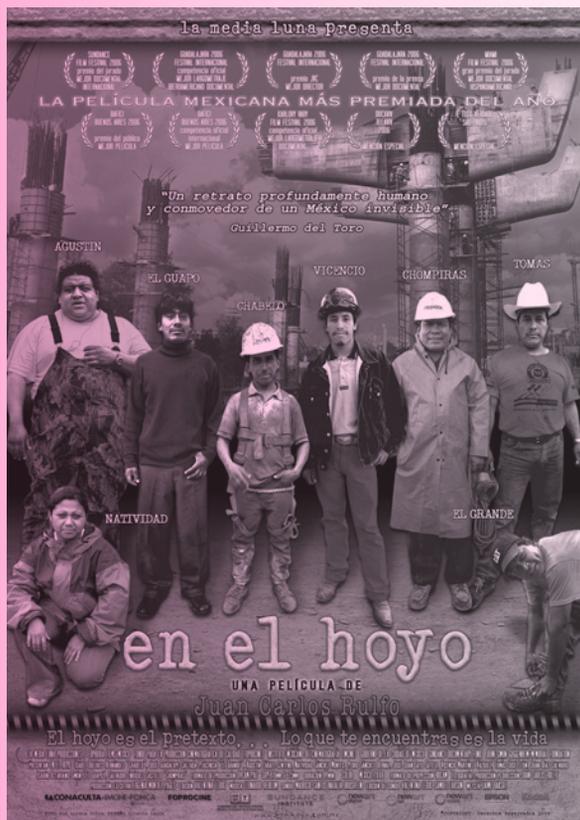
Dir. Víctor Gaviria
1998, Colombia, 116 min (película asociada a la charla: La infancia en el cine de Víctor Gaviria)

Mónica tiene trece años y ya se ha rebelado contra todo. Crece en su propio mundo de calle, donde lucha con coraje para defender lo poco que tiene: sus amigas, tan niñas como ella; su novio, un traficante de drogas; su orgullo y también sus recuerdos.



Programación académica

- Conferencia: Cine e infancia en América Latina. El escritor e investigador Francisco Montaña, autor del libro *Los hijos del silencio. Cine, infancia e historia en América Latina*, revisa desde una perspectiva histórica y estética cómo se ha representado la infancia en el cine y su relación con los contextos políticos y sociales.
- Panel de directores: Ausencias y resentimientos. Marcela Gómez Montoya, Juan Sebastián Quebrada, Laura Isabel Vargas y Paloma Rincón, los directores que hacen parte del programa Jóvenes colombianos: ausencias y resentimientos, conversan en torno a la ruptura con las figuras adultas y su relación con la tradición cinematográfica nacional.
- Charla: Los niños en el cine de Víctor Gaviria. Moderado por el crítico Pedro Adrián Zuluaga, se reflexiona sobre los personajes infantiles y juveniles en la obra de Víctor Gaviria, y su particular creación de una poética de la infancia.



La libertad

Dir. Lisandro Alonso

2001, Argentina, 74 min

Misael vive en la inmensidad del monte pampeano trabajando con su hacha. Sobrevive solo con lo indispensable y casi sin contacto con otras personas. Vemos su vida minuto a minuto intentando descubrir a través de pequeños movimientos o acciones su manera de estar en el mundo.

Las cruces

Dir. Carlos Vásquez y Teresa Arredondo

2018, Chile, 73 min

En septiembre de 1973, días después del golpe de Estado a Salvador Allende, 19 obreros de una fábrica de papel desaparecieron tras ser arrestados por su participación en el sindicato de trabajadores. 40 años después, un policía rompe el pacto de silencio y revela la participación de una empresa privada en este suceso.



Los lunes al sol

Dir. Fernando León de Aranoa

2002, España, 113 min

En una ciudad costera del norte de España, a la que el desarrollo industrial ha hecho crecer desafortunadamente, un grupo de hombres recorren cada día sus empinadas calles, buscando salidas de emergencia. Viven en la cuerda floja del trabajo precario y sobreviven gracias a sus pequeñas alegrías y rutinas.

Maquinaria Panamericana

Dir. Joaquín del Paso

2016, México, 90 min

Parece un viernes de trabajo cualquiera en Maquinaria Panamericana s. a., hasta que encuentran muerto al dueño de la compañía en una bodega de refacciones. En un estado de confusión, miedo y tristeza, los trabajadores deciden encerrarse en la empresa.

Nosotros las piedras

Dir. Álvaro Torres Crespo

2017, Costa Rica, 74 min

Un grupo de obreros, que extraen oro de los ríos en la profundidad de la jungla costarricense, es expulsado por el gobierno por trabajar en una zona recientemente declarada como protegida.



Sin tierra

Dir. Camila Freitas

2019, Brasil, 110 min

Desde 2015, el Movimiento de Trabajadores Sin Tierra ha ocupado unos cultivos de caña de azúcar en Brasil para presionar por su redistribución a través de una reforma de tierras, luchando por asentarse y vivir una vida autosostenible.

Viejo Calavera

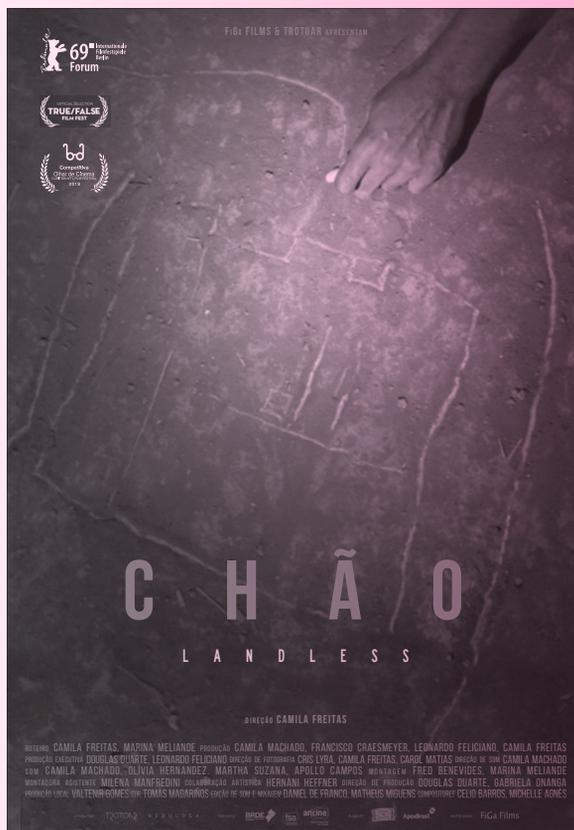
Dir. Kiro Russo

2016, Bolivia, 80 min

Ahora que su padre ha muerto, nadie quiere hacerse cargo de Elder Mamani. Solo queda la mina. Su padrino. La casa de su abuela allá en Chuachuani. La casa embrujada.

Programación académica

- Conversatorio ¿Y qué hay de las obreras? Discusión acerca de la representación de las mujeres obreras en el cine y el arte de Iberoamérica. Participan: Marta Rodríguez (documentalista), Gabriela Pinilla (pintora), Rosalba Gómez (docente y sindicalista). Modera: Juana Schlenker (antropóloga, docente y documentalista).



O Fantasma

Dir. João Pedro Rodrigues

2000, Portugal, 87 min

Sergio, un joven recolector de basura sin mayor compañía que la de su perro, recorre las calles de Lisboa con la intención de tener encuentros sexuales con hombres anónimos. Una noche se obsesiona con perseguir al que cree es el fantasma de sus sueños

Obreras saliendo de la fábrica

Dir. José Luis Torres Leyva

2005, Chile, 21 min

Cuatro mujeres trabajadoras de una fábrica se encuentran por azar y organizan un viaje a la playa.

Piscina

Dir. Andrés Passoni

2011, Argentina, 6 min

La tierra se rompe y cede frente a la máquina que la hiere para dar forma a ese símbolo de estatus de placer y confort que es la piscina. Manos curtidas, rostros ásperos y pisadas de trabajadores anónimos se mezclan en un frenesí de movimiento y sonido.

Exposición fotográfica

Trazar el umbral, 2018

Serie fotográfica

Juan Guillermo Tamayo (Cali, Colombia)

Esta serie fotográfica retrata el trabajo de meta-listería decorativa ubicada en distintas puertas y ventanas del centro de Cali. El artista ha visitado y entrevistado obreros que han ido más allá de los simples encargos para crear una infinidad de formas geométricas y figurativas en la forja de las rejas. Al poner sus cuerpos a disposición del trabajo manual, estas personas imprimen su individualidad en cada reja, desdibujando las líneas entre función y estética, y entre oficio y arte, e integrándose en la cultura visual de la ciudad.

Juan Guillermo Tamayo se interesa en la exploración de distintos aspectos del pensamiento escultórico a través de proyectos que, además de la escultura y la instalación, incorporan recursos como series fotográficas y modelos a escala. En su trabajo aparecen, proyectados y reimaginados como ficciones, diversos elementos de la cultura material propia de su contexto. Ha participado en exposiciones colectivas Muestra de Arte Joven, Calco y Jardín Abierto Volumen 2 (Cali), y en Artecámara de la Feria Internacional de Arte de Bogotá (ARTBO) en 2013.

Taller de realización audiovisual

Mauricio Pérez Casilimas, realizador y formador comunitario

18 de noviembre, 2020, laboratorios de la Cinemateca de Bogotá

Dirigido a trabajadores técnicos y logísticos de la Cinemateca de Bogotá con el fin de ahondar en la voz creativa de los mismos obreros a partir de sus experiencias de vida y su sensibilidad. Dejar de hablar por ellos y encontrar una forma de escucharlos, como lo intentan varias de las películas en la curaduría (Arabia, A Fabrica de Nada, Viejo Calavera, entre otras), que son producto de un extendido e intenso trabajo etnográfico. Durante el taller se brindaron herramientas de apropiación del lenguaje audiovisual mediante la producción de cortometrajes de 1 minuto de duración grabados con teléfonos celulares. Los resultados del taller se proyectaron al público en la función de clausura del evento.

Crear en lo que no se ha revelado

Retrospectiva integral y obra inédita de Luis Ospina

22 al 30 de abril, 2021

Curaduría: **Bruma Cine**

Luis Esguerra Cifuentes + Mateo Suárez Castiblanco

Soplo de vida

Función inaugural

Dir. Luis Ospina

1999, Colombia, 110 min

Película de cine negro que gira en torno al asesinato de una joven, conocida como Golondrina, en un sórdido hotel del centro de Bogotá. Por razones del destino, un expolicía se convierte en el investigador del crimen. Sin conocer la verdadera identidad de la víctima, reconstruye fragmentos de la vida de esta mujer. Lo que comienza como un simple crimen pasional termina por convertirse en una trama en la cual el detective-narrador descubre que él también hizo parte de la vida de la víctima.

De la ilusión al desconcierto: cine colombiano 1970-1995

Dir. Luis Ospina

2007, Colombia, 100 min

Panorama histórico del cine colombiano desde 1970 hasta 1995, centenario de la invención del cine con énfasis en las relaciones entre el Estado y el cine.

Cámara ardiente

Dir. Luis Ospina

1991, Colombia, 50 min

Documental de encuesta con cámara fija sobre el ser caleño, la felicidad, el dinero, la inocencia, el amor y los sueños.

Nuestra película

Dir. Luis Ospina

1993, Colombia, 96 min

Ante su muerte inminente por sida, el artista Lorenzo Jaramillo reflexiona sobre su vida y obra a través de los cinco sentidos.

Antonio María Valencia: música en cámara

Dir. Luis Ospina

1987, Colombia, 87 min

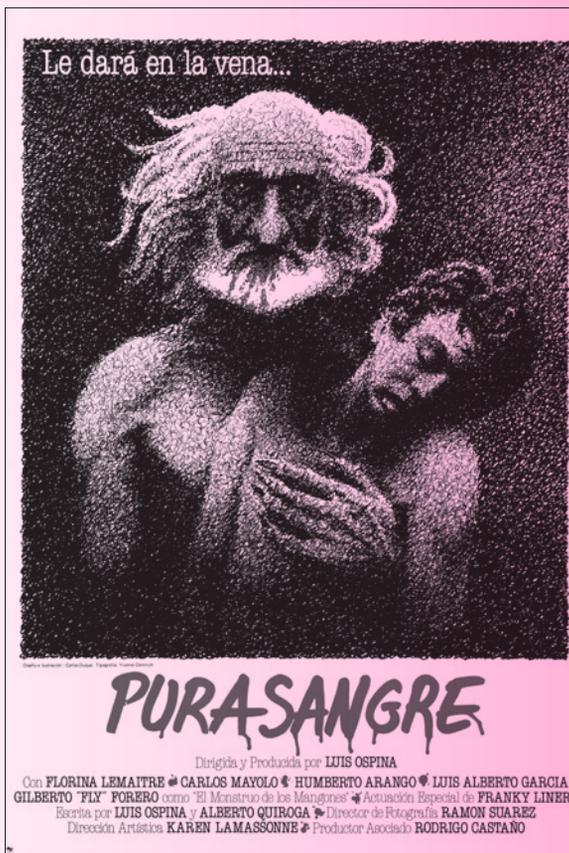
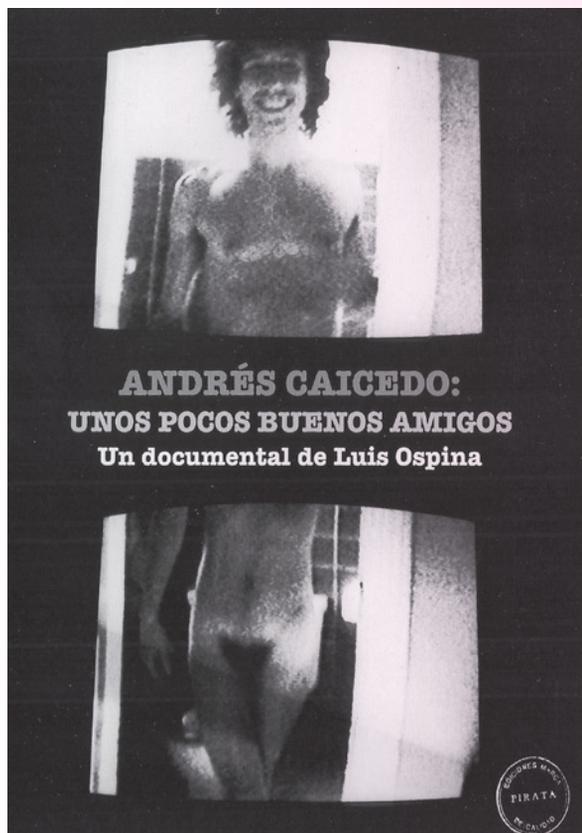
Documental que rescata del olvido la memoria trágica del compositor Antonio María Valencia (1902-1952), pionero de la cultura musical y artística de Cali.

Pura sangre

Dir. Luis Ospina

1982, Colombia, 98 min

Roberto Hurtado, un hacendado de la caña, padece una rara enfermedad que exige transfusiones masivas de sangre de niños o adolescentes. Para conseguirla, contrata a tres empleados que recurren a métodos inescrupulosos. En incursiones nocturnas atrapan a sus víctimas y las someten a sus perversiones antes de asesinarlas. La extraña desaparición de niños y la recurrente aparición de sus cadáveres desnudos en lugares despoblados aterrorizan la ciudad.



Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos

Dir. Luis Ospina

1986, Colombia, 86 min

Utilizando como eje narrativo la reconstrucción de la película inacabada Angelita y Miguel Ángel (1971), de Andrés Caicedo y Carlos Mayolo, los amigos del escritor y crítico de cine Andrés Caicedo reflexionan sobre su vida, su obra y su suicidio.

Un tigre de papel

Dir. Luis Ospina

2007, Colombia, 114 min

La vida de Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage en Colombia, no está escrita por nadie, y por una razón poderosa: se parece demasiado a una novela de aventuras, a la vez incompleta y contradictoria, siempre vinculada a las centelleantes incertidumbres de la tradición oral. Utilizando como pretexto la vida y obra de Manrique Figueroa, la película hace un recorrido por la historia desde 1934 hasta 1981, año de la misteriosa desaparición del artista. A la manera de un collage, Un tigre de papel yuxtapone el arte con la política, la verdad con la mentira, el documental con la ficción.

Mucho gusto

Dir. Luis Ospina
1997, Colombia, 108 min
Ensayo documental sobre el tema del gusto, en todas sus acepciones, después del fenómeno del narcotráfico en Colombia.

La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo

Dir. Luis Ospina
2003, Colombia, 90 min
Documental sobre Fernando Vallejo, el polémico escritor colombiano, quien a pesar de haber dirigido tres películas y haber publicado cinco novelas autobiográficas, era prácticamente un desconocido hasta la publicación y posterior adaptación al cine de *La Virgen de los sicarios*, dirigida por Barbet Schroeder. Al decidir hablar en nombre propio y asumiendo sin disimulos ni subterfugios sus amores y sus odios, Vallejo rompe con la más obstinada tradición literaria: la del narrador omnisciente que todo lo sabe y todo lo ve. El documental no solo abarca su vasta obra literaria sino también sus múltiples intereses: el cine, la música, la poesía, la gramática, la ciencia y la política.

Adiós a Cali

Dir. Luis Ospina
1990, Colombia, 50 min
Documental compuesto de dos partes: *Cali plano a plano* y *Adiós a Cali / ¡Ah, diosa Kali!* La primera parte es un contrapunto de imagen y sonido sobre la destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad. La segunda, recoge los testimonios de dos bandos opuestos: los artistas locales que han tratado el tema de la ciudad y los demolidores que se han empeñado en destruirla.

Trilogía de los oficios

Luis Ospina
1991, Colombia, 75 min
Al pie, Al pelo y *A la carrera* constituyen la trilogía de oficios: sus protagonistas son lustrabotas, peluqueros y taxistas, respectivamente.

Todo comenzó por el fin

Luis Ospina
2015, Colombia, 208 min
Autorretrato del Grupo de Cali, también conocido como Caliwood, un colectivo de cinéfilos, que en medio de la rumba y del caos histórico de los años setenta y ochenta, lograron producir un corpus cinematográfico que ya hace parte fundamental de la historia del cine colombiano. A su vez, es la historia del propio realizador, quien se enfermó gravemente durante la producción del film. Es la historia de un sobreviviente.

TODO COMENZÓ POR EL FIN



Un film de
Luis Ospina

Producción ejecutiva **Sasha Quintero Carbonell** Dirección de fotografía **Francisco Medina**
Sonido **Isabel Torres** Mezcla **José Valenzuela** Montaje **Gustavo Vasco / Luis Ospina**
Dirección, producción y guión **Luis Ospina**



Promisgenes Colombia
Producción independiente

Este proyecto fue realizado con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico - Colombia

Programa de cortometrajes 1

Autorretrato (Dormido)

Dir. Luis Ospina
1971, Colombia, 3 min
Film experimental en el cual el director registra, con una cámara automática, diez horas de su sueño condensado en tres minutos.

El bombardeo de Washington

Dir. Luis Ospina
1972, Colombia, 1 min
Film de metraje encontrado donde se imagina la ciudad de Washington bombardeada desde el aire.

Cali: de película

Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo
1973, Colombia, 14 min
Documental satírico sobre la Feria de Cali.

Slapstick: la comedia muda norteamericana

Dir. Luis Ospina
1989, Colombia, 50 min
Documental didáctico sobre la comedia silente norteamericana realizado con materiales de archivo.

Capítulo 66

Dir. Luis Ospina y Raúl Ruiz

1994, Colombia, 25 min

Video experimental grabado durante un taller dictado por Raúl Ruiz en Bogotá, en el cual se combina la telenovela con el género gótico, para crear una historia que no sabemos cómo comenzó ni cómo terminará.

Cali: ayer, hoy y mañana (Parte 1)

Dir. Luis Ospina

1995, Colombia, 125 min

Cali: ayer, hoy y mañana (Parte 2)

Dir. Luis Ospina

1995, Colombia, 125 min

Serie documental de 10 capítulos sobre la ciudad de Cali.

VIDEO(B)ART(H)ES

Dir. Luis Ospina

2003, Colombia, 3 min

Videoarte que combina materiales de archivo con material grabado en la India como contribución a la convocatoria Fragmentos de un video amoroso, inspirada en el texto de Roland Barthes.

Hay que ser paciente

Dir. Luis Ospina

2015, Colombia, 3 min

«Paciente» es la palabra que nos define cuando debemos seguir indicaciones médicas o tenemos que mantener la calma mientras esperamos. En el laberíntico sistema de salud de Colombia los usuarios se ven enfrentados a absurdos obstáculos burocráticos para acceder a los servicios médicos.

Acto de fe (REDUX)

Dir. Luis Ospina

2017, Colombia, 17 min

Adaptación del cuento «Eróstrato», de Jean Paul Sartre, filmada en Los Ángeles como primer proyecto para la escuela de cine de UCLA. Un hombre al borde de la desesperación decide comprar un revólver y sale a matar indiscriminadamente.

Programa de cortometrajes 2

Oiga vea

Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo

1972, Colombia, 27 min

Documental de denuncia sobre el efecto de los VI Juegos Panamericanos en la ciudad de Cali, desde el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los estadios.

Asunción

Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo

1975, Colombia, 15 min

La venganza de una empleada doméstica contra sus patrones.

Agarrando pueblo

Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo

1978, Colombia, 27 min

Película de ficción que simula ser un documental sobre los cineastas que explotan la miseria con fines mercantilistas. Es una crítica mordaz a la porno-miseria y al oportunismo de los documentalistas deshonestos que hacen documentales «sociopolíticos» en el Tercer Mundo con el objeto de venderlos en Europa.

Programa de cortometrajes 3

En busca de María

Dir. Luis Ospina y Jorge Nieto

1985, Colombia, 15 min

Técnicas de investigación histórica, de la entrevista y de la reconstrucción escénica reunidas para rescatar la memoria de María, primera película colombiana de largometraje, realizada en 1921 sobre la novela homónima de Jorge Isaacs, y de la cual no existe copia alguna, salvo un pequeño fragmento de 25 segundos de duración.

Ojo y vista: peligra la vida del artista

Dir. Luis Ospina

1987, Colombia, 26 min

Diez años después de Agarrando pueblo se produce el reencuentro del realizador con uno de sus protagonistas: un fakir callejero que sigue haciendo el mismo espectáculo.

Arte-sano cuadra a cuadra

Dir. Luis Ospina

1988, Colombia, 25 min

En un espacio reducido, a tres cuadras de la avenida Sexta de Cali, la cámara recoge las opiniones de los *hippies* dedicados a la artesanía.

Fotofijaciones: retrato hablado de Eduardo Carvajal

Dir. Luis Ospina

1989, Colombia, 25 min

Retrato hablado de La Rata, Eduardo Carvajal, sobre su trabajo como fotofija y videasta de la trasescena del cine colombiano.

Autorretrato póstumo de Lorenzo Jaramillo

Dir. Luis Ospina
1993, Colombia, 9 min
Monólogo del pintor Lorenzo Jaramillo interpretado por su hermana Rosario.

Obra inédita

El ojo del turista. XIII piezas fáciles

Dir. Luis Ospina y Lina González
2021, Colombia, 40 min (proyección continua)
Film-instalación dirigida por Luis Ospina, realizada y producida junto con la artista Lina González a partir de sus viajes por países de Oriente. Esta obra es un recorrido de los sentidos y del sentido. Su estructura en piezas breves se asemeja a la de los relatos de viaje de Marco Polo. La film-instalación involucra al espectador y su propio cuerpo, señala sus posibilidades de movilidad y el condicionamiento en su mirada. El subtítulo de la obra, «XIII piezas fáciles», es una apropiación del título de la película Five Easy Pieces, de Bob Rafelson, quien a su vez hace una apropiación de una obra de 1917, del compositor ruso Igor Stravinsky, *Cinq pièces faciles*.

Programación académica

- Los dos cuerpos del cineasta: obras póstumas de Luis Ospina.
Charla, a cargo de la artista Lina González, productora de las dos obras póstumas de Luis Ospina, junto a Jerónimo Atheortúa, que aborda el cuerpo de la obra del cineasta y el lugar que ocupan sus obras presentadas después de su fallecimiento.
- Obra y archivo de Luis Ospina.
Charla con Diana Bustamante, Lina González, Sandro Romero, Rubén Mendoza, Ramiro Arbeláez y Pedro Adrián Zuluaga que se unió a la retrospectiva, aunando esfuerzos a partir de la donación del Archivo Luis Ospina.

Relato oral y ruina: construcción de la memoria en el cine contemporáneo

15 al 25 de mayo, 2021

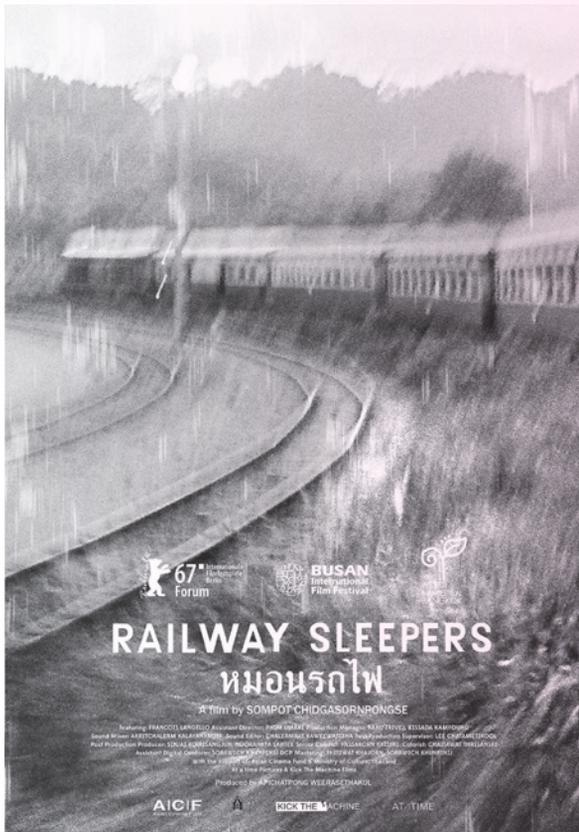
Curaduría: **Estudio de campos**
Paula Molina + Felipe Murcia

Relato oral (largometrajes)

Railway Sleepers

Dir. Sompot Chidgasornpongse
2016, Tailandia, 102 min
Exploración sobre la estrecha conexión entre los tailandeses y el ferrocarril tailandés, una celebración y un registro de lo que es vivir en Tailandia en el siglo xxi. A través de diversas actividades y escenas dentro y fuera de los vehículos en movimiento, la película convierte el tren en el microcosmos de la vida en Tailandia durante este tiempo cambiante. Con conversaciones mundanas, caminatas a bordo, miradas exteriores, miradas intercambiadas, sentarse y dormir, la película lleva al público a experimentar un viaje de dos días y dos noches desde el norte hacia el sur. A medida que el ritmo del vehículo se sincroniza con el mecanismo de una cámara de cine, la larga historia del tren tailandés se encapsula en esta entidad en movimiento, mientras nos convertimos en pasajeros de la luz.





El mar | La mar

Dir. J.P. Siadnecki y Joshua Bonetta

2017, Estados Unidos, 94 min

El sol golpea sin piedad a todos aquellos que cruzan el desierto de Sonora entre México y Estados Unidos. Además de los pocos habitantes de la zona, los únicos que hacen la travesía son los inmigrantes indocumentados más pobres, que no tienen más remedio que tomar esta ruta extremadamente peligrosa, perseguidos tanto por la patrulla fronteriza oficial como por la autoproclamada como tal. El horizonte parece interminablemente lejos y por todos lados acechan peligros mortales.

The Island of St. Matthews

Dir. Kevin Jerome Everson

2013, Estados Unidos, 70 min

Hace años, Kevin Jerome Everson le preguntó a su tía adónde habían ido sus viejas fotos familiares. Su respuesta, «todos se perdieron en la inundación», provocó este viaje para encontrarse con los habitantes de Westport, un pequeño pueblo al oeste de Columbus, Mississippi. Recuerdan la gran inundación del río Tombigbee en 1973, cuando algunas personas lo perdieron todo. Se tragaron muchas reliquias y fotos de los Everson, y parte de la historia familiar desapareció.

Illinois Parables

Dir. Deborah Stratman

2016, Estados Unidos, 60 min

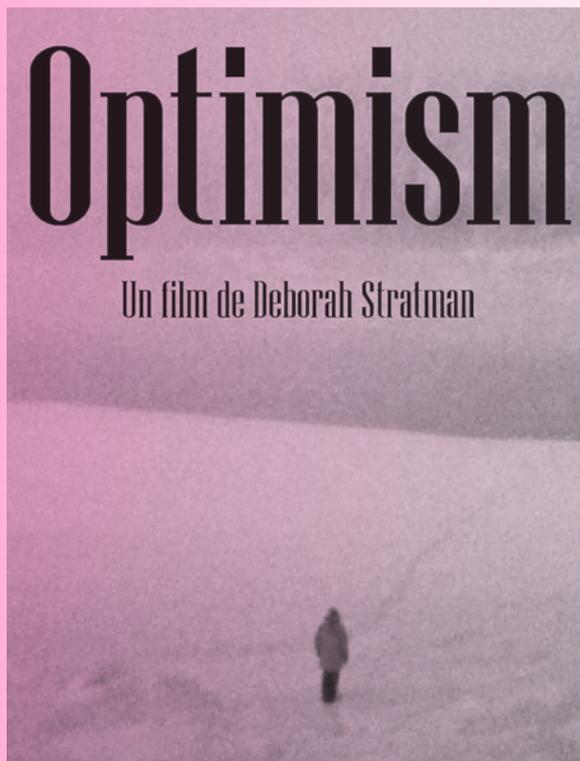
Documental experimental que reúne viñetas regionales sobre fe, fuerza, tecnología y éxodo como una suite de parábolas desde el Medio Oeste estadounidense que cuestionan el rol histórico que el credo ha jugado en la ideología e identidad nacional. Once parábolas cuentan historias acerca del asentamiento, remoción, logro tecnológico, violencia, mesianismo y resistencia, todas en el estado de Illinois, que funciona como una estratagema estructural conveniente permitiendo que sus historias se vuelvan alegorías donde se explora cómo se nos modela a través de la convicción y la ideología.

Cartucho

Dir. Andrés Chaves

2017, Colombia, 55 min

Retrato del Cartucho, un barrio de Bogotá de aspecto postapocalíptico donde sobreviven y mueren durante décadas, indigentes y delincuentes de toda estofa controlados por la mafia local. Tras la demolición del barrio en el siglo XXI, se construye un parque sobre el que se dice es el mayor cementerio de la ciudad; el olvido se concreta ahora en esta tumba colectiva, sin lápida.



113

Cortometrajes

Ears, Nose and Throat

Dir. Kevin Jerome Everson

2016, Estados Unidos, 10 min

Durante un extenso examen de oído, nariz y garganta, Shadeena Brooks relata lo que vio el 9 de marzo de 2010 en Mansfield, Ohio. El escalofriante informe de la testigo ocular de una discusión que conduce al asesinato a sangre fría de DeCarrio Antwan Couley.

Optimism

Dir. Deborah Stratman

2018, Estados Unidos, 15 min

La ciudad de Dawson en el territorio de Yukon de Canadá abunda en minas de oro y falta de sol. Este retrato de la ciudad es un *collage* audiovisual sobre la búsqueda del sol y el oro, la historia y las realidades cotidianas de sus habitantes. La atmósfera del frío y nevado Canadá infunde a la película un humor oscuro que recuerda a **Twin Peaks**.

La Hortúa

Dir. Andrés Chaves

2011, Colombia, 24 min

La Hortúa, hospital cerrado y abandonado por el gobierno en 2001, aún alberga antiguos trabajadores y sus familias que como forma de protesta han



resuelto vivir allí. Edificios antiguos, del que fuera el hospital más importante en Colombia, se vienen abajo mientras sus habitantes son presencias fantasmagóricas en medio de la soledad, el silencio, la quietud y el implícito cuestionamiento sobre el pasado y el devenir del hospital.

Sete anos en maio

Dir. Afonso Uchoa

2019, Brasil, 41 min

Una noche, siete años antes, Rafael regresa a casa después del trabajo y descubre que unos desconocidos habían ido a buscarle. Huye de inmediato, sin mirar atrás. A partir de ese momento, su vida cambia, como si esa noche nunca hubiera terminado.

Atlantiques

Dir. Mati Diop

2009, Francia, 15 min

Al caer la noche, alrededor de una fogata, Serigne, un joven de Dakar, de unos veinte años, cuenta a sus amigos su odisea como clandestino.

Gulyabani

Dir. Gurcan Kelket

2018, Turquía, 35 min

Gulyabani es un ente, un demonio, un extraño: es el espíritu inquieto de un lugar desolado y solitario. Fethiye Sessiz, una clarividente de Esmirna en los

años setenta y ochenta, recuerda episodios de su supervivencia tras abusos, secuestros y violencia. Gulyabani relata los acontecimientos de su infancia a través de las anotaciones de su diario y de las cartas que escribe a su hijo. Es así como recuerda el paisaje emocional del período más violento de la Turquía posterior a la República.

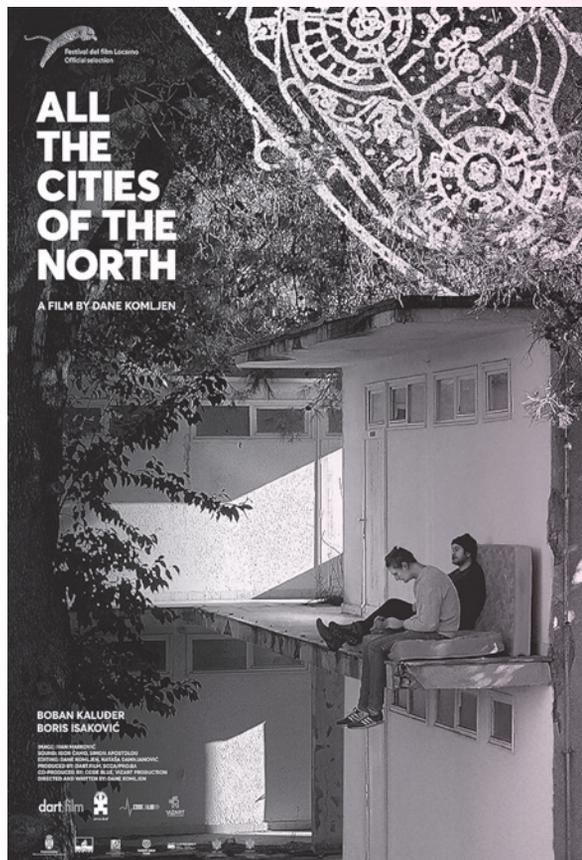
Ruina (Largometrajes)

All the Cities of the North

Dir. Dane Komljen

2016, Serbia, Bosnia y Herzegovina, Montenegro, 100 min

Dos hombres viven en una carpa azul en una habitación blanca y vacía en un complejo vacacional abandonado. Boban y Boris recogen bayas y encienden fuegos. Ocasionalmente, algunos burros deambulan por los terrenos cubiertos de vegetación. Un pequeño idilio en medio de severas estructuras modernas. La llegada de un tercer hombre (interpretado por el director) perturba su armonía. El mundo exterior se entromete con historias de otros tiempos y lugares, de ciudades al norte y al sur; se escuchan historias sobre cómo los contratistas yugoslavos



construyeron una ciudad en Nigeria o sobre los restos de Brasilia. La historia de los hombres se entremezcla con imágenes de paisajes y espacios.

Homo Sapiens

Dir. Nikolaus Geyrhalter

2016, Suiza, Alemania, Austria, 90 min

Las fragilidades y las limitaciones de la existencia humana y el final de la era industrial; lo que significa ser un ser humano. ¿Qué quedará de nosotros cuando nos hayamos muerto? Espacios vacíos, ruinas, ciudades con cada vez más y más vegetación, asfaltos despedazados; los lugares que habitamos ahora (pero de donde ha desaparecido la humanidad) están abandonados, en decadencia y reclamados de a poco por la naturaleza luego de haber sido sacados de ella hace mucho tiempo. Homo sapiens es una oda a la humanidad vista desde un escenario futuro posible. Tiene la intención de afilar nuestra visión sobre nuestra actualidad y desarrollar una conciencia sobre el presente.

City of the Sun

Dir. Rati Oneli

2017, Georgia, Estados Unidos, 104 min

Chiatura es una ciudad al oeste de Georgia cuyas minas llegaron a proporcionar el 50 % del manganeso mundial. Sin embargo, su época dorada se vino abajo con la Unión Soviética, y hoy es una localidad desierta y en ruinas, cuya población se ha reducido un tercio desde 1989. Esta cinta narra las historias de cuatro de sus habitantes restantes y muestra su lucha diaria.

La torre

Dir. Sebastián Múnera

2018, Colombia, 78 min

El fotógrafo conceptual Jorge Ortiz es el restaurador encargado del archivo fotográfico patrimonial de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Él intenta revelar una última imagen que ha estado oculta por años en un lugar que ahora está en ruinas. Una bibliotecaria y un obrero se convierten en cómplices de las horas que pasan, mientras la luz busca colarse entre las formas, columnas y estructuras para darle sentido a la actividad y al tiempo que consume el trasteo y la obra.

Cortometrajes

Centar

Dir. Ivan Markovic

2018, Serbia, 49 min

La arquitectura del edificio aún comunica una idea pasada del futuro, mientras que los materiales revelan su estado actual. La vasta red compleja

de corredores, atrios y salas ahora se siente casi abandonada. A través del esfuerzo incesante de los trabajadores de mantenimiento que soportan la carga de restaurar no solo el espacio físico sino la imagen de un ideal imaginado por sus creadores. La película trabaja para documentar la materialidad de los movimientos de trabajadores, ya que funcionan al unísono y solos; un ritual performativo que va entre lo individual y lo colectivo.

Fiesta Forever

Dir. Jorge Jácome

2017, Portugal, 20 min

La noche es joven. La luna está llena y la oscuridad es la puerta de entrada a un mundo de descubrimientos. Una «fiesta que no termina», celebrada en lugares nocturnos, lugares de reunión, lugares donde los cuerpos se mezclan y la gente baila, una aventura en la inmensa soledad del mundo.

El laberinto

Dir. Laura Huertas Millán

2018, Colombia, Francia, 21 min

Un viaje a los recuerdos laberínticos de un hombre de Uitoto, como trabajador para los narcotraficantes en la Amazonía colombiana en los años ochenta. Siguiendo su camino entre el bosque y la ruina de una mansión narco que imita la de Carrington en la telenovela Dinastía, la película revela el relato alucinante de una experiencia cercana a la muerte.

Fordlandia Malaise

Dir. Susana de Sousa Días

2019, Brasil, 40 min

Representación, archivo, folklore y mito se imbrican en la crueldad del proceso colonial norteamericano en el Amazonas a través de la historia oral y la fotografía. Susana de Sousa Días nos abre un túnel temporal a la ciudad fundada por Henry Ford en 1928 para romper la hegemonía británica en la producción de caucho, que existe hoy en un espacio suspendido en el tiempo herido por la utopía colonial.

Conversatorio

Estéticas de la ruina y la precariedad en el cine colombiano contemporáneo

Con Pedro Adrián Zuluaga, crítico de cine Charla en torno a las formas en las que un grupo de cineastas colombianos (Laura Huertas Millán, Camilo Restrepo, Sebastián Múnera, Andrés Chávez, entre otros) ha desarrollado maneras particulares de trabajar sobre la ruina, el desecho, el fragmento, el testimonio y el archivo en su intención de producir un cine cuyo vértice sigue siendo la memoria.

Marta Rodríguez y Ken Loach, el latido mundial del cine político y social

30 de abril al 29 de mayo, 2022

Curaduría:

Felipe Colmenares + Sara Erasmi

Películas de Marta Rodríguez y Jorge Silva

Los días de papel

Dir. Jorge Silva

1964 (2019, remasterización), Colombia, 19 min
Dos niños se encuentran para hacer volar una cometa en el cielo de Bogotá, un momento de juego que casi alcanza a borrar las diferencias entre los dos personajes, el abismo entre las clases sociales. Luego el mundo verdadero vuelve y para uno de los dos vuelve la soledad, la exclusión y el frío. Primer trabajo cinematográfico del fotógrafo y cineasta Jorge Silva, donde relata las emociones de su infancia. Película restaurada por Felipe Colmenares en la UNAM.

Chircales

Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva

1971 (2014 remasterización), Colombia, 42 min
Primer documental de la pareja de cineastas Marta Rodríguez y Jorge Silva, sobre una cotidianidad llena de verdad, de injusticia, pero también de poesía. Los documentalistas conviven con la familia Castañeda y filman durante cinco años, lo que permite penetrar la realidad de estos fabricantes de ladrillos del barrio de Tunjuelito en la década de los sesenta.

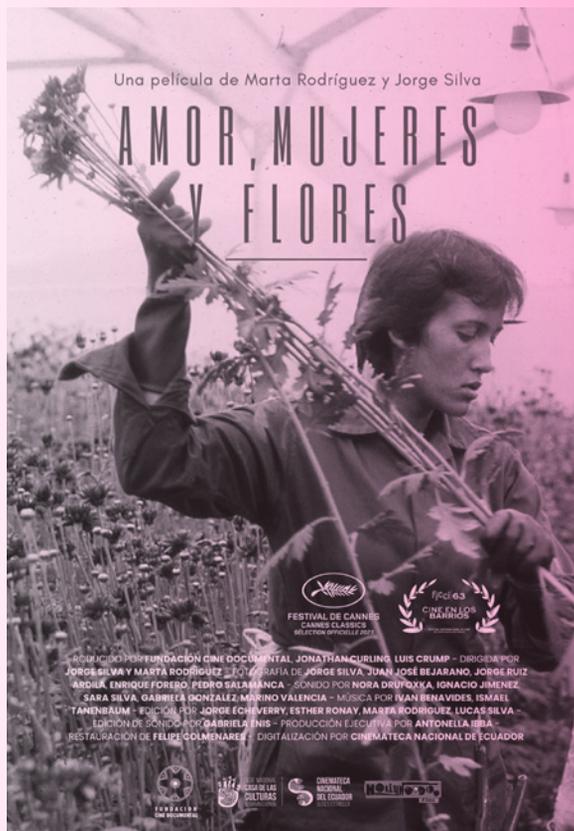
Película restaurada por el Arsenal Institut for Film and Video.

Nacer de nuevo

Dir. Marta Rodríguez

1987, Colombia, 30 min

En 1985 el volcán del Nevado del Ruiz hace erupción y la avalancha se lo lleva todo. María Eugenia Vargas, de 71 años, sobrevive y sigue amando profundamente la vida, aún cuando en vez de una casa, vive en una carpa de tejido blanco en una cancha de fútbol. Entre una gallina que le regala Fidel Castro,



un amor de tercera edad y muchas dificultades, este documental está dedicado a la resistencia poética de la que los seres humanos son capaces.

Amor, mujeres y flores

Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva

1989, Colombia, 52 min

¿Cuánto cuesta producir belleza? En los años setenta en la sabana de Bogotá, empresarios de Estados Unidos, Francia y Japón inician la industria de la floricultura. Aprovechando la mano de obra barata y el nulo control sobre el uso de pesticidas que son prohibidos en sus países pero usados en Colombia, envenenando a las mujeres que trabajan en estos cultivos. Este documental registra el empoderamiento de las trabajadoras de la industria de flores, el paso de la sumisión a la organización y resistencia.

Películas de Ken Loach

Carla's Song

Dir. Ken Loach

1996, Reino Unido, España, Alemania, 126 min
George y Carla se encuentran y se enamoran en Glasgow en 1987. Él es conductor de bus, ella es misteriosa, viene de lejos y tiene un secreto. Su historia personal, su amor y su búsqueda de justicia los lleva a Nicaragua en plena Revolución Sandinista. En un país destrozado por un conflicto tan sangriento como aterrador, cada personaje tendrá que encontrar y construir su camino hacia la verdad.

Sorry We Missed You

Dir. Ken Loach

2019, Reino Unido, Francia, Bélgica, 100 min
Ricky, Abbie y sus dos hijos adolescentes tienen que enfrentar las consecuencias cotidianas de la crisis financiera de 2008. Ahogados por las deudas y siempre en búsqueda de un empleo, no les queda tiempo para nada más en la vida: ni para su pareja, ni para sus hijos, ni casi para dormir... Esta película, además de ser un enfoque duro y ácido hacia la «uberización» del trabajo, estas nuevas formas de



117

trabajo «independiente», es un llamado a despertarnos y a mirar a la cara lo que está pasando.

Kes

Dir. Ken Loach

1969, Reino Unido, 112 min

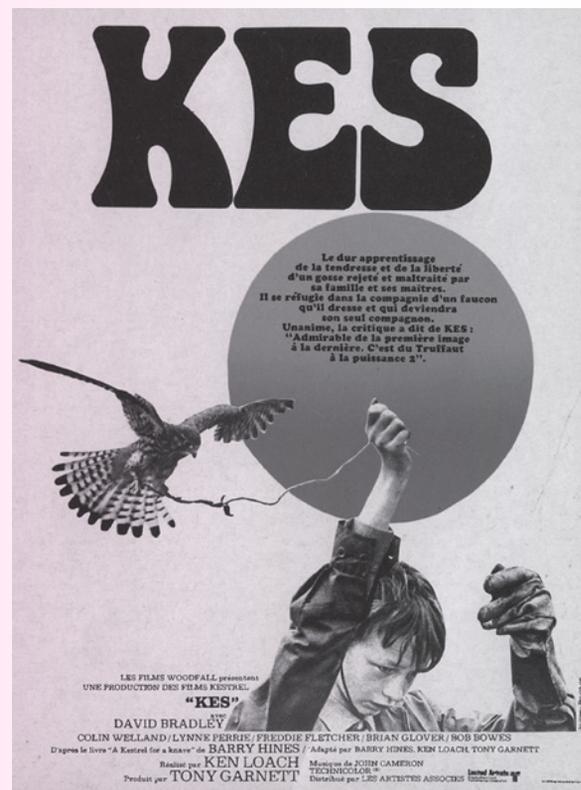
En el norte de Inglaterra, en una pequeña ciudad minera, en los años sesenta, no hay muchas posibilidades para un joven de familia sin mucho dinero. Billy, el protagonista, quien no parece muy bueno en la escuela, se encuentra un día, durante un paseo en el bosque, con un halcón. Una historia de amistad, de pasión y de injusticia también.

Programación académica

- Focus sobre Marta y Focus sobre Ken.
Con Marta Rodríguez y Felipe Colmenares acerca de Marta. Con Sara Erasmi acerca de Ken.
Funciones dedicadas a la singularidad de estos dos cineastas con el objetivo de profundizar su obra particular e introducir la posibilidad de la «comunicación» y del diálogo, basándose en el conocimiento de las individualidades artísticas y políticas.

Películas al espejo

- Con Sara Erasmi.
Funciones dobles dedicadas a películas (dos a la vez), una de Ken Loach y otra de Marta Rodríguez, entre las cuales se pueden construir diálogos, puentes, paralelos. El enfoque se centra en temas recurrentes en la obra de los dos cineastas: el impacto de la explotación laboral sobre los cuerpos y la vida familiar de los seres humanos de todo el mundo, las dificultades para los trabajadores de las clases populares en su marcha hacia la dignidad. También se deja espacio para reflexiones formales y artísticas sobre la necesidad de Marta y Ken de contar y mostrar las vidas y las historias individuales de seres humanos no sobresalientes, personas «normales», que como lo dice de forma muy fuerte la profesora de lenguaje audiovisual Mercedes Miguel Borrás en un artículo de 2015, son «historias de gente que ama y sufre». Estas proyecciones continúan con una charla virtual pregrabada entre Ken Loach, Paul Laverty (guionista de gran cantidad de las películas dirigidas por Ken Loach) y Marta Rodríguez, moderada por Julián David Correa, quienes conversan por primera vez en sus vidas, creando un puente no solo entre sus obras sino entre sus formas de ver el mundo y el cine.



Películas para los adultos del futuro

- Con Sara Erasmi y Felipe Colmenares.
Funciones sobre educación de la imagen y de entrenamiento en el debate colectivo en salas de cine, dedicadas a dos grupos infantiles entre 6 y 11 años y entre 9 y 14 años con sus acompañantes. Una educadora de la imagen introduce las proyecciones, como forma de acompañar a los jóvenes espectadores. Posteriormente ocurre un momento en la sala o en otros espacios de la cinemateca para construir juntos una reflexión alrededor de la película, de las emociones despertadas y de las ideas de los espectadores. Como forma de procesar la dureza del mundo que las películas cuentan, los jóvenes participantes se llevan un objeto consigo después de la función, un objeto-recuerdo-continuación de la película, presente en sus vidas concretas.

Animación porosa: El gesto del cuerpo en la imagen

Del 4 al 8 de agosto, 2022

Curaduría:

Moebius Animación

**Diego Felipe Cortés + Carla Melo +
Juan Camilo González**

Programa 1

La expulsión de sí mismo

Fosa común

Dir. Izibene Oñederra

2007, España, 5:04 min

Hezurbeltzak es una palabra en euskera que no aparece en ningún diccionario. Palabra inexistente pero muy utilizada para nombrar de forma despectiva a grupos de gente socialmente invisible. Traducción literal: «de huesos negros».

¿Qué vemos cuando cerramos los ojos y nos tapamos los oídos?

Dir. Julian Antonisz

1978, Polonia, 5:32 min

Película de animación directa donde tanto la imagen como el sonido se producen mediante la creación de

imágenes o arañazos directamente en el material de la película y la pista de sonido.

Errata

Dir. Alexander Stewart

2005, Estados Unidos, 5:14 min

Animación realizada con fotocopiadoras: Cada cuadro es una fotocopia del cuadro anterior.

Soft Animals

Dir. Renee Zhan

2021, Reino Unido, 3 min

Dos examantes se cruzan en una estación de tren.

Y desde entonces

Dir. Begoña Vicaro

1994, España, 2 min

Desde que la policía realizó un registro aleatorio en mi casa no puedo dormir.

El silencio habita en tu ventana

Dir. Cecilia Traslaviña

2010, Colombia, 8 min

Un recorrido a través del profundo silencio de mi madre.



Palmistry

Dir. Maria Lassnig

1973, Austria y Estados Unidos, 11 min

a) Una chica gorda cantando sobre no querer adelgazar solo para complacer a los hombres.

b) La primera vez para ella y para él.

c) En el adivino: una confrontación de ciencia horrible y superstición horrible.

Carne

Dir. Carlos Gómez Salamanca

2013, Colombia, 7:30 min

Viaje estético en el que confluyen los senderos de la pintura y el audiovisual, Carlos Gómez Salamanca presenta un relato único narrado desde una perspectiva estética y personal.

Programa 2

Una mujer: entre el fragmento, los poros

Bloeistraat 11

Dir. Nienke Deutz

2018, Bélgica, 10 min

Los inseparables mejores amigos pasan las últimas vacaciones de verano de su infancia divirtiéndose en la casa. A medida que avanza el verano, sus cuerpos comienzan a transformarse y a cambiar: una incomodidad desciende sobre su amistad. La pubertad parece decidida a interrumpir su vínculo.

Hamman

Dir. Florence Mialhe

1991, Francia, 8:37 min

La historia de dos mujeres que van a un Hamman por primera vez

La femme du lac

Dir. Mathilde Philippon-Aginski

2010, Francia, 14:32 min

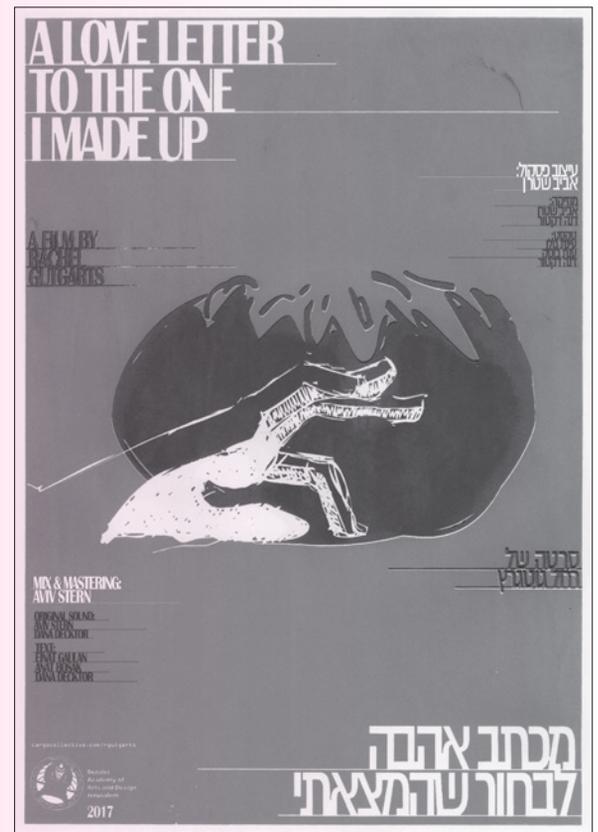
Una mujer vive sola al borde de un lago en la montaña. Ella compensa su aislamiento con una relación especial entre el agua y la naturaleza. Un día, un sol abrasador seca el lago...

A Love Letter to the One I Made Up

Dir. Rachel Gutgarts

2017, Francia, 6 min

Un solitario camino a casa se entrelaza con un mundo de fantasía submarino. La combinación entre realidad y fantasía se retrata en una carta de amor dirigida a un hombre imaginario «perfecto».



Egg

Dir. Martina Scarpelli

2018, Italia, 12:07 min

Una mujer está encerrada en su casa con un huevo, que la atrae y al mismo tiempo la asusta. Ella come el huevo, se arrepiente. Ella lo mata. Deja que el huevo muera de hambre.

Sexe faible

Dir. Nicolas Jacquet

2017, Francia, 10 min

Particular alquila mujer madura, cuarenta y siete años, rubia, un metro sesenta y cinco, cincuenta kilos, tranquila, abierta, entrañable, valiente, cariñosa, leal, para momentos cálidos y amistosos.

Programa 3

Cuánto pesa un cuerpo

Carne humana

Dir. Begoña Vicario

2000, España, 9:18 min

Cuando hablamos de personas desaparecidas, hablamos de muertes virtuales: no hay cuerpo. Pero necesitamos ver los cuerpos de quienes queremos para despedirnos.

Ablution

Dir. Eric Patrick

2002, Estados Unidos, 13 min

La ablución observa la disociación. Se divide en tres viñetas, cada una con su propia estructura distinta. En su conjunto, la ablución, o la limpieza, es una mirada a los lugares mágicos, sino algo inciertos, por los que cada uno de nosotros pasamos en momentos seleccionados de nuestras vidas.

Hay (exactamente) tiempo suficiente

Dir. Eric Patrick

2021, Austria, 2:12 min

Con las hojas restantes, el padre de Oskar Salomonowitz continuó el *flipbook* que había empezado su hijo tiempo atrás.

La noche desbarata mi sombra

Dir. Luis Esguerra Cifuentes

2020, Colombia, 20:04 min

Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros. Anoche, Daniel tuvo problemas para conciliar el sueño.

River Lethe

Dir. Amy Kravitz

1985, Estados Unidos, 7 min

Un poema visual no narrativo y abstracto en cinco partes. Su título hace referencia al río subterráneo del olvido. Los dibujos se crean a partir de medios de animación no tradicionales que incluyen polvos de aluminio, pigmentos y grafito frotados y borrados para crear una superficie animada de una riqueza inusual.

Clinamen

Dir. Simon Gerbaud

2021, México, 7 min

Incomprensión del / movimiento, furiosa / alegría / La astuta médula / voló sin cabeza. Tartamudeo de la / desaparición, comodidad / del tacto / Todo está bien / Bien.

Los Andes

Dir. Joaquín Cociña y Cristóbal León

2012, Chile, 4 min

Un espíritu primigenio inquieto se apodera de una sala de oficina. Aparecen dibujos en las paredes y formas parecidas a plantas brotan de la computadora y cubren el escritorio. A medida que el espíritu encuentra su camino a través del espacio de la oficina, la entidad misteriosa se transforma en las extremidades de un gigante y se disuelve nuevamente.

¡Be a Winner!

Dir. Nikita Diakur

2021, Alemania, 1:44 min

¡Sé un ganador!, hackea una máquina de garras dentro de un simulador en Cinema 4D.

Programa 4

Del fragmento a la construcción del cuerpo

Roost

Dir. Amy Kravitz

1998, Estados Unidos, 4:07 min

Roost describe, en imágenes abstractas, el registro de un lugar desolado en el que la nueva vida enciende la fe en Dios.

«La gallina salvaje en el gallinero es bendita, Ángeles / delirantes cantan alrededor de su nido, ¡Alegrarse! / En el viejo granero, una nueva voz».

Delices

Dir. Gerard Cairaschi

2002, Francia, 9:46 min

Una reflexión sobre dispositivos técnicos en forma de instalaciones multipantalla donde las imágenes se combinan y se revelan en espacios singulares. Otras instalaciones al confrontar la realidad y las imágenes, constituyen inquietantes trampas visuales que cuestionan nuestra visión y nuestra relación con la imagen.

Waves

Dir. Vojtěch Domlátil

2017, República Checa, 3 min

Pixelación no narrativa del paisaje checo. Un observador que despeja su mente y reduce el número de sus medios para trabajar con el tiempo y el espacio, no solo alcanza cierto éxtasis de pixelación, sino que, si se une a «la ola», su camino lo absorbe por completo.

Morning

Dir. Vojtěch Domlátil

2019, República Checa, 3:33 min

Mañana. Café. Desayuno. Ducha. ¿Y entonces?

¿Viaje exterior? ¿O viaje interior?

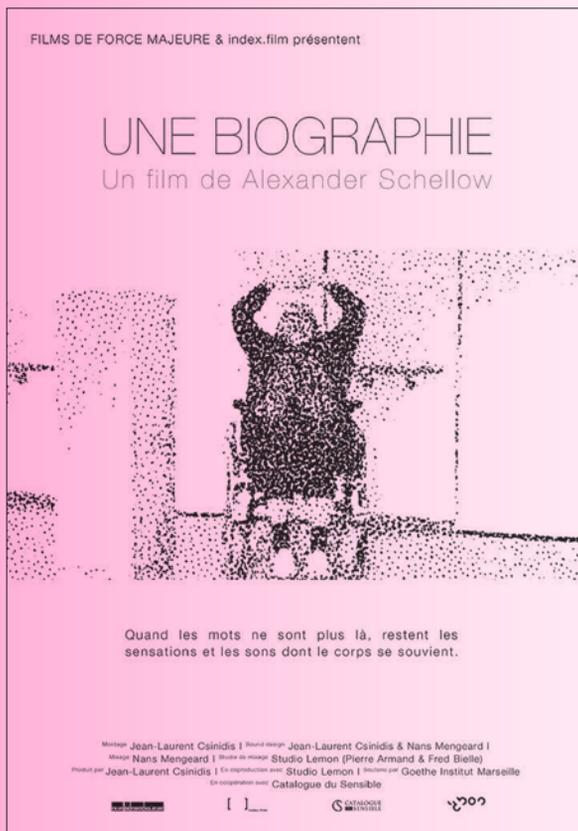
Meditación de respiración en forma de animación en lineal completa.

Strange Fur

Dir. Franz Winzentsen

2000, Alemania, 3:31 min

Una película psicológica sobre animales. El comportamiento de dos osos polares en un zoológico interpretado con la ayuda de símbolos cambiantes.



Une Biographie

Dir. Alexander Schellow

2017, Alemania, 6 min

¿Cómo puede una persona que sufre de Alzheimer todavía contarse a sí misma su propia vida? Cuando las palabras ya no están, solo quedan las sensaciones y los sonidos que el cuerpo recuerda.

Division

Dir. Johan Rijpma

2012, Nueva Zelanda, 1:15 min

Una hoja de papel se divide a mano en un número par de piezas y luego se vuelve a armar. Luego se imprime una fotografía de esta composición terminada y se vuelve a dividir. Esto hace posible lo imposible, rasgando los espacios vacíos ahora incluidos que conforman las lágrimas en el papel.

Dark Mixer

Dir. Hirotoshi Iwasaki

2014, Japón, 4:55 min

Dark Mixer hace que la rotoscopia funcione como *Motion dépaysement*, lo que significa mover un movimiento de un metraje, combinarlo, yuxtaponerlo y transformarlo en un nuevo movimiento. El movimiento generado no tiene un significado claro, pero intenta crear una nueva continuidad.

Footprints

Dir. Shen Jie

2019, China, 1:24 min

Un triángulo amoroso entre una mujer y dos gallos.

Horse

Dir. Shen Jie

2014, China, 4:17 min

Cortando - Cinco secciones de caballo.

YA

Dir. Shen Jie

2015, China, 2:09 min

Llenar un pequeño hueco.

Programa 5

Marta Pajek

Impossible Figures and Other Stories (Figuras imposibles y otras historias) son tres cortometrajes —que de acuerdo con su directora— exploran figuras que se pueden construir de acuerdo con reglas de la perspectiva, pero que son imposibles de hacer en el mundo real. En ellos se sigue a una mujer que desea, hierde, cuida, comparte y se transforma. Las relaciones entre el cuerpo de la mujer, el espacio y



otros cuerpos se construyen por medio del dibujo como un medio que descarna lo que subyace en cada relación, en cada figura.

Impossible Figures and Other Stories: II

Dir. Marta Pajek
2017, Polonia, 14:51 min

Impossible Figures and Other Stories: III

Dir. Marta Pajek
2018, Polonia, 11:56 min

Impossible Figures and Other Stories: I

Dir. Marta Pajek
2021, Polonia, 13 min

Programa 6

El gesto del cuerpo en la imagen

Passo

Dir. Ale Abreu
2007, Brasil, 3:40 min
Rayones, alas y tinta.

Light Weight

Dir. Stefan Gruber
1999, Estados Unidos, 2 min
Dos hombres pesan lo que pesa un rayo de luz.

Fare Fuoco

Dir. Simone Massi
2011, Italia, 2 min
Un hombre y un lobo.

Inventio (en seis actos)

Dir. Juliana Hernández Rocha
2019, Colombia, 4 min
Del latín invenire, que significa «encontrar el tema del que se va a hablar». Inventio es un mundo que, por un descuido, cobró vida ante mis ojos. Es el afán del artista por buscar una voz y encontrarse con miles que le salen de las entrañas y que, sin poder domarlas, se transforman súbitamente en imágenes inevitables. Es uno de los monstruos del arte: el invento.

Los huesos

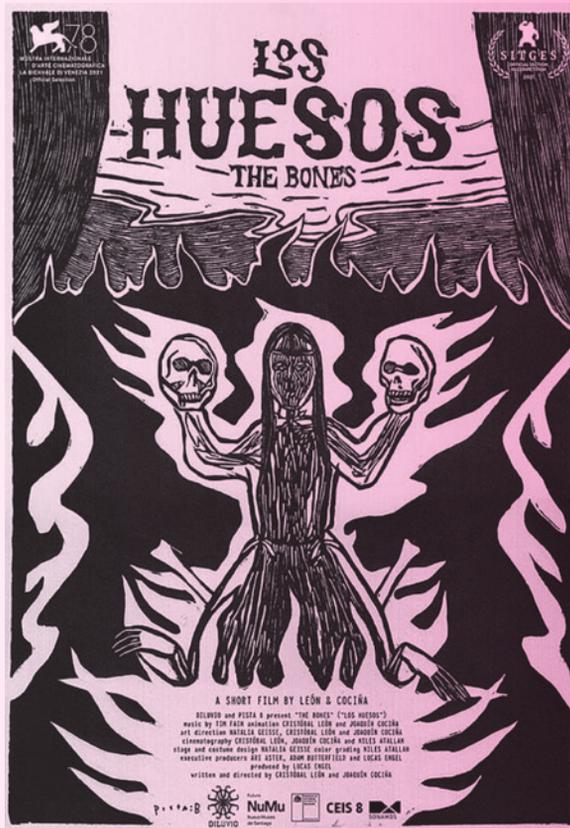
Dir. Joaquín Cociña y Cristóbal León
2021, Chile, 14 min
Mientras que en Chile se redacta una Constitución nueva, en una excavación se encuentra la primera película stop motion del mundo, donde una chica hace un exorcismo para liberar a Chile de su herencia feudal. Entre huesos y trozos de cadáveres, se invoca a los espíritus de dos ministros condenados.

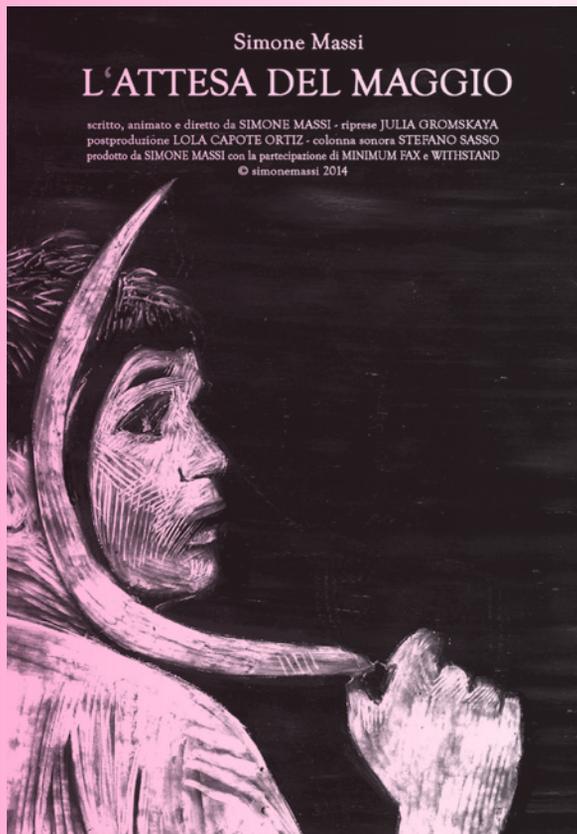
Guerra

Dir. José Luis Martinat
2009, Perú, 3:12 min
Parte de la serie Nosotros/Ellos en la que el autor se apropia de reconocidas series animadas. Elimina de ellas los personajes, reemplaza la banda sonora por un sonido minimalista y nos deja con lo restante. Este trabajo normalmente se presenta en formato de instalación.

Extrapolate

Dir. Johan Rijpma
2009, Nueva Zelanda, 3:12 min
En esta animación dibujada a mano, se extrapola una línea a través de una cuadrícula. Cuando la línea supera los límites de la cuadrícula, el proceso se propaga y se refleja en su entorno. Más allá de cada límite, la extrapolación del movimiento está provocando deformaciones sistemáticas pero especulativas.





SaVer

Dir. Simon Gerbaud
2015, México, 8 min

Desde el juego de palabras entre «saber» y «ver» del título, este cortometraje nos enseña a mirar de nuevo los objetos de la vida cotidiana, descubriéndonos sus entrañas y la manera en que se camuflan con los espacios que ocupan.

L'attesa del maggio

Dir. Simone Massi
2014, Italia, 8:05 min
Calles, personas y un festín.

Estéticas de las memorias

Del 9 al 12 de marzo, 2023

Curaduría: **Fuego Inextinguible Cine**

Daniel Saldarriaga Arango

Colaboradores: Andrés Suárez + Soledad Torres Agüero + Sara Álvarez

Adiós a la memoria

Dir. Nicolás Prividera
2020, Argentina, 90 min

Un padre registra la vida de su hijo en filmaciones caseras. Más tarde, ese material de archivo será utilizado por el propio hijo, quien, ante la enfermedad irreversible de su padre, decide crear una película que da cuenta de la difícil relación entre ellos mientras también toca la historia de un país que parece insistir en no aprender de sus errores. Como lo hizo en el documental *M* (2007), en el que investigó la vida y desaparición de su madre, Nicolás Prividera crea un film donde la historia personal se cruza con la historia de su país, Argentina. El resultado es un ensayo sobre la relación entre el pasado y el presente, la ausencia y la memoria a partir de distintos objetos.

1982

Dir. Lucas Gallo
2021, Argentina, 92 min

Corre el año 1982. Abrumada por los conflictos sociales y una profunda crisis económica, la Junta Militar argentina lanza el 2 de abril una operación militar para ocupar las Islas Malvinas. Las fuerzas desplegadas derrotaron sin mayores dificultades a la pequeña guarnición británica estacionada a 500 km del continente. Ese mismo día, se inicia una campaña en los medios públicos para ganar el apoyo de la población a la iniciativa bélica. Mediante el uso de fragmentos televisivos del programa de TV 60 minutos y 24 horas por Malvinas, entre otros materiales originales, 1982 resume la campaña mediática impulsada por el gobierno de facto durante los 74 días de la Guerra de las Malvinas. El material de archivo, antes que el conflicto militar, es el objeto de estudio de esta obra que retrata de un modo descarnado esa época, sin dejar de interpelar el presente.

Esquirlas

Dir. Natalia Garayalde
2020, Argentina, 70 min

El 3 noviembre de 1995 estalla la Fábrica Militar de Río Tercero, Córdoba. Miles de proyectiles se dispararon contra el pueblo que los producía.



Chaco

Diego Mondaca

2020, Bolivia, Argentina, 77 min

1934, Bolivia se encuentra en guerra contra el Paraguay. Un grupo de soldados bolivianos, en su mayoría aymaras y quechuas, están comandados por un capitán alemán retirado. La reducida tropa camina perdida buscando su enemigo en medio del espinoso y seco desierto del Gran Chaco. El teniente y su grupo de oficiales que discuten el liderazgo y capacidad del capitán alemán, le hacen notar la frustración por no haber encontrado hace meses al enemigo, además de que la carencia de agua y víveres cada vez es más angustiante. Divididos, delirantes y abandonados, los miembros de la tropa deambulan por el desierto del Chaco en busca de un enemigo paraguayo que nunca encontrarán. El monótono paisaje espinoso, tupido y silencioso, la falta de agua y sus miedos, son el verdadero enemigo al que enfrentarán y enfrentan siempre, adentrándose en un paisaje que los devora lentamente.

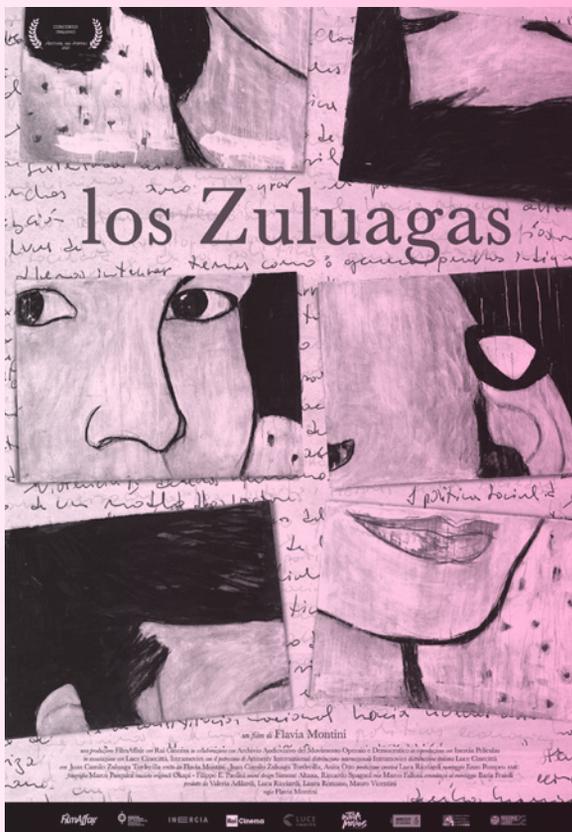
Con 12 años, mientras intentaba escapar de las explosiones, registro la destrucción con una cámara de video. Veinte años después me encuentro con esos archivos. La explosión esconde el mayor tráfico de armas en el que se involucra el gobierno argentino. La ciudad continúa creciendo pese a la tragedia pero la amenaza del polo industrial y militar persiste.

Los Zuluagas

Dir. Flavia Montini

2021, Italia, Colombia, 75 min

Camilo, de 35 años, hijo de guerrilleros colombianos, regresa a su país tras 25 años de exilio en Italia. En un intento por entender las decisiones radicales de sus padres, se sumerge en el archivo familiar que contiene extraordinarias películas caseras y escritos privados, que revelan conflictos interminables y recuerdos dolorosos: los de un padre, un comandante revolucionario, que lo sacrifica todo en nombre de la lucha política pero que ve esfumarse su sueño de justicia. Los de un hijo, que crece a la sombra de un hombre carismático pero difícil, incapaz de aceptar las necesidades de un niño; y los de una madre, un fantasma que ha perseguido los sueños de Camilo desde que tenía cinco años. Una oportunidad única para dar vida a un diálogo imposible, largamente deseado pero que nunca llega a producirse.



Camuflaje

Dir. Jonathan Perel
2022, Argentina, 93 min

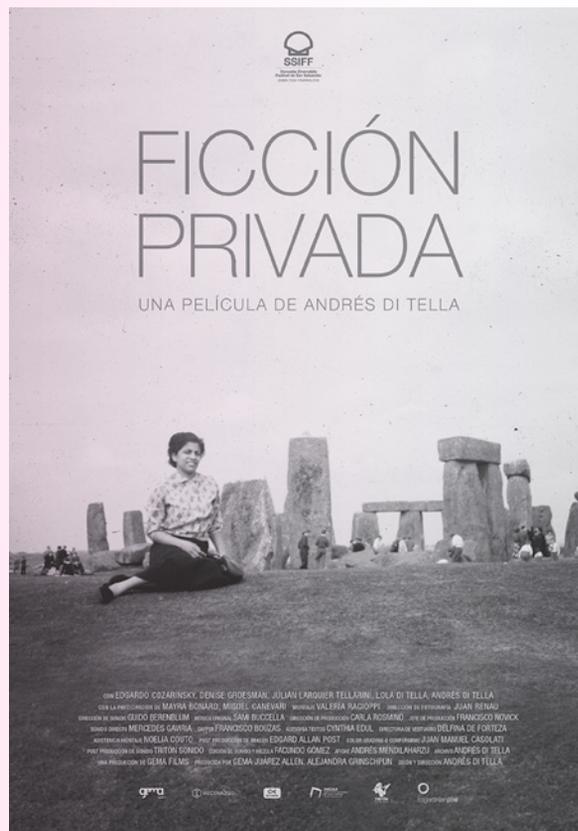
El escritor Félix Bruzzone encarna a un corredor obsesionado con Campo de Mayo, la unidad militar más grande de Argentina. Es también el lugar donde desaparece su madre en 1976 y el principal centro clandestino de detención, tortura y exterminio durante la última dictadura. La película sigue a Félix en su búsqueda de personajes que le permitan adentrarse y explorar este lugar tan cargado de historia.

A imagen y semejanza

Dir. Jessica Sarah Rinland
2019, Reino Unido, Argentina, España, 67 min
Con el colmillo de marfil de un elefante como protagonista, A imagen y semejanza plantea una reflexión sobre la infinita sensibilidad de la conservación museológica y ecológica, invitando a pensar sobre formas de representación, réplicas y materializaciones de diversos materiales, las disciplinas y las instituciones.

Ficción privada

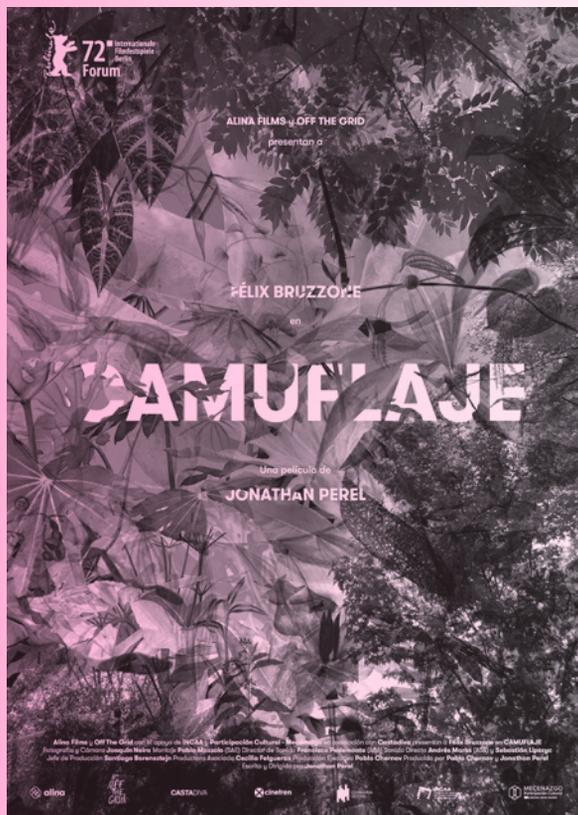
Dir. Andrés Di Tella
2019, Argentina, 78 min
Un actor y una actriz leen, durante varios días y noches, la correspondencia entre Torcuato y

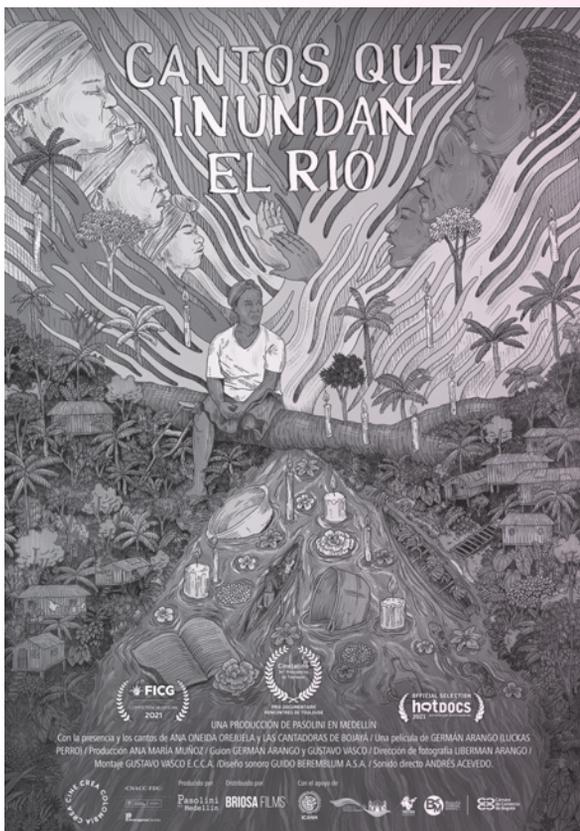


Kamala, los padres del director de la película, él argentino, ella hindú. Las cartas atraviesan las décadas de los cincuenta a los setenta, registran viajes por el mundo, hablan de amor e idealismo, de dolor y sueños rotos. Una historia privada del siglo veinte.

Mis dos voces

Dir. Lina Rodríguez
2022, Canadá, Colombia, 62 min
Una reflexión poética sobre la naturaleza fluida de la identidad, se centra en Ana, Claudia y Marinela, tres mujeres latinoamericanas quienes comparten sus experiencias íntimas de inmigración a Canadá, al tiempo que reflexionan sobre temáticas de violencia, pertenencia, maternidad y reconciliación. Entrelazando primeros planos de manos y rostros cuidadosamente encuadrados con imágenes contemplativas de espacios públicos y privados sobre un paisaje sonoro de múltiples capas, la película crea un tapiz impresionista que se resiste a una perspectiva centralizada y hace eco de las identidades fragmentadas e híbridas de las protagonistas.





algunos van muy prolijos, otros desordenados; unos de civil, otros camuflados. El futuro es una incógnita.

Bicentenario

Dir. Pablo Álvarez Mesa

2020, Colombia, Canadá, 44 min

En el bicentenario de la gesta libertadora de Simón Bolívar por Colombia, la película reflexiona sobre las consecuencias del legado del Libertador, que se mantiene vivo a través de una amplia gama de rituales de recuerdo intencionales y no intencionales. Convocando el espíritu de Bolívar en los paisajes exactos que presenciaron las batallas, Bicentenario revela los rituales sociales contemporáneos que perpetúan la violencia en curso que reside en lo profundo del inconsciente social y político. Doscientos años después de su campaña, el espíritu de Simón Bolívar se ha convertido en una mezcla de misticismo político, doctrina incuestionable y enigma, o quizás una maldición que se ha fijado en el imaginario colectivo de todo un continente. Es este hechizo el que Bicentenario busca invocar, y quizás exorcizar.

Abrir monte

Dir. María Rojas

2021, Colombia, Portugal, 26 min

El 19 de julio de 1929, en un pueblo de Colombia, un grupo de zapateros luchó por mejorar las condiciones de vida y de trabajo en el país. Se llamaron Los Bolcheviques del Líbano, Tolima. Su revolución es de un solo día e intentan borrar sus rastros. Las mujeres de esta vereda se encuentran con Aura, una abuela anarquista, en la sensación de que su rebelión aún sigue sucediendo.

Aquí y allá

Dir. Melisa Liebenthal

2019, Argentina, Francia, 22 min

Un ensayo que se pregunta por el significado del hogar. La realizadora utiliza fotografías, mapas y Google Earth para conectar sitios alrededor del globo, no solamente pertenecientes a su pasado, sino también a la compleja historia migratoria de su familia, que se remonta a la Alemania de la época de Hitler y a la China de Mao. Lo real y lo virtual resultan igualmente confusos: ¿aquí o allá? Tal vez en ambos al mismo tiempo.

Revelaciones

Dir. Juan Soto

2020, Colombia, Reino Unido, 29 min

Llamo a mi madre para hacerle una pregunta y la conversación resulta tener la estructura de una posible película. Al juntar sus palabras con unos materiales en 16 mm y unos carretes de fotos viejas

Cantos que inundan el río

Dir. Germán Arango

2021, Colombia, 72 min

Entre las orillas del río Bojayá y el río Pogue, en las selvas del Pacífico colombiano, Oneida aprende desde niña la tradición afrocolombiana de cantar a los muertos para acompañarlos en su viaje al purgatorio. La guerra la lleva a hacerse compositora, retomando las melodías de los cantos fúnebres para narrar lo que su gente estaba padeciendo. Desde el patio de su casa ella canta su pasado, mientras se da cuenta de que sus heridas son a la vez su propia fuerza. Hoy, sus cantos hacen parte del clamor de paz de una región impactada por una de las guerras más extensas del mundo.

La última marcha

Dir. Ivo Aichenbaum y Jhon Martínez

2019, Argentina, Colombia, 27 min

Jhon, un excombatiente de farc relata las similitudes entre el uso de un fusil y una cámara de fotos. Con su archivo narra el armado de las caletas, la cocina, las guardias y su técnica para fumar ocultando la brasa del cigarrillo en la noche. Retrata a sus compañeros inquietos ante la inminente entrega de las armas por el proceso de paz en Colombia. En esta última marcha

que un amigo cubano me había pedido revelar, las imágenes arden y su ignición propicia preguntas sobre qué son los recuerdos, cómo se archivan y se preservan, y cuáles se esfuman sin dejar huella. Según Didi Huberman, mirar una imagen requiere poder discernir el lugar donde arde.

Programación académica

- Encuentro 1: Taller subvertir el archivo, colectivizar la memoria.
- Encuentro 2: Taller subvertir el archivo, colectivizar la memoria.
- Conversatorio virtual: Adiós a la memoria. Con Nicolás Prividera y Pedro Adrián Zuluaga, moderador.
- Conversatorio virtual: Álbumes familiares, programa de cortos. Con Juan Soto, Melisa Liebenthal, María Rojas y Sara Álvarez, moderadora.
- Conversatorio virtual: Mis dos voces. Con Lina Rodríguez y Ana Guglielmucci moderadora.
- Encuentro 3: Taller subvertir el archivo, colectivizar la memoria.

Todos los colores de la oscuridad

14 al 20 de abril, 2023

Curaduría: **Arrebato**
Alejandra Rocas

Self Actualization Of The Werewolf - Woman

Dir. Conall Pendergast

2021, Canadá, 4 min (animación)

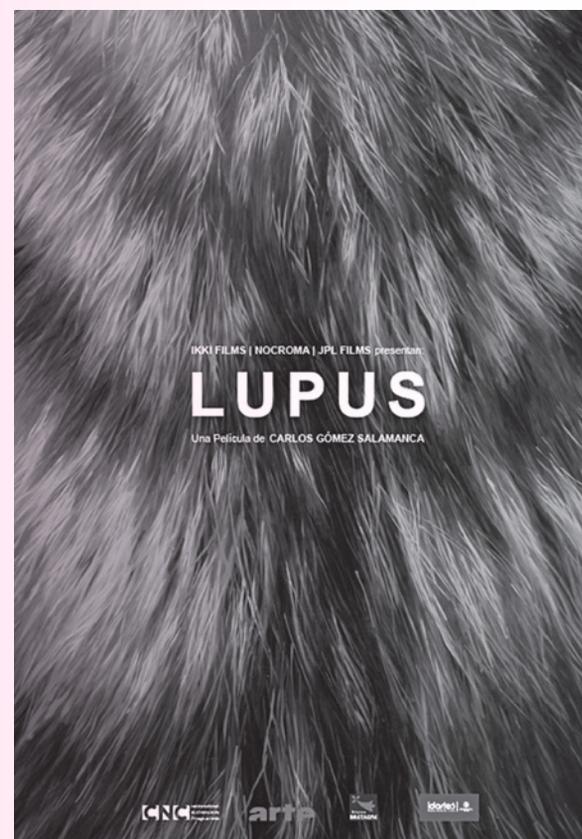
Un encuentro entre dos criaturas nocturnas conduce a un serio intercambio de sus respectivas filosofías.

Lupus

Dir. Carlos Gómez Salamanca

2016, Colombia, 10 min (animación)

Parte de una noticia de crónica roja: un vigilante que cuida un edificio en construcción es devorado por una jauría de más de veinte perros callejeros que deambula por las calles de Bosa. La película indaga el contexto ampliado de este trágico hecho, para explorar asuntos como la expansión urbana, el instinto salvaje y nuestras relaciones con lo animal.



Carne

Dir. Carlos Gómez Salamanca

2013, Colombia, 7 min (animación)

Explora las relaciones entre cine y pintura a partir de la reconstrucción de un video aficionado que muestra imágenes sobre la muerte de un animal en una celebración rural de Colombia, con un tratamiento visual de gran fuerza plástica donde la acción literal pierde valor.

Invasión

Dir. Carlos Montaña

2017, Colombia, 9 min (animación)

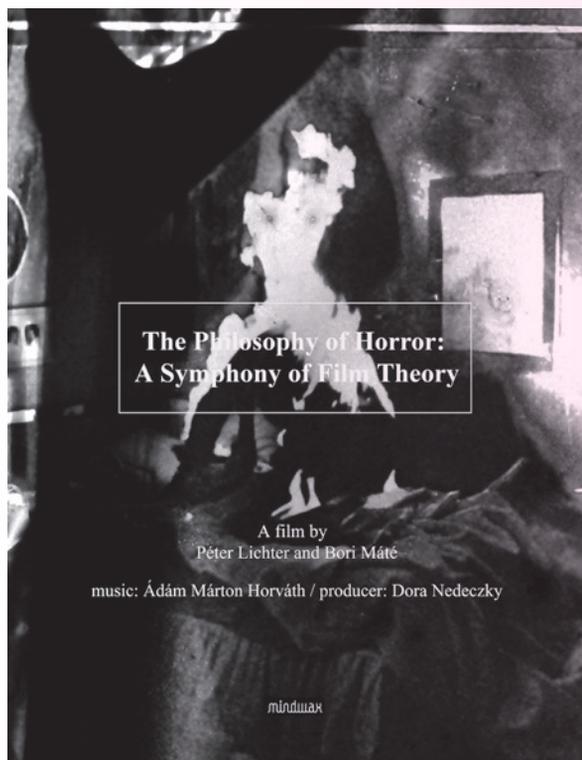
Cortometraje experimental a partir de retazos de películas clásicas de 35 mm. Las intervenciones perturban la narrativa clásica, manipulan los géneros cinematográficos y deforman la banda sonora creando un mundo de apariciones caóticas.

The Philosophy of Horror

Dir. Peter Lichter y Bori Maté

2020, Hungría, 60 min (animación experimental y horror)

Adaptación abstracta en siete partes del influyente libro teórico cinematográfico de Noël Carroll del mismo título, publicado en 1990. Utiliza tiras de película de 35 mm pintadas a mano y deterioradas de la clásica película *slasher* **A Nightmare on Elm Street** (Wes Craven, 1984).



Yugo

Dir. Carlos Gómez Salamanca

2021, Colombia, 10 min (animación)

Historia de una pareja de obreros que enfrenta la migración, al trabajo y a la enfermedad. Los protagonistas de esta historia son una mujer y un hombre de origen campesino que crean un taller metalmeccánico informal en una zona periférica de Bogotá, en el que elaboran piezas para vehículos pesados.

Les garçons sauvages

Dir. Bertrand Mandico

2017, Francia, 110 min (horror, drama y fantasía)

A principios del siglo xx, cinco adolescentes de buena familia, ebrios de libertad, cometen un acto salvaje. Por ese hecho son encerrados en un barco por el Capitán, atrapados en un viaje de transformaciones y mutaciones desde la naturaleza, los jóvenes llegan a una misteriosa isla de vegetación lujuriosa y placeres ocultos, donde sus cuerpos y sus vidas se transformarán para siempre.

Balada para niños muertos

Dir. Jorge Navas

2020, Colombia, 80 min (documental)

En pleno *boom* del realismo mágico latinoamericano, Andrés Caicedo escribe guiones, novelas y cuentos que, tras su suicidio, quedan olvidados en un baúl. Gracias a este íntimo documental, las obsesiones góticas de uno de los escritores más relevantes de la historia colombiana vuelven a la luz.

Monstruo Dios

Dir. Agustina San Martín

2019, Argentina, 10 min (drama y terror)

Una noche de bruma, las vacas huyen, una niña es elegida y una adolescente intenta recuperar su libertad. Dios es ahora una cerca eléctrica.

Delitto naturale

Valentina Bertuzzi

2019, Italia, 15 min (drama y terror)

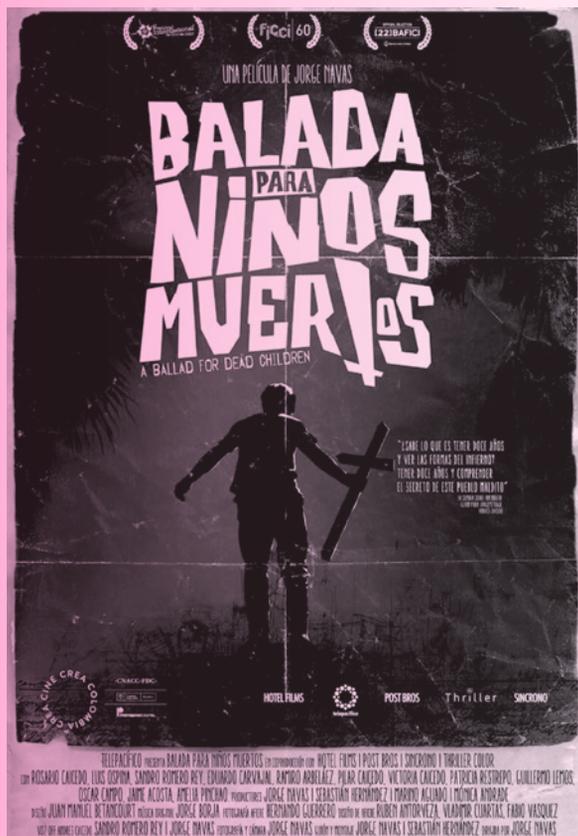
Lola, la mejor amiga de Aida, desaparece de clase. Aida sale a buscarla y descubre partes de su escuela desconocidas y tenebrosas, tendrá que comprender que hay cosas que es mejor dejar tranquilas.

Matar al dragón

Dir. Jimena Monteoliva

2019, Argentina, 89 min (suspense y drama)

Una niña llamada Elena es secuestrada y confinada en el infierno. Años después, reaparece y se reencuentra con Facundo, su hermano, con quien deberá afrontar los traumas y las heridas. Esta película es una historia dramática y fantástica sobre las cicatrices que dejan las desapariciones forzadas.



Knife + Heart

Dir. Yann González

2018, Francia, 110 min (drama y thriller)

En el verano de 1979, Anne, una productora de porno homosexual, se propone filmar su película más ambiciosa hasta el momento, pero sus actores son engañados, uno por uno, por un misterioso asesino.

Veintiocho de mayo

Dir. Jefferson Cardozo

2017, Colombia, 13 min (gótico popular)

Ricardo es un joven de 27 años. Empieza a consumir bazuco y por esta razón frecuenta El Bronx, el barrio más peligroso de Bogotá. Un día escucha gritos que provienen de una casa y decide entrar, ignorando que no podrá escapar de este «infierno» ni el 28 de mayo, el día del allanamiento.

Helminth

Dir. Merinda Staubli

2017, Australia, 6 min (horror)

Exploración de los ideales de belleza y la naturaleza innata, abyecta y grotesca del cuerpo humano con referencias claras al subgénero *body horror* para manifestar una crítica hacia el cuerpo ideal.

129

Nasty

Dir. Prano Bailey Bond

2015, Reino Unido, 15 min (fantasía y terror)

Es 1982. Doug, de doce años, se ve envuelto en el espeluznante mundo del terror vhs, mientras explora la misteriosa desaparición de su padre.

Bestia

Dir. Hugo Covarrubias

2021, Chile, 15 min (animación y horror)

Inspirada en hechos reales, la película se interna en la vida de una agente de la policía secreta durante la dictadura militar en Chile. La relación con su perro, su cuerpo, sus miedos y frustraciones, develan una macabra fractura en su mente y su país.

Brackish

Dir. Christa Boarini

2021, Guatemala, 8 min (horror)

Un espíritu amenazante acecha en los manglares esperando a una víctima desprevenida. Un cortometraje que se introduce en las profundidades de la sensibilidad visual, atrayendo la mirada por encima y debajo de la tierra.



Quartzo

Dir. Evandro Caixeta

2023, Brasil, 13 min (fantasía, ciencia ficción y drama)

Ariel es una pintora atrapada en una depresión creativa que amenaza su carrera y su propia cordura. Se está desmoronando bajo el peso de su depresión debilitante y los plazos cada vez más cortos de sus empleadores, volviéndose más paranoica y aislándose por completo del mundo.

Les Îles

Dir. Yann González

2017, Francia, 24 min (drama y fantástico)

Una utopía sexual en medio de la noche vista por el público y sus artistas a través de una macabra actuación que muta y se transforma en algo bestial. Los personajes revelan sus deseos más lujuriosos, vagan por un laberinto erótico borrando los límites entre los sueños húmedos y las pesadillas.

Such Smile Hands

Dir. María Martínez Bayona

2020, Reino Unido, 19 min (drama y horror)

En un orfanato para niñas, la mentalidad del grupo está desenfundada. Una recién llegada intentará balancear el poder del equipo inventando un juego nocturno de manipulación.

130

Programación académica

- Charla: Monstruosidad femenina en el cine de terror.
Con Melita Mendoza, Paulette Lecaros, Lina Durán, Diana Paniagua y Alejandra Rocas (directoras de festivales de cine de género en Chile, Argentina y Perú).
- Charla: Otras técnicas de todos los colores de la oscuridad.
Con el estudio de animación Nocroma.
- Conversatorio: Filosofía del horror.
Con Cristian Jaramillo y Jorge Navas sobre **Balada para niños muertos** y las conversaciones que rodean el espíritu de la película.

Andrés Isaza Giraldo

Realizador y programador de cine. Estudió Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia y Arte Multimedia en la Universidad de Lisboa. Ha dirigido los cortometrajes **Medias blancas** (2017), **Sereno** (2022) y **La última película** (2023), estrenados en festivales como FICUNAM, FICCI, Beijing International Short Film Festival y Stuttgart Filmwinter. Su trabajo explora las formas del tiempo en el mundo personal, histórico y cinematográfico. Programó la curaduría *Un mundo sin adultos*, la categoría Cine (y) Digital del Festival Internacional de la Imagen y el 18 Festival Equinoccio. Ha trabajado para festivales como la midbo y el IndieLisboa IFF.

Sara Fernández Martínez

Cineasta de la Universidad Nacional de Colombia. Ha dirigido tres cortometrajes exhibidos en festivales nacionales. Ha trabajado como sonidista en diversos proyectos. Hace parte del colectivo Emilia II Cine, con el que curó la muestra *Un mundo sin adultos*. Como solista y en colectivo crea música experimental y explora las potencias y las fragilidades de la voz y su relación con el cuerpo y la escritura. Se ha presentado en varios escenarios en Bogotá y en México, y ha girado por Chile y Argentina. Ha publicado el poemario, *Corte invisible* (2022), y otros poemas en fanzines. Le gusta cocinar y caminar.

Andrés Felipe Ardila

Investigador audiovisual, curador y escritor. Cineasta egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Doctorando en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Le interesa el melodrama, los estudios culturales y visuales en la cultura audiovisual latinoamericana. Curador de *Un mundo sin adultos*, *Utopías del deseo* en Outfest, Los Ángeles, y de Cine z mx en el Centro cultural de España en México. Ha publicado en diversas revistas, catálogos y medios digitales sobre cine y cultura como la *Revista de la Universidad de Antioquia*, *Correspondencias Cine y pensamiento*, *Onda MX*, *Razón Pública*, y poesía en la antología *Como la flor. Voces de la poesía cuir colombiana*.

Luis Felipe Raguá

Antropólogo con maestría en la misma área y en Preservación y Presentación de la Imagen en Movimiento. Fue coordinador de programación del Bogotá International Film Festival (BIFF), y programador de la Muestra de Cine Español en Colombia. Curador de *Más allá del trabajo. Muestra iberoamericana de cine obrero* en la Cinemateca de Bogotá; *El fin de la familia*, un programa de cortometrajes latinoamericanos presentado en Bogotá y Medellín; *Work + Work = Work* en LIMA, instituto para el arte

multimedia en Ámsterdam; y *Playing Film* en el Eye Filmmuseum de Ámsterdam. Ha sido ganador de la Beca Sony, otorgada por Association of Moving Image Archivists (amia). Trabaja como asesor de programación de la Cinemateca de Bogotá y programador del Lichter Filmfest Frankfurt International (Alemania).

Iván Reina Ortiz

Cineasta, curador y gestor cultural. Director y productor de los documentales **Los habitantes de la casa del diablo** (2015) y **Autoetnografía** (2021). Curador de *Más allá del trabajo. Muestra iberoamericana de cine obrero* (2020, Cinemateca de Bogotá, Colombia); *Queer workers of the world, unite! / Trabajadorxs maricas del mundo, ¡únanse!* (2022, The OutMuseum - OutFest, Estados Unidos); y *Short Circuit Pacific Rim Film Festival* (2024, Canadá). Coordinó la programación de cine de la Cinemateca de Bogotá donde curó y programó muestras, ciclos y retrospectivas como Ciclo Rosa, el evento de cine LGBTQ+ más emblemático de Colombia. Gestiona proyectos con Tercer Cine, plataforma de crítica y promoción de cine colombiano y latinoamericano.

Lina González Vergara

Artista plástica y audiovisual. Posee una maestría en Psicoanálisis, sociedad y cultura. Ha integrado a su trabajo la pregunta constante por el inconsciente y los comportamientos contemporáneos frente a los juegos de poder y la violencia que provocan. Trabaja con compilaciones y ensamblajes, esculturas, objetos, instalaciones, videoarte y dibujo, cuyo resultado es híbrido técnicamente con importantes tintes conceptuales. Desde 2001 ha presentado exposiciones individuales en galerías y espacios independientes: la obra *Acciones del silencio*, una video acción creado a partir de archivos cinematográficos (2023, sección de Cine expandido del FICCALI); la videoinstalación en coautoría con el cineasta Luis Ospina *El ojo del turista*; *13 piezas fáciles* (2021, Cinemateca de Bogotá, FICCALI, Festival de Cine de Manizales, Documenta Madrid y Doc-Lisboa). Fue merecedora de la Beca de artistas con trayectoria del Ministerio de cultura de Colombia (2023) con la exposición *El futuro que pasó*. Ha participado en el Salón Nacional de Artistas (2019) con la instalación *Sociedad de amigos de lo ajeno*, y fue postulada al Premio Luis Caballero 2017 con la exposición *Torturas voluntarias-fracasos temporales*. Obtuvo mención de honor con su obra *Pie de amigo* (2016, IV Bial de Artes Plásticas y Visuales fuga). Ha sido coproductora de la película **Mudos testigos** (2023) de Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa y curadora del libro *Un cine de papel: guiones y otras letras* (2023) del cineasta Luis Ospina.

Paula Molina

Realizadora y gestora audiovisual. Cofundadora del colectivo audiovisual Estudio de Campos, beneficiarios de la Beca de Curaduría Audiovisual para La Cinemateca de Bogotá en 2020 con la muestra *Relato oral y ruina: construcción de la memoria en el cine contemporáneo*. Sus intereses como realizadora se centran en prácticas analógicas, tanto químicas como electrónicas, así como digitales, en la distribución independiente y comercial. Ha impartido talleres de fotografía analógica y revelado químico fotográfico. Oficialmente, codirigió con Estudio de Campos el Taller de cine sin cámara #1: película enterrada, donde los participantes llevaron a cabo el proceso de afectación y reacción química de la emulsión frente a distintos componentes, posteriormente presentados al público en formato de videoperformance y cortometrajes. En agosto de 2023, publicó *Resonancias lumínicas*, su primer libro de fotografía analógica, revelado manual y escritura poética visual.

Felipe Murcia

Investigador de la imagen en movimiento, curador y cineasta. Sus intereses como investigador y curador se orientan hacia las posibilidades estéticas de los procesos fotoquímicos y su revaloración como técnicas independientes a los procedimientos digitales. Sus trabajos más destacados han sido *Relato oral y ruina: construcción de la memoria en el cine contemporáneo*, proyecto ganador de la Beca de curaduría audiovisual para la Cinemateca de Bogotá (2021); como investigador, fue cotallerista del Taller de cine sin cámara #1: película enterrada, en el cuál exploró, junto a los participantes, las posibilidades que brindaba la película de 35 mm al contacto con diversas superficies y sustancias. Estos proyectos fueron realizados bajo el nombre del colectivo Estudio de Campos. Gracias a una beca de investigación del Fondo de Desarrollo Cinematográfico, escribe el libro *Arocha, Rebetz, Samper: tres figuras heterodoxas del cine colombiano de los años sesenta y setenta*.

Azul Aizenberg

Cineasta y docente. Estudia en la Universidad del Cine (*fuc*) y en talleres de escritura, fotografía y montaje. Desde 2017 coordina e imparte los talleres de cine amateur *Ver y poder*, desde donde acompaña el desarrollo de películas de no ficción. Participó como docente en la Residencia Otro Norte, *ficba*, el programa de seminarios Archivos y Activaciones, entre otros. Como guionista, directora y montajista realizó diversas obras entre las que destaca el cortometraje **Las picapedreras** (2021), proyectado en más de cuarenta festivales

internacionales; se encuentra en etapa de distribución de su primer largometraje, **Amor descartable**.

Felipe Colmenares

Director, productor y preservador de cine documental, jurado y curador en festivales de cine documental. Profesional en Medios Audiovisuales con énfasis en Producción y Dirección de Cine de la Universidad Politécnico Granacolombiano en Bogotá. Realiza estudios de tratamiento y abordaje estético en cine documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba, y pasantías en la Filmoteca *unam*, México, y en la Cinemateca Nacional del Ecuador en los distintos departamentos de archivos filmicos. Ha sido gestor de la restauración digital de los documentales: **Chircales** (1971), **Planas, testimonio de un etnocidio** (1971), **Campesinos** (1975), **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro** (1981), estrenado en la Berlinale (2019); **Nacer de nuevo** (1987) y **Amor, mujeres y flores** (1989), estrenado en el festival de cine de Cannes en la sección Cannes Classics (2023), de Marta Rodríguez y Jorge Silva; y del largometraje de ficción **Pepos** (1983) de Jorge Aldana. Director y productor del cortometraje **Jesús** (2023), seleccionado en numerosos festivales de cine y ganador como mejor mediometraje experimental del Festival de Cine Experimental de Bogotá. Ha sido tutor de distintas instituciones y archivos personales, enfocando su trabajo en la preservación y difusión de archivos audiovisuales en Colombia con contenidos relevantes para la historia política y social del país desde el año 1948 hasta la época actual. Desde el 2011 trabaja como productor de la pionera del cine documental en Colombia y la más reconocida documentalista latinoamericana, Marta Rodríguez. En su Fundación Cine Documental / Investigación Social ha participado en diferentes proyectos documentales, festivales de cine documental y de pueblos indígenas. Y se desempeña como archivista y especialista en preservación audiovisual en sus diferentes etapas: verificación, limpieza, descripción, digitalización y preservación de archivos en cine 8 mm, 16 mm y 35 mm; video análogo y digital, fotografía análoga y digital, sonido magnético y digital.

Sara Erasmi

Antropóloga visual de formación universitaria (EHESS, París), programadora de cine y educadora de la imagen. Como educadora de la imagen, su enfoque se dirige hacia el cine documental y el cine político a través de la concepción y la animación de talleres con alumnos, estudiantes y público abierto. Para sus acciones de mediación, se apoya en las técnicas de la educación popular y de la pedagogía

democrática. Desarrolla su formación teórica y práctica en cine documental entre los talleres de la *eictv* de San Antonio de los Baños y de la *enac* en Ciudad de México. Con Felipe Colmenares ha curado y organizado el ciclo de proyecciones y encuentros *Marta Rodríguez y Ken Loach: el latido mundial del cine político y social* en la cinemateca de Bogotá, y ha contribuido a las búsquedas de archivos audiovisuales, así como a la escritura de guion para el cortometraje experimental *Jesús*, dirigido por Felipe Colmenares. Entre 2014 y 2022 fue parte del equipo de dirección y animación de la sala de cine de arte *Le Vagabond* en Bar-sur-Aube, Francia. Coordina el festival *Les Rencontres du Cinéma Latino Americano* de Bordeaux, Francia.

Diego Felipe Cortés

Estudió Artes Visuales en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Su trabajo se ha centrado en la expresión a través de la animación y la relación entre el arte y comunidades. Es miembro del colectivo *ver* (Visualidad, Epistemología y Realidad), espacio de investigación entre lo visual y las ciencias sociales, y de *Moebius Animación* y su rama *Porosa Animación*, donde se dedica a la difusión, investigación y curaduría de animación experimental. Codirector y productor del cortometraje **Gloria** (2022), Mejor Cortometraje Animado Competencia Nacional del 20.º Bogoshorts (2022), *Cinetoro Experimental Film Festival* (2023) y *Miradas Medellín* (2023). Director del cortometraje **Para ver morir una mosca** (2019), ganador en la Categoría Experimental *Caleidoscopio*, Mejor Cortometraje Nacional (2020).

Carla Melo

Artista visual. Hizo parte del Programa de Cine en la Universidad Torcuato Di Tella en Buenos Aires (2019). Su búsqueda y experiencia se centran en el cine y el dibujo. La animación análoga cuadro a cuadro es una de sus herramientas como directora de cortometrajes y como curadora de muestras audiovisuales con el colectivo *Porosa Animación* (rama de *Moebius*). **Por ahora un cuento** (tesis de grado, 2018) fue su primer cortometraje dibujado, seleccionado en festivales como *Annecy* y *DokLeipzig* entre otros. Escribió y dirigió **Ruido**, un cortometraje de ficción que estrenó en el *FICCI Cartagena* (2019). **La perra** (2023) es su último cortometraje de animación producido por *Evidencia Films* que se estrenó en la selección oficial del Festival de Cannes (2023).

Juan Camilo González

Estudió Artes Visuales en la Universidad Javeriana, Animación y Artes Digitales en la Universidad del Sur de California y tiene un doctorado en animación y visualización de datos de la Universidad de

Nanyang en Singapur. Su trabajo se ubica en puntos de convergencia: la animación tradicional y los datos, el cine y la programación creativa, la computación física y el dibujo, el archivo y los eventos del presente, la curaduría y la escritura crítica. Es profesor del Centro de Estudios en Periodismo de la Universidad de los Andes y dirige el laboratorio EnFlujo de Narrativas Digitales. Es cofundador del grupo Moebius Animación que da visibilidad a la animación de autor en América Latina.

Alejandra Rocas

Montajista, realizadora audiovisual y curadora. Desde la obsesión por la cinefilia en universos del cine de terror, ha desarrollado investigaciones, charlas internacionales y cine clubs en Bogotá en torno a las atmósferas del cine de género por medio de su proyecto independiente Arrebato. Ha sido curadora de Bogoshorts (2023) en la categoría F3, Fanático Freak Fantástico. Participó como docente en el Seminario de Cine y psicoanálisis organizado por la Corporación Cinefilia Colombia. Coautora de los libros *Carretera al infierno*, *La verdad está ahí fuera*, editorial Sociedad Fantasmagoría, con un análisis de los personajes femeninos en el cine de terror. Organiza curadurías bajo el nombre Weird Horror para el Festival Fantasmagoría de Medellín y Festival Cineautopsia de Bogotá.

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES

- 📍 Carrera 8 n.º 15-46 Bogotá, Colombia
- ☎ Conmutador: (571) 379 5750
- 🌐 idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ

- 📍 Carrera 3 n.º 19-10 Bogotá, Colombia
- ☎ Conmutador: (571) 379 5750, ext. 3400-3410
- ✉ cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co
- 🌐 cinematecadebogota.gov.co
- 📘 Cinemateca de Bogotá
- ✂ [cinematecabta](#)
- 📷 [cinematecabta](#)



Este catálogo se imprimió en octubre de 2024. Se utilizaron las fuentes tipográficas Maax y Maax Display de Damien Gautier y un glifo de Hermann Zapf.



ISBN 978-628-7686-58-8



¿Las curadurías como cartas de navegación? ¿Como mapas de ruta? ¿Para qué?

Para generar relecturas y nuevas aproximaciones sobre el cine, el arte y la sociedad, para ampliar la pluralidad de voces que seleccionan las películas que se exhiben y se encuentran con los públicos, para proponernos caminos que indagan y exploran las pulsiones de los y las creadoras audiovisuales.

Bajo estos cometidos, creamos en 2018 desde el IDARTES y la Cinemateca de Bogotá las becas de curaduría dentro del programa distrital de estímulos a la cultura, a propósito de la apertura de la nueva Cinemateca. Un quinquenio después, diversos mecanismos participativos en nuestra programación han visto consolidar y emerger nuevas voces en el oficio de la curaduría, tanto en el ecosistema audiovisual del país como en el equipo de trabajo de este Centro Cultural para las Artes Audiovisuales.

