La Pesadilla de Nanook

La seducción de lo real #1 Septiembre 2020

ala dos COLOMBIA

Director
Diego García Moreno

Editor general
Hugo Chaparro Valderrama

Editor convergente
Diana Díaz Soto

Coordinador de diseño y estrategia digital
Christian Bitar

Editora asociada
Amanda Sarmiento

Comité editorial
Hugo Chaparro Valderrama
Diana Díaz Soto
Diego García Moreno
Juan Camilo Álvarez
Juan Guillermo Ramírez
Amanda Sarmiento
Alejandra Meneses
Christian Bitar

Diagramación y diseño
Annie Tovar
Convenio UNITEC-ALADOS

Asesoría diseño y logo
Mavila Trujillo

Fotografía portada
Mario Niño.

CONTENIDO

Bienvenida

Editorial 6

Hoy es Nanook quien está detrás de la cámara. La realidad es narrada por "el otro" y lo que su lente registra inspira *La pesadilla de Nanook* , una publicación nacida en el trópico para seguirle el rumbo a la nave del cine documental.
Diego García Moreno

De lo convergente, lo digital y otros mundos hostiles 9

Bienvenida al lector 10

El término ALADOS alude a seres con extremidades que les permiten volar. En Colombia es también la denominación de un grupo de personas que, congregadas en la Corporación Colombiana de Documentalistas, vuelan en torno a los relatos audiovisuales y las problemáticas de lo real.
Diego García Moreno

Entrevistas

33 "En un contexto de guerra, la ficción y el documental son insuficientes". Colectivo Los Ingrávidos.

En un México sacudido por la guerra contra el narcotráfico, la corrupción y los homicidios, el Colectivo Los Ingrávidos encontró en los lenguajes experimentales, el documental, el espectáculo y la ciencia herramientas para crear contenidos audiovisuales que le dieran una dimensión poética y política a los movimientos sociales y a los hechos ausentes en los medios de comunicación.
Jennifer Argáez U.

41 En diálogo con Andrés Di Tella

Un encuentro en primer plano con el documentalista argentino que ha hecho de su oficio una reinvención permanente.
Juan Camilo Álvarez

58 La cámara como una herramienta de poder

El cine local abre posibilidades de representación, nuevos estilos y propuestas de distribución. Natalie Adorno nos cuenta su experiencia en el cine comunitario, su investigación sobre el cine afro en Colombia y los nuevos retos de difusión que enfrenta con Distrito Pacífico.
Talía Osorio Cardona

70 *Fait vivir*

Con la precisión de un escalpelo, Óscar Ruiz Navia desnuda su oficio en su más reciente trabajo documental, *Fait Vivir*. Comparte las experiencias de rodaje, su trabajo como viajero de sueños y mitos. Sus palabras se vuelven imágenes que abrazan la memoria. Brevemente se plantean las diferencias entre el sonido directo para ficción y para documental, enfatizando en el pequeño equipo técnico que realiza un documental y la misión, casi imposible, de perturbar lo menos posible la realidad circundante.
Juan Guillermo Ramírez

Dossier MIDBO

Una selección de testimonios sobre la MIDBO a través del tiempo y su memoria.

Pequeña arqueología desde los afectos 12

A veinte años de la MIDBO 31

Veni, Vidi MIDBO, Vici 38

El cine como reflejo de lo que somos 64

Reseñas

Jonas Mekas: No olvidar cómo mirar 20

¿Cómo definir a Jonas Mekas? ¿Recordando que en su cine importa más la libertad que la perfección? A través de esta semblanza se descubren varias respuestas posibles.
Juan Camilo Álvarez

El álgebra de Di Tella, Andrés 51

Con base en la memoria compartida entre el escritor Ricardo Piglia y el documentalista Andrés Di Tella se descubre de qué manera Piglia es un alter ego de Di Tella a través de un relato que simula en su narración un álgebra infinita.
Augusto Bernal Jiménez

Dulce, de Guille Isa & Angello Faccini 77

Dulce, de Guille Isa y Angello Faccini, nos introduce en la tradición ancestral de las mujeres pescadoras de concha (piangua) en la costa Pacífica colombiana, a través de una niña, hija de piangüera, que le teme al agua. Cortometraje galardonado en Sundance, Palm Springs y Toronto.
Maritza Blanco.

Después de Norma 79

La familia y sus enfermedades, que definen el cariño y la lealtad entre sus miembros, son el material humano de un documental que desnuda a sus personajes alrededor de la ausencia y el abismo de la muerte.
Hugo Chaparro Valderrama

Semblanza de Luis Ospina

¿Sí será verdad que Luis Ospina se fue? 65

Las *fake news* enterraron a Luis Ospina antes de que muriera. El recuento de sus últimos momentos es una semblanza del cineasta y del amigo. Pero, sobre todo, sugiere una pregunta: ¿cuál será el peso de su ausencia?
Diego García Moreno

Un testimonio 67

Luis Ospina era algo tan natural, hacía parte tan esencial del paisaje de nuestras vidas, que teníamos la convicción oculta de que nunca iba a morir. Un perfil del colega, el maestro y el amigo. La huella que deja Ospina en la cinematografía colombiana.
Víctor Gaviria

Una carta para Luis 68

Infinitos los deseos y recuerdos y andares en mi cabeza al pensar que estás ahora en la dimensión desconocida… todo lo compartido, consultado e inspirado no se me escapa nunca. Qué fortuna habernos encontrado en este mundo. En los olivares de San Gimignano dejamos huellas digitales, cibernéticas y en Technicolor. De tu para from Karen.
Karen Lamassonne

Oficios y técnicas

39 Sonido para documentar

El sonido hecho imagen a través del oficio por el que se escucha un documental.
Isabel Torres

La periferia es el centro

15 Los monstruos son los otros

Aquellos que están situados en el centro de lo establecido y se agrupan de una manera gregaria alrededor de la norma –social, sexual, racial, económica–, consideran a los que se encuentran en la periferia como criaturas distantes y distintas. ¿De qué manera se explica esta visión en el cine?
Hugo Chaparro Valderrama

Editorial

La Pesadilla de Nanook

Todos los que navegamos en las aguas de lo real nos topamos, inevitablemente, en sus torrentes con Nanook. El esquimal en su kayak es imagen mítica, punto de partida, construcción de suma sencillez cargada de aparente pureza. Aparente, porque es sabido que en sus imágenes híbridas se conjuga la puesta en escena y las referencias contundentes de la realidad: Nanook lleva en el interior de su nave todo lo que representa la distancia, la diferencia, la diversidad, el sentido de "el otro", el mundo por descubrir, la esencia de un relato que inspiró a John Grierson para definir esta práctica como cine documental.

Un siglo ha transcurrido desde que Flaherty, el explorador de las minas de hierro del noreste del Canadá, forjado por el azar como cineasta, en su calidad de primer-mundista y, sin ser consciente de sus consecuencias, aportara a ese arte entonces joven llamado cine una visión humanista que, años más tarde, en 1936, condensó en su artículo "La función del documental", publicado en la revista italiana Quindicinale di Divulgazione Cinematografica de Roma:

"Nunca como hoy el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos. El camino más rápido, más seguro, para conseguir este fin, es ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes. Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos más allá de las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana y a comprender que el «extranjero», sea cual fuere su apariencia externa, no es tan sólo un «extranjero» sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración. El cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital"

El mundo al que Flaherty invitaba a descubrir era el territorio que el "mundo civilizado" consideraba "extranjero", el que tenía otra apariencia externa, el que era agobiado por otros problemas, el de las luchas cotidianas diferentes a las del ciudadano de la calle. El hombre de la calle era, por supuesto, el ciudadano de New York y Berlín, el de Londres y París, el que traía la lectura de imperios y colonias, y que en aquel momento estaba amenazado por un manto trágico de confrontaciones raciales y territoriales en las que el indefenso extranjero se vería comprometido.

Ha pasado un siglo. Hoy es Nanook quien mira detrás del lente. La cámara ha pasado de las manos del hombre de la calle al hombre del hielo y de la selva. Aquel que era objeto es ahora quien cuenta, quien se narra a sí mismo o narra el mundo desde su punto de vista; quien propone el contraplano y sale a filmar al hombre de la calle. Mientras Nanook observa, a su lado, a la deriva, un oso polar hace acrobacias para no caer de su témpano de hielo; mientras Nanook recorre el trópico, fascinado con los cantos de guacamaya, alcanza a ver un oso de anteojos esperando en un zoológico que una corte de justicia decida si le corresponden los mismos derechos que a los seres humanos. A cada golpe de remo caen las selvas entre el rumor de motosierras o son devastadas por fuegos provocados para atiborrarlas con ganado. Ahora, sus semejantes cruzan despavoridos las fronteras buscando llegar a calles hostiles donde creen que tal vez podrían solucionar sus carencias, las penurias provocadas por la corrupción que carcome sus clanes o por el desastre provocado por corporaciones sin rostro que extraen las materias primas del subsuelo o fatigan la superficie de la tierra con voraces monocultivos en sus campos.

Pero, al mismo tiempo, en medio de esa inquietante realidad, Nanook descubre semejantes que logran sonreír, que luchan por mantener sabidurías ancestrales, "extranjeros" que componen utopías y músicas para acompañar procesos de reconstrucción de lo averiado, mentes tercas que no se dejan empujar al foso de la desesperación e invitan a las gentes del hielo, de la selva y de la calle, a aunar esfuerzos para limpiar el aire que su tiempo de motores y plástico ha poluído.

Alados, la corporación de documentalistas de Colombia, es consciente de que Nanook es algo de nosotros y que ante nuestros ojos el mundo nos da motivos para considerarlo como una pesadilla. Pero siendo la pesadilla una parte integral de la esencia de los sueños, en su interior hay niveles de tensión que continuamente se modifican, referentes que cambian, evolucionan y nos proporcionan símbolos, pistas para actuar con buen tacto en el camino.

Alados ha invitado a muchos colegas a que complementen el relato de sus cámaras con la fuerza de la escritura y a que en conjunto creemos una revista para pensar el oficio del cine documental, del cine y las nuevas expresiones audiovisuales sobre lo real. Esperamos que muy pronto otros colegas de Latinoamérica y del mundo se unan a nuestro propósito y que nos convirtamos en un referente digno de hacerle eco a las palabras de Flaherty: "El cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital"

La pesadilla de Nanook es una revista nacida en el trópico ardiente que propone seguirle el rumbo a la nave del documental.

Diego García Moreno.

Foto: Amada Sarmiento.

De lo convergente, lo digital y otros mundos hostiles

Gracias a la invitación de volar que nos hace Alados, a la propuesta de desarrollar la "pedagogía de la seducción de lo real", estamos explorando un diálogo entre los géneros y las formas clásicas del periodismo cultural, con los recursos digitales, virtuales y convergentes que permiten hoy en día las tecnologías.

No se trata de frivolizar la cultura ni de hacer de lo real un relato pop, sino de llegar a los más recónditos escondites del mundo digital con otro tipo de contenidos para contactar a aquellos navegantes de Internet que son críticos, sospechan de la superficie y quieren profundizar en otras verdades, para que se dejen contagiar de lo real y su exploración audiovisual. Así que nos encontraremos con infografías, hilos, historias, memes, imágenes y videos interactivos, entre otros recursos que nos permitan ilustrar lo real en clave digital.

Le invitamos a navegar en los contenidos convergentes de este primer número, que corresponden en temáticas y propósitos a las elaboraciones de la revista en su versión clásica.

http://alados.co/pesadilladenanook/

Diana Díaz Soto

Bienvenida al lector

La denominación ALADOS refiere a seres que tienen extensiones del cuerpo que, en principio, les permiten volar. Es un criterio de clasificación tan amplio que incluye desde aeroplanos hasta cucarrones; tan ambiguo que trastabilla cuando en el horizonte aparece una gallina batiendo desesperadamente sus extremidades emplumadas. En sus archivos hay variedades que cumplen múltiples funciones, ya sean cuervos parlanchines o palomas mensajeras, colibríes o águilas, mariposas o zancudos, centauros o dragones, búhos, algunos peces y los enigmáticos *archeopteryx*, para solo citar algunos de ellos, sin olvidar el imprescindible ave fénix que viene a socorrernos cada que creemos fenecer. Zoologías domésticas, salvajes y fantásticas confundidas permiten incluso la intromisión de todos los ángeles -ya sean los que cantan las alabanzas al Señor o aquellos que han caído por los designios de Su furia a decorar los tormentos del fuego eterno-.

En el ámbito local, en Colombia, el término "Alados" hace referencia a los documentalistas que hacen parte de una asociación que, por motivos de conveniencia jurídica, optó por inscribirse en la Cámara de Comercio de Bogotá como corporación –esperando algún día hacerle honor a las iniciales contenidas en su sigla: Asociación Latinoamericana de Documentalistas-. Pero como la palabra *documental* es muy ambigua, algunos consideran que incluso puede sacar ronchas, es preferible asociar el término con cineastas de la no ficción o de lo real. Teniendo en cuenta que los límites entre ficción y realidad son cada vez más imprecisos, hay quienes prefieren que se les llame *cineastas*… simplemente *cineasta*. Entonces entramos en problemas porque para las entidades que financian el oficio los límites sí existen y está claro que consideran mucho más barato hacer cine documental que de ficción y no entienden que para lograr un buen resultado a veces hay que tomarse todo el tiempo o ir hasta recónditos lugares de nuestra esquizofrénica geografía, y que darle forma a una historia que se armó con la complicidad del azar y las obsesiones de un empecinado detective de lo inútil puede ser tan dispendioso y extenso en el tiempo, que hace que lo ahorrado en actores y locaciones deba pagarse en salarios de montaje y equipos de postproducción. Es que recibir en préstamo la imagen de una persona de carne y hueso y, a punta de trocitos de su vida, lograr la sensación de que en realidad es ella, que se le ha respetado su pensamiento, que no se ha violentado su intimidad, que a su disposición se han puesto todos los criterios éticos habidos y por haber, puede ser un ejercicio de alta sensibilidad y responsable intelecto, que toma mucho tiempo y puede convertirse en empresa muy costosa. Pero, ¿por qué depender de las instituciones oficiales para hacer documental? Si lo importante es aprovechar las ventajas tecnológicas, apropiarse de las herramientas de bajo precio, usufructuar de la democratización de los medios y estar continuamente produciendo memoria, siguiendo los grandes acontecimientos sociales, generando materiales que nos sirvan para entender lo que somos y nos den pistas hacia dónde vamos. La función del cine de lo real es otra, dirán otros. Lo importante es encontrar un lenguaje que nos defina, que surja de nuestra gestualidad, de nuestra estructura de pensamiento, que no esté contaminado con las sintaxis dominantes, colonizadoras, que el primer mundo nos ha tratado de inculcar desde el principio de la conquista. El documental debe, tiene, que ser libre, terapéutico, debe llevar el signo de tu yo, de tu étnia, en él se conjugan tu punto de vista, tus conflictos y toda la dinámica de lo social. Suena un coro a lo lejos. No seas egoísta, el documental debe ser la voz de los que no tienen voz. Se escucha un susurro. Debes entender que en la relación cotidiana con tu propia familia, en los conflictos con tu madre, están los secretos del universo, en la incertidumbre del amor está la esencia de la vida. Voces de sopranos y bajos confundidas contrapuntean, aturden, callan… Allí se reflejan los ecos de las explosiones de los agujeros negros, se conjugan el orden y el caos, la confusión y la promesa de clarificación del devenir, el destino; como diría el poeta de Greiff: "el raro albur".

Voces de Alados múltiples, diversas, ¡vengan en nuestra ayuda! ¡Vuelen! Divaguen, ordenen, reflexionen, diversifiquen, discutan, recuerden, jueguen, critiquen, hagan de este lugar virtual un espacio real, lúdico y de pensamiento. Comuniquen, hagan sentir la múltiple, mutable, sorprendente vitalidad de un oficio que sucumbe día a día ante la seducción de lo real.

Bienvenidos a *La pesadilla de Nanook*, la revista virtual de Alados, donde se honra la tradición forjada por el documentalista Robert Flaherty, observando, con admiración y respeto, a Nanook y a su familia cuando los conoció en el ártico canadiense, una geografía glacial, inversamente proporcional a los climas tropicales, que acaso habrían transformado los sueños del indígena inuit en pesadillas inspiradoras, ardientes o agobiadas tanto por el calentamiento global como por la diversidad que caracteriza un legado cultural contrastante con el de Nanook; un legado hecho memoria por los documentalistas que, al otro lado del mundo, le habrían enseñado el vuelo de las guacamayas, los cóndores –confundidos por los cronistas de Indias con grifos gigantescos, que alzaban entre sus garras a los indígenas para devorarlos en alguna cumbre andina– o el canto insólito de las salamandras que, supuestamente, cacarean imitando a los pollos.

Diego García Moreno
Presidente junta directiva ALADOS

Pequeña arqueología desde los afectos

Patricia Ayala

Ricardo Restrepo y la Muestra Internacional Documental llegaron a mi vida al mismo tiempo. Así debía ser, por supuesto. Con excepción de la versión número seis, Ricardo Restrepo, "Rire", siempre estuvo vinculado a este evento, que nació bajo la forma de un seminario, Pensar el documental, y al año siguiente se convirtió en la Muestra Internacional Documental, justo un año antes del temido cambio de milenio.

Mi relación oficial con la Muestra, así, a secas, como la llamábamos en esos tiempos, empezó precisamente en la sexta versión, la única en la que Rire no participó como director ni como parte del equipo organizador. En ese año, Ricardo Restrepo fue realizador participante y el público nacional tuvo la oportunidad de ver ese maravilloso corto de su autoría que es *El hombre detrás de la cámara*.

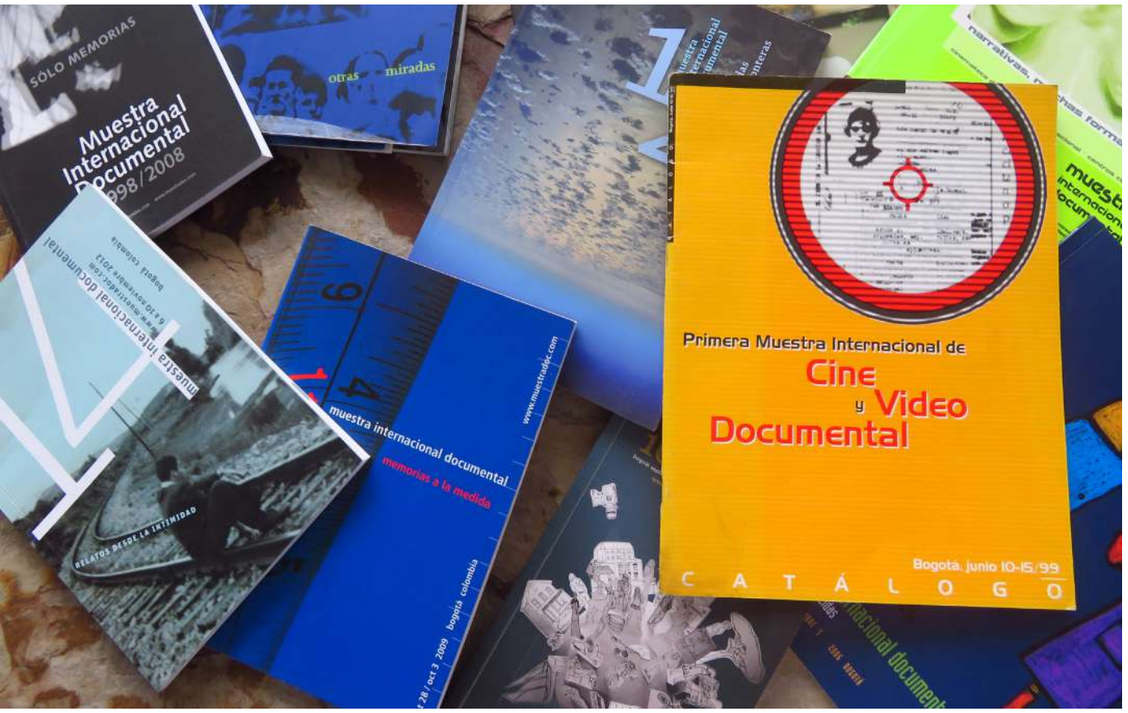
Yo, por mi parte, hice la coordinación general de un evento que no conocía y que estaba en crisis presupuestal. En ese entonces fueron la Dirección de Comunicaciones y la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura las entidades salvadoras que pusieron la escasa cifra de cincuenta millones de pesos. Entre estos aportes, y muchas otras gestiones y ayudas solidarias, logramos hacer una Muestra que concentró alrededor de ochenta películas, la mayor parte internacionales, contó con una retrospectiva de Jean Rouch, tal vez la más grande y significativa que se haya hecho en el país, albergó cinco invitados internacionales, Alfred Guzzeti y Arlindo Machado, entre ellos, y en cuatro salas, la vieja Cinemateca como epicentro, se reafirmó como el evento más importante del cine de no ficción en Colombia y uno de los más tradicionales y reconocidos del continente. El equipo organizador, liderado por Adelfa Martínez, entonces funcionaria de la Dirección de Cine, logró la hazaña de mantener la Muestra a flote en tiempos adversos, historia contada muchas veces en un país como el nuestro.

No fue fácil ni gratis. Asumir la coordinación general me llevó al insomnio, la taquicardia, la pérdida del apetito y, de paso, de la tranquilidad. Ahora pienso que alcancé a desarrollar algo así como un trastorno de ansiedad. Nunca, en adelante, en ningún área profesional, he sentido la angustia de aquellos días, esa que impide hasta respirar. Todo el que ha organizado un evento, grande, mediano o pequeño, sabe que es cierto. Se trabaja todo el año para que siete días o diez, una semana tal vez, sea la fiesta que debe ser, impecable y perfecta. La 6a Muestra no lo fue, por supuesto. Tuvimos muchos errores que nos hicieron sufrir horrores y, sin embargo, al final, el balance nos dejó a todos muy contentos. Los asistentes se quejaron de que el evento terminara tan pronto, los invitados internacionales se fueron pidiendo ser invitados otra vez y las entidades que nos apoyaron, embajadas, universidades y hasta empresas privadas, nos siguieron apoyando sin duda en los años siguientes. Increíblemente, quedaron $130 mil pesos en el rubro de caja menor.

Ricardo Restrepo. Foto: Patricia Ayala.

Para la Muestra siguiente Rire retomó su papel de director y, envalentonada, yo seguí haciendo la coordinación general. Ese fue el año en el que las finanzas nos permitieron estar un poco más holgados y darnos el lujo de contar con una productora general, para entonces Erika Salazar. Por varios años, este equipo, pequeño pero corajudo, hizo sus mejores esfuerzos para consolidar un evento que ha resultado definitivo en la formación de varias generaciones de cineastas colombianos y, sobre todo, de varias generaciones de públicos entusiastas con el género documental.

Desde mi lugar de realizadora y productora siempre he manifestado que la Muestra fue el escenario que me permitió enamorarme de la no ficción, mi maestría en cine documental. Por este evento han pasado los nombres más rutilantes -Frederick Weisman, Nicolas Philibert, Alan Berliner o Lourdes Portillo, entre muchos- y las películas más esperadas y definitivas. Se ha convertido también y, por supuesto, en el momento del encuentro, de la reflexión alrededor del oficio y sus dilemas, de los asuntos de la estética y el lenguaje, de las nuevas instancias y modelos.



Catálogos MIDBO. Foto: Patricia Ayala.

La 11ª. Muestra Internacional Documental fue mi despedida como organizadora. Un par de años después Rire hizo lo mismo. Desde los comités organizadores y curadores han participado profesionales que son o se han convertido en referentes de la escena audiovisual: Consuelo Castillo, Diego Rojas, Marta Rodríguez, Diego García, Óscar Campo, Diana Cuellar y, por supuesto, nuestro querido Luis Ospina (perdón por todos los que no alcanzo a incluir y que han sido determinantes). En realidad, bastaría con recordar que la Muestra es el proyecto más emblemático de Alados, la Corporación Colombiana de Documentalistas, y que la simbiosis entre una y otros ha estado presente siempre, en los más de 20 años que la una y los otros tienen en su historial y en sus procesos.

Los equipos han cambiado, la Muestra se ha transformado. Ahora es competitiva y lleva el apellido Bogotá. La **MIDBO,** organizada ahora por Ana Salas y Germán Ayala, sigue demostrando con sobrados méritos que, cada vez más, este es el evento más sólido del cine documental en Colombia. Hemos empezado a contar con el número dos. Hemos llegado a la versión 21 que tuvo lugar en la nueva Cinemateca de Bogotá y que a los ojos de todos fue la fiesta impecable y perfecta del documental. Vendrán otras versiones y otros equipos. El evento se transformará como ameritan los tiempos y los vientos que vayan corriendo. Con algo de suerte y mucho de tesón y compromiso, podremos seguir diciendo: larga vida a la **MIDBO**.

Los monstruos son los otros

Hugo Chaparro Valderrama
Laboratorios Frankenstein®

En poesía no existen
pueblos subdesarrollados.

Jorge Zalamea

Roberto Benigni en *Down by Law* parece la metáfora desquiciada y humorística del documentalista Roberto Minervini en *What You Gonna Do When the World's on Fire?*

Roberto –"Call me Bob!"–, interpretado por Benigni en la película de Jarmusch, es un turista italiano, perdido en el laberinto de New Orleans, que trata de aprender inglés. A la menor provocación lingüística anota en una libreta palabras desconocidas que acomoda a su lenguaje surreal.

"Buzz off! (¡Lárgate!)", le dice un cansado y borracho Tom Waits a Benigni cuando el azar los encuentra en el rumbo de una mala noche.

"Thank you! Buzz offa to you too!", dice Benigni. "No! Buzz off!", replica Waits.

"Ah, buzz off… Buzz off… Is a sad and beautiful world! Buzz off", continúa Benigni, escribiendo en su libreta. "Buzz… off… Good evening! Buzz off to everybody! Oh, thank you! Buzz off to you too! Oh, it's a pleasure! Thank you!".

Después de que Benigni se marcha –y de que mata a un hombre lanzándole una bola de billar con la que le parte la cabeza–, el destino los reunirá de nuevo en la celda de una cárcel donde Bob y Zack (Tom Waits) conocerán a Jack (John Lurie), un proxeneta caído en desgracia con la policía.

Como una versión entrañable y suave de Los Tres Chiflados –restándoles la brutalidad de los golpes que se propinan sin tregua Curly, Larry & Moe–, Bob, Zack y Jack escapan de la cárcel y se descubren navegando por los pantanos inciertos de Louisiana, hasta encontrar, en lo profundo de un bosque, la casa donde el amor espera a Bob, encarnado en una chica, providencialmente italiana, llamada Nicoletta (Nicoletta Braschi, la enamorada eterna del bufón perpetuo que es en el mundo Benigni).

Amor a primera vista, visto a través de una cámara: por Nicoletta, por el inglés y por la historia vivida con Zack y Jack, filmada con el tono melancólico que define los relatos de Jim Jarmusch, como si fueran documentales sobre la soledad matizados por la ficción.

Algo semejante a lo que le sucedió en el sur de Estados Unidos a Roberto Minervini –aunque la seducción fue para él más tortuosa y se inició, cuando su documental era apenas un proyecto, con la banda sonora del *rhythm & blues,* a la que luego le agregaría las imágenes–.

Investigar sobre las raíces de la música negra –vampirizada por la industria del rock para beneficio comercial de los músicos blancos, como señalara acertadamente Minervini en una

Down By Law *(Jim Jarmusch,1986).*

sesión de preguntas y respuestas con el público que asistió en agosto de 2019 a la proyección de *What You Gonna Do When the World's on Fire?* en el Lincoln Center de Nueva York–; recordar el legado de músicos de *blues* como Lead Belly –y de tantos cantantes negros que hicieron de la prisión un lugar que fermentó la tristeza de sus canciones–; conocer el bar de Judy Hill en New Orleans –hija del cantante Jessie Hill, al que seguimos festejando cuando escuchamos su megahit de los años 60, *Ooh Poo Pah Doo*–, y visitarlo con frecuencia para escuchar la música de Mississippi y Louisiana; interesarse por la historia de Hill –la mujer que está convencida, después de una vida de maltratos sexuales y adicciones, de que "las mujeres fuertes necesitan mentes fuertes porque tienen problemas fuertes"–, y organizar a través del montaje un relato en el que se vincula a Hill con las historias de un par de hermanos –Ronaldo (14) y Titus (9)–, con el activismo del New Black Panther Party y con las celebraciones del Mardi Gras, opacadas por la brutalidad del racismo –a la manera del Ku Klux Klan, que estremeció, ¡una vez más!, al sur de Estados Unidos durante el verano de 2017 con la tradición grotesca de sus prácticas de asesinato y linchamiento–, demuestran cómo en la producción de un documental interviene el azar y decide un destino inesperado para lo que se verá en la pantalla.

Eric Hynes, crítico, periodista y curador del Museum of the Moving Image de Nueva York, le preguntó a Minervini, en una entrevista para *Film Comment* (Agosto, 2019), si la brutalidad policial y el miedo generalizado que se vive en Estados Unidos lo motivaron para realizar el documental.

"Era un momento difícil en Estados Unidos, sobre todo en el sur", respondió Minervini. "Decidí explorar territorios desconocidos –los territorios afroamericanos del sur de Estados Unidos–. Así que fui primero a New Orleans, apenas a cinco horas por carretera desde Houston (Texas), donde vivo. Busqué gente con la que pudiera hablar, pues ese es realmente mi punto de partida, la manera como me acerco a mis proyectos:

conociendo gente, que después me presenta a otra gente, su mundo, abriéndome la puerta a otras comunidades. Y eso fue exactamente lo que sucedió con esta película. Pasaron algunos meses hasta que conocí el bar de Judy, que empecé a frecuentar hasta que la conocí. Ella fue la catalizadora, la que me presentó a los demás. A los chicos de la película [Ronaldo y Titus], cuyos tíos viven en un apartamento encima del bar. Además, Judy es una Mardi Gras Queen. Así fue como empezó todo. Después de ocho meses me di cuenta de que tenía que trabajar con ella. Al principio me concentré en conocer a la gente y en filmarlos por igual, en términos de tiempo, hasta que me percaté de que Judy sobresalía como personaje. Me había preguntado por qué era el momento adecuado para hacer una película sobre los estadounidenses de color, algo que fue muy difícil para mí, sobre todo para ganarme su confianza. Es algo que se establece a un nivel humano, que lo trasciende todo, incluso lo relacionado con la política, la raza, la clase. Para mí, confrontarme como un europeo blanco ante la realidad que presenciaba tuvo el efecto de una reacción constante, me hizo regurgitar mi condición y mis creencias, que mis estereotipos acerca de la América negra fueran demolidos".

What You Gonna Do When the World's on Fire? fue entonces una experiencia humana, cinematográfica y política, que ocupó durante año y medio a Minervini y a su editora, Marie-Hélène Dozo, organizando, durante el proceso de un montaje minucioso, las 150 horas que filmó, hasta conseguir una versión de dos horas.

La intimidad con los personajes y la comprensión de sus historias acercan al espectador al

What You Gonna Do When the Word´s on Fire? *(Roberto Minervini, 2018).*

mundo descrito por Minervini, desvaneciendo las barreras que representan los prejuicios y el rótulo que define a la pobreza como el sinónimo de una población vulnerable y marginal, cuando, en realidad, lo marginal, las "minorías", están representadas por el porcentaje de la riqueza en contraste con la multitud al otro lado del bienestar en un país donde el racismo es una actitud sedimentada por la ira y la vergüenza, magnificada en Estados Unidos cuando la frustración ante el fracaso económico y su segregación explotan con palabras como "nigger", "loser" o, en el otro espectro de un racismo diverso en sus colores, con apelativos despectivos como "White Trash" [Basura Blanca].

La empatía de la solidaridad –o la comprensión del horror a través de documentales donde el poder de la muerte es visto con el despliegue coreográfico filmado por Leni Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad*, realizado en 1934 durante el congreso del Partido Nacionalsocialista en Nuremberg, o como un sinónimo del riesgo en documentales como el que realizara Barbet Schroeder sobre Idi Amin Dada, "el pequeño Calígula, el Mussolini africano, el Ubú negro, el Hitler ugandés", según la descripción de la copia en DVD de la colección Criterion (1)–, han cifrado la recepción y el diálogo con el público, que puede conocer fragmentos del mundo según lo que descubra una pantalla y sus experiencias, inspiradoras para demoler nuestros estereotipos.

El tiempo recorrido desde que el productor, director y teórico escocés John Grierson definiera a la película *Moana* (1926), de Robert Flaherty, como un "documental", y a los documentales como "el tratamiento creativo de la actualidad", nos ha enseñado un desplazamiento geográfico de las cámaras en la tradición de Flaherty y sus observaciones de comunidades esquimales –*Nanook of the North* (1922)–, polinesias –*Moana*–, irlandesas –*Man of Aran* (1934)– o sumergidas en los pantanos de Louisiana –*Louisiana Story* (1948)–.

Al contrario del canibalismo cinematográfico, que aprovecha el exotismo como otra forma del estereotipo, documentales como los realizados por Flaherty y sus herederos desvanecen las

Los three amigos: Frances & Robert Flaherty, tras la cámara, con Richard Leacock.

fronteras entre el centro y la periferia; sugieren una pregunta que cuestiona la vanidad cultural definida por la supremacía económica: ¿quién decide en dónde se encuentra el centro y en qué law lugar se sitúa la periferia?

La ecuación es semejante en los relatos protagonizados por los mal llamados "monstruos". (2) Aquellos que están situados en el centro de lo establecido y se agrupan de una manera gregaria alrededor de la norma –social, sexual, racial, económica–, consideran a los que se encuentran en la periferia como criaturas distantes y distintas a lo aceptado por la norma. Es entonces cuando se persigue a Drácula, a las criaturas de Frankenstein o de la Laguna Negra en la película de Jack Arnold, al Quasimodo de *Notre-Dame de París* o a los motoclistas de *Easy Rider*, asesinados por el racismo sureño al final de la película de Hopper.

"El tratamiento creativo de la actualidad" nos descubre, por contraste, que los monstruos son los otros, y hace de los documentalistas narradores de cronología extendida cuando se comprometen con el tema de sus historias durante lapsos kilométricos. Al contrario de la ficción rutinaria que caracteriza a la corriente oficial del cine, sometida al tiempo express de producciones interesadas, ante todo, por una taquilla rentable, el documental y sus realizadores se parecen, en términos literarios, a los poetas, que escriben sin otro criterio que lograr un texto al margen de que sea publicado, más aún cuando el azar editorial los relega y consiente a la novela como la reina del carnaval literario.

La estirpe de documentalistas como Minervini, y de un ancestro notable como Flaherty, permite que descubramos a criaturas supuestamente periféricas y hagamos de ellas fantasmas que permanecen en el centro de nuestra memoria; que se desvanezca otra supremacía, igualmente falsa que la supremacía racial, como puede ser la supremacía regional, que establece diferencias entre lo parroquial y lo cosmopolita. Al fin y al cabo, toda metrópolis tiene su necrópolis: la muerte nos reúne como especie y su arrogancia se esfuma con la vida que rescata el cine y las verdades que puede revelar en tono documental o en las ficciones interesadas por los dilemas y misterios del corazón humano.

1-. "Idi Amin colaboró en todo momento con Schroeder y su camarógrafo, Néstor Almendros, pero condicionó tanto el montaje final que cuando se enteró de que había una versión más larga que no había autorizado, encerró en un hotel a 200 ciudadanos franceses, que residían en su país, y les dio el teléfono del realizador para que le contaran cuál era su situación. Schroeder accedió a cortar los minutos que el dictador, amablemente, le pidió quitar, hasta que, tras su exilio, pudo recuperar el metraje mutilado y completar el montaje final". General *Idi Amin Dada: A Self Portrait (*1974*),* The Criteron Collection.

2-. Según el DRAE: "Ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie".

Jonas Mekas no olvidar cómo mirar

Cultivar los campos de su propia imaginación

Juan Camilo Álvarez

Poco antes de pensar en la programación de la Midbo llegó la noticia. Jonas Mekas nos dejaba y con ello una obra escrita y audiovisual se hacía importante para rendirle un homenaje. Pronto saltaron las conexiones, los referentes, los estilos narrativos que van dirigidos hacia la búsqueda de otros cines posibles. Fue así como el núcleo central para la Muestra Internacional Documental llegó de la influencia de Jonas Mekas, así como de otros realizadores que se identifican con esta premisa: *Un cine más libre, menos perfecto.*

Este texto plantea la exploración sobre puntos cruciales en la obra de Mekas, reuniendo parte de su trabajo para *Village Voice – Film Culture* – El anti manifiesto 100 años del cine, para luego ubicar su impronta de filmación y su particular asociación del cine con las vanguardias artísticas. En toda esta actividad, existe a su vez un variado proceso de revisionismo sobre eventos, muestras, performance e instalaciones, que plantean, desde la secuencia crítica en el trabajo de Mekas, su punto de vista frente al cine, el arte, la cultura y la sociedad de Nueva York.

Retomando esa metodología de Mekas, la del diario, las notas, las impresiones sobre artistas y obras, reúno a continuación fragmentos de textos ya escritos y otros compilados para esta versión, ampliando este homenaje realizado por la Midbo.

Nota #1: Reminiscences of a Journey to Lituania (1972)

Programada en el ciclo titulado *Jonas Mekas: Destellos de belleza*, esta película, muchas veces vista, retoma para mí un especial sentimiento. El privilegio de haberla visto en su formato original, luego en video, luego en un museo. Por último, este año en una pantalla de cine en Bogotá dentro de la Muestra Internacional Documental de Bogotá 2019.

De nuevo Jonas nos transmite su impacto emocional y su energía latente luego de semejante experiencia en la guerra. Aviva esta película la revisión de su pensamiento sobre el cine, el arte y la época de posguerra. Nos hace la pregunta una vez más sobre la condición del inmigrante, del desterrado, la añoranza por volver a casa o la angustia del no regreso. Pienso inmediatamente en su publicación *"Ningún lugar a dónde ir"*, conectando inmediatamente estas reminiscencias, la experiencia del exiliado: "*¿Sabes lo que es pasear por Times Square y percibir de repente un olor que te lleva... a casa?"*.

En el *film Reminiscences* of a *Journey to Lithuania*, se enfoca la búsqueda hacia una propia identidad. El estilo visual y estético del film establece un tratamiento de la imagen a partir del uso del archivo y el *found footage*. Refugiarse en los recuerdos, vivir atónito sobre la huella del pasado y reafirmar la capacidad de enfrentarse a un presente (de esa época y la actual para nosotros) invita esta película a revisar nuestro propio lugar en el mundo. De esta manera la relación reciproca entre imágenes y sonidos se ubican en la película como un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias, como elementos homólogos que son trabajados a lo largo del discurso…

Nota #2: Aparece en la programación *Walden. Diaries, Notes and Sketches (1964-1969)*

Volver a un estado de origen. Otro estado creativo de Mekas en proceso de construcción. Fragmentos cada vez más saltarines, cotidianos, meditabundos. Abundan ahora las anotaciones, la palabra escrita y uno de los tantos códigos del diario y el viaje: la anécdota, la inscripción del recuerdo, la influencia de su poesía y de interpretar para sí, las nuevas posibilidades con la imagen. Metáforas, sonido no sincrónico, luego sincrónico. Textura no solo visual sino sonora. Cámara en mano, ideas y pensamientos muy cercanos al ámbito artístico del momento. Un gran conocedor de las posibilidades con el dispositivo y a tono con la influencia cultural y artística. Paik, Brakhage, Vanderbeek, Warhol, el ámbito artístico en Nueva York.

La película recurre a una visible singularidad expresiva, desprovista del canon audiovisual de la industria, de los grandes estrenos. Acude a Mekas una particular forma de ver y sentir las cosas a partir de su cámara y el sonido. Un índice ya de autor, que sería marcado de aquí en adelante en toda su obra.

Nota #3: *Out-takes from the life of Happy Man* **(2012)**

Otra de las películas programadas de este homenaje. Se ve desde allí a un Mekas asociado a su memoria, como lo ha sido siempre. Pero aquí existe la preocupación por aquello que se había descartado "del todo", que no quedó en pasados diarios, notas u experiencias de otros films. Reflexiones sobre el quehacer artístico y audiovisual, lo poético como índice, renuevan el espíritu incansable con un hombre asociado a la imagen recuperada. Posiblemente *imágenes sin ningún propósito, solo para sí mismo*, o para aquellos que de alguna manera se identifican con este tiempo singular auto reflexivo: el de las tomas, el de volver a mirar, el ánimo por establecer esa convergencia entre lo que ya pasó y el "estuve ahí". Volver a mirar y revisitar algo que posiblemente no tenía el propósito de ir a parar a una película y que, luego remontando, conectando esos registros atemporales, el recuerdo surge ante el inevitable curso de la vida hecho presente.

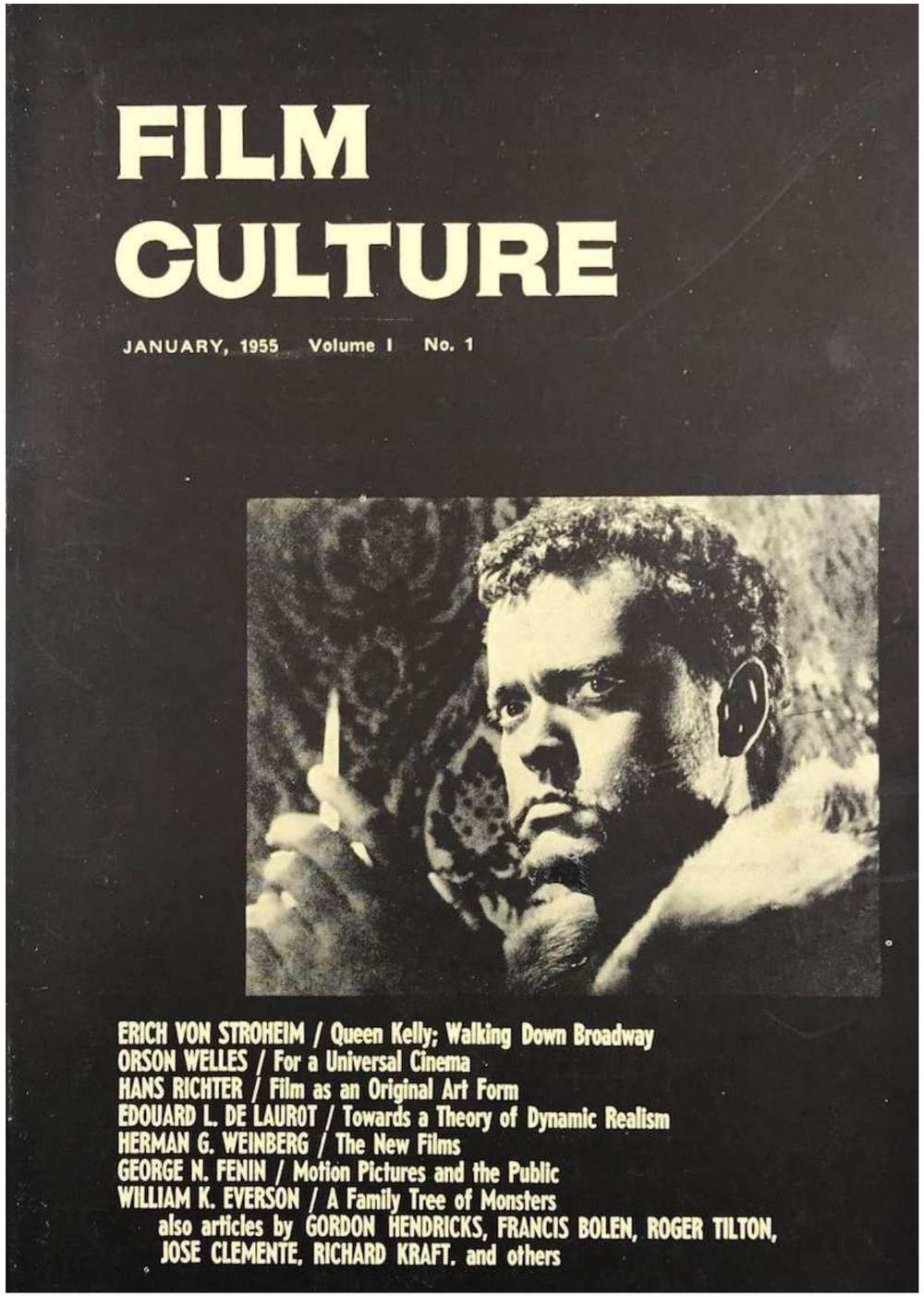
Bajo estas tres películas el homenaje perdura y hace necesario volver a otros estudios

---

Mekas para la historia del cine

Acontecimientos de finales de los cincuentas y sesentas como la primera huelga mundial por la paz y el periodo de la posguerra, entre otros, se unen a una intensa desesperación del autor por ubicarse en una tierra desde la condición de inmigrante. La experiencia con el exilio le significó un tránsito entre varias poblaciones de los Estados Unidos, cargando a cuestas un sentimiento de frustración al no poder independizarse de sus orígenes. Jonas ubica como dispositivo el diario. Ubica un correlato entre sus escritos y lo audiovisual, recordando que primero fue hábil en la palabra y luego llegó la imagen (o las imágenes ya en su propio status audio-visual).

Aparece por aquel entonces en el círculo artístico la necesidad del autorretrato, que tiene precisamente sus orígenes en la pintura, los *happenings* y la performance (más adelante *action painting*), manifestaciones artísticas que de a poco involucraron al cine en y fuera de escena. Luego le siguen en los 60 el video de creación que hace posible que el término video-danza surja como el lugar para pensar la tecnología y el video-performance como el lugar para pensar la intimidad.



Portada de la primera revista **Film Culture** *(enero 1955).*

Alrededor de estos términos el autorretrato propone al cine como una estructura de pensamiento e identifica que la importancia para reconocer el objeto de la obra se encuentra en el proceso mismo de su construcción, lo que implica ver el manejo de los medios tecnológicos y la puesta en escena como sus principales características.

Los dispositivos, por su parte, definen de algún modo el carácter de la obra en relación con lo que se cuenta, contemplando entre otras cosas el trabajo con imágenes de archivo, imágenes recuerdo, que avivan aún más la memoria y evidencian una historia personal a través de un diálogo del propio realizador delante y detrás de cámara.

Bajo estos acontecimientos, el *Film Culture – Village Voice*, aparecen como propuestas para que Mekas incursione en el ámbito de la crítica, la escritura reflexiva y el acompañamiento a artistas y todo tipo de creadores, que impulsaban la propuesta de "otros cines posibles" y de pensar "otro lugar del arte en la sociedad". Si era necesario en este tiempo pensar la imagen, ésta debía sobresalir de lo ya establecido. Hay entonces la necesidad de multiplicar los sistemas de producción y hacer del cine y sus historias un nuevo canon estético y técnico, dando también lugar a un papel del espectador "mucho más activo ante las obras".

Para Mekas, esto le significó consolidarse dentro del estilo Avant-Garde Americano, logrando asociarse con prácticas no usuales para el cine, pero que desde el cine y para las artes plásticas, era ya frecuente estimar otros usos en los dispositivos y la exploración de lo audio- visual. Luego, la llegada del video y la sobreestimulación del celuloide, explorando sus límites y desarrollando nuevas formas de producción, estas prácticas se asocian a la idea de una imagen/pensamiento sobre el valor de lo cotidiano, lo anecdótico y una huella inseparable del objeto del autor en sus obras: el valor de la subjetividad en el arte, en el cine, en la contemporaneidad, asociada a la evolución de los dispositivos y el lugar de enunciación.

Bajo este breve panorama, puede verse que el cine de Mekas se asoció al de una figura preponderante para el estudio del cine documental, del cine y la producción de imágenes en movimiento ligadas tanto a lo experimental como al video arte. El giro subjetivo, evidenciado en múltiples obras desde la época de las vanguardias artísticas, sería el centro de estudios y disertaciones acerca del diario de viaje, las cartas fílmicas, el ensayo audiovisual, sobre una posición crítica que incluso hoy día aborda diversas teorías. Mekas impulsó entonces, desde su cine, otras perspectivas narrativas asociadas a la figura de la subjetividad en el arte.

La subjetividad en el documental:

contexto y trascendencia en las vanguardias de los años 60

Las manifestaciones artísticas surgieron como respuesta a un giro político que anunciaba cómo el sujeto debía responder a su tiempo. La influencia de los cambios sociales, producto de las políticas que por ese entonces mostraban un gran auge de los movimientos sociales en la defensa de la identidad, trasladaron la mirada del artista hacia sí mismo en relación a un contexto histórico marcado por las diferentes voces que encontraban un discurso unificado.

El cine documental, en este sentido, toma un nuevo lugar. Examinar el mundo a partir del sujeto, ver sus transformaciones a nivel social y cultural, marcando otra manera de encontrar sus relaciones con otras formas posibles de representación. De esta manera, el cine documental adquiere otras posibilidades interpretativas en donde la película se presenta en construcción, la cámara se instaura como una herramienta para investigar su propia técnica y empieza a surgir la figura del autor, que hace más evidente su inscripción en el relato. Es así como la subjetividad trasciende lo personal y se instaura como un objeto político. Los intereses de la propia persona se reflejan también como un objeto colectivo y social, en donde surge la necesidad de una autoinspección a nivel cultural.

El cine documental toma una narrativa no lineal, fragmentada y sobre una lectura de la imagen con niveles de sentidos múltiples (también asociadas a prácticas como el ensayo audiovisual), a las cuales Jonas Mekas sabe incorporar en su obra, así

como una evidente influencia que va desde la escritura, la poesía y los diversos trazos literarios, entendidos estos como diarios, notas, discursos introspectivos con diferentes alcances interpretativos.

La relación entre la subjetividad y la realidad surgen para el cine documental como un tratamiento progresivo de esta figura (la primera persona), que poco a poco fue legitimada como forma posible para ubicar otro tipo de "objetividad" sobre el mundo.

La primera persona en el cine documental postula una búsqueda formal del propio cine en construcción hacia una nueva dialéctica. La puesta en escena toma un giro rotundo hacia la inscripción del autor y el proceso de filmación. Se incorpora entonces de esta manera, una noción de captura de las imágenes en el tiempo y la relectura de momentos e instancias históricas que vienen a resignificarse a través del proceso en el montaje.

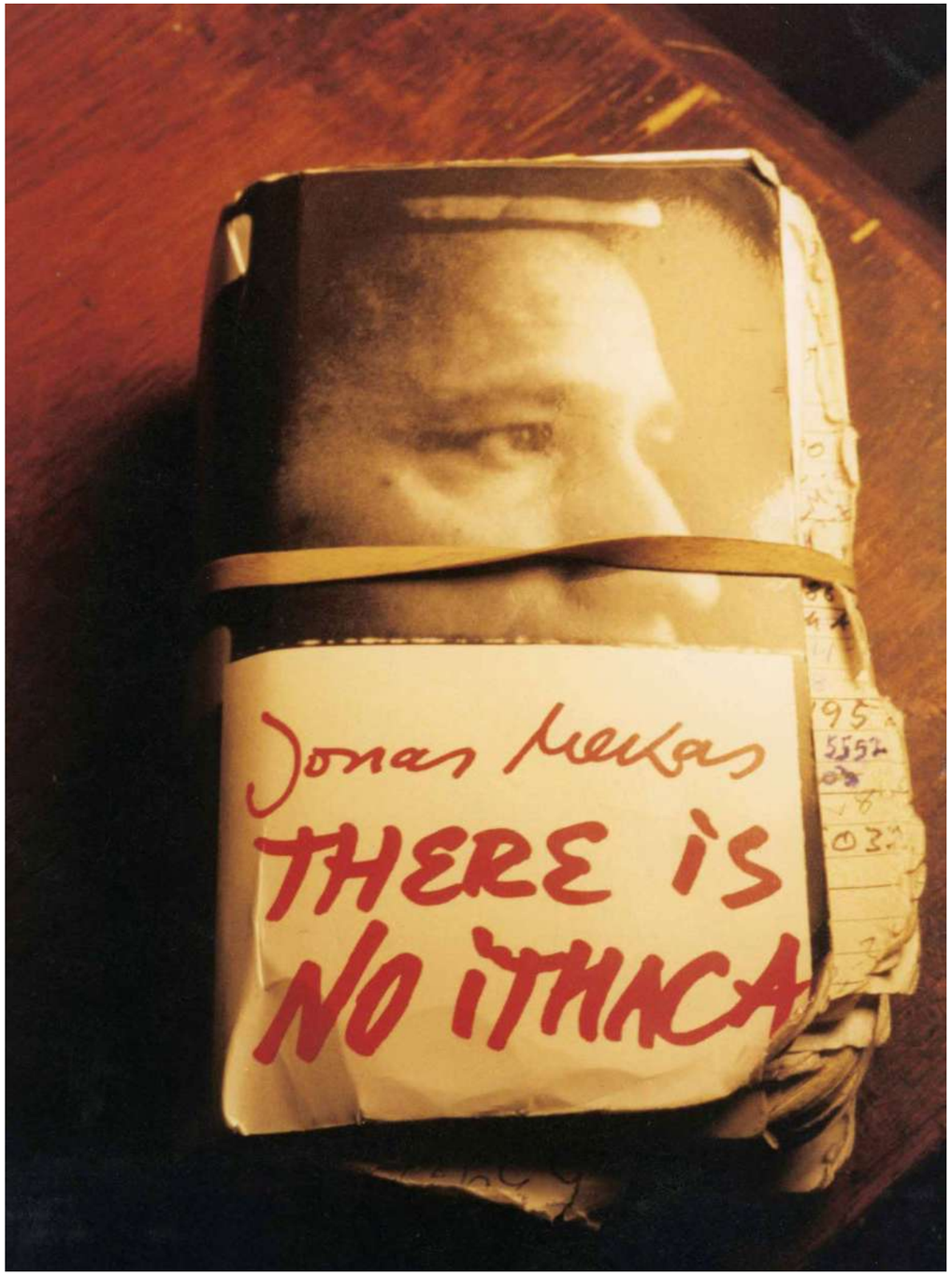
La apropiación de las imágenes que van de lo personal hacia lo público y lo privado, hacen posible un discurso en el que son evidentes las huellas del autor y sus experiencias con múltiples dispositivos.

Es así como en Jonas Mekas aparecen…
Las huellas de un autor y sus experiencias con múltiples dispositivos:

- Hay una experiencia testimonial. Lo vivido se enfrenta a un terreno por conquistar.
- El periodo de la posguerra es asumido desde una lectura circunstancial al eje social y político. La obra es cruzada por el sentimiento de sobrepasar la adversidad.
- El impacto y la relación directa con el mundo que se vive (o que ya pasó) es intensa, a veces sobre un discurso de estructura circular (de ida y vuelta) o fragmentaria.
- El Diario audiovisual: muestra a Mekas como un objeto de estudio cultural y social.

- Las etapas creativas/constitutivas para el relato se convierten periódicamente en: la del niño y adulto que van luego a la etapa de contraste entre el Viejo y Nuevo Mundo.
- Lo metropolitano, lo natural y lo cultural, son constantes bajo el reconocimiento de un nuevo/extraño/incorporado territorio.
- Las imágenes impulsan al realizador a tratar con aquello que no se olvida. A simbolizar, transformar y resignificar lo que se recuerda a nivel personal y colectivo.
- Hay un lugar especial de enunciación: el que filma y el que habla. El volver a mirar.
- Recomponer la realidad bajo un discurso identitario, etnográfico y ensayístico.
- El tratamiento de una imagen fragmentada (en pasado), pasa luego por el sonido (la voz de Mekas), que es asociada a una continuidad narrativa (en el presente y a partir del montaje).
- La singularidad expresiva en Mekas: esa brecha de tiempo entre lo filmado y lo editado: el pensar nuevamente sobre la marcha sobre este tiempo recuperado.
- Elegir y manipular lo filmado, para luego estructurarlo bajo una línea de pensamiento.
- La ejecución temporal del discurso es mediada por la reflexión sobre el tiempo y las imágenes que se derivan de este proceso. La fragmentación y el azar constituyen parte de la experiencia creativa.
- El lugar de la cámara - el otro espectador. El espectador es ese otro imaginado.
- Mi cuerpo, mi intimidad, el otro: acción/reacción frente al relato.
- Los intertítulos se sitúan como una guía o un meta comentario.

Al descomponer el universo creativo de Jonas Mekas se encuentra una constante actividad de revisionismo cultural. Con dicha actividad, Mekas produjo un impacto en diferentes campos artísticos, renovando el sentido por un cine diverso, integral, en constante articulación con otras formas expresivas y siempre en etapa de evolución.



Diario de apuntes de Jonas Mekas. **There is no Ithaca** *(1970-72).*

Aquí otras notas sobre su estructura y dispositivos narrativos:

Nota #4: Estados fílmicos en la obra de Mekas

Las películas de Mekas pueden considerarse bajo la idea de "estados fílmicos", pues entran en una mediación con el tiempo, el espacio y el lugar histórico donde se establecen los hechos y todo lo que ello implica para un sujeto que sufrió el exilio, que vivió en un campo de refugiados y que revisa constantemente, sobre sus materiales, las situaciones experimentadas.

> Los films en Mekas se componen por fragmentos que van de lo cotidiano a lo doméstico, lugares donde se ubica una mirada para ir de la intimidad, lo sentimental y afectivo a la experiencia de los actos cotidianos.

A partir del *diario de viaje* se ponen en evidencia el estado de reflexiones y acciones (por parte del realizador-viajero), con la producción de imágenes propias junto con otras que se construyen en esa transición cultural y social vivida en el presente.

> Las películas de Jonas Mekas desarrollan variadas puestas en escena, esos **estados del "yo"** que se van transformando conforme el realizador se construye a sí mismo y hacia los demás, conforme se pone en evidencia el uso del dispositivo como herramienta para captar su valor significante: sellar su cuerpo en ese tiempo experimentado.

En los hechos narrados existe el realizador, existe la asociación de su cuerpo con la de su experiencia: la máquina de escribir, el papel, las manos que se sobreponen a eso que se escribe. Su mirada a cámara, sus apariciones intempestivas entre uno y otro plano, para acceder luego a filmar y ser filmado, ceder el dispositivo y pasar del otro lado de la escena.

> Mekas se define a sí mismo en relación a su tiempo y a esos "otros", a esa minoría situada en un espacio indeterminado entre dos naciones y en donde la mirada del mundo está constantemente en relación/construcción.

El uso de las velocidades variables de obturación, los fotogramas que son revelados con esos leves traspasos de luz que hacen evidente cada inicio y corte de los planos; la exposición en el material fílmico, la constante manipulación de la óptica y el uso del sonido, permiten ofrecer una dimensión del trabajo que supuso configurar todo el relato en las películas de Jonas Mekas.

> Existen de este modo esas huellas que sugieren la inscripción del autor. Una cámara en mano en constante movimiento captando las reacciones de los otros, buscando momentos que luego pueden ser unificados. Una marcha estudiantil, un apresamiento, la ciudad de día y de noche. Las calles, el frío, las autoridades. Todos los sucesos son marcados por esa inscripción del autor.

El pasaje entre las imágenes es medido por los textos, la música, la temporalidad de los sucesos que son fragmentados continuamente desde varios puntos de vista. La acción de una cámara que se moviliza por entre la multitud o que se mantiene inmóvil y capta la reacción de los sujetos (a manera de retratos), se convierte así en sellos distintivos de *un diario* que trasciende a lo rutinario.

> *El diario audiovisual* permite otra dialéctica en la forma como se cuentan los hechos. Las reflexiones de Mekas sobre lo filmado mantienen un tempo específico. Su voz se sostiene, aparece o desaparece al iniciar o terminar la música. El corte entre imágenes fluye en ese pasar del día o la noche. De esta forma los sucesos transitan sin una necesidad de continuidad y prevalecen sobre una dialéctica con base en la experiencia, filmar en el momento exacto y captar las reacciones. La lectura de una ciudad y sus acontecimientos políticos, sociales y culturales, son referenciados por una huella histórica del autor.

El dispositivo intercede en esa visualización del mundo, actúa y se hace visible conforme el director decide ser el sujeto delante y detrás de escena, para ser testigo de lo que pasa y hablar de un tiempo que trasciende a la memoria y el tiempo.

> La lógica del autor en el film es posible situarla desde diferentes códigos visuales: su manera particular de auto-representarse y de presentar una homogeneidad estilística y fílmica con el paso de sus obras.

Siguiendo con las características que definen a los films de primera persona, el lugar del sujeto es también el lugar del realizador. Cada cosa que pasa está en relación a todos de acuerdo a la experiencia con el tiempo, la memoria colectiva, la familiar y la individual. Es desde la indagación existencial, la delimitación del espacio doméstico (y geográfico) como se encuentra una relación paralela del dentro/afuera, lo interior y exterior que hacen importante ubicar el origen de la mirada y la imagen de un cuerpo que trasciende a lo filmado.

Como preámbulo al cierre de este artículo y a la mención del homenaje realizado en la Muestra Internacional Documental de Bogotá, remito a este otro texto configurado en una época a la cual Mekas supo incorporarse, desde la mirada de un *Journal*, y luego aplicada de alguna manera desde su obra fílmica. También es importante ubicarlo bajo las múltiples propuestas que la Midbo ha incorporado año a año con su muestra de Cine Expandido y que encuentro pertinente asociar a nuestra época.

Sobre el cine expandido
Selección tomada (e intervenida)
del diario de cine
Versión original: 6 de febrero 1964
Versión intervenida: 4 de diciembre 2019

Aún persiste la discusión de cómo situar la experiencia del cine dentro y fuera de la sala oscura, así como la preocupación de la implementación del video como herramienta artística, el uso de la televisión como medio masivo de comunicación e incluso las experiencias con un software, tecnologías que hoy no solo implican retos para todo realizador o artista sino también la evidencia de cruces narrativos, procesos creativos experimentales y/o de laboratorio con múltiples propósitos.

…Inicia la intervención…

Existe en las imágenes un nuevo modo de percibir el mundo: el estudio creciente en los dispositivos.

Hay que seguir abriendo nuevas visiones para aprender a ver mejor. Educar y expandir la mirada del público ofrece también al artista ampliar sus horizontes creativos.

La acción en el film. Sobrepasar el límite de la pantalla y llevarlo a otras experiencias. En Mekas hubo un paso del fílmico al video y del video al cursor (a la web); luego, las correspondencias, la experiencia museo, entre otras.

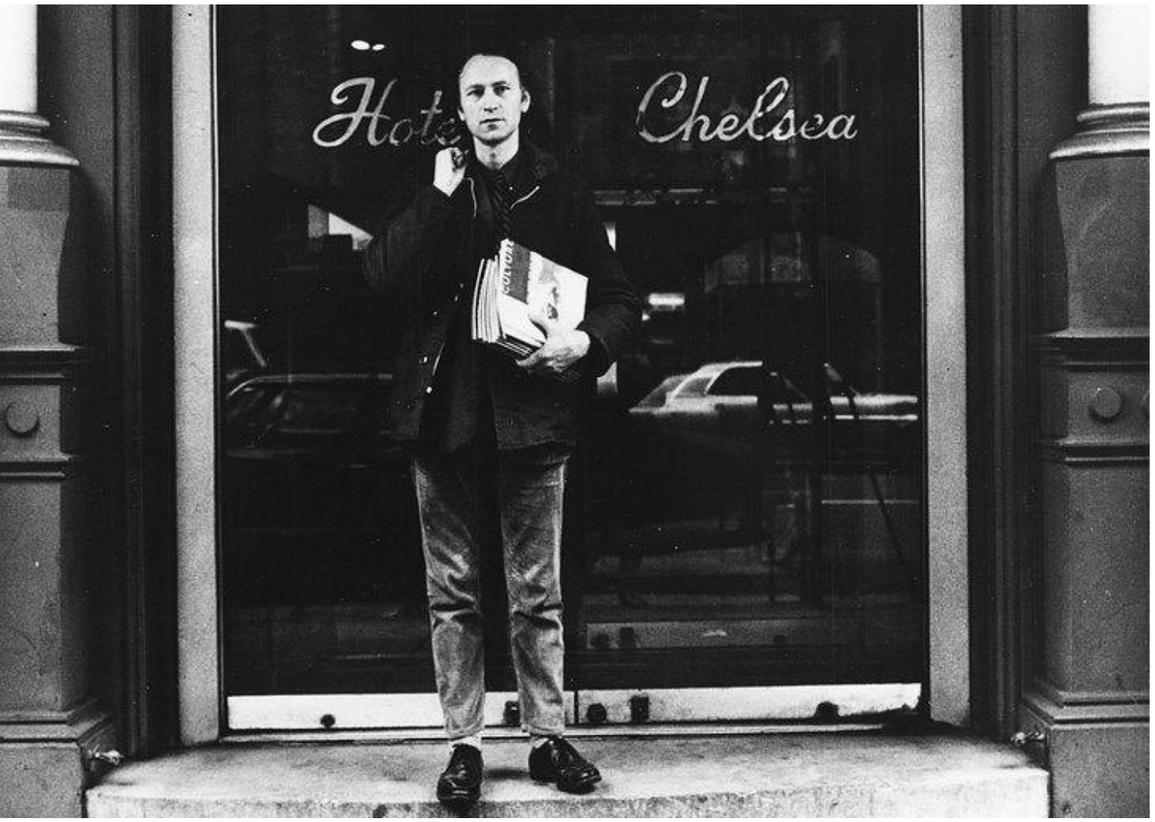
¿Cómo dejar una impresión duradera…? El producto de las imágenes y sus potencias narrativas/creativas/definir otros alcances en las historias y la forma como estas impactan al espectador.

Cine sin cámara, sobre el negativo: recordar a Brakhage y otros realizadores bajo su experimentación audio-visual.

Volvió la sobreimpresión, la idea de retomar los materiales, intervenirlos, definir en ellos nuevas cualidades estéticas y emprender una investigación sobre la técnica que hace posible que esto suceda una y otra vez. Las múltiples funciones de la imagen de archivo, su composición y descomposición, su variada manipulación desde lo físico/químico a la influencia luego del software y la animación.

Buscar hacer trabajar al ojo: la lentitud y la velocidad, su atractiva puesta en crisis para la percepción. Allí se detectan otras características en las imágenes y en la reacción del espectador.

Multipantallas, proyecciones, performance. ¡Todo un espectáculo!



Jonas Mekas frente al Hotel Chelsea en New York (1967).

Experiencia cinética/acciones cinemáticas. Interesante ver de dónde vienen estos conceptos y cómo fueron vividas las diversas propuestas en esta versión de la Midbo.

Películas en *loop:* su riqueza en su contenido visual y cinético. Pasar de la convención audiovisual para museo y evidenciar su proceso/resultado para un público dentro de la sala de cine o desde la operación en solitario/on line/interconectado, a partir de un software.

La textura de la película, su grano: ver y sentir sus perforaciones, sus empalmes o cómo el film corre a través del proyector. Sentir su materialidad, su sensibilidad, para así establecer mecanismos posibles para llegar al resultado (proceso creativo) de esas imágenes y sonidos, aún en construcción.

Proyecciones analógicas y de diapositivas. El collage como influencia creativa, multi formato, multi pantalla, multi experiencial.

La Experiencia lumínica y la capacidad de ver simultáneamente. Diversificar la línea de pensamiento/asociación/dislocación de la imagen y el sonido: la video instalación.

El cine como medio en expansión: *"Ambas cosas me alegran: que esté moviéndose en una nueva dirección y que nadie sepa hacia dónde va"*. Hay que aprovechar este lugar para identificar potencias narrativas. Evidenciar que cada vez en Colombia, y desde la Midbo, está cada vez más cercana la idea del poder hacerlo. No es del todo inalcanzable.

Lugar del realizador: Domesticar al medio. cultivar los campos de su propia imaginación. Es una importante apuesta para un realizador que tiene ahora las posibilidades de acomodarse a diferentes medios, lenguajes, procesos con la imagen y el sonido. Lo digital aún necesita de la convergencia tecnológica, sin desestimar los alcances aún logrados de todo el universo análogo, que esta nuevamente redescubriéndose a la par de un avance sistemático, tanto en los dispositivos como en los sistemas de producción.

Nota # 5 ¿Qué significa volver al anti- manifiesto de los 100 años del cine?

Mekas nos presenta sus ideales, otorgar un lugar de pensamiento sobre el arte, el cine y la cultura, que debe prevalecer en toda sociedad.

Una vez más…
¡Jonas Presente!

Anti manifiesto de los 100 años del cine[1]

Como bien saben, fue Dios quien creó esta tierra y todo lo que hay en ella.
Y pensó que todo era genial.
Todos los pintores y los poetas y los músicos, cantaron y celebraron la creación, y todo estaba bien.
Pero no del todo.
Faltaba algo.
Así que hace unos cien años, Dios decidió crear la cámara de imagen y movimiento.
Y lo hizo.
Y entonces creó a un cineasta, y le dijo: *"Mira, aquí hay un instrumento llamado cámara de cine. Cógelo y rueda, y celebra la belleza de la creación y los sueños del espíritu humano, y diviértete con ella"*.

Pero al Diablo eso no le gustó. Así que colocó una bolsa de dinero ante la cámara y les dijo a los cineastas: *"¿Por qué queréis celebrar la belleza del mundo y su espíritu si podéis ganar dinero con ese instrumento?*

Y, lo crean o no, todos los cineastas corrieron tras la bolsa de dinero.

El señor se dio cuenta de que había cometido un error.
Así que, unos veinticinco años más tarde, para corregir su equivocación, Dios creó a los cineastas vanguardistas independientes y les dijo: *"Aquí está la cámara. Cogedla, id y cantad la belleza de la creación, y divertíos.*
Pero lo tendréis difícil para hacerlo, y nunca ganaréis dinero con este instrumento".

Así habló el Señor a Viking Eggeling, Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Leger, Dmitri Kirsanoff, Marcel Duchamp, Hans Richter, Luis Buñuel, Man Ray, Cavalcanti, Jean Cocteau, y Maya Deren, y Sidney Peterson, y Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Marie Menken, Bruce Baillie, Francis Lee, Harry Smith y Jack Smith y Ken Jacobs, Ernie Gehr, Ron Rice, Michael Snow, Joseph Cornell, Peter Kubelka, Hollis Frampton y Barbara Rubin, Paul Sharits, Robert Breer, Dore O, Isidore Isou, Antonio De Bernardi, Maurice Lemaitre, y Bruce Conner, y Klaus Wyborny, Boris Lehman, Bruce Elder, Taka limura, Abigail Child, Andrew Noren y muchos otros. Muchos más por todo el mundo.

Y cogieron sus Bolex y sus pequeñas cámaras de 8mm y de Súper 8mm, y comenzaron a filmar la belleza de este mundo, y las complejas aventuras del espíritu humano, se lo han pasado muy bien haciéndolo.

Y las películas no dan dinero ni hacen nada de lo que se considera útil.

Y los museos de todo el mundo celebran el centenario del cine, con un costo de millones de dólares de los que hacen cine, y volviéndose locos con sus Hollywoods.

1 Reseña hecha en: Caimán, cuadernos de cine. Diciembre 2012. Este texto fue presentado en el American Center en París, el 11 de febrero de 1996, y publicado por 'agnes b,' en Point d' ironie, n.1 (París 1/5/1997), revista de ocho páginas en gran formato, con distribución gratuita. Traducción: Juanma Ruiz.

Pero nadie menciona ni la vanguardia, ni a los independientes de nuestro cine.

He visto los programas de los museos y archivos y cinematecas alrededor del mundo.
Pero todos ellos dicen: "No nos importa vuestro cine".

En tiempos de grandezas, de espectáculo, de producciones cinematográficas de cien millones de dólares, a mí me gustaría hablar por los actos pequeños, invisibles del espíritu humano: tan sutiles, tan pequeños, que mueren cuando se colocan bajo las luces de Klieg.

Me gustaría celebrar las pequeñas formas de cine: las formas líricas, el poema, el estudio, el boceto, el retrato, el arabesco y la bagatela y las pequeñas canciones de 8mm.

En un tiempo en el que todos quieren tener éxito y vender, yo quiero cantar a aquellos que abrazan el fracaso social y diario para perseguir lo invisible, las cosas personales que no dan dinero ni pan, ni hacen historia contemporánea, historia del arte o de ningún otro tipo. Yo abogo por el arte que hacemos los unos para los otros, como amigos.

Me hallo en medio de las autopistas de la información, riendo, porque una mariposa sobre una pequeña flor en China acaba de batir sus alas, y sé que la historia entera, la cultura, cambiará drásticamente a causa de ese batir.

Una cámara de Súper 8mm acaba de emitir un pequeño zumbido en gran parte del Lower East Side de Nueva York, y el mundo no volverá a ser el mismo.

La auténtica historia del cine es la historia invisible: historia de amigos que se unen y hacen aquello que aman.
Para nosotros, el cine está comenzando con cada nuevo zumbido del proyector, de nuestras cámaras.
Con cada nuevo zumbido de nuestras cámaras, nuestros corazones saltan hacia adelante,
Amigos míos.

Jonas Mekas

A veinte años de la MIDBO

Oscar Campo

Foto: Archivo MIDBO (2018).

La Muestra Internacional de Cine Documental ha sido una escuela en el ver para toda una generación de documentalistas colombianos del siglo XXI. Cuando inició, a finales del siglo XX, se aglutinó una generación de realizadores que, con o sin estudios cinematográficos, querían confrontar los medios hegemónicos a través de los testimonios de aquellos que nunca estaban en las pantallas, que deseaban hacer visible lo que había sido invisibilizado, que deseaban encontrar un sentido distinto a una telerealidad que aparecía espectacular y desmembrada, un collage frenético de matanzas, explosiones, pasarelas, melodramas, spots publicitarios y notas periodísticas en los noticieros, que estimulaban el consenso conservador, el odio al pensamiento. Desde la televisión pública se alentó el escrutinio de rincones del país rural y urbano con la ilusión de ir más allá del espectáculo televisivo, a través de formas improvisadas, en la mayoría de los casos, con el anhelo no confesado de transformar el cine y la televisión colombiana en su estructura, en su ética y en sus prácticas.

Cuando comencé a ver documentales en la Muestra Internacional Documental había estado en la dirección del programa de documental televisivo Rostros y Rastros y había hecho más de diez documentales de media hora y creía que

era necesario establecer enlaces entre todas las personas que estábamos haciendo cosas parecidas en el país. Después de varios años sin posibilidades de hacer cine de ficción en Colombia (se hicieron solamente 19 largometrajes en los años 90), muchos habíamos encontrado un soporte en la tecnología de video, que nos posibilitaba hablar libremente, de meternos en recodos a los que no hubiera sido posible llegar con el aparataje técnico, institucional e ideológico del cine de ficción. Ya había realizado varios cortos de ficción en 16 mm, el duro aprendizaje, y hacer documentales fue para mí zafarme del peso de ser yo mismo y tratar de decir algo nuevo y estimulante alejándome de los desvaríos narcisistas que implicaba hacer un largometraje en 35 mm. Había cogido el gusto de tratar de comprenderme entendiendo la vida de los otros. Después de tantos años haciendo el mismo intento, he fracasado una y otra vez. Pero sigo en el intento.

Con la MIDBO nos llegaron las películas de Frederic Wiseman, de Patricio Guzmán, de Juan Carlos Rulfo, de Avi Mogravi, de todo el repertorio pasado y de lo que estaba sucediendo en el centro de la escena documental global. Era la magia esperada, la maravilla que se presentía y que fue posible por el trabajo de Ricardo Restrepo, Diego García, Clarisa Ruiz, Adelfa Martínez, Catalina Villar… gracias. Se trataba de estimular el gesto de aproximarse a las duras realidades del país, inscribiéndolo en otros gestos más amplios y colectivos, de encontrar espejos en los que podíamos ver otras prácticas concretas en su acercamiento a lo real. Y aparecieron preguntas nuevas, interrogaciones sobre el lugar desde donde se hablaba, desde qué realidad practicada, desde qué posición de poder, de la validez del testimonio y, más tarde, cuando la guerra se agudizó en gran parte del territorio colombiano, de las tomas de posición frente a un momento crítico en el que se estaban definiendo muchas cosas del país. Pero, casi simultáneamente, llegó el formateo para el documental en la televisión pública. El lenguaje de la empresa capitalista especializada pasó a ser el lenguaje de todos. El formateo sistemático de ficciones y documentales, como la palabra lo indica, busca la sumisión voluntaria a las normas del espectáculo global para el entretenimiento y la distracción, con el fin también de someter al espectador, encerrándolos en retóricas narrativas, estructuras explicativas y formas de imagen-texto que modelan formas de actuar y pensar; formas tranquilizadoras que domestican lo subversivo, lo transgresor, depurándolo de peligros. A este esfuerzo de regulación de las conciencias se contestó con el trabajo de algunos documentalistas empecinados en acercamientos políticos al documental, tanto en sus contenidos como en sus formas. Y la MIDBO ha sido siempre una tribuna en la que se han expresado aquellos que no han suscrito el pacto de retirada. Ahora ha llegado una nueva generación a la MIDBO, en medio de un torbellino de imágenes y sonidos que van de pantalla en pantalla, en una pulsión escópica acelerada por las mil máquinas de lo visible. Y su consigna debería ser la lanzada por Jean-Louis Commoli: "Salvar al cine contra él mismo, evitar que ruede por la pendiente fatal del espectáculo".

Afiche MIDBO (2018).

"En un contexto de guerra, la ficción y el documental son insuficientes": *Colectivo Los Ingrávidos*

Jennifer Argáez U.

Cuando las sociedades convulsionan, el Estado falla, los medios de comunicación caen en la trampa del poder y la ilegalidad seduce a las autoridades, la población se desangra, pero grita, marcha y gesta movimientos capaces de oponerse, de nombrar lo que se calla, de mezclar lenguajes –o inventarlos si es necesario– para evidenciar los abusos, desmantelar la impunidad y hacerle contrapeso a la desinformación.

En México, una de esas voces es la del Colectivo Los Ingrávidos, un grupo de creadores audiovisuales que, al igual que muchos artistas, se vieron confrontados por la violencia de su país y decidieron utilizar herramientas del cine experimental, el periodismo, el espectáculo y la ciencia, y darles una dimensión política. Ese camino, iniciado en 2011, estuvo alentado también por el monopolio televisivo de Televisa y TV Azteca, y por la estandarización que existía en la industria cinematográfica.

"Desde el comienzo nos interesó la dimensión poética de las protestas y de las luchas sociales porque su discurso político es muy claro y no tenemos que resaltarlo nosotros (...) Pensamos en los componentes de la imagen, en la materialidad del audiovisual, del cine, para relacionarlo de diferentes maneras, desarticular la estética y poner en tensión lo documental y lo experimental", cuenta Davani Varillas, miembro del colectivo.

Serie: El cuarteto del sol
https://vimeo.com/219788151

The Sun Quartet *es una composición solar en cuatro movimientos. Una piedra solar donde la juventud florece en protesta (Parte 1: Piedra del Sol), un río que desborda las calles (Parte 2: Río San Juan), la llanura ardiente que se levanta en la ciudad (Parte 3: Conflagración), y el clamor de la gente que sacudió a México después de la noche del 26 de septiembre de 2014 (Parte 4: Noviembre 2 / Lejos de Ayotzinapa), cuando desaparecieron 43 estudiantes en Iguala, Guerrero.*

Fotograma ***The Sun Quartet*** *(Los Ingrávidos, 2017).*

Vivir en un contexto que empuja hacia los límites

El 1 de diciembre de 2006, después de una elección presuntamente manipulada, Felipe Calderón pronunciaba su primer discurso como presidente de México. En él anunciaba el inicio de una guerra contra el narcotráfico, que incluía el despliegue de soldados, marinos y policías federales con el objetivo de recuperar los territorios que se encontraban en manos de los siete grandes cárteles que operan en el país.

Pero los números, al final de su gestión, dejaron ver que el Gobierno perdía la guerra: 104.000 homicidios, 68 masacres, más de 14.000 desaparecidos y, según cifras del Centro de Investigación y Docencia Económicas (Cide), 200 bandos en disputa.

Una de las respuestas de los mexicanos fue La Caravana por la Paz, convocada por el poeta y novelista Javier Sicilia tras el asesinato de su hijo, cuyo cuerpo, y el de otras seis personas, fue encontrado al interior de un automóvil en Temixco (Morelos), atado de pies y manos, y con huellas de tortura y asfixia.

Este se convertiría en el primer movimiento que buscaba visibilizar la guerra, pronunciarse de manera fuerte, directa y pública en contra de ella y permitirle a los ciudadanos, en la plaza pública, denunciar los hechos, limpiar la reputación de sus muertos, buscar a sus desaparecidos y exigir justicia.

La fuerza de este movimiento, sumado al paupérrimo papel de los medios de comunicación para narrar la realidad (la prensa solo cubrió el 45% de los hechos ocurridos durante la guerra contra el narcotráfico), fueron el impulso para que Los Ingrávidos decidieran conformarse como grupo y compartir otras maneras de contar el conflicto. Sus primeras plataformas de difusión fueron Vimeo y Twitter.

"Estábamos filmando y grabando las protestas, las manifestaciones, con la intención poética pero además con la intención de contrainformación, porque desde que se desata la guerra hay una política gubernamental que decía 'si algo te pasa, es porque estabas en algo'. Era una doble victimización porque la gente no denunciaba por miedo o por vergüenza. Y los medios de comunicación no hablaban de lo que estaba pasando, no decían que había pueblos que estaban abandonados, que habían sido desalojados, que estaban cooptados por el narcotráfico, por los cárteles o incluso la misma policía; por lazos que había entre el gobierno y los cárteles, y grupos también paramilitares de los que se empezó a llenar el país. Todo eso no salía a la luz o salía mal intencionado", narra Davani.

Fotograma ***Zonas de Rebelión / Dignidad en lucha*** *(Los Ingrávidos, 2013).*

"Nos llaman flojos por haber parado la escuela, la ciudad y la patria.
Flojos los ojos que no ven la desesperación del pueblo".

Zonas de Rebelión / Dignidad en lucha
https://vimeo.com/75620027

Cruzar la forma y la expresión para desafiar la estética generalizada

La materia prima de Los Ingrávidos es el material que graban o filman en diferentes manifestaciones, pero también los archivos audiovisuales, los discursos políticos, las películas y hasta videos impensables como los publicados en el Blog del Narco, un polémico sitio web conocido en 2010, en el que los cárteles subían los registros de las ejecuciones y las palabras que pronunciaban sus víctimas antes de morir.

"Si tú escuchabas eso era como una radiografía de lo que estaba pasando en México porque ellos contaban cómo llegaban a los pueblos, cómo los tomaban, a quién le pagaban, qué general participaba, incluso con nombres y todo (...) Nosotros nos preguntamos cómo darle dignidad al sonido y que no quede imantado por la imagen porque la imagen es completamente violenta, hasta pornográfica. Te quedas como en el morbo de la imagen y ya no escuchas", explica Davani.

En Abecedario *cada letra representa una problemática de México: balacera, feminicidio, desaparición forzada, muertos.*

Fotograma **Abecedario/B** *(Los Ingrávidos, 2014).*

Abecedario B
https://vimeo.com/93738078

Abecedario es una de las series construidas por este colectivo audiovisual en la que aplicaron diferentes técnicas de creación, juegos ópticos y dispositivos provenientes del cine experimental, y le dieron forma, en el montaje, al material visual y sonoro disponible. En ese punto del proceso deciden qué más filmar, cuál debería ser el sonido, con qué otras obras establecer diálogos, si incluir subtítulos o narraciones –a veces en varios idiomas–, y cómo hacer la siguiente pieza para darle continuidad al concepto.

Concebir la producción de manera serializada les ha permitido saber con mayor certeza hacia dónde apuntan los contenidos y publicar de manera constante, dado que cada realizador cuenta con un punto de llegada para sus intenciones y exploraciones. A hoy cuentan con casi 400 piezas en su canal de Vimeo.

De las plataformas digitales a las instalaciones

Videoinstalación ¿Has visto? en la Cinemateca de Bogotá en el marco de Midbo 2019.

Las instalaciones son otra manera de experimentar con los contenidos audiovisuales, de ponerlos a dialogar y de cambiar la posición del público frente a ellos a través de las posibilidades que ofrece lo plástico y lo performativo, como la intervención de los proyectores y los recorridos por el espacio.

En la Muestra Internacional Documental de Bogotá (Midbo 2019) Los Ingrávidos presentaron *¿Has visto?,* una apuesta por establecer diálogos entre las marchas y las búsquedas poéticas relacionadas con los feminicidios, específicamente desde el punto de vista de las madres, las hijas y las desaparecidas.

En las cuatro obras que conforman esta serie (¿Has visto?, Coyolxauhqui, Sangre seca e Impresiones para una máquina de luz y sonido) recurren a la voz femenina que reclama ser escuchada, a la poesía, a un archivo de imágenes de mujeres marchando y de familias en busca de sus desaparecidas, a imágenes filmadas con película caduca que, por su deterioro, refleja

En Coyolxauhqui, Los Ingrávidos combinan varias miradas frente a este paraje de Tehuacán (Puebla): la voraz, la que busca y la del testimonio.

Fotograma **Coyolxauhqui** *(Los Ingrávidos, 2017).*

Coyolxauhqui
https://vimeo.com/173879106

también el panorama político mexicano, y al feminicidio mitológico de la diosa azteca Coyolxauhqui (la luna) desmembrada por su hermano Huitzilopochtli (el sol).
Acerca de esta pieza cuenta Davani que es "la historia de un feminicidio mítico que actualizamos con feminicidios en donde ya no eran las potencias míticas sino las potencias económicas y políticas, porque es el efecto de las políticas neoliberales en México lo que hace que sucedan los feminicidios, entre otras cosas, porque son lugares en donde hay maquilas, lugares donde las mujeres salen muy tarde hacia su casa, entonces son secuestradas como en Ciudad Juárez o en Tehuacán, donde está este paraje que encontramos con las ropas, que era como un cementerio de ropas, de zapatos".

El trabajo de Los Ingrávidos, con lo inmediato como insumo, lo político como objetivo y trasfondo, y lo experimental como medio expresivo, desafía también las categorías establecidas por los eventos que giran en torno al audiovisual. En palabras de Davani: "En los medios más experimentales como muestras o festivales, se les hace inesperado que tenga un contenido siempre político, esto a veces choca. En cambio cuando vamos a lugares más de activismo, choca que sea tan "abstracto" –ellos lo llaman así–, o dicen que no entienden. Lo interesante es que se problematiza el uso de los formatos, de los dispositivos, de cómo pensar una imagen, de cómo leer la imagen".

Pero más allá de las clasificaciones formales hay algo muy poderoso que Los Ingrávidos logran poner en las pantallas: las voces –casi siempre recortadas en los medios– y los sentires de los que reclaman, de los que preguntan, de los que marchan. Feminicidios, corrupción, asesinatos… no solo hablan de México, hablan de América Latina y de que es necesario reinventar las narrativas para intentar que las palabras queden, que las imágenes no se borren, que la memoria no falle, que la prensa y quienes ostentan el poder se enteren de que los ciudadanos, los artistas, los creadores, estamos vigilantes.

Veni, vidi MIDBO, vici

Sandra Lucía Molano Torres

Estudias cine, profundizas en documental, consigues trabajo alquilándote como creativa, te quedas ahí 10 años porque es lo que "da para comer", pero tus ojos y tu cerebro ven documentales por donde quiera que vas, en todas las personas y en todas las vivencias.

Llega octubre, viene la MIDBO, te vuelas del trabajo para ir a ver documentales que sabes que nunca más vas a tener la oportunidad de ver.

Tienes un nuevo trabajo en donde ya no eres creativa, sino burócrata. Te aburres como nadie. Llega octubre. Te inventas algo, una enfermedad o unas gestiones impostergables, y pides permiso solo para ir a ver documentales de la MIDBO. Escoges siempre los internacionales. Aquellos que te hacen abrir más las pupilas. Esos que, cuando sales de la sala, te hacen pensar: "Yo hubiera podido cinematografiar algo así". Pero no lo haces. Sigues trabajando porque "hay que vivir de algo".

Tu propia realidad te sacude, te decides a poner en el papel esa historia personal en forma de documental. Te presentas al FDC. ¡Te lo ganas!

Te inventas algo en el trabajo. Pides una licencia. Haces el documental. Te vuelves autora. Por fin. Tienes tu primera obra personal a los 33 años.

Viene toda la ruleta emocional que significa mandar tu primer documental a festivales. En unos te seleccionan, en la mayoría no. Te presentas a la MIDBO con todo el escepticismo del mundo, porque has visto que muchos buenos documentalistas, incluso miembros de ALADOS, no han llegado a ser seleccionados. La curaduría es muy exigente.

Llega octubre y… ¡te seleccionan tu primer documental en la MIDBO! ¡Felicidad total! Te escapas del trabajo para ir a presentarlo en las proyecciones de Panorama Nacional, que son en horarios difíciles. Pero el honor no es menos.

Estar en la Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO, con un documental propio, significa mucho más que un logro.

Significa estar parada en la cornisa de esa ventana que te dejó mirar otros mundos, otras formas de construir significados desde lo visual. La misma que te animó a ser valiente y saltar. Saltar a hacer tus propias cosas. Allí deja de importar el tener o no un trabajo formal, siempre que tengas la oportunidad de seguir mostrando el mundo desde tus ojos, siendo autora, mujer, documentalista.

Le debo a la MIDBO el haberme activado un deseo que durante mucho tiempo estuvo en pausa.

Sonido para documentar

Isabel Torres

Isabel Torres en el rodaje de **Señorita María la falda de la montaña** *Foto: Santiago Mendoza Moreno.*

Si ya de por sí el sonido para audiovisual es un misterio, tanto para espectadores como para trabajadores del cine en sus distintas áreas, hablar de las especificidades del sonido para películas documentales es un tema exclusivo del gremio de los sonidistas.

En primer lugar, las diferencias son grandes, desde la captura de sonido o sonido directo, hasta la concepción sonora y el montaje de pistas. Tanto así que podría escribirse una tesis de maestría sobre el sonido para documentales. Como el espacio es breve me centraré en el *sonido directo* para documental o no-ficción.

Hay dos retos que plantean la toma del sonido documental: el físico y el de conseguir la empatía necesaria hacia los compañeros de equipo, los personajes y el entorno en el cual se desarrolla la película o la historia que se está contando en tono documental.

Las diferencias entre el momento de la captura del sonido directo para ficción y para documental son contundentes; generan un estilo y una forma de ver la vida. No a todos los sonidistas les gusta hacer *sonido documental*; la configuración y el esfuerzo físico hacen que no sea para todos.

El *sonido directo* para ficción se hace acompañado con un pequeño equipo de dos, máximo tres personas: el sonidista, el microfonista y su asistente.

El sonidista se encarga del registro sonoro (modular la señal, grabarla, nombrarla, reportarla); toma las decisiones con respecto a la microfonía a usar y el emplazamiento de la misma; se comunica directamente con las jefaturas de otros departamentos (arte, fotografía, dirección, producción), y concierta las decisiones entre todos; se responsabiliza del material de sonido.

El microfonista se encarga de posicionar los micrófonos y el manejo de la caña o boom, instrumento donde se suspende el micrófono principal; deberá ubicar donde el micrófono, la caña o el cuerpo de quien la maneja no se vea en el plano, además de emplazar micrófonos inalámbricos a los personajes. Cabe anotar que la estructura de un rodaje de ficción es completamente piramidal.

El sonido directo para documental se hace en solitario. Es decir, el rol de sonidista y microfonista es asumido por una sola persona, lo que implica un gran esfuerzo físico ya que se carga un arnés con grabadora/mezcladora, receptores de inalámbricos, envíos de monitoreo, baterías de cambio, cables, cintas y todo tipo de accesorios y, además, hay que manejar la caña, es decir, hacer lo que en la ficción hace el microfonista.

¿Por qué una sola persona? ¿Por qué no llevar un microfonista a un rodaje documental? Mi respuesta, luego de trabajar en documentales, es que al dispositivo documental le conviene ser lo mas pequeño posible, pues siempre será invasivo, en cualquier realidad, alguien con una cámara y, si son varias personas, será aún más invasivo.

Sabemos que las películas documentales no son "la realidad". Una vez se decide un punto de vista sobre algo, estamos manipulando eso que sucede ante la cámara. Aún así es importante tratar de invadir poco, ser invisibles, una utopía… Así, los equipos de un rodaje documental son pequeños, de tres a cuatro personas: dirección, cámara, sonido, producción. Hablamos de tres a cuatro personas frente a 15 en un rodaje de ficción muy pequeño, un equipo grande de rodaje de ficción que, en Latinoamérica, puede llegar a tener hasta 50 o más personas intermitentes en su equipo.

La naturaleza del rodaje documental es íntima y directa. Alguien hizo la siguiente analogía en una conversación de sonidistas: mientras la ficción era como la música de concierto en formato de orquesta, el documental era como el jazz, donde cada miembro del equipo improvisa sobre un tema planteado.

La conexión generada entre las personas que conforman un equipo ha de ser grande, pues el documental exige sincronía –como si el équipo fuera un cerebro único, que habla sin palabras–. Por lo tanto, hay que interiorizar la historia que se está contando, adentrarse en esa realidad, ser parte de ella. Lograr la empatía con los personajes y el entorno son cualidades mucho más buscadas en un sonidista de documental, que un gran conocimiento técnico. No obstante, el conocimiento técnico sabrá dar soluciones inmediatas en la improvisación. Técnicamente se lograrían mejores resultados si alguien pudiera estar únicamente encargado de manejar el micrófono por horas –como sucede en los rodajes documentales–, pero haría evidente la realidad que se quiere, utópicamente, no tocar.

Cuando un sonidista de documental llega a una montaña perdida de Colombia, su aparición es semejante a la de un astronauta o un samurái, cargando aparatos en su arnés, luces, audífonos y, en una de sus manos, sosteniendo un palo con un peluche. La imagen es ciertamente extraña, difícil de ignorar y, entre el peso del equipo, las relaciones humanas y la armadura que viste, el sonidista debe hacerse invisible para poder capturar la voz de los personajes, viviendo o contando su historia.

En diálogo con Andrés Di Tella

Estados del autorretrato: de un "yo" personal a un "yo" político

Juan Camilo Álvarez

Para la versión 21 de la Midbo, el realizador Argentino Andrés Di Tella presentó sus películas *Hachazos* (2011) y *327 cuadernos* (2015), participando también en el encuentro Pensar lo Real con la ponencia titulada "Diálogos Infinitos con lo visible. Presencias reales y aparición de lo íntimo".

Desde el proyecto *La Pesadilla de Nanook* quisimos dialogar con este realizador sobre diversos momentos en su obra, algo de su última producción, *Ficción Privada*, y su apuesta por las instalaciones. Es por esto que la charla cruza por una serie de intereses comunes, con temas relacionados hacia las historias personales, el diario, el archivo y la familia: el autorretrato.

Andrés, quisiera comenzar preguntándote cómo fue el desarrollo de tus primeras obras y cómo veías en ese momento la producción del documental.

Yo empecé a hacer documentales después de lo que hice en Estados Unidos, en parte porque ya me sentía muy encerrado en ese sistema de producción para la televisión, era muy cerrado, y los productos finales no eran interesantes para mí, pues todo era muy rápido.

Luego, en mis primeros documentales *Montoneros, una historia* y *Prohibido*, me atenía a ciertas reglas del documental convencional, sobre todo por la forma como se contaba. En el caso de *Montoneros,* una narradora era la protagonista y yo en algunos momentos le escribía algunos de los textos que ella decía, había como un sentido de trampa en el desarrollo de todo, pero era una cosa de ida y vuelta. Formalmente en la película se presenta esto como un simple testimonio, por momentos está en *off* y por momentos está en *on*.

Por otra parte, hay un viaje que articula toda la película. Es un viaje recorriendo los lugares donde la protagonista ya había vivido. En cierto momento me choqué un poco con esas limitaciones de cómo contar y lo que yo considero una especie de gran ficción que es ese documental convencional, que es ese famoso documental observacional o el *direct cinema* de Estados Unidos, bajo este ideal de la mosca en la pared, donde se supone que el equipo que está realizando la película no existe y eso es una ficción total; hay un montón de convenciones que hay que disimular, borrar, que hay que esconder…

¿Cómo hiciste para romper esas convenciones? ¿Hubo alguna influencia, algún director, una película en especial que te haya mostrado este tema de la primera persona en el documental?

A mí lo que me impactó fue cuando conocí el cine de Eduardo Coutinho y al mismo Coutinho con su película *Santo Fuerte*, un documental que era sobre la espiritualidad, la vida religiosa en una favela, y una de las primeras cosas que muestra es cómo les paga a las personas que van a testimoniar, es un gesto fuerte, eso me impactó. En principio me impactó el cine de Coutinho, que fue luego lo que yo supuse hacer y a la vez, en paralelo, más que haber visto en ese momento alguna película, que de hecho recuerdo algo de Alan Berliner, *Intimate Stranger*, tardé un tanto en asimilar esta figura de la primera persona.

Me parece que fue más bien en ese momento, que esta idea de la primera persona vino de la mano de la literatura. Vino de mi interés por esa narración personal y esa inscripción del "yo".

Fotograma ***327 Cuadernos*** *(Andres Di Tella, 2015).*

Si bien en tu película Montoneros, una historia *hay una narrativa en torno a la construcción de un personaje, su viaje personal, existe también una estética anterior, casi como una hibridez narrativa, como en el caso del cortometraje* Reconstruyen crimen de una modelo*, en dónde ya se podía notar ese interés por las narrativas del "yo", del viaje. ¿En ese momento ya eras consciente que tu obra iba a tomar ese camino?*

Mi interés por ese tipo de narrativas viene desde la literatura. Yo, por esa misma época, empecé a leer mucha literatura americana y anglosajona. Incluyo, por ejemplo, a un escritor muy importante para mí que fue V.S. Naipaul, escritor de Trinidad y Tobago de ascendencia hindú, que se va muy joven a vivir a Inglaterra, y en sus relatos autobiográficos se describe todo ese proceso de lo que es sentirse una persona periférica, víctima del racismo, de alguien que abre su mente colonial y la exhibe. Es muy visceral, dolorosa y a la vez impactante.

Así como Naipaul, hay también toda una literatura, como la de Bruce Chatwin, que también me impactó muchísimo. Una literatura de viaje, donde hay esta historia de un personaje narrador, protagónico, donde hay un poco de invención sobre ese personaje… Quizá ese personaje es la mezcla de dos o tres personajes y de otras cosas que él sacó de otros libros o de algún archivo. Es una forma de darle un poco más de dinámica y humanidad al relato, que se hace cada vez más interesante, pues él cuenta que el personaje va a todos lados caminando. Incluso es una figura medio mítica, pues el hombre camina kilómetros y kilómetros con su mochila.

De hecho, me acuerdo que hay una película de Herzog sobre Chatwin que se llama *Nomad: In the Steps of Bruce Chatwin,* ya que el propio Chatwin le regala su mochila a Herzog y luego Herzog empieza su película mostrándola y recuperando toda esta noción del viaje.

Revisando un poco estos inicios en tu obra, encontré que estuviste familiarizado con el video arte. ¿Cómo llegó esta experiencia? ¿Cómo era trabajar en video bajo una técnica para nada depurada en ese momento?

Descubrí esto del video arte porque me llegó y luego me convertí en uno de los primeros en Argentina que empezó a trabajar con video, que en su momento era una cosa considerada una porquería, que no servía para nada, pues el cine era una cosa que se hacía en 35mm y en 16mm y en el video no era así, no se consideraba como cine. Entonces, empecé a trabajar en video, porque lo descubrí y me parecía como más fácil. Nunca tuve toda esa fascinación, como alguna gente sí la tuvo, con todo el tema del celuloide, a pesar que luego en mi película *Hachazos* sí reflexiono sobre eso.

Entonces, empecé a trabajar en video, pero lo que yo hacía no era video arte. Empecé a ver en el video la materialidad, el soporte, mientras se seguía esta tradición que el cine únicamente era lo que filmabas en celuloide. Entonces el cine se asociaba en ese momento a eso, era una definición confusa, como cuando el cine se filmaba en nitrato y luego pasó al celuloide, entonces, ¿ya eso no era cine?

Si esa era la definición entre cine y video en Argentina, ¿cómo considerabas entonces el cine, tú cine, más allá del soporte?

El cine para mí pasa por otras cosas. Para mí tiene que ver con la sala oscura, por la narración, es otro asunto. Ahí yo empecé a conocer todo este mundo del videoarte, un mundo con una libertad mayor y, en el fondo, sin saberlo, ya estaba cercano al cine ensayo. Entonces ahí fue cuando apareció mi siguiente proyecto, *La televisión y yo* (*notas en una libreta*), que empezó como una cosa muy experimental, que tuvo un tiempo complicado, pues hice una primera versión y no me terminaba de convencer, pues no era ni una cosa ni otra.

Luego se conecta esto con toda mi etapa en el Bafici y ese proyecto queda olvidado por años y ni siquiera en ese momento se le podía ver como una película. Luego, al retomar el proceso, yo ya estaba muy marcado por la literatura, de todas estas películas e historias sobre lo personal, lo familiar y ahí se dio el giro del proyecto. *La Televisión y yo*, como lo cuento en la propia película, trataba sobre todas las cosas que yo me encontré en la realización y normalmente para un documental esto no se contaba, pues solo se publican los éxitos, no los fracasos.

Entonces, tienes que hacer a veces una ficción donde lo que se está haciendo es un esfuerzo con los personajes, donde nadie mira a cámara. Todo se convierte un poco como en el fracaso del propio proyecto, lo que no lograba unificar, cómo pegar las partes. En un momento dije, bueno, quizás hay algo de interés ahí, el contar el propio proceso de la película, que es el proceso de investigación y de todas esas paredes con las que te encuentras en el camino. Eso fue un poco lo que hice con *La Televisión y yo* y que luego dio comienzo para hacer *Fotografías*, que fue un proyecto mucho más deliberado y más en función de una narrativa personal sobre la familia.

Eso quiere decir que, de cierta manera, fuiste encontrando este giro subjetivo y la construcción de un personaje, tu familia y todo este interés por el archivo, como motivos en tu obra, pero a su vez las dinámicas del documental iban cambiando y te situaste en esos cambios de buena forma, sin saber ahora el auge que tienen estas narrativas del "yo".

Sí, puede ser. Incluso hoy día levantas una piedra y hay una película en primera persona. Cambió el medio, así como pasó con cierto documental observacional. Luego la aparición en los años 90 de los *reality* como gran hermano y todas esas cosas… El cine va cambiando y el público ya encuentra ese morbo observacional en otro lado, no necesita ir al cine documental, pero a la vez creo que eso generó mucho más interés en los documentales de este tipo, es algo paradójico.

¿Cómo ubicas en tu obra esa figura de la primera persona, la subjetividad en el documental?

En el fondo, para mí, diría que la pieza clave es mi interés por la familia, que no es solamente por mi familia, sino por la familia como dinámica y lugar donde se produce la transmisión de conocimientos, donde las experiencias pasan de una generación a otra, donde hay ciertas preguntas que siempre quedan pendientes. Eso es algo que me interesa mucho, en mi caso y en cualquier familia. Por eso en *Prohibido*, otra de mis películas, en un momento yo había querido retratar una especie de familia moderna, que era una familia compuesta por tres personajes claves: un director de teatro que se llamaba Alberto Ure, que era un psicoanalista y también era director de teatro; un actor que se llamaba Tato Pavlovsky y, por último, un escritor llamado Quique Fogwill. Los tres eran figuras importantes en la cultura Argentina, ya fallecieron.

En la historia de estos tres personajes, uno estaba casado con la misma mujer del otro y entonces los hijos eran medio hermanos, además todos ellos sufrieron el exilio, o estuvieron en la cárcel. Entonces, cuando descubrí esa historia me fascinó y, la verdad, al día de hoy lamento no haber hecho esa historia, en parte, porque era un documental básicamente producido por la secretaría de la cultura de la nación y había un poco la obligación de hacer una cosa más representativa y en ese momento no me animé a hacer esa película como de la familia moderna, destruida por la dictadura en algún sentido. Pero igual, el interés por lo familiar si estaba.

Por otro lado, yo uso mi persona, mi voz de narrador, a veces yo mismo, para que sea un punto de entrada para llevar al espectador a ese viaje emocional, así como una película me gusta que me lleve a un viaje así y eso es un punto de identificación. Entonces, si te fijas en mis películas de alguna manera autobiográficas (ahora con la última que se llama *Ficción privada*, que la voy a estrenar en San Sebastian), hay un proceso de colocar una historia familiar, personal, pero a la vez de quitar mucha información.

Por ejemplo, en *Fotografías* hay amigos de mi mamá que me dijeron "no les hiciste justicia, falta esto, falta lo otro", y justamente fue un proceso de despojarme de un montón de información, dejando apenas algunos elementos para que el espectador pueda recrear e imaginar en su mente a esos personajes, a ese destino… Esto me hace recordar la vieja teoría del iceberg de Hemingway, que decía que en un cuento debía haber sólo la punta del iceberg visible y debajo del agua, sumergida, invisible, el gran bloque de hielo, que es como la verdadera historia y es, en este caso, al quitar todo y dejar visible sólo la punta del iceberg, cuando se pregunta uno: "¿Cómo hace el espectador para imaginar todo ese bloque gigante que está invisible debajo del agua? ¿Cómo hace?".

Pues, de alguna manera, le tienes que dar pistas…

Sí, puede ser. Yo doy pistas, doy algo y el espectador construye, imagina. ¿Y cómo imagina? Imagina haciendo sus propias asociaciones, creando su propio universo, ligándolo a su propia familia, a sus propias relaciones y cada uno las tendrá distintas.

Sí, eso es muy interesante, la forma como construyes en tus películas ese sentido de identificación que va de lo personal a lo universal y sobre eso quería preguntarte, ¿cómo ha respondido el público a tus historias?

A mí me sorprende cada vez más, por ejemplo, con Fotografías, que es una película muy particular de un señor argentino que se casó con una mujer de la India, donde cada personaje tiene su historia particular, ver el grado de identificación que tiene para las

Notas para **Hachazos** *(Andres Di Tella, 2011).*

personas, es impresionante. Noto que cuando se pasa por televisión, ¡no sabes la cantidad de gente que me escribe! ¡Todos me quieren contar su propia historia!

Y es un proceso de identificación muy fuerte con el contexto, con una cultura, hay un vínculo inevitable…

Lo que sí hay es una relación elemental con la historia de los padres, de misterio… ¿Qué es lo que queda de todo eso?

¿Notas en este tipo de identificación que existe la necesidad de dar un paso de ese "yo" personal a un "yo" político?

Sí, claro, inevitablemente. Vivimos en sociedad, donde estamos sometidos a los vientos de la historia. En parte porque a mí me gustan las historias que vinculan la vida individual, la vida privada, aparentemente ajena de ciertos acontecimientos, y de repente es cruzada por hechos muy reconocibles. Incluso ahora, en los retratos que se están viendo acá en la Midbo, *327 cuadernos y en Hachazos,* pasa eso.

La historia sobre Claudio Caldini, el cineasta de la película *Hachazos*, es muy íntima, muy privada, y se ve cruzada por la dictadura argentina, por hechos que inevitablemente transforman su vida. Y lo mismo ocurre en *327 cuadernos* con Ricardo Piglia, que empieza a escribir porque su padre estuvo preso y luego logra escapar, se va a Mar del Plata, a otra ciudad, y es ahí cuando empieza a escribir por primera vez. Además, creo que esto es algo que a todos nos sucede y, sobre todo, en América Latina, es algo que nos toca y no somos muy conscientes de eso. Quizás ahora en Inglaterra o en Estados Unidos, la gente

Ficción Privada *(Andres Di Tella, 2019).*

es menos consciente de eso. Las personas sienten que la política no tiene nada que ver con sus vidas. Nosotros, los latinoamericanos, lamentablemente no podemos decir lo mismo.

Y en tus películas está muy marcado hablar del pasado y recuperar esos puntos de vista en torno a lo social, a lo político. ¿Existe una metodología, un mecanismo para llegar a esa estrategia narrativa?

Como estrategia narrativa, si lo podemos hablar así, a mí me interesa la vida íntima que puede provocar esa identificación, cuando se cruza con un evento social, histórico, que mucha gente puede ubicar y entender. También es como abrir la ventana y notar que entra como un viento que le da un aspecto de épica a la historia. Pasa que cuando nos conectamos con algo más grande, que nos trasciende y que afecta a todo el mundo, como lo puede llegar a hacer una dictadura, creo que eso, a la vez, aporta ese aliento épico a la historia. Una historia definitivamente se vuelve interesante cuando existe este aire épico.

Sí, por supuesto, como ese cruce representativo que se da en tu cine... Pasar de un archivo ajeno a uno reconocible para otros y en donde a veces el personaje no quiere tocarlo, no quiere trabajar con la memoria, pero tú lo impulsas a hacerlo, como en el caso de Hachazos y 327 cuadernos… De cierta forma tú acompañas esa construcción de un "yo" en un "otro".

Sí. A veces es un diálogo, a veces es un choque, como ocurrió con Claudio Caldini en *Hachazos*, donde quise incorporar eso en la historia. Una relación en conflicto, porque es un poco la resistencia a revisar su propio archivo y donde yo también he vivido esa misma situación. Haber hecho esa película no fue gratis, ni tampoco fue fácil. En el caso de *327 cuadernos*, Ricardo Piglia tenía ese proyecto de revisar sus diarios, pero no lo hacía. No lo hacía, lo dejaba por un tiempo y en un momento me tomó a mí como en una especie de clamor para obligarlo a que lo hiciera. Después se arrepintió un poco en el medio de la producción. No quería entrar en eso, sino salir, dejarlo todo de nuevo… Y esa primera etapa está luego representada en la película en un solo plano, donde él está leyendo y dice: "No me gusta nada de lo que leo… ese podría ser el título de la película". Pero, después de hacer ejercicios un poco de este tipo, decidimos cambiar de modalidad y a veces él leía cosas. Las que a él le parecían interesantes me las pasaba y yo después las organizaba. Yo le decía, "vamos con esto, luego con lo otro", entonces eso se volvió una autonomía de trabajo para él y así yo iba disparando su interés y, en paralelo, se iba construyendo la narrativa.

En este orden de ideas, ya estabas planteando una metodología de trabajo, de investigación y, a su vez, ibas integrando ideas para la película, que en cierto sentido se vuelve tu dispositivo: sostener al sujeto en conversación consigo mismo y que devela un contexto particular...

Sí. A mí me interesa esa cosa interactiva con los personajes. Como en el caso de *327 cuadernos*, donde el archivo que, si bien es el archivo personal de alguien que ha llevado un cuaderno durante más de cincuenta años, su diario, termina teniendo una especie de dimensión colectiva, de acuerdo a esos cruces con la política argentina y con diferentes aspectos sociales de una época.

¿Cómo fue el encuentro con estos diarios? ¿Cómo pensabas trabajar con ellos?

Ricardo, en los cuadernos, guardaba siempre unos papeles, recortes de periódico, una entrada a cine, un tiquete de avión, algo de eso aparece al final de la película, y justo, la primera vez que él me mostró los cuadernos (ya que había gente que dudaba de su existencia), cuando los abro, pasé a hojearlos y, de repente, se caen un montón de papelitos al piso y ahí vine a ver que de manera general eso era como una especie de archivo. Él guardaba las cosas que le llamaban la atención, cosas de las cuales no se podía olvidar. Después me di cuenta de que al volver a abrir eso le podía evocar algo y empecé a pensar cómo

filmar ese archivo. Pero tampoco había tanto, no era tan visible o elocuente para trabajar. Se me ocurrió entonces la idea de buscar películas caseras, *Home Movies*. Encontré a una persona que se dedicaba a coleccionarlas. Luego, pasé a no querer ilustrar algunas cosas, entonces había imágenes que veía y que me encantaba que estuvieran en la película… Pero entonces pensaba: ¿cómo jugar con eso?

Es decir, como que había este sentido de la apropiación de las imágenes, de las historias, de los recuerdos, como tratando de unificar esos materiales. ¿Cómo conseguiste darles una unidad para la película?

La película, como quedó, es como que al principio Ricardo narra ese episodio de la mudanza hacia otra ciudad que queda a cuatrocientos kilómetros y vemos un archivo de una película casera de una familia de esa época que se está mudando. Entonces, uno ve estas imágenes y puede pensar lógicamente que es una asociación de la situación de cuando ellos se mudaron. Pero después, progresivamente, con el desarrollo de la película, es como que ese archivo, esas películas caseras, empiezan a soltar amarras con el relato que se va construyendo con Ricardo a partir de sus diarios y empieza la película adquirir un pasaje más metafórico. Al final, por eso, están estos perros cayendo en paracaídas en la Antártida.

Sí, es cierto, como que los materiales adquieren para la historia otro tono, otra dimensión más poética que literal o informativa y esa imagen de los perros acude a esa poética…

Para mí esa imagen de los perros cayendo tiene un valor metafórico clave, por lo que está pasando en esos momentos en la película, y realmente no me podía perder de esa imagen. Por otra parte, justo en ese momento, el Museo del Cine había descubierto un montón de latas de 16mm en un contenedor de basura, que eran los descartes de un noticiero, y esto se cruza, sin quererlo, con lo que yo estaba haciendo, esto de las imágenes de archivo caseras. Así que de inmediato pude acceder a algunos de esos materiales, que también me parecían como una gran analogía al diario, pues eran los descartes de los noticieros. En esa época, hasta principios de los años 80, las notas en exteriores de los noticieros se filmaban en 16mm. Se filmaba algo, volvía al canal y lo procesaban. Cortaban unos treinta segundos y se iban luego a ilustrar la nota que se iba a emitir esa noche. El resto del material lo guardaban y después de unos años lo botaban. Por suerte ese material fue rescatado.

Y al revisar estos descartes e ir descubriendo esas analogías, todo este sentido metafórico adquirió otro sentido, te dio otras posibilidades para contar la historia.

Sí. Yo pensaba que algo se podía hacer con esos descartes, pues mostraban planos mucho más largos que lo que figura en el noticiero, y ahí había una analogía con el trabajo del diario, un poco también del escritor y su memoria, que sería algo como los descartes de una novela. En cuanto a las películas caseras, no eran de la familia de Ricardo Piglia, eran de otras familias anónimas, pues la mayoría no eran conocidos. Entonces, también es algo que juega con cierta poética del propio Piglia, que es esto de jugar con materiales ajenos como si fueran propios, o al revés, a veces, él atribuye cosas autobiográficas a personajes u otras personas. Incluso, el mismo diario publicado que salió en simultáneo con la película, no se llama el diario de Ricardo Piglia, sino el diario de Emilio Renzi. Emilio es un personaje que aparece en varias de las novelas de Piglia, es una especie de alter ego de Ricardo. Hay algo afín entonces, si volvemos a esto de mi inspiración en la literatura, pues siempre la obra de Ricardo fue una gran inspiración, más allá de mi relación y amistad con él. Yo siempre le mostraba los diferentes cortes de la película. Él tenía otro tipo de visión sobre el material, así como también este interés por la narrativa. La película entonces tiene ese cruce de distintos campos, que fueron para mí muy fructíferos.

Al pensar en este tipo de narrativas de autorretrato hay algo que marca todo el proceso creativo de las obras y ese proceso es el montaje. ¿Cómo asumes esta etapa en tus proyectos? ¿La película se sigue construyendo desde este lugar?

Sí, sin duda, los documentales se construyen en el montaje. Uno escribe algo para los fondos, porque es necesario también desarrollar las ideas, pero después te encuentras con un accidente que es el rodaje donde sale otra cosa o uno descubre algo. Inclusive, yo cada vez más trato de que en el momento del rodaje me logre despojar de los planes. Es también como tratar de improvisar y suena más fácil de lo que es, pero uno prefiere ir a lo seguro. Pero cuando nosotros decimos "ir a lo seguro" es en realidad "estar preso".

¿Y lo asumes como un proceso con tu equipo de trabajo o lo haces directamente tú en la sala de montaje?

Siempre trabajo con un montajista, siempre estoy ahí, en permanente diálogo con él y, otras veces, si es necesario, trabajo solo. No es como en una película de ficción que se le cede el material al montajista y después decides si te gusta o no.

Retomando esta metodología de trabajo de incorporar el material encontrado, trabajar con el archivo, hacer retomas, volver a grabar, editar algo, luego volver a grabar, ¿sientes que en este tipo de historias personales es así como se va estructurando la historia?

En mi última película, *Ficción privada*, fue un poco así. Filmé algo y luego traté de asimilar un poco lo filmado, no como una edición, sino como un ejercicio. Luego grabé algunas instancias específicas, pero siempre me propuse empezar a investigar más desde el filmar. Y empecé un proceso con unos materiales que te generan algo parecido como a un cortometraje y otras cosas no eran eso, eran algo como estudios. Y ese proceso me gustó mucho para pensar la película.

Así como uno puede estar tres años haciendo una película, también puedes hacer una película en una semana. Como camino exploratorio esa estrategia me sirvió mucho. Después, en la película *Ficción privada*, incorporo algunos de los materiales de esa experiencia, transformados, quizás, en ideas mucho más formales, pero también de pronto me gusta esto de bocetear algo y que eso se pueda mostrar, como un estudio, un diario, generalmente eso lo muestro, como lo hice acá en la charla que estoy dando para el seminario de la Midbo, para ver qué reacción se generaba o incluso también a veces lo hago para mí y para poder verlo en una pantalla.

Eso te invita a descubrir cosas, encontrar nuevas ideas…

Sí, claro, te ayuda a descubrir cosas. Uno a veces tiene ideas, pero cuando empiezas a filmar, a pegar tomas, todo empieza a cobrar un sentido que viene del material, que uno no lo habría podido haber descubierto sin esa instancia concreta.

Pasando ya a otra de tus instancias creativas, ¿cómo ves el autorretrato, este "yo" contemporáneo que sale de lo documental (o el monocanal) y se inserta en otros formatos, en otras formas de exhibición?

A mí me interesan mucho estas formas. He hecho instalaciones. La película *327 cuadernos* tuvo una vía hacia la instalación que para mí fue una gran experiencia, pues había once pantallas interactivas con algunos sensores, y todo partió de una idea que yo tenía, que en el fondo es todo como una especie de geografía de Ricardo Piglia a través de su proceso, de ver y crear su propio diario, más cuando no es posible contar toda la vida de alguien. Siempre vas a estar perdiendo un montón de cosas, que te obliga la película a extraer, sintetizar. Entonces, quería hacer algo que evocara eso y mediante la instalación yo hice pequeñas ediciones de más o menos cinco minutos cada una, con imágenes que son situaciones de la película y otras que quedaron afuera del montaje final. Entonces, según el recorrido que tu hacías en la sala, ibas disparando los sensores, se encendía una pantalla, aparecía otra persona

por otro lado y se encendía otra pantalla en el otro extremo, se permitía ver diferentes cosas, diferentes reacciones con el material. La idea de que siempre estás perdiendo algo, siempre la vida es muy parcial frente a lo que llegas finalmente a ver, eso fue lo que quise hacer en esa instalación.

Y con otra de tus películas, Fotografías, también tuviste una experiencia de instalación, ¿cómo fue ese proceso?

Con *Fotografías* lo que sucedió fue que a partir de la enorme investigación que yo hice, y también por mi interés sobre la India, sobre como la imagen de la India llegó a Argentina, descubrí una historieta de los años cincuenta, en la época en la que mi padre fue allá, y yo quería explorar cuál era el imaginario argentino sobre este tema. Es algo que luego se incorporó a la película. Pero luego con esos materiales y otros, que incluían fotografías e ilustraciones, enciclopedias y dibujos, logré hacer una especie de performance donde mezclo algunas proyecciones de imágenes y algún relato. La historieta aparece nuevamente con todas esas viñetas y es como una especie de pequeña película. Me interesa mucho esto del cine desbordado, la instalación, la performance, la cuestión del "vivo" me gusta, de hecho, ahora con la literatura, voy a publicar un segundo libro.

Con Hachazos sucedió lo contrario. No era hacia el final del proceso donde se presentaban estas otras narrativas, sino fue desde el principio. ¿Cómo se desplegó la obra por estas otras formas?

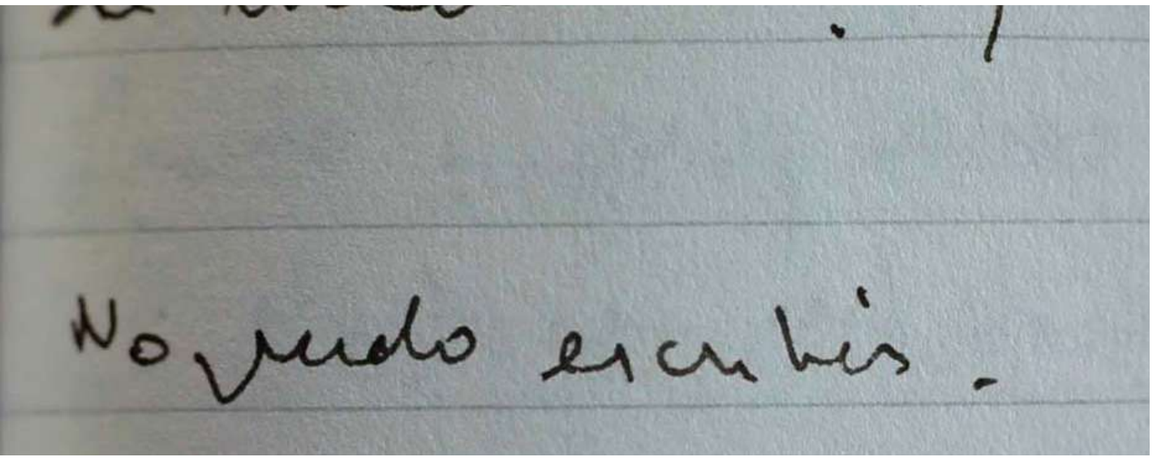
Hachazos surge de un proyecto literario. Escribí un libro, después hice una película, que son dos cosas totalmente distintas una de la otra, pues una es un poco más biográfica. También hice un ensayo. Cuando uno está tan metido en una materia, en una investigación, puede hacer muchas cosas. ¿Por qué limitarse?

¿Y es en ese camino creativo donde vas decidiendo hacia dónde puede ir el proyecto?

Sí. Generalmente surge así o aparece una propuesta. A veces se da la oportunidad de hacer algo. Cuando hice la instalación de *327 cuadernos* en San Sebastián, fue porque a José Luis Rebordinos le gustan mucho mis películas y le hablé del proyecto, le gustó y así se hizo. De hecho, eso no lo pude hacer nunca en Argentina porque es muy costoso hacer ese tipo de instalaciones.

Andrés, muchas gracias por tu tiempo, tu disposición. Estaremos muy pronto viendo Ficciones privadas y ojalá nos sigas visitando.

Espero que sí, me gustó mucho, así que seguramente voy a volver.



Fotograma ***327 Cuadernos*** *(Andres Di Tella, 2015).*

El álgebra de Di Tella, Andrés

Augusto Bernal Jiménez

"Por lo tanto es más importante creer en mirar, en escuchar y en leer que en pintar, en cantar o en escribir".

Milorad Pavić, *Diccionario Jázaro*

El álgebra es un área de las matemáticas en la que se usan letras para representar diferentes relaciones aritméticas, complementadas con números. Esta definición pude encontrarse en los trabajos del periodista, cineasta y director de cine argentino Andrés Di Tella. En *El origen de las palabras*, de Ricardo Soca, se cita una definición de álgebra: "En el bajo latín de la Edad Media, álgebra se usaba tanto para designar esta parte de las matemáticas, como el arte de restituir a su lugar los huesos dislocados"(1).

El documental, como lo practica Di Tella, nos recuerda el álgebra, como si las letras fueran imágenes y, los números, planos, sobre todo en trabajos como *Hachazos componedor* (2011) y *327 Cuadernos* (2015). La definición de Di Tella acerca de lo documental es paradójica. Afirma que "tiene siempre algo de ventriloquismo. El realizador habla por boca de otros. Mediante el testimonio ajeno expresa lo que quiere decir, como Chasman con Chirolita… (2) Es lo que, de algún modo, intenté hacer con mi diálogo entre cineastas, que oscila entre el retrato del legendario cineasta experimental Claudio Caldini y una especie de autorretrato, por contraste o por identificación del propio director de la película"(3).

En este sentido, la aparición de Andrés Di Tella dentro del denominado Nuevo cine Argentino (NCA), se da particularmente a partir del retorno de la democracia, cuando el 30 de octubre de 1983 se ponía un punto final al Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) con la elección como presidente de Raúl Alfonsín. Definido por algunos historiadores y críticos como un referente del "documental en primera persona", en palabras de Agustín Campero (4), la razón se encuentra en el rol que adquiere una de las organizaciones guerrilleras de los años setenta, tema de los documentalistas de esta época en *Montoneros, una historia* (1995), de Di Tella, y *Cazadores de Utopías* (1996), de David Blaustein. ¿Qué atenuantes existieron en torno a la llegada de Di Tella durante una encrucijada política en la que el referente del documental histórico-político estaba determinado por *La hora de los Hornos* (1968), de Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, y la obra de Raymundo Gleyzer, quien se hizo célebre con su frase durante el Festival de Pesaro, Italia -"Soy un cineasta argentino y hago films desde 1963. He filmado quince y todos tratan sobre la situación social de América Latina"-. Fundador del llamado "Cine de Base", Gleyzer fue secuestrado el 27 de mayo de 1976 y desaparecido por la dictadura "cívico-militar". Lo anterior generó un nuevo cambio político

(1) Ricardo Soca, *El Origen de las palabras. Diccionario Etimológico* (Bogotá: Banco de la República, 1993),p30.
(2) Chasman y Chirolita era el nombre artístico del ventrílocuo argentino Ricardo Gamero, celebre en los años 70, quien logró que ese muñeco se convirtiera en término del lunfardo. *Chirolito* es la definición dada a una persona títere de otro, quien encubre sus intereses.
(3) Andrés Di Tella. *Notas en un cuaderno: sobre el proyecto de una versión cinematográfica de los diarios de Ricardo Piglia.* Las Naves # 2, Buenos Aires, 2013,p148
(4) Agustín Campero, *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias,* (Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008),p.75.

como fue el llamado "cine piquero", donde el cine se encontraba con la política. En palabras de Gonzalo Aguilar, el documental "estaba contenido en una idea teológica de la historia". (5)

Esto será un hito dentro de la filmografía de Di Tella para construir sus trabajos en torno a la denominada "primera persona", que luego complementará con el diario de rodaje o de filmación -de su familia, de su trabajo personal-, como algo ajeno, pero presente.

Por esto podríamos concluir que Di Tella considera el documental como una alegoría, como un álgebra que cuestiona sus ecuaciones.

Un método que se construye a partir de la existencia y el fin del grupo insurgente peronista Montoneros, con un sentido del pasado en el presente, dejando lo testimonial y lo político en manos de un recuerdo, de una memoria, de un futuro trabajo construido con base en un diario personal, donde el realizador es un "escribiente" con su cámara, que tiene como referente y punto de partida en sus trabajos posteriores sobre un solo personaje, en el caso de los Montoneros, Ana, una militante de bajo rango, que sobrevivió al secuestro de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), un Centro Clandestino de Detención (CCD), además de los "Vuelos de la muerte" y el "Pozo de Banfield", de la policía de la Provincia de Buenos Aires, durante las dictaduras Argentina y Uruguaya de 1976 a 1983. (6)

2

¿Qué antecedentes tiene el espacio documental y político de Di Tella al remitirse a una de las guerrillas urbanas más determinantes de la vida politica argentina? Fue "una historia que me rozó generacionalmente por ser la historia de nuestros hermanos mayores, porque era una historia que nadie estaba contando. Como que la tuve que contar yo para que me la cuenten…".

Di Tella realizó un trabajo para Amnistía Internacional sobre el indulto a los militares argentinos, cuyo resultado se vio años después al terminar la dictadura con el informe *Nunca más*. Asume dos perspectivas: el rol que comenzó a conocer de la televisión al referirse a que este medio es un lugar natural, y lo que denominó como su "factor humano", a partir de una lectura de *Los poseídos*, de Dostoievski, que fue su guía. "*Montoneros, una historia* fue de alguna manera mi versión cinematográfica de *Los poseídos*, que es una novela policial que habla sobre una célula extremista en la Rusia del siglo XIX, y esa posesión es como la vida o la muerte, el juego y el compromiso". (7)

Un hecho claro en torno a la "militancia cinematográfica" de Di Tella surge a partir del cuestionamiento que se le hace al Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), creado en 1958 por el padre del director, con una intención artística y cultural, el cual fue tildado de "extranjerizante" por parte de los directores de la cinta *La hora de los Hornos* (1968). Este hecho fue visto por Di Tella como "reaccionario, de derecha, digamos, si es que el término tiene sentido…".

Lo anterior lo analizó durante un seminario en la universidad de Princeton donde se compararon dos obras cumbres del documental político latinoamericano, *La hora de los Hornos* (1968) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1974-1979). Di Tella recalcó el valor de crónica que tuvo la cinta chilena, a diferencia de lo que definió como manipulador de parte de *La hora de los Hornos*. En la *Batalla de Chile* aprecia la forma de su elaboración, recurriendo al termino "verdad, que aparece al final de las tomas", cuyo efecto denomina como "el alma del documental, que es generar en el espectador la sensación de que esto está pasando ahora".

(5)María José Moore y Paula Wolkowicz (editores), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo.* (Buenos Aires: Libraría, 2007).
(6) A lo anterior se cita el suceso conocido como "La noche de los lápices", que se caracterizó por una innumerable serie de secuestros y asesinatos de estudiantes de secundaria durante la noche del 16 de septiembre de 1976 en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. Bajo este mismo título el director Héctor Olivera rodó en 1986 el hecho. Hay un antecedente, que ocurrió el 29 de julio de 1966, durante el gobierno militar del teniente general Juan Carlos Onganía, conocida como "La noche de los bastones largos", cuando el ejercito desalojó cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires.
(7) Ivan Pinto Veas , www.lafuga.cl andrés-di-tella. Di Tella ficciones del yo.

3

La ecuación de Di Tella cambia de forma al realizar un trabajo a cuatro manos con su alter ego, el escritor Ricardo Piglia y, a su vez, el alter ego de Piglia, Macedonio Fernández, escritor, filósofo, periodista y "autor de narraciones fantásticas", otro de los referentes de la obra de Jorge Luis Borges. *En Macedonio Fernández* (1995), con guion de Piglia, Di Tella se presenta como conductor, "no director de este trabajo".

Allí surge el juego matemático de una ley transitiva del cine de Di Tella y Piglia: Piglia + Macedonio = Di Tella, luego Di Tella + Piglia = Macedonio. El resultado podría ser el de cómo se construye un director con ayuda de un actor-escritor, para entender a un fabulista enigmático llamado Macedonio Fernández, cuyo trabajo hace parte de la filmografía de Di Tella, aparte de que aquí vemos por primera vez a Ricardo Piglia en una aparición cinematográfica, la cual se puede definir como una aparición "real" de Piglia. De paso hay que recordar que Macedonio Fernández comenzó a escribir una novela en 1925, que nunca terminó. (8)

Es allí donde convergen los diarios, los deseos, la ciudad y la forma periodística-documental de Di Tella. Según Piglia, en el documental, "Macedonio está en la ciudad. Él escribió la obra del porvenir. Sus libros transcurren en el futuro. El siglo próximo será macedoniano".

Hay que considerar los archivos fílmicos de varios directores, determinantes dentro del cine argentino, como *Invasión* (Hugo Santiago,1969), con guion de Borges y Bioy Casares; *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril,1952), obra mítica del cine político-social argentino; *La vuelta del río* (Leopoldo Torre Ríos,1938), y *El Crimen de Oribe* (Leopoldo Torre Nilsson, 1950) obras insignes de los Torre Ríos y Torre Nilsson, padre e hijo, quienes codirigen y retoman los conflictos sociales de quien fuera un gran pionero del cine argentino; de personajes como el actor, director y cantante Leonardo Favio.

Esta obra de Di Tella será la antesala de una cinematografía marcada por el recuerdo de Piglia, no en vano un referente de otros trabajos y de su obra más madura, aparte de la relación entre vida y diarios.

El referente Piglia será "pagado" años más tarde. Mientras tanto, el escritor seguirá influenciando al director. Un ejemplo lo encontraremos en su trabajo *Formas breves*, (1999). Será el inicio de una autobiografía de Piglia, relacionado con los diarios de Di Tella, sobre los temores de su familia, de su madre de origen hindú y de su padre argentino-inglés, a los regresará en sus trabajos posteriores.

4

La educación periodística de Di Tella tiene puntos de encuentro con "su idea de realidad política", es decir, con sus intereses apolíticos, manifiestos a partir del pasado incluido en el presente. *Rueda prohibido* (1997), con investigación de Roberto Barandalla para la Secretaria de Cultura de la Nación. (9) Es un trabajo que recorre el derrocamiento de la presidenta María Estela Martínez de Perón hasta la Guerra de Las Malvinas. Entre los entrevistados están Piglia, el músico Horacio Guaraní, la actriz Norma Leandro, la periodista y crítica literaria Beatriz Sarlo, el director de teatro Alberto Ure, Jacobo Timerman, periodista fundador del diario La Opinión, y Osvaldo Bayer, historiador y anarquista argentino. En suma, es una conjugación de entrevistas que cubren el periodo del inicio de la dictadura militar en 1976 hasta el año 1982. Las críticas nunca fueron favorables. Por el contrario, su título hace mella sobre su trabajo y se le consideró un encargo, parcializado políticamente, con la inclusión de varias películas que abarcan las décadas de los años 70 a 90.

(8) Se refiere al *Museo de la Novela de la Eterna*, que para algunos críticos e historiadores es un rescate de escritos de Macedonio Fernández, que este, por espacio de casi treinta años, comenzó a organizar en 1925.
(9) Guionista y productor ejecutivo de Raúl Perrone y Andrés Di Tella en el documental *Desaparición Forzada* (1989), su primer trabajo. Miembro del taller de investigaciones cinematográficas (TIC) y autor del documental *El delirio permanente* (2004), presentado dentro de la muestra *Perder la forma humana*. Creado a partir de trabajos encontrados en S8, filmados en 1978, como parte de una intervención callejera de un grupo independiente de la ciudad de Sao Paulo, Brasil. Lo anterior lo incorporó a la exposición a manera de gabinete político y artístico de varios grupos de ideología trotskista - surrealista.

Andres Di Tella

El seguimiento a Di Tella es casi una observación desde diferentes ventanas. Nos permite escudriñar pasos, reacciones, fracasos y necesidades, mientras, él bien lo dice, "hago parte de muchos giros", con matices paradójicos, en el que el referente de Ricardo Piglia está presente siempre, con sus recuerdos convertidos en diarios de trabajo.

Por esto su "fracasado trabajo", *La televisión y yo* (2002), inicia un periplo personal, en el que alude a su familia y al proyecto industrial de la Argentina por parte de su padre. "Lo que finalmente queda son los registros sobre una búsqueda, apuntes de un ensayo y error, donde Di Tella pone a su historia (y la de su familia) en relación con la televisión y la historia argentina". (10)

¿A qué atribuye este fracaso? Sobre todo al riesgo de incorporar su biografía personal con la que desea involucrarse y no puede: "Tiene que ver con la incomodidad del documental. Y es que justamente muchas veces no se hace cargo el documentalista del lugar desde donde está hablando. Me parece importante de dónde viene, cuál es su lugar en relación a todo esto que nos está contando" (11). Al mismo tiempo recurre a la relación con la literatura como una alternativa para encontrar una forma ensayística de lo documental, que lo aleje y comprometa menos con lo autobiográfico: "Me ayuda mucho toda la escritura de tipo ensayo personal, de origen anglosajón. Escritores como Hanif Kureishi, V. S. Naipaul. Ensayística donde se mezcla lo personal, lo contradictorio, lo histórico, la familia, lo político". (12)

Di Tella rememora lo que define como el "mantra" de Samuel Beckett: "Fracasar otra vez, fracasar mejor". Para la crítica, su actitud fue una forma de rescatar su película, un fracaso en sus términos, concebido desde su producción, en la cual tuvo a Marcelo Cespedes como productor y, como fotógrafo, a Esteban Sapir, "que me permitió terminar esa película y terminar haciendo algo bastante innovador dentro del cine argentino, introduciendo la primera persona y la dimensión ensayística del documental. Ya estaba planteado en la primera persona, pero en algún sentido una primera persona ensayística, menos comprometida en lo autobiográfico". (13)

(10) Ibid, Agustin Campero.
(11) Ibid, www.lafuga.cl ,p7
(12) Ibid, www.lafuga.cl ,p7

5

El motete de "documentalista autobiográfico" que se ha ganado Di Tella, es para él un estímulo a su quehacer y su relación consigo mismo, necesaria y nostálgica, cargada por una autobiografía obsesiva con sus padres a partir de valores como padre-hijo y con su madre, Kamala Apparao.

Fotografías (2007) es definida por Di Tella "como una torta de mil hojas". Una primera hoja es él mismo, en el sentido de que es un cruce de muchas hojas o situaciones, donde converge un sentido racial y cultural por ser hijo de madre hindú y padre argentino de origen italiano. "Es decir, no soy 'blanco', pero tampoco hindú", algo que le permite recordar la xenofobia con la que era tratado cuando estudiaba en Inglaterra y le decían "negro de mierda" (*fucking wog*), sin que Di Tella entendiera por qué lo trataban de esa manera, algo que su madre no sintió por ser hindú.

En su entrevista para la revista de cine *La Fuga*, Di Tella cita un "cruce" con el que define una historia literaria en relación al creador de un arquetipo argentino: el gaucho. Se refiere al escritor argentino Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*, novela rural publicada en 1926 que se convirtió en la reivindicación del gaucho desde dos valores, el salvajismo y el nacionalismo. Lo determinante de esta relación que trae a referencia Di Tella es la forma como Güiraldes se inspiró, durante un viaje, en el personaje de un gurú hindú y lo arropó con la figura del gaucho. (14)

Esto lo utiliza Di Tella para explicar su condición de argentino e hindú, así como también el hecho de saber que su madre era la única hindú en la sociedad argentina, lo que le permite entrecruzar historias desde dos fronteras culturales cuando se enfrenta a otra sociedad, precisamente la hindú, experimentando un proceso cultural de la misma forma en la que una fotografía se toma, se revela y se muestra. (15) Di Tella se convierte en su propia fotografía, viéndose desde adentro y desde afuera, tratando de descubrir lo que redescubre en su cinta, sin conocer si es verídico. La respuesta, dice, está en la mejor amiga de su madre, la artista Marta Minujin, quien alude que *Fotografías* "no hacía justicia a tu mamá, porque ella era más de lo que aparece".

Con *Fotografías*, Di Tella inicia inconscientemente un recorrido hacia lo que él considera que puede ser la memoria, evidente en un trabajo cinematográfico posterior, en el que podrá reconocer la imagen de la memoria, los sentimientos a partir de la misma, las personas que hacen parte de su memoria y el hecho de que su memoria es su propia historia. ¿Por qué lo anterior? Porque parte de cero, de un infinito inexistente para crear, formar, imaginar personajes, raíces, vida, además de su historia personal. Algo semejante al fantasma de su alter ego, Ricardo Piglia, y de Emilio Renzi y sus diarios. "Hago esto porque Ricardo me frustró la carrera literaria". Hay que recordar que, para Piglia, "la conciencia que narra es una conciencia paranoica", donde todos hacen parte de ella sin excepción. Podemos decir que Di Tella cambia al escritor imaginario de los diarios por el de un cineasta no tan imaginario, pero compulsivo. Es un efecto de identidad, que se lleva a distancia y, parodiando a Pedro Almodóvar, se puede emular como sucede en *Todo sobre mi madre*.

Fotografías podría definirse como el principio de un fin tanto en su método como en su historia, con un elemento que comienza a tener interés y relación en el documental contemporáneo: el archivo en formato de Super 8, que inicia un recorrido de perfomancia y evocación a un medio químico que no muere y resucita en el video.

(13) Ibid.www.lafuga.cl, p.6
(14) Con respecto a la muerte de Güiraldes se han escrito muchas anécdotas. Una de ellas dice que, al morir, su viuda se fue a la India y adoptó un niño, llamado Ramachandra, quien se convirtió en el heredero directo del escritor.
(15) Una de las obsesiones de Di Tella siempre ha estado marcada por su cruce de razas: la hindú, por parte de su madre, y la argentino- italiana, por parte de su padre. "No soy blanco, pero tampoco hindú", diría.

"El documental, para mí, es siempre una especie de intento de invocar los espíritus desaparecidos, de evocar la experiencia, de recuperar a las personas olvidadas, hay algo ahí que tiene que ver con la muerte ", dice Di Tella en una entrevista para *La Fuga*. (16)

6

Las diferentes estrategias narrativas de Andrés Di Tella han encontrado un método de búsqueda entre ficción y documental. "El director busca una verdad más profunda que la de los hechos y por eso sondea los límites de cada testimonio y sus contradicciones. Siempre fascinado por quienes cuentan historias, su cámara atrapa las anécdotas y experiencias de todo tipo de personajes entrevistados. Las registra, pero también las convierte en figuras retóricas, imágenes que trascienden el tema de referencia y que intentan hechizar al público" (17). Clara Kriger refuerza el comentario anterior al señalar el modelo utilizado para *Guía del inmigrante* (1993), donde el modelo de entrevista lo "hace fuera de escena" y lo repite como modelo en *Simuladores de carrera* (1989), al utilizar un modelo de "distanciamiento brechtiano", donde el espectador se convierte en entrevistado y el entrevistado conjuntamente con la forma de orientar el director, "deja indicios para que imaginemos cómo ha sido el trabajo, cuánto material se ha descartado en la mesa de montaje".

El instinto testimonial lo explica Di Tella diciendo que "el cine documental es un intento posible de hacer el rescate de todo eso que está perdido" (18). ¿Hacia dónde dirige este instinto Di Tella, sin que sea tan obvio su modelo? La respuesta se encuentra en *Hachazos* (2011).
Un trabajo sobre el director argentino Claudio Caldini, superochista desde sus inicios e iniciador de su cine expandido o de proyección múltiple, y video artista. Este formato lo había utilizado de una u otra forma Di Tella como alternativa de memoria fílmica en todos sus trabajos, a diferencia de Caldini, quien define el cine como un arte plástico. Por esto la idea de cine de Di Tella se reforma: "Es aquel que evoca toda una sucesión de palabas que empiezan con F de ficción: fantasía, fábula, fascinación, frenesí, fantasma, felicidad, film". (19)

La importancia de Caldini para Di Tella se aprecia en varios referentes que compartieron con el tiempo como son el cambio de tiempo cinematográfico y su interés por "rescatarlo". A lo anterior se suma la complicidad de Di Tella con relación a un viaje a la India donde aprendió yoga y música hindú, universos espirituales que luego complementa con un viaje a Brasil a estudiar danza. Estos universos similares a los de su madre de origen hindú lo acercaron a Caldini porque encontró su mismo universo. Un único fantasma en diferentes tiempos y formas: literarias, cinematográficas y experimentales. Durante el rodaje de un performance con Marta Minujin, la mejor amiga de su madre, donde la artista recibe paladas de tierra que le tiran encima, emula un autoentierro que relaciona lo sucedido el año del golpe cívico-militar de 1976, con los desaparecidos, presente en un primer trabajo.

La opinión de Di Tella sobre Caldini es muy particular: "Caldini pertenecía un poco a ese lugar del idealismo, el riesgo del arte, del jugar al límite". Le obsesionó el hecho reiterativo de haber sufrido la dictadura. ¿Por qué esa búsqueda del sujeto como medio, como memoria, como imagen, como relato? Responde Di Tella: "La película sobre él también expresa un momento mío, en el que estoy explorando ese conflicto entre imagen y narración".

Todo se resume en la producción de dos trabajos sobre artistas argentinos y mexicanos bajo el titulo de *El ojo en el cielo y Máquina de sueños* (Di Tella y Darío Schvarzstein, 20). Como dice Di Tella, "porque algo rápido también tiene su virtud, te hace salir de tu modo habitual de trabajo, y hacer cosas que no habías imaginado. Al final, para mí, hacer películas siempre termina siendo cuestión de encontrar la forma de salir del problema en que me metí".

(16) Ibid. www.lafuga.cl
(17) Paulo Antonio Paraguaná (ed). Clara Kriger.*Andres Di Tella. Catedra* (Madrid: Signo e Imagen, 2003), p. 263.
(18) Ibid.www.lafuga.cl
(19) Ibid.www.lafuga.cl

7

"En cuanto a la literatura, conocí a Ricardo Piglia y su amistad me permitió conocer parte de sus diarios. Concretamente descubro lo que escribió para uno de sus diarios-novelas, *Prisión perpetua* (1988), y aplico a un término de la literatura anglosajona que se define como *memoir*". (20) Este origen tan circunstancial como eterno le brindó a Di Tella un alter ego compuesto por el hecho de haber sido periodista, hace 25 años, cuando escribió una nota acerca del guion en el cine. (21)

327 cuadernos (2015), se convirtió en un deseo, un experimento, un recuerdo, tanto de él como realizador, como de la entidad de otro, "al hablar a través de otro, probar si es posible expresar lo que uno no sería capaz de decir de su propia experiencia" (21). Y lo afirma cuando Piglia se refería a la escritura del otro como una persona diferente. No en vano tenía una serie de cuadernos, que comenzó a escribir desde su adolescencia hasta su muerte, y que alcanzaron un numero de 327 cuadernos en 50 años. ¿Por qué escribir sobre lo que se imagina o se piensa? ¿Qué es un diario? "Diario es un género, si podemos llamarlo así, que ofrece toda una serie de interrogantes. Se ubica en el filo de la navaja entre la vida y la obra, entre el documento y el relato", dice Di Tella.

Luego escribo, luego existo y filmo, luego creo. Si lo dice Ricardo Piglia es posible, si lo dice Andrés Di Tella es un guion, y si lo dicen *Los diarios de Emilio Renzi*, es una novela. Porque su nombre completo es Ricardo Emilio Piglia Renzi. Es una cápsula de tiempo, diría Di Tella, no de la vida de Piglia; una cápsula de la vida intelectual de Argentina. Lo que encontró con este trabajo es volver la memoria un hecho cinematográfico, por esto el epitafio debe ser para uno como para el otro: "Por supuesto, no hay nada mas ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un payaso". Andrés Di Tella.

(20) Se refiere al sentido que posee la memoria y su utilidad.
(21) Di Tella trabaja como periodista a su regreso como estudiante en Inglaterra, durante el comienzo de la Guerra de las Malvinas. Escribe varias columnas para el *Buenos Aires Herald*, de allí pasa a *Tiempo Argentino*, luego a *La Razón*, terminando como colaborador del diario *Río Negro*. Comienza a escribir crítica de cine en *El Porteño*, donde conoce a Alberto Fischerman, además de trabajar en el documental sobre el escritor y dramaturgo polaco, radicado en Argentina, Witod Gombrowicz, en el que se desempeña como asistente de dirección -*Gombrowicz o la seducción (representado por sus amigos)* (1986)-.

La cámara como una herramienta de poder

Antropología visual, cine afro, comunitario y distribución. Una entrevista a Natalie Adorno

Talía Osorio Cardona

Mientras la mayoría de los cineastas encuentra el sentido de su quehacer en levantar una cámara para grabar -ellos mismos- el mundo que ven, Natalie Adorno halló su espacio dentro del cine en el acto de poner la cámara en las manos de otros para empoderarlos.

Lo suyo ha sido la investigación y el estudio de cómo la cámara se convierte en herramienta de resistencia cultural. Durante los últimos 20 años, esta antropóloga de profesión ha trabajado con habitantes de la calle, con pueblos afro, con indígenas; ha investigado el poder del cine comunitario y ahora incursiona en el mundo de la distribución del cine local. Su especial fascinación por el litoral pacífico la ha posicionado como experta en los procesos de representación audiovisual de los afrocolombianos y es por este motivo que fue una de las invitadas de honor de la MIDBO 21. Desde la Corporación Colombiana de Documentalistas -ALADOS- quisimos acercarnos para hablar con ella.

Natalie tiene un acento que no es de aquí pero tampoco es de otro lado. Nació en Inglaterra y se crió en Francia, pero su padre es boliviano y su madre colombiana. Cuando llegó a Colombia por primera vez, a los 19 años, no sabía casi español y fue en ese momento que empezó a darse cuenta de lo importante que es conocer sus raíces, su historia y su pasado.

Uno de los pilares sobre los cuales se ha venido renovando la misión de Alados es la idea de que "región" es sinónimo de "diversidad", de que Colombia es un país de regiones y cada región es un centro. ¿Qué opinas de esta filosofía de Alados?

"En las regiones van a encontrar expresiones diferentes, porque definitivamente allí hay unas estéticas diversas, unas maneras novedosas de contar. Es curioso pensar que, no obstante, Colombia es un país supremamente centralista; el hecho de que sólo hasta la Constitución del 91 nos reconocimos como una nación pluricultural es reflejo también de que antes nunca se pensó que la toma de decisiones pudiese ser por fuera de la capital. Por eso lo que está haciendo Alados es tan importante, para construir esa sociedad pluridiversa hay que crear mecanismos para escuchar al otro".

Aunque su vocación de cineasta nació desde muy pequeña cuando vivía en París y pasaba horas interminables viendo la colección de VHS que tenía su mamá, lo cierto

Natalie Adorno. Foto: Talía Osorio.

es que Natalie no compró su primera cámara sino hasta mucho después, cuando cursaba el primer año de universidad. Estudiaba antropología en la Universidad Nacional y es por esta disciplina que tomó las cámaras. La curiosidad de pensar en el lugar del otro y la necesidad de explorar su propia historia, la llevó a registrar sus primeras imágenes. Años después, ya con cámara en mano, volvería a Francia a hacer una maestría en investigación cinematográfica en la Universidad Sorbonne-Nouvelle (París) y en la Pompeu Fabra (Barcelona). Hoy, estas experiencias acumuladas le permiten reflexionar sobre la realidad del cine colombiano desde un punto de vista privilegiado.

¿Cuáles son tus impresiones luego de haber participado en el panel "Espejos, voces y miradas afro" en la MIDBO 21?

"Vine a hacer algo que me apasiona: reflexionar sobre la representación afro en la imagen en movimiento en Colombia. Veo que citan mucho un artículo que yo escribí (https://journals.openedition.org/cinelatino/260), pero es porque es algo muy nuevo a diferencia del audiovisual indígena y más aún en el documental.

Se ha reflexionado mucho sobre el audiovisual indígena. Por ejemplo, Pablo Mora [miembro de Alados] tiene su línea

La Sinfónica de Los Andes *(Marta Rodríguez, 2018).*

ahí y es una referencia bibliográfica para el audiovisual, pero en realidad investigaciones sobre el audiovisual afrocolombiano no hay muchas.

Fue interesante ver que había invitados de regiones, del Norte del Cauca, de Buenaventura, de Nuquí, de Palenque, y que llegaron incluso personas del Ministerio de Cultura."

Resulta llamativo que esta mujer que fue criada en las capitales más grandes del mundo, ha venido a encontrar respuesta a las inquietudes sobre su identidad en la expresión de lo local. Ahora vive en Cali, cerca al Pacífico chocoano, donde desarrolla su ópera prima, *Buscando a mi madre de Dios*. Lleva diez años haciéndola y la siguiente pregunta, por supuesto, tiene que ser sobre este proyecto.

¿De qué se trata y en qué estado está el documental?

"Yo me enamoré de las comunidades afro del Pacífico y como conocía desde chiquita a Arnoldo Palacios, un escritor chocoano que llegó a Francia en el 50, entonces volver a encontrarme con Arnoldo fue la excusa de investigar sobre lo afrocolombiano. La literatura de Arnoldo tiene una particularidad y es que cuando uno lo lee se siente en el Chocó. Él es muy etnográfico, muy descriptivo. Cuando trabajé en el Chocó nadie o casi nadie conocía a Arnoldo. ¡Es increíble, diez, doce años después, el reconocimiento es ya a nivel nacional! Lo estuve grabando del 2009 al 2011. Después él murió en noviembre de 2015. En ese momento retomé al documental para terminarlo. Decidí irme a vivir a Cali. Aún no he terminado porque el capítulo de Cali se alargó, pero tengo que terminarlo el año entrante, no puedo darle más tiempo. Tiene que salir, tengo que terminarlo…".

¿Qué líder afrocolombiano deberíamos conocer a través de una película?

"A Carlos Rua, es un líder muy grande que aportó muchísimo en la constituyente del 91 en el tema afro, es de Tumaco. Lo conocí hace como veinte años. El hijo menor hace ahora un documental sobre él."

Pasando al escenario del cine comunitario en Colombia, ¿cuál es el aporte que hace y dónde se está viendo?

"El cine comunitario es una herramienta de comunicación que empodera, no hay duda. Hoy en día estamos todos formateados en cómo debe ser un plano, el tiempo, las imágenes, ¡todo! Yo no estoy segura de que un formato comunitario audiovisual deba ser visto por todo el público. Hay que pensar claramente cuál es el público cuando se hace algo. Es para la comunidad esencialmente.

Un caso concreto es el de los nasa, ellos han logrado hacer denuncias de atropello por parte del estado. El video ha sido un escudo que les ha permitido protegerse. Eso también se ha visto en las marchas indígenas, con videos grabados por ellos que han logrado cambiar la versión de los hechos.
Cuando estuve en el Bajo Atrato, donde se dio el éxodo de tantos afros e indígenas, usa-

mos la cámara como herramienta pedagógica. Por medio de los videos que hacíamos con la comunidad les explicamos cómo funcionaba la ley 70. La pertenencia al territorio, la recuperación de las plantas medicinales y la recordación a los jóvenes de por qué regresaban a estas tierras, sirvió como proceso formativo.

Lo que pasa es que yo nunca me planteé ser documentalista. Siempre me he considerado, sobretodo, una investigadora social. Para mí el documental es más una herramienta de trabajo, un soporte, y no un fin."

Natalie, además de trabajar en temas de reconciliación y de crear proyectos para la recuperación de la identidad y dignidad de las comunidades afro-descendientes, tenía marcado desde sus inicios un interés por la difusión. Cofundadora del cine club Kino&Graph, trabajó durante años en la formación de públicos. Hoy en día hace parte del equipo Distrito Pacífico, distribuidora de cine que se le mide a abrir espacios comerciales a películas que en principio no tendrían esta posibilidad.

Hablemos de distribución…
"Creo mucho en la distribución. Hay una frase que dijo Diana Bustamante: 'La distribución es la pata chueca que tenemos en la cinematografía colombiana' ".

¿Qué es Distrito Pacífico?

"Honestamente nosotros queremos competir con las películas comerciales y, por eso, nos estamos metiendo en ese rancho. Distrito Pacífico es la única distribuidora en el país que además tiene un enfoque en regiones. El nacimiento de Docco y Distrito Pacífico es casi al mismo tiempo. No hay otra distribuidora que esté domiciliada fuera de Bogotá y eso da muchas ventajas, porque es como darse cuenta de cuáles son las necesidades que la gente tiene en cada región. Cada región tiene su cantante más conocido, sus referencias de lugares más conocidos. Uno no puede conocer todas las regiones, pero lo estamos haciendo. Estamos distribuyendo ahora mismo una película de Pasto y otra colombo-venezolana, buscamos películas que inicialmente no son comerciales y volverlas comerciales es todo un arte. ¡Una aventura! El próximo año vamos a distribuir *La sinfónica de los Andes* [Marta Rodríguez, 2017].
Tenemos apoyo de las salas alternas -la Tertulia en Cali, la Cinemateca del Caribe en Barranquilla, el MAMM en Medellín

Proyección ***La Sinfónica de Los Andes*** *en la Cinemateca de Bogotá (2019). Foto: archivo Distrito Pacífico.*

y la Cinemateca de Bogotá-, pero hay un verdadero trabajo en salas de cine comercial. La primera película que logramos distribuir este año fue *Amalia* [Ana Sofía Osorio, 2019], que tuvo varias salas comerciales. Ahora viene *El Amparo* [Rober Calzadilla, 2019]. Lo cierto es que los exhibidores tienen compromisos con distribuidores grandes y es toda una red. Me siento un poco como David peleando contra Goliat. Ahora estoy retornando al cine comunitario y al cine independiente para volverlo comercial. Entonces, hay mucho amor al arte, porque es muy difícil, pero lo estamos logrando. "

Nuestra charla fue corta pero inspiradora. Luego de su estadía en Bogotá, y de unos días intensos en la MIDBO, Natalie salió de nuestras oficinas y volvió a Cali. Hablar con ella fue reconocer el corazón y los intereses que nutren el camino de muchos de nosotros como documentalistas. No importa dónde estamos, siempre dejamos una semilla para otros.

Esta es la historia de Natalie Adorno. ¡Le deseamos suerte en el camino de la distribución y esperamos ver su película terminada muy pronto!

El cine como reflejo de lo que somos

Jorge Caballero

La MIDBO ha sido -y es- uno de los espacios más vitales del cine documental en Colombia. Mi relación con la muestra empieza en el año 2008, cuando estrené mi primera película *Bagatela*. En ese entonces desconocía por completo los entresijos de los festivales de cine y no tenía idea de lo que significaba el estreno para la vida de una película.Tuve la suerte de empezar mi recorrido en la Muestra. Así conocí a dos personas maravillosas dentro del cine documental colombiano, Ricardo Restrepo y Patricia Ayala, que junto al comité de selección habían prestado atención a mi documental. Con su empeño le dieron alas a mis intereses en el cine. Estrenar en Bogotá, en una sala de cine con público, era más de lo que alguna vez había imaginado. Desde ese entonces solo guardo cariño y gratitud a la MIDBO y a la gente que la hace posible.

Al pasar los años y haberme sumergido en esta labor, tuve la oportunidad de colaborar en una edición de la muestra, dirigida por Pablo Mora. Junto con su equipo pudimos hacer posible una primera serie de actividades relacionadas con el llamado documental expandido o, en otras palabras, la intersección de representar la realidad usando diferentes tecnologías.

Estos dos instantes de la muestra han sido vitales para mi trabajo y resumen en gran parte mi relación con el cine. Han sido momentos de apertura, de oportunidades y de grandes aprendizajes. Para mí, la MIDBO siempre ha sido un lugar amable, en el sentido literal de la palabra, un espacio para querer; que lo puedo cristalizar en la figura igualmente amable de Ricardo Restrepo, en su labor titánica de dar espacio a un cine que poco importaba -o importa- en el país, trayendo siempre voces poderosas, sugerentes y provocadoras del cine; tendiendo puentes entre realizadores, productores, investigadores e instituciones; con ese saber hacer, tan pausado, tan respetuoso y amigable, que siempre tuvo Ricardo. Todos los equipos que ha tenido la muestra han compartido ese espíritu inicial, tan tenaz y decidido.

La MIDBO cumplirá 22 años en el 2020 y solo puedo esperar que siga siendo ese espacio único en Bogotá, donde se confía en la realidad como arma para comprender al otro, donde se piensa el cine como reflejo de lo que somos.

¿Sí será verdad que Luis Ospina se fue?

Diego García Moreno

Luis Ospina. Foto intervención: Annie Tovar.

Esta mañana, mientras sus amigos en los alrededores de cuidados intensivos de la clínica Marly esperábamos el fin de su agonía, las redes que tanto utilizó ya lo habían enterrado. Imaginamos a Luis, muy enterado de la situación, con fina ironía tomando nota de cada frase, de cada expresión, para incluirla en un posible *Nuestra película contraataca* o *El retorno del tigre de papel* o *Todo comenzó de nuevo por el fin*, que sigilosamente estaban grabando para él las cámaras de seguridad del hospital y averiguando cuáles cadenas de radio habían dado cuenta de su fallecimiento antes de tiempo para solicitar los archivos. Todos los elementos audiovisuales, para *Poncho,* eran piezas de un propósito, tenían un fin: convertirse en fragmentos de un relato que nos pondría enfrente del sorprendente, absurdo, patético, conmovedor accionar humano.

A las doce del día Lina, su último gran amor, su fiel compañera de las dichas maduras y los sufrimientos postreros, nos dio la noticia: "Ya…se fue". Los suspiros y las lágrimas se modificaron. Esas especies de *fake news*, que nos habían incomodado tanto se volvían una información real. La ausencia tomaba forma, pero, al mismo tiempo, el cruce de miradas

entre nosotros, esa enorme complicidad forjada con Luis entre películas y fiestas donde la esencia era la imagen y la palabra y la música y la comida y la amistad y la embriaguez, nos obligaban a pensar que su ausencia no sería igual, que es tan grande el catálogo de anécdotas y recuerdos, de pensamientos concebidos, aprendidos o deformados entre juegos de palabras y, sobre todo, de películas y de malabares con cuanto elemento estuviera relacionado con el cine, que entendimos que la muerte de Luis no significaba en ningún momento un abandono, que sería imposible vivirlo como un ausente.

Regresé a casa. Acabé de leer los mensajes sobre la muerte de Poncho afichados en las ventanas del celular. Esculqué en la pantalla del computador las referencias a su muerte. Son innumerables las palabras de pesar, los agradecimientos, las alabanzas a su obra. El mundo del cine se declara de luto y se manifiesta agradecido con su legado. Su Caliwood lo llora y lo acoge en su panteón. La Colombia cinematográfica lamenta la pérdida de un grande. La Latinoamérica cinéfila y el mundillo del séptimo arte que con tanto esmero sedujo durante su vida, declaran abiertamente su dolor. En medio de esta extraña soledad sentí su presencia y le pregunté: "¿Y ahora qué, compadre? ¿Cómo hablaremos?".

La única palabra que parecí escuchar fue cine. Cine mudo, cine en blanco y negro, cine en colores, cine negro, cine de cualquier forma, cine arte, cine de la vida, cine documental. Y ahí se me rayó la cabeza. Pensé entonces en su cine, en su cine amado, en su cine documental. Documental cercano, documental de amigos, documental sarcástico y de risa y de inteligencia y de golpe certero en la cabeza de un país que sabía hipócrita, conservador y mojigato. Sentí su cine engalanado con un manto de pesimismo, con un pelaje anárquico, con una conciencia de la decadencia y la desesperanza, a tal nivel que su proyección en una pantalla era la única esperanza.

Luis, en gran medida, es responsable de esta pasión que yo y que muchos otros hemos desarrollado por el documental. Luis Ospina, *Poncho*, fue documentalista solitario y, al tiempo, fue el cómplice de todos. En su tiempo, fue de Alados, pero durante mucho tiempo también supo ser el más distante… Hoy lo reconocemos como nuestro miembro honorario. Veo que todos lo consideramos como nuestro compañero y maestro, y en verdad que sí lo es. Nos ha dejado una herencia prodigiosa: su extensa obra, sus reflexiones, su poesía, su humor y sus sarcasmos. Tendremos que estudiarlo, seguramente lo amaremos o lo maltrataremos. Algunos lo idolatrarán y otros tratarán de despreciarlo, pero, estoy seguro, nunca lo podremos ignorar.

En medio de esta tristeza, siento risa. Apago la luz, me meto en actitud sala de cine y escucho el resonar de un trailer que promete: "Tendremos Luis Ospina para rato."

Bogotá, 27 de septiembre de 2019

Un testimonio

Víctor Gaviria

Luis Ospina era algo tan natural, hacía parte tan esencial del paisaje de nuestras vidas, que teníamos la convicción oculta de que nunca iba a morir. En los últimos dos años lo veíamos tan intensamente pálido, pero al mismo tiempo tan elegante, tan erguido, viniendo de tantas partes y yendo hacia tantas otras, que creíamos que había escapado definitivamente de la muerte. Luis Ospina era muchas cosas al tiempo para todos los que estamos cercanos al cine colombiano: era los años 70 con esas películas que el tiempo cada vez pule y hace mejores, como *Oiga, vea, o Agarrando pueblo*, esta última con su juego de espejos al final, que tanto debió disfrutar; era Mayolo (y él lo sabía, porque en su última película nos regaló algunas secuencias que son puentes para llegar al centro de Mayolo); también era Andrés Caicedo. Alguna vez, tomándose un trago en Cartagena, lo vi llorar detrás de sus gafas contando momentos íntimos de Andrés, actitudes odiosas de otros que precipitaron su destino. Era tantas cosas. Después fueron esa serie de documentales de los años 80 y 90, entre los que recuerdo uno dedicado al *slapstick*, ese género hecho de imágenes locas que contrarían las leyes de la realidad y nos insinúan las leyes convulsas del deseo. Cuando leyó los libros de Fernando Vallejo, no podía creer haber encontrado entre los paisas un espíritu que estaba rebelado contra todo, un espíritu libre y furioso. Fue solitario con su cámara hasta el apartamento de Vallejo para hacer un documental sobre alguien que era muy parecido a él mismo. *La desazón suprema* era una expresión que Luis se aplicaba a sí mismo. Luis Ospina nunca dejó de ser ese primer cineasta experimental y rebelde, que privilegiaba por encima de todo los archivos casuales que el tiempo reunía en un armario. Era un hombre que amaba el encuentro fortuito de las imágenes, el sinsentido y el humor que le hacía escapar de todo tipo de cercos. Estoy seguro de que el legado de su cine quedó esparcido en muchos de los jóvenes directores de cine colombiano, en su joven amigo Rubén Mendoza y en docenas de directoras y directores que apenas cumplen los veinte años. Yo siempre le agradeceré lo generoso que era al compartir sus últimos pensamientos, hallazgos o sus juegos de palabras que lo disparaban a uno hacia las perplejidades de la risa. Hoy todos los amigos nos hemos llamado para encontrarnos en Luis, como siempre lo hemos hecho. Antes, hoy y en el futuro, Luis Ospina será un lugar de encuentro. Gracias Luis por hacernos sentir tan bien en tu compañía, por enseñarnos tanto. Vas a hacer mucha falta...

Una carta para Luis

Karen Lamassonne

Poncho adorado,

Tantas cartas, postales, Entrega Inmediata, Par Avion, recibidas y mandadas a 25 rue des Vinaigriers, a la Calle 66 #3-39, al Apartado Aéreo 2752; a New York, San Francisco, Roma, Hamburgo, hasta a Acandí, con fotos y lágrimas, besos pintados y películas nombradas, siempre con pista de sonido incluida… ¡Ese maletín de ejecutivo con casetera adentro para amenizar La Giralda fue el flechazo total! Todo recreado para poder vivir en Cinemascope y no a palo seco, como hubiera sido vivir sin ti, querido.

Tantas comidas preparadas, compartidas, sabores y comederos explorados y visitados innumerables veces; Sushi en New York, los Turcos, el Miyako o Yacomí, en Serifos juntos con hambre el uno por el otro y con el estómago vacío, con guayabo o con sueño y afán por llegar a tiempo a la película que tocó coger varios metros para dar con el teatro, guiados por el librito rojo de París. Sin fin de festivales con sobredosis de imágenes, sobreexpuesto el rollo del coco, pero bien preparado, para el examen de lo visto, por directores, estilos, actores y temas… Exquisiteces eternas en Panavision.

Tu sonrisa al soplarnos suavemente para refrescarnos después de compartir pieles y sudores solo nuestros en el *storyboard* de nuestra película ya rayada en 35mm, pero ampliada a los videos de los secretos dedicados a tu ausencia solo recordada por la mía. Risas de chistes que solo nosotros podemos olvidar, pero mejor recordar, al sentir tu presencia caminando por esos recorridos nuestros con olor a camia en Cali o el amarillo de otoño del gingko, melodía de *Johnny Guitar*.

Infinitos los deseos y recuerdos y andares en mi cabeza al pensar que estás ahora en la dimensión desconocida… Todo lo compartido, consultado e inspirado no se me escapa nunca. Qué fortuna habernos encontrado en este mundo. Una vida de encanto nos tocó. En los olivares de San Gimignano dejamos huellas digitales, cibernéticas y en Technicolor.

No tengo que poner ésta en un sobre para mandártela. Sé que ya la leíste.

De tu para from,

Karen

Luis y Karen. Fotos archivos: Karen Lamassonne.

Fait vivir

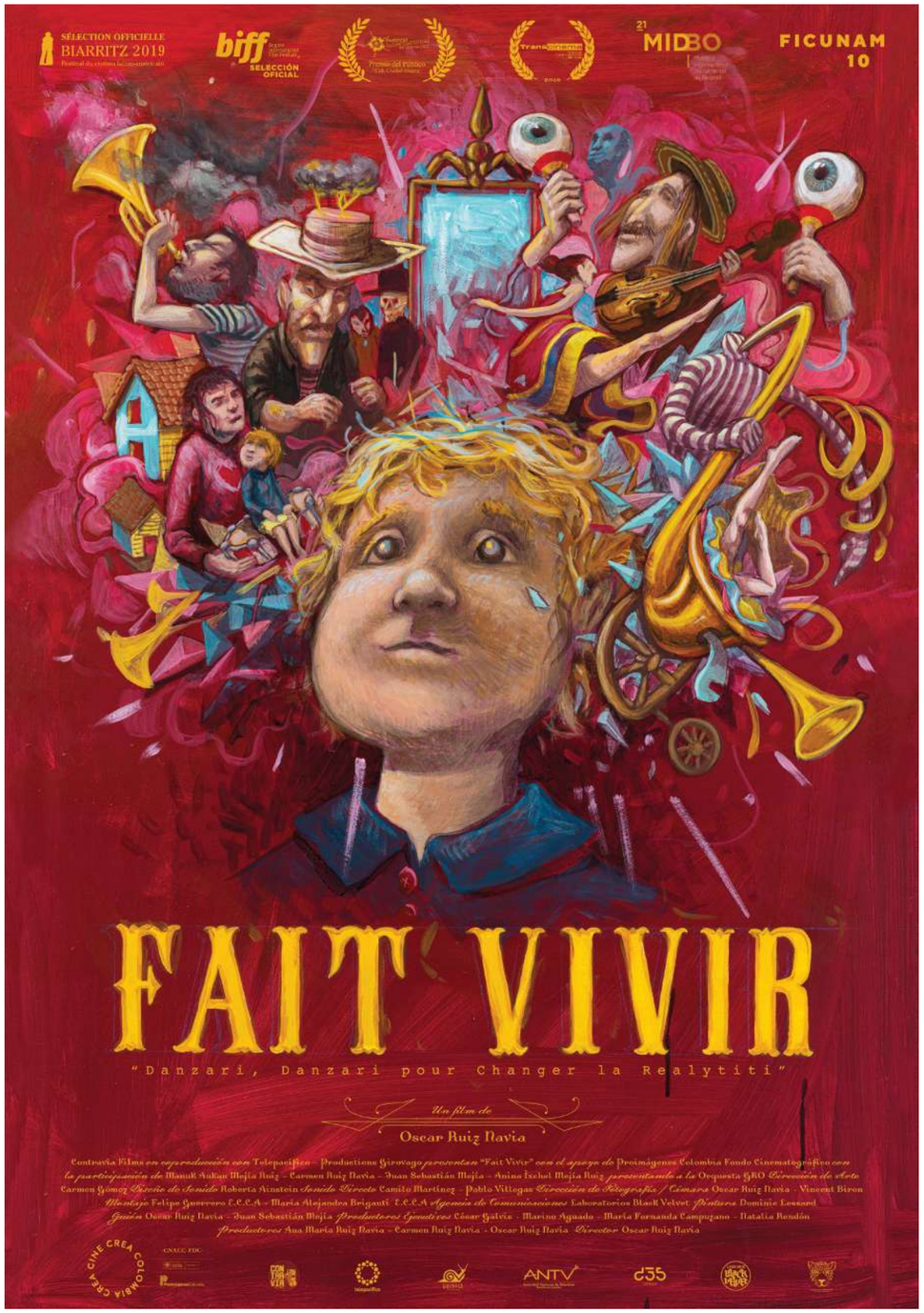
"No sabía qué película iba a hacer" entrevista a Oscar Ruiz Navia

Juan Guillermo Ramírez

Nacido en 1982 en Cali, Oscar Ruiz Navia estudió Cine en la Universidad Nacional de Bogotá y Comunicación Social en la Universidad del Valle. Dirigió el Club "Cine de autor" en Lugar a dudas. En el 2006, en compañía de un grupo de productores y realizadores, funda la plataforma de experimentación cinematográfica y producción Contravía Films. En el 2009 realiza *El vuelco de cangrejo. Los hongos*, su segundo largo, es desarrollado en el Torino Film Lab, el laboratorio de Buenos Aires y la residencia de Cannes Film Festival. En el 2013, estrena *Solecito* en la Quincena de Realizadores del Festival de Cine de Cannes. En el 2017, para una serie documental, dirige *El peñón*. También realizó *Epifanía* en codirección con Anna Eborn. En la 21 Muestra Internacional Documental nos encontramos con este realizador y esto fue lo que nos dijo de su más reciente documental: *Fait vivir*.

Hablemos del comienzo del videoclip para llegar al documental.

En el 2012 viajé a Canadá porque acababa de nacer mi sobrino Manuk. Mi hermana Carmen, que siempre ha estado involucrada en el tema de la danza, me comentó que tenía un proyecto con Sebastián Mejía. Habían formado una banda de gitanos, Gypsy Kumbia Orchestra, una propuesta que fusiona ritmos colombianos con fanfarrias gitanas de Europa del Este para transmitirlos mediante un show circense (http://www.gkomusic.com/) y estaban montando Makondo, un espectáculo basado en lecturas garciamarquianas. Querían que cuidara al niño mientras ensayaban. Cuando fui a verlos, me sorprendió que no era específicamente un grupo de danza y me llamó la atención la presencia del niño en medio de 18 personas de varias nacionalidades, hablando varios idiomas y tocando instrumentos. Me dijeron si podía hacerles un trabajo audiovisual. Les dije que por qué no hacíamos un video clip que fuera como un documental. El comienzo de *Fait vivir* es una reconstrucción ficcional a partir de algo que ya había vivido. El videoclip era esa secuencia del ensayo. Después anunciaron que tenían una gira por Colombia y que si quería hacer un documental sobre la gira. ¿Cuál sería el tema? Nos vamos 30 días visitando distintos pueblos y ciudades. ¿Sería un *road*



Fait Vivir *(Oscar Ruíz Navia, 2019).*

movie? No sabía qué película iba hacer, no tenía guión. Hice la tarea al revés: me fui con ellos 30 días y filmé, y cuando regresé dije: "Voy a hacer una película". Empecé a trabajar en el montaje, no tenía un proyecto escrito ni tenía financiación. En una primera fase armé secuencias y el material con el que contaba. Eran más de 120 horas. Aun así, no tenía una película. Llevaba tres años con el material de *Fait vivir* y escribí un proyecto para aplicar al FDC. Para que fuera una película, tenía que evitar que fuera el promocional de una banda o el *making of* de una gira. Necesitaba tiempo, me iba a demorar dos o tres años más. Empecé a escribir y a ver referentes…

¿Cuáles?

Busco referentes para mis películas, para tener ideas y que no sean parecidas a lo que estoy haciendo. De *La danza*, de Frederick Wiseman, su cine directo. De Pedro Costa, *Ne change rien*, con la cantante Jeanne Balibar, sus planos largos. De Wang Bing, *Til Madness Do Us Part*, filmada en un manicomio, me interesó que el protagonista hiciera parte de ese mundo y la cámara lo siguiera. Cuando tomé la decisión de montar el espectáculo, estaba inspirado en la de Win Wenders, *Pina*. Pensé hacer el retrato de una bailarina y cómo la película se vuelve danza. El riesgo era salir de la narración tradicional del documental o de la ficción y entrar en los linderos de otro arte. Hay algunas secuencias de montaje que son como resúmenes y traté de que fueran como episodios en tiempo real para que tuviera una sensación de memoria del viaje. El trabajo del montajista Felipe Guerrero fue fundamental, usó imágenes intimistas. Me convenció, porque si no se le da cierto clasicismo a la estructura, el espectador se pierde. Hay secuencias que no están en la película porque no cabían en la estructura narrativa. Por ejemplo, los actores hacen un ritual cuando acarician a la mujer, hay momentos de danza y era mejor no abusar de esas imágenes sensoriales. Si no se es claro con la metáfora, el espectador se confunde. Puede haber experimentación, pero se tiene que dosificar para que el espectador no se desconecte. Las imágenes del viaje eran solo registro y para volverlo cine tenía que crear una nueva narración. ¿Y si fuera la historia de un niño que está contando una fábula y así alejarla del simple registro tipo *reality*?

¿Manuk se aprendió de memoria los textos?

El tema con el narrador fue difícil. Hay varias versiones: sin narrador, con narrador, mi hermana como narradora, y decidí que fuera el niño. Es una provocación para el espectador porque no es habitual que un niño diga lo que dice o que le hable conscientemente al adulto. Es arriesgado: o funciona o no. Reescribí lo del narrador, hice más grabaciones con él, con textos complejos que fui simplificando y encontré el balance entre lo infantil y lo no infantil. Para la última fase de grabación fui a Montreal a grabar la voz y la ventaja es que Manuk ya había crecido. El tiempo no era tan distante para él. Una forma de grabar los diálogos era que tenía unas frases escritas y empezaba a dialogar con él para que la final me dijera algo similar.

Hay otros planos narrativos en Fait vivir, como la historia que nos cuenta a través de la obra que presentan.

Sí, a esa historia le dimos un carácter mítico. Sebastián y Carmen tenían la idea de jugar con el imaginario de los gitanos que llegan a Macondo y traen el hielo. Basándose en el libro *Mano negra en Colombia: Un tren de hielo y fuego*, de Ramón Chao, soñaban con hacer algo similar. Cuando hicieron el viaje no salió parecido. El viaje fracasó porque no tenían dinero. Montamos la obra en un teatro y la reescribimos sin la presión del tiempo, conseguimos recursos y organizamos un rodaje formal. Estuve un mes en Montreal y escribimos una historia con muchas aristas: se narró la historia de un pueblo al que le han quitado el color y la música. Llegan los gitanos con la música y el color, intentan salvar al pueblo que está invadido de tristeza. Hay un duelo musical, la balcánica contra la caribeña.Después del duelo entran en comunión, donde se supone que el pueblo se llena por un momento de felicidad hasta que regresa el oscuro poder y asesinan a uno de los miembros de los gitanos. Es un final trágico. Estamos a comienzos del 2018 y quería darle énfasis al mito, que no fuera una obra sólo musical, sino un símbolo de la Colombia actual; que de algo tan *naif* como la música y el color, se pudiera lanzar una mirada a una sociedad reprimida.

El movimiento de la cámara es arriesgado.

Quería que la cámara estuviera relacionada con la danza. Cada película tiene su propia distancia. Como realizador decido cuál es la distancia que se debe tener frente al tema y frente al sujeto que está al frente. En *Fait vivir*, sentía que debía estar con la banda, tenía que ser parte de ellos. Desde el principio planteé una cámara interactiva.

Fait Vivir *(Oscar Ruíz Navia, 2019) Foto: Contravía Films -Telepacífico -Productions Girovago.*

Si ellos hacían una ronda, yo hacía parte de ella, y así intenté grabar la gira. Pero cuando montamos el espectáculo en sala, lo filmé como una película: plano general, primer plano, ellos repetían para la cámara y así generé ese contraste de textura entre el mito, que es controlado en iluminación, con las otras imágenes que son cotidianas. Hubo una intención de generar dos formas en el manejo de cámara. Una más controlada en la parte del mito, que es cuando hay claridad y cuando se acerca al final, y todo lo que hice antes, que es con material de archivo.

La cámara está relacionada con el concepto de viaje, el viaje al interior del país, una búsqueda o encuentro con esos territorios, con las fiestas…

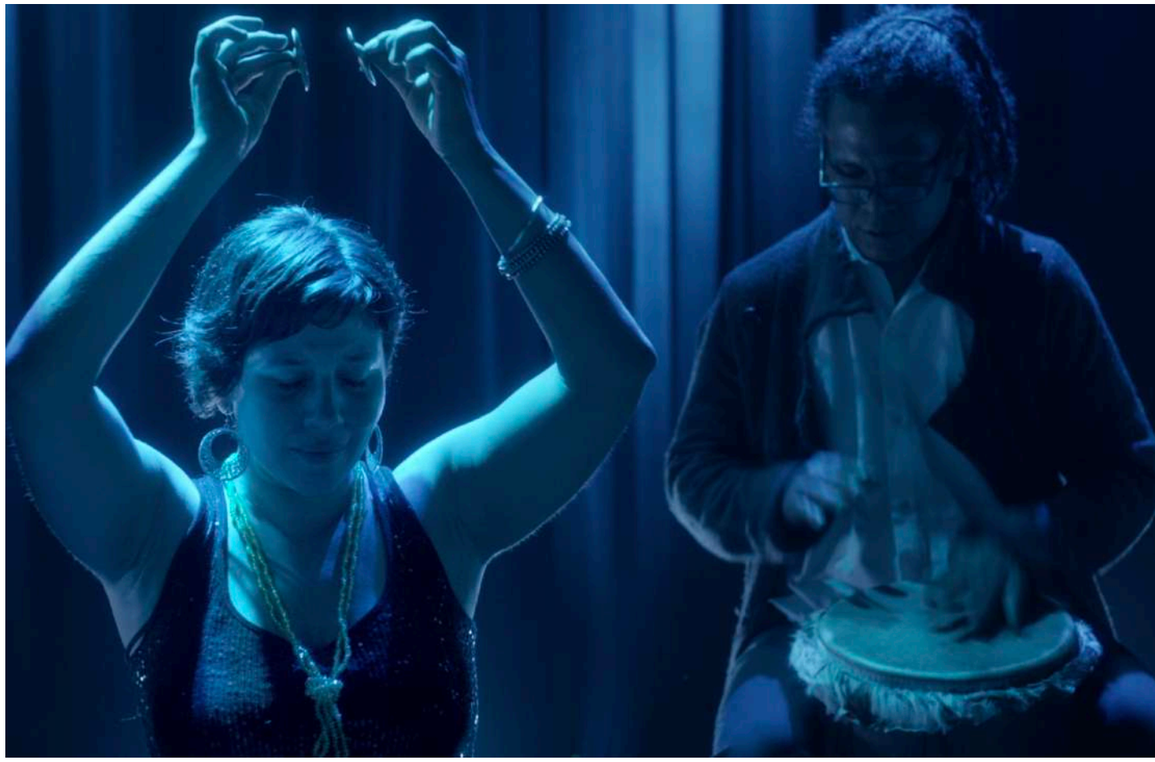
Ellos vinieron a final de año, fuimos a Cali y por la narrativa del montaje, rompí la cronología real del viaje. Me pareció más interesante la relación con el mito que ponerme a contar el viaje real. Hay una ficcionalización del viaje, el viaje en realidad no empezó en Pasto, sino en Cali. Luego fuimos a Pasto, después a Filandia (Quindío), subimos a la Costa: Santa Marta, Cartagena, San Basilio de Palenque, San Jacinto, Bogotá, Medellín. Pero en el momento del montaje, construí el viaje que necesitaba.

Makondo*, un homenaje a García Márquez.*

Más que un homenaje fue un sentido de apropiación del mito. Más que Macondo era Colombia. La banda lo escribe con k. Es como una especie de esperanto, un idioma híbrido entre el italiano, francés, inglés y español. Algunos los critican por la apropiación que hacen y Sebastián y Carmen sienten el derecho a hacerlo porque son personas que salieron del país por problemas políticos. Llegaron a un lugar a buscar sus raíces y regresan a Colombia y ya no se sienten colombianos. Son personas que se quedaron en un limbo.

¿Cómo fue la relación de la cámara y los personajes?

La película tiene momentos donde intervengo. Hay algunos que son genuinos, que son de ellos y surgen de la confianza. Durante el ensayo hay una discusión y estoy filmando, soy parte del grupo, ya no están preocupados si tengo la cámara prendida o no. Me quedo quieto, pero hubiera podido hacer primeros planos. Dejo que la cámara ruede. En el montaje vi que ese plano, que dura cinco minutos,



Fait Vivir *(Oscar Ruíz Navia, 2019) Foto: Contravía Films -Telepacífico -Productions Girovago.*

tenía ritmo. Ese fue un momento genuino. Pero toda la escena del comienzo de *Fait vivir*, fue controlada. Miro lo que grabé y aparece desenfocado y les digo que lo vuelvan a hacer. Hay una mezcla permanente entre lo que puedo controlar y lo que se me sale de control.

Para José Luis Guerin hay que dejar que la contingencia o el azar entren en el rodaje.

Claro. Si me preguntan cuál es la diferencia entre ficción y documental, no lo sé. Antes decía que en el documental hay cosas irrepetibles, pero no. Uno también las puede volver a hacer. Me parece interesante trabajar con materialidad real. *Fait vivir* no tiene conflicto. No hay peleas, todos son buenos. Si no hay conflicto no hay narración, si todo está bien, no pasa nada. Haciendo *Fait vivir* no sabía para dónde iba. Pero en el momento más difícil tuve la fuerza de asumir el reto. Veo que, en un mundo tan violento, hay personas que son idealistas, que hacen arte. Valía la pena intentar retratarlos y eso, ideológicamente, es pertinente para estos momentos. El amor o la amistad son conceptos necesarios, estamos en un mundo donde hay demasiada oscuridad. Se necesita hablar de lo que aparentemente ya se ha hablado.

Fait Vivir *(Oscar Ruíz Navia, 2019) Foto: Contravía Films -Telepacífico -Productions Girovago.*

Dulce

de Guille Isa & Angello Faccini

Maritza Blanco

Dulce nos introduce en la tradición de las mujeres piangüeras de la costa del mar Pacífico colombiano a través de una niña, hija de piangüera, que le teme al agua.

Las piangüeras, comunidad de mujeres proveedoras y cabezas de familia, basan su sustento en la recolección de concha –como le llaman a la piangüa, molusco que se da en agua mixtas-, una tradición que, por generaciones, se enseña de mujer a mujer. Este corto documental nos embarca con ellas para entrar en un mundo aislado dentro de poéticos paisajes de río, mar, manglar y fango, que determinan el vivir de quienes habitan en él.

Dulce le tiene miedo a nadar. Esta característica la hace diferente y vulnerable en un estilo de vida donde el agua es el suelo, la carretera, el sustento y la diversión.

Su madre la persuade: "Si no aprende a nadar no puede conchar, no se puede embarcar, no se puede mover de aquí de la playa, se tiene que quedar aquí".

Tampoco puede jugar.

Guiada por su madre, Dulce aprende a nadar. Enseguida, como bienvenida a su pre adultez, se embarca con las piangüeras de cuatro generaciones, que la guían en su que hacer.

Como en una meditación, las mujeres caminan sobre las raíces para no hundirse en el barro y maltratar la concha. El sonido de insectos, de la madera al ser pisada por las pesadas botas de caucho, de los pedazos de la corteza de coco quemándose para repeler los mosquitos, acompañan las imágenes de las piangüeras en un lugar sin horizonte, entre el fango y el humo, poblado de magníficas formas abstractas, que dibujan las desnudas raíces del manglar, avivado con toques de colores fuertes que llevan las mujeres en sus vestidos.

Las mujeres introducen sus manos profundamente en el barro, palpando a ciegas las conchas. Al extraerlas, conservan las grandes; las pequeñas las devuelven al maglar para no extinguirlas. Las mujeres celebran la eficiencia y talento de la nueva piangüera; ahora sabe todo lo necesario para sobrevivir y cuidar su habitat.

Los directores Guille Isa y Angello Faccini nos abren la ventana a la cotidianidad de una región, que perteneciendo al mismo país en el que vivimos, desconocemos; a una reflexión sobre el impacto ambiental en la vida de los seres que en ella habitan, y sobre su cultura ancestral.

Cámaras quietas –inteligentemente ubicadas-, acompañantes, presentes en el espacio, nos ofrecen una narrativa sin prejuicios, con respeto y gozo al momento. Imágenes tomadas con luz natural, llenas de la sencillez, dureza y belleza inherente a la realidad registrada.

Es de destacar cómo la fotografía de Faccini exalta delicadamente lo femenino, la sensualidad natural de las niñas y mujeres adultas del Pacífico colombiano, dentro de una puesta en escena cuidada, donde relaciona sus cuerpos –el cabello es importante- con el espacio y los colores de su vestuario.

Definitivamente, dos directores jóvenes con un gran sentido para abordar las historias y un magnífico lenguaje cinematográfico.

Dulce ha sido presentada en varios festivales: Toronto International Film festival, Sundance Film Festival y AFI; premiada por mejor cortometraje documental en Palm Springs International Short Fest., Tampere International Short Film Festival y Toulouse Latin America Film Festival.

Dulce *(Guille Isa y Angello Faccini, 2018) Fotos: Angelo Faccini.*

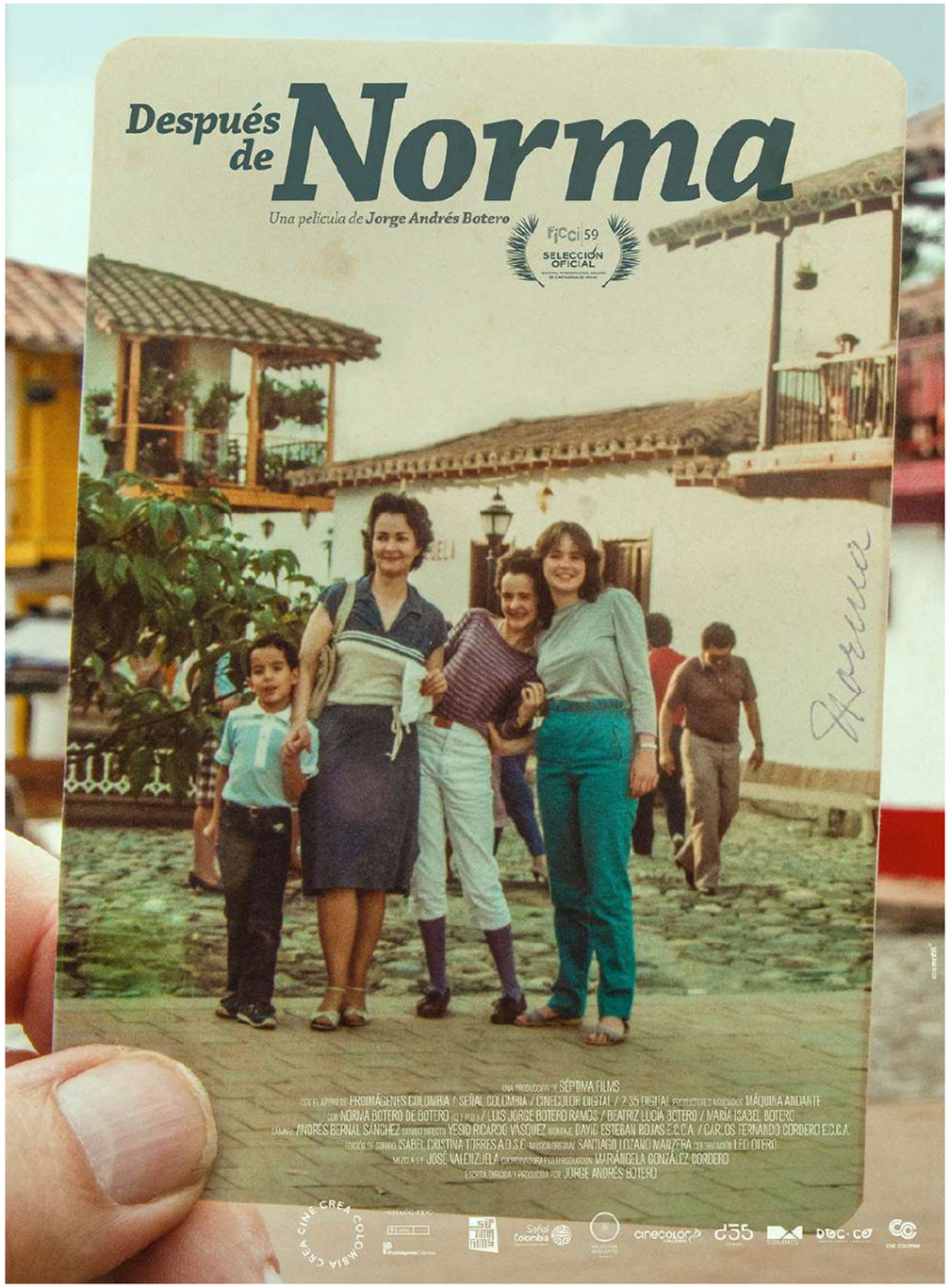
Una carta a Jorge Andrés Botero tras ver su documental *Después de Norma*

Hugo Chaparro Valderrama
Laboratorios Frankenstein®

Laboratorios Frankenstein, 14/IX/2019

Jorge Andrés querido:

Después de ver tu autobiografía filmada alrededor de la presencia de tu madre en la circunstancia dolorosa de la enfermedad, tras su muerte que fue creciendo como una nube indeseable entre tu padre y tus hermanas por las traiciones del cuerpo que tuvieron que enfrentar, confirmo que la cámara es un instrumento que atrapa el tiempo y lo detiene en el instante de una filmación; que uno de sus prodigios es hacer del pasado un presente inmediato mientras se deslizan las imágenes en la pantalla y se confunden los tiempos verbales, suspendidos en ese tiempo paralelo dentro del tiempo que es el cine. Al archivo familiar, detenido en las fotografías del álbum donde permanecen los recuerdos, agregas el archivo de las imágenes en movimiento y de la banda sonora que tienen esos recuerdos, cuando han transcurrido los años y los espacios de la felicidad se transforman en los lugares, si no de la melancolía, al menos de la nostalgia. Tantos años filmando a tu padre, registrando el paso hacia el silencio de tu madre, tu crecimiento y el crecimiento de tus hermanas, ¡tus fobias comprensibles con los perros por causa del pastor alemán que te petrificó una sonrisa tensa en el rostro de tu infancia, acaso conjurada con el perrito que aparece en los créditos finales del documental!, componen para mí una historia que no pertenece al territorio exclusivo de una familia que tiene tu nombre, pues los matices que narras pueden dialogar con los temores de cualquier espectador que se descubra reflejado en la pantalla –por ejemplo, cuando visitas de manera recelosa el inquilinato de Sonsón, sus habitaciones para solitarios, y dices que en una casa se sienten los estragos del tiempo, permitiéndome evocar esa línea de César Vallejo que quiero tanto: "Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla"–. Mientras avanzaba en tu relato, comprendí una vez más por qué me interesan tanto los documentales que desarman el artificio del cine y lo enseñan desde sus entrañas, haciendo públicos momentos tan íntimos como el que sucede



Después de Norma *(Jorge Andrés Botero, 2019).*

durante el día en el que dejaron que las cenizas de tu madre volaran al viento –siendo incluso dudoso el término "público", pues la intensidad de un momento como ese me permite suponer que cada espectador se puede comprometer emocionalmente y según su perspectiva con el ritual, hasta el punto de que olvide al espectador que se encuentre inmediatamente a su lado–. Acercarse entonces a las entrañas de lo que se filma y, como te dije, mostrar en su desnudez la forma del cine, le otorga una sinceridad a lo narrado, que anula el artificio y registra la vida tal y como transcurrió en un instante. Una desnudez que bordea los terrenos de lo terapéutico en clave poética, notable cuando tu padre, en el viaje que hacen juntos recordando a tu madre y sus imágenes, te confiesa que le hubiera gustado tener una amistad más cercana contigo, siguiendo, tras el abrazo que le das, un corte en la edición, por el que los vemos entrando al mar y, luego, escuchamos tu voz infantil, milagrosamente grabada, cuando tenías dos años de edad, para rescatar la inocencia del diálogo que tienes con tus padres. Filmar para ti, como dices en el documental, fue una manera de estar observándolo todo tras la seguridad del lente. Sin duda: otros tenemos la escritura para equilibrarnos ante la precariedad del mundo y por eso intuyo que quizás comprendí la dimensión de tu frase, la gratitud que pudiste sentir con el oficio en el que trabajas para honrar el cariño familiar y resolver, en parte, los dilemas que pudieron acompañarte cuando, estoy seguro, organizaste la tonelada de material que tuviste que seleccionar para darle un sentido narrativo a los años hechos imágenes. Un vasto rompecabezas que descubre, cuando todas las piezas están ensambladas, la imagen del tributo que le haces a todos los que te moldearon por el azar de los encuentros, por ese azar biológico que es una familia y por los lazos de sangre que definen tu lugar en el mundo. Por todo esto, Jorge querido, gracias por dejarme ver tu documental, después de tantos años de que me hubiera enterado por primera vez de tu proyecto. Tantos años, más que justificados, por la honestidad de tu película. Con un abrazo del tamaño de tu historia, es decir, enorme,

Hugo

Foto: archivo familiar Jorge Andrés Botero.

Remaron para este número

Diego Garcia Moreno

Realizador y productor de documentales, escritor, fotógrafo, gerente de Lamaraca producciones, presidente de la Junta Directiva de ALADOS COLOMBIA.

Juan Camilo Álvarez

Magíster e investigador de cine documental, artes visuales y nuevos medios, docente universitario, tallerista en distintos festivales de cine en Colombia. Es miembro de ALADOS COLOMBIA.

Hugo ChaparroValderrama

Lector, escritor y crítico de cine. Ha publicado varios libros de poemas, novelas y ensayos. Dirige los Laboratorios Frankenstein.

Isabel Torres

Comunicadora social y bailarina. Ha trabajado en el sonido directo, el diseño y la edición de películas como *El vuelco del cangrejo* y *Todo comenzó por el fin*, así como también en Señal Colombia.

Talía Carolina Osorio

Directora y productora de documentales, fundadora de HAY-DOC, socia de Karamelo Producciones. Su documental más reciente es *Jinetes del paraíso* (2020).

Jennifer Argáez

Comunicadora social. Productora, realizadora y promotora digital de contenidos en canales de televisión pública, y como estratega digital de películas como *Señorita María, la falda de la montaña.*

Rubén Mendoza

Escritor, director, camarógrafo y montajista. Sus películas han sido galardonadas en festivales como Cannes, Berlín y Locarno, entre otros.

Augusto Bernal

Sociólogo, historiador, crítico de cine, docente, editor, activista cinematográfico, publicó a principios de los años 80 la revista *Arcadia va al cine.*

Juan Guillermo Ramírez

Filósofo, docente, investigador, periodista y crítico de cine. Ha sido jurado en diversas convocatorias y festivales de cine en América Latina.

Maritza Blanco

Productora, directora y guionista. Ha trabajado en series documentales de canales internacionales, así como también ha sido curadora de documentales internacionales en el festival Bogoshorts.

Sandra Molano

Realizadora de cine y televisión, magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional, guionista y documentalista –*Maleable*; *Defensora pública*; *Mediador*-.

Karen Lamassonne

Artista, combina la pintura con el cine, el video, la fotografía, el diseño, el teatro y la música. Nacida en Nueva York, vivió en los años 80 en Cali, hizo parte del grupo de cineastas conocido como "El Grupo de Cali".

Diana Díaz Soto

Comunicadora social comprometida con la democratización de la palabra, la diversidad, los contenidos culturales y los medios públicos.

Jorge Caballero

Director de GusanoFilms – *Bagatela*; *Nacer*; *Paciente*-. Sus trabajos han sido premiados en distintos festivales -Málaga, Cartagena, DocsBarcelona, San Diego, entre otros-.

Daniel Zorrilla

Literato, estudiante de cine. Actualmente está haciendo una maestría en Estudios Clásicos en la que busca rastrear la influencia del mundo antiguo en el cine.

Patricia Ayala Ruiz

Directora, guionista y productora. Fundadora de *Pathos Audiovisual*, una empresa dedicada al cine y los contenidos digitales

Foto: Mario Ruiz