

Obra de Bastardilla
(Amsterdam - Holanda, 2019)

Revista Alternativa Multicultural

LA MOVIOLA



AGOSTO
2026

**SOKOL KERAJ GANA EL
OSO DE ORO EN BERLIN**
Mirada crítica a Someday a Child

**BIENALES DE ARTE
BOGOTA / MEDELLIN**
Un recorrido crítico

CINE Y MODA
Signos en el cine contemporáneo

**LA VORAGINE:
UN CONVERSATORIO**
A 100 años de la publicación de la novela

**CORTOS QUE
VAN PA' LARGO**
Una mirada crítica

**IMPRESIONES
DE LECTURA**
Qué hay para leer

E ISSN 2665-556X
Volumen 1 Número 124
Agosto 2026 - Bogotá, Colombia

LA MOVIOLA
CINECLUB

7 POLI
POLITÉCNICO
GRAN COLOMBIANO

Rector Politécnico
Grancolombiano
**Dr. Juan Fernando Montañez
Marciales**
Vicerectora Académica
**Dra. Martha Lucía Bahamón
Jara**
Decano
Carlos Augusto García López

Escuela de Comunicación Artes
Visuales y Digitales
Director
Harvey Murcia Quiñones

Revista Alternativa
Multicultural La Moviola
Director
Andrés Romero Baltodano

Equipo Cine Club La Moviola
**Shaie Juliana Erazo Higuera
Paula Tuaty Tovar**

Departamento de Fotografía
**Andrés Romero Baltodano
Simón Romero Peña**

Concepto Gráfico
**Sebastián Corredor
Andrés Romero Baltodano**

Diseño y Montaje Digital
Sebastián Corredor

Colaboradores Habituales:
**Natalia Behaine, Giovanna
Faccini, Jorge Eduardo
Martínez García, Marley Cruz**

Corresponsales:
**María Margarita Milagros
(Montreal), Isa Molina (Brasil),
Paula Laverde (Ecuador),
Diana Ovalle (Roma)**

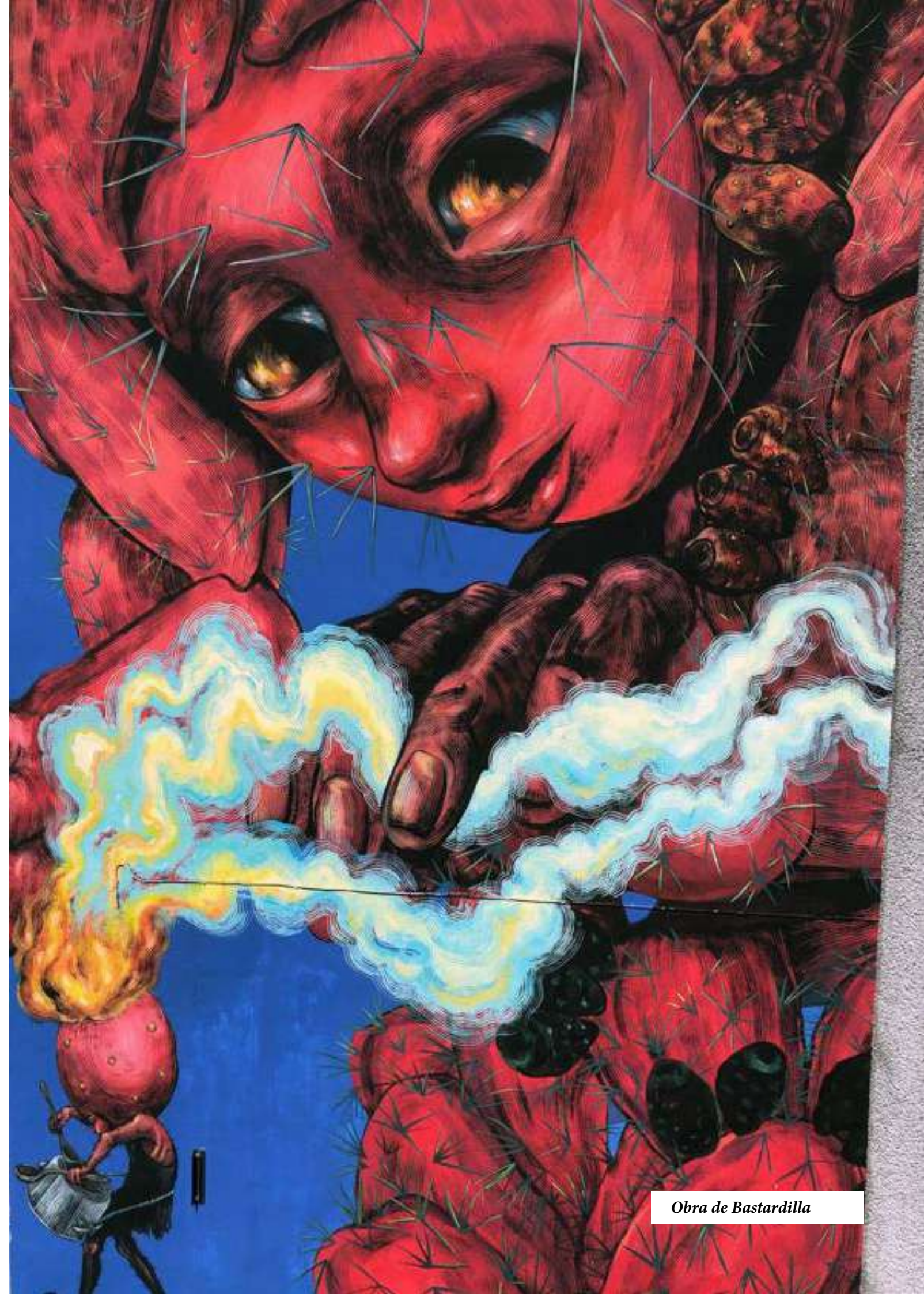
E-mail
elmoviolo@gmail.com

Revista Alternativa
Multicultural La Moviola:
**Issuu.com/cineclublamoviola/
http://www.lamoviolacineclub.
blogspot.co**

Para la **Revista Alternativa Multicultural La Moviola** es un honor contar en su *edición 124* con la artista urbana **Bastardilla**, quien desde las sombras, inicialmente cuando el muralismo urbano era perseguido hasta la época contemporánea en la que ya se habla en los libros de arte urbano, ha venido desarrollando una carrera asombrosa tanto en *Bogotá* como en *Italia* donde sus murales llenos de asombros y corazones latiendo en el pecho de quienes ven su arte se elevan al ver como Bastardilla traduce sueños, escaleras imposibles, “peces de ciudad” como diría el maestro Sabina.

Su arte está lleno de miradas críticas y alucinantes que hacen que en las calles brille el pensamiento, la filosofía, el humor y el amor. Bastardilla, desde su “*trinchera*” dispara pájaros fabulosos y ornamentos para nubes necias y lobos imaginados. Su arte está en las calles, los transeúntes lo ven, se preguntan, se responden ante el talento maravilloso y la poesía que brota de sus manos como un manantial.

Aquí está su obra para el deleite de nuestros lectores.



Obra de Bastardilla



Obra de Bastardilla
(Galicia - España, 2019)

SUMARIO

8

SOKOL KERAJ GANA EL OSO
DE ORO EN BERLIN

10

MIRADA CRÍTICA
DE SOMEDAY A CHILD

12

ENTREVISTA A
SOKOL KERAJ

24

BIENALES DE ARTE
BOGOTA / MEDELLIN

74

LA VORAGINE:
UN CONVERSATORIO

98

CORTOS QUE
VAN PA' LARGO

124

IMPRESIONES
DE LECTURA

56

CINE Y MODA

SOKOL KERAJ DOP DE SOMEDAY A CHILD, OSO DE ORO EN LA BERLINALE



Por: Andrés Romero Baltodano
Crítico de Cine

En este mundo lleno de calamidades y guerras que brotan como rosas venenosas todos los días, las buenas noticias son como un bálsamo que nos hace cerrar los ojos y al abrirlos encontrarnos con un viento fresco. La Berlinale es uno de los festivales que inauguran el ciclo anual de festivales, la muestra más interesante y provocativa por sus curadurías, que se alejan de los esquemas de premios directamente marketinizados como los “óscares” para proponer una competencia entre películas del mundo que vienen en barcos de diferentes banderas.

Este año el cortometraje *Someday a Child* de la directora Rose-Marie Osta estaba en la sección de cortometrajes de ficción y fue la ganadora del Oso de Oro (uno de los galardones más soñados por cualquier cineasta) y en este cortometraje nuestro querido profesor Sokol Keraj fue el consultor artístico, script doctor y director de fotografía, por lo que su triunfo lo es también para nuestro programa de Medios Audiovisuales que tiene el honor y el orgullo de tenerlo como docente.

Va una cálida felicitación para el profe y cineasta Sokol y por tal motivo la Revista Alternativa Multicultural La Moviola quiere unirse a la celebración con una Mirada Crítica del Corto y una entrevista a nuestro querido cineasta, colega, ahora galardonado con este maravilloso Oso de Oro.

RAMLM



NO EN TODOS LOS AVIONES, VIAJAN AZAFATAS.

Mirada Crítica de Someday a Child.

Un muro rugoso gris deja ver a un hombre que podría estar derrotado, que mira hacia el infinito con preocupación o simple síndrome de náufrago, al abrirse el plano ya no está solo está su sombra con él y los ruidos desde el cielo que provienen no de eructos de los dioses del olimpo sino de aviones que podrían ser bombarderos de guerra que quieren escupir tragedias, nos advierten que los hombres contemporáneos no pueden estar tranquilos. Los créditos se escriben en el asfalto, la potente fotografía hace su presentación. Ahora un niño sale de dentro de la tierra como si estuviera viviendo en la novela de Julio Verne “Viaje al Centro de la Tierra”, el niño canta y de nuevo los aviones rompen el cielo amenazantes.

Ya no es un niño ahora son tres proyectos de víctimas en Kobayat un pueblo de Akkar en el Líbano donde viven maronitas sirio-libaneses cada vez más amenazados por los nuevos “salteadores de caminos” comandados por un monstruo iracundo ahito de poder tramposo y ladrón profesional. Ahora el niño baja unas escaleras en un plano bello y sutil dividido entre la luz y las tinieblas.

Someday a Child (Yawan ma Walad en árabe) de Marie-Rose Osta, es un cortometraje para aguantar la respiración, se toma su tiempo en contar su relato, está cercano a la contemplación que tan bien nos enseñó Tarkovski y la luz del director de fotografía y consultor artístico Sokol Keraj, se toma las planos en forma envolvente, creando atmósferas que van desde la plenitud del paso del tiempo a la abulia que parece proceder de un garciamarquiano coronel que “no tiene quien le escriba” o el tío (personificado por el actor Antoine Daher) que deambula como un fantasma y le muestra a su sobrino (personificado por el actor Khalid Hassan) la diferencia entre los sueños y la realidad. Los objetos, las paredes, los pisos, van construyendo la arquitectura del relato, como contenedores de la vida de estos personajes antagónicos en un niño curioso y con poderes y un anciano que espera la muerte como a un cometa celeste y sin embargo

son complices de dibujar el sol como un cuadrado en un cielo inventado.

Los planos y la luz que van tomando el relato como su “campo de batalla” se van sucediendo con delicadeza y composición pictórica, donde uno puede reconocer desde Vermeer hasta Caravaggio pasando por una claridad que podría ser un Hopper en acrílico, más brillante de lo usual. El plano de las rocas hace ver al niño protagonista bajo el peso de la realidad y de su destino incierto y nos empuja como espectadores a pensar en tantas vidas segadas en esa parte del mundo que ahora mismo continúa en un inminente peligro de guerra y conflictos que arrasan seres humanos tan vulnerables como el niño protagonista que no tiene más escudos que su imaginación y sus poderes para prevenir un futuro que se antoja de colores ocre y nos tapa los ojos de imaginarnos su futuro.

Y los aviones regresan como oscuras premoniciones de un Nostradamus resucitado con leyendas negras y noches de almas insomnes y el niño los vuelve a ver el sonido se interrumpe y nos deja llenos de preguntas y acertijos sobre las infancias que caminan al filo de los desfiladeros, nos queda en el negro final un sabor a incertidumbre a no-futuro, a alegato sobre las infancias en peligro de estallar como nuestro criollo “Ricaurte en San mateo”. Aquí no serán “átomos volando” sino niños que al despertar podrían entrar en otro sueño con poderes o no, que los lleven a estar envueltos en una tela blanca mientras sus familiares los llevan en andas hacia el abismo de Dante o de las almas sin nombre.

Someday a Child (Algún día un Niño) es una pequeña joya de orfebrería desde el guion hasta su planteamiento cinematográfico lleno de belleza, nostalgia y como diría Poncho Ospina “desazón Suprema”.

CARAVAGGIO ES EL FARO EN LA OSCURIDAD: SOKOL KERAJ

ENTREVISTA

ANDRÉS ROMERO BALTODANO : Sabemos de tu origen albanés y podríamos comenzar por el pasado como ruta para el futuro. Siempre fue tu elección la luz como medio de expresión artística?

SOKOL KERAJ: Yo me crié en plena época de la decadencia del socialismo en Albania, hablo de los años 80 de los cuales tengo una memoria cristalina. El *partido* se enorgullecía con la plena electrificación del país, pero la red eléctrica solo podía aguantar unos bombillos de tungsteno y dependía totalmente de las hidroeléctricas que, si es cierto, el *partido* había construido. Para poder cubrir el suministro de la energía eléctrica a la industria existente, la gente común debería pasar parte de sus vidas en oscuridad por el racionamiento, que en Colombia conocen muy bien por lo que pasó en los años 90. Entonces me crié, parcialmente, como un sujeto de la edad media, cuyo iris empezaba a entrenarse en la penumbra, bajo la parpadeante luz de las velas, el juego de las sombras, el fuego de la estufa de leña, las siluetas, el *chiaro-oscuro* natural.

ARB: Tus padres fueron, entiendo, vitales en el acercamiento al arte. Qué te aportaron como ser humano y como artista?

SK: Mi madre es profesora de literatura. Desde pequeño me gustaba que me contara que les enseñaba a sus estudiantes. Los nombres de Homero, Cervantes, Shakespeare, Molière, Tolstoi hacen eco desde aquella época. En la secundaria, en Albania, se hacía mucho énfasis en la literatura universal que a la vez era y sigue siendo parte de uno de los exámenes del estado, bien difícil, para graduarse del bachillerato. La literatura moderna en la época socialista estaba prohibida.

Mi padre es un artista con múltiples talentos: compositor, poeta, pintor. A sus casi 84 años tiene una energía creativa desbordante. Siempre me acuerdo de él o leyendo, o escribiendo, o pintando, o tocando el piano. Se graduó de flautista, pero el *partido* lo envió donde “la patria lo necesitaba” a trabajar con las *tropas artísticas amateur* como las llamaban. En aquel lugar no había flauta, así que dejó de tocar de por vida.

Antes de dejar a Albania a los 18 años, nunca me acuerdo haber almorzado sin mis padres, siempre presentes, siempre conversando. De mi mamá, con un impresionante sentido práctico de la vida y un amor incommensurable, aprendí a vivir con coraje, perseverancia, resiliencia, solidaridad. De mi papá el autoestima, los aspectos inmateriales de la vida, la discreción, la generosidad.



ARB: El arte tiene vasos comunicantes innegables, desde la literatura cómo se nutre tu ser artista?

SK: Yo era un muy buen estudiante, no quería coquetear con las artes viendo especialmente cuanto “sufría” mi hermano mayor con su estudio diario del violín. Le hui temporalmente a lo que resultó siendo para él una dedicación de por vida. En los años del bachillerato me propuse leer con disciplina férrea 50 páginas diariamente de literatura: Balzac, Stendhal, Guy de Mopassan, Turgeniev, Chehov, Remark, Heminguey, Dreisder, Buzzati, Asturias, Camus, García Marquez, Boell etc.

Mi padre me propone en algún momento leer *El Don tranquilo* de Shólojov diciéndome que en su juventud había visto la adaptación en cine. Y este fue el gran click y el gran giro hacia las artes, hacia el cine.

ARB:Lo literario influye en tus atmósferas lumínicas?

SK:La literatura en este sentido sigue siendo superior al cine por mantener el imaginario abierto e inagotable, produciendo imágenes mentales diferentes cada vez que volvamos a leer el mismo texto. La literatura es, en este sentido, permanentemente generativa.

ARB:La música es un escalón hacia el infinito. Qué compositores para ti son peldaños que no se pueden evitar en tu construcción artística?

SK:Desde que tengo memoria he escuchado el violín de mi hermano, de cierta forma soy el cronista de su repertorio: Wieniawski, Bruch, Sibelius, Paganini, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Mendelsohn, Tschaikovski, Glazunov, Piazzola etc.

En lo personal he desarrollado un gusto hacia la música atonal o de técnicas atonales de Schoenberg, Alban Berg, Debussy, Ligeti, aspecto que ha incorporado también mi padre en la música que ha compuesto para *El último día de Loro Shes-tani* (2012) y *Sábado* (2018). No me gusta la música ilustrativa/narrativa o que trata de “chantajear” emocionalmente. “Cuando la música acompaña una escena en la pantalla, funcionara mejor si le falta algo, puede ser más efectivo así, pero es duro para los músicos aceptarlo” decía Kurosawa en entrevista con Oshima.

ARB:Las artes plásticas son en mi opinión, un eje fundamental para un director de fotografía, qué pintores son tus faros en la oscuridad y de cada uno qué aprendes?

SK: Tuve un tío pintor, Jakup Keraj, quien estudio en Leningrado (San Petersburgo en el era soviético), en la Academia Estatal de las Bellas Artes Repin y quien, a pesar de su temprana partida, ha dejado una huella imborrable en la pintura albanesa., su obra sigue llamando la atención y la discusión en las exposiciones en la Galería Nacional de Arte en Tirana. No habló mucho en vida, el plasmó su elocuencia a otro nivel, al habla de su obra. El último aliento se le salió a través de una última pincelada.



Sokol Keraj en el rodaje de Someday a Child

¿Qué otros pintores me hablan del más allá?

Caravaggio es el faro en la oscuridad, con él, como si literalmente hubiera escuchado la voz de Dios en Genesis, se hace la luz. Le alcanza una fuente, como el astro mismo en otros planetas sin atmósfera, para hacer visible lo divino y lo humano en el teatro de la existencia.

Como en Caravaggio, en **Vermeer** tampoco vemos la fuente de la luz suave y grisacea del cielo holandés que se hace manifiesta lateralmente a través de las altas ventanas en los interiores, donde la vida doméstica parece que solo palpita de día. Una luz que baja la mirada hacia el objeto del trabajo y las manos que lo ejecutan. Pocos se dejan distraer y mirar a otro lado o directamente al pintor. Bajo la misma luz se esculpe sutilmente la dedicación y la distracción. Liberar la mirada significa liberar las manos. Germina la promesa del escape de la rutina.

Bosch es un creador de universos improbables, un storyteller que da movimiento a lo estático, la contundencia del plano general que te invita a verlo cada vez de manera diferente, el equivalente plástico del poder generativo de la literatura. Bosch parece un mapa donde cada vez emprendemos una nueva ruta para recorrerlo.

El habla mudo de los cuerpos de **Caballero**, inconformes, quizás dolidos, inquietos en su quietud, la ropa les pesa, la mirada se ausenta, la anatomía mira con cada pixel de su piel, hasta la desnudez se siente ahogada para mostrarlo todo. La mirada del cuerpo sin mirada.

Los paisajes de **Wyeth** invitan a ver más allá de lo lejano en la búsqueda del horizonte, sea detrás de una colina, una espalda, un velo o una ventana, el horizonte ausente inquieta. Wyeth el pintor de las ausencias encontradas.

ARB: Las artes plásticas son en mi opinión, un eje fundamental para un director de fotografía, qué fotógrafos autores son tus faros en la oscuridad y de cada uno qué aprendes?

SK: Los precursores del *cine directo* desde el modernismo fotográfico que extrae la forma de la cotidianidad sin intervenirla: los “puestas en escena” urbanas de Stieglitz, los patrones geométricos de luz y arquitectura de Strand, las miradas dignas en la América rural de Evans, y la atención lírica a la superficie constitutiva y expresiva del objeto de Weston.

ARB: Las artes plásticas son en mi opinión, un eje fundamental para un director de fotografía, qué directores de fotografía son tus faros en la oscuridad y de cada uno qué aprendes?

SK: Si la dirección de fotografía fuera un viejo, arrancaríamos desde el “príncipe de las tinieblas” Gordon Willis para llegar al extravagante aristócrata cromático Vittorio Storaro pasando por el sutil noble Sven Nykvist.

ARB: Qué directores son parte fundamental de la construcción de tu ser cinematográfico?

SK: De los *cines directos* me inclino más hacia el *Candid Eye* canadiense, que atrapa lo imprevisto de lo cotidiano sin restarle valor a su plasticidad, la forma dignifica las vidas que la habitan. Bresson y sus “chispas de la verdad” en concebir el rodaje como un encuentro, como una cita donde las intenciones iniciales pueden tomar otros rumbos revelando parcialmente la verdad que no le pertenece al autor, pero que puede ser provocada por él. Ozu y su estar pacientemente y humildemente entre la gente, entre las cosas, la mirada irónica y a la vez cariñosa hacia el mundo provincial de Forman, lo fabuloso, recursivo y juguetón de Zeman, el radicalismo y la austeridad inicial de Cristi Puiu.

ARB: El cine albanés qué huella dejó en ti?

SK: Curiosamente, en la decadente Albania socialista se llegaron a producir hasta 20 películas anualmente. Siguiendo la línea de Lenin, que el cine es el arte de las artes, el Partido lo usó plenamente para sus fines propagandísticos. Irónicamente, hoy en día, el cine del realismo socialista tiene una amplia audiencia que puede ver las películas en los múltiples canales de televisión que las transmiten maratónicamente de forma pirata.

A pesar de sus fines ideológicos, el cine albanés logró crear una pléyade de directores, cineastas y actores reconocidos que hasta tienen cierto eco nostálgico hoy en día. A la vez, ha ocurrido una inversión interesante con el tiempo en el tono de algunas de las películas; de dogmáticas se han vuelto “humorísticas”. Una vez con la caída del régimen también desapareció la producción en la escala de antaño. El Centro Nacional de Cine se parece al FDC en su estructura y formas de financiación del cine nacional, pero la producción sigue siendo baja, con éxitos esporádicos y de naturaleza heterogénea que aún no ha logrado un boom como el cine rumano o el colombiano. Yo estudié cine en Rumania y he tenido la suerte de trabajar con directores destacados rumanos. En este sentido, cinematográficamente quizás sea más afín al cine rumano que al albanés. Pero el mundo de mis historias sigue siendo Albania, me urge recuperar la cotidianidad perdida bajo la mirada dogmática del realismo socialista.

ARB: Qué consideras tu que son los momentos más líricos desde la luz respecto al argumento del corto?

SK: Personalmente me emociona la escena cuando el niño se cubre en la cama con la bata de su madre muerta. Si se observa atentamente, la luz no obedece a ninguna lógica naturalista, su forma, su color, su textura y su distribución vienen de un *sinlugar* y a pesar de todo no se nota, no distrae, no se siente ajena: la madre hecha luz.

ARB: Cómo fue el trabajo en llave con Marie-Rose la directora?

SK: Marie-Rose es de energía desbordante, inquieta, atenta y inconformista. Su también previa experiencia como directora de fotografía y la mía como director

crearon una sinergia que se suma en el corto. Inicialmente Marie-Rose había pensado en unos referentes visuales que yo no quise ver, generalmente los ignoro. Creo que los referentes no pueden dar soluciones expresas, uno se alimenta de los referentes (a lo que van tus preguntas iniciales) para poder acudir automáticamente o intuitivamente a ellos, sin darse cuenta siquiera, según el contexto de cada nueva obra. En este sentido, pasamos dos semanas con cámara en mano explorando las locaciones y la posible puesta en escena. Después Marie-Rose se retiró a solas y compiló una especie de fothistoria, compuesta por las imágenes obtenidas en el set, para volver a tener otras rondas de discusiones creativas. También la acompañé en la escogencia y las pruebas del vestuario y algunos elementos de utilería. Es un bello ejemplo de la complicidad cinematográfica.

ARB: Consideras que la luz refuerza el humanismo y el mundo interior del personaje del niño protagonista?

SK: La base constitutiva del mundo del corto es la roca y el concreto, una casa de concreto que parece haber germinado del paisaje rocoso con sus columnas sin acabar que se dirigen como antenas o lanzamisiles hacia el cielo.

Psicológica y plásticamente el niño se asocia más con el mundo exterior, con la luz natural y las rocas, parece disfrazarse en ellas como un camaleón. El tío, en cambio, ha aprendido a moldearse, fuerte pero moldeado como el concreto. El también parece disfrazarse en él. De día se preocupa por la luz de la noche, mirando el piso donde se recargan bajo la luz del sol unos paneles LED, El niño en cambio mira hacia arriba, el cielo de donde provienen también los estruendos de los jets militares, que bajo de la luz del sol primaveral hasta inspiran a jugar y bailar. La roca y el concreto: similares y diferentes, obstinados y obedientes, juntos y la vez tan distantes, pero grises y fuertes.

En los interiores de día predomina la penumbra, la luz de afuera trata de treparse de las ventanas y los techos de concreto como la viña al viñado. El mundo interior de la casa del tío la absorbe como para preparar la llegada de la noche. La luz del tío es la luz de los paneles que a pesar de cargarse del sol se vuelven la antítesis de este. Bajo esta luz, el niño se siente inquieto, inseguro, miedoso, irritado, enojado. Es la luz que vigila, que interroga, que amenaza, que culpa y que castiga, tal como el concreto que trata de atraparlo, de domesticarlo.

ARB: Consideras que el guion y el corto en sí mismos podrían ser un corto anti armamentista y que levanta la mano en un grito hacia la libertad y el humanismo?

SK: La fuerza del corto consiste en entender qué significa la irrupción de un ruido ajeno, artificial y violento en el rural paisaje sonoro de un niño, con el cual él juega y lo transforma en música cuando está despierto y lo destruye cuando se despierta asustado por el mismo estruendo de los aviones en la noche. Desde mi perspectiva, el niño en este sentido es puramente (respuesta) sensorial, no es ni un “guerrillero”, ni un “partisano” (lo que pasaba a menudo en el cine albanés del realismo socialista cuando trataba temas de la segunda guerra mundial y trataba a los niños como héroes). Los adultos lo quieren instrumentalizar cuando se enteran

de sus poderes, a lo que su tío protector teme durante todo el corto. No olvidemos que el niño casi mata a su propio tío porque su ronquido no lo deja dormir. Por eso lo llamo un “niño sensorial”.

Algún crítico lo ha visto como la reencarnación del enfrentamiento de David contra Goliath. No hay duda de que quienes viven en piel propia la agresión de la guerra con sus aviones, sus ruidos y sus bombas, necesitan verlo desde la urgencia, el dolor y la deshumanización del presente histórico, y no solamente, buscando no solo unas acusaciones, demostraciones y evidencias, sino también dignidad, poder, resistencia y libertad.

ARB: Cuándo podremos ver el corto en salas?

SK: Seguramente se va a estrenar en alguno de los festivales importantes en Bogotá en el parcurso de este año.

ARB: En qué proyecto estás trabajando en este momento y cuándo lo veremos en salas?

SK: Estoy a punto de sacar del horno *Sofía de Yugoslavia* (30 min.), la segunda parte de un tríptico que cubre la década de la decadencia del socialismo en Albania. El proyecto cubre la vida de una familia (con los mismos actores) donde los niños crecen y los adultos maduran o envejecen, donde se cruzan el despertar de la consciencia con la muerte de las creencias. A partir de junio empieza el circuito de distribución y exhibición.



Sokol Keraç DOP, Marie Rose Osta (Directora) y el equipo de la película en la Berlinale



Obra de Bastardilla
(Bogotá - Colombia, 2016)



*Obra de Bastardilla
(Bogotá - Colombia, 2008)*

ARTE ALTAVOZ DEL CORAZÓN VERSUS ARTE CON APELLIDO DE CONJUNTO VACIO: LAS DOS BIENALES BOG 25 Y BIAM MEDELLIN

Texto y Fotografías
Andrés Romero Baltodano
Enviado Especial a Medellín

“Después de todo, vendrán posiblemente las arenas. Además tengo que dibujar *enorme-mente*, porque quisiera hacer dibujo en el género de los crespones japoneses. No puedo hacer más que batir el hierro mientras está caliente.”

Vicent van Gogh

Cartas a Theo

“Los años cincuenta. Los temerosos años cincuenta de la guerra fría nos legaron otro verde. No un verde de nacimiento sino un verde extraterrestre, color a pus ,color a carne podrida .Un verde de ojos verdes de envidia que atacaba lo rosa y te hacía enfermar. Te ponía verde “

Croma

Derek Jarman



1 Los Amantes del Pont-Neuff es una poética película de Leos Carax uno de los directores franceses mas propositivos de los últimos años

2 Aducimos al poema del gran Raúl Gómez Jattin

3 *La Muerte de Marat* (1793) es una obra de J.L. David que representa el asesinato del líder revolucionario Jean Paul Marat

4 Artemisia Gentileschi (1593-1654) fué una pintora italiana que pintó la obra *Judit decapitando a Holofernes*(1614-20)

¿Y si una pintura de un tigre blanco se fragmentara y cada pedazo persiguiera nuestros sueños y nos acosara frente al Sena, mientras subimos las mismas escaleras que vimos en *Los Amantes del Pont-Neuff* de Carax¹?. La pintura, las acuarelas, los grabados, podrían ser un ejército de “ángeles clandestinos”² que se ocupan de perseguirnos a aquellos que visitamos exposiciones de artes plásticas regularmente, para recordarnos que una imagen pintada en un lienzo o en un vidrio verde o en la piel de una japonesa muda, es indeleble. El arte es indeleble. Sello en lacre de Napoleón antes de ser envenenado, ex -libris de un ciego que aprendió a leer antes que la radiación de Hiroshima lo volviera inutil.

Las artes plásticas desde sus primeros vestigios de Lascaux o la Lindosa, es la prueba de que alguien tiene pulsión por pintar, por retratar a una prima dormida o por dibujar el gatillo de una pistola asesina, que duerme antes de ser detonada.

Las artes plásticas son una de las manifestaciones de los seres humanos más variadas e inteligentes que podemos encontrar. El solo hecho de pintar algo trasladado de la realidad o de la fantasía a alguna superficie, es mágico, se sale de sus formas y de sus líneas, brota como un corazón que explota al ver el aire que respira Emma Stone.

Seres humanos que hayan “empuñado” un pincel ,lápiz,carbón,uñas sangrantes,empuñaduras de “patecabra” para hacer un dibujo vulgar en una penitenciaría , son millones y algunos (una porción hiperminima) está en los museos y de hecho, perpetúan a los mismos nombres europeos en general que se quedan como los vigías del arte, como si en los otros continentes artistas en Oceanía, Asia o América no existieran y ni hablar de la ínfima presencia femenina en las colecciones (daño que se ha comenzado a reparar a ritmo de oso perezoso en playa del adriático).

Las artes plásticas se gestan en la pulsión de querer dibujar algo desde el *zentagle* o el *doodling* (voces del inconsciente que emergen en insólitos papeles) hasta la pulsión de artistas que están conscientes de su talento y se lanzan en el abismo de las líneas a dibujar o pintar.

Primero fue entonces la pintura como las que vemos en la maravillosa “cueva de las manos” en Argentina o en los pictogramas en Cerro Azul en Colombia, las líneas fueron tomando forma para ir reproduciendo personas,objetos,paisajes,ángeles y vírgenes fantásticas, animales , arados, fragmentos de ventanas y poco a poco algunas cosas se trasladaron de su realidad a la inmortalidad de la bañera de Marat³ de J.L David o la espada de Holofernes de Gentileschi⁴ o

las patas de de los toros en Altamira. La pintura comenzaba a latir como un corazón comunal en todo el mundo y se fueron refinando sus herramientas, los pinceles ya tenían pelo de la pobre marta que no sabía que sus pelos podían convertirse en el bostezo de un autorretrato de Ana Mercedes Hoyos o en una brillante cara de Chuck Close.

Los siglos fueron tomando cara de sangre o de sembrados de arroz por los que caminarían los soldados americanos segando vidas vietnamitas, barroco, renacimiento, hasta llegar al “corredor de la muerte” del arte : el arte conceptual donde todo vale (los cubofuturistas rusos expusieron una jaula con un raton vivo como arte en 1914) y hasta las “banderas invisibles”⁵ de Yoko Ono son vistas (así no estén en sus mástiles) con reverencia y asombro.

El arte plástico salía de los estudios de los pintores, primero para decorar castillos y casas de cuatrocientos metros cuadrados y después para instalarse en lugares donde las personas pasarían de forma fugaz o de lento caminar, para poder quedarse con el aliento de la chica de la perla u horrorizarse con los caballos asesinados en el macabro juego del Guernica. Nació la exhibición donde las obras ya no estaban en paredes exclusivas, sino en lugares que mostraran muchas posibilidades plásticas (siempre en un número ínfimo al que se produce arte en el mundo) .

5 Invisible Flags (2015) es una “obra” de Yoko Ono que en forma asombrosa acogen muchos museos del mundo



Cueva de las Manos

6 Irene vallejo es una escritora española autora de la obra El Infinito en un Junco: La invención de los libros en el mundo antiguo (2019) un delirante viaje por la historia de los libros

7 La palabra robot aparece por primera vez en la obra del autor checo Karel Capek R.U.R (Robots Universales Rossum (1920)

8 El Salón de Refuses o salón de los rechazados creado por Napoleón III para acoger las obras rechazadas del salón de Paris y que dio voz a los impresionistas

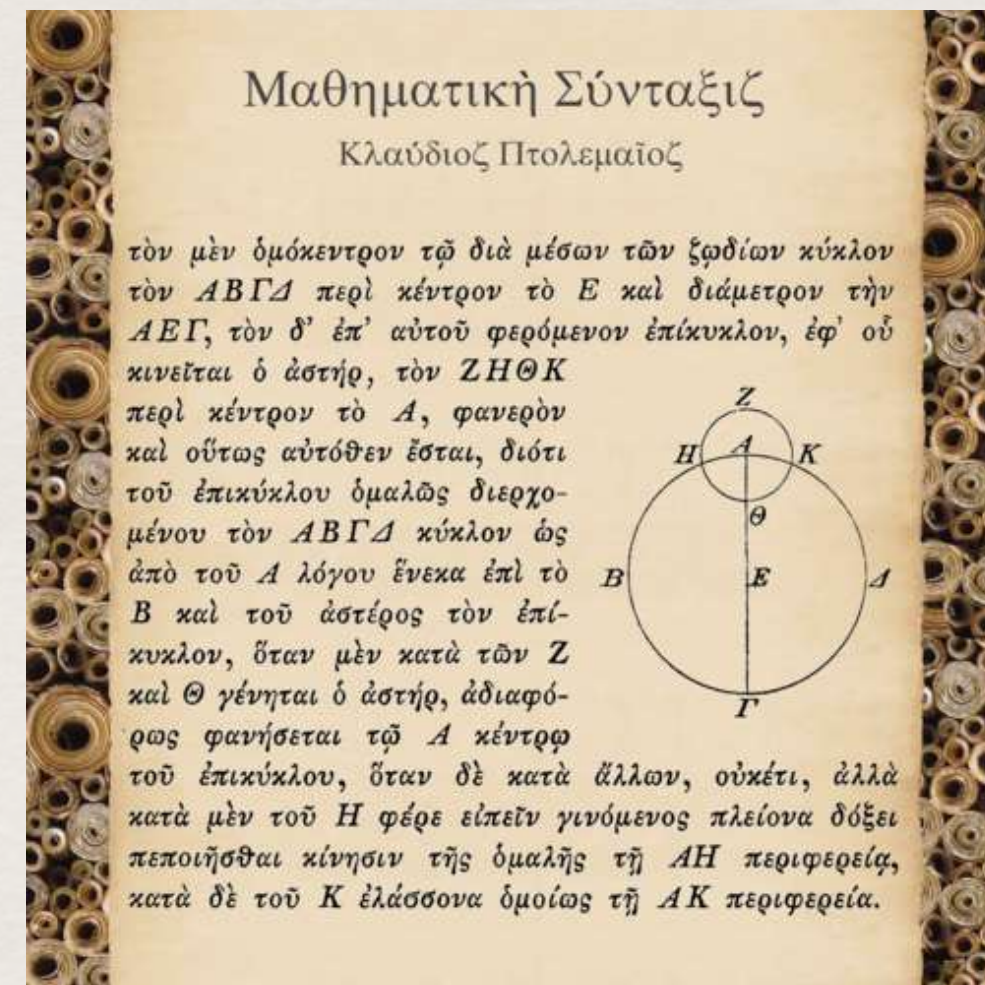
Ptolomeo es un nombre que tal vez nadie en el mundo contemporáneo le pondría a su hijo (aunque en Colombia los nombres griegos estuvieran tan cómodos en la ruralidad donde todavía podemos encontrarnos un Epaminondas o un Telesforo que aún no están en una tumba).

Ptolomeo escribió el *Almagesto* un tratado de astronomía que promovía el modelo geocéntrico que fue de mucho agrado para la iglesia, quien lo apoyo y lo difundió. Ptolomeo en la modernidad es muy citado aunque tal vez no hay una revisión amplia de su obra o de su vida que nos ayude a ver su dimensión, pero lo cierto es que Ptolomeo también fue funcionario de la asombrosa Biblioteca de Alejandría que tanto nombra nuestra brújula de los libros antiguos Irene Vallejo⁶ y este mismo hombre, fue quien hasta el momento (después de Nabucodonosor quien comenzó la manía de acopiar arte) es considerado el pionero del concepto de “museo” en el 367 a.e.c. para que siglos después (como una elipsis donde debe haber muchos intentos de acumular arte en un solo lugar) aparecen las *wunderkammer* o cámaras de maravillas o gabinetes de curiosidades, que dividían sus objetos “museísticos” en *Naturalia* (ejemplares naturales de la mano de la asombrosa taxidermia) y la *Artificialia* (obras de arte) e incluso otra “curiosidad” más interesante el mundo de los “autómatas” (precursores de los robots⁷).

Estos gabinetes se fueron reproduciendo desde el inicio de la modernidad en el siglo XV hasta el XVIII y en ellos se encontraban objetos de toda laya, dependiendo el “coleccionista” y su exhibición era muy limitada ya que se limitaba al círculo próximo del “coleccionista” y sus posibles gustos abyectos, grotescos o estéticos.

Situados en el siglo XVIII y paralelo a la carrera de los científicos de todas las disciplinas que pugnaban por sumar talentos en inventar máquinas de todo tipo (incluida la fotográfica y la cinematográfica) se da la necesidad de exhibir sus logros, de llevar más allá de las sociedades científicas y de los “ghetos” de científicos a las personas del común y es allí donde aparecen las exposiciones “universales” a mediados del siglo y esto dispara, tanto los inventos, como la arquitectura y los espacios donde se exhibe. Al tiempo desde el arte, ya en 1699 se va a abrir el Salón de París y su contraparte el Salon de Refuses⁸ y en el siglo XX el salón de Otoño con categoría de “independiente”.

Ya el concepto de galería venía desde Italia con la *Galleria degli Uffizi* en 1560, cuando los Medici reuniendo la obra que poseían la acumularon en esta galería, dando pie, a que de ahí en adelante se nombrara así el lugar donde reposaban pinturas y más tarde mutaría a una “art shop”, donde las personas podrían comprar las obras y esto además crearía el “circuito” de galerías famosas como La Serpentine, Tate, y en nuestro país Belarca, Bucholz, Garcés Velásquez.



Almagesto de Ptolomeo

A finales del siglo XIX ya había aparecido la cámara fotográfica y la magia de fijar una imagen en una superficie metálica en 1826. Ya se venía venir el cinematógrafo de la mano de sus antepasados como el Kinetoscopio, Fenascopio, Zootropo, Linterna Mágica y los *panoramas* para que Louis Le Prince, en Leeds, inventara el cinematógrafo e hiciera su película *La Escena del jardín de Roundhay* en 1888 .

A finales del siglo XIX también se iniciarían las exposiciones universales y en 1893 se inaugurará la Bienal de Venecia que abrió el panorama al concepto de una exhibición de arte por pabellones (repetiendo el esquema de las expos universales) y dando el punto de partida a las bienales del mundo, que ya se reproducirían en el siglo XX en forma generosa.

Tendrían que pasar cincuenta años del siglo XX para que una “contra bienal” que no se alineaba con las políticas de Venecia en tanto que pretendía exhibir la “contravía” del arte, abriera sus puertas en la ciudad alemana de Kassel, llamándola *Documenta* . Sao Paulo había inaugurado en Suramérica su bienal en 1951 y tendríamos

que esperar treinta años a que La Habana hiciera la suya con un sesgo de vanguardia y defensa de lo latinoamericano, de la misma forma que opera su festival de “Nuevo Cine Latinoamericano”, que por ser en Cuba, es desconocido por los medios pero muy apreciado por genios del cine latinoamericano como Albertina Carri, Lucrecia Martel, Glauber Rocha, Paul Leduc. Arturo Ripstein, María Novaro o Felipe Aljure.

En El Cairo harán su primera bienal en 1984. En Argentina, la Bienal de Resistencia aparece en 1988, en Senegal abren la de Dakar en 1992 y en Bogotá se da una variable “underground” de una homónima Bienal de Venecia, pero no en una ciudad turística llena de góndolas y carnavales sino procedente de un barrio bogotano (famoso entre otras por tener muchos habitáculos cómplices del amor) donde tiene cabida una arte emergente y de vanguardia.

El año pasado 2025 el tiempo y las coincidencias lograron que en Colombia no se hiciera una sola Bienal, retomando las versiones anteriores que se habían dado en Bogotá y Medellín, sino dos una en cada ciudad, lo cual nos pondría en estado de amable éxtasis a quienes amamos las artes plásticas. En las dos estuvimos.

Monserate no lo podía creer

Bogotá es una ciudad-pantera, una ciudad pulpo (no tan inteligente como ellos) de planeación anárquica, después de la imposición de la construcción de ciudad de los pueblitos españoles con la plaza en la mitad, donde los poderes eclesiásticos y de estado, se daban la mano tomaban vino y planeaban como “conducir” por sus caminos al pueblo ingenuo de ruana. La primera Santa Fe de calles pequeñas, donde los condomios se daban en medio de la oscuridad y el sopor de ser colonia, antes de llegar a la adolescencia.

Bogotá creció desde el siglo XIX como una pálida fotocopia de una ciudad pequeña española como Ávila (de hecho a imagen y semejanza de Castilla León) y en el siglo XX el urbanismo que estaba escondido en el cerro de Guadalupe⁹ hasta que en los primeros años del siglo 20 instituyen una “sociedad de mejoras” que propuso los parques de diversiones como el lago Gaitán y el Luna Park, a donde los bogotanos, que eran la semilla de la clase media, accedían en busca de esparcimiento.

El arte plástico, se regodeaba entre el academicismo impuesto por la colonia y que se podía ver en las obras de los pintores que salían de las aulas de la Escuela de Bellas Artes y de los escultores como Ramón Barba o Josefina Albarracín hasta que vendría una mujer con un bate multicolor a abrir caminos hacia la abstracción, como lo

hizo Carolina Cárdenas.

El concepto de galería y museo, solo asomarían sus orejitas hacia los años cincuenta con la ola de migrantes judíos que llegaron a “airear” y mostrar vanguardias a los artistas criollos y la voz crítica de la también migrante, hija de otros migrantes gallegos: Marta Traba (ah tiempos aquellos cuando el arte era pieza fundamental de ciudad).

Una mujer de veinte años en los años sesenta que tuviera inquietudes artísticas e intelectuales tenía que pasar por sobre las burlas (a algunas las llamaban “bachilleras”) y solo cuando en las artes plásticas, se pudo iniciar alguna apertura en la escuela de la universidad de los Andes y en Medellín la valerosa Débora Arango enfrentaba crucifijos letales y dentadas censuras, es que se pudo ir consolidando un campo fértil para pintar, esculpir, porque ni siquiera la fotografía era considerada arte y eso que ya venían disparando arte Fernell Franco, Manuel H, Hector Aceves y en forma cautelosa Dora Franco y posteriormente Rosa Navarro, Becky Mayer.

El tema expositivo comenzó con las galerías, se trasladó a la necesidad de tener un museo de arte moderno y en el Halloween de 1963 Marta Traba asume su dirección con la exposición de Juan Antonio Roda “Tumbas”. Ocho años antes de su asesinato, Jorge Eliecer Gaitán propuso en 1940 el primer salón Nacional de Artistas o muestra global de nuestro incipiente arte en un solo recinto. Esa fue la chispa.

Las bienales ya las había impulsado desde el MOMA Alfred Baar y en nuestro medio en la segunda mitad del siglo XX aparecieron varias y concretamente en Bogotá en el Salón Atenas fue un buen abrebocas para las bienales por venir.

El 2025 nos sorprendió con la propuesta desde la alcaldía mayor de hacer la BOG 25 lo que inicialmente nos emocionó por creer que efectivamente el evento iba a ser una bienal llena de arte, reflexión y miradas diversas (siempre un acto artístico de gran envergadura emociona) incluso cuando se anunció que la sede central sería el Palacio de San Francisco, diseñado por el arquitecto Gaston Lelarge en el mismo año de la revolución rusa, nos embargó la curiosidad de poder entrar en ese edificio que la última vez que supimos de él, en medio del desgüeño administrativo que suele pasar con estos edificios patrimoniales, fue que había sido locación de una telenovela y que dé resto los ratones andaban por sus pisos en la carroza de Blancanieves de día y de noche.

Doble emoción: conocer un edificio patrimonial y que mejor que con

⁹ El cerro de Guadalupe dejó de ser anónimo cuando en 1946 el escultor Gustavo Arcila hizo una gigantesca imagen de la virgen en la punta del cerro



una bienal de arte. Se abrieron las puertas. El contador de personas comenzó a moverse enloquecido (lo cual aman quienes viven la vida a partir de odiosas estadísticas) y fue difícil acceder ya que parecía que la bienal atraía más que antaño los hermanos Gasca.

Entramos.

Nos topamos con unos bidones de agua que en algún momento pensé eran para escanciar la sed de los asistentes (no precisamente de arte) ya que la obra de Seba Calfuqueo *Mercado de Aguas* era justamente estos bidones primorosamente puestos en un pretérito y aunque se hablaba de que ella los confeccionó, pues el resultado era “sorprendente” seguían siendo unos bidones de agua (equilibrio de lo conceptual vacío) , seguimos caminando y entonces vemos un cuarto lleno de libros (como si fuera una sucursal de la magnífica Torre de Babel libros) y pues aunque uno podía entrar y estar rodeado de libros (cosas que son privilegio de pocos) de nuevo la “obra” denominada en forma muy creativa *Libros en el Piso* de Gabriel Garzón, en si misma simplemente no nos llevaba a ninguna parte (como el viaje de Fernán Gómez) , el palacio muy bonito muy *kiut* pero las obras como que no se acababan de ajustar museográficamente, porque la verdad era más el uso de los espacios simplemente como “a usted le toco este espacio” entonces uno entraba y salía de los salones de los pisos en un recorrido que cada vez desinflaba mas, ya que el fondo de las “obras” estaba eso sí muy bien explicado en los textos curatoriales (que son magníficos desde la palabra para intentar soportar lo que las obras no tienen) .



Mercado de Aguas de Seba Calfuqueo



Libros en el Piso de Gabriel Garzón

El recorrido ahora nos llevó hasta la obra interesante por su contenido de Alfredo Jaar *Es usted feliz* con unas proyecciones de aquel Chile que ahora no es lejano por el regreso de aquellos a los que Milanes les canto en “yo pisare las calles nuevamente...” y aunque desde lo etnográfico e histórico aplicaba, pues resalta frente a las otras obras vacías y sin sentido.

De vecina de la obra de Jaar, nos chocamos de frente con una “instalación” de aquellas que “recuperan lo cotidiano” usando objetos con código de uso popular (lo que gusta mucho en las galerías *snob*) en la obra de Hetera Frine, *Carruaje de princesa tercermundista* que además de no ser muy estética es un juego de palabras para distraer de su poco alcance plástico.

Había que salir a tomar el aire, porque ya nos ahogaba el arte con poca factura y con ausencia de ideas y al salir al patio pues una construcción piramidal en espejo que hacia vibrar a los tik tokers (le pasa a los dinosaurios su gigantismo asombra, sobre todo cuando no se sabe de etología) bonito para fotos con contraste entre la arquitectura del edificio y la superficie reflectante pulida con estética de escaparatismo de Prada en un lanzamiento de Miu Miu, entonces leemos que es la obra de Jhon Gerrard *Surrender* efectivamente fue un terremoto para las ideas que más allá del impacto visual primario no lograba hacer un papel más profundo.

En este mismo piso y en un corredor del edificio se asomaba la obra de *Popular de Lujo* que era como un museo de picós muy efectivo para mostrar lo popular con cierto lujo y para asombrar noruegas en busca de una *tropicalia* andina.



Carruaje de princesa tercermundista de Hetera Frine



Surrender de John Gerrard



Popular de Lujo



Cielo Prohibido de Glenda León



Escenario Hídrico de Hector Zamora

Será subir las escaleras.

El segundo piso estaba poblado de obras del mismo corte donde lo único salvable (siempre aparece un salvavidas en las peores catástrofes) era la obra de la maestra Beatriz González que apelando a su etiqueta pop bogotana, nos hace aflorar una sonrisa con su punzante crítica de impecable presentación visual en su obra *La Felicidad*, murales que demuestra que en medio de tanto "talento joven" alguien saca la cara por la ventana para presentar a la familia.

La Bienal se presentó como una "toma artística" a Bogotá en espacios cerrados y en arte público entonces subimos unas cuerdas hacia el parque de los periodistas (habrá que cam-

biarle el nombre por parque de los comunicadores) y al volver los ojos hacia al adefesio arquitectónico del edificio del icfes, unas "polisombras" de tono azul colgaban de su fachada y se mimetizaban con las de los edificios vecinos (esos si en construcción) y se hace llamar la "obra" *Escenario Hídrico* del mexicano Hector Zamora (en serio no hay texto curatorial enrevesado que defienda esta ingenuidad) y como ni el cielo se puede salvar del "conceptualismo" de esta curaduría de José Roca, Maria Wills, Jaime Cerón y Oscar Buitrago, pues el trasladar elementos didácticos de átomos de colorcitos para poner en las copas de los árboles tomo el pomposo nombre de *Cielo Prohibido* de Glenda León (aquí el texto explicativo era un poco más divertidamente coherente).



Dándole Peso a unos besos de Iván Argote

Bajando hacia la plazoleta del Rosario nos topamos con una roca (no lunar) llena de “besitos” de Iván Argote titulada *Dándole Peso a unos besos* con una explicación que no se equilibraba con la “obra” y donde uno añoraba que todavía estuviera el cruel don Gonzalo, espada en mano.

Fuera de la sede central vemos una tosca esfera con apliques pegados que parecen desechos de construcción en la “escultura” *Pabellón las Nieves Construcciones Frágiles* de Alejandro Tobón que además de su “feísmo” evidente no evoca nada más que la sensación de alejarse de allí.

En síntesis una bienal sosa, jugando al “conceptual” que no deja nada a quienes amamos el arte como vehículo del pensamiento y para “asombrar” público masivo que no entiende que hace colgada una casa en la plazoleta de Lourdes . Esperemos que la próxima se reivindicque y el equipo curatorial no intente “descartar” calentanos, con una versión totalmente olvidable.



Dándole Peso a unos besos de Iván Argote



Pabellón las Nieves Construcciones Frágiles de Alejandro Tobón



Medellín revival

Caso contrario cuando llegamos a Medellín a la Bienal BIAM 2025 que retomaba el rumbo de las maravillosas versiones de la añorada bienal Coltejer (ya no hay ni Coltejer, ni bienal) y en buena hora decidieron “resucitar” aquel emprendimiento del inolvidable Leonel Estrada y donde se exhibió una obra temprana de Luis Caballero, que en estos tiempos asombraría a tirtos y troyanos.

Lo primero a destacar es que así como Bogotá “rescató” el Palacio Echeverri como sede central , Medellín se fue a “rescatar “ un espacio expositivo de lujo: la sede del antiguo Coltabaco (ya los fumadores son expulsados de cualquier sitio social como leprosos) , no solo por su pertinencia en términos del espacio, sino en la contribución plástica del edificio, que ahora en su ancianidad, funciona como un complemento plástico por sus tubos expuestos, sus ventanales, rezagos de máquinas que cobijan la bienal amorosamente.



Señalética Biam Coltabaco

De hecho la llegada al edificio anuncia con banderines de construcción de edificio nuevo la ruta guiando (cual Hansel y Gretel) al visitante.

Entramos y nos cuentan que en cada piso hay una curaduría diferente con intenciones diversas si la de Bogotá le apuntaba dizque a la felicidad, esta le apunta a defender la memoria, el arte profundo, y la libertad. La cuidadosa curaduría de Lucrecia Piedrahita y los cocuradores Adrian Franco y Alberto Builes que se tomaron muy en serio el papel de hacer la arquitectura de la bienal con obras de peso estético, que aportan a las ideas, que hacen preguntas, lanzan cohetes a los vistantes en cada piso con una “artillería” diferente.

Al entrar nos topamos con un “outsider” que incluso juega al “Banksy” criollo ya que de el (será ella?) solo sabemos su “tag”: *Dixit*.

Su obra penetra en los ojos desde una crítica punzante desde lo plástico (vuelve a la pintura figurativa aleluya!!!) y nos va haciendo una disección sobre políticos, corruptelas y situaciones socio políticas con la maestría de un Ricardo Rendón o un Bacteria de las artes plásticas. Pintura clara, directa y con sentido crítico. Junto a su magnífica obra nos aborda desde las máquinas y las agujas, la obra del artista emergente Gonzalo García con su *Hilo Vano* que



Dixit



Hilo Vano de Gonzalo García

usa lo maquinico como una metáfora de la monotonía y nos sumerge en un “futurismo” contemporáneo ya que tanto la instalación, como la obra es exquisita y llena de poesía y contundencia social.

Subimos al próximo piso y Pedro Reyes y su obra *Artist Against The Bomb* nos propina una cachetada insolente sin anestesia, trayendo una “antología” de artistas que han trabajado a favor de la paz, los derechos humanos diversos y la preocupación porque el arte no sea vacío y “conceptual” sino sólido, con peso atómico y lianas que abracen a quien lo ve. Los paneles cuelgan del techo con una breve descripción de la obra y el artista, empujándonos a un viaje por artistas con ideas en la cabeza y con propósitos en ideologías por expresar y aunque la obra si entra dentro un “conceptualismo” real, ya que no desarrolla una obra sino decide para su obra mostrara la de los otros, es muy válido ya que la coherencia y acertada curaduría de los artistas (muchos de ellos poco conocidos por el *mainstream*) elabora una cadena de afectos sobre cada uno de los descubrimientos que tuvimos.



Artist Against The Bomb de Pedro Reyes

10 La Máquina de hacer pájaros (1976-1977) fue un grupo de rock progresivo argentino donde estuvo Charly Garcia y Gustavo Bazterrica entre otros

En ese mismo piso Pablo Mora recupera aquellos trabajos de artistas que han construido arquitectura utópica, cenotafios, “máquinas de hacer pájaros” ¹⁰ con su vital aporte al arte que parte de intangibles en su obra *Planos y Bocetos monumento al pueblo derrotado*, que tiene un aire a planos que parecen dibujados por Tristan Tzara o Tatlin, en una muestra que para hacer una obra inteligente no hay que colgar casas falsas en las plazas de la ciudad. En el mismo recinto el fotógrafo Juan Fernando Ospina (a quien le vemos su trabajo desde la extinta revista Numero y continua publicando en la provocativa Universo Centro) nos trae la radiografía de la pobreza convertida en problemática social ,cuando rastrea a estos seres abandonados del mundo y nos muestra su *Cicatrices* en un video y una serie fotos que se decantan por lo documental pero que en la bienal alzan la mano para salirse de la crónica roja y contarnos que existen, que són, que viven y mueren cerca de nuestros ojos indolentes.

Noqueados por los acercamientos a la realidad convertidos en arte que funciona como altavoz del corazón, nos asalta *Buda Fumando* de uno



Artist Against The Bomb de Pedro Reyes



Planos y Bocetos monumento al pueblo derrotado de Pablo Mora



Cicatrices de Juan Fernando Ospina



Buda Fumando de Germán Londoño



Nomen Nescio de Gabriel Silva

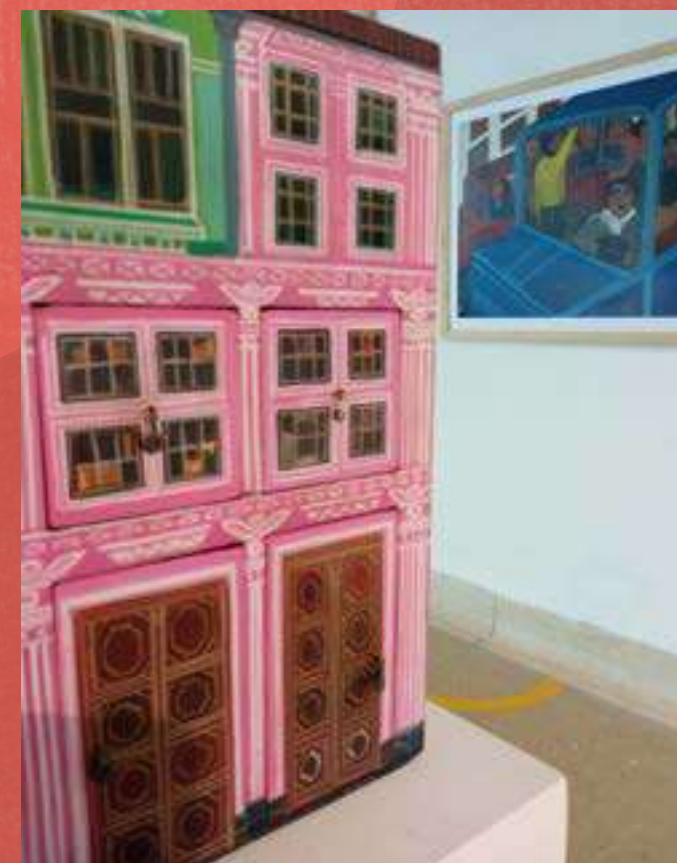
de los pintores expresionista mas propositivos de Colombia: German Londoño , que vuelve al ruedo con este tríptico lleno de buena pintura, trazos con la violencia de un electrocardiograma en medio de una montaña rusa y poesía que sale de las obras como fumarolas (lastima no ver más a menudo a un pintor de tantos kilates en nuestras galerías) y después de este terremoto, las cabezas en el piso de Gabriel Silva en su *Nomen Nescio* nos recuerda que los seres humanos podemos estar en un mismo lugar sin necesidad de pensar igual. Cada “cabecita” esta finamente trabajada como un retrato de un anónimo que está descansando en esta bella instalación ,evocativa y llena de poesía.

Junto a Gabriel Silva nos encontramos con la obra de la hija del maestro latinoamericano Oswaldo Guayasamín: Dayuma Guayasamin, quien nos sumerge en la ciudad en una suerte de pintura “naif” que parece una película de animación que se estaciona en medio de una ciudad de “pobres corazones”.

Y al dar la vuelta desde uno de los paneles el ganador del salón nacional de artistas José Horacio Martínez, nos da una lección de magnífica pintura y de narrativa pictórica en su obra *Piezas para el Jardín o que Divertido cuando me vean aquí del otro lado del espejo y no puedan alcanzarme* que además de romper el paradigma de los títulos¹¹ “memorables” y “cortitos”, en esa larga oración que condensa y desarrolla una idea pictórica que se pierde en los laberintos de los personajes de su obra, que se esconden, corren, se desvanecen y nos hipnotizan creando un mundo subterráneo esplendido.

11 Los nombres largos de las obras son usados por algunos artistas como por ejemplo la cineasta Lina Wetmuller titula siempre sus películas con frases extensas que son como un prelude de la obra

La pintura nada y se regodea en esta magnífica versión de la bienal y así como le da cabida a la obra de Bernardo Salcedo y su *Hectarea de Heno* ,que vuelve desde el pasado como una caballero verdaderamente conceptual que entendió que el concepto, no es una invitación a la mediocridad sino un reto al pensamiento, que permite entrar en el “concepto” del artista que se empeña en ser legible para su espectador (que es lo que ocurre con todo el luminoso trabajo de Salcedo).



Dayuma Guayasamin



Piezas para el Jardín o que Divertido cuando me vean aquí del otro lado del espejo y no puedan alcanzarme
de José Horacio Martínez



Hectárea de Heno de Bernardo Salcedo

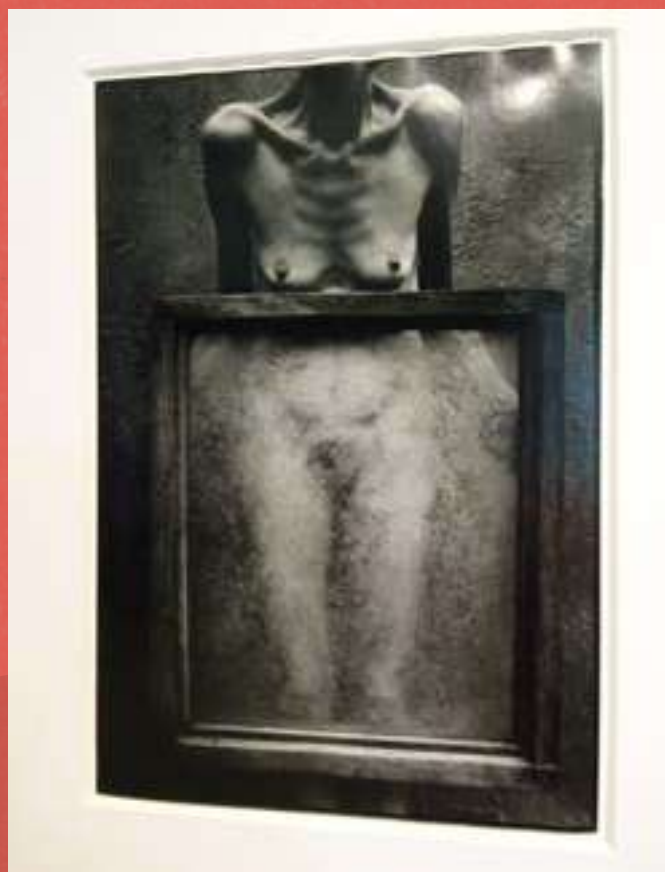


Tu huella es una Flor que no termina
de Betasbé Romero

Y la pintura vuelve a tomarnos por el cuello, con un delicado trabajo de una panorámica que contiene personas tristes, balones alegres, cielos para gaviotas en el delicado y maravilloso *Litoral* de Luis Morales que nos tenía acostumbrados a un impactante trabajo en fotografía, pero este *Litoral* es aparentemente un paisaje pero la pintura hace la magia de transformarlo a los ojos del espectador.

Y para terminar con la sede de la antigua Coltabaco no podemos dejar de mencionar al obra de Betasbé Romero *Tu huella es una Flor que no termina*, que acoge el color y aquellos destellos de la mejicanidad en esta instalación donde lo femenino y el equilibrio con lo popular, explota frente al espectador como una declaración de principios no solo de género, sino estéticos.

Y como en una bienal la fotografía en general tiene poca cabida, un acierto vital es que nos encontremos con uno de los fotógrafos más propositivos en este momento en la fotografía colombiana: Andres Sierra el bisnieto del inolvidable pionero Melitón Rodríguez, que en una mezcla entre Joel Peter Witkin y los ecos del esperpento de Valle Inclán, puebla sus imágenes en estos *Dialogos*, con



Dialogos de Andrés Sierra

cuerpos cercenados de felicidad, con seres a quienes las cicatrices los sostienen, a fantasmas de ellos mismos ,que dentro del impecable blanco y negro ,nos gritan en el oído en forma estentórea ,que existen ,que son almas de colores y pieles como cartografías del dolor.

El trabajo de Sierra abre corazones en pena y pellizca sin tregua y con sevicia a un espectador inerte frente a la contundencia de sus imágenes.

Y para cerrar nuestra visita en un mural de gran formato, volvemos a recuperar a nuestra muy admirada Vicky Neuman con su *Juventud sin Divino Tesoro* donde la fuerza de su trazo, la poesía de su narrativa ,la fiesta del color y los juegos infantiles agazapados mezclados con estos personajes que podrían provenir de una película de Gustavo Gallupo, nos abren sus brazos dejan que leamos sus recuerdos y sus traumas . Poderosa pintura llena de talento y sensibilidad, que hace que nos detengamos un buen tiempo frente a este lienzo poblado



Juventud sin Divino Tesoro de Vickie Neuman



de vida y de ilusión, para que la pintura suene en nuestras venas, como una maraca de guaguancó brillante y feliz.

Otro de los aciertos de espacios expositivos de la bienal es la antigua estación de trenes en Bello (ahora Parque de Artes y Oficios) donde de nuevo la construcción ,su óxido, sus recuerdos y "saudades", nos abren sus brazos y a la entrada Luz Lizarazo que viene en un trabajo desde varios planetas y ópticas de búsquedas plásticas ,que pasa por el dibujo ,la instalación y aquí en la bienal presenta una pieza sutil y como la anatomía de un beso: *La Boca del Espíritu* donde estos cristales al viento, nos hacen pensar en un haiku y depende desde donde se vea el cielo, hace de telón de fondo.



La apuesta museografía en esta estación en Bello está dividida en varias partes y en uno de sus amplios salones piedras de todos los colores nos hacen pensar en Oz, en Judy Garland saltando de una piedra en otra, en un muñeco frágil de chatarra que tal vez asustado tendría cuidado de no pisar las piedras amarillas es *Tierra de la Tierra* de Jorge Julián Aristizabal.

Caminando por la otra sala que al averiguar nos cuentan que es una inmensa bodega de todas las instituciones de Medellín, donde opera como un “botadero” de todo tipo de basura vemos desde cadáveres de calculadoras (de aquellas que funcionaban con manivelas y rollos de papel), decoraciones navideñas, neumáticos, archivadores de cuentas por pagar y de robos que nunca se conocerán, pancartas etc y este “botadero”, es el marco para la obra de Ibrahim Mahama que es unos pupitres recuperados de escuelas de Medellín y aunque se ve estético, no hay mayor aporte en su narrativa al mismo tiempo que es el tipo de arte que ubica objetos para cambiar su código de uso y convertirlo en un código estético, que en este caso



La Boca del Espíritu de Luz Lizarazo



Tierra de la Tierra de Jorge Julián Aristizabal.

cumple en lo visual (ayudado del magnífico marco) pero se queda corto en lo que comunica.

Y volvemos a la ciudad en una parte entrañable de la Bienal de volver los ojos hacia atrás y reconocer los pioneros. Caminar sobre aquel arte que no buscaba ser tonto en sí mismo o jugar a lo ilegible, sino que había un respeto por el dibujo, la pintura, la escultura y es cuando en el Museo de Antioquia, podemos volver a ver obras como el registro de la más excéntrica que artista, Marta Minujin y su *Carlos Gardel de Fuego*, Leonel Estrada *Poltrona para uno sentarse*, Oscar Jaramillo *Sin Título*, Rubens Gerchman *S.O.S.* en el Museo de Antioquia, que lamentablemente es muy pequeña. pero se agradece que sea una mini sección de la bienal, porque sin el pasado el presente es solo una quimera – diría el poeta-.



Ibrahim Mahama



Carlos Gardel de Fuego de Marta Minujín , Leonel Estrada



S.O.S . de , Rubens GerchmanEstrada



Sin Título de Oscar Jaramillo Estrada



Poltrona para uno sentarse de Leonel Estrada, Oscar Jaramillo



Y así con el corazón lleno de arte, con preguntas entre los bolsillos y respuestas escritas en tantas cartas de navegación, cerramos este capítulo de la BIAM 2025 esperando ansiosos la nueva versión y convencidos que nunca Medellín será “destronada” de ser la dueña de las bienales bien hechas, pensadas y curadas desde los tiempos inmemoriales de la bienal Coltejer. Bella experiencia y cuando vamos en el vuelo de vuelta para Bogotá, entre las nubes y las montañas donde pasaron los arrieros sonreímos y le damos la vuelta al alma para ver su lado B que por culpa de la BIAM también está lleno de conejos mágicos y mares inventados.



Obra de Bastardilla
(Alemania, 2004)



Obra de Bastardilla
(Armenia, 2007)



Obra de Bastardilla
(Manizales, 2008)

LA INDUMENTARIA COMO SIGNO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: VISTIENDO EL PRESENTE

Antes de entrar en títulos, te propongo algo más simple y, a la vez, incómodo: Baja el volumen. Lee esto como se mira una película que no se explica del todo. Sin prisa, sin la ansiedad de entenderlo todo a la primera. Hablar de cine contemporáneo es hablar de una mirada que entiende que no todo necesita ser dicho para ser mostrado. Una sensibilidad que se filtra en la forma en que el tiempo se estira, en cómo los cuerpos ocupan el espacio y hasta en aquello que se decide dejar fuera de campo.

Este es un cine que no subraya. Que sospecha de las certezas y prefiere la intuición. Que no empuja al espectador hacia una conclusión, sino que lo invita a cuestionar y habitar una atmósfera. Aquí, el relato no siempre avanza en línea recta: respira, se fragmenta, se demora. El silencio no es vacío y la imagen no es solo imagen, sino una acumulación de gestos, ritmos y tensiones casi invisibles.

El contexto pesa tanto como la acción y que la experiencia se construye en capas. El cine contemporáneo confía en un espectador atento, dispuesto a leer entre líneas, a dejarse afectar por lo sensorial, por lo incompleto, por lo ambiguo.

Desde ahí, cada decisión importa. Cada encuadre, cada pausa, cada textura. Y, sobre todo, cada cuerpo en escena. Porque en este tipo de cine nada está realmente al fondo. Todo participa del relato, incluso aquello que durante años fue leído como accesorio. Es en ese territorio, donde la imagen deja de explicar y empieza a sugerir, donde el vestuario es un lenguaje.

Cuando hablamos de cine contemporáneo, muchas veces lo hacemos desde una intuición más que desde una definición cerrada. Sabemos que no se trata simplemente de “cine actual”, ni de una etiqueta que se pueda encasillar por décadas o movimientos específicos. Es, más bien, una forma de relacionarse con la imagen y con el espectador. Una manera de narrar que surge en diálogo con un mundo saturado de estímulos, de información y de relatos que ya no necesitan explicarse del todo para existir.

El cine contemporáneo aparece en un momento en el que las grandes narrativas pierden su centralidad y el interés se desplaza hacia lo íntimo, lo fragmentado, lo aparentemente mínimo. Los conflictos ya no siempre se resuelven; a veces apenas se insinúan. La acción cede espacio a la observación, y el espectáculo a la experiencia. El espectador deja de ser guiado paso a paso y pasa a ocupar un lugar activo, interpretando silencios, gestos, ritmos y ausencias.

En este contexto, la imagen cinematográfica se vuelve más porosa. El espacio deja de ser un simple fondo, el tiempo se dilata o se fragmenta, y el cuerpo del personaje se convierte en un territorio narrativo en sí mismo. Cada elemento dentro del encuadre adquiere un peso expresivo propio, porque ya no está al servicio de explicar la historia, sino de construir una atmósfera, un estado, una tensión.

Hablar de cine contemporáneo no implica necesariamente referirse a un período cronológico cerrado, sino a una sensibilidad audiovisual que se consolida

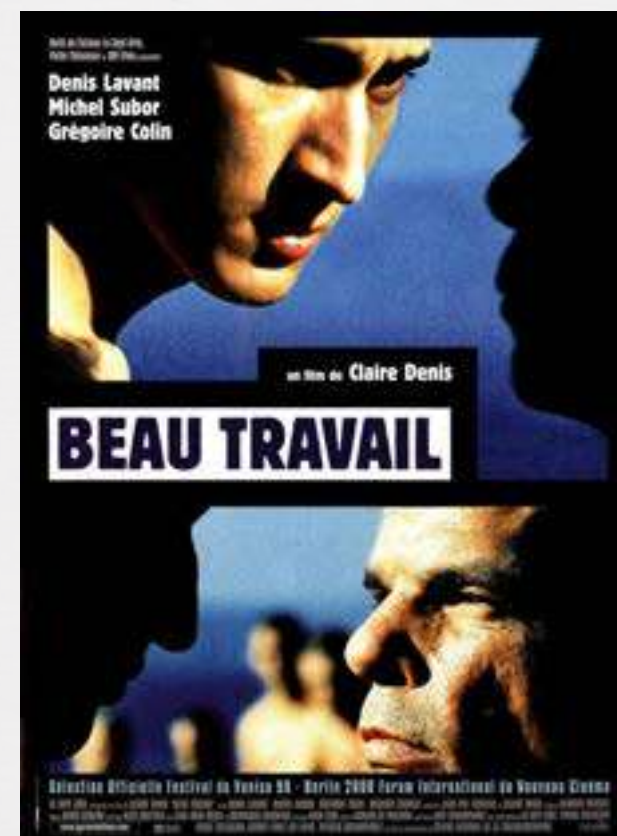
Por Shaiel Erazo
Especial para La Moviola

a partir de finales del siglo XX y encuentra en el siglo XXI su plena madurez. Es un cine que desconfia de la explicación literal y privilegia la observación, que se construye desde la ambigüedad y que entiende al contexto como una fuerza narrativa activa. En obras como *In the Mood for Love* o *2046* de Wong Kar-wai, *Lost in Translation* de Sofia Coppola o *Beau Travail* de Claire Denis, el espacio, el tiempo y el cuerpo del personaje dialogan constantemente, generando una experiencia donde lo que no se dice pesa tanto como lo que se muestra.

Este tipo de cine no siempre busca respuestas claras ni cierres definitivos. Más bien propone estados emocionales, fragmentos de intimidad y recorridos sensoriales que interpelan al espectador desde lo sutil. Directores como Luca Guadagnino en *Call Me by Your Name* o *A Bigger Splash*, y Yorgos Lanthimos en *The Favourite* o *The Lobster*, trabajan desde narrativas donde la identidad, el deseo y la incomodidad se manifiestan en capas, nunca de manera frontal. En ese marco, cada elemento del lenguaje cinematográfico asume una responsabilidad expresiva plena.



In the mood for love afiche promocional (tomado de internet).



Beau Travail afiche promocional (tomado de internet).

Cuando hablamos de vestuario contemporáneo no nos referimos a cualquier película actual, sino a una forma específica de diseñar la ropa para la pantalla. Diseñadores como Milena Canonero, Arianne Phillips o Jacqueline Durran han demostrado que el vestuario no siempre busca el espectáculo ni la reconstrucción exacta de una época. En muchos casos, la ropa deja de ser exhibición y se convierte en estructura invisible del personaje.

Aquí la prenda no entra a escena para deslumbrar, sino para sostener. Para hacer que ese cuerpo sea creíble. Para situarlo en un mundo concreto que no empieza ni termina en el plano. El vestuario construye la sensación de que el personaje ya se vistió antes de que la cámara lo encontrara y seguirá existiendo cuando el corte lo borre. La ropa no actúa, habita.

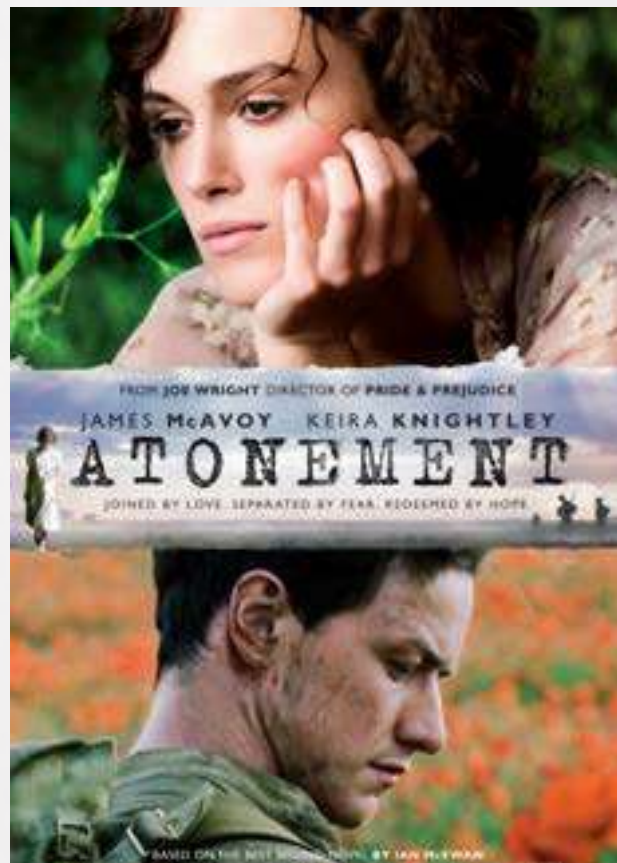
El vestuario, entonces, no funciona como un acompañamiento decorativo ni como un refuerzo secundario del relato. Al contrario, se integra como una herramienta narrativa autónoma, capaz de condensar época, psicología y conflicto interno. Diseñadoras como Milena Canonero en *Marie Antoinette*, Jacqueline Durran en *Atonement* y *Little Women*, o Sharon Davis en *The Favourite*, demuestran cómo la indumentaria participa activamente en la construcción coral del film, estableciendo una sinergia constante con la fotografía, la dirección de arte y la puesta en escena.

En el cine contemporáneo, el vestuario no explica al personaje: lo expone. Funciona como un espacio de fricción donde identidad, contexto y emoción entran en tensión constante. Lejos de ilustrar la narración, el vestuario participa de ella como una fuerza expresiva que sugiere, insinúa y complejiza, en sintonía con un cine que confía en la ambigüedad, el silencio y la experiencia sensorial como formas de conocimiento.





The lobster afiche promocional (tomado de internet).



Atonement afiche promocional (tomado de internet).



Blue valentine afiche promocional (tomado de internet).



Manchester by the sea afiche promocional (tomado de internet).

Por eso las prendas se repiten. Una misma chaqueta atraviesa varias escenas. Un abrigo se vuelve casi inseparable del personaje. No es descuido ni limitación estética. Es una decisión narrativa. La repetición construye identidad y el desgaste se vuelve una forma de escritura: cada arruga, cada mancha, cada fibra cedida habla del tiempo que pasa.

El vestuario contemporáneo no siempre estiliza, pero explica. Habla de rutinas, de clase, de trabajo, de aspiraciones y contradicciones internas que se muestran sin necesidad de subrayarlas. Diseñadores como Jacqueline Durran en *Marriage Story* (2019) o Hope Hanafin en *Blue Valentine* (2010) utilizan prendas repetidas, sencillas, cotidianas, para revelar estancamiento emocional, tensiones familiares o aspiraciones no cumplidas. Un personaje puede intentar cambiar, pero su ropa lo delata; puede aspirar a otra vida, pero sigue vistiendo la misma camisa que construye su identidad dentro del relato.

A diferencia de periodos históricos específicos del cine, donde el vestuario operaba como fantasía o símbolo exacerbado como en la colaboración entre Danilo Donati y Federico Fellini o en el neorrealismo italiano con Pasolini, en el cine contemporáneo se convierte en un lenguaje emocional y social. La ropa no idealiza: registra. No transforma al personaje mágicamente: lo acompaña y construye su psicología. Funciona como un archivo silencioso de su historia, de sus decisiones, de las relaciones que sostiene y de los cambios que no puede forzar; un registro que se lee tanto en lo individual como en lo social.

Vestir el presente implica aceptar la imperfección: prendas que no encajan de manera exacta, colores apagados, telas marcadas por el uso. Diseñadores contemporáneos como Mark Bridges en *Manchester by the Sea* (2016) o Jacqueline Durran en *Little Women* (2019) utilizan esta materialidad para transmitir la verosimilitud de la vida cotidiana.

La verdad que muestra el vestuario no busca ser “pulida” ni artificial; renuncia al artificio y al dramatismo innecesario. En esa ausencia de ornamento superfluo, el diseño de vestuario encuentra su potencia narrativa: no necesita ruido ni espectacularidad, sino precisión en la repetición, el desgaste y la sutileza para narrar la historia del personaje.

Cuando se observa el trabajo de diseñadores de vestuario contemporáneos como Jacqueline Durran (*Blue Valentine*, *Marriage Story*), Mark Bridges (*Manchester by the Sea*, *Licorice Pizza*), Milena Canonero (*Marie Antoinette*, *The Grand Budapest Hotel*) o Sharon Davis (*The Favourite*), se hace evidente un desplazamiento en la función de la ropa dentro del relato cinematográfico. En muchas de estas propuestas, el vestuario deja de concebirse como espectáculo visual o como reconstrucción exhaustiva de una época histórica, y se afirma como

una herramienta narrativa centrada en la verosimilitud del cuerpo y su experiencia cotidiana. No se trata de deslumbrar al espectador, sino de sostener al personaje, anclarlo en un mundo reconocible y hacerlo existir con coherencia dentro y fuera del encuadre.

En películas como *Manchester by the Sea*, el trabajo de Mark Bridges construye personajes cuya ropa parece haber sido elegida antes de que la historia comience. Las prendas no presentan una intención estética evidente, pero sí una carga emocional profunda: abrigos gastados, jeans repetidos, suéteres funcionales. El vestuario genera la sensación de que esos cuerpos continúan viviendo cuando la cámara se apaga. Esa es una de las potencias centrales del diseño contemporáneo: producir la ilusión de una vida que excede el tiempo narrativo del film.

Por esta razón, la repetición de prendas se vuelve una estrategia clave. Una misma chaqueta atraviesa múltiples escenas, un abrigo se transforma en extensión física del personaje. No se trata de descuido ni de limitación presupuestaria, sino de una decisión narrativa consciente. En *Marriage Story*, diseñado



Gran hotel Budapest afiche promocional (tomado de internet).

por Jacqueline Durran, la reiteración de vestuarios cotidianos refuerza la idea de rutina, desgaste emocional y tiempo compartido. La identidad no se construye desde la variación, sino desde la permanencia. El desgaste de las telas marca el paso del tiempo tanto como el arco dramático.

El vestuario contemporáneo no siempre estiliza, pero explica sin subrayar. Habla de clase social, de condiciones laborales, de aspiraciones contenidas y de contradicciones internas. En *Blue Valentine*, la ropa evidencia el estancamiento emocional del personaje masculino incluso cuando el guion sugiere intentos de cambio. Puede aspirar a otra vida, pero sigue vistiendo la misma camisa de siempre. El vestuario no juzga, registra.

Este enfoque contrasta con otros momentos históricos del cine donde el diseño de vestuario funcionaba principalmente como fantasía, promesa o construcción simbólica exacerbada. En la colaboración entre Danilo Donati y Federico Fellini, o en el cine

de Pier Paolo Pasolini, el vestuario operaba como una expansión poética del universo del director, cargado de alegoría y teatralidad. De manera similar, en el cine negro clásico o en ciertos períodos del Hollywood dorado, la ropa definía arquetipos y aspiraciones idealizadas. Frente a esas tradiciones, el diseño contemporáneo se desplaza hacia una lógica más silenciosa y socialmente situada.

En este contexto, el vestuario funciona como un archivo silencioso: conserva huellas del pasado del personaje, de su entorno y de sus decisiones. Cada prenda acumula información narrativa. No transforma mágicamente al personaje ni promete una versión ideal de sí mismo. Lo acompaña en su persistencia, en su repetición, en su imposibilidad de escapar del todo. Ese archivo no es estático, se modifica con el uso, con el tiempo, con el desgaste.

Vestir el presente, entonces, implica aceptar la imperfección como forma de verdad. Prendas que no encajan de manera exacta, colores apagados, telas que ya han sido usadas y marcadas por la experiencia.



Y la nave va afiche promocional (tomado de internet).

Cuando se habla de que la verdad no siempre es “pulida”, no se alude a una falta de rigor estético, sino a la renuncia consciente al artificio excesivo y a la idealización. En películas como *Nomadland*, el vestuario apuesta por materiales simples y funcionales que privilegian la honestidad del cuerpo en su contexto real.

En esa ausencia de ornamento superfluo, el diseño de vestuario contemporáneo afirma su potencia narrativa. No necesita ruido ni espectacularidad para construir sentido. Narra desde lo cotidiano, desde lo que permanece, desde lo que se repite. Y en ese gesto silencioso, profundamente humano, encuentra su lugar dentro del lenguaje cinematográfico actual.

Storytellers invisibles*

En el cine contemporáneo, los diseñadores mantienen su estilo reconocible, pero es clave destacar sus trabajos más recientes para 2026.

Sandy Powell continúa explorando la arquitectura de poder en películas recientes como

The Wonder (2022) o *Mrs. Harris Goes to Paris* (2022). Sus personajes no solo habitan la ropa: la usan como estrategia. Cada prenda define jerarquías, tensiones y transformaciones internas.

El vestuario no dice quién es el personaje, sino quién intenta ser. Control, ambición y fragilidad se leen capa por capa, como en una puesta en escena política donde la ropa negocia constantemente su lugar.

Jacqueline Durran sigue trabajando desde lo cotidiano y lo aparentemente simple en proyectos recientes como *Empire of Light* (2022) y *Persuasion* (2022). Su vestuario acompaña al personaje con cercanía, casi incómoda; decisiones mínimas construyen psicología sin alardes. Prendas que se repiten y combinaciones que parecen casuales hacen que el vestuario no transforme al personaje: lo expone tal como es, en sus contradicciones y fragilidades.

Hope Hanafin continúa su exploración del vestuario íntimo y cotidiano en producciones recientes, donde la ropa refleja erosión emocional y vulnerabilidad sin dramatización.

Milena Canonero actualiza su enfoque de atmósfera y emoción en proyectos recientes como *Babylon* (2022) o *The Wonderful Story of Henry Sugar* (2023), donde el pasado no aparece como museo, sino como experiencia vivida. Siluetas, colores y texturas dialogan con el estado interno del personaje más que con la precisión histórica.

En todos los casos, el diseño de vestuario funciona como un sistema de pensamiento. Una forma de narrar que no necesita subrayados. Estos diseñadores entienden que vestir un personaje es tomar partido: decidir qué se muestra, qué se oculta y qué se repite. Es construir tensión sin palabras.

Son narradores invisibles porque su trabajo no grita. Se infiltra. Permanece. Y cuando el espectador recuerda una escena, muchas veces recuerda también una textura, una silueta, una prenda que parecía estar ahí desde siempre.

Así como en Hollywood, donde la ropa construye poder o intimidad, en Latinoamérica el vestuario también habla: pero no de glamour ni aspiración. Habla de historia, raíces, territorio y de memoria viva.



Babylon afiche promocional (tomado de internet).



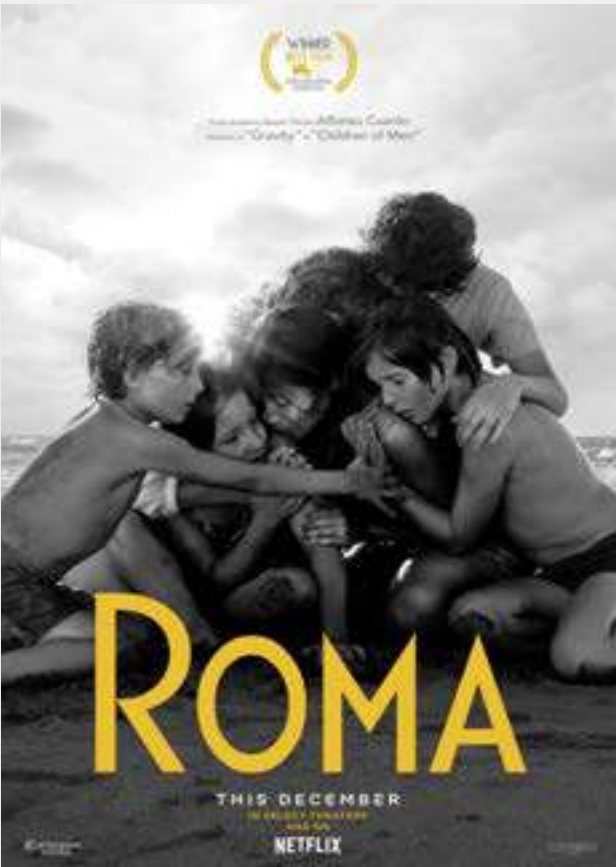
Latinoamérica: vestir la memoria*

En el cine latinoamericano contemporáneo, el vestuario rara vez es aspiracional. No promete una vida distinta ni construye una fantasía de escape. La ropa aparece como parte del paisaje humano, inseparable del territorio y de la historia que se carga en el cuerpo. Vestir, en este contexto, no es una elección estética aislada: es una consecuencia de clase social, trabajo, herencia o violencia estructural que se manifiesta también en lo que se usa y en lo que no se puede cambiar.

Diseñadores como Anna Terrazas, en México, entienden el vestuario como una forma de observación social. En *Roma* (2018), la ropa no busca definir época con precisión museográfica, sino construir una sensación de continuidad vital. Los uniformes, las prendas domésticas, los vestidos sencillos parecen haber existido antes de la película y continuar después de ella. Algo similar ocurre en *Ya no estoy aquí* (2019) o *Noche de fuego* (2021), donde la indumentaria no estiliza a los personajes, sino que los ancla a un contexto específico, marcado por el territorio, la clase y la vulnerabilidad.

En Chile, Muriel Parra trabaja desde una lógica parecida. En películas como *Gloria* (2013) o *Una mujer fantástica* (2017), el vestuario acompaña al personaje sin imponerse. Son prendas que no buscan destacar, pero que construyen psicología con precisión silenciosa. La ropa se repite, se adapta al cuerpo, se vuelve parte de la rutina. No hay transformación espectacular: hay persistencia. Y en esa persistencia se revela la identidad, el deseo y la fricción con el entorno.

El cine argentino ha desarrollado una economía visual de gran fuerza en el vestuario contemporáneo. Beatriz Di Benedetto, en películas de Lucrecia Martel como *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008) y *Zama* (2017), construye indumentaria que funciona como atmósfera: las prendas no explican la época con precisión histórica, sino que transmiten tensión social, encierro y fragilidad emocional.



Babylon afiche promocional (tomado de internet).





Una mujer fantástica afiche promocional (tomado de internet).

La serie *El Eternauta* (2022) de Netflix, Patricia Conta lleva esta sensibilidad a otro nivel. Su vestuario no solo acompaña a los personajes, sino que se convierte en narrador de la colectividad y del espacio que habitan. Los trajes diseñados por Conta traducen tensiones sociales, desplazamiento y resistencia frente a un entorno hostil y cambiante. Cada prenda funciona como archivo emocional: los abrigos, las capas y los accesorios no son meros objetos, sino herramientas narrativas que inscriben la historia de supervivencia y comunidad. La ropa delimita jerarquías, identifica roles dentro del grupo y evidencia la adaptación del individuo a las circunstancias extremas, sin necesidad de subrayados visuales. En *El Eternauta*, el vestuario es memoria, territorio y resistencia: acompaña la acción, refleja identidad y construye un relato que trasciende la pantalla, convirtiéndose en un registro de colectividad y persistencia frente a la adversidad.

El cine brasileño refuerza esta lógica del cuerpo como archivo político. Rita Murtinho, en películas como *Tropa de Elite* (2007) u *O Som ao Redor* (2012), utiliza el vestuario para marcar jerarquías, tensiones sociales y relaciones de poder. La ropa no disfraza la violencia ni la desigualdad. Las incorpora. Las vuelve visibles. Cada prenda informa sobre el lugar que se habita y las condiciones que lo atraviesan.

En Colombia, el vestuario contemporáneo se construye desde la observación y la documentación. Cada diseñadora aborda la ropa como un registro de la historia, el territorio y las relaciones sociales, transformando cada prenda en un testigo silencioso de la vida que transcurre en pantalla.

Paola Torres, en *Pájaros de verano* (2018), integra la vestimenta tradicional wayúu con una sensibilidad cinematográfica que respeta la autenticidad cultural. Cada tejido, cada patrón y color habla de jerarquías familiares, tensiones económicas y celebraciones rituales. El vestuario no solo define al personaje: delimita su lugar dentro de la comunidad y evidencia los cambios que atraviesa la familia protagonista a lo largo de la película.



Tropa élite afiche promocional (tomado de internet).

Patricia Castro, en *El abrazo de la serpiente* (2015) y *Los silencios* (2018), convierte el vestuario en un archivo de memoria y supervivencia. Sus decisiones van más allá de la estética: las prendas reflejan contacto con la naturaleza, recursos limitados y adaptaciones cotidianas. La repetición de objetos, telas y accesorios transmite resistencia y continuidad, mostrando cómo los personajes viven dentro de un entorno que los moldea.

Diana Oliva, en *Adiós al amigo* (2020), experimenta con la ropa como registro social y político. Cada prenda denota pertenencia, vulnerabilidad y desplazamiento. Oliva construye personajes reconocibles desde la relación entre cuerpo y territorio, haciendo que la ropa funcione como testigo de la memoria histórica y cotidiana de Colombia, especialmente en contextos urbanos marcados por tensiones y conflictos.

Catherine Rodríguez, en *Cien años de soledad* (2021), interpreta el vestuario como vehículo



Adiós al amigo afiche promocional (tomado de internet).

para filtrar lo fantástico a través de lo real. Cada atuendo se vincula con la narrativa de Macondo, traduce los climas sociales y emocionales, y articula generaciones enteras de personajes sin recurrir a efectos estilísticos artificiales. La ropa es historia viva, parte del tejido narrativo que atraviesa la familia Buendía.

Horizonte, diseño de Julián Grijalba, apuesta por un enfoque contemporáneo y minimalista que conecta la cotidianeidad con la identidad visual de los personajes. Su trabajo en películas recientes se centra en la repetición, el desgaste y la funcionalidad de las prendas, reforzando la sensación de que la historia sigue existiendo más allá del encuadre. Cada elemento vestuario es seleccionado como si fuera un fragmento de memoria que contiene información sobre el tiempo, el espacio y la experiencia humana.

En Colombia, entonces, el vestuario no embellece ni dramatiza artificialmente: hace reconocible al per-

sonaje y lo ancla al espacio y la historia que habita. Cada diseñador convierte la ropa en un archivo vivo, en un testigo que acumula significado y comunica identidad, memoria y territorio.

Por eso, en gran parte del cine latinoamericano contemporáneo, el vestuario se confunde con la vida misma. No hay distancia. No hay ornamento. Hay **memoria**. Vestirse en pantalla es también recordar: a quién se pertenece, de dónde se viene y qué se sigue cargando, incluso cuando no se nombra.

Si en el cine latinoamericano el vestuario registra la memoria social, entonces su verdadero poder se revela cuando atraviesa el tiempo. Cada prenda que persiste o cambia se convierte en narradora silenciosa de un arco personal y colectivo.



La mujer sin cabeza afiche promocional (tomado de internet).

El tiempo también se viste

En el cine contemporáneo, el vestuario no funciona como una imagen fija ni como una definición inmediata del personaje. No se agota en su primera aparición. Se construye en el tiempo, en relación con sus decisiones, y termina por revelar algo más profundo que el contexto: su esencia.

Una misma prenda puede atravesar toda una película y cambiar de significado sin cambiar de forma. En *Manchester by the Sea* (2016), los abrigos, sudaderas y jeans del personaje de Lee Chandler no evolucionan hacia una transformación visible. Permanecen. Y es precisamente esa permanencia la que narra su estancamiento emocional, su incapacidad de abandonar el duelo. El vestuario no acompaña el tiempo que pasa: expone al personaje que no logra moverse.

Algo similar ocurre en *Roma* (2018). Cleo viste casi siempre las mismas prendas, uniformes domésticos que se repiten con mínimas variaciones. No hay progresión estilística, pero sí narrativa. La ropa construye una continuidad que refuerza su lugar dentro de la estructura social y familiar. El vestuario no señala cambios externos, pero registra con precisión todo lo que permanece igual, incluso cuando el mundo alrededor se transforma.

En otros casos, el vestuario acompaña una transformación interna sin necesidad de subrayarla. En *Una mujer fantástica* (2017), las prendas de Marina no buscan espectacularidad ni dramatismo. Sin embargo, la manera en que se sostienen sobre su cuerpo, cómo resisten miradas ajenas y contextos hostiles, convierte a la ropa en una extensión de su identidad. No hay un “antes” y un “después” marcado. Hay afirmación. Hay presencia.

El cine latinoamericano ha trabajado esta lógica con especial contundencia. En *La ciénaga* (2001) o *La mujer sin cabeza* (2008), el vestuario diseñado por Beatriz Di Benedetto no explica a los personajes, pero los envuelve en una atmósfera de desgaste, repetición y encierro. Las prendas parecen atrapadas en el mismo estado que los cuerpos que las habitan. Nada se renueva del todo. Y en esa falta de transformación se inscribe el conflicto.

En *Pájaros de verano* (2018), el vestuario acompaña el ascenso y la fractura de una familia sin recurrir a cambios abruptos. Las prendas tradicionales, los colores y los accesorios cargan significado a medida que el poder se acumula y se descompone. El vestuario no ilustra el relato: dialoga con él, marcando tensiones internas y desplazamientos simbólicos.

Estos ejemplos comparten una misma lógica narrativa: el vestuario no define al personaje en un solo gesto, sino que lo construye a lo largo del relato. Cada repetición es un énfasis. Cada desgaste es información. Cada prenda que permanece señala algo que el personaje no ha podido soltar.

En el cine contemporáneo, vestir no es cerrar una imagen. Es sostener un proceso. El vestuario no acompaña la historia desde afuera. La atraviesa. Se convierte en una extensión del personaje, en un registro silencioso de su evolución.

Cuando la película termina, los cuerpos se van, pero la ropa permanece. Nos recuerda quiénes fueron, cómo vivieron, qué cargaron. El vestuario no solo acompaña: anuncia, registra y respira con ellos.

No adorna el relato.
Lo escribe desde el cuerpo.





Obra de Bastardilla
(Buenos Aires - Argentina, 2006)



Obra de Bastardilla
(Stigliano - Italia, 2022)

EN LA RIVERA DE UN RIO QUE RIVERA NOS DIBUJÓ DE SANGRE Y AMOR. CONVERSATORIO SOBRE LA ADAPTACIÓN DE LA VORÁGINE.



*Afiche La Vorágine
(cortesía Quinto color).*

Este semestre el cineclub La Moviola hizo la curaduría de un ciclo alrededor de las adaptaciones de la literatura al cine titulado Adaptación libros cámara acción en la inauguración del ciclo invitamos a la productora Quintocolor (coproductora con Telecafé) para que presentara su adaptación de la novela de José Eustasio Rivera La Vorágine y tuvimos como invitados a José Lombana (productor y actor), Harold Ariza (director) y Miguel Ángel Vaquero (guionista adaptador) quienes estuvieron en un interesante conversatorio que reproducimos para los lectores de La Moviola.

Agradecemos infinitamente el cubrimiento periodístico que hizo Sala de Contacto y su director Daniel Pineda y su maravilloso equipo, así como la transcripción realizada por Luisa Natalia López Forero.

RAMLM

**Por Andrés Romero Baltodano
Director Cineclub La Moviola**

ANDRES ROMERO : Les doy la bienvenida a los integrantes de Quinto Color y para empezar, pues quisiera que ustedes mismos se presenten y presenten tanto su cargo como un poco como su recorrido.

MIGUEL ANGEL VAQUERO: Buenas tardes a todos, Gracias por estar aquí Mi nombre es Miguel Ángel Vaquero, soy el encargado de la adaptación y el guion de la serie La Voragine

JOSE LOMBANA: Muy bien. Hola buenas tardes. Eh, yo soy José Lombana. Yo soy el productor ejecutivo de la serie. Trabajo en una productora que se llama Quinto Color, que es la productora que realiza, la serie y todo el proceso que acaban de ver. Este proceso tan hermoso que es la creación audiovisual, que creo que a la mayoría de los que estamos aquí nos compete o nos interesa este proceso fantástico que nos une como creadores. Estar en una universidad hablando de un tema tan valioso como lo que cuenta José Eustasio en su libro y lo que pudimos, que esperamos que pueda haber sido bien hecho. Pero antes de empezar, quería agradecer al ciclo del Cineclub La Moviola de tenernos en cuenta y que podamos estar aquí. De verdad es un privilegio.

AR: Sí, Muchas gracias y bienvenidos. Y además, para nosotros, como cineclub y como universidad, es un verdadero orgullo, poder presentarle a las personas que van a ser las nuevas generaciones. Harold Ariza uno de los directores ya está con nosotros. Bienvenido.

HAROLD ARIZA : Bueno, sí, muchas gracias por estar en este espacio. Y bueno, feliz de estar acá compartiendo con ustedes. Me acuerdo cuando yo pertenecía a este equipo de los estudiantes y estaba allá sentado y decía algún día me sentaré allá, al frente a ver cómo se hacen las series en este país.

AR: Efectivamente este es un esfuerzo muy interesante porque pues sí es verdad que la televisión pública jalona siempre proyectos, digamos pensados más en un territorio de lo educativo o de lo cultural, pues esta vez aprovechando los cien años de publicación de la maravillosa novela publicada en mil novecientos veinticuatro de José Eustasio Rivera, pues se dio este proyecto, se unieron no solamente voluntades, sino productoras. Aparece entonces MinTIC, aparece Telecafé y aparece Quinto Color, que entre otras también. No sé si ustedes lo saben, es una de las productoras que también ha estado en sus producciones muy jalonando esto. Ya habíamos presentado aquí un trabajo de Quinto Color cuando hicimos un ciclo de LGBTIQA+ , que fue el documental *Les Otres*, dirigido también por Luisa Orozco y pues Quinto Color verdaderamente es una de las productoras que es líder en este tipo de contenidos y no solamente líder, sino que verdaderamente cuando se conjugan todos estos talentos, pues el resultado de la Voragine, verdaderamente es un resultado de altísima calidad. Pues tanto que, la plataforma HBO Max, compró la producción en este momento, si ustedes la quieren ver, la pueden encontrar ahí y tengo entendido



Fotograma La Voragine 1 (cortesía Quinto color).



Fotograma La Voragine 2 (cortesía Quinto color).

que lo van a reestrenar eh ahora en televisión regional y la pueden ver entonces en los canales como Telecafé, Telecaribe

JL: Bueno. Vengo de un universo que está empezando a ser tendencia. Mi camino hacia la producción viene de la actuación. Soy actor colombiano, llevo quince años haciendo televisión y todo lo que implica actuar en Colombia y. Pero siempre con la necesidad de crear, de crear espacios, de crear ambientes, de crear historias, de crear en todo lo que pueda caber dentro del audiovisual. Ese siempre ha sido mi como mis ganas de contar historias desde varios puntos de vista. Desde que empecé a producir trabajo para una productora que se llama Quinto Color, que produce contenido independiente colombiano a mi cargo he realizado la producción de una película que se llama *Amigo de Nadie* que está en Amazon Prime, que también protagoniza Juan Pablo Urrego. La biografía La bionovela de Emma Reyes, que tiene tres temporadas y bueno la fortuna de llegar a La Vorágine, con este combo creativo maravilloso que algunos han sido libretistas en proyectos en los que yo he sido actor, directores, y hemos logrado al día de hoy tener un equipo fantástico, poderoso, de gente de mucha experiencia.

Como productor también me encanta y vengo haciendo un camino documental. Contar historias a través del formato documental es fantástico y el sello de Quinto Color es exactamente lo que nos que nos trae hoy en día acá, y es cómo llevar esas historias que son poderosas en la literatura.El mercado audiovisual. Eso lo hemos hecho con las tres gemas que parten de unas cartas escritas por la misma Emma Reyes, que es una pintora colombiana del siglo pasado. Esas cartas las llevamos a tres temporadas de una serie también exitosa, maravillosa, que la pueden ver en RTVC Play y en

VIX. Y de ahí también parten otros caminos documentales como el Proceso ocho mil, que está basado en un libro que se llama El Presidente que no se pudo caer, que pronto dará a la luz. Y así tenemos ese ADN impregnado en nuestros productos, que espero que sea un camino que pueda ser ejemplo para para pues para las juventudes. Eh, No soy tan joven. No crean, todo es parte de una ilusión, de algo que está acá.

AR: La televisión.

MV: Bueno, pues si él no es tan joven, yo sí soy mucho menos joven. Llevo treinta años en este oficio. He vinculado mucho a la televisión privada, al canal RCN. Allí hice algunas novelas que ustedes no habían nacido como *Un ángel llamado Azul*, Merlina Mujer divina, Chepe Fortuna.Soy escritor, productor, director. Todero. Un poco mi acercamiento a la televisión pública lo viví primero con Teleantioquia haciendo series para ellos, gata mestiza y la popular, y tuve como el regalo el honor que yo le llamo el milagro de ser invitado por Quinto Color a adaptar este monstruo de nuestra literatura tan importante para todos. Por José y por Jorge López, el productor también de esta serie. Pues estoy ahora incursionando un poco en lo que es la televisión pública de grandes dimensiones, como esta serie. Y bueno, eso es un poco mi trayectoria. Gracias.

HA: Bueno, por mi parte mucho gusto. Yo soy Harold Ariza. Yo hago parte pues del equipo de dirección de esta maravillosa serie que hicimos, eh. Este fue mi primer acercamiento a la televisión pública. Siempre he trabajado para televisión privada y películas y demás. Entonces pues nada, el camino ha sido largo, ya llevo más de dieciocho años trabajando siempre en el departamento de Dirección. Fui asistente de dirección muchos años y siempre trabajamos acá en muchas producciones muy muy grandes y nada, hace como nueve años empecé a dirigir. He hecho un par de series, pues para Sony, para Disney, no para Vix para Amazon. Y ahora pues este primer acercamiento a la televisión pública fue maravilloso. Yo no tenía ni idea, pues cómo funcionaban y cómo existía y de verdad fue un descubrimiento maravilloso. No sabía que uno pudiese tener como la identidad de poder contar una historia como estas. Y de verdad fue fascinante porque regularmente en una televisión privada pues es complejo y es diferente y se manejan las cosas como desde otro lugar. Pues nada, eso es como más o menos mi bagaje. Y bueno, pues aquí estamos.

AR: Bueno, yo creo que podemos comenzar entonces hablar del encuentro con la letra, o sea el encuentro con el libro. José Eustasio Rivera es uno de esos autores que tal vez muchas personas lo pasan en el colegio, muy pocos lo leen en la en la realidad, muy pocos conocen, por ejemplo, un libro como Tierra de Promisión, que es un avance hacia la poesía. En el caso de José Eustasio Rivera, de hecho, uno de los premios de literatura en Colombia se llama Premio de novela Tierra de Promisión, eY pues este encuentro con Rivera y con esa literatura tan verdaderamente vital, pues había estado ahí y se habían hecho algunas adaptaciones. Pero en el caso de ustedes y en el caso tuyo particularmente, cómo fue ese abordaje? Cómo fue el proceso desde la lectura del texto de Rivera a voltearlo, que es una labor titánica. El asunto de la adaptación cómo, cómo lo fuiste encarando y cómo lo fuiste, digamos, elaborando hacia los libretos.

MV: Bueno, pues digamos que tuvimos el también el regalo de haber tenido la que la Universidad Nacional hubiera lanzado una edición especial que fue la primera versión de La Vorágine, que se la recomiendo mucho, es muy interesante y basado en esa, versión, pues ahí fue donde yo tuve un abordaje al libro. Yo me lo leí, pues no lo había leído hace cuarenta años, no mentiras como como treinta años en el colegio y cuando me lo leí dije wow, esto es demasiado vasto, demasiado inmenso, demasiados personajes, demasiados tiempos dramáticos, líneas paralelas. Uy, demasiada producción. Entonces era pensar cómo van a hacer esto los realizadores y cómo abordar todos los personajes y lo que más podamos de los conflictos que se narran en la historia, sin traicionar primero a José Eustasio Rivera. Digamos que mi compromiso, además de la productora, era el escritor y yo quise siempre darle un tratamiento a esto con un tema que está permeado a lo largo de toda la obra audiovisual, que es la maternidad. La maternidad como la base de muchos elementos narrativos que están en la historia con las mujeres de la historia, con la selva como madre, como una mujer que queda embarazada, con una madre que castiga a su hija porque no se casa con un viejo, con una madre que pierde a un hijo llanero en medio Casanare, no?





Fotograma La Vorágine 3 (cortesía Quinto color).



Fotograma La Vorágine 4 (cortesía Quinto color).

Entonces la madre estuvo acompañando esta historia en todos los niveles narrativos y ya luego lo otro era una propuesta que era un poco arriesgada y era cambiar un poco la manera como estaba contada la historia de Clemente Silva, porque en el libro ocurre que esa historia aparece muy adelante, casi en el último capítulo del libro y es contada en flashback. Aquí, por fortuna, los productores aceptaron esta propuesta y era que él apareciera en paralelo, aprovechando que las nuevas generaciones que teníamos que dirigirnos también a ustedes para que no fuera una cosa aburrida, densa, sino con mucho ritmo y pues las líneas paralelas aparecían a la par, no? Entonces Clemente Silva va ocurriendo a medida que va ocurriendo la historia de Arturo Cova y Alicia, y la gente recibió esto con mucho entusiasmo. Y por eso quizás esta versión de La Vorágine, pues tiene tanto, tanto, tanto del libro, no? Porque digamos que están todos los personajes del libro y eso fue pues digo, terrible. No fue el presupuesto para la producción, porque hay muchísimos personajes y muchos actores de primer nivel como los vieron allí pero fue muy interesante ver cómo cada personaje tenía no solo una cara importante, sino un personaje muy bien construido por todo el equipo, por dirección, maquillaje, arte y también desde lo que lo que correspondía a la psicología de los personajes. Hubo escenas nuevas que se crearon para esta versión. Las mujeres desaparecían en el libro mucho tiempo. Era una historia muy misógina, muy machista. Y quisimos con José y con Jorge, darle a la historia un poco más de relevancia a la mujer. Y para lograrlo tuvimos que crear una línea paralela completamente en las barracas, donde estaba Barrera, para que ellas tuvieran un sentido de heroínas y también tuvieran un poco de sororidad dentro de sus relaciones humanas. Y eso también creo que se logró un casting maravilloso de mujeres muy buenas todas. Y también tenía incluso hasta momentos de humor como somos los colombianos, como nos movemos nosotros en medio del dolor y el duelo y la tragedia que a veces nos reímos y nos burlamos de nosotros y sonreímos para poder superar todo esto.

AR: Okay. La estructura dramática como la armaste pasando de un texto de prosa a hacer un armazón de estructura dramática dentro de los capítulos. Cómo fue el proceso de, digamos, decantar todos los detonantes que tiene la historia, como tú decías, desde la selva, desde la mujer, desde la pasión, desde el corazón, etcétera. Cómo hiciste ese ejercicio de extraer de la prosa para llevar a la escritura dramática?

MV: Pues digamos que esta historia tiene tantos puntos de giro y tantos conflictos tan fuertes que no había necesidad de inventar mucho dentro de los conflictos, porque era tan duro todo que simplemente iba narrando. Lo que está en el libro, es muy fiel al libro en muchas cosas. Digamos que los textos, la prosa, la poesía. Se respetó mucho la poesía de José Eustasio. Incluso en esta obra hay poemas de él, de otras obras que son los que recitan ellos cuando se enamoran. La historia de amor también fue una apuesta. Queríamos que fuera una historia de amor de comienzo a fin, que la gente le apostara, que se encontraran y que hubiera un poco de esperanza hacia el final, no? Entonces la construcción fue pensando siempre en que nos emocionáramos viendo esta historia sin traicionarla, pero que correspondiera un poco a lo que nosotros hoy en día consumi-



mos como televidentes en las plataformas, en el cine, en la televisión que vemos. Y eso creo que lo logramos, no? La prosa está en la serie también hay muchos diálogos que son exactos a como están en el libro. Ese trabajo se respetó mucho. Eso igual. También se le hizo un tratamiento en el set para que fuera natural y orgánico lo que se decía, no? Un poco como la línea de pensamiento de José Eustasio Rivera, perdón, de Arturo Cova Está contada en off todo el tiempo está narrando. Uy, es que es muy complejo esto. La verdad cuando yo agarré este libro yo dije guau, en qué me metí? En qué me metí? Pero bueno, ya uno habiendo hecho cosas también como Chepe Fortuna, que son tantos personajes y como tantos universos, ahí, en ese, en ese mundo costeño, pues dije bueno, vamos a divertirnos y vamos a contar una historia que yo quisiera verme y que me la vería, en HBO me la volvía a ver y me emocioné y sufrí. Y los finales fueron muy buenos. Creo que también hay un saber de Jose y de Jorge con respecto a la televisión, que siendo pública y siendo seria y siendo una televisión con mucho contenido y muy profunda, también tienen claro cómo contar historias que nos diviertan. Y a mí me encanta eso, porque entonces esta historia pudo viajar en HBO y puede viajar en cualquier lugar del mundo y la gente puede ver algo que realmente lo atrape capítulo a capítulo y no la quiera soltar. Y eso es lo que uno también hace. Como como guionista, no? Es como nuestro mayor reto.

JL: Ok, sabes que quería agregar algo con lo que decía Miguel Ángel y es que ese es uno de los grandes retos de las adaptaciones y más cuando la literatura viene permeada de poesía y de algo tan profundo. Siempre nos preguntábamos bueno, cuando Miguel Ángel le entregue los libretos, esos libretos van a llegar con unos unos parlamentos para unos actores y esto sí es va a ser poesía, se va a sentir todo el tiempo como como se lee una poesía. Los actores van a responder eh, y esto cómo va a quedar cuando se decide qué se va a contar? Independiente de que sea un libro de la literatura colombiana que tiene cien años, al que hay que respetar y al que se le está haciendo un homenaje, también se va a dejar un legado para nuevas generaciones. El productor tiene que tomar varias decisiones y es como la pregunta que siempre nos hacen qué tan fiel es la serie al libro?. Es completamente fiel al libro hasta el punto en el que no interfiere en un lenguaje audiovisual contemporáneo. Es decir, si en el libro las protagonistas del libro, que es la protagonista, es una de las protagonistas, Alicia y Griselda, desaparecen.

O sea, están como las primeras treinta páginas del libro y luego desaparece y aparecen ya al final. Cómo sostienes tú una historia audiovisual sin la protagonista? Siete capítulos cuando son ocho? Entonces es ahí donde hay un límite en la narrativa del texto y se empiezan a tomar unas licencias para que el producto pueda viajar y exista y sea una serie de televisión más no un libro, porque para eso hay audiolibros o hay series documentales que narran de esa manera, pero ya cuando es una serie de ficción ya tiene que tener unos componentes que no los escribió José Eustasio hace cien años, porque él no estaba escribiendo para un formato audiovisual, sino para la lectura. Entonces Miguel Ángel empezó a través de una investigación que les pasaban a las mujeres en esa época. Qué estaba pasando con esas mujeres? Qué hubiera pasado si José Eustasio cuenta lo que le pasa a Alicia

cuando se va? Entonces ese fue el trabajo que hizo Miguel Ángel a través de la investigación y del apoyo que tuvimos con la Universidad Nacional que hace esta primera edición, que lanza esta primera edición del libro otra vez acompañado con una asesoría del profesor Guillermo Páramo. Guillermo hizo una curaduría de estos libretos para que tuviera la esencia del libro, pero que nosotros como nuevos creadores de esta historia podamos también tener nuestro sello. Entonces dejamos una historia femenina fantástica que de principio a fin, que tiene una coherencia, que tiene una verdad que acompaña a la serie de las letras que hizo José Eustasio, que ahí están. Quisimos cambiar también una cosa pensamos que narrar lo que ya está, lo que ya se está viendo audiovisualmente, es difícil. Si el texto dice y entró a una casita de palma con una ventanita, pero si ya la estoy viendo, para qué me la narras, sabes? Y eso es lo que hace muchas veces el autor, el protagonista de la serie. Lo que hicimos fue cambiar eso a pensamientos.

Aquí en nuestra versión de La Vorágine. En esta versión, Arturo Cova no está narrando lo que está viendo, sino que están. Estamos escuchando pensamientos del personaje, de lo que está ocurriendo en la escena. Estos son pensamientos de él sobre los otros personajes. Lo que piensa Alicia, lo que piensa de Barrera, lo que piensa de Griselda, lo que piensa, pero lo que le estamos, lo que ya se ve, ya se contó. Y eso ya pasa a lo audiovisual. Y eso es lo que eso es lo que ya te enfrentas de las páginas al audiovisual. Entonces, por ejemplo, autores como Gabriel García Márquez que describen una casita en diecisiete páginas, cuando ya tú la pones la casita, pues ya esas diecisiete páginas el libretista tiene que ver cómo las va a llenar y no las puede llenar en textos que describen lo que ya estamos viendo. Entonces, en la literatura colombiana vas a encontrar mucho de eso, porque pues esto es el realismo mágico, viene de muchísimo antes de Gabriel y autores como José Eustasio Rivera ya venían utilizando lo que podía llamarse después esto, pero antes pues no se llamaba, simplemente era una descripción latinoamericana propia de nosotros, de describir todo, de escribir todos los ambientes, la cosita, poner, adornar un montón de cosas. Pero el libretista se enfrenta a eso cuando va a adaptar, que todo se resume y esto puede quedar.

Un libro de miles de páginas puede quedar reducido en un libreto de así de chiquito, de tantas descripciones. Entonces ese fue el primer reto que enfrentó Miguel Ángel. Tuvimos todos esos procesos, una mesa larga, pero los libretos no se construyen, no terminan ahí. El libreto se sigue escribiendo con el trabajo del director y de los actores. Entonces, ya puesto en el set, obviamente muchos de esos actores. Miren, les quiero contar que. Fue un casting tan difícil que que yo nunca había visto un casting tan feo como los casting que se enviaron para la vorágine. Feos, feos, feos, grandes actores que yo admiro con toda mi alma y que yo digo quiero ser como ellos. Enviaron los casting más feos porque todos llegaron hablando, así como José Eustasio Rivera. Y claro, eso empezó a complicar las decisiones porque no veíamos, porque al contrario, lo que estamos buscando es que esto se perdiera y que los colombianos pudieran ver cómo se comportaba esa gente en esa vida, que porque no eran poetas el único poeta era el protagonista, los demás eran personas que no tenían ese conocimiento, literatura, no hablaban con esas palabras, saben? Y muchos de los actores ya



Fotograma La Vorágine 5 (cortesía Quinto color).



Fotograma La Vorágine 7 (cortesía Quinto color).



Fotograma La Vorágine 6 (cortesía Quinto color).



Fotograma La Vorágine 8 (cortesía Quinto color).

cuando llegaban al set era como voy a decir todo esto? Pero que se sienta natural, pero que no se sienta poético. Y ahí estuvo el trabajo, ahí estuvo el reto para todo el mundo, para el director, para que el actor no se sienta así, pero no se vea, pero que se cuide lo que escribió Miguel Ángel, que está cuidando la custodia de José Eustasio.

MV: Como en la vida.

AR: Como en la vida, las cosas pasan. Si en tu caso, Harold, llegan ya los libretos a tu escritorio, pero después van a pasar a tu cabeza y después van a pasar a tu corazón. Como el corazón de Arturo Cova. Como lo vas a enfrentar? Estamos en ceros. La pantalla está en blanco. Cómo comienzas a poblar? En términos visuales, lo que ya venía escrito en 1924?

HA: Sí, estaba haciendo una serie y acababa y José me llamó con Jorge López y me dijeron venga, tenemos este reto. Usted se decidiría aceptarlo. Y yo me quedé pensando y dije qué? La Vorágine con televisión pública enloquecieron. Les dije Pero es imposible.

AR: Media selva.

HA: Les dije. Y selva. O sea, nos vamos a ir a la selva. Bueno, entonces fueron muchas preguntas. Y entonces mi compañero, que no estaba. Pero. Pues es mi compañero, mi mentor también. Peto, que es un hombre maravilloso, leído, fantástico, que admiro tanto, eh? Me llamó y fui a su apartamento en las torres del parque y me dijo venga y miramos esto. Me dijo esto es lo que tenemos de escaletas que hizo Miguel Ángel y yo empecé otra vez a leer el libro, porque lo leí cuando tenía quince años en el colegio, como muchos de nosotros creo, y no entendía nada. No, era como qué? Y estas palabras qué significan? Entonces fue como un reto. Al principio yo le dije a Peto o sea, usted está seguro que esto no lo va a ver nadie? Esto va a ser un bodrio. Necesitamos solucionar esto.

Llamamos a Miguel Ángel, tuvimos mil llamadas, mil formas. Bueno, yo me senté en mi casa con la pantalla en blanco y dije Me voy a leer esto y voy a entenderlo. Voy a apropiarme de esto para ver cómo lo podemos adaptar. Y claro, el libro tiene dos, tiene, juega en dos tiempos, no? Entonces está el tiempo de Clemente, el tiempo de Arturo. Y a veces no empata. Mientras Arturo mientras a Barrera y Alicia le pasan ocho meses por el embarazo porque usted lo mide a través de eso. A Clemente le pasan quince años y yo dije y en qué momento los vamos a juntar? Entonces cuando se junte Clemente con Alicia, el niño va a tener quince años y entonces ya no hay historia, no?

Entonces empezaron a surgir muchas preguntas, muchas preguntas Y qué hacemos? Y llegó la curaduría del señor Páramo, que nos trajo una claridad absoluta y tuvimos muchas reuniones al respecto y ya hubo como una claridad de decir venga, vamos a hacerlo de esta manera, vamos a decirlo en ocho capítulos, no en doce, ni en quince, ni en veinte, ni en cinco.

Y vamos a adaptar esto porque en realidad y empezamos a darnos cuenta que el protagonista de esta serie no son los personajes sino la selva, no? Entonces dijimos claro, el gol en la selva, vámonos por ahí. Y empezaron a surgir miles de preguntas y decimos venga, vamos a acomodar los tiempos. Entonces yo hice toda una línea de tiempo de unos y del otro, y cómo se encontraban y en qué punto. Sí, y empecé a ver el mapa Y dónde queda la chorrera? Y arriba y abajo no? Y empezamos a entender esto y fue maravilloso poder adaptarlo desde ese lugar, porque ya nos apropiamos y nos adherimos al texto y a la historia y dijimos ah, es que esto es por acá, vamos a contar el genocidio más grande de la Amazonía. Es eso. El objetivo de la historia? No es montar un montón de personajes sin sentir. No es como Ah, es que el objetivo que tenemos y la responsabilidad que tenemos es contar esto a través de unos ojos latinoamericanos. No sé si eso resume un poco. Bueno, y luego llega el texto a la a la serie, no? Yo me cargaba mi libro, yo me compré mi libro de la versión de los cien años y yo. Y entonces empezamos a a una unidad. Entonces yo siempre estaba detrás de Peto. Él empezó a marcar todos los personajes y yo le decía A usted no le parece que este man está muy arriba? Usted no le parece que está muy abajo? No le parece que está muy acartonado? Es que esto suena muy extraño. Y decía pero cómo lo hacemos entonces? Pues venga, pongámoslo mucho más orgánico y empezamos a descubrir un montón de palabras que ya no se usan hoy no? Entonces, por ejemplo, se me viene a la cabeza una que no se me olvida que es terronera. Yo me la sé porque yo nací en el Huila y mi mamá siempre me la decía, pero yo me decía pero qué será eso? Pues yo terronera. Miedo? A ver, Peto no sabe.

Entonces empezamos a descubrir un montón de cosas y ayudarles a los personajes y a los actores como a descifrar estas cosas, porque habían unos textos lindísimos, no? Que uno decía no, pero esto es maravilloso porque tiene un subtexto maravilloso. No son tan literales ni tan obvios, sino que estamos contando algo más a través del de las simples palabras que se dicen y con el sentimiento que tienen que entregarse este tipo de texto. Entonces sí, fue maravilloso. Fue difícil, no todo el tiempo los guiones sufrían, muchos ajustes, durante el rodaje, obviamente tuvimos que ajustar escenas, volver dos escenas en una, alargar otra, quitarle cabeza a otra.

JL: Fue maravilloso porque en el camino pues ya no tenemos esta locación, entonces ya este personaje no puede entrar aquí porque entonces ya no pudimos llegar a este río, porque resulta que llovió ayer durante cinco horas en el llano y el río al que íbamos mañana ya no se puede pasar, entonces ya. Y entonces el guion siempre va a empezar a sufrir modificaciones, pero obvio, bajo una estructura que se está respetando y no para ahí, porque después viene todo el proceso de postproducción donde se termina de escribir la historia, donde el otro escritor que es el montajista, empieza a estructurar y a montar todas las decisiones que tomamos y arreglar las malas decisiones que también tomamos en el camino.

AR: Hablemos de la parte de producción. Cómo fue la unión de estas tres? O sea, MinTIC, Telecafé, Quinto Color. Cuánto fue el presupuesto? Cómo hiciste magia con el presupuesto? Cuéntanos un poco cómo esa experiencia desde Producción primero.

JL: O sea, voy a hablar en nombre de un equipo de producción muy grande y de personas expertas en producir en Colombia Jorge López y Rosmery Muñoz y mi persona nos encargamos con un equipo de producción muy grande de llevar esto a una. De hacer esto realidad. Se cumplían cien años de La Vorágine. Entonces existe la voluntad del gobierno de dejar una pieza audiovisual para todos nosotros que mantenga el legado del libro, de este libro tan importante. Entonces, ya con esa iniciativa, el canal que recibe este presupuesto lo recibe de Telecafé y estábamos nosotros como productora muy listos, porque como productores independientes de eso es lo que tienes que estar pendiente de qué es lo que se puede contar, de qué es lo que va a ser interesante más adelante, de qué es lo interesante para lo público y cómo hacemos para que lo público pueda trascender a plataformas y a un contenido que se vuelva entretenimiento. Punto. Nosotros teníamos ya muy adelantado el proceso de la investigación, de cómo se podía contar y llegó la oportunidad y el Ministerio dio ocho mil millones de pesos para realizar una serie de ocho capítulos de cincuenta minutos. Ustedes dicen ocho mil millones de pesos, ocho mil millones de pesos en televisión. Les quiero decir que eso es como la mitad veinte minutos de un capítulo de Medusa. Con eso se hace los ocho capítulos, se hizo los ocho capítulos de La Vorágine. Por eso tiene un valor muy grande, porque personas. Que entregaron su vida y su alma durante tres meses para poder contar esa historia. Porque nos fuimos al llano, porque nos fuimos a locaciones reales, hicimos todo el camino que hicieron los protagonistas, los hicimos todas las personas que estuvimos en el rodaje. Estuvimos cinco semanas y media rodando en condiciones muy difíciles que nos proporciona la naturaleza en sí. En el Guaviare, en Casanare, estuvimos aquí en Choachí.

Comenzamos en Bogotá, hicimos todo el camino. Cómo se hace? reuniendo talentos interesados en contar una historia fantástica. Y la verdad es que cuando uno ve un combo tan chévere de gente tan experta, uno dice de aquí algo bueno va a salir. Así que yo quiero estar y tú puedes tener en este mercado, en este proceso, mucho trabajo durante mucho tiempo y hacer series muy exitosas, pero no todas las veces vas a poder contar una historia como esta. No todas las veces en la vida se te presenta la oportunidad de sumergirte en el llano y contar una historia tan profunda, una historia tan colombiana que toca muchas tradiciones, que cuenta la historia de un país. Hacerla entretenida, entretenida tanto para los colombianos como para gente que vive en otros países porque la vieron, fue top uno durante un mes. Estuvo en el top diez durante un mes en diecinueve países en la plataforma HBO, contando una historia colombiana con recursos públicos de un tema que supuestamente solo nos interesaría a nosotros. Pero lo que lo que queremos como productora y mucha gente que viene y trabaja con nosotros en estos proyectos es que sabemos que para que para ser globales no necesitamos sino confiar en lo que somos por dentro. Entonces eso es lo que hemos estado, tratando de llevar a través de nuestros proyectos .

AR: Y va a ser la recuperación de la nacionalidad total. Miguel Ángel ya haces todo el proceso de los libretos, pasa a dirección una vez lo ves, qué tanto de lo que tú en el computador creaste desde la imaginación al pasar a otra, a otras imaginaciones. Peto y Harold, como quedó, se magnificó. Se llegó a un territorio paralelo. Se poetizó. Qué ocurrió de la palabra a la imagen?



Fotograma La Vorágine 9 (cortesía Quinto color).



Fotograma La Vorágine 10 (cortesía Quinto color).

MV: Pues mira, yo tuve la digamos que la oportunidad de estar también un poco en el proceso creativo, por lo menos viendo el casting, viendo la edición, por ejemplo, estuve en el rodaje acompañándolos, pude tener charlas con Peto, con el equipo también un poco y fue muy interesante poder hablar y como expresar cómo me lo imaginé yo. Aunque es un libro que cada quien tiene una manera de interpretarlo, hubo muchas cosas, los libretos quedaron un poco largos por el número de páginas y tocó y les tocó ahí a ellos empezar a decidir en escena que quitaban, que cortaban, que no se iba a rodar porque tocaba sí o sí. A mí lo que me pasó cuando yo vi, cuando yo vi el capítulo. Bueno, el capítulo uno me pareció perfecto dentro de un género que yo manejo, que es el melodrama. Dije esto es una historia de amor maravillosa, me encanta, quiero saber qué va a pasar con ellos. Pero el capítulo dos, yo con el capítulo dos, pues se me salieron las lágrimas viéndolo, eh? Y siempre hablo de una escena que para mí es como lo que resume mi aporte a este, a esta adaptación que tiene que ver con la libertad que para mí es tan importante como el mayor tesoro que tenemos los seres humanos, que es un personaje que no estaba en el libro, que yo lo creé, que es un indígena al que le puse de nombre porque no se me ocurrió nada en ese momento del afán, porque además el otro reto era que esto tocaba para allá, escribir los guiones para allá un poco porque, porque si lo íbamos a hacer nos tocó como escriba muy rápido esos ocho capítulos y manda y quiubo ya y bueno, afortunadamente la televisión privada le da a uno también un poco como de cancha para poder uno a trabajar bajo esa presión, eh?

Y es una escena de un personaje que se llama El deslenguado, creo. Ya no me acuerdo cómo se llama. Es un indígena que le dan a Clemente Silva, que es mi protagonista. Yo le siempre les decía a ellos es que Clemente no es un protagonista masculino, es una, es una protagonista, porque él hace todo lo que una madre haría por un hijo. Digamos que hablábamos mucho del profesor Moncayo, eh? También un poco dentro de la vida real, no? Cómo es la búsqueda de su hijo? Pero él tenía todos esos elementos y cuando le dan a este, a este indígena para que lo pues lo ponga a su servicio, él hace con él algo muy bonito y es que lo libera. Y esa escena la dirigió Harold y yo siempre que veo esa escena me pongo a llorar porque digo wow, Dios mío! Alguien con poder sobre alguien que era lo que ocurría en esta historia. El abuso del poder, la esclavitud de una manera tan cruel. Tomó la tomó la decisión de liberarlo Ya. Y eso para mí resume un poco el tema de esto, no? Que no solamente la esclavitud, sino la libertad. Eso para mí fue muy potente y cuando yo vi ese material ya hecho, pues el nivel de producción es muy elevado, es muy alto, la música es espectacular y cuando uno ha sido productor también de alguna manera entiende el detalle, el cuidado, la capacidad de tener al "Cholo" Valderrama. Entonces uno dice esto está tan cuidado y creo que en eso para mí es un acierto, pues el trabajo que los productores han hecho en esta historia es cuidar cada elemento. Además, todo esto, como lo dice, lo dice José, es con una plata que hay en donde todos de alguna manera pues lo hacemos también porque era La Vorágine y porque le apostamos a Quinto color y a la oportunidad de poder estar ahí. Entonces todos el reparto que ustedes ven es un reparto que también le apostó a estar, porque era La Vorágine

y porque ya había también un precedente con Emma Reyes y con otros documentales que ha hecho Quinto Color, que nos garantizaba a todos un cuidado y un nivel de calidad muy alto y también un nivel humano en la realización, en la forma como se llevó esto a cabo, en donde todos nos sentíamos de alguna manera cuidados. Digamos que aquí los únicos inclementes fueron los bichitos, los coloraditos que se le pegaban a uno. De resto todo fue muy bonito. Hubo mucho amor en el proceso de desarrollo de esta serie y todos los actores, todos estaban apostándole a de verdad el corazón, a dejar este legado para estas generaciones y para que todos los que ya somos más grandes, pues sintiéramos que por fin entendimos todo lo que en el libro también de alguna manera nos querían contar.

HA: El Flagelado se llama El Flagelado. Esa escena tiene una historia particular porque era el primer día que llegábamos al Guaviare y me tocaba dirigirla a mí y empezó a llover toda la tarde y yo no podía filmar. Se inundó todo. Las cámaras no podían salir y a las cinco y media de la tarde paró de llover un poquito, pero seguía lloviendo. Y yo le dije a los chicos de dirección y a todo el equipo y llamé a Jose y a Peto y le dije yo voy a filmar esa escena lloviendo. Y me dijeron bueno, pues hagámosla. Y la hicimos muy rápido, la verdad, y nos agarró el atardecer. Y yo creo que la magia de esa escena corresponde a que la hicimos en una hora mágica, divina, porque está lloviendo y el cielo se torna azul y naranja. Bueno, pal colorista me imagino que fue una maravilla, espero.

Blackmagic eh? Y yo creo que el éxito de esa escena era que tenía como ese momento específico donde nuestro flagelado no tenía lengua, no? El personaje y el único que podía hablar era Clemente. Entonces era muy lindo poder ver dos personas en una playa del río y el otro, si el otro, entregándole la libertad y él se arrodillaba y le decía cosas con sus manos como el lenguaje de señas y Clemente se iba y era preciosa. Yo creo que eso hace parte como de la magia de hacer esa escena y de que no te gane la premura de contar. Porque al fin el objetivo de esa escena, como lo decía Migue, era la libertad, no? O sea, es lo que uno se imagina cuando va a hacer un tipo de escenas como esta es el objetivo es contar la libertad y que haya compasión por parte tuya y Clemente, hacer un personaje tan bondadoso y generoso en busca de su hijo. Yo creo que le regalaba esa libertad al Flagelado como si fuera su pequeño hijo. Pues que ya estaba grande.

AR: Claro. Eh? Hablábamos antes de la música y desde dirección, cómo fue la simbiosis con los compositores de la banda. José.

JL: Bueno. Retos. Cómo hacemos que esta serie también conecte con el público. Entonces ya teníamos una historia de época, un vestuario de época, toda la ambientación de época, un guion de época, situaciones de hace cien años, cómo hacemos que esto conecte? Entonces no hay nada más universal que la conexión musical. Y con Oliver, que es el compositor musical de la serie de la mayoría de los temas que con los que se ambientó musicalmente la serie. Oliver tenía una propuesta musical bastante interesante.



Fotograma La Vorágine 11 (cortesía Quinto color).

Llegó con una propuesta musical que involucraba instrumentos nativos colombianos regionales y esto sonaba hermoso, pero sonaba como si fuera un documental, sabes? Y ahí empezamos a tener el primer reto y acercamiento. Y en ese proceso dijimos qué tiene la serie visualmente muy universal y ustedes cuando ven la serie ven a estos vaqueros y estos llaneros colombianos en unas inmensidades de una llanura. Y dijimos esto. Esos son los vaqueros latinoamericanos.

O sea, si nosotros contamos el llano como un western y empezamos a contar el llano como western y el western es un género que el mundo conoce a través del cine, del cine clásico. Y todo lo que se inventaron los gringos a través del western es algo que tenemos nosotros como muy en el ADN, porque ya lo hemos visto y empezamos a combinar el western que ya existe y empezamos a inventarnos el western latinoamericanos a través de los llaneros colombianos. Entonces, en esa fusión y en esa mezcla empezamos a encontrar una identidad musical única.

Y esto y estas melodías llaneras, esta arpa llanera, este cuatro este empezaron a surgir un montón de ideas y si ustedes ven la serie, van a encontrar esa mezcla entre cantos de vaqueros, de baquianos, de

gente que va arriando ganado a las seis de la mañana, pero a través de eso empieza un arpa a parecer y esta arpa se empieza a estilizar y nos empieza a dar un sonido que puede ser tensión, misterio, amor, locura, desenfreno. Y así se empezó a armar todo este universo musical de la vorágine, que es fantástico, es único, es original. Todas las piezas se hicieron originales.

Muy pronto se van a estrenar, se va a estrenar todo, toda la música ambiental y todo la música que compone la serie. En plataformas digitales importantes, porque pues hay que mostrarla porque fue un trabajo minucioso, fantástico y eso está acompañado con la música del Cabezote que la canta el Cholo Valderrama con Yaneth de Piso21 e hicimos una canción bellísima que se llama como este bolero que abre la serie y desde la música, desde el principio empezamos a conectar con la modernidad, con los sonidos que están, que están en tendencia, porque no quiere decir que lo moderno es tecnológicamente moderno. La modernidad no necesariamente tiene que estar ligada a la tecnología, sino una modernidad que está vigente y lo vigente puede tener incluir cosas y elementos de hace cien años que están siendo utilizados correctamente para traer una audiencia juvenil.



Obra de Bastardilla
(Bogotá - Colombia, 2017)



Obra de Bastardilla
(Armenia, 2007)



Mirada Crítica ESPEJOS EMPAÑADOS CON BICICLETA AL FONDO:

MUESTRA CORTOS QUE VAN PA'LARGO Y PILOTOS QUE VAN PAL' AIRE 2025

Cada año la Muestra de Cortos que van pa'largo y pilotos que van pal'aire y su curador el profesor Sokol Keraj invita al Cineclub La Moviola a realizar estas miradas críticas y a otorgar el Premio La Moviola al Mejor Corto Internacional que en esta oportunidad fue dado a la película *Lugar de Nadie* de Catalina Galindo Sanchez de la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales.

Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, Chile.

Los textos que leerán a continuación son la Mirada Crítica de algunas de las muestras que fueron leídos antes de las proyecciones como un aporte desde la rigurisa crítica de cine tanto a la muestra como a los asistentes que ayudan a orientar sobre cada cortometraje.

Para la **Revista Alternativa Multicultural La Moviola** es un placer compartir estos textos con ustedes.

Esperamos los disfruten.

Por Andrés Romero Baltodano
Crítico de Cine

MUESTRA DE LA ESCUELA DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Facultad de Arquitectura | Universidad de Valparaíso, Chile

LUGAR DE NADIE (2024) DE CATALINA GALINDO SÁNCHEZ



PREMIO CORTO INTERNACIONAL
CINE CLUB LA MOVIOLA

Cortometraje premio CineClub La Moviola a mejor corto internacional de la muestra

Hay lugares y no lugares. Dentro de los no lugares, podrían situarse aquellos que son incendios sin apagar dentro del corazón y en este *Lugar de Nadie* de Catalina Galindo Sánchez, la cámara nos va descubriendo por capas heridas y tierra que se abre paso por entre las puertas, hojas de diarios, niños que corrieron cuando estaban vivos y ahora están en el jardín de los muertos.

La imagen en la fotografía de Emilia Maturana Olavarría es exacta y puntual, el montaje lleva de la mano a los ojos hasta la nostalgia y los recuerdos, se construye el pasado de la erupción del volcán en Chaiten, como una carretera donde llueve torrencialmente y el presente donde los objetos están llenos de huellas lágrimas y etiquetas rotas. *Lugar de Nadie* es una bella película llena de cine y sensaciones de ausencias y de presentes. El bello poema del poeta Chileno Oscar campos (1955) fue adaptado como texto en off (leído adecuadamente por Lirayen Delgado) para la película pero no pierde su lirismo y la recuperación de la memoria. Al terminar la película ocupa un lugar en el alma y no precisamente es un lugar de nadie.





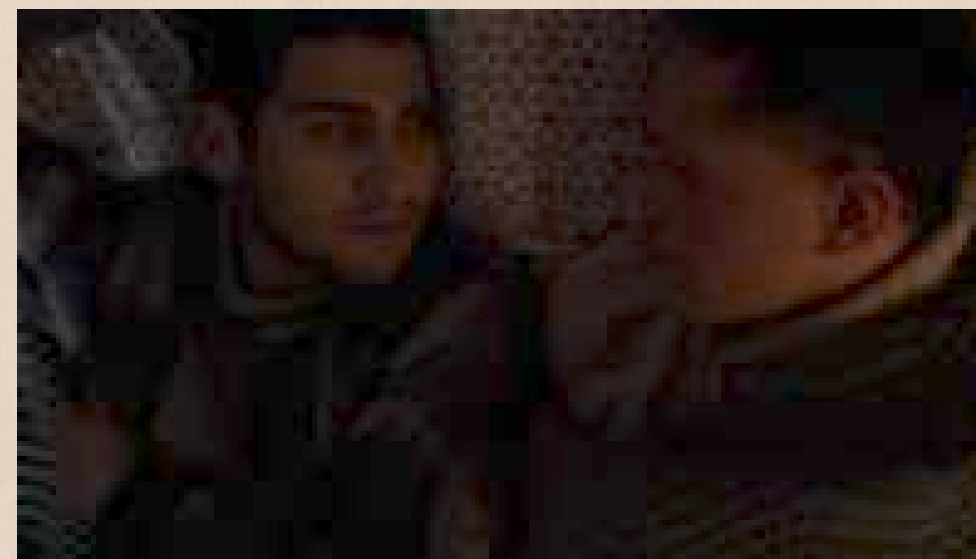
EN BÚSQUEDA DE SER MACHI (2017) DE ALISON NINOSKA

Una de las señales para que un mapuche del común pueda ser Machi es por ejemplo tener sueños premonitorios o poderes curativos. Los mapuches (también llamados posteriormente araucanos) han poblado estas tierras en contra de todas las adversidades de los pueblos originarios y aún sobreviven.

En *La búsqueda de ser Machi* de Alison Ninoska la cámara se regodea en un paisajismo extremo que hace gala de una visión impresionista de

la tierra, como si Manet fuera el arquitecto de la película y mientras van pasando paisaje por paisaje, la voz en off de una nativa, va explicando en forma radial las características de ser una machi. Cortometraje de paisajes que pierde la posibilidad de desde la imagen ser más contundente ya que hay un divorcio total entre la imagen y el texto informativo sobre un grupo tan emblemático en el sur del continente como los mapuches, que al final recupera lo etnográfico con un texto político y una invitación a la solidaridad.

SOMBRA EN LOS OJOS (2019) DE MANU MORALES CONTRERAS



El *opening* de este cortometraje *Sombra en los Ojos de Manu Morales* (2018) es fuerte y es la puerta de entrada a una situación humana que va develando como los sentimientos y las relaciones en cualquier grupo social, se desenvuelve en forma donde los problemas y las barreras no son suficientes, para que emerja lo humano en forma radical.

Con buen ritmo inicialmente y una realización adecuada desde lo formal, se queda como en un retazo de vida y no avanza hacia un conflicto más profundo. Se rescata lo humano y la intención de mostrar realidades pero se hunde un poco en su propia visión contemplativa, que al cierre, vuelve a levantar vuelo buscando en la poesía visual un buen homenaje al detonante del corto: hacerle un homenaje al creador de *las yeguas del apocalipsis* (1987 -1993) Pedro Lemebel, icono *queer* chileno.

SUSURROS DE HORMIGÓN (2021) DE MATÍAS ROJAS RUZ

Hay una costumbre de algunos cineastas que al abordar un relato que ellos mismos consideran experimental (palabra que no cuadra en el arte) se sitúan en la supuesta “anti-imagen”, planos “sucios”, rayones, banda sonoras influenciadas por Cage.

En *Susurros de Hormigón* de Matías Rojas (2021) se repite la fórmula tan popular en los

años setenta, donde las banderas fueron izadas por Bárbara Hammer o Maya Deren. Aquí se vuelve al 16 m.m. color y blanco y negro intentando una balada visual que aglutine la idea de ahogamiento desde la piel de hormigón de las ciudades y como tal cumple su función desde el “collage” de imágenes contar el punto de vista, sin lograr un relato contundente más allá de la forma.



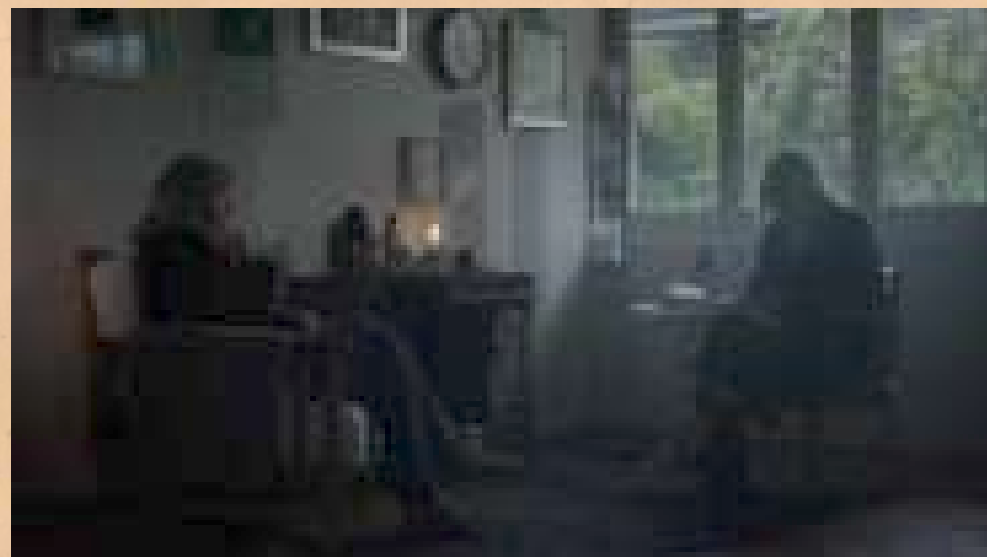
LA VORÁGINE (2015) DE CRISTÓBAL SÁNCHEZ

Valparaíso tiene en su escudo a la virgen de Puerto Claro amparada por una germánica águila que uno no sabe si tomarla como protección o como amenaza. Los “flaites” chilenos se asemejan a los “cabecitas negras”, a los desposeídos de las ciudades cuya voracidad inmobiliaria los desplaza a peligrosos riscos o montañas en proceso de desmoronamiento apodadas “villas miserias”.

En *La Vorágine* de Cristóbal Sánchez (2015) realizada durante el reconstructivo gobierno de Michelle Bachelet y a un año del gran in-

cendio del 2014, el solo *opening* nos empuja violentamente a observar de cerca a quienes luchan desde su nacimiento por sobrevivir, sin privilegios ni ayudas náuticas. El relato se plantea como una ficción, pero va descubriendo el planteamiento del tema de la tierra y sus escasas posibilidades para tantos. Su cinematografía es irregular situándose entre una buena planimetría y otra un poco desprolija. Nos hace conocer a los protagonistas y nos hace intuir valientemente sus angustias. Con ecos del Pato Guzmán, no alcanza a ser una obra redonda cinematográficamente.





HUMBOLDT (2023) DE BEATRÍZ MOLINA PÁEZ

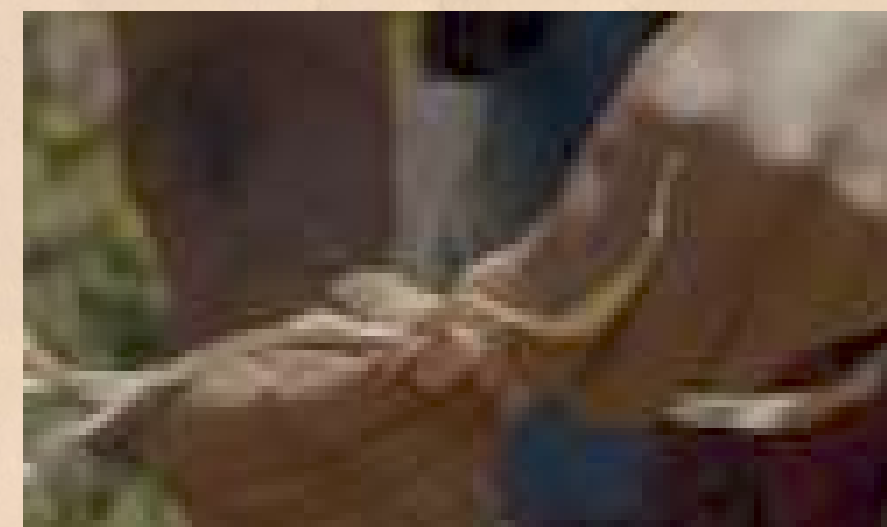
Hay una mezcla en *Humboldt* (2022) de *Beatriz Molina* muy particular. Tiene un opening fuerte e interesante (incluso el título es lo suficientemente provocativo) pero pronto se va despeñando en secuencias que no le hacen equilibrio al aliento poético que plantea por ejemplo en las charlas entre ella y su abuela donde el esquema de planos tipo melodrama televisivo, le restan a los planos que se intercalan y traen un aliento poético con fuerza y contundencia visual.

Las actrices no ayudan, ya que no entran en una representación sino que tal vez dicen los textos como personas y no como personajes. La reiteración a la referencia a Weiss nos llevaría a las regresiones pero el relato no lo logra. Es irregular fotográficamente aunque la imagen final es bella y logra un alto lirismo.

LOK'IAC (2023) DE JOSEFA BERENGUELA ARAYA

El norte de Chile está lleno de los pasos de los Diaguitas y el arrasador vuelo de los españoles que llegaron a entorpecer el desarrollo de estas etnias. *Lok'iac* de *Josefa Berenguela Araya*, sitúa su cámara logrando una analogía con una coreografía de danza contemporánea, donde cada imagen va construyendo desde la abstracción un recorrido por este inmenso Atacama y va descubriendo entre colores y formas, un potente montaje que contribuye a una pieza audiovisual poética y atmosférica, que desde el aprovechamiento de las formas de la naturaleza y la luz, crea un cortometraje cercano a la estética del clip que ya nos había enseñado Godfrey Reggio en su trilogía americana pero alojado en este Chile inmenso, que acumula dolores e historias.

Berenguela junto a su directora de fotografía nos sumerge en un mundo de imágenes que no pierden el norte desde lo tórrido para empujarnos a la cosmogonía de los Diaguitas en forma hábil, poética y profunda.



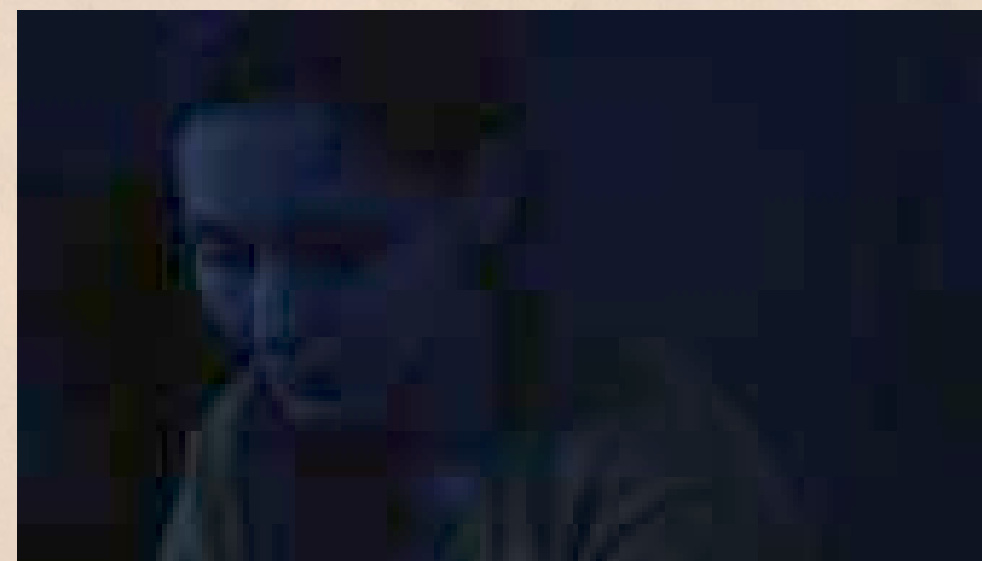
MUESTRA DE LA UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ "I. L. CARAGIALE".

UNATC Bucurest, Rumania

ANESTEZIC DE DAIANA STANUSOIU

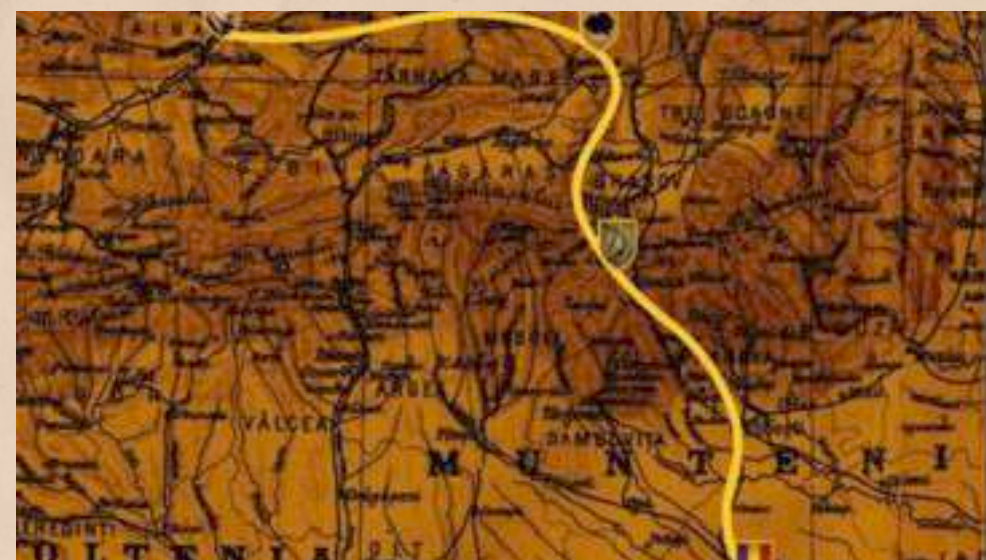
Es casi que un axioma que cuando un *opening* de una película no tiene un peso narrativo y no se preocupa por generar "hambre de cine" en quienes lo vemos, lo que sigue tal vez es una caída libre hacia la sinrazón o la hecatombe cinematográfica.

Con *Anestezic de Daiana Stanusoiu* (20224) ocurre esto ya que la primera escena de amor no comunica ni erotismo, ni amor, ni ninguna sensación más allá de mostrar a dos protagonistas mujeres (asunto que aún en pleno siglo XXI sigue asombrando). De ahí en adelante el relato se deshace en sí mismo con una planimetría estándar heredera del melodrama, unas actuaciones planas, discreta fotografía y un dispositivo argumental endeble que cuando llega a su final nos deja huérfanos de relato, huérfanos de un momento brillante reemplazado por un corto débil y sin atractivo ninguno.



UN CUPLU TRIASIC DE IULIA TURICIANU

En *Abrazo Triásico* de Iulia Turicianu seleccionado para participar dentro de la sección de películas de grado en el interesante festival de Annecy el color y las situaciones que proceden del dibujo animado nos lleva a un viaje por varias épocas de la antigüedad geológica, combinando acertadamente tanto el cromatismo latente con bellas imágenes, unida a una leve estilización de las especies animales hacen el viaje por estas épocas recreando escenas cotidianas de caza o de simple devenir. Turicianu junto a la música de Serban Petru Popa crea una atmosfera amable y estética que sostenida por la anécdota del encuentro de dos seres sobrevivientes de su caza y hermanados por sus heridas siglos después, son dos fósiles encontrados en la forma cercana a la ternura en que decidieron morir. Bonito trabajo pensado más hacia primera infancia, pero con cualidades necesarias para ser visto por cualquier espectador dejando una grata impresión.



TRENUL UNIRII DE STEFAN MARCU

¿En qué momento el proselitismo político se convirtió en espejo de los “holligans” o más criollamente “barras bravas”, que se compactan en masas que cantan en tono de excesivo patriotismo, inflan globos, se asemejan a hermandades o clanes idénticas a los fan club de cantantes? En *The Union Train* (2024) de Stefan Marcu con fotografía de Maria Popescu recordamos a Vertov y sus “kinos” o a Rouch y su “cine directo” ya que la cámara “espía” a la horda de pasajeros que va a una concentración política y hábilmente toca aspectos como los objetos, libros como *1984*, perifoneos, abrazos y sonrisas. El tren pertenece al partido “libertoaro” AUR fundado por George Simion y sus adeptos que además quieren “recuperar” Bessarabia para Rumania y unir a Moldavia y este tren va para Transilvania (no precisamente a buscar a Drácula. Son otros los vampiros).

La intención y la selección del ojo por las situaciones y la creación de la atmosfera del momento es muy válida como documento, aunque lamentablemente el descuido en los encuadres, los movimientos de cámara erráticos y un montaje muy desafortunado le quita su valor cinematográfico.

GOGOTTE, DE RUXANDRA SOCOR

Luis XIV el polémico *rey sol* creador del palacio de Versalles, admiraba mucho las *gogottes* que son esculturas naturales creadas por el capricho de la naturaleza. Ruxandra Socor parte de una gogotte en su cortometraje donde el hiperrealismo fusionado a cierta sicodelia cromática, promete una imagen limpia que podría proceder de algún sueño vivido de un estado alterado, pero que al contrario comienza a ser contemplativo con un personaje que podría ser un personaje “fantástico” mitad místico, mitad héroe huérfano de un comic book de Moebius.

La película se va dejando ir entre paisajes y acciones un poco sin sentido y al terminar solo nos queda la experiencia plástica del diseño de los hábitats sin un fondo evidente. Podría ser parte de los visuales de un dj de música ambient con muy buena recepción.



El corto parece más un informe de trabajo de campo de un sociólogo bisoño que una película con intenciones estéticas y con ganas de crear estéticas comunicativas alrededor de este seguimiento al hecho de *The Union Train* que para terminar de cancelarlo no tiene posición política evidente.

DUPĂ ORE, DE MARIUS PAPARA



Todo comienza en una cancha de fútbol de un colegio dormido que en las noches se recupera del agite diario de voces y almas que lo pueblan, mientras toman sus clases regulares. Un adolescente encuentra a otro en esta *Dupa Ore de Marius Papara* y se configura una relación donde se cuentan sus virtudes y sus sueños, hablan de la familia y uno de ellos que tiene

una camiseta de Messi de la selección argentina, hace de anfitrión del otro chico que parece muy interesado en el laboratorio de biología donde tal vez los fantasmas del paraíso bailan con las tortugas.

Con una excelente fotografía de Vladimir Amzar y Dan Stroie la imagen hace el corto con momentos bellos y otros cotidianos, los estetiza. El argumento es un poco débil y no alcanza el lirismo de la imagen pero por el deleite de las imágenes vale la pena verlo.

DOAMNE FĂ DIN LEU DÓLAR, DE VALENTIN FOGORO

Los cuerpos de bomberos tienen su origen en la antigua Roma y se denominaban “vigiles”. El acto de rescatar desde un pensamiento subido en un poste de la luz hasta un cadáver, es inherente al ser humano que vive de recuerdos para construir sus presentes y tal vez avizorar sus futuros. En *Aquí no hay Abetos de Valentin- Rares Fogoros* el espíritu de rescate es evidente para rastrear el pasado de los que inmigraron desde Rumania, hasta una cultura tan diferente como la estadounidense.

Construida con *home movie* que como documento es acertado la construcción general, se instala en una revisión histórica que mezcla el asombro del archivo de descubrir los Estados Unidos revisando sus tradiciones, viejos poemas y lazos familiares que reverdecen como hojas de violetas o los añorados abetos. De construcción temática antropológica lo cinematográfico es simple e ilustrativo lo que hace de este corto un lugar común de recuperación de culturas desde lo foráneo.





CLÉO SE FAIT DES FILMS, DE TALLULAH FARQUHAR

La categoría de juvenil se viene abriendo paso desde el concepto anglo de *teen* donde se sitúan las cosas que les ocurren a aquellos que transitan entre la niñez y la adolescencia. En *Cleo se fait des Films* de Tallulah Farquhar (2024) el tono de comedia (cafecita porque no llega a negra) hace del corto un alegre divertimento de la mano de la maravillosa actuación de Lena Girard Vos (premio Magritte a la Mejor Actriz Revelación a los 7 años) quien con desenvoltura y una alta dosis histriónica, nos lleva a este encuentro con un amor o un enamoramiento temprano que es acompañado de una planimetría y un montaje acorde con el género con incluso ayudas de graficación que le dan un tono aún más “teen”.

Seleccionado al festival de Internacional de Cine Curtas Vila do Conde y con la participación de la menos dotada pero no por ello con un buen desarrollo de personaje de la actriz juvenil Leontine Clerbois y una acertada fotografía de Sasha Delsaut, este corto es agradable y fluye hacia el espectador sin entrar en sesudos análisis sino como huella de un momento en el camino de estas dos adolescentes.

MUESTRA DEL INSTITUT DES ARTS DE DIFFUSION - IAD

Louvain-la-Neuve, Bélgica

ENTRE LES AUTRES, DE MARIE FALYS



La vida de los otros como en la película de Lelouch “los unos y los otros” se instala a veces desde formas modélicas que muchos repiten y que pueden llegar a ser conocidas como lugares comunes o formas de vida achatadas por la repetición y la negación a otras formas de vida.

En *Entre otros* de Marie Falys ella comienza a seguir con su cámara a Adele Laubin Lefèvre, una preadolescente que hace un poco lo que muchos de ellos hacen con la particularidad que ella no quiere ir a la escuela sino pasar los días en su tabla de skateboard para cumplir la máxima de que la vida “se pasa mientras se hace otra cosa”. Irregular realización que confunde el home movie (con toda su carga amateur) con el uso de un archivo personal en un documental de personaje. Su desarrollo es llano y sin sobresaltos, los fragmentos de video home son pesimamente realizados y al final como que es un retrato anodino de alguien anodino con una factura cinematográfica muy discutible. Asombra su mención en San Sebastián y su selección en el exigente Oberhausen.

HOME SWEET HOME, DE TIFFANY DELEUZE



Las monarquías retratadas por las revistas del “corazón”, la adicción a los cuentos de hadas y los clichés, hacen que en la generalidad desde este lado del mundo se crea que toda Europa es un “jardín de rosas”, un bello lugar plagado de museos y casitas propias de un paisaje idílico. En *Home sweet Home de Tiffany Deleuze* el paradigma se cae como cuando Ken Loach, Andrea Arnold nos recuerdan la Europa real de trabajadores y niños “perdidos” hablándonos duro en el oído medio.

En Home Sweet Home dos adolescentes como gorriones vulnerables se encuentran para tejer puentes y miradas logrando una atmósfera interesante desde la cotidianidad y la búsqueda de una felicidad esquiva. Realizada con planimetría estándar con buenas actuaciones, este retrato social logra hacernos sentir empatía y amor por ellas y por las almas que de vez en cuando se cruzan por los caminos emocionales del mundo. Conclusión: las vidas tristes, no son patrimonio de nuestra Latinoamérica herida

KARAOCEUR, DE MILA RYNGAERT

Cuando Poulenc musicalizó el monólogo de Cocteau *La Voix Humaine* entró en las cavernas del yo como un hábil jinete que acicateando su corcel, quiere llegar hasta el Himalaya. Las voces interiores, las dudas de amor, las batallas que se libran entre “el ser y la nada” como diría Sartre son el eje de este *Karacoeur (2024) de Mila Ryngaert* que tiene ecos de comedia musical, melodrama y casi que comedia

de situaciones, donde las actrices cumplen su papel, pero el reducido espacio del espacio escénico cinematográfico, no deja avanzar estéticamente el cortometraje.

Tensiones personales, reconocimientos y luchas internas son parte del dispositivo argumental que se asocia a una puesta estándar y sin sobresaltos desde la imagen aún con su “final con beso”.



OISEAU DE PASSAGE, DE VICTOR DUPUIS

En el 1500 a.e.c. se tiene registro del estudio de las aves que han acompañado a los seres humanos como alimento, solaz o inminente peligro. Las aves han sido dibujadas, fotografiadas, inventadas.

En *Oiseau de Passage* de Victor Dupuis dos hombres se dedican a recolectar sus cantos creando una situación de tensión que no alcanzamos a evidenciar si es de amor o de un compañerismo filosófico de ritmo lento y pausado (casi contemplativo) parece, más una apuesta teatral dado su ahorro sistemático de planos y su intento de densidad en el discurso que se diluye por su lentitud y falta de ritmo atmosférico.



YURI, ANI, DE CÉLINE DEMARET, ELOISE HAYOIT, ANTOINE GUISSÉ

El *opening* de *Yuri* de Céline Demaret, Eloise Hayoit y Antoine Guisse con la fachada soleada de unos edificios nos deja ver a la protagonista hija del gimnasio y la modernidad que se inmiscuye en la ciudad mientras unas interesantes sombras de cuerpos pasan a su lado como evidenciando lo anónimo y lo impersonal de las ciudades metrópolis desde ese momento el corto se convierte en la ciudad versus Yuri que al final parece inclinarse hacia ella.

Bien contada, con interesante planimetría, dirección de arte, bonito diseño de personaje y un montaje que contribuye muy acertadamente al relato su única falla es tal vez lo superficial de la historia que se queda en una pequeña anécdota desaprovechando su buen desarrollo cinematográfico.





Obra de Bastardilla
(Aielli - Italia, 2022)



*Obra de Bastardilla
(Bogotá - Colombia, 2010)*



IMPRESIONES DE LECTURA



Amor Hernández Peñaloza.

Por Amor Hernández Peñaloza

Magister en Lengua y Literaturas Iberoamericanas.

Universidad París 8. Francia.

Especial para La Moviola

*Fotografías de Andrés Romero Baltodano.



17 de marzo de 2023

Una cita con la Lady, de Mateo García Elizondo

Fue una lectura frenética, seductora pero sutilmente aterradora **Una cita con la Lady** en donde el protagonista es un yonqui 'moribundo y asqueroso' que se sumerge en un viaje comalesco en busca de la Flaca, esa "que nos quiere como una madre, y siempre está lista para recibirnos de vuelta en su vientre", no obstante, mientras se encuentran, el cuasi-'Muertito' va escribiendo, a través de un lenguaje que paradójicamente contiene mucha energía, sus miserias y la devastación que produce las inevitables experiencias delirantes, sus recuerdos nostálgicos, sus escenas imposibles, sus sueños de pesadillas, sus alucinaciones y realidades, sus sufrimientos y alegrías, pero, ante todo el 'Muertito' nos enseña la increíble paz absoluta que le ofrece la Lady. Por otra parte, y como es de suponer, "**Una cita con la Lady**" es una intensa reflexión sobre la imposibilidad de sentir consciente-personalmente la muerte, porque cuando nos agarra, ya solo somos espíritus, o almas sin rumbo, o fantasmas que no estamos atados a un cuerpo, por ende, no se duerme, no se come, no se coge, ya no se siente el deseo de perseguir a la Lady.

7 de marzo de 2023

Lo que aprendí de las bestias, de Albertina Carri

Me acuerdo que cuando iba a leer **“Lo que aprendí de las bestias”** tenía muchas expectativas debido a que su contratapa decía: “Carri transforma todo lo que haría de ella una víctima en objeto de interés, de apetencia, de codicia casi lasciva. No obedece más que a su deseo”. Ahora bien, lo que me encontré en la novela fue la vida de una chica (Albertina) de “buena familia” que tiene una hermana y con quien comparte un pasado de terror al presenciar el asesinato de mamá y papá. Con este episodio se inicia la historia de Albertina quien pretende encontrar el equilibrio y armonía de su existencia en medio del frenesí y del delirio en donde las drogas, el sexo, la repulsa del apellido, el olvido, la ausencia y la distancia ganan la partida. No obstante, la pasión por el cine (que al evocarlo se nombra el mundo entero), el re-despertar del amor fraternal, el descubrimiento de la escritura y el paisaje conformado por campos, árboles, animales serán fundamentales para que Albertina logre experimentar la relación armónica entre sus cosas, sus sentimientos, sus emociones, su deseo.



22 de febrero de 2023

Mundo y otras historias, de J.M.G. Le Clézio

En **“Mundo y otras historias”** se huele, se toca, se saborea, se escucha y se siente el mar, razón por la cual su lectura es densa, intensa, oscilante, diferida, provocando, si sigo a R. Barthes, placer (lo “apolíneo”) y poco gozo (lo “dionisiaco”). Ahora bien, el placer en “Mundo y otras historias” está dado por la exquisitez y poética del lenguaje aunque esto causa la pérdida del gozo, ya que es tanta la belleza del mundo que no hay lugar para el deseo. Considero que esto último se debe a que la configuración del mundo, en las ocho narraciones, es dada por personajes-niños/as que describen con asombro, pero sin ingenuidad y espontaneidad al mar y al estado de las cosas que contiene la naturaleza y, que concuerda con las situaciones no tan “complemente normales” que ellos/as viven. Creo entonces que la dependencia de las visiones infantiles ´muy´ elaboradas en las historias de Mondo, altera mis pretensiones de gozarlas, dejando en mi lectura desasosiego, tal y como cuando contemplo el mar.

10 de febrero de 2023

Chiquita, de Antonio Orlando Rodríguez

“Chiquita” la vi referenciada por primera vez en una propuesta de canon escolar de lecturas para secundaria, cuando la encontré advertí sorprendida que era un libro re-gordo, enorme” y que era una novela biográfica de una liliputiense cubana Espiridiona Cenda (1869-1939) famosa a inicios de siglo XX por cantar y bailar. *“Chiquita”* es una obra que me impresionó por la configuración del contexto social, cultural, histórico y político de Cuba, USA y hasta de Europa, con muchos datos y curiosidades que se presentan de forma ágil, amena, impertinente y muy divertida a pesar de las tragedias familiares y amorosas, y de las violencias de géneros y racistas, y de las guerras que se viven en ese tiempo y que se testimonian en la novela. También, con *“Chiquita”* confirmé y garantizo que la literatura nos permite descubrir aquellos “mundos” a los cuales no podríamos acceder porque no existen, o han desaparecido, o están ocultos, o sencillamente porque la humanidad es extraordinariamente plural, diversa, distinta, multi/inter/transcultural. En definitiva, es placentero revelar, una vez más, aquello que ya sabíamos, que la literatura es la única capaz de contarnos esos “pequeños secretos que misteriosamente dan sentido al universo”.

***Nota:** parece que los/as profes estamos sometidos/as a la cantidad de páginas cuando armamos “un canon de lecturas”, el criterio que prima es que el libro sea “corto”. ¡Qué idea tan liliputiense!



30 de enero de 2023

Matate, amor, de Ariana Harwicz

Matate, amor es una novela que nos adentra en el mundo íntimo de la maternidad donde maternar es entrar en la órbita del delirio, porque recrear la nueva identidad de “madre” es demasiado violento, es muy desconcertante, es complicado pero es inevitable, a tal punto que la mamá-protagonista no es una sacrificada pero tampoco es una egoísta, es una frustrada por la cotidianidad de su vida, sin embargo, nunca la abandona el deseo, es considerada pero también es irreverente, y esto se muestra con la frenética reflexión que sostiene sobre su ser-mamá: mujer débil, enfermiza, triste, que “se dejó estar y tiene caries y ya no lee”, nunca normal, nunca relajada, pese a todo, también dice: “ser madre es un poco excitante” ya que el eterno conflicto entre el amor propio y el amor materno es el ígrito de guerra de las todas mamás aterrorizadas ante la idea que “es imposible hacer otra cosa que ser madre”.

Nota: ¡Qué alivio no ser madre!

17 de enero de 2023

Viviane Élisabeth Fauville, de Julia Deck

“*Viviane Élisabeth Fauville*” es el nombre del título y de la protagonista de la novela que acabo de leer y que me hizo recordar mis viajes en metro y mis largas caminatas por las calles de París, lugares de la ciudad que se describen con exceso de detalles. Viviane Élisabeth Fauville recorre la ciudad como una especie de asesina-detective que busca pistas para ocultar un crimen: el asesinato de su psicoanalista. A propósito, esto es lo que más me interesó de la novela, el furioso “golpe” que le da al psicoanálisis, práctica discursiva terapéutica larga, costosa y que tal vez no es eficaz para lograr su propósito: “normalizar psíquicamente” a alguien que tal vez no lo es, como es el caso de Viviane Élisabeth Fauville o el del propio psicoanalista, en fin, como lo somos todos/as.

Nota: por más canciones y menos terapia ¡Por más Shakiras!



Obra de Luz A. Lizarazo (BIAM 2025)

9 de enero de 2023

La casa grande, de Álvaro Cepeda Samudio

Cuando recordamos “la masacre de las bananeras” ocurrida en 1928, uno de los tantísimos crímenes perpetrado por el gobierno colombiano, a través de la relectura de *La casa grande* es confirmar que sin la violencia Colombia no daría señales de vida, pero también, es insistir a través de un lenguaje natural, inocente, poético, porque no decir sublime, que Colombia es una experiencia metafórica, es la madre fuerte, no vencida, ya que “Cada día de su vida es una protesta y cada día de su muerte es una victoria.”



Obra de Bastardilla
(Alfonsine - Italia, 2019)