

Pulsiones audiovisuales alrededor de
Araya de Margot Benacerraf (1959)

Curadoras invitadas

María Luna (Colombia)

Karina Solórzano (México)



HORI — ZON — TES



HORI
— ZON
— TES

edición 2024



HORI ZON TES

Pulsiones audiovisuales alrededor de
Araya de Margot Benacerraf (1959)

Curadoras invitadas
María Luna (Colombia)
Karina Solórzano (México)

edición 2024

Organiza



CINEMATECA
DE BOGOTÁ



INSTITUTO
DISTRICTAL DE LAS ARTES
E IDIOMAS



Apoya



GOBIERNO DE
MÉXICO





Contenido

11 **HORIZONTES** / Pulsiones audiovisuales alrededor de **Araya** de Margot Benacerraf (1959)

13 Perfil de las curadoras

17 **Araya Mon Amour** / Curaduría María Luna

Programa 1 / Nos(Otras)

22 **At Land** (*En tierra*. Dir. Maya Deren, 1944)

24 **Reassemblage** (*Reensamblaje*. Dir. Trinh T. Minh-ha, 1982)

Programa 2

26 **Workingman's Death** (*La muerte del obrero*.
Dir. Michael Glawogger, 2005)

Programa 3

28 **A fabrica de nada** (*La fábrica de nada*.
Dir. Pedro Pinho, 2017)

Programa 4

30 **Sal** (Dir. William Vega, 2011)

Programa 5

32 **El lugar más pequeño** (Dir. Tatiana Huezo, 2011)

35 **Variaciones de la sal** / Curaduría Karina Solórzano

Programa 1

38 **Barravento** (Dir. Glauber Rocha, 1962)

Programa 2

40 **Redes** (Dir. Fred Zinnemann, Emilo Gómez Muriel, 1934)

Programa 3

- 42 ***Pedreira de São Diogo*** (Dir. Leon Hirszman, 1962)
La vida de una familia ikoods (Dir. Teófila Palafox, 1987)

Programa 4

- 44 ***Espejismo*** (Dir. Armando Robles Godoy, 1971)

Programa 5

- 46 ***Inca de Oro*** (Dir. Carmen Castillo, Sylvie Blum, 1996)
-

- 48 Créditos





HORIZONTES

Pulsiones audiovisuales alrededor de
Araya de Margot Benacerraf (1959)

Cinemateca de Bogotá
Gerencia de Artes Audiovisuales
IDARTES

11

Horizontes es un proyecto que propone revisar distintas miradas que confluyen entre dos programadores de cine a partir de una provocación: una película, una imagen o un tema, y de esta manera generar relecturas de obras audiovisuales, fenómenos sociales o temáticas a partir del intercambio de miradas y aproximaciones curatoriales desde el audiovisual latinoamericano. En esta cuarta edición la provocación es la película **Araya*** de Margot Benacerraf (Venezuela) y las curadoras son María Luna (Colombia) y Karina Solórzano (México), quienes proponen en esta ocasión diez programas de películas que conversan con esta obra audiovisual y su contexto.

* **Araya** (Dir. Margot Benacerraf, 1959) Venezuela, Francia. 90 min. La península venezolana de Araya es uno de los lugares más secos de la tierra, explotado durante más de quinientos años debido a sus abundantes minas de sal. La directora Margot Benacerraf capta la vida de los salineros a través de impresionantes imágenes, subrayando la dura vida de esta región, que desapareció con la llegada de la industrialización. Obra maestra de la cinematografía poética y precursora del arte feminista latino.



Perfiles de las curadoras

María Luna (Colombia)

13

Desde 2015 ha trabajado con la Muestra Internacional Documental de Bogotá (MIDBO) como coordinadora académica, programadora de retrospectiva 20 años, y co-editora del libro: Territorio y memoria sin fronteras, nuevas estrategias para pensar lo real (2021). En Barcelona es profesora de documental en TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra desde 2016. Fue programadora y codirectora del Panorama de Cine Colombiano en Barcelona, productora delegada de RTVC y asesora en MinCultura. Doctora en Contenidos de comunicación en la era digital, (2014, UAB), Magíster en Literatura Hispanoamericana en el Caro y Cuervo y Comunicadora Social de Univalle. Publicó artículos sobre cine colombiano en New Cinemas, Alphaville, Archivos de la Filmoteca y capítulos en New Approaches to Cinematic Space y Cines Latinoamericanos en busca del público perdido, mejor ensayo de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.

Karina Solórzano (México)

Escribe crítica de cine de manera independiente en diversos sitios de México y Latinoamérica y junto a un grupo de compañeras edita el sitio La Rabia, un espacio de crítica de cine y feminismos. También es parte del equipo de programación del Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM).







María Luna*

17

«¿Las máquinas podrán por fin reemplazar los brazos de Benito, de Beltrán y Fortunato y construir las pirámides? ¿Son estas las últimas maras?»

Margot Benacerraf y Pierre Seghers

De la mirada controlada de Margot Benacerraf en **Araya** (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959) atrapa e intriga su búsqueda de poesía visual y su afán de ir al encuentro de la belleza en medio de la aridez que determina la vida de sus habitantes. Cuando la voz en *off* de Jose Ignacio Cabrujas se detiene, la imagen se topa con los rostros endurecidos por el sol, los pies partidos de los salineros, vuela con los niños jugando a escalar pirámides de sal. El nombre de la película parece conservar el rumor de las atarrayas de pescadores, pero en su etimología se le atribuye, dicen algunos que fantasiosamente, la imagen de «lo que emerge del mar».

Encontrarse en la geografía de Araya es ver emerger el mundo antiguo de Rincón, un pueblo de 60 casas, cuya imagen de montañas de sal brillando entre el mar y el sol otorgaron a Benacerraf el motivo perfecto para una película que enmarcase el fin de la historia, al menos de la de este mundo antiguo. **Araya** nos sitúa cerca de la vida cotidiana, las rutinas y los rituales de

trabajadores y trabajadoras de las salinas o de la pesca, pero también nos lleva a preguntarnos por los momentos en los que la narración neorrealista, de un presente que parece reflejar la dignidad de sus habitantes, se disloca entre voces que no escuchamos, tiempos que ya no están.

Araya contiene la mirada de una directora, hábil técnicamente, reflexiva sobre la forma, ocupada en el control de sus planos y buscando una poética del montaje capaz de ser fiel a la particularidad del paisaje y al ritmo de la vida. Debe reconocerse por momentos que la formalidad de **Araya** es inquietante, no permite que dejemos de pensar en «la pena de los hombres», en el efecto corrosivo de la sal en los pies de los trabajadores mientras son hábilmente captados en sus coreografías artesanales para moler la sal, en el cansancio de las mujeres, en la dureza de un aislamiento que determina la repetición del trabajo en sus vidas y en la anunciada desaparición de sus interminables rituales ante la incerteza de la mecanización industrial.

Revisar **Araya** hoy es preguntarse por el contexto cosmopolita de esta cineasta, una de las grandes directoras del cine en América Latina, que con esta película inspiró a los reconocidos directores del *Cinema Novo* y fue una pionera entre los cineastas del continente. **Araya**, película a la que le tomó hasta 1967 llegar a estrenarse en Venezuela y cuya versión completa estuvo a punto de perderse, fue premio de la crítica en Cannes en 1959 junto a la jamás olvidada **Hiroshima, mon amour** (Alain Resnais, Francia, Japón, 1959). Rescatada hace poco tiempo, esta producción etiquetada como cine «de transición» quedó un poco ensombrecida entre la brillante ruta global que iluminó con preferencia a los grandes revolucionarios del cine. Exponernos de nuevo a la luz de **Araya** para situarla junto a experimentaciones de directoras distantes, solo en apariencia, así como ver cómo su vigencia tiene eco en tratamientos contemporáneos, es hacer justicia a la mirada pionera de Margot Benacerraf.

Introducción: Las múltiples «Arayas»

Para definir esta curaduría se optó por explorar diversas relaciones y horizontes actuales de las múltiples «Arayas». No están, en esta curaduría, títulos que la habrían hecho más histórica, como las ya muy consagradas **Vidas Secas** (Nelson Pereira, Brasil, 1969) o la propia **Hiroshima mon amour** de Alain Resnais.

Tomando en serio la idea de libertad curatorial que nos propone **Horizontes**, se buscó tender hilos invisibles entre un conjunto de obras que comunican una mirada crítica sobre la representación del ritual, el esfuerzo extremo, la dureza del entorno y la crítica al trabajo mecánico en diversas geografías. A la vez, se partía de la certeza de que **Araya**, como muchas de las películas aquí seleccionadas, es un exponente de libertad cinematográfica. ¿Qué es **Araya**: una ficción, un documental, un poema? La película se dio a conocer a finales de los años 50, cuando el cine de festivales reflejaba menos un afán por estar dentro de una industria creativa y más un gusto por la creación inclasificable. Por otro de los objetivos de este escrito es poner en relación la mirada de Benacerraf con la de otras directoras arriesgadas en sus búsquedas de la realidad.

La representación del ritual es el primer hilo que permite relacionar algunos tratamientos visuales de **Araya** con los de directoras vanguardistas como Maya Deren o Trinh T. Minh-ha; de allí la función *Nos(Otras)*, la cual cuenta con una obra representativa de cada una de estas dos directoras: **At Land** (*En tierra*. Maya Deren, Estados Unidos, 1944) y **Reassemblage** (*Reensamblaje*. Trinh T. Minh-ha, Senegal, Estados Unidos, 1982). Unir a estas tres directoras con el hilo invisible de la expresión de lo ritual muestra geografías distantes de búsquedas cercanas.

El segundo hilo indaga en *la preocupación por la dureza y la desaparición del entorno de los trabajadores*. Une dos películas que como **Araya** son «el canario en la mina» de lo que, aún en nuestro mundo contemporáneo se sigue arrojando a las chimeneas del sacrificio al progreso. El mundo en crisis de los trabajadores se expresa hoy en el cine desde perspectivas apocalípticas como **Workingman's Death** (*La muerte del trabajador*. Michael Glawogger, Austria–Alemania, 2005) o tragicómicas como **A Fabrica de Nada** (*La fábrica de nada*. Pedro Pinho, Portugal, 2017).

Un tercer y último hilo explora las conexiones de **Araya** con películas contemporáneas en América Latina con las que en lugar de mirar, se nos invita a habitar. La primera de ellas es **Sal** (William Vega, Colombia, 2018), que a lo largo de su obra reflexiona sobre el lugar como metáfora. La última película es **El lugar más pequeño** (Tatiana Huezo, México, El Salvador, 2012), en la que el esfuerzo físico para reconstruir un espacio y para volver a él por encima de las memorias de despojo, nos eleva desde el dolor de las voces de sus habitantes.







AT LAND (EN TIERRA)

Maya Deren

1944, Estados Unidos, 15 min.

Primero estaba el mar. La elección del cortometraje experimental **En tierra** de Maya Deren (nacida como Eleonora Derenowsky), más allá de la estética de planos en un cine en donde los personajes, especialmente los femeninos aparecen en estrecha relación con el fluir del mar, fija la mirada en el establecimiento de rituales y rutinas. Esta película abre una especie de conjuro desde el tiempo cíclico y su movimiento repetitivo, pero a la vez es la ruptura y capacidad de transgredirlo a través de un montaje que se aleja del realismo. En **En tierra** se destaca la presencia de figuras femeninas que, más que personajes, se erigen en símbolos, subrayando la importancia de su cercanía con la naturaleza, de forma que su presencia y sus rituales en el entorno definen su relación con una realidad, que se mueve entre la captación controlada de este entorno y los estados interiores de personajes en los que el tiempo se disloca para romper la narración. Así llegamos a descubrir una manera de entender la relación entre cámara, cuerpo y entorno que se expresa en coreografías visuales. El último punto de relación lleva a pensar, desde el contexto de exhibición, en su estatus como pioneras.

Tal como Benacerraf, Deren tuvo una fulgurante primera aparición en Cannes en 1943, ocasión en la que su cortometraje **Meshes of the afternoon** (Maya Deren, Alexandr Hackenschmied, Estados Unidos, 1943), realizado en colaboración con Alexander Hammid fue celebrado. De allí viene su periodo comprendido entre 1944 y 1946 con la producción de tres cortometrajes: **At Land**, **A study in choreography for camera** (Maya Deren, Estados Unidos, 1944) y **Ritual in transfigured time** (Maya Deren, Estados Unidos, 1946). La curiosidad de Deren continuó en Haití, en donde sus relaciones con lo simbólico, lo mágico y la antropología cultural se ampliaron.



REASSEMBLAGE (REENSAMBLAJE)

Trinh T. Minh-ha

1982, Estados Unidos, 40 min.

«*I just intended to speak nearby*», solo intento hablar de cerca, es una frase que murmura la voz de Trinh T. Minh-ha en esta película que nos interpela desde la distancia que se sabe imposible de franquear. Por el largo camino que va «de la hoguera a la pantalla» transita una reflexión que es capaz de concentrar, en el modesto formato del medimetro, siglos de mirada y de representación. Partiendo de una voz desnuda de autoridad, una voz que se pregunta por las cifras desde las que se ha definido el subdesarrollo, a una desde la que se da un compartir de los ritmos que forman parte vital de la existencia de la población. La muerte, la vida, el trabajo en una comunidad de Senegal de la que la realizadora sabe que nunca será parte, a la que solo podrá «acercarse un poco».

Su montaje no busca la identificación. Por el contrario, las costuras son visibles porque pretende a través de la variación de los ritmos, a veces frenéticos, a veces arrojados al silencio, dejarnos inmersos en una conciencia de la propia mirada, en una manera de contar mientras se reflexiona, en un compartir la propia incomodidad de la posición de quien mira y a la vez se siente otra en el mundo en el que ha pedido permiso para entrar, para mostrar, para estar cerca y para invitarnos a tener conciencia de nuestra otredad ante esos rostros iluminados por breves instantes, por una hoguera, en los que la pantalla nos propone solamente un encuentro entre miradas.



WORKINGMAN'S DEATH (LA MUERTE DEL OBRERO)

Michael Glawogger

2005, Austria–Alemania, 122 min.

En **La muerte del obrero** vemos cinco retratos en lugares distantes que muestran como, en pleno siglo XXI, existen muchos puntos ocultos de la realidad en donde los seres humanos que desempeñan trabajos artesanales, en durísimas condiciones, sobreviven en entornos casi siempre castigados por el conflicto. Sus cinco capítulos transitan el caos y la explotación que tienen en común historias de minas de carbón en el crudo invierno de Don Bass; trabajadores que escalan con kilos de roca de azufre a sus espaldas en yacimientos de Indonesia, o que corren riesgos con piezas de acero al desmantelar barcos en Paquistán; carniceros en el mercado de Nigeria y trabajadores de la industria metalúrgica en China. Por otro lado el archivo y las estatuas que nos muestran los hábitos de un ideal de súper hombre trabajador, que en realidad pesan sobre los colectivos de población más frágiles. Y como epílogo irónico, en el mundo «desarrollado», una fábrica en Alemania en la cual la vida del trabajador ha desaparecido y que se convierte en un parque temático. Monika Willi es una editora austriaca nominada al Óscar, que también trabajó como montajista de Michael Haneke en **Funny Games** (Michael Haneke, Estados Unidos, 2007) y **Happy End** (Michael Haneke, Francia, Austria, Alemania, 2017); su edición rítmica en los trabajos de Glawogger es parte fundamental de sus documentales y constituye toda una interpelación y una provocación que golpea la inmovilidad y quizás nuestra mirada como testigos lejanos ante estas realidades. Proyectar esta película es hacer una reflexión sobre la universalidad de las condiciones de semi-esclavitud que aún perviven en los miles de sures del mundo, por supuesto aquí concebidos como una metáfora de la fragilidad de los trabajadores, independientemente de su geografía. Además, es el pretexto perfecto para quizás abrir la puerta a una revisión del trabajo de un cineasta que dejó su vida en Liberia en 2014, en medio de su objetivo de acercarnos a puntos ciegos del mundo, una constante en su trilogía documental de la que forman parte **Megacities** (Michael Glawogger, Austria, Suiza, 1999) y **Whore's Glory** (Michael Glawogger, Alemania, Austria, Tailandia, Francia, 2011), a la que se suma su último trabajo: **Untitled** (Michael Glawogger, Austria, Marruecos, 2017), película póstuma presentada en 2017 cuyo montaje a partir de tomas inacabadas fue asumido por Monika (Mona) Willi con textos de su faceta de escritor.



A FABRICA DE NADA (LA FÁBRICA DE NADA)

Pedro Pinho

2017, Portugal, 177 min.

Entre la selección de posibles películas sobre el trabajo que suelen mostrar el esfuerzo de los trabajadores y los afanes del hacer, hay una rareza que proviene de un cine cooperativista y maravillosamente original desarrollado por un grupo de directores y directoras portugueses. *Terratreme* es una fábrica —no podría decirse de una manera mejor— de creación y uno de sus más claros exponentes es **La fábrica de nada**, el debut en la ficción inspirado en la novela *The Nothing Factory* (*De Nietsfabriek*) de Judith Herzberg.

Comedia negra del tiempo perdido de los trabajadores de la industria en decadencia. Relato de resistencia desesperada y de una sociedad silenciosa cuyos sueños de progreso implosionan, desechando seres humanos sin preocuparse demasiado de qué lugar tendrán en el mundo. ¿Qué ritmo asumir cuando aquella rutina mecánica a la que habían entregado sus horas deja de funcionar?

Quiebra, desaparición de una fábrica y relato que incluye la capacidad de divertirse a contracorriente que tienen unos seres humanos entrañables, los trabajadores de una fábrica como la de Portugal, a los que esta producción rinde homenaje.

«En estos tiempos de dureza comercial, podría parecer pura temeridad hacer un drama auto-reflexivo de tres horas sobre las relaciones laborales, con canciones», decía la crítica de Screen de Johnathan Romney en el estreno mundial de esta película, pero **La fábrica de nada** demuestra que son justamente aquellos contextos de la industria en los que a los cineastas les queda muy poco por sacrificar, en donde más arriesgan, cruzando las fronteras de los formatos para perdurar en la memoria de sus espectadores.



SAL

William Vega

2018, Colombia, 72 min.

En esta película la sal es un elemento sanador, uno de los pocos recursos que permite que la vida de los seres humanos continúe. Una casa de hojalata en medio del desierto es el espacio de una ficción sin tiempo ni lugar. Con personajes que viven entre la aridez y la incapacidad de salir de un espacio sitiado. De manera similar a la que ejecuta Benacerraf, estos últimos son mostrados de manera contenida ante la sequedad y las repeticiones como personas endurecidas que recuerdan por momentos al protagonista de Béla Tarr en *El caballo de Turín* (*A Torinói ló*, Béla Tarr, Hungría, 2011). *Sal* nos deja ante un cine de trasfondo filosófico, nos empuja a pasar por la experiencia del intento del protagonista por resolver el sentimiento de ausencia. En este caso, como en varias películas de Contravía filmes como *El vuelco del cangrejo* (Oscar Ruíz Navia, Colombia, Francia, 2009) y *La Sirga* (William Vega, Colombia, 2012), la historia del forastero que llega a compartir con seres que viven en el aislamiento, con la escasa comida que logran conseguir, compartiendo entre ellos los mínimos gestos que cada día permiten la supervivencia, física y espiritual. *Sal* pretende, solo pretende, dar una respuesta a la falta y es hoy en día más que nunca, una pertinente metáfora que nos advierte de un futuro apocalíptico una vez se hayan agotado todos los recursos.



EL LUGAR MÁS PEQUEÑO

Tatiana Huezo

2011, México, 104 min.

«Un pueblo organizado, con memoria, es más difícil que sea sometido».

De esta película resulta interesante su voz, su cercanía, su terquedad. En ella, volviendo a un origen desconocido, se buscan las voces que puedan contar la historia de lo que pasó en Cinquera, pueblo de El Salvador arrasado por «subversivo» en medio de una cruenta guerra. La directora logra atrapar el alma de los personajes en una exploración que no tiene miedo a despertar los fantasmas, porque reconoce la importancia de devolverles su memoria.

Huezo también apuesta por volver con ellos al lugar más pequeño. Nos trae memorias de violencia en un contexto en donde la pobreza y la religión detuvieron el tiempo y que ahora, con el esfuerzo de voluntades y brazos de hombres y mujeres va recuperando poco a poco su vida. Una cámara que vuela desde la inmensidad de los bosques hacia el gesto más sobrecogedor y un cine que expresa, a través de múltiples voces, la inquietud creadora y política de una de las mujeres cineastas más importantes de América Latina.



Desde su estreno en aquella mítica duodécima edición del Festival Internacional de Cine de Cannes, **Araya** (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959) parece haber estado siempre fuera de su tiempo. En el certamen compartió el premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI) con **Hiroshima, mon amour** (Alain Resnais, Francia, Japón, 1959) en un año que marcaría el inicio de la *nouvelle vague* con **Los 400 golpes** (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, Francia, 1959). Era la inauguración de una idea de modernidad y en su forma cinematográfica **Araya** evocaba las voces narradoras de documentales clásicos como los de Robert Flaherty e introducía algunos elementos del neorrealismo italiano —a menudo se le comparó con **La tierra tiembla** (*La terra trema*, Luchino Visconti, Italia, 1948)—, pero esa fusión entre registro documental, construcción ficcional y poesía, tanto en el texto como en la imagen, fue propia del cine que se hizo en la década siguiente, desde Francia hasta América del Sur con directores como Chris Marker, Joris Ivens, Glauber Rocha, Fernando Birri, y otros. **Araya**, entre el clasicismo, la vanguardia y la modernidad quizás no cosechó influencias en Venezuela, su país de origen,

pero sí sembró el camino para el Cinema Novo de Brasil¹. Tomó del pasado esa voz narradora que sería permanentemente cuestionada en los nuevos cines latinoamericanos y sus imágenes parecen evocar el trabajo fotográfico de Paul Strand o Gabriel Figueroa del cine clásico mexicano.

A más de medio siglo de su estreno ¿qué es hoy **Araya**? Esa tierra árida en la que «nada crecía», en la que «toda vida y todo sustento venía del mar», ¿qué diálogos podemos encontrar con el cine de su tiempo y con el de ahora? **Araya**, esa región salina, entre el mar y el desierto, ordenada por un tiempo casi mítico, abría las puertas de sus casas llenas de sal para observar los últimos días de una forma de trabajo a punto de desaparecer. Me recuerda al gesto de Carmen Castillo y su equipo al filmar **Inca de Oro** (Carmen Castillo, Francia, 1996), en Chile, una región que, como **Araya**, fue esplendorosa en su pasado, pero en el presente —mediados de los noventa— vivía entre leyendas, como un puerto en el que sus habitantes parecen estar de paso. Quizá en Latinoamérica existieron muchas **Araya**. Trazamos entonces un corte territorial: buscar en nuestros territorios un posible camino que inauguró la película de Benacerraf y que siguieron directores como Rocha (**Barravento**, Glauber Rocha, Brasil, 1962) o Birri (**Tire dié**, Fernando Birri, Argentina, 1960). Volver a ellos y preguntarnos qué nos dicen ahora esas imágenes que en su tiempo buscaron la movilización entre distintas revueltas políticas. Hoy, como ayer, en las distintas formas de trabajo amenazado por los partidos políticos de derecha, está la subsistencia misma. El término “salario” tiene sus raíces en la palabra sal, nos recuerda la película de Benacerraf. La sal como territorio. La sal como trabajo.

1 «Las imágenes del desierto, la sequía, la sed, los animales muertos, son tan inspiradoras en los comienzos del Tercer Cine como los trenes», escribe Moira Fradinger (2016). Leer los manifiestos del Tercer Cine latinoamericano en la urgencia de nuestro presente. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. IV, Núm 9. 46-54. Disponible en: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/ccc09/ccc09-esp.pdf>. Respecto a las influencias sobre el Cinema Novo y el cine de Rocha, la misma Benacerraf lo ha compartido en distintas entrevistas, ver, por ejemplo: <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=7424>

Las películas propuestas aquí siguen un orden cronológico. Como antecedente imaginario de la película venezolana está **Redes** (Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann, México, 1936), con su iconología de cuerpos al sol, imágenes que volverán más tarde en **Pedreira de São Diogo** (Leon Hirszman, Brasil, 1962) en donde el sudor de los trabajadores de una cantera en Río de Janeiro recuerda al esfuerzo de los pescadores mexicanos filmados como si se tratara de una coreografía acompañada por la música de José Revueltas. En las películas de los sesenta de este programa, lo coreográfico es sustituido por un montaje menos poético, uno que recuerda al soviético con el uso de primeros planos, cortes rápidos y un contrapunto sonoro.

Algo curioso sucede en la década de los setenta, las ideas de una izquierda clásica asociada al pensamiento soviético parecen entrar en crisis, el cine latinoamericano busca sus referentes en su propio pasado, las tramas se enrarecen, hay saltos temporales, tiempos míticos que dan cuenta de una historia colonial que persiste en el presente. Es el manierismo de la imagen. De este período es la peruana **Espesismo** (Armando Robles Godoy, Perú, 1972) en la cual lo que perdura del desierto de Araya son esas alucinaciones provocadas por el calor o la sed; esta película parece producto de esos sueños, el desierto es el escenario de un hombre que corre, «¿quién es el hombre que corre?» y el lugar de encuentro de una pareja casi fantasmal.

Estas películas, variaciones de una idea sobre el desierto, sobre el calor, sobre la sal, pretenden buscar correspondencias entre un territorio que históricamente ha compartido los mismos problemas: la explotación laboral, la riqueza de unos cuantos, la división sexual del trabajo. Un territorio que ha interrogado, a partir de la forma cinematográfica, cómo dar cuenta de ellos. De la voz omnipresente del documental clásico a la voz prestada de los documentales de los sesentas a la voz de las directoras que se enuncian en primera persona. Las «variaciones de la sal» parecen infinitas; que la película de Benacerraf nos siga ayudando a pensar cómo filmar otras **Araya**.



BARRAVENTO

Glauber Rocha

1962, Brasil, 81 min.

La riqueza visual de **Araya** (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959): el cabrilleo del mar, las ropas negras de las mujeres contra el blanco de las montañas de sal, pero también la idea del tiempo dada por el montaje —la narración sucede en un día que parece siempre el mismo— coinciden con la musicalidad de **Barravento**. Si la imagen guía a uno, el sonido organiza el sentido de la otra. En la película de Rocha, la música está ligada al candomblé que se enriquece con los cultos africanos, el espiritismo y el catolicismo. El sonido de los cantos y el ritmo de los tambores marcan el movimiento de los cuerpos. A partir del trabajo con el sonido —similar al contrapunto del cine soviético— se traza el destino de los habitantes de esta aldea de pescadores en Bahía, que parece existir en una suerte de tiempo en suspenso, interrumpido sólo por la llegada de Firmino (Antônio Pitanga) que lleva a la aldea ideas de liberación. Serán acaso estas ideas las que despierten el “barravento”, ese «momento de violencia, cuando las cosas de la tierra y el mar se transforman», como advierte la película en su inicio. Ideas capaces de agitar ese tiempo suspendido.



REDES

Fred Zinneman, Emilio Gómez Muriel

1936, México, 61 min.

«El tiburón le gana siempre al robalo, pero nosotros no somos pescados» dice Miro, el personaje interpretado por Silvio Hernández, en la escena en la que está por convocar a sus compañeros para exigir precios más justos por su pesca. Momentos después, en su discurso, dirá: «la pobreza no es ley de la naturaleza ni ley de dios». Nada hay de natural en la explotación del hombre por el hombre es la tesis de varias películas latinoamericanas durante las décadas del 60 y 70, de las cuales **Redes** y **Araya** (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959) son un antecedente. Los cineastas posteriores volverán a ellas para cuestionarlas o para recuperar su riqueza plástica. La imaginería visual es un elemento común en ambas; la cinematografía de Paul Strand remite a lo que hará, años más tarde, Gabriel Figueroa en el cine mexicano, con imágenes ligadas a una suerte de idea de "lo nacional": el paisaje con sus magueyes, ríos y mares o los cuerpos de los hombres que también hacen referencia a los retratados por el muralismo, cuestión en la que quizás se dé una idealización con respecto a la forma, presente en ambas películas. En la tensión entre el concepto trabajo y el tratamiento poético que se le brinda en la película, los momentos de mayor libertad suceden cuando la imagen parece obedecer más al oído que al ojo, cuando el montaje parece privilegiar lo sonoro sobre lo visual.



PEDREIRA DE SÃO DIOGO

León Hirszman

1962, Brasil, 18 min.

LA VIDA DE UNA FAMILIA IKOODS

Teófila Palafox

1987, México, 22 min.

El mundo del trabajo está presente en las dos películas que conforman este programa. La primera ***Pedreira de São Diogo***, es una ficción que también establece un diálogo con ***Barravento*** (Glauber Rocha, Brasil, 1962): un grupo de trabajadores en una cantera en Río de Janeiro se moviliza para prevenir un derrumbe cerca de sus hogares. Ya antes habían dejado de trabajar para evitarlos, pero otros trabajadores los reemplazaron y las catástrofes continuaron; la única opción posible es llamar a la unión de los habitantes, acaso dando cuenta de esas vidas y señalando lo que se pone en riesgo, para que termine por fin ese ciclo de desastres. La plasticidad de los cuerpos de los trabajadores al sol o el montaje que evoca al soviético es muy distinto al de ***La vida de una familia ikoods***, un documental que es el resultado de un taller impartido por los cineastas Alberto Bencerril y Luis Lupone en San Mateo del Mar, Oaxaca, México; en ella Teófila Palafox, habitante de la zona, toma la cámara para filmar a su comunidad y nos permite centrar la atención en la mirada particular que ella hace a sus compañeras, sobre todo, a su trabajo textil, permitiéndonos establecer una correspondencia con el interés de Margot Benacerraf con las mujeres que hacen vasijas de barro en ***Araya***. Otro punto interesante entre ambas es el punto de vista de quién narra: en ***La vida de una familia ikoods*** no hay voces en *off* que «tomen la palabra» de aquellos que son filmados, en esta película son directamente las involucradas las que parecen mostrarnos sus vidas, sus imágenes.



ESPEJISMO

Armando Robles Godoy

1972, Perú, 85 min.

El mar de **Araya**, su desierto de sal y su calor agobiante parece extenderse hasta los arenales del Ica con sus haciendas abandonadas y viñedos, en donde los trabajadores silban como pájaros. El registro poético de la película de Benacerraf en **Espejismo** se transforma en una especie de neobarroco propio del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, que entre las décadas de los 70 y 80 exploró temas como el deseo erótico, la religión católica y la voracidad colonialista —en ese sentido, la película comparte ideas con **Barroco** (Paul Leduc, México, 1989)—. Si en **Araya** (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959) todo parecía hacer parte del mundo material: el trabajo, los cuerpos con sudor; en **Espejismo** las imágenes parecen ser producto de una pesadilla o de una alucinación; son imágenes evanescentes, como los sueños que olvidamos al despertar. Esto, quizás, como consecuencia de que las historias centrales nos sean contadas desde el punto de vista de dos niños, uno de ellos, heredero de polvo y recuerdos, el otro, alguien que simplemente desea comprar unos tenis para jugar al fútbol. Imágenes vaporosas, como los recuerdos de la infancia.



INCA DE ORO

Carmen Castillo, Sylvie Blum

1996, Chile, 57 min.

Como *Araya*, *Inca de Oro* fue una región de gran esplendor en el pasado. Ubicada en el norte de Chile, la voz en *off* de la directora de la película, Carmen Castillo, nos cuenta que, durante sus tiempos de bonanza, los mineros solían pagar sus deudas con pequeños pedazos de oro. Esta, es una de tantas historias que sólo recuerdan los que quedan. Sin embargo, *Inca de Oro* no se sostiene solamente por la melancolía causada por las glorias pasadas, nos advierte Castillo. Tiene razón. En el territorio árido de *Inca de Oro* descubrimos la fuerza del encanto de lo cotidiano: las canciones que entonan sus habitantes —todas mexicanas; es interesante el reconocimiento que puede darse en referentes de lugares aparentemente tan distantes— o la hospitalidad con la que acogen a los que llegan o están de paso. Como en *Araya*, en *Inca de Oro* hay una suerte de registro coral; conocemos el lugar a través de sus distintos habitantes —la mujer de *Inca de Oro* que va mudándose de ciudad en ciudad pensando en el amor anhelado y en un pedazo de tierra propia para cultivar nos recuerda a la vendedora de pescado de *Araya*—. En ese sentido, resulta interesante esa suerte de “mirada femenina”, presente en ambas películas: una especial atención a la vida y al trabajo de las mujeres que en *Inca de Oro* presenta cuestiones relativas a la diferencia sexual. Finalmente, *Araya* e *Inca de Oro* son lugares que también nos hablan del saqueo colonialista dado hace cincuenta años en Venezuela o hace treinta en Chile, unos saqueos que todavía existen.

**ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.**

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

Santiago Trujillo
SECRETARIO DE CULTURA
RECREACIÓN Y DEPORTE

**INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES (IDARTES)**

María Claudia Parías
DIRECTORA GENERAL

Lina María Gaviria Hurtado
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Leyla Castillo Ballén
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN

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

Luis Felipe Raguá
Programación

HORIZONTES

Pulsiones audiovisuales alrededor
de Araya de Margot Benacerraf

María Luna (Colombia)
Karina Solórzano (México)
Curadoras invitadas

Carlos Andrés Barrera Espinosa
Corrección de estilo

Tangrama
Diseño editorial y edición digital
de imágenes

Diseño de carátula: Laura Vásquez
Moreno, a partir de un fotograma
de **Araya** (Margot Benacerraf,
1959). Cortesía de Milestone Films
y Margot Benacerraf

Imágenes en páginas interiores:
Araya, Cortesía de Milestone Films
y Margot Benacerraf

Derechos y/o fuentes como apare-
ce en cada comentario filmico

ISSN 2806-0156

Descárguelos en internet en:
[https://idartescasagov.gov.co/
cinemateca-debogota/
colecciones-libros](https://idartescasagov.gov.co/cinemateca-debogota/colecciones-libros)

**INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES (IDARTES)**

Calle 8 # 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (+571) 379 5750
idartes.gov.co

**CINEMATECA DE BOGOTÁ
GERENCIA DE ARTES
AUDIOVISUALES**

Carrera 3 # 19-10
Bogotá, Colombia
Conmutador: (+571) 379 5750
extensiones 3400 y 3410
cinematecaenlaciudad
@idartes.gov.co
cinematecadebogota.gov.co
f Cinemateca de Bogotá
t @cinematecabta
i @cinematecabta



El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (Idartes).



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.



Esta publicación se finalizó en marzo de 2024. Se utilizó la fuente Basetica de Matthieu Cortat en páginas internas.

Del 21 al 31 de marzo de 2024
Cinemateca de Bogotá

HORI ZON TES

Organiza



CINEMATECA
DE BOGOTÁ



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



Apoya



GOBIERNO DE
MÉXICO

