



TESI DOCTORAL UPF / 2023

El espejo: archivo de entrevistas sobre cine  
Formas y temas en la investigación-creación audiovisual



Felipe Moreno Salazar

TESI DOCTORAL UPF / 2023



Universitat  
Pompeu Fabra  
Barcelona

El espejo: archivo de entrevistas  
sobre cine  
Formas y temas en la  
investigación-creación audiovisual

Felipe Moreno Salazar

---

# EL ESPEJO: ARCHIVO DE ENTREVISTAS SOBRE CINE

Formas y temas en la investigación-creación audiovisual

Felipe Moreno Salazar

---

Tesis doctoral UPF / 2023

Director de la tesis: Dr. Jordi Balló

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN





## **Resumen**

Esta es la tesis de una investigación doctoral aplicada que establece y estudia un archivo de entrevistas con personas vinculadas al lenguaje audiovisual, realizadas para un programa cultural de televisión local y este proyecto de investigación. Con base en esas 101 piezas editadas en video, sistematizadas y analizadas, se descubren y proponen temas y formas de investigación-creación. Se reportan tres formas de investigación: intrínseca, extrínseca y una desde otras películas u otras artes. Y sobresalen algunos temas en la representación que ayudan a entender el proceso creativo: el territorio, la violencia, las mujeres y lo onírico. La investigación elabora el archivo desde el periodismo cultural y acerca conceptualmente la mirada al quehacer de los creadores en sus contextos. La muestra mezcla voces de pueblos indígenas, gestión cultural, colectivos urbanos, cineastas de obras sedimentadas y jóvenes creadores, entre otras. La investigación abarca 14 años (2009-2022), hay aportes de creadores de 19 nacionalidades. Las entrevistas se hicieron en Bogotá y en 15 festivales internacionales de cine de Europa y Latinoamérica. Esta tesis doctoral en su conjunto, con su componente práctico audiovisual de conversaciones y esta disertación escrita sobre ellas, se inscribe en el debate de la apropiación, la pedagogía y la enunciación de lo audiovisual.

## **Abstract**

This is the thesis of an applied doctoral research that establishes and studies an archive of interviews with people linked to the audiovisual language, conducted for a local cultural television program and this research project. Based on these 101 edited video pieces, systematized and analyzed, themes and forms of research-creation are discovered and proposed. Three forms of research are reported: intrinsic, extrinsic and one from other films or other arts. And some themes stand out in the representation that help to understand the creative process: territory, violence, women and the oneiric. The research elaborates the archive from cultural journalism and conceptually approaches the look at the work of the creators in their contexts. The exhibition mixes voices of indigenous peoples, cultural management, urban collectives,

filmmakers of sedimented works and young creators, among others. The research covers 14 years (2009-2022), with contributions from creators of 19 nationalities. The interviews were conducted in Bogota and at 15 international film festivals in Europe and Latin America. This doctoral thesis, with its practical audiovisual component of conversations and this dissertation written about them, is part of the debate on the appropriation, pedagogy and enunciation of the audiovisual.

# ÍNDICE

Introducción.....	i
Lista de entrevistas.....	vi
Lista de links de acceso a entrevistas.....	xi
Figura 1.....	xiv
<b>1. ANTECEDENTES DEL ACERVO.....</b>	<b>1</b>
<b>2. CONTEXTO DE LAS ENTREVISTAS: DIÁLOGO DE SABERES DESDE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN AUDIOVISUALES.....</b>	<b>19</b>
<b>3. ANÁLISIS DE DESCRIPCIÓN DE TENDENCIAS EN LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN CINE DESDE EL ACERVO DE ENTREVISTAS.....</b>	<b>41</b>
3.1 Ideas generales sobre las entrevistas.....	41
3.2 Tendencia intrínseca en la motivación de la creación audiovisual.....	48
3.3 Lo extrínseco como variable inspiradora de la creación audiovisual.....	89
3.4 Tendencia creativa desde otro arte u otra película.....	149
<b>4. LO REPRESENTADO.....</b>	<b>183</b>
4.1 El territorio.....	189
4.2 La violencia.....	217

4.3 Las mujeres.....	241
4.4 Lo onírico.....	260
4.5 Reflexiones finales acerca de lo representado.....	266
5. Conclusiones.....	279
Bibliografía.....	285



## Introducción

Esta es la tesis escrita de un proyecto de investigación doctoral aplicado, cuyo componente práctico son 101 piezas audiovisuales con diálogos sobre la creación de películas y la industria del cine. El texto dialoga entre el periodismo cultural, la investigación-creación de audiovisuales y los estudios culturales. La investigación retoma un trabajo desarrollado en televisión pública, realiza nuevas conversaciones durante el doctorado y crea un archivo de entrevistas a profesionales en el cine y los audiovisuales. Desde ahí describe temas y tendencias en las formas de hacer películas.

La muestra estudiada es diversa, la constituyen creadores con obras extensas, jóvenes creadores, cineastas desde las ciencias sociales, las artes, la comunicación, surgidos de procesos comunitarios o locales, de pueblos indígenas, cineastas de animación, experimentales, videoartistas, entre otros. También hay entrevistas a productores, guionistas, personal del equipo técnico, actrices, actores, críticos, investigadores, gestoras culturales, realizadores de festivales, programadores de salas de cine, etc. Hay reportes de 114 personas vinculadas a distintas esferas de la creación audiovisual sobre 170 películas. La diferencia entre el número de personajes entrevistados y el número de videos se debe a que en algunas piezas participa más de una persona.

Las 114 personas han sido clasificadas del siguiente modo, según cargo o función dentro de la industria de la producción de películas: 76 de los participantes hablan desde la dirección de cine, 9 desde la producción, 13 desde la actuación, 11 desde la investigación, 2 desde la asistencia de dirección, 2 desde la dirección de fotografía y una desde la dirección de arte.

Las primeras entrevistas son del 2009 y las últimas del 2022. Se realizaron 10 diálogos durante la investigación doctoral, retomando la estructura del trabajo del periodismo

cultural, incorporando nuevas preguntas desde marcos teóricos sobre pedagogía audiovisual, junto con la sistematización y análisis correspondiente de los diálogos. Las piezas, en su mayoría, son producto del cubrimiento de festivales de cine y las ruedas de prensa del lanzamiento de películas; también existen amplios diálogos sobre todas las obras de creadores. La muestra está constituida por entrevistados de 19 nacionalidades, entre las cuales resalta Latinoamérica y el Caribe.

Las piezas fueron realizadas en Colombia, Alemania, España y Francia, en un 25% en cada país. Al comparar la procedencia de los entrevistados con los lugares de las conversaciones, se ve un interés para, desde lugares legitimados en la industria cultural del cine, obtener información de las creaciones regionales y de cinematografías latinoamericanas. Variables como la escogencia de los festivales y eventos, la planeación y ejecución del registro audiovisual, su establecimiento, análisis, acompañadas del estudio de teorías sobre la creación audiovisual y estudios culturales, abocan el proceso a un encuentro entre lo aplicado y teórico del cual aquí damos cuenta.

La primera parte de la tesis expone el contexto del programa de televisión desde el cual surge el objeto de estudio, presentando las características del canal de televisión pública y el periodismo cultural propio del programa en el que se hicieron las entrevistas que conforman el acervo y que son la base de la investigación.

En un segundo momento, con la intención de acercarse a esos enunciados que indagan el ámbito del crear, se analizan estudios sobre la investigación-creación en artes y se describen los conceptos y contextos que dan base al diálogo y a la aproximación entre diferentes campos del conocimiento, que lo justifican y observan críticamente. También se reportan las acciones entre la academia y entes gubernamentales en relación con la aplicación de dinámicas universitarias y de los ministerios de educación de varios países.

En un tercer momento se describen las tendencias resultantes del análisis de las entrevistas: se reporta una perspectiva personal o **intrínseca** de la creación, otra desde el contexto o **extrínseca**, y una **basada en otras artes u otras películas**. Se articulan fragmentos de lo dicho por los creadores con las explicaciones de las formas o perspectivas del investigar-crear, agrupados desde un análisis colectivo. Este estudio asume que cada película de la cual habla el entrevistado es un proceso de investigación-creación que ha llevado a esa obra. El análisis conjunto de esos estudios de caso único permite proponer formas de inspiración-creación, aceptando que inspiración quiere decir investigación, lo que se expresa en alguna o varias de estas formas: a) intrínseca, b) extrínseca y c) basada en otras películas u otras artes.

También damos cuenta de los principales temas representados por las películas de cineastas entrevistados, entre los que sobresalen: el territorio y los pueblos indígenas, las mujeres, lo onírico y la violencia. De lo reportado tomamos aspectos que se refieren a estos temas y cómo son asumidos durante el proceso de la investigación-creación de las películas. Enfatizamos en esas temáticas por ser sobre las cuales convergen muchas de las participaciones de los entrevistados.

Este es un trabajo que considera el lugar de enunciación desde el que se inscribe en el debate sobre lo audiovisual, sus problemáticas y formas de inspiración, lo que es también el esfuerzo de un colectivo variopinto de individuos y organizaciones. Vale la pena resaltar que durante todo lo relacionado con el proceso han participado, directa o indirectamente, más de 250 personas y 10 instituciones. Las personas han estado involucradas en los trabajos necesarios para la grabación, sistematización y emisión de las piezas, siendo parte del equipo de realización del programa, funcionarios de canales de emisión, personal de los festivales o prensa de las películas. También desde canales públicos y universitarios de televisión, universidades públicas y fundaciones de preservación, se ha hecho posible la elaboración teórica y reflexiva de este proyecto, y algunas de estas instituciones han permitido y seguirán involucradas

en el proceso en las etapas de circulación de los apartados teóricos y prácticos de esta propuesta diversa e innovadora<sup>1</sup>.

Lo que se presenta aquí es un conjunto de entrevistas ordenadas y estudiadas, un compendio que organiza el trabajo continuo realizado a través del tiempo, lo que permite poder presentarlas en esta tesis como un material orgánico que dibuja un mapa de la creación audiovisual durante 15 años, especialmente en Latinoamérica.

---

<sup>1</sup> Después de su aprobación el acervo estará en la plataforma de productos de investigación-creación de la Universidad del Magdalena: [www.videosferas.com](http://www.videosferas.com). Este proyecto es posible por el apoyo del programa de formación avanzada de la Universidad del Magdalena del cual hace parte el investigador como docente de Cine y audiovisuales de la Facultad de Humanidades para desarrollar el Doctorado en Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra. Participan directamente el grupo de investigación Videosferas del programa de cine de la Universidad del Magdalena y el grupo Cinema de la Pompeu Fabra, bajo la tutoría de Jordi Balló. La investigación también cuenta con el apoyo de la Beca Colfuturo del Ministerio de Ciencia Tecnología e innovación de Colombia.





## Listado de entrevistas

Encontraran, entre otros, nombres conocidos. Creadores con más de 30 años dedicados al trabajo de dirección de cine. Algunos de estos hablan de obras especiales dentro del conjunto; otros, de toda su obra. En general, con todas las personas de la muestra se habla de las condiciones del quehacer desde cada componente del audiovisual en el cual son profesionales y desde ahí se ve cómo enfrentan el proceso creativo.

El promedio de las conversaciones es de 18 minutos, unas de 10 y otras hasta de 50 minutos. Las cortas responden en su mayoría a encuentros con creadores en festivales de cine, donde películas de países de Latinoamérica o el Caribe participaron o compitieron. Las charlas largas fueron hechas para el programa de televisión como resultado de la investigación sobre la obra completa de creadores. Estas piezas se emitieron en su momento como reseñas audiovisuales dentro del programa de entrevistas y ahora son reeditadas e incluidas en el siguiente listado como parte aplicada de la investigación.

El conjunto de estas piezas además de ser el componente práctico de la tesis señala aspectos sobresalientes que aportan a la comprensión del desarrollo creativo narrado por las voces que conforman el acervo y sirve como documento de divulgación, material de consulta académica y de referencia para nuevas creaciones audiovisuales.

#	Entrevistado/da	Rol
1	Agustina Chiarino	Productora
2	Alba Fominaya	Directora de festival de cine
3	Alirio González Perez	Cineasta, educador y gestor
4	Alonso Ruizpalacios	Director
5	Amat Escalante	Director
6	Ana María Salas	Directora
7	Ángel Rueda	Gestor cultural
8	Antoine Sebire	Gestor cultural y productor
9	Antonio Bolívar	Actor
10	Aryan Kaganof	Activista y director
11	Benjamín Naishtat	Director
12	Bruno Valera	Director
13	Camilo Colmenares	Director
14	Carlos Álvarez	Director
15	Carlos Fernando Pérez / Brayan Santamaría	Actor
16	Carlos Quintela	Director
17	Carlos Tribiño / Gustavo Pazmín	Director / Productor
18	Carlos Zapata	Director
19	César Acevedo	Director
20	Ciro Guerra	Director
21	Corneliu Porumboiu	Director
22	Cristina Gallego	Productora
23	Dario Aguirre	Director
24	Dairo Cervantes	Director
25	Daniel Ribeiro	Director
26	Daniela Castro	Directora
27	Diego Araujo	Director
28	Diego García / Rubén Mendoza	Productor / Director
29	Diego Luna	Director
30	Eliezer Arias	Director
31	Ernesto Lozano / Lucas Castro / Nicolás Duque	Asistente de dirección, director de fotografía y de arte
32	Esteban Azuela	Director
33	Esteban Bernatas	Productor y gestor cultural
34	Federico Veiroj	Director
35	Felix Schwarz	Director
36	Florencia Mazzadi	Gestora cultural
37	Franco Lolli	Director
38	Gabe Klinger	Crítico y director
39	Gabriel Ripstein	Director
40	Gaspar Noé	Director
41	Georgina Barreiro	Directora
42	Gustavo Fallas	Director

43	Humberto Arango	Actor
44	Ilse Salas	Actriz/ Actor
45	Inés Barrionuevo	Directora
46	Irene Escolar	Actriz
47	Irene Gutierrez	Directora
48	Iván Sanjinés	Director
49	Javier Corcuera	Director
50	Javier Rebollo	Director
51	Jayro Bustamante	Director
52	Jonathan Da Rosa	Actriz/ Actor
53	Jordi Morató	Director
54	Jorge La Ferla	Crítico
55	Jorge Pérez	Documentalista
56	José Luis Rugeles	Director
57	José Luis Sepulveda	Director
58	Juan Barrero	Director
59	Juan Martin Cueva	Director del Consejo de Cine de Ecuador
60	Juan Mauricio Ruiz	Productor
61	Juan Sarmiento	Director de fotografía
62	Juan Sebastián Mesa	Director
63	Judro Guerrero	Director
64	Julio Contreras	Director
65	Laura Morales / Edgar de Luque	Productora/ Gestor
66	Leiqui Uriana	Directora
67	Libia Stella Gómez	Directora
68	Lila Avilés	Directora
69	Liliana Sayuri Matsuyama	Directora
70	Louise Botkay	Directora
71	Luciano Monteagudo	Crítico
72	Lucrecia Martel	Directora
73	Manuel Nieto	Director
74	Manuel Ruiz	Productor
75	Marcelo Gomes / Cao Guimarães	Directores
76	María José Martínez	Investigadora de cine
77	Marleyda Soto	Actriz
78	Marta Rodríguez	Directora
79	Michel Gondry	Director
80	Natalia Navarrete	Directora
81	Nicolás Azalbert	Crítico
82	Nicolas Rincón Gille	Cineasta, educador y gestor
83	Octavio Guerra	Director
84	Oliver Stone	Director
85	Oscar Campo	Director
86	Pablo Stoll / Juan Pablo Rebella	Directores
87	Patricio Gúzman	Director

88	Pedro García Mejía	Director
89	Ramiro Árbelaez	Crítico y director
90	Ruben Mendoza	Director
91	Salvador del Solar	Director
92	Santiago León/ Simón Mesa/ Juan Sarmiento / Ricardo Saraiva	Asistente de dirección / Director
93	Santiago Mitre	Director
94	Savio Leite	Director de cine y de festival de cine
95	Silvia Lourenço / Paulo André	Actriz/ Actor
96	Silvia Vargas	Productora
97	Simón Mesa	Director
98	Sorany Marin	Directora
99	Tess Amorim / Guilherme Lobo / Fabio Audi	Actriz / Actor
100	Victor Gaviria / Jorge Ruffinelli	Director / Investigador
101	Xiomara Ahumada	Gestora cultural

## Lista de links de acceso a entrevistas

#	Link que lleva a la entrevista
1	<a href="https://drive.google.com/file/d/1q0fmeznaMsokkPbahPd0wqouS9EprHfl/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1q0fmeznaMsokkPbahPd0wqouS9EprHfl/view?usp=drive_link</a>
2	<a href="https://drive.google.com/file/d/1P4Kr34Rg4PzbOKB1HEG60KHA4OIWK7Wq/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1P4Kr34Rg4PzbOKB1HEG60KHA4OIWK7Wq/view?usp=drive_link</a>
3	<a href="https://drive.google.com/file/d/1wTGpUc-JlkPC-3GTVAumx_lsbigONU39/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1wTGpUc-JlkPC-3GTVAumx_lsbigONU39/view?usp=drive_link</a>
4	<a href="https://drive.google.com/file/d/1DnVXr5IKr4Qmj4UOQti_i0-p_5qmrF0/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1DnVXr5IKr4Qmj4UOQti_i0-p_5qmrF0/view?usp=drive_link</a>
5	<a href="https://drive.google.com/file/d/1wWrZzkQducFM_s_ouVIBo0_BH0PxFW9jr/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1wWrZzkQducFM_s_ouVIBo0_BH0PxFW9jr/view?usp=drive_link</a>
6	<a href="https://drive.google.com/file/d/1mjdtfzhpZSwg81QUloupTAw8QqbWCfDW/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1mjdtfzhpZSwg81QUloupTAw8QqbWCfDW/view?usp=drive_link</a>
7	<a href="https://drive.google.com/file/d/1DsMt6BysGz_rp3iMqKCMW0jzAM2MECr/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1DsMt6BysGz_rp3iMqKCMW0jzAM2MECr/view?usp=drive_link</a>
8	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Bo3odsNHkUtE1fpRI68uPTQ2bEt4Jyqm/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Bo3odsNHkUtE1fpRI68uPTQ2bEt4Jyqm/view?usp=drive_link</a>
9	<a href="https://drive.google.com/file/d/1yrcJmT7EUvnpZArhv0NYe3rRJBm1SNln/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1yrcJmT7EUvnpZArhv0NYe3rRJBm1SNln/view?usp=drive_link</a>
10	<a href="https://drive.google.com/file/d/1v0wt2TnZuq7XdR0QMHHEPUgRWCE94As0/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1v0wt2TnZuq7XdR0QMHHEPUgRWCE94As0/view?usp=drive_link</a>
11	<a href="https://drive.google.com/file/d/1mdCRtotFbxEoo3AgkcVhMeT_OpjYSorp/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1mdCRtotFbxEoo3AgkcVhMeT_OpjYSorp/view?usp=drive_link</a>
12	<a href="https://drive.google.com/file/d/1MdfNDmiZ3QhFKXqAadmuWvyH62SoV9fw/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1MdfNDmiZ3QhFKXqAadmuWvyH62SoV9fw/view?usp=drive_link</a>
13	<a href="https://drive.google.com/file/d/1QHMuPnx7H_hego2i3k4eDEYsWF9BpDqv/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1QHMuPnx7H_hego2i3k4eDEYsWF9BpDqv/view?usp=drive_link</a>
14	<a href="https://drive.google.com/file/d/1OO4PZcF6-MaZsUE8U4gzFNLfwHycP9Jv/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1OO4PZcF6-MaZsUE8U4gzFNLfwHycP9Jv/view?usp=drive_link</a>
15	<a href="https://drive.google.com/file/d/1C988RhTKW6kuYSifS7mvg1RbR37o0Dtr/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1C988RhTKW6kuYSifS7mvg1RbR37o0Dtr/view?usp=drive_link</a>
16	<a href="https://drive.google.com/file/d/1WbKWYB4OEOaqNmojqWmfxgdWaNL9-SE/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1WbKWYB4OEOaqNmojqWmfxgdWaNL9-SE/view?usp=drive_link</a>
17	<a href="https://drive.google.com/file/d/1T-1E4VCR3NX7MGlhXsS8EleyQjyBhmoi/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1T-1E4VCR3NX7MGlhXsS8EleyQjyBhmoi/view?usp=drive_link</a>
18	<a href="https://drive.google.com/file/d/1ewFoG_2cZw03nQg21OMW1qq18qlvvqRo/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1ewFoG_2cZw03nQg21OMW1qq18qlvvqRo/view?usp=drive_link</a>
19	<a href="https://drive.google.com/file/d/1hXWQfXG9lr7tL6dVMpJBZoG-ewCFOsbo/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1hXWQfXG9lr7tL6dVMpJBZoG-ewCFOsbo/view?usp=drive_link</a>
20	<a href="https://drive.google.com/file/d/1LZWwSvHGfrKb7_kvkdJdCiYKgnEn6wl_/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1LZWwSvHGfrKb7_kvkdJdCiYKgnEn6wl_/view?usp=drive_link</a>
21	<a href="https://drive.google.com/file/d/1vOLqx2ID6G2_51-DDtRRMeEFt9hdftBR/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1vOLqx2ID6G2_51-DDtRRMeEFt9hdftBR/view?usp=drive_link</a>
22	<a href="https://drive.google.com/file/d/1w7iotrach1z82yRjX3e1FdLV5lf-hXed/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1w7iotrach1z82yRjX3e1FdLV5lf-hXed/view?usp=drive_link</a>
23	<a href="https://drive.google.com/file/d/1sZiWFTZwgh3V7eoc9p3ALi8ke_9YdBLs/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1sZiWFTZwgh3V7eoc9p3ALi8ke_9YdBLs/view?usp=drive_link</a>
24	<a href="https://drive.google.com/file/d/1OYmgNV8G-dNhFkKCKi8_c4LEe9m7a1bz/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1OYmgNV8G-dNhFkKCKi8_c4LEe9m7a1bz/view?usp=drive_link</a>
25	<a href="https://drive.google.com/file/d/1hchGG69XDDDtvB4jyBKY0pdKi45nJBOj/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1hchGG69XDDDtvB4jyBKY0pdKi45nJBOj/view?usp=drive_link</a>
26	<a href="https://drive.google.com/file/d/1n7qdN7ai3kBOZtw9xOwHoJi9CycZtoK/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1n7qdN7ai3kBOZtw9xOwHoJi9CycZtoK/view?usp=drive_link</a>
27	<a href="https://drive.google.com/file/d/1NuN_Pkrynks4VYAU7PR3Aj5EFcWckBP_/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1NuN_Pkrynks4VYAU7PR3Aj5EFcWckBP_/view?usp=drive_link</a>
28	<a href="https://drive.google.com/file/d/10OUJ9GA7SxmCJGbDw_zU8snmTefxDcNC/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/10OUJ9GA7SxmCJGbDw_zU8snmTefxDcNC/view?usp=drive_link</a>
29	<a href="https://drive.google.com/file/d/1EFdHnKu1xHAsGc0g6OEs0PfDdRUhGAYw/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1EFdHnKu1xHAsGc0g6OEs0PfDdRUhGAYw/view?usp=drive_link</a>
30	<a href="https://drive.google.com/file/d/1HSuCa9nUez9FchCvqeU8MjSUOQC9ZDC2/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1HSuCa9nUez9FchCvqeU8MjSUOQC9ZDC2/view?usp=drive_link</a>
31	<a href="https://drive.google.com/file/d/1FUcoNEF1b71QiQ7NIJWchGLAQO97fnDR/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1FUcoNEF1b71QiQ7NIJWchGLAQO97fnDR/view?usp=drive_link</a>
32	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Qc_fD6CKkLVvFXn1zfaVWnk74GiCNsGp/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Qc_fD6CKkLVvFXn1zfaVWnk74GiCNsGp/view?usp=drive_link</a>
33	<a href="https://drive.google.com/file/d/1tAcAmfnk230cF2HyZLYOkY_75ERi0cdz/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1tAcAmfnk230cF2HyZLYOkY_75ERi0cdz/view?usp=drive_link</a>
34	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Ps4-OEIEOSdHRNomsvBuGHYs8m-ldKra/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Ps4-OEIEOSdHRNomsvBuGHYs8m-ldKra/view?usp=drive_link</a>
35	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Piju2g47jq63bjQEUIt1ZiAloZwslZKO/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Piju2g47jq63bjQEUIt1ZiAloZwslZKO/view?usp=drive_link</a>
36	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Yn0Yt_U8xR9BKR2g2BZIM5AT2W2Dnj2v/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Yn0Yt_U8xR9BKR2g2BZIM5AT2W2Dnj2v/view?usp=drive_link</a>
37	<a href="https://drive.google.com/file/d/1FUnYjrk_2Lx5ffe66UcEIG31NEOogBeE/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1FUnYjrk_2Lx5ffe66UcEIG31NEOogBeE/view?usp=drive_link</a>
38	<a href="https://drive.google.com/file/d/1sentc1pEh6NHioLPuhkBAFa4NhY756jy/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1sentc1pEh6NHioLPuhkBAFa4NhY756jy/view?usp=drive_link</a>
39	<a href="https://drive.google.com/file/d/1GLuOcXmzQ6uu4SAZlPr4O1aMDVHhtpne/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1GLuOcXmzQ6uu4SAZlPr4O1aMDVHhtpne/view?usp=drive_link</a>
40	<a href="https://drive.google.com/file/d/1lgP1HxOnAZG3n0UNsPn-K3ycUoUAxJjx/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1lgP1HxOnAZG3n0UNsPn-K3ycUoUAxJjx/view?usp=drive_link</a>

41	<a href="https://drive.google.com/file/d/1uwfLAGJGiLPCsXIsBpsbL9FumaLv2RLk/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1uwfLAGJGiLPCsXIsBpsbL9FumaLv2RLk/view?usp=drive_link</a>
42	<a href="https://drive.google.com/file/d/1I36gwjvtG0rx446tQikUulnPdRkwpMV_/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1I36gwjvtG0rx446tQikUulnPdRkwpMV_/view?usp=drive_link</a>
43	<a href="https://drive.google.com/file/d/1AtEJMonljuSETD5R1vaum6Jruzg3TOr8/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1AtEJMonljuSETD5R1vaum6Jruzg3TOr8/view?usp=drive_link</a>
44	<a href="https://drive.google.com/file/d/1sd0BZuQ-28ktINUOXc6sMeOv8awl6Vnh/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1sd0BZuQ-28ktINUOXc6sMeOv8awl6Vnh/view?usp=drive_link</a>
45	<a href="https://drive.google.com/file/d/16xQvQ8RTj9s8NWbuw59yu8IA8jS_11bx/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/16xQvQ8RTj9s8NWbuw59yu8IA8jS_11bx/view?usp=drive_link</a>
46	<a href="https://drive.google.com/file/d/1etr2bT2K3gEjMY9TUebENe1pBnurBHQg/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1etr2bT2K3gEjMY9TUebENe1pBnurBHQg/view?usp=drive_link</a>
47	<a href="https://drive.google.com/file/d/1GCdiqT8bGxJMMv4djhjQRxbVvryKwfc-/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1GCdiqT8bGxJMMv4djhjQRxbVvryKwfc-/view?usp=drive_link</a>
48	<a href="https://drive.google.com/file/d/1aJJS7GiR9kqcsWSiYhi_D-muH26YEo9a/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1aJJS7GiR9kqcsWSiYhi_D-muH26YEo9a/view?usp=drive_link</a>
49	<a href="https://drive.google.com/file/d/1IltjLWZulDwCPrwuZXjdhzdExaRwiiOi/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1IltjLWZulDwCPrwuZXjdhzdExaRwiiOi/view?usp=drive_link</a>
50	<a href="https://drive.google.com/file/d/1D0Tigf_3yOdJZWG96rugY5LR6al_qB2d/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1D0Tigf_3yOdJZWG96rugY5LR6al_qB2d/view?usp=drive_link</a>
51	<a href="https://drive.google.com/file/d/1rGs_r0almZOGfU_VVFR_Q8v35zl68E-M/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1rGs_r0almZOGfU_VVFR_Q8v35zl68E-M/view?usp=drive_link</a>
52	<a href="https://drive.google.com/file/d/1t6fHYs1Q6C539QXtccSq5PnC2wfhJRq-/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1t6fHYs1Q6C539QXtccSq5PnC2wfhJRq-/view?usp=drive_link</a>
53	<a href="https://drive.google.com/file/d/13wHhk5RkDgWqep_fqeuGK3O8XAU0RypG/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/13wHhk5RkDgWqep_fqeuGK3O8XAU0RypG/view?usp=drive_link</a>
54	<a href="https://drive.google.com/file/d/1tqJpU1pUxpxWWiwkvn2XSA0zjEhJ5gg/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1tqJpU1pUxpxWWiwkvn2XSA0zjEhJ5gg/view?usp=drive_link</a>
55	<a href="https://drive.google.com/file/d/1nDG4Bqpyj5mhBo29SMzBQSStJUgLI7B/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1nDG4Bqpyj5mhBo29SMzBQSStJUgLI7B/view?usp=drive_link</a>
56	<a href="https://drive.google.com/file/d/1V8GoX1P7T17R3jYHW963fzOZNa5Z2cD9/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1V8GoX1P7T17R3jYHW963fzOZNa5Z2cD9/view?usp=drive_link</a>
57	<a href="https://drive.google.com/file/d/1VzzPt1tTKqrKhySMV-wvwr-XvZ04iHCk/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1VzzPt1tTKqrKhySMV-wvwr-XvZ04iHCk/view?usp=drive_link</a>
58	<a href="https://drive.google.com/file/d/1SIFp6jtNIZ4j9GtlxAWsvPDW0JIHnTHr/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1SIFp6jtNIZ4j9GtlxAWsvPDW0JIHnTHr/view?usp=drive_link</a>
59	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Rx6rcnRvp_w_dw6Rv1VtQN2c2as7v2ZT/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Rx6rcnRvp_w_dw6Rv1VtQN2c2as7v2ZT/view?usp=drive_link</a>
60	<a href="https://drive.google.com/file/d/1EPv9lBs4qhh9n_jQF1UVnVB1oEABsouq/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1EPv9lBs4qhh9n_jQF1UVnVB1oEABsouq/view?usp=drive_link</a>
61	<a href="https://drive.google.com/file/d/1wu7wE2--aAI8xB6vf1HysLAlp562jHqy/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1wu7wE2--aAI8xB6vf1HysLAlp562jHqy/view?usp=drive_link</a>
62	<a href="https://drive.google.com/file/d/1ZVJa1xP-gu9y0Ts167HYNcu1K7Izq3WI/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1ZVJa1xP-gu9y0Ts167HYNcu1K7Izq3WI/view?usp=drive_link</a>
63	<a href="https://drive.google.com/file/d/16FLChy81xJJ1-VsFwkbDtVQzydPNAESJ/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/16FLChy81xJJ1-VsFwkbDtVQzydPNAESJ/view?usp=drive_link</a>
64	<a href="https://drive.google.com/file/d/161i3BLHfWielQud0J2j2cWHC1i9iAdm9/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/161i3BLHfWielQud0J2j2cWHC1i9iAdm9/view?usp=drive_link</a>
65	<a href="https://drive.google.com/file/d/1hQMGV5w0JNai6oQmyZEFtoMgFBqIqW4F/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1hQMGV5w0JNai6oQmyZEFtoMgFBqIqW4F/view?usp=drive_link</a>
66	<a href="https://drive.google.com/file/d/18lUf_bjaz_am_iiliiOfbJuurbw01Hj7/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/18lUf_bjaz_am_iiliiOfbJuurbw01Hj7/view?usp=drive_link</a>
67	<a href="https://drive.google.com/file/d/1SzLdL_fCy-26p_rxD01YIOGs9ZZwA5O5/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1SzLdL_fCy-26p_rxD01YIOGs9ZZwA5O5/view?usp=drive_link</a>
68	<a href="https://drive.google.com/file/d/17a5p1Fj-8MP6yRTGPHdWHodmqNt-JYVs/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/17a5p1Fj-8MP6yRTGPHdWHodmqNt-JYVs/view?usp=drive_link</a>
69	<a href="https://drive.google.com/file/d/1BmW02amqHvMAhX2FpA-CPzGrj3bGB8pS/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1BmW02amqHvMAhX2FpA-CPzGrj3bGB8pS/view?usp=drive_link</a>
70	<a href="https://drive.google.com/file/d/18bUj8lwSKnVLBahxwsuN1QQWKC0S_IIF/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/18bUj8lwSKnVLBahxwsuN1QQWKC0S_IIF/view?usp=drive_link</a>
71	<a href="https://drive.google.com/file/d/12ClrH0cAGMFfLYCagalCUwnkwsu0lqI9/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/12ClrH0cAGMFfLYCagalCUwnkwsu0lqI9/view?usp=drive_link</a>
72	<a href="https://drive.google.com/file/d/18pgY-n9rtaOzwbDivsaVkjWqs4hcqoN4/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/18pgY-n9rtaOzwbDivsaVkjWqs4hcqoN4/view?usp=drive_link</a>
73	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Wr9tSfS1Ke4GOeFkhduvQ2zbZMRogNvJ/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Wr9tSfS1Ke4GOeFkhduvQ2zbZMRogNvJ/view?usp=drive_link</a>
74	<a href="https://drive.google.com/file/d/1e8RDwdlGkx2u1toDmLj9tgWTpTbhHaKT/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1e8RDwdlGkx2u1toDmLj9tgWTpTbhHaKT/view?usp=drive_link</a>
75	<a href="https://drive.google.com/file/d/1ZTnPIC9FhyJNEmtgZ8i7fTTGGGoY1Pn8e/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1ZTnPIC9FhyJNEmtgZ8i7fTTGGGoY1Pn8e/view?usp=drive_link</a>
76	<a href="https://drive.google.com/file/d/1mQx2RtTRrGFtxwDShjNQHKXp9qM3jbk9/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1mQx2RtTRrGFtxwDShjNQHKXp9qM3jbk9/view?usp=drive_link</a>
77	<a href="https://drive.google.com/file/d/1MZp00fZFVIVvDYMZbPktZdkufYxTE-CF/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1MZp00fZFVIVvDYMZbPktZdkufYxTE-CF/view?usp=drive_link</a>
78	<a href="https://drive.google.com/file/d/1owAmPfOWQl_Fzl7QvImddMsQSi07GnYU/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1owAmPfOWQl_Fzl7QvImddMsQSi07GnYU/view?usp=drive_link</a>
79	<a href="https://drive.google.com/file/d/1XuDG-IHy4T0Qkwqr_W_H2MS1RjvvnD2k/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1XuDG-IHy4T0Qkwqr_W_H2MS1RjvvnD2k/view?usp=drive_link</a>
80	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Pk9B4DpnEmdmNkebGYqt5TxqrfYBITsE/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Pk9B4DpnEmdmNkebGYqt5TxqrfYBITsE/view?usp=drive_link</a>
81	<a href="https://drive.google.com/file/d/1kdsRnAel4iEzyf3gexW1XWkuDFePFZPA/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1kdsRnAel4iEzyf3gexW1XWkuDFePFZPA/view?usp=drive_link</a>
82	<a href="https://drive.google.com/file/d/1PxRmiCQKZSwmiSDcKv-Y_yPJVbvYYvS/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1PxRmiCQKZSwmiSDcKv-Y_yPJVbvYYvS/view?usp=drive_link</a>
83	<a href="https://drive.google.com/file/d/18E42yL0MLgFkhedpEh7RpKqwhAuH2ETu/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/18E42yL0MLgFkhedpEh7RpKqwhAuH2ETu/view?usp=drive_link</a>
84	<a href="https://drive.google.com/file/d/1GML95k6q6BW3o9C5T8PjGE0dRHb02bnt/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1GML95k6q6BW3o9C5T8PjGE0dRHb02bnt/view?usp=drive_link</a>
85	<a href="https://drive.google.com/file/d/1JpsIJFRvtSZMG5Jlv-sbHmeadD_tjqqi/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1JpsIJFRvtSZMG5Jlv-sbHmeadD_tjqqi/view?usp=drive_link</a>

86	<a href="https://drive.google.com/file/d/1iHUfNzwIFsrC5nnqUIt5E7XCgxRDyV5o/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1iHUfNzwIFsrC5nnqUIt5E7XCgxRDyV5o/view?usp=drive_link</a>
87	<a href="https://drive.google.com/file/d/1CXcP9zDzY-S02zBwgpxRHxJ2d-9h9h_M/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1CXcP9zDzY-S02zBwgpxRHxJ2d-9h9h_M/view?usp=drive_link</a>
88	<a href="https://drive.google.com/file/d/1T5BDPzrT2Fa1ZOuB57mS2EXSzMh4knRh/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1T5BDPzrT2Fa1ZOuB57mS2EXSzMh4knRh/view?usp=drive_link</a>
89	<a href="https://drive.google.com/file/d/1t7LtiM7CBIQ_0CgaSmYzdN4q2csnTRB7/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1t7LtiM7CBIQ_0CgaSmYzdN4q2csnTRB7/view?usp=drive_link</a>
90	<a href="https://drive.google.com/file/d/17kE92Of7AkkM5ulsCGBgPVi2MBzsTAGP/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/17kE92Of7AkkM5ulsCGBgPVi2MBzsTAGP/view?usp=drive_link</a>
91	<a href="https://drive.google.com/file/d/1vij4PEjybsgE8upTHNZxqmohXo49zERX/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1vij4PEjybsgE8upTHNZxqmohXo49zERX/view?usp=drive_link</a>
92	<a href="https://drive.google.com/file/d/1TUvAkINmMNly_zSe_LHRbCPxHsqJSHbD/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1TUvAkINmMNly_zSe_LHRbCPxHsqJSHbD/view?usp=drive_link</a>
93	<a href="https://drive.google.com/file/d/1CuXZ7w0c4ftsEnnR0Mnq7N2tU3GoP-ij/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1CuXZ7w0c4ftsEnnR0Mnq7N2tU3GoP-ij/view?usp=drive_link</a>
94	<a href="https://drive.google.com/file/d/1tFQffv0FmONnzomg2TYcTh6A7RmjxMAq/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1tFQffv0FmONnzomg2TYcTh6A7RmjxMAq/view?usp=drive_link</a>
95	<a href="https://drive.google.com/file/d/1sRVnX0evO-OhZL2BRcQczH5c1NSjzdBv/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1sRVnX0evO-OhZL2BRcQczH5c1NSjzdBv/view?usp=drive_link</a>
96	<a href="https://drive.google.com/file/d/1vfUHDQsV-25dHg51LhH3jWpM630Lv1xj/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1vfUHDQsV-25dHg51LhH3jWpM630Lv1xj/view?usp=drive_link</a>
97	<a href="https://drive.google.com/file/d/1-i2cVxoBMy-rOXn-L39d8hBWS6f6wFLr/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1-i2cVxoBMy-rOXn-L39d8hBWS6f6wFLr/view?usp=drive_link</a>
98	<a href="https://drive.google.com/file/d/1B50Sm9ckQGqWZYY2rU92v-8sQ2r9JvY9/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1B50Sm9ckQGqWZYY2rU92v-8sQ2r9JvY9/view?usp=drive_link</a>
99	<a href="https://drive.google.com/file/d/1Z50Aw-q2ijuQvHHLi8LGUX3CKWTjeIWS/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1Z50Aw-q2ijuQvHHLi8LGUX3CKWTjeIWS/view?usp=drive_link</a>
100	<a href="https://drive.google.com/file/d/16kdmdLey7PvIDAlEgK42yaThByOWNBP5/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/16kdmdLey7PvIDAlEgK42yaThByOWNBP5/view?usp=drive_link</a>
101	<a href="https://drive.google.com/file/d/1ZBD7Jw3PdA_Rr5DdNEorTn_um-p-pje4/view?usp=drive_link">https://drive.google.com/file/d/1ZBD7Jw3PdA_Rr5DdNEorTn_um-p-pje4/view?usp=drive_link</a>

Figura 1

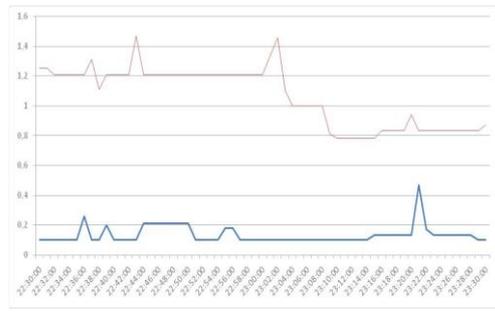
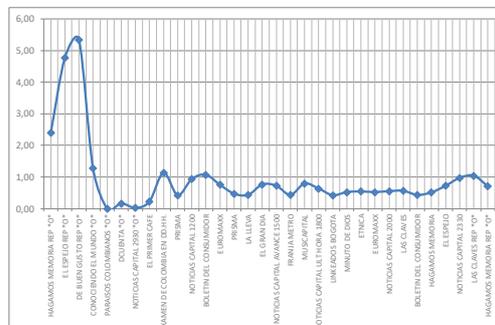
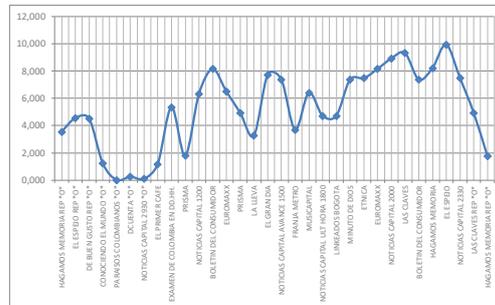


RATING MARTES 23 DE ABRIL DE 2013

Programa	Hora Inicio	TDur	Personas Centro			Hogares Centro		
			rat%	rat#	shr%	rat%	rat#	shr%
Mar Abr 23, 2013								
HAGAMOS MEMORIA REP *O*	24:59:45	1:00:00	0,06	3.540	1,17	0,25	5.310	2,38
EL ESPEJO REP *O*	25:59:57	1:00:06	0,06	4.550	2,47	0,31	6.690	4,77
DE BUEN GUSTO REP *O*	27:00:15	0:59:35	0,06	4.520	3,2	0,3	6.780	5,34
CONOCIENDO EL MUNDO *O*	28:00:02	0:29:43	0,02	1.210	0,8	0,1	1.820	1,27
PARAISOS COLOMBIANOS *O*	28:29:57	0:28:50	0,00	0.000	0,0	0,0	0.000	0,00
DCUENTA *O*	29:00:52	0:27:30	0,00	0.230	0,1	0,0	0.500	0,16
NOTICIAS CAPITAL 2930 *O*	29:28:34	0:26:34	0,00	0.080	0,02	0	0.100	0,02
EL PRIMER CAFE	6:00:12	1:30:28	0,02	1.170	0,15	0,06	1.380	0,22
EXAMEN DE COLOMBIA EN DD.HH.	7:42:22	3:26:14	0,07	5.340	0,82	0,28	5.930	1,13
PRISMA	11:08:48	0:51:16	0,02	1.780	0,27	0,1	2.210	0,42
NOTICIAS CAPITAL 1200	12:01:07	0:31:39	0,08	6.320	0,77	0,27	5.890	0,93
BOLETIN DEL CONSUMIDOR	12:32:46	0:01:30	0,11	8.150	0,91	0,35	7.510	1,07
EUROMAXX	12:34:38	0:25:58	0,09	6.490	0,61	0,28	6.100	0,75
PRISMA	13:01:30	0:58:13	0,07	4.940	0,4	0,21	4.440	0,47
LA LLEVA	14:00:05	0:30:31	0,04	3.260	0,26	0,19	4.170	0,43
EL GRAN DIA	14:30:48	0:29:28	0,10	7.720	0,6	0,33	7.190	0,76
NOTICIAS CAPITAL AVANCE 1500	15:00:38	0:03:48	0,10	7.380	0,54	0,31	6.780	0,72
FRANJA METRO	15:04:58	1:55:11	0,05	3.690	0,27	0,2	4.310	0,43
MUSICAPITAL	17:01:13	0:56:18	0,09	6.410	0,45	0,37	7.960	0,79
NOTICIAS CAPITAL ULT HORA 1800	18:00:36	0:04:24	0,06	4.710	0,31	0,31	6.780	0,63
LINKEADOS BOGOTÁ	18:07:34	0:51:50	0,06	4.710	0,29	0,22	4.840	0,42
MINUTO DE DIOS	18:59:24	0:00:57	0,10	7.380	0,4	0,31	6.780	0,52
ETNICA	19:01:09	0:28:25	0,10	7.470	0,38	0,33	7.110	0,54
EUROMAXX	19:30:28	0:25:57	0,11	8.150	0,38	0,34	7.240	0,52
NOTICIAS CAPITAL 2000	19:59:35	0:33:43	0,12	8.920	0,36	0,38	8.180	0,55
LAS CLAVES	20:34:30	0:55:41	0,12	9.320	0,35	0,4	8.680	0,56
BOLETIN DEL CONSUMIDOR	21:30:11	0:01:29	0,10	7.380	0,27	0,31	6.780	0,43
HAGAMOS MEMORIA	21:31:52	0:57:20	0,11	8.210	0,32	0,35	7.610	0,51
EL ESPEJO	22:29:24	0:59:35	0,13	9.940	0,52	0,39	8.470	0,72
NOTICIAS CAPITAL 2330	23:29:11	0:32:02	0,10	7.500	0,7	0,32	6.880	0,97
LAS CLAVES REP *O*	24:01:25	0:58:40	0,07	4.940	0,8	0,21	4.560	1,04
HAGAMOS MEMORIA REP *O*	25:00:17	0:59:34	0,02	1.760	0,55	0,09	1.870	0,70

RATING PROMEDIO TOTAL DÍA : 0,06  
 PROMEDIO TOTAL DE PERSONAS QUE VIERON EL CANAL AYER: 4,560

Ayer se transmitió el Examen de Colombia en Derechos Humanos, programa que tuvo una duración de 3 horas y media y presentó un rating de 0,07 promedio acumulado programa alcanzado con este rating a 5.340 personas centro.  
 \* Durante la emisión del programa se presentaron tiempos muertos desde las 9:37 hasta las 10:40 de la mañana.  
 \* El periodo entre las 8:13 y las 8:45 la curva muestra un incremento en la curva del rating, llegando a los 0,18 puntos de rating en este periodo.  
 El programa el Espejo presentó el pico más alto de rating a las 10:21 alcanzando los 0,47 puntos.  
 \* Franja Metro se sigue posicionando en este horario, ayer mantuvo su audiencia y le dejó un buen arrastre a Musicapital



CURVA MINUTO A MINUTO EL ESPEJO MARTES 23 DE ABRIL DE 2013,







## 1.ANTECEDENTES DEL ACERVO

El acervo se compone de piezas reeditadas del trabajo hecho en periodismo cultural entre el 2009 y 2020 para el programa de televisión *El Espejo* junto con 10 piezas más que se realizaron entre el 2021 y 2022 en el marco del doctorado. *El Espejo* fue emitido por varios canales públicos de televisión de Colombia y fue parte continua de la parrilla de programación de Canal Capital, estación de televisión abierta, pública y regional de Bogotá, capital de Colombia. Este medio público de televisión existe desde 1997. El programa fue aprobado en el 2001 por promover y difundir producciones audiovisuales nacionales de carácter independiente, con objetivos estéticos y artísticos innovadores y propositivos en el contexto.

El programa y las reseñas audiovisuales sobre películas han seguido emitiéndose en el canal Youtube de *El Espejo*<sup>2</sup>. Y, con motivo de la parte aplicada de la investigación, ha sido emitido nuevo contenido por el canal universitario *Zoom* y el Canal del Congreso en Colombia.

El carácter público de Canal Capital depende del organismo de la administración política de la ciudad, que es la Alcaldía Mayor de Bogotá, de la cual dependen localmente veinte alcaldías menores, para cuya gestión social existen diversas secretarías que abordan diferentes procesos. Así, el canal de televisión desde el cual surge el archivo de estudio es una entidad vinculada al ente público encargado de gestionar la cultura, la recreación y el deporte de la ciudad.

Dentro de las acciones que pone en práctica la política pública para la cultura está la existencia del canal de televisión público de la ciudad. El canal, a través de sus programas, logra un vínculo e impacto en la ciudad que tiene implicaciones simbólicas y prácticas. En ese sentido ha cocreado y difundido estéticas y tendencias creativas

---

<sup>2</sup> El último contenido es sobre la película *Domo*. Consiste en una entrevista y reseñas temáticas para acompañar su lanzamiento en salas de cine de Colombia. Puede consultarse en: <https://youtu.be/CKYVkoWWOWI>

artísticas, expresivas y procesos de memoria, opinión e información, entre los espectadores. También tiene un impacto directo en los equipos humanos vinculados a la institución, como lo son el personal administrativo, técnico y creativo, quienes han mantenido el funcionamiento de la entidad por 25 años.

Las dimensiones del canal y su impacto han cambiado de acuerdo con las administraciones políticas de la ciudad. Según los análisis, las mejores audiencias se lograron en el periodo 2012-2016, años en los que el canal también recibió importantes premios por su labor en derechos humanos y trabajo de investigación periodística<sup>3</sup>.

En ese contexto, en el año 2002, surge en el canal un programa cultural sobre cine que permite recoger durante las dos décadas siguientes material de estudio sobre la creación audiovisual y el movimiento cultural alrededor de esta expresión artística. Para ofrecer un breve contexto y análisis de la parrilla de programación del canal en el momento en que surge *El Espejo*, puede consultarse el libro: *Desconfianza, civilidad y estética: las prácticas formativas estatales por fuera de la escuela en Bogotá, 1994-2003*<sup>4</sup>. En este estudio se describe al Canal Capital como medio de televisión pública que comunica y pone en diálogo los objetivos de la agenda política con las estéticas independientes y las formas de ser libres de las ciudadanías.

El Canal, además de ser de fácil acceso y sintonización con cualquier aparato de televisión en una ciudad de más de seis millones de personas, es una institución que depende de la alcaldía de la ciudad y responde a una comunicación para la calidad de vida y la pedagogía en la participación democrática. Es por eso por lo que la parrilla de programación del canal debe reflejar el movimiento artístico de la ciudad promocionar estéticas y movimientos creativos. En información oficial de junio del 2023, lo expresa así el portal oficial de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte:

---

<sup>3</sup> Información del canal en: <http://www.monitoreodemedios.co/canal-capital/> . Consultado el 2 de junio de 2023.

<sup>4</sup> Sáenz Obregón, Javier. *Desconfianza, civilidad y estética: las prácticas formativas estatales por fuera de la escuela en Bogotá, 1994-2003*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/res/article/view/5415/5223>. Página 88.

Canal Capital es el sistema de comunicación pública de Bogotá-región que ubica a la ciudadanía en el centro a través del diseño, producción y circulación de contenidos y estrategias de comunicación, pertinentes para los grupos de interés, que aportan referentes de inteligencia colectiva para la construcción de una sociedad plural y participativa<sup>5</sup>.

El estudio de Javier Sáenz Obregón, en una parte dedicada al canal regional de Bogotá, critica la parrilla de programación señalando que los programas no logran un impacto en la audiencia ni desarrollos estéticos interesantes:

Programas que, por lo general, se inscriben dentro de lo que Omar Rincón ha denominado “a experiencia de la televisión pública” que, con excepciones notables, “es sinónimo de programas aburridos, llamados educativos o culturales, que sólo saben imitar el aula de clase [...], que no experimentan en estéticas, narrativas, temáticas, estilos, sensibilidades”.  
(88)

Más adelante nombra algunos programas educativos implementados en el 2001, entre los cuales está *El Espejo*. El análisis divide las tendencias de los programas en tres grupos: los producidos internacionalmente, los del ámbito nacional y los producidos por Canal Capital. Los primeros son productos de calidad estética estándar, financiados por embajadas, canales públicos y privados internacionales, y productoras independientes, con temáticas como conocimientos geográficos y culturales, animación, tecnología, medioambiente, negocios, flora y fauna colombiana, vida y salud. Los segundos son de carácter nacional, hechos por casas productoras especializadas. Los temas tratados son: infancia, deportes, desarrollo artístico, moral y democrático de niños y jóvenes, problemática urbana, seguridad y convivencia. Y los terceros, producidos por el canal, tienen como temática la lectura, el fortalecimiento de los valores familiares y ciudadanos, problemáticas de la juventud de la ciudad, vida

---

<sup>5</sup> <https://www.canalcapital.gov.co/institucional/mision-y-vision>

cotidiana y circunstancias locales, y algunos con énfasis en temas para personas adultas y mayores.

El primer tipo de programa responde en su mayoría a productos creados para canales en idioma castellano de televisoras públicas internacionales. Incluso, hoy en día todavía se emiten en diferido, noticieros, programas de entrevistas y documentales de canales de señal abierta. Los canales regionales de Colombia, por medio de convenios con embajadas, logran los permisos de emisión de estos productos. Este material cada vez es menor en la parrilla de programación de todos los canales. Ahora la oferta presenta más productos del tipo dos, según el estudio del profesor Sáenz Obregón.

En el segundo tipo de programas de Canal Capital, están los que responden a convocatorias abiertas en las que la casa productora seleccionada cuenta con libertad de criterio para la creación, pues es quien coordina todas las partes del proceso. Cada año los canales regionales y el canal público nacional ofertan convocatorias para la producción y realización, de donde sale lo que nutre sus parrillas de programación. Estos productos destacan en niveles de producción y estética, pero muchas veces carecen de continuidad en las parrillas de programación.

Los programas del tercer tipo son realizados por el canal, con recurso humano propio y equipos autofinanciados, en donde los cargos de realización y dirección son asumidos por un experto y los otros cargos se cubren o complementan con prácticas de estudiantes de comunicación y carreras relacionadas con el quehacer audiovisual. Esto se desarrolla bajo una lógica donde la relevancia de ciertos temas se garantiza con espacios en las franjas de la parrilla de programación, pero también, en tanto que es un medio público, el canal apoya con su programación la consolidación de pequeñas y medianas casas de producción de la ciudad. Lo anterior, junto con programas de embajadas y de otros canales públicos de señal abierta, nutren e internacionalizan la parrilla.

Legalmente, el canal depende de acuerdos entre la alcaldía (poder ejecutivo) y el Consejo (poder representativo de la ciudad). Los documentos que concretan la acción se llaman acuerdos y pretenden también incluir ciertos resultados de la discusión sobre el tema con otros actores gremiales y sociales. El medio de comunicación pasó de ser regido por el Acuerdo 2 de 1997 (marzo 21) al Acuerdo 007 de 2005 (septiembre 27)<sup>6</sup> donde se deja claro que el canal es una entidad vinculada a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía de Bogotá.

En el primer Acuerdo se establece un cargo gerencial que puede contratar la parte administrativa y control interno de la entidad y productos ya creados para armar la parrilla de programación. Hasta el año 2005, en el organigrama de la entidad solo existían dos puestos de planta para realizadores audiovisuales, el resto de la programación era realizado por expertos y conjunto de practicantes de universidades. Esto se amplía en el segundo Acuerdo donde se hace una inversión de dinero continua para que el canal garantice su permanencia en el tiempo y unas adecuadas condiciones técnicas de emisión de señal abierta.

Es para este canal que se hace *El Espejo*, programa del cual se sistematizó el archivo de entrevistas sobre cine hechas entre el 2009 y el 2020. *El Espejo* fue un programa emitido semanalmente, a veces diariamente, entre el 2002 y el 2009, y entre el 2012 y el 2016 en diferentes franjas y horarios, en formatos de 24 y 52 minutos en Canal Capital, otros canales regionales de Colombia, y también por Señal Colombia, el canal público de cobertura nacional. Todos ellos son canales de emisión y señal abierta o pública. Desde el 2016 el espacio se emitió con menos frecuencia en redes sociales, el Canal *Zoom* y el Canal del Congreso de Colombia. El carácter innovador y la audiencia destacada<sup>7</sup> de *El Espejo*, son variables que permitieron la continuidad en la emisión por televisión abierta, en tanto que concordaban con el Acuerdo del 2005 y la ley de cine de Colombia de 2003. Hizo parte del ecosistema audiovisual acompañando

---

<sup>6</sup> Publicación oficial consultada el 16 de julio de 2003 en: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=23233&dt=S>

<sup>7</sup> El registro de la audiencia de Canal Capital del día martes 23 de abril de 2013 muestra a *El Espejo* con la más alta, lo que corresponde, aproximadamente, a 35.854 espectadores. Ver **Figura 1**.

y difundiendo el movimiento de una ciudad alrededor del cine, abarcando también la presencia del cine latinoamericano en festivales internacionales.

En Señal Colombia y Canal Trece (uno de los canales regionales del país) existieron dos programas parecidos: *Ojos nuevos* y *Opera Prima*. En *Ojos nuevos* se entrevistaba a los realizadores y se ponían fragmentos de las obras. En *Opera Prima* se emitían, como en *El Espejo*, las obras sin edición y con presentaciones por parte del equipo de creación de las películas. Un estudio sobre lo representado audiovisualmente en ese programa dialoga con este texto<sup>8</sup>.

Antes de *El Espejo*, con el cine como tema, existía en el Canal el programa *Premier Capital*, que dentro de la parrilla de programación respondía a un programa cultural. Este espacio era un magazín con diferentes secciones que repasaba la cartelera de cine con los avances de las películas y detrás de cámaras de los estrenos. Se emitía más cantidad de material de películas de Hollywood, aunque también del cine nacional, latinoamericano o europeo. La audiencia era alta (comparada con otros programas del Canal), además de ser atractivo porque obsequiaba boletas a los televidentes para las funciones de estreno promocional de muchas de esas películas.

El material de marketing promocional era tanto que permitió proponer otro programa: *Hollywood Detrás de Cámaras*, en donde se emitía casi sin edición el contenido promocional de cada película en formatos E.P.K. por sus siglas en inglés: Electronic Press Kit. Este espacio, solo para los detrás de cámaras, hizo que el magazín *Premier Capital* incluyera más contenidos y temáticas. Se incluyó también la cartelera de muestras y eventos de cine de la ciudad y se creó una sección dedicada a la producción local, denominada “Hecho en Bogotá”. Fue el espacio propicio para

---

<sup>8</sup> Rivera-Betancur, J. L. & Díaz-Bohórquez, J. C. Nuevos realizadores de cortometrajes en Colombia: Narrativas y discursos. *Palabra Clave* 16 (2), 2013, pp. 559-582. <https://revistas.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/download/2662/3196?inline=1>. Consultado en junio 20 de 2023.

comenzar a recopilar todo tipo de producción audiovisual, especialmente cortometrajes de escuelas de cine o aficionados a la imagen.

Los tres programas pertenecían a la franja cultural, según el tema, y a las franjas juvenil y adulta, según acercamiento etario. La parrilla de programación del Canal y de la mayoría de los canales regionales de Colombia, responde hasta hoy a la organización de franjas horarias determinadas para ciertos públicos y ciertas temáticas. Así, por ejemplo, la mañana es para el nicho infantil, el mediodía para adultos, la franja tarde para juvenil y la noche es entre juvenil y adulto. Y temáticamente las franjas son: de opinión, informativa y cultural.

La franja cultural promovió una amplia oferta de productos televisivos en los cuales se plasmó la importancia de la apropiación de un bien público, que es el acceso a formas culturales como eventos, actividades, proyectos y experiencias que llevan a la formación del televidente desde una perspectiva lúdica, y en las cuales el arte es el vehículo de acceso a propuestas fomentadas por instituciones nacionales e internacionales. La franja cultural busca un impacto en la circulación de conocimiento como eje de la producción cultural de la sociedad; el deporte, el cine, la gastronomía, el acercamiento a otras sociedades latinoamericanas y europeas, se convierten en temas de interés para el público en general. Bajo estos conceptos se desarrollaron los tres programas mencionados para esa franja.

*El Espejo*, *Premier Capital* y *Hollywood Detrás de Cámaras* eran emitidos en la franja cultural y en el horario tarde noche, conocida como *Prime time*, entre 6 y 9 pm. Por otra parte, y considerando el contenido de los cortos emitidos en *El Espejo*, el programa siempre hizo parte de la franja nocturna y cultural, emitida después de las 10 pm. Y aunque para el análisis y conformación de este acervo se tomen solo 101 grabaciones, el archivo de entrevistas del programa abarca cerca de 400.

Con un número considerable de cortometrajes y creadores identificados en la sección “Hecho en Bogotá” de *Premier Capital*, junto con el espacio de práctica profesional,

se propuso el programa *El Espejo*. La primera emisión de *El Espejo* fue basada en entrevistas a jóvenes creadores y sus obras, planos secuencia que fueron producto de un taller sobre cine y ética dictado en la Universidad Nacional de Colombia por el creador polaco Krzysztof Zanussi<sup>9</sup>.

En *El Espejo* los autores entrevistados presentaban sus producciones audiovisuales, consecuencia de procesos de formación académica en escuelas de cine o programas de comunicación, fotografía, publicidad, artes o diseño. También se emitían realizaciones independientes en donde participaban cineastas de largo recorrido, cortometrajistas menos conocidos, realizadores *amateurs*, documentalistas y experimentales.

En un editorial del periódico colombiano *El Tiempo*, Omar Rincón señaló a *El Espejo* como el mejor programa nacional de Canal Capital en el año 2003, resaltando su trabajo en el cubrimiento de festivales de cine de Latinoamérica y por promover búsquedas y lenguajes audiovisuales nacionales<sup>10</sup>.

En *Estado del arte del área de las artes audiovisuales en Bogotá D. C.*, estudio hecho por Ana Lucía Ramírez como investigadora principal y Ángela Beltrán como investigadora asistente<sup>11</sup>, se reseña 79 veces el trabajo de *El Espejo*. Este diagnóstico sobre el sector audiovisual (que abarca entre el año 2004 y el 2016), referencia a *El Espejo* como programa de televisión y festival de cine importante por la difusión, análisis y aporte al audiovisual en Bogotá. En palabras de las autoras:

---

<sup>9</sup> El primer programa de *El Espejo* fue emitido el día 20 de junio de 2002, a las 21:30 horas, donde se ve al cineasta Krzysztof Zanussi y los ejercicios de sus estudiantes en el taller sobre cine ético que dictó en la carrera de cine y televisión de la Universidad de Colombia. <https://youtu.be/-6w0ufXwuYE>

<sup>10</sup> Rincón, Omar. "El programa del 2003: *El Espejo*". *El Tiempo*. 9 de enero de 2004. Consultado el 20 de junio del 2023 en: [eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1575442](http://eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1575442)

<sup>11</sup> Beltrán, Ángela y Ramírez, Ana Lucía. *Estado del arte del área de las artes audiovisuales en Bogotá D. C.* Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas, 2009. Se puede consultar abierta y gratuitamente en: <https://culturaciudadana.gov.co/sites/default/files/2021-11/audiovisuales-bogota-2009.pdf> Consultado en junio 20 de 2023.

La televisión, como ya se aclaró en la introducción, con la definición del objeto de investigación de este estudio, se aborda únicamente desde la perspectiva de la circulación de audiovisuales no institucionales, realizados en Bogotá. El estudio toma en cuenta los espacios en canales locales de televisión orientados a tal fin, ejemplificados idealmente en la experiencia de *El Espejo* de Canal Capital. (129)

El mismo estudio describe detalladamente los propósitos que el programa indagaba y que, a modo de antecedente, nos permite reflexionar acerca de ciertas tendencias en este trabajo:

Es importante destacar el espacio que *El Espejo* ha abierto a la exhibición de audiovisuales por un medio masivo de comunicación como la televisión: En diversos canales comunitarios y regionales de televisión se han generado espacios de exhibición tales como “Cineclub ciudadano” (Canal Sur, Bogotá, 1999), “Hecho en Bogotá” (Canal Capital, Bogotá, 2000), “Premier capital” (Canal Capital, Bogotá, 2001). Este formato de exhibición se ha consolidado en junio de 2002 con la primera emisión del programa *El Espejo*, único espacio de la televisión colombiana de carácter independiente dedicado a promover y difundir producciones audiovisuales nacionales (sin distinción de género o formato). El programa de televisión *El Espejo*, además de la presentación ininterrumpida de cortos, realiza también entrevistas en las que los realizadores presentan al público aspectos particulares de su trabajo y generalidades del oficio; por último, al finalizar el programa, invita al público a escribir a su correo electrónico, permitiendo así la comunicación entre creadores y espectadores. Esta serie de programas de televisión ha emitido más de 1800 películas colombianas de corta duración, entre documentales, experimentales, argumentales, videoclips, etc., ha realizado más de mil entrevistas a cineastas y personas implicadas en la realización audiovisual, estado del arte del área de las artes audiovisuales en Bogotá D. C. y ha consolidado un lugar en el cual el nuevo cine de Colombia se presenta ante un público masivo. (139)

En la investigación para la maestría de educación de la Universidad Nacional de Colombia realizada por Oscar Alexander Benítez Torres<sup>12</sup>, se referencia el programa *El Espejo* como parte de la propuesta de Canal Capital que desde su programación intenta ejercer influencia pedagógica alrededor de la paz, los derechos humanos, las expresiones artísticas, la participación y la democracia. Específicamente el estudio describe la propuesta desde un eje cultural donde se incluye el programa. También se habla del programa en el premiado estudio *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia* de Ximena Ospina Hurtado<sup>13</sup>. La autora señala el contenido del programa como uno de los pocos ejemplos de difusión, conocimiento, estudio y circulación del cine en las parrillas de programación de los canales del país:

Al lado de *Ópera Prima* está tal vez el programa más representativo de la presentación de la emisión televisiva de trabajos audiovisuales de cortometrajes. Se trata de *El Espejo*, un programa de difusión y estudio de la imagen en movimiento que se emite desde 2002 por Canal Capital.

El formato del programa permite la introducción de material audiovisual por parte del realizador, quien se presenta a sí mismo y describe su producto audiovisual, ya sea un cortometraje de ficción, un documental, una animación o un experimental. Además, “este espacio de construcción y aprendizaje audiovisual”, como lo definen sus creadores, ha servido de herramienta para entender el cortometraje, género que ha tomado fuerza en los últimos años, no sólo por su valor intrínseco, sino como ejercicio de experimentación.

Además de ser un espacio que promueve la creación de los jóvenes cineastas, El espejo es también un festival de cortometrajes que ya goza de

---

<sup>12</sup> Benítez Torres, Oscar. *Canal Capital: una propuesta de televisión pública con posibilidades para la educación*. Tesis de máster, Universidad Nacional de Colombia, 2016. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/56174> Consultado en junio 20 de 2023.

<sup>13</sup> Ospina Hurtado, Ximena. *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia*. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas, 2008. IV Premio de ensayo histórico, teórico o crítico sobre cine colombiano, 2008.

reconocimiento entre los cineastas y entre el público amante del séptimo arte. En 2009 llega a la edición número seis. (82)

Complementando la actividad de información-formación global sobre el cine, se fortaleció la escena cultural local de Bogotá con la creación de un festival de cine en el que, indagando en el material local exhibido, se contribuyó a una apropiación y creación estética por parte de poblaciones de la ciudad interesadas en lo audiovisual. Este evento cinematográfico que hacía énfasis en los cortometrajes y escuelas de cine y que cultivó un amplio público y asistencia durante sus 17 ediciones, se realizó paralelamente desde el primer año de emisión al programa *El Espejo*. Mientras el programa informaba sobre las actividades de las instituciones públicas audiovisuales, el movimiento audiovisual no público y los espacios de diálogo entre la ciudadanía interesada y la administración, el festival generaba otro ángulo del diálogo y la apropiación cultural audiovisual por medio de la interacción del público diverso que asistía de manera masiva a las pantallas de cine dispuestas por el festival. Así se pasó del dialogo particular de las pantallas de televisión, al diálogo social de las pantallas de cine.

Este festival de cortos surgió con el trabajo de un colectivo que propuso, a partir de las acciones alrededor del cine, una personería jurídica para participar en procesos y convocatorias de políticas públicas para la obtención de recursos que permitieran realizar el festival y otros eventos. Se creó la Corporación Audiovisual El Espejo, que diligencia el Festival de Cortometrajes y Escuelas de Cine El Espejo y el programa de televisión hasta hoy.

El festival y la corporación son registrados en la tesis de magíster y la doctoral de la investigadora Anne Burkhardt. En el primero de estos estudios se analiza el impulso creativo que la ley 814 del 2003 da al cine hasta el año 2008, identificando un conjunto

de tendencias estéticas<sup>14</sup>. En el segundo se hace una revisión histórica y crítica del cine colombiano, identificando cómo las tendencias de lo regional y el discurso fílmico sobre la violencia confluyen en varios momentos casi que construyendo desde ahí una narrativa del cine de este país sudamericano<sup>15</sup>.

La tesis de maestría de Camilo Andrés Calderón Acero, titulada *Festivales de cine en Bogotá: análisis de una oferta audiovisual alternativa*<sup>16</sup>, reporta la labor del festival en la circulación, apropiación y formación de públicos del arte audiovisual en la ciudad de Bogotá. La investigación incluye al festival en su muestra de análisis y resalta su contribución en las búsquedas estéticas audiovisuales:

En esa búsqueda curatorial no se ha puesto el foco en lo tradicional sino en lo que se puede denominar más como cine de no-ficción o experimental que explote en muchos niveles la creatividad de su autor o autores. De hecho, bajo esa visión se piensa el producto audiovisual como una creación colectiva, que tenga una búsqueda estética explícita. Eso ha llevado a que el festival incluya procesos que están ligados a otras artes como la fotografía o vídeoensayo, dejando de lado el concepto de géneros y algo que denomina F. Moreno (2018) como dispositivos audiovisuales: “Nos interesa ese proceso de bajo presupuesto que genera el cine de autor, en el que una persona consigue los recursos y las maneras de sacar adelante sus películas. (...) A veces presentamos cosas muy raras: por ejemplo, el proyecto de *El Vagón*, que era un experimental hecho con fotos viejas de Andrés Santamaría, un realizador bogotano. Todo lo que sea inclasificable nos interesa, lo que no sea fácilmente metido en un cajón, esas cosas audiovisualmente nos interesan”. (158)

---

<sup>14</sup> Burkhardt, Anne. *El cine colombiano contemporáneo. Enfoques temáticos y estéticos en la obra de jóvenes directores desde la Ley de Cine. 2003-2008*. Tesis de máster, Johannes Gutenberg Universität Mainz, Alemania, 2008.

<sup>15</sup> Burkhardt, Anne. *El cine colombiano. Estrategias narrativas y estéticas en las representaciones fílmicas de la historia y el presente colombiano*. Tesis doctoral, Facultad de Estudios de los medios de comunicación, Eberhard Karls-Universität Tübingen, Alemania, 2009.

<sup>16</sup> Calderón Acero, Camilo Andrés. *Festivales de cine en Bogotá: análisis de una oferta audiovisual alternativa*. Tesis de máster, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina, 2020.

La misma investigación destaca la relación del festival con el programa de televisión y reflexiona sobre cómo el manejo de las políticas públicas de las distintas administraciones estatales afectó a largo plazo la emisión y continuidad del programa y, así mismo, del festival:

Así el programa de televisión potenció durante muchos años las acciones del festival, pero a medida que cambió la administración local, el espacio televisivo empezó a tener intermitencia, siendo incluido o no como parte de la parrilla según el gobierno de turno. Este hecho detalla cómo las iniciativas culturales requieren mecanismos que permitan su independencia de las entidades estatales, no tanto por temas ideológicos sino porque la misma subsistencia de ellas no debe ir de la mano de la coyuntura sino de políticas públicas formuladas a largo plazo. (156)

El mismo autor realiza, en otro documento<sup>17</sup>, un inventario y caracterización de algunos de los festivales de cine de Colombia dentro del ecosistema audiovisual, destacando los elementos que otorgan identidad a cada uno de estos festivales y un denominador común:

Las entrevistas en profundidad a los representantes de los festivales de cine en Bogotá visibilizan elementos en común acerca de la visión del cine y la realización de un festival. Festivales grandes como *Bogoshorts* y la *MIDBO* han conquistado espacios y se han transformado en referentes de la ciudad; *El Espejo*, que se orienta más hacia el cine universitario y comunitario, donde la exhibición es un espacio de interlocución entre los poderes y la comunidad; o *SmartFilms* donde las nuevas tecnologías dan paso a la creatividad en múltiples formas y formatos. Cada uno de ellos resalta el

---

<sup>17</sup> Calderón Acero, Camilo Andrés. "Gestión de festivales de cine en Bogotá: Más allá de la formación de públicos". *Comunicación y Medios*, vol. 29. no 42, 2020, pp. 116.

valor del cine como formador de públicos, no siendo ésta la única orientación válida. (116)

Es importante anotar que la formación de públicos es una empresa con distintos matices y difiere de acuerdo con los objetivos de cada festival de cine o programa de televisión. Para *El Espejo* se trataba de fomentar el cine y el audiovisual como un vehículo que informara y cuestionara la realidad del público; el cine y sus protagonistas como un vehículo central del acto reflexivo y lúdico de informar; la experiencia audiovisual como estímulo de la formación de criterio cinematográfico y social; una actividad para ciudadanos, no para usuarios ni consumidores. De manera que una actividad que se entiende para el entretenimiento puede ser también formadora de criterio y este a su vez es una herramienta para dialogar o cuestionar, incluso las políticas del Estado. No siempre los festivales más destacados son los que cimentan estas premisas en la formación de público. En palabras de Calderón Acero:

Por lo tanto, recalcan la necesidad de una interlocución constante entre los miembros del gremio y el Estado. Al Estado se le atribuye un rol activo como promotor de iniciativas que elevan la actividad de exhibición alternativa con financiación y otros elementos de fomento y capacitación. Sin embargo, todavía persiste el reclamo por mayores recursos, máxime cuando el número de festivales en el país aumenta día a día. La sostenibilidad de este tipo de eventos se convierte así en uno de los mayores retos para su supervivencia, de la mano de su propia formalización como organizaciones e incluso como empresas. (116)

Frank Patiño en *Cuadernos del cine*<sup>18</sup> resalta la contribución del festival *El Espejo* en acciones de agremiación y activación del sector en la cinematografía latinoamericana y nacional. El artículo reporta la creación de una primera red latinoamericana de festivales y la gestión de la asociación nacional de festivales de cine de Colombia

---

<sup>18</sup> Patiño, Frank. "De la oscuridad de las salas a las luces de la industria: un recorrido por los festivales de cine en Colombia". *Cuadernos de cine colombiano. Exhibir y circular: La magia en la mirada*, no. 27, 2017, pp. 75. [https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros\\_pdf/cuadernos2017.pdf](https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/cuadernos2017.pdf)  
Consultado en junio 20 de 2023.

(ANAFE) que funciona y potencializa la unión de eventos de cine actualmente en el país<sup>19</sup>. Esta colectividad ha sido clave para el diálogo y construcción de políticas públicas para la circulación de audiovisuales, tanto en el plano nacional como en el latinoamericano. En el ámbito nacional, la circulación y la difusión plantea un diálogo cultural entre lo regional y lo nacional, promoviendo narrativas que destacan por lo local, así como autores noveles que, debido a su ubicación geográfica o de sus incipientes recursos, son desconocidos en las ciudades capitales, que siguen siendo centros decisivos del poder político y cultural. En el plano latinoamericano, se ha fortalecido el diálogo entre narrativas y autores de un nivel más profesional, impulsando lo local hacia lo global.

Por iniciativa de los festivales *El Espejo*, Villa de Leyva y Cartagena, se crea en el 2009 la Plataforma de Festivales Latinoamericanos (PLAF), con la intención de agrupar eventos cinematográficos de la región. Al año siguiente en el FICCI, el Ministerio de Cultura apoya el primer encuentro de festivales de cine reuniendo a más de cuarenta de ellos. Tras discutir acerca de la ley de cine, la situación de la exhibición alterna en el país, los problemas de financiamiento y funcionamiento de los festivales de cine y, sobre todo, de resaltar la importancia de su tarea tanto como formadores de públicos como principal circuito de circulación del cine colombiano, firman la llamada “Declaración de Cartagena”, que da origen a la creación de la Asociación Nacional de Festivales, Muestras y Eventos Cinematográficos (ANAFE), en la que manifiestan que su objetivo será “fortalecer el circuito de exhibición, distribución y formación de públicos; contribuir al desarrollo de la cultura audiovisual; y representar a los agremiados ante las entidades públicas y privadas, nacionales e internacionales. (75)

Además de la contribución del programa y del Festival de Cine El Espejo (recordemos que ambos son la fuente del archivo de entrevistas de este estudio) para articular

---

<sup>19</sup> El portal de internet de ANAFE Asociación nacional de festivales y muestras de cine presenta un cronograma de eventos de cine en el país y asocia a más de 70 iniciativas de circulación y exhibición. [www.anafe.co](http://www.anafe.co)

sectores audiovisuales y promover el diálogo entre estas instancias y los entes públicos, el impacto de su actividad se aprecia en la respuesta del público a los eventos que realizaba y en las audiencias del programa.

Ese vínculo entre el programa de televisión y el festival, se refleja en la audiencia masiva asistencia a actividades y eventos. Se destaca entre estos “El Cine no ha muerto”, realizado en el marco del 5º Festival de Cine El Espejo en el año 2008. Fue un evento de transmisión en vivo por la televisión a través del programa *El Espejo*, emitido desde el Cementerio Central de Bogotá, en el cual se rindió homenaje al cineasta Jairo Pinilla<sup>20</sup>, a la documentalista Marta Rodríguez<sup>21</sup>, a Carlos Mayolo<sup>22</sup> y a Mady Samper<sup>23</sup>. La película *Todo comenzó por el fin*, un homenaje de Luis Ospina<sup>24</sup> a Carlos Mayolo, incluye un fragmento de dos minutos de imágenes de la transmisión de este evento generado por el festival. También existen notas de prensa y estudios que dan cuenta de los cubrimientos y actividades del programa y del festival durante 17 años.

Con el propósito de lograr un diálogo entre la producción local y la industria global entendida desde Latinoamérica, el programa *El Espejo* decidió acompañar a las

---

<sup>20</sup> Pinilla, Téllez, Jairo José. Cali, Colombia: agosto de 1944. Es un director de cine considerado el padre del terror, el suspenso y la ciencia ficción en Colombia. <http://www.retinalatina.org/person/jairo-jose-pinilla-tellez/>

<sup>21</sup> Rodríguez, Marta. Bogotá, Colombia: diciembre de 1933. Directora documental. Es pionera en el cine documental antropológico y etnológico de Colombia. Sus documentales *Chircales*, *Planas*, *Nuestra voz de tierra*, *Amor*, *mujeres y flores*, son considerados obras clásicas fundacionales del cine latinoamericano. <https://martarodriguez.com.co/marta-rodriguez>

<sup>22</sup> Mayolo, Carlos José. Cali, Colombia: septiembre de 1945 – Bogotá, febrero del 2007. Director de cine. Hizo parte del Grupo de Cali, que en los años 70 fundó el cineclub de Cali y la revista *Ojo al Cine*, junto a Luis Ospina, Ramiro Arbeláez y Andrés Caicedo. [https://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=3672](https://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3672)

<sup>23</sup> Samper, Mady. (Sin fecha) Directora y editora documental. Algunos de sus trabajos son *La guandoca*, *Esperanza*, *El Huacán* y *Mutación*. Remitimos a esta publicación para ampliar la información acerca de la cineasta:

[https://documentalcolombia.org/wp-content/uploads/2018/08/acercamiento\\_al\\_documental\\_en\\_la\\_historia\\_del\\_audiovisual\\_colombiano.pdf](https://documentalcolombia.org/wp-content/uploads/2018/08/acercamiento_al_documental_en_la_historia_del_audiovisual_colombiano.pdf)

<sup>24</sup> Ospina, Luis. Cali, Colombia: junio de 1949 – Bogotá, septiembre de 2019. Guionista, productor y director de cine. Dirigió alrededor de 34 producciones. Junto a Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez y Andrés Caicedo fundaron el cineclub de Cali y la revista *Ojo al Cine*. [https://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=3685](https://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3685)

películas colombianas en festivales internacionales de cine. El festival de cine de La Habana en el 2002, el festival de cine de Cartagena en el 2003 y el festival de cine de San Sebastián en el 2003, fueron los primeros eventos en cubrirse. Se entrevistaba a cineastas colombianos que participaban en estos eventos y a cineastas de otros países de Latinoamérica o Europa. Se hizo cubrimiento de festivales de cine español y de otras latitudes de Europa en los que se incluyeron importantes participaciones del cine latinoamericano. En espacios noticiosos de Canal Capital y en el programa *El Espejo*, se emitían las entrevistas sin edición, material promocional como *trailers* y fragmentos de las películas participantes en estos festivales. Parte de esos materiales eran suministrados por los mismos realizadores o productores de las películas.

Con motivo de esta investigación, esa labor de periodismo cultural se ha retomado y por Canal Zoom (canal universitario nacional en Colombia) han sido emitidas varias notas periodísticas. Además, se hizo una emisión del programa *El Espejo* por el Canal 13 de Colombia, estación regional pública del centro de la geografía colombiana, en el que se comentó ampliamente acerca de *Los reyes del mundo*, película de Laura Mora, ganadora en el festival de cine de San Sebastián 2022. La audiencia en vivo del programa por señal abierta, según los estudios del canal, fue de 46.316 televidentes<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Análisis de audiencias, especial sala Trece: *Los reyes del mundo*. Franja prime. 2022. Aquí puede ver el programa emitido en el canal YouTube del canal Trece Colombia: [https://youtu.be/ddBBsxTXTH4?si=Vg5k9pk\\_4PQXE95-](https://youtu.be/ddBBsxTXTH4?si=Vg5k9pk_4PQXE95-) .



## **2. CONTEXTO DE LAS ENTREVISTAS: DIÁLOGO DE SABERES DESDE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN AUDIOVISUALES**

En el anterior capítulo se explicó cómo se fue construyendo un archivo sobre distintos autores de la industria del cine, mediado por películas estrenadas en festivales y eventos sobre cine, especialmente en la ciudad de Bogotá. Las conversaciones que componen el archivo fueron hechas y grabadas en festivales o lanzamientos de películas y con autores invitados para *El Espejo*, y respondían a la lógica de un programa de televisión local de Bogotá, donde el idioma y el territorio determinaban la audiencia, los protagonistas del festival y el espacio televisivo. Una ventana a la producción local con información sobre el cine global que abrió un espacio en la dinámica entre expertos, practicantes, realizadores y audiencias.

Debido al uso de diversos dispositivos de grabación, las entrevistas muestran diferentes métodos y resultados. En los festivales de cine o lanzamientos de películas, la organización o agente de prensa permite a cada personaje un espacio de 10 a 15 minutos de entrevista con previa concertación de cita específica para el programa. Hay entrevistas con autores invitados donde el diálogo se desarrolla cronológicamente sobre sus películas y formas de creación; otras, donde los entrevistados exponen su relación con los temas abordados y la temática de la película en cuestión. Durante todo el proceso, se logró en esa dinámica propia del programa, una creación conjunta con diversas personas que fortalecieron la imagen y alcance en audiencia del programa.

Las entrevistas responden a una forma de estudio de caso único. Las preguntas y respuestas son diversas. Cada entrevista habla de una creación en particular o de un creador; de alguna manera se asume que cada película es una forma única de desarrollar un arte. Para cada obra se ha seguido un complejo plan, particular en cada equipo de realización, en su puesta en escena, el montaje, la sonorización y el proceso de distribución.

Cuando se produjo cada una de las piezas del archivo, la lógica de realización obedeció a la de un realizador audiovisual cultural para un canal de la televisión pública, y en esa dinámica no se proyectó que ese trabajo pudiese ser después un material de archivo relevante en el tiempo, ni ser objeto de estudio para una investigación doctoral aplicada. Sin embargo, para ese proceso de realización, las preguntas tenían como detonante la indagación por el momento germinal de la carrera del cineasta o creador; luego, se seguía, una a una, por sus obras y sus temas, con preguntas nucleares que ampliaban y desarrollaban texto y contexto del tema en cuestión. Este modo de hacer las entrevistas es lo que ahora permite estudiar las respuestas y reflexiones como un conjunto personal y cronológico en relación con los temas que afectan a los realizadores y su momento. Es de destacar que en la labor periodística había un interés pedagógico en el que la entrevista era para descifrar cómo alguien había hecho una película, de qué se componía esa experiencia, cuáles habían sido los estímulos y los procesos por los que había transitado la experiencia antes de ser lenguaje audiovisual; esto, por supuesto, con el propósito de compartir este conocimiento con la audiencia. Esta práctica, con más o menos veinte años de trabajo en su construcción, ha permitido aplicar a ese archivo un proceso de investigación doctoral.

Ahora al ver en detalle las piezas, surge la mirada desde los procesos de investigación en artes, en este caso en el marco de las artes audiovisuales. En el archivo de referencia se pueden hallar tendencias indagando los caminos y procesos seguidos por los creadores para sus obras. Esto también se refleja en la distribución porcentual de los diferentes campos del audiovisual examinados a través de los entrevistados,

donde la inspiración, interpretada desde el campo de la dirección, puede ser estudiada para detallar su proceso y las tendencias que en él puedan existir.

Con el paso del tiempo, al revisar el proceso, cobra significado la constancia de la labor y sus evoluciones. En cuanto al tipo de profesión de los integrantes de la muestra, se echa de menos retrospectivamente un mayor número de personal técnico. Se impone la tendencia preestablecida de entrevistar a las cabezas de la creación, dirección y producción, y a las actrices o actores, dejando de lado otras visiones de hacer el cine, que pueden ser más profundas, prácticas y cotidianas, como son las que pueden tener quienes desarrollan las profesiones técnicas del registro y la creación audiovisual, entre ellos sonidistas, electricistas, iluminadoras, maquilladores, para mencionar solo algunas de esas labores inherentes a la creación pero sobre quienes no recae, habitualmente, el interés a la hora de indagar sobre el arte audiovisual.

Por mencionar algunas de las observaciones de los equipos técnicos, ellos reportan, por ejemplo, que en las producciones comerciales suelen ser más cumplidos con los acuerdos de los contratos, los pagos son a tiempo y las condiciones de la grabación son favorables. Para este personal del cine algunas producciones independientes o de autor a veces significan incumplimiento en las condiciones de los contratos, los pagos se aplazan, las jornadas laborales son más largas y el trabajo se desarrolla en incomodidad de condiciones. Esto parece ser normal por las dificultades que implica la creación independiente o de autor, pero tal vez es algo normalizado debido a que no se escucha su voz sino la de quienes dirigen la creación; si se entrevistara mayoritariamente a las otras personas que hacen posible el cine, puede ser que la reflexión sobre la condición laboral de los creadores audiovisuales en todas sus dimensiones fuese algo distinta, con más amplitud en su mirada.

En el debate sobre las formas en que se puede pensar y concebir el arte en la academia y los procesos que siguen los cineastas entrevistados, se pueden encontrar ideas útiles a la pedagogía de la creación audiovisual. En estas charlas y en los

diálogos, se revelan trazos y tendencias, formas de asumir y desarrollar películas en los últimos quince años.

Las películas a las cuales refiere el archivo han sido parte de la selección oficial en algún evento cinematográfico que, en este caso, legitima el arte audiovisual. Los análisis y reflexiones sobre los festivales y eventos pueden funcionar, en la lógica de la investigación en artes, como una evaluación de pares o expertos <sup>26</sup>. Esto en el marco de una investigación que aporta a la pedagogía del cine y los estudios culturales desde el periodismo cultural, involucrando también una reflexión sobre toda la experiencia de casi dos décadas.

Es preciso tener en cuenta las características del periodismo cultural de El Espejo y las prácticas de libertad que en un medio público permitieron explorar las particularidades acerca de la investigación-creación de piezas audiovisuales locales y también de gran relevancia en Latinoamérica y Europa. La actividad del programa y del canal tiene que ver con la función pedagógica del medio público, algo que las empresas de comunicación privadas pueden dejar de lado. El conjunto de preguntas de las entrevistas depende del evento, de la película lanzada, de la situación, entre otras variables, pero todo ese conjunto intenta responder qué es el cine para los creadores y qué hacen para desarrollar esas definiciones. Las preguntas indagan sobre cuáles son los distintos acercamientos y formas de desarrollar la imagen y el sonido en pro de esa creación que ahora puede ser vista públicamente. Esto se refleja en el sustancial porcentaje de los puntos de vista desde la dirección. El 66 % del acervo da cuenta de cómo las obras son creadas, qué pasos son seguidos para lograr ese objetivo y las diferentes formas de abordarlo; se interpela al creador participante de la obra para que comparta su metodología y descubrimientos en el proceso de la elaboración de una obra audiovisual, y así, logramos entender algo del proceso creativo.

---

<sup>26</sup> Acerca de la investigación-creación en artes se profundizará en el siguiente capítulo donde se pone en diálogo lo encontrado en el archivo con literatura sobre ese tema.

El interés pedagógico de estas conversaciones es lo que permite ahora reconocer ciertos caminos o tendencias en los procesos de investigación-creación de una obra audiovisual. Como señalé en la introducción, el número de entrevistados alcanza las 114 personas, resultado de cubrimientos periodísticos de festivales y encuentros de cine e investigación. Las variables entre las entrevistas son múltiples; las influencias y las motivaciones, también. Sin embargo, nos arriesgamos a describir tendencias o momentos en esa creación, a partir de las formas con las que los entrevistados explican su trabajo, dan cuenta de las cosas que hacen, e investigan y prueban para los diferentes procesos creativos de sus películas o de una en particular.

La sistematización de esas respuestas en una caracterización de tendencias resulta útil a la pedagogía del trabajo cinematográfico. Es posible que la narración que los creadores hacen de sus formas de creación de dispositivos, motive los procesos de estudiantes en la apropiación de lo audiovisual y aporte ideas y conceptos acerca de cómo usar los recursos audiovisuales. Siendo la pedagogía nuestro primer foco de estudio, haremos una aproximación a la propuesta de investigación-creación en artes para asomarnos a su aplicación dentro de la comunidad académica y universitaria.

Considerando las diferencias entre cada campo del conocimiento que aquí dialoga (el periodismo cultural, la pedagogía y los estudios culturales) y en aras de reducir brechas conceptuales, hemos revisado estudios sobre la investigación-creación en artes, sus conceptos y recorrido en la justificación académica universitaria de programas que trabajan con la expresividad y emotividad humana.

Los estudios sobre el tema se centran en explicar cómo funciona la investigación-creación en artes considerando la ontología, epistemología y metodología de campos de conocimiento, como lenguajes expresivos. La discusión teórica parece reflejar el problema práctico de cómo las universidades, frente a las nuevas clasificaciones de sus procesos académicos, deben justificar o explicar ante otros campos las características determinantes y específicas de las prácticas artísticas que parecen

distintas a las de las ciencias duras donde, entre otras, la medida es la norma. En un análisis pionero en el campo, Henk Borgdorff<sup>27</sup> plantea así la cuestión:

La pregunta ontológica es (a): ¿Cuál es la naturaleza del objeto, del tema, en la investigación en las artes? ¿Hacia dónde se dirige la investigación? Y ¿en qué sentido se diferencia de otra investigación académica o científica? La pregunta epistemológica es (b): ¿Qué tipos de conocimiento y comprensión abarca la práctica artística? ¿Y cómo está relacionado ese conocimiento con otros tipos de conocimiento académicos más convencionales? La pregunta metodológica es (c): ¿Qué métodos y técnicas de investigación son apropiados para la investigación en las artes? ¿Y en qué sentido difieren éstos de los métodos y técnicas de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades?

Bajo etiquetas como “práctica artística como investigación” o “investigación en y a través de las artes” ha surgido un tema de discusión durante los últimos años, que contiene elementos tanto de la filosofía (sobre todo, de la epistemología y la metodología) como de políticas y estrategias docentes. Esto lo convierte en un tema híbrido, lo que no siempre contribuye a la claridad del debate. (1, 17)

El mismo análisis desde una consideración del contexto y los estudios sobre el tema, plantea tres tipos de acercamientos a la cuestión: (a) investigación sobre las artes, (b) investigación para las artes e (c) investigación en las artes.

En el primer acercamiento, el investigador no debe ser, necesariamente, artista. El análisis se realiza sobre los procesos creativos y metodológicos desde una mirada externa al procedimiento. Los reportes y descripciones de las acciones de los creadores son la estructura de lo que se investiga y analiza. Los estudios trazan tendencias y patrones que pueden servir como modelos de diálogo para los creadores,

---

<sup>27</sup> Borgdorff, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam school of arts, 2006.

lo que hace posible innovar con base, no solo en la experiencia propia, sino también sobre la experiencia de predecesores en la labor. La reflexión sobre esas tendencias y patrones componen una parte importante del aporte de las investigaciones. Se trata de abordar experiencias y obras que ya son fijas en el tiempo y que se renuevan dialogando bajo una perspectiva con la obra y bajo otra perspectiva con el autor de la obra. En palabras de Borgdorff:

Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación. Aunque esto es una idealización, la idea reguladora que aquí se aplica es que el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada escrutadora del investigador. La investigación de este tipo es común en las disciplinas académicas de humanidades que se han ido estableciendo, incluida la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, los estudios de los medios de información y los de literatura. La investigación científica social sobre las artes pertenece igualmente a esta categoría. Más allá de las diferencias entre estas disciplinas (y también dentro de las propias disciplinas), las características comunes de este tipo de investigación y del acercamiento teórico a las mismas son la “reflexión” y la “interpretación” –ya sea la investigación de naturaleza histórica y hermenéutica, filosófica y estética, crítica y analítica, reconstructiva o deconstructiva, descriptiva o explicativa. En los últimos años estas disciplinas también están dirigiendo lo que podríamos llamar la “interpretatividad de la mirada teórica. Donald Schön (1982) ha usado la expresión “reflexión sobre la acción” para denotar este acercamiento a la práctica. (8)

En el segundo acercamiento, que es la investigación para las artes, el objetivo es crear aplicando ciertas metodologías de investigación. Esto de una manera amplia, considerando las múltiples variables del arte en cuanto a innovación, irregularidad y emotividad que contiene. Es una investigación en primera persona desde quien crea

y que concluye en una obra. La persona reporta sus pasos mientras elabora con las características y herramientas de su lenguaje. El objetivo aquí es más creador que investigativo; se reporta, pero atendiendo más lo referente al producto que al proceso:

En cada caso son estudios al servicio de la práctica artística. La investigación entrega, por así decirlo, las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final. A esto lo he llamado “perspectiva instrumental. (10)

Y el tercer acercamiento, que es la investigación en las artes, parece ser definida por la búsqueda de una forma propia de investigación, en ruptura con la metodología de investigación clásica o científica y la visión de reporte instrumental. Las investigaciones ponen en duda o reafirman las formas de trabajo de otros campos del conocimiento e intentan dar cuenta de procesos que solo son propios del manejo de ciertos lenguajes para la expresión y la emotividad. Aquí la cuestión no es que la mirada externa o una interna puedan dar cuenta de cómo se crea en artes, sino que se trata de asumir la no división de lo estudiado y su proceso en el campo de la creación artística. Estos estudios consideran como un todo el accionar y la obra resultante. Las propuestas profundizan en las características de las herramientas y los lenguajes, más que en el reporte de cómo se usan, en línea con la idea de que lo propio de la labor debe definir la acción reflexiva. Así lo expresa Borgdorff:

La expresión “investigación artística”, que a veces se elige para destacar la especificidad de la investigación en el arte, evidencia no sólo el vínculo comparativamente íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante. (11)

Hemos encontrado eco en el estudio de Henk Borgdorff, alineados con la idea de las investigaciones en la creación de artes como reflexión sobre la acción. Nuestra

investigación parte de que, escuchando lo conversado por creadores, se identifican formas de actuar, procesos e inquietudes repetidas. Las formas que ellos reportan en las entrevistas, trazan una muestra representativa de creadores audiovisuales de las últimas dos décadas. El aporte está mediado por las condiciones del periodismo cultural que permite las condiciones de esta labor desde una televisión pública, el levantamiento del archivo y el interés de ser útil para la vida universitaria y la pedagogía y divulgación cultural en general.

El seguimiento continuo, indagando a los creadores del audiovisual a través del tiempo y la persistencia en las preguntas por aspectos similares, facilita una mirada que permite marcar tendencias e inquietudes de quienes crean; tendencias e inquietudes que son relevantes para las nuevas personas que se enfrentan a esta labor de creación en el séptimo arte, el cine y lo audiovisual como lenguaje expresivo.

Si admitimos esta premisa, es fácil comprender que el periodismo y el arte mantienen comportamientos análogos pues presentan nuevas fórmulas que afectan a la recepción, a la distribución de los contenidos y a los nuevos soportes. En definitiva, el tiempo, la realidad y el proceso creativo exigen tanto del periodista como del artista un alto grado de autonomía y una singularidad expresiva que les ayude a exponer sus vivencias interiores. (Contreras y Gil 13)

Y aunque quien investiga y entrevista no está en la acción creativa de cine como tal, es un medio para encontrar cómo actúan las personas que crean desde lo audiovisual, desde la narración, la reflexión y sistematización de las acciones creativas. En otras palabras, desde la mediación periodística cultural se puede plantear una investigación de creación en artes, que es lo que afirmamos a partir del diálogo con Borgdorff y su propuesta de las tendencias en la investigación sobre y en las artes.

Este mismo texto habla sobre lo que plantean las investigaciones académicas en artes y el concepto de investigación-creación, que parece ser los acuerdos para incluir los

programas sobre lenguajes artísticos en las dinámicas académicas. En principio, no solo la investigación era el eje primordial en la labor universitaria, convivían tipos diferentes de materias investigadas y no existía la necesidad de justificar la labor creativa dentro de los marcos de una estricta investigación académica universitaria. Existían escuelas de artes dentro de las universidades que mantenían cierta independencia en la evaluación y certificación de sus procesos. La problemática se presenta mayoritariamente en los estudios de posgrados, donde profundizar en un tipo de conocimiento abre debates sobre qué es ese conocimiento, cómo se acerca a él y por medio de cuáles metodologías.

La investigación en la educación superior profesional difiere de la universitaria en el sentido de que en la primera está más orientada a la aplicación práctica, al diseño y al desarrollo. Por regla general, la investigación académica o científica “pura” o fundamental (si es que esto existe) sigue siendo competencia de las universidades. La investigación en las escuelas de danza y teatro, conservatorios, academias de arte y otras escuelas profesionales de las artes es, por lo tanto, de diferente naturaleza a la que generalmente tiene lugar en el mundo académico, dentro de las universidades y los institutos de investigación. En qué consiste en realidad esa diferencia es precisamente el tema de las controversias y tanto las opiniones como los motivos son aquí sumamente divergentes. (2)

El debate es una realidad que cuenta con espacios en las revistas especializadas, las academias, museos, participación en salas, festivales y plataformas y cierta difusión en poblaciones interesadas. Y también es referente gubernamental e institucional del reconocimiento de la labor investigativa en las instituciones universitarias educativas para docentes, investigadores y estudiantes.

Perla Carrillo analiza el tema en un completo artículo<sup>28</sup>. Su estudio retoma algunos de los puntos de Borgdorff y plantea como determinante y definitoria la tecnología involucrada en ciertos procesos de investigación-creación en artes. Así mismo amplía la discusión sobre las epistemologías de las investigaciones incluyendo aspectos de nuevos dispositivos y conductas a los estudios de la humana expresión artística:

En las últimas décadas se han producido categorías teóricas interdisciplinarias que exploran la emergencia de tecnologías digitales en los medios audiovisuales tales como: la imagen en movimiento, la cultura de la imagen, la estética digital, las industrias culturales y la producción de medios como base de la investigación. Es indudable que la producción de medios digitales ha creado nuevas relaciones entre la tecnología, la comunicación y el arte. La práctica de medios como la creación de espacios multimedia, la producción sonora, el videoarte, el cine experimental, la instalación, la producción de ambientes virtuales e inmersivos, son algunos ejemplos de formas de producción interdisciplinarias. Su investigación requiere no solo comprometerse con el análisis teórico de varias disciplinas, sino que trata directamente con la experimentación mediante sus procesos de producción. (221-222)

De algún modo esta memoria es un encuentro continuo entre una forma de producción del periodismo cultural (de la cual surge un archivo de reportes de creadores de arte audiovisual) y los estudios sociales. Textos como el de Carrillo motivan y propician estas reflexiones al resaltar en su análisis las variables de la subjetividad y del propio proceso como determinantes en la investigación. En este caso se investiga el montaje de 101 entrevistas realizadas a diferentes actores de la industria del cine con un análisis de sus respuestas acerca de la producción de medios audiovisuales.

Un punto importante en el proceso de investigación basada en la práctica es la producción simultánea de conocimiento a través del artefacto; este

---

<sup>28</sup> Carrillo Quiroga, Perla. "La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales" *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol 20, no. 64, 2015, pp. 219-240.

modelo es especialmente apto para artistas visuales que llevan a cabo una indagación teórica sobre sus propios procesos creativos y de producción, así como para investigadores con experiencia en la producción de medios audiovisuales. (Carrillo 223)

El estudio de Carrillo hace una juiciosa investigación sobre las tendencias filosóficas que han marcado la ontología de las artes y las humanidades. Describe cómo otras escuelas de pensamiento han ampliado el campo sobre el cual crea y piensa la expresión en la academia. Propone que el aporte de la fenomenología, al poner al cuerpo en el centro de lo que puede estudiarse, permitió ampliar la exploración desde la investigación en artes y comunicaciones:

En la investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales, la intervención del sujeto y su cuerpo como elementos clave en la producción de conocimiento ha resultado en una metodología productiva que logra contextualizar la práctica creativa dentro de un marco teórico y filosófico. (231)

El texto hace un detallado recuento de la evaluación y práctica del concepto por varios países de Latinoamérica. En México, Argentina, Colombia y Perú, señala creadores, investigadores, instituciones y movimientos de cada lugar. Explica específicamente cómo en México se ha desarrollado el tema y ha ocurrido su implementación en las universidades.

En el artículo “Investigación-creación desde la comunicación. Posibilidades del arte en la hiperesfera”<sup>29</sup>, Daniel Ospina Hurtado, Carlos Arango y María Catalina Cruz González, reportan con exactitud que en Colombia la evaluación y práctica de los conceptos de la investigación-creación se implementó por medio de un sistema de registro de hojas de vida de investigadores y de sus resultados académicos. Bajo esta aproximación se creó un sistema de obras y productos que, con ciertas características,

---

<sup>29</sup> Ospina Hurtado, D., Arango, C., Cruz González, M. “Investigación-creación desde la comunicación. Posibilidades del arte en la hiperesfera”. *Comunicación*, no. 46, 2022, pp.108–127. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/7537>

permite su reconocimiento para lo salarial y laboral por parte del Ministerio de Educación:

En Colombia, el concepto de investigación apareció como fruto de una larga discusión de las facultades de artes, arquitectura y diseño por obtener del Estado el reconocimiento de sus modos de saber, generar reflexión y producir conocimiento. La discusión, que se rastrea desde 2008 (Secretaría de Cultura y Deporte, 2013), logró que en 2013 se generara la inclusión de productos artísticos y de diseño en la plataforma de registro de productos de investigación del aplicativo CvLac, encargado de registrar la producción de los investigadores en Colombia. Este dispositivo, administrado por Colciencias (ahora MinCiencias), ente regulador de la investigación en el país, es una muestra de cómo los dominios del saber son, como lo recalcó Foucault (2000, 2017), dominios de poder. (110)

Este texto, como los que hemos nombrado antes, sirve para contextualizar nuestro reporte de cómo un grupo de personas han detallado sus procesos de investigación-creación de películas. Los conceptos, como las historiografías de los textos, acompañan la labor de indagar en nuestro objeto de estudio ideas sobre cómo es el proceso de creación. Y aunque, en su mayoría, las ideas que estos textos ofrecen no se tomen particularmente o definan lo que se reportará más adelante, constituyen un marco teórico o diálogo de saberes amplio sobre lo hallado.

Y aunque no logramos un estado del arte sobre el tema aquí, en otra mirada concreta hallamos estudios sobre la investigación-creación que involucran la producción digital audiovisual contemporánea, donde la multiplicidad de creadores, productos y públicos es de complejo análisis. Desde estos estudios también se plantea un profundo análisis sobre las características propias del lenguaje audiovisual en sí. Se ponen en cuestión las características que deben cumplir ciertas configuraciones audiovisuales para ser arte o aporte al mismo corpus en condiciones extendidas, multilenguajes o translenguajes de ciertas discusiones actuales.

En el artículo de Ospina, Arango y Cruz, el aporte conceptual es involucrar en la discusión, desde la comunicación, la aproximación de analogías que proveen una serie de herramientas y puntos de vista que enriquecen la discusión e involucran en las investigaciones-creaciones sobre arte, procesos metodológicos sobre lo que se puede estudiar y conocer en el campo.

Existe un interés en analizar y entender el espacio que se da entre el medio y quien lo recibe, el receptor, entre el mensaje que es el medio y su forma de interactuar con quien lo ve o percibe. Eso ha determinado el arte en general y ahora los nuevos medios donde quien ve, determina o participa en lo que ve, plantea preguntas: ¿cómo funciona la creación e investigación del arte en interacción, en experiencias vitales, en mundos de comunicaciones y sometimiento a estímulos audiovisuales sin fin? ¿Cómo funciona eso en el campo de la comunicación y la expresión audiovisual en sí?

Esto ha implicado el desplazamiento progresivo de la experiencia empírica de los sujetos en el mundo (físico) hacia una serie de interacciones en las que esa experiencia física no solo queda relegada a un segundo lugar, sino que determina lo que luego serán las experiencias físicas en tanto tales. El asunto se agrava cuando los entornos digitales, que creaban mundos virtuales con cierta independencia de los mundos reales (como en el videojuego, por ejemplo), entran a interactuar de una manera menos discreta y más continua: se pierden las fronteras que atajaban un mundo allá y otro acá (Baricco, 2018). Sin esa interafectación, fenómenos visibles como las protestas sociales en clave de Primavera Árabe no serían posibles (El Hamdouni 2013). (Ospina Hurtado, D., Arango, C., & Cruz González, M. 112)

Acerca de la comunicación existe un amplio trabajo sobre el entendimiento de la convergencia desde Jenkins. Dialogando con esa perspectiva podrían nombrarse conceptos como “mediaciones” de Martín Barbero<sup>30</sup>, “Hipermediaciones” de Carlos

---

<sup>30</sup> Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las Mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G. Gili., 1987.

Scolari<sup>31</sup>, “Interfaces de las comunidades virtuales” de Felipe Londoño<sup>32</sup>, El hombre postorgánico de Paula Sibilia<sup>33</sup> e inclusive “los motivos visuales” de Jordi Balló y Alain<sup>34</sup>, todos ellos herramientas útiles para entender lo que pasa en la intersección del medio, obra o mensaje y quien lo ve y su significado mutuo.

Los investigadores Daniel Ospina Hurtado, Carlos Arango y María Catalina González toman la hiperesfera como una manera de entender los múltiples procesos creativos investigativos y vitales que las interacciones de las videosferas permiten. Entienden el concepto como una herramienta nueva para poder plantearse grandes estudios que consideren múltiples experiencias de caso único desde la investigación en artes y en medios. Propone como ejemplos, investigaciones en documental interactivo, en realidad virtual y realidad aumentada. Estos conceptos particulares sobre la naturaleza misma de lo audiovisual y los anteriores que tratan de explicar las formas del ser, aprender y aprehender de esa forma de lenguaje y expresión, nutren la mirada al conjunto de las entrevistas de este estudio. De alguna manera, las investigaciones hasta aquí reseñadas justifican y respaldan –comedidamente– la descripción de algunas formas de inspiración y su trabajo práctico, lo que puede asemejarse a los procesos de investigación-creación en artes.

Además de estos acercamientos desde la ontología, la epistemología, la pedagogía en artes y la naturaleza misma del arte audiovisual, la aproximación de la investigación-creación en artes ha tenido una importante aplicación en las formas de las escuelas de artes pertenecientes a la educación formal, sobre todo en el campo de las universidades; este enfoque puede entenderse desde lo práctico y el cambio de sistemas educativos en pro de la discusión de los agentes del sector. Revisar estos estudios también hace parte de nuestra investigación. Al responder al trabajo de periodismo cultural respaldado por un medio de televisión público, de alguna manera

---

<sup>31</sup> Scolari, Carlos. *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2008.

<sup>32</sup> Londoño López, Felipe. *Interfaces de las comunidades virtuales. Formulación de métodos de análisis y desarrollos de los espacios en las comunidades en red*. Editorial U. de Caldas, 2005.

<sup>33</sup> Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

<sup>34</sup> Balló, Jordi y Bergala, Alain (eds.). *Motivos visuales del cine*. España: Galaxia Gutenberg, 2016.

también se hace necesario revisar la aplicación colectiva de la aproximación de la investigación-creación.

En el artículo “Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño”, de Héctor Antonio Bonilla Estévez, Francisco Cabanzo, Tania Catalina Delgado, Oscar Andrés Hernández Salgar, Alexander Stward Niño Soto y Juan Salamanca<sup>35</sup>, se hace un recuento detallado del proceso de adaptación entre las instituciones universitarias y el gobierno de Colombia para implementar la categoría de la investigación-creación en artes. El proceso permite la creación de conceptos y varios acuerdos para entender las condiciones y características de las investigaciones en artes y comunicaciones, y su valoración en la dinámica académica. En el ejercicio del diálogo parece ser un acierto partir de lo que las escuelas de artes y programas de humanidades relacionados con la expresión artística ya hacían en la valoración de sus procesos, productos e investigación:

Así, se trabajó conjuntamente en la construcción de tablas de requisitos de reconocimiento de “existencia” y de unos parámetros y niveles de “calidad”. Luego, se hizo una traducción de niveles o grados de valoración congruente con el “algoritmo” del modelo de Colciencias para el cálculo, ponderación y comparación de la producción. Por último, se llevó la propuesta de modelo a la mesa y se negoció en su versión acabada ante Colciencias, organismo nacional encargado de fomentar la producción de conocimiento, construir capacidades para la ciencia, tecnología e innovación, y propiciar la circulación y usos de los mismos. (676)

El estudio reporta cómo para la experiencia colombiana se toma, desde procesos similares en Chile, Italia y Australia, ciertos conceptos y consideraciones: de Chile, la importancia que se le da a la circulación y apropiación social del resultado de las

---

<sup>35</sup> Bonilla, H. A., Cabanzo, F., Delgado, T. C., Hernández, O. A., Niño, A. S., Salamanca, J. “Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño”. *Kepes*, vol. 16, no. 20, 2019, pp. 673-704.

investigaciones en las artes; de Italia, su detallado ejercicio en la definición de títulos y obras, y de Australia se tomó el acento en las industrias creativas y culturales. El artículo profundiza en el trabajo de La Mesa Nacional de Artes, Arquitectura y Diseño (Mesa AAD) que, desde un amplio debate con instituciones educativas, agremiaciones e instituciones gubernamentales, permitió la implementación de la investigación-creación en Colombia. La mesa partió del estado del arte, del trabajo en otros países y del diálogo interno para definir unas categorías que permitiesen medir qué se produce en la investigación-creación.

Las discusiones en la mesa sobre el tema llevaron a proponer tres tipos de obras: efímera, permanente y procesual, división que apela a la duración de la creación de la obra. Desde ahí se entiende en la primera un tiempo limitado de la obra, en la segunda un tiempo ilimitado de la obra y en la tercera un tiempo permanente de la obra. En la primera y tercera opción de tipo de obra, el proceso resalta frente al producto final:

Obra o creación efímera: Son las obras, diseños o productos, materiales e inmateriales, cuya existencia es de una duración limitada en el tiempo y el espacio, y cuya evidencia depende, por lo tanto, de la memoria reconstructiva. Son sus huellas, rastros, o registros los que corroboran su existencia y las hacen reconocibles. El registro debe ser repetible, exportable y verificable.

Obra o creación permanente: Son obras, diseños o productos, materiales e inmateriales, cuya existencia pretende ser ilimitada en el tiempo. La presencia y persistencia del objeto que registra la obra o producto demuestra su existencia. Sin embargo, la obra o producto mismo predomina sobre el valor del registro.

Obra o creación procesual: Son aquellas obras, diseños o productos materiales o inmateriales, en cuya naturaleza predomina la dinámica transformadora, sistémica y relacional; por esta razón tienen un carácter

abierto y no están sujetas a un marco espacio temporal predeterminado. Generan impacto verificable pero no previsible material e inmaterial. El reconocimiento de este tipo de producto se basa en la existencia de indicadores cualitativos o cuantitativos que den cuenta de las dinámicas del proceso. (687)

Además de la clasificación de las obras, el proceso también consideró la evaluación e impacto de estas. Las acciones buscaban maneras para intentar medir la excelencia, logros y repercusiones de esas obras creadas bajo la epistemología de la investigación-creación. Considerando el sistema de revistas indexadas, la evaluación de pares académicos expertos en el tema y el funcionamiento de festivales y exposiciones en arte, se plantean unos criterios de evaluación para las obras resultantes de procesos de investigación-creación:

Tipo de reconocimiento, Trayectoria de la instancia que evalúa, Mecanismo de selección, Ámbito (local, nacional e internacional). Estos legitimadores de la labor artística se llevaron a un sistema de mediación matemática para su ponderación en puntos que implican una inversión económica de lo público en la medida que estos aumentan el reconocimiento salarial de investigadores y docentes.

Pues bajo las reglas tácitas de la mesa de negociación, no era visible para la ciencia tradicional el cómo equilibrar esas valoraciones haciéndolas más equitativas, pero se entendió, que este proceso de nuevo equilibrio hace parte del debate sobre el poder académico de ciertos sectores académicos universitarios que este primer “nuevo” modelo está aún lejos de poder modificar. Muy seguramente, como en otras naciones, esto no lo resolverá jamás una reflexión o un debate realizado en la sociedad del conocimiento, es el peso económico de sectores como el de las llamadas industrias creativas y culturales en los factores de desarrollo y crecimiento económico los que hará inclinarse la balanza y variar ese algoritmo que decide en buena medida a dónde se dirigen los fondos estatales que hoy se encaminan a la ciencia, la tecnología y la innovación (Ci+T+I), y a futuro en

la creación (Ci+T+I+Cr). (Bonilla, H. A., Cabanzo, F., Delgado, T. C., Hernández, O. A., Niño, A. S., Salamanca, J. 693)

Además de las obras y sus calificaciones, se incluyeron dos productos considerando el elemento de la apropiación social y circulación del conocimiento: “La organización o participación en eventos artísticos y culturales es homologable a la participación en eventos científicos, participación en talleres de creación, residencias artísticas o laboratorios”. (Bonilla, H. A., Cabanzo, F., Delgado, T. C., Hernández, O. A., Niño, A. S., Salamanca, J. 696). Existe un robusto sistema de inscripción de grupos de investigación e investigadores donde cada dos años se evalúan las producciones resultadas de procesos de investigación-creación como de todas las otras epistemologías en el Ministerio de Educación de Colombia. La entrada personal de cada investigador se ve en el CVLAC<sup>36</sup>.

Este artículo es el más completo en la descripción de la aplicación y discusión de la investigación-creación en Colombia, lugar desde el cual se construye este archivo que se estudia ahora desde Catalunya. En lo referente a esta memoria, lo que aporta el texto anterior es que nos permite reconocer como legítimo el archivo que aquí es objeto de estudio porque las obras de los entrevistados son productos de un proceso de investigación-creación en la medida en que la lógica de los festivales y eventos de cine las ha legitimado. Y aunque que las entrevistas no son obras artísticas, hablan sobre el arte audiovisual y la literatura del tema, y las reflexiones del conjunto de artistas crean una memoria de tiempo que merece ser estudiada. Sobre el tema también se incluyen estudios sobre cómo la gente crea, observando los ámbitos legítimos aceptados globalmente desde los diferentes lenguajes artísticos, en este caso el cine o audiovisual.

Uno de los referentes más actuales en la discusión sobre la investigación- creación, visto específicamente como una de las herramientas de pedagogía en formas expresivas y conceptuales de conocimiento, es el libro *Methods meets art: arts-based*

---

<sup>36</sup> Aplicativo en el cual se registran las hojas de vida de las personas que participan en actividades de ciencia, tecnología e innovación. [https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/Login/pre\\_s\\_login.do](https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/Login/pre_s_login.do)

*research practice* de Patricia Leavy<sup>37</sup>. La autora, socióloga, al desarrollar un primer trabajo con entrevistas sobre la libertad del género, encontró limitaciones para sus análisis desde el paradigma académico científico clásico de investigación. Durante el proceso descubrió el arte y sus metodologías, lo que empezó a combinar con su trabajo. Hace un recuento teórico y detallado de las tendencias epistemológicas, habla del positivismo y lo cuantitativo, de la etnografía y lo cualitativo. Después de entender y analizar la epistemología de la investigación-creación en artes, la autora recurre a la ficción para dar cuenta de sus ideas. Escribe literatura de ficción sobre su tema y paralelamente empieza un trabajo juicioso sobre la ontología, epistemología y metodología de la investigación-creación en artes. Propone que las prácticas de investigación-creación son un paradigma alternativo al aportar, entre otras, elementos del arte que entran fundamentalmente en el trabajo y construcción de un conocimiento:

Arts-based practices have developed to service any or all phases of the research endeavor: data generation, analysis, interpretation, and (re) presentation. Many researchers referred to in this volume suggest that an artistic method, such as visual art or performance, can serve as an entire methodology in a given study. Moreover, arts-based practices allow research questions to be posed in new ways, entirely new questions to be asked, and new audiences to be reached with the products of social research. (21)

Este libro casi que podría leerse como un manual de entendimiento y práctica de la investigación-creación. El texto va enseñando ejemplos de cómo se pueden hacer obras desde este campo investigativo. La autora aporta la creación de una novela y poesía en el marco de la ficción y no ficción, asumiendo la reflexión y la mirada subjetiva como determinantes en el proceso. Detalla en la música, danza, teatro y artes visuales ejemplos de aplicación de estudios y análisis innovadores.

---

<sup>37</sup> Leavy, Patricia. *Methods meets art: arts-based research practice*. New York: The Guilford Press, 2020.

This book explores eight new areas of methodological innovation presented in six chapters based on genres: narrative inquiry, fictionbased research, poetry, music, dance, theatre, film, and visual art. For each topic, I have written a chapter that reviews how the genre of ABR developed, the methodological variations, what kinds of research questions the practices can address, examples of studies conducted with the approach, and other issues. These chapters also include pedagogical features such as discussion questions and activities, as well as features designed for researchers, including checklists of considerations and annotated lists of journals, websites, and recommended readings. (Leavy 34)

Este relato que legitima el contexto de periodismo cultural donde surge nuestro objeto de estudio (además de considerar varios de los anteriores acercamientos propuestos), también motiva las ideas sobre la creación en artes que encontraremos más adelante en este texto. De alguna manera aplicamos ciertas indicaciones finales del estudio de Patricia Levy en las propuestas de tendencias reportadas por nuestros entrevistados en sus narraciones sobre cómo han hecho sus películas. Nos apoyamos en *la mirada* como una forma posible de creación, la mirada como el lugar desde donde se observa el objeto de estudio o se atestigua la narración. En nuestro caso los entrevistados no solo son emisores de un relato, sino que su relato atestigua una mirada, una forma de adentrarse o crear una dimensión de la realidad.

New pathways don't just form, we have to create them —we have to blaze the trails we want to pursue and that will be traveled by others. To do so, build networks of those interested and committed to these innovations, experiment with cross-pollination, and take risks. Embrace creativity. As you embark on this journey, methods and art will fuse to create new pathways for social research, for countless others to follow. (Leavy 320)

Considerando lo desarrollado sobre la investigación-creación, hemos podido ver varias formas de análisis y aplicación de ese concepto. En la literatura revisada parece que las obras son iguales de importantes si se consideran los pasos para su creación, lo que prima por encima de las reflexiones teóricas que surgen por las necesidades de una dinámica práctica de evaluación de procesos difícilmente mesurables o de complejidad tal como son las de las artes.

### 3. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE TENDENCIAS EN LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN CINE DESDE EL ACERVO DE ENTREVISTAS

#### 3.1 Ideas generales sobre las entrevistas

Inclusive hoy, con los avances de la inteligencia artificial, la entrevista es una herramienta válida para la adquisición de información para la investigación y el conocimiento en las ciencias y las artes. En el periodismo, la entrevista es usada como un dispositivo que simplifica el vínculo entre dos momentos distintos de la realidad. El método de la entrevista recaba una memoria, una historia, unos momentos y unos principios que dan orden a cierto sentido de ilustración o desmitifica una subjetividad. La entrevista es una herramienta usada hasta la saciedad por cuanto confiere un nivel de verosimilitud al testimonio. En el periodismo cultural es una tradición. Desde la comunicación y la antropología existen amplios estudios sobre el tema y su legitimidad como herramienta.

En el libro, ya un clásico, *Métodos de investigación desde una mirada cualitativa y explicando la etnografía como aproximación*<sup>38</sup>, los autores hablan específicamente de las entrevistas como una herramienta poderosa para la obtención de datos e

---

<sup>38</sup> Hammersley, M., y Atkinson, P. *Métodos de investigación desde una mirada cualitativa y explicando la etnografía como aproximación*. Barcelona: Paidós, 1994.

información. Describen ejercicios de entrevista donde se va desde un relato no solicitado a uno solicitado. Considerando estos planteamientos y haciendo un ejercicio retrospectivo, las entrevistas que aquí son objeto de estudio pueden entenderse como un relato solicitado sobre un tema en particular. En los diálogos se solicita información de interés en un arte, su encuentro con él y se indaga por cada obra, desde el estímulo que detonó la idea hasta los criterios que permitieron el corte final de una película o una narración audiovisual.

Hacer entrevistas puede ser una fuente muy importante para obtener datos:

(...) puede permitir la obtención de una información que sería muy difícil, si no imposible, conseguir de otro modo; tanto respecto a acontecimientos descritos como sobre perspectivas y estrategias discursivas. (Hammersley y Atkinson 73)

Para nuestra tesis, la información solicitada a los entrevistados dialoga con la condición previa de haber visto y estudiado las obras o la obra antes del cuestionamiento. En una mezcla de epistemologías cualitativas y de la investigación-creación en artes; lo visto, analizado y sentido con la película o películas del entrevistado, guían las preguntas y lo solicitado de la entrevista, revelando detalles o costuras en el tiempo de la creación, que dan pauta para preguntas e hipótesis que enriquecen el nivel de la exploración. Se considera la obra del autor en un aspecto formal dentro del evento o festival en el que participa, se indaga por el acercamiento al arte audiovisual y se intenta profundizar en aspectos relevantes. Esto es un rasgo común en la selección de los entrevistados o informantes de nuestro acervo.

Aunque los ejemplos del Hammersley y Atkinson no abordan específicamente la investigación-creación como un tema artístico, proponen herramientas para explorar conocimientos de comunidades y diálogos interculturales. Ahí lo planteado por los autores dialoga con nuestro objeto de estudio en cuanto al sector audiovisual; los entrevistados dan cuenta de su contexto, de elementos de la industria en sus lugares y cómo desde ahí realizan sus obras. En el acervo, los creadores explican los diferentes procesos de creación como integrantes de un sector; dichos procesos son

los que intentamos reportar y sobre los cuales propondremos formas y tendencias. Nuestro método de entrevista también revela cómo estos procesos, definidos por una subjetividad y una historia propia, adquieren una singularidad que los convierte en algo nuevo y original en cada entrevistado.

Cuando se estudia una gran organización, uno tal vez no tenga ni tiempo ni recursos para entrevistar a todos los que tienen un rol concreto, y entonces puede intentar seleccionar una muestra de ellos que sea representativa. (Hammersley y Atkinson 76)

El cine es el vaso comunicante. Y para complementar esta mirada de las entrevistas desde lo colectivo a un sector, se reseña un estudio donde el ejercicio de preguntar y responder en relación con la técnica y los aparatos de la grabación se estudian como posible forma de la creación e investigación en lo audiovisual. En estudios específicos de usar entrevistas para proponer tendencias y discusiones en el arte audiovisual, encontramos *The aesthetics and perception of documentary film: A mixed methods approach and its implications for artistic research*, de Christian Iseli, Stefan Dux y Miriam Laura Loertscher<sup>39</sup>. En este estudio se analiza el cambio en las cámaras de grabación de documentales y sus implicaciones en el tipo de imagen que producen para identificar innovadores elementos en la estética y percepción de dispositivos sobre lo real. Explican cómo las tradicionales cámaras profesionales usadas por la industria en la década del noventa para películas que documentan, normalmente operadas al hombro, favorecían cierto tipo de planos y manejo de la profundidad de campo, lo que es distinto al manejo que se identifica en la creación reciente de documentales en los que las cámaras tipo réflex desde la fotografía, al poder grabar en alta definición digital y tal vez facilitar un acercamiento, lleva la estética documental a unos planos abstractos, de detalle, donde la profundidad de campo es menor. Además, señala el estudio, que el uso del réflex dialoga con la clásica creación del cine documental en 35 milímetros antes de la revolución y el aporte de lo digital. Todo

---

<sup>39</sup> Iseli Christian, Dux Stefan & Loertscher Miriam Laura. "The aesthetics and perception of documentary film: A mixed methods approach and its implications for artistic research". *International Journal of Film and Media Arts*, vol. 5, no. 2, 2020, pp. 27-48.

lo anterior cambia el lenguaje y la percepción de lo real desde lo audiovisual; también cambia, para quien crea y para quien lo ve, lo entendido como documental.

The sensor size related experiment was successfully conducted in a cinema. 86 participants (56 female, 28 male, 2 no information; age between 16 and 86 years with an average of 32 years) saw both short films and small clips for a direct comparison at the end. They filled out a questionnaire on a laptop after each film...

The initial hypothesis that a video image with a large depth of field and lower image quality, leads to a more authentic perception has been disproved (Dux, Loertscher & Iseli, 2019). The findings indicate that audience experiments are likely to provide surprising new insights regarding the dependence of sensor size and perceived authenticity. Even though the original practice-based hypothesis that perceived realism is likely to be linked to a large depth of field is backed up by theoretical studies on deep focus photography and direct cinema, the feedback from the quantitative method, based on audience experiments suggests the contrary. (Iseli, Dux y Loertscher 42)

El método de la entrevista deriva en singularidades que se desenvuelven de acuerdo con las circunstancias propias de quien entrevista, pero también del esquema y logística de producción. Una entrevista es en sí misma un acercamiento, pero también una mirada. La imagen más que valores de plano refleja un vínculo entre la cámara y el entrevistado, entre la imagen y el espectador. Esa mediación de la imagen entre el entrevistado y el espectador podría definirse como el plano psicológico. Esta relación genera unos valores emocionales de solidaridad, empatía o incluso repulsión con los acontecimientos narrados. En ciertos casos de entrevista el objetivo trata de que el interés del espectador intime con la imagen, que conecte con sus propias experiencias. En otros casos una imagen en movimiento muy elaborada y con una calidad de imagen altamente realista, puede ser interpretada como algo frío e impersonal, mientras que una imagen de menos calidad que proyecte incluso las dificultades e inseguridad de quien filma puede tener más verosimilitud y conexión con

el espectador. El audiovisual, así como el cine, así como el arte, adquieren un sentido revelador justamente porque a través del lenguaje proyectan una hiperrealidad. Lo que para los técnicos del audiovisual es defectuoso por ausencia de nitidez en la imagen, ya sea por el formato de la cámara o el tamaño del sensor, para los creadores o incluso para los espectadores en determinados contextos codifica como lenguaje. La continuidad de un formato técnicamente defectuoso, o de baja calidad, en procesos prolongados de filmación, confiere a la imagen una propiedad de lenguaje hiperreal. La hiperrealidad proyecta un sentido revelador dado que el espectador la asume incluso por encima de su propia realidad. En ese sentido la entrevista implica una naturaleza de investigación-creación.

Es así como este estudio detalla algo importante para las investigaciones en audiovisuales y la posibilidad de la entrevista como herramienta de análisis, lo que estimula nuestro interés en él para, en el marco de las 101 entrevistas, detallar diversos roles de creación en la industria audiovisual y tendencias de narración sobre el proceso.

Enunciamos la entrevista desde una justificación teórica y un caso específico de su uso como herramienta de estudio en lo audiovisual para describir un proceso realizado, el cual trata de entender qué procesos siguieron las personas entrevistadas desde la concepción de la idea de una película hasta su materialización y exhibición pública en salas o festivales de cine. Este estudio intenta analizar qué momentos pueden relacionarse con las motivaciones y soluciones a los problemas creativos de la obra, las aproximaciones que hay en su construcción, diferencias y paralelismos.

Describir la subjetividad mientras se realiza una entrevista, hace parte del ejercicio. El objetivo es ir lo más preparado posible, sin perder de vista la coyuntura que ofrece el diálogo y su contexto para profundizar en nuevos subtemas, o hacer reflexionar al entrevistado sobre algo más profundo donde se detalle realmente lo que la persona concibe sobre su labor. La entrevista no es un campo de batalla de saberes sino un cortejo en el cual el entrevistador revela todo su afecto a través del conocimiento de

la obra del autor entrevistado. En ocasiones las entrevistas alcanzan cierta clase de intimidad y se reportan elementos de carácter personal relacionados con las películas o con la biografía del entrevistado. Las películas en este caso suelen ser biografías, que no biográficas. La entrevista es pues un diálogo en la búsqueda de un conocimiento, de una memoria, que oscila entre lo planeado y lo espontáneo, y que suele favorecer el entendimiento y la empatía al momento de la grabación.

Los artistas normalmente son respetuosos y afables con las personas que conocen su trabajo. Agradecen que el entrevistador se tome el tiempo de ver y detallar sus producciones. Esto los estimula e inspira y se abren a reflexiones y meditaciones acerca de sus experiencias. En la labor del periodismo cultural se trata de estudiar seriamente el trabajo y la biografía de la persona a entrevistar. La continuidad en el tiempo y la forma de asumir la labor informativa sobre un arte hace que el trabajo de reportero se acerque a la de crítico. De alguna manera el periodista especializado o crítico es necesario, pero su prestigio es distinto al de quien crea la obra, quien es realmente el artista.

Dicha labor va más allá de la apropiación de la obra por parte del investigador o seguidor de un tipo de arte, en este caso el cine o el creador. Se trata de indagar por qué esa labor creadora que alguien realiza adquiere relevancia y significado para la historia, para una comunidad o para el periodista cultural o investigador. En la investigación, resultado del periodismo cultural, se analiza cómo esas obras motivan diálogos especializados, emocionales y humanos en lo individual y lo colectivo. Una de las expresiones de la formación de públicos consiste en desarrollar herramientas conceptuales para posibilitar el disfrute con miradas múltiples de las películas o producciones. Como efecto del diálogo, la información o la memoria adquiere la forma del relato y la perspectiva cambia. De indagar acerca de algo sobre lo cual escribir o dialogar se pasa al encuentro de alguien que escribe o dialoga con el investigador creador, es decir con el periodista cultural. Las anteriores consideraciones afectan y son lo que constituyen las entrevistas y sus múltiples miradas, los diálogos.

El recorrido de 25 años indagando sobre el cine en general y específicamente el cine de Latinoamérica y Colombia, marcan las entrevistas y sus análisis. Esta tendencia se mantuvo a lo largo de esos años y estuvo determinada por promover y entender el cine de la región. Los personajes entrevistados tienen vínculos representativos con películas latinoamericanas y del Caribe que hicieron parte de las selecciones oficiales o dedicadas al tema en festivales. Como dato significativo, esto se debe también en parte al uso del idioma como territorio común y a que los agentes de prensa de esos festivales suelen ser altamente colaborativos.

La continuidad en el tiempo en la labor es tal vez la mejor carta de presentación para concebir y obtener entrevistas sobre artistas y sus procesos creativos.

Esa continuidad de un festival a otro y la coincidencia de un año a otro parece ser una especie de garantía para recabar la confianza de los personajes entrevistados, que casi siempre están interesados en proponer una charla profunda donde se logre identificar su obra sin tener que ser totalmente sucinto o elemental al hablar de esa experiencia.

En ese análisis subjetivo sobre el ejercicio de entrevistar es necesario citar el interés por mantener una expresión y uso del lenguaje acordes a los centros culturales de poder, es decir a las ciudades capitales, en nuestro caso, Bogotá. Una entrevista en algunos casos es abrir una puerta en dos direcciones: la del entrevistado que despliega una narrativa y la del entrevistador que propone un lenguaje para indagar una historia. El lenguaje hablado refleja una historia que se manifiesta en el idioma como en los coloquialismos. Para el entrevistado estas expresiones pueden advertirse como un señuelo o algo que confunde y distrae. Por ejemplo, decir “una chimba”, lo que en Bogotá corresponde a una jerga de los márgenes sociales y culturales para calificar algo placentero y con cierto sentido estético, casi siempre era una curiosidad que generaba confianza. Tratar de explicar la expresión al entrevistado para empezar una pregunta o planteamiento creaba un denominador común entre ambas partes.

Así, desde un diálogo espontáneo, con un verdadero interés en la obra de creadores, describimos a continuación tendencias y reportes de los pasos que han seguido los creadores audiovisuales durante sus obras desde sus diferentes campos de acción. El análisis de dichas entrevistas se describe en las siguientes tendencias encontradas que incluyen también los conceptos y aproximaciones teóricas anteriormente reseñadas.

### **3.2 Tendencia intrínseca en la motivación de la creación audiovisual**

Podemos entender lo intrínseco desde los rasgos de la personalidad del creador, donde sus reflexiones y formas de ser le llevan a unas inquietudes que resuelve desde lo audiovisual. Al final de este apartado enumeraremos once puntos que sintetizan los tipos de vínculos propios de esta tendencia, vínculos entre el creador y su forma de desarrollar expresivamente el lenguaje artístico.

Empecemos hablando de las entrevistas hechas desde Uruguay, con Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, Agustina Chimiro, Benjamín Naishtat y Manuel Nieto. Llama la atención que de una sociedad donde los conflictos no involucran necesariamente muertos, surja una representación audiovisual en la que filmes y su realidad son violentas. Algo de eso se abordará más adelante cuando entremos en los temas e historias representadas por las películas. En estas entrevistas varios creadores reflexionan sobre el diálogo entre su dedicación al cine e inquietudes personales. Reportan que establecen relaciones con algunos de los personajes sobre los que están trabajando, desde preguntas humanas, espirituales o filosóficas que los atraen y desde las cuales descubrieron en el cine posibilidades de un campo de registro; sobre esas consideraciones y posibilidades del diálogo emotivo en el lenguaje audiovisual crean sus películas. Por ejemplo, el cineasta uruguayo Federico Veiroj, al ser preguntado por su motivación inicial en la dedicación al cine, responde:

La verdad es que sí lo recuerdo en un momento concreto. En una sala de cine en Montevideo de adolescente entre los 15 y 16 años. En esa época mirábamos películas como en una etapa de formación, algo muy religioso. Y fue por sentir una cantidad de emociones y de cosas muy difíciles de explicar y muy gratificantes como espectador. Entonces me di cuenta de que lo que veía era parte de un dispositivo, una herramienta expresiva de algo muy, muy potente; o que si al menos, si se podrían producir cosas como las que el cine producía en mí, era algo hermoso. Entonces me dije: bueno, a mí me interesa hacer esto. (Veiroj, entrevista # 34)

Veiroj participó en el Festival de Cine de Bogotá en 2009, en el que recibió el premio a mejor película por el largometraje de ficción *Acné*<sup>40</sup>. El cine uruguayo ha destacado en los últimos años y en la capital colombiana la recepción del público ha sido notable. Películas *En la puta vida* y *25 watts*, también obtuvieron premios en este festival. A pesar de la dificultad de distribución que tiene el cine latinoamericano debido al monopolio de las salas de cine comerciales en el país, fue proyectada la película (también uruguaya) *Whisky* en las salas de Cine Colombia, las más comerciales del país.

En el caso específico de Veiroj, su cine remite a la adolescencia como momento de cambio, de transición, plantea libertades y cuestiones individuales frente a normas o formas de hacer conservadoras. Tanto en *Acné* como en *Apóstata*, película sobre la cual versa la entrevista, en la adolescencia se pone la razón de querer cambiar o afectar el *statu quo*. El cineasta crea algo como un cine de la individualidad libre que desea igual ser compartida con otros, una sensación personal que sirve como vínculo y determina la forma de relacionarse con los demás. Sus protagonistas están en momentos vitales donde se marcan los gustos e intereses de por vida, la etapa de la infancia, adolescencia y juventud donde se definen unas profesiones o formas de actuar que mayoritariamente permanecerán durante las otras etapas vitales.

---

<sup>40</sup> *Acné*. Dirigida por Federico Veiroj. Producción: Control Z, Avalon, Rizoma Films. Uruguay. 2008.

Federico Veiroj también dedica una película al cineclubista, ese gestor del cine que organiza determinados espacios para reunirse con un colectivo de personas a ver y discutir películas de cine. La película *La vida útil* es un hermoso manifiesto audiovisual sobre la gente que hace del oficio de la circulación y exhibición de cine, una cultura viva y cotidiana. En este filme, en clave de ficción, están esos momentos decisivos, situando en el centro de la escena esas primeras etapas de la vida y el cine como una forma de vivir y estar en el mundo. Además de su declaración de principios, su cine ratifica ese impulso intrínseco del cual aquí se habla, compartido además por varios creadores en el contexto de esta muestra. El cine como una forma de estar en el mundo, creándolo, discutiéndolo y compartiéndolo con los otros; también ese ambiente en la oscuridad de la sala de cine como una experiencia iniciática determinante para iniciar un proceso en la creación de películas.

Muchos de los entrevistados rememoran esa fascinación infantil y adolescente con el cine. Desde niños, e influidos por cuestiones culturales de sus familias, conocen el arte y descubren un interés que les motiva a participar de ello. Gabe Klinger<sup>41</sup> lo asume como un lugar habitable: “¿Cómo descubrí el cine? Estaba viviendo en Barcelona de chico y no tenía amigos ni nada, no hablaba español ni catalán, así que fui mucho al cine para encontrar un refugio” (entrevista # 41). Gabe Klinger es de nacionalidad brasilera, catalán y estadounidense; en estos lugares ha desarrollado sus trabajos de crítico, profesor, difusor, actor y creador.

El brasileño Savio Leite contribuye en el acervo con una entrevista desde la pequeña ciudad Villa de Leyva, en el departamento colombiano de Boyacá, concretamente desde la misma plaza donde Werner Herzog filmó la secuencia inicial de *Cobra Verde*; igualmente Louise Botkay, cineasta experimental, desde el Festival de Cine de Oberhausen; y la actriz, el actor y los directores de *El hombre de las multitudes*, desde el Festival de Cine de Berlín<sup>42</sup>, hacen parte del acervo del que se nutre este texto.

---

<sup>41</sup> Gabe Klinger es un cineasta, escritor y programador nacido en Brasil y radicado en Chicago. Es conocido por sus largometrajes *Porto* (2016) y *Double Play: James Benning and Richard Linklater* (2013). Para más información de su trabajo: <https://muckrack.com/gabe-klinger/articles>

<sup>42</sup> Silvia Lourenço es actriz; Paulo André, actor. Marcelo Gomes y Cao Guimarães guionistas.

Observando este particular momento de las motivaciones intrínsecas para la creación de películas, Klinger es destacado en los diferentes campos audiovisuales en los que ha participado, por ejemplo, como actor de una película sobre Ingmar Bergman donde interpreta el papel de un cinéfilo experto en el director. La película es *La isla de Bergman*, de la cineasta Mia Hansen-Løve<sup>43</sup>. Además de actor, Klinger es un asiduo escritor sobre cine en revistas como *filmmakermagazine*, *Metrograph* o *Sigth and Sound*. Las inquietudes que abarcan sus textos van desde el Nuevo cine brasilero hasta pioneros del cine de horror<sup>44</sup>.

La entrevista y encuentro con el polifacético creador fue en el Festival de Oberhausen, donde presentaba su documental *Double Play: James Benning and Richard Linklater*<sup>45</sup>, en el que construye un diálogo entre un creador de cine independiente y experimental con uno de cine comercial. El respeto por la labor del cineasta que Klinger encuentra en ambos es contundente. En este documental pone en duda las posibles diferencias entre las formas de cine entendidas clásicamente por la crítica como de autor, industrial y comercial. Pareciera que en esas formas se despliegan relaciones éticas y expresivas entre sí, que también propician obras valiosas independientemente. En ese documental y en la entrevista, Klinger reporta ideas que lo asocian a esta primera tendencia de la que hablamos. Revela un vínculo intrínseco personal con la creación de imágenes, lo que lo lleva desde su individualidad a posibilitar un diálogo entre dos creadores que ha admirado desde temprana edad. El creador brasilero pone en imágenes sus gustos iniciales y personales por dos cineastas con perspectivas hipotéticamente contrarias para confirmar, más allá de los géneros y formatos, lo poderoso del lenguaje audiovisual. Podemos conjeturar que para Klinger el cine se convierte en su forma de vida y permea el desarrollo de sus actitudes y aptitudes, lo que suelen llamar profesión.

---

<sup>43</sup> Mia Hansen-Løve. Directora, guionista y actriz.

<sup>44</sup> Para más información consultar en: <https://metrograph.com/joe-dante/>

<sup>45</sup> *Double Play: James Benning and Richard Linklater*. Dir. Gabe Klinger. Prod. Gladys Glover. Estados Unidos. 2013. Cine.

Como tendencia, las entrevistas revelan que esa motivación intrínseca influye o se transforma en profesión. Un porcentaje importante de las y los entrevistados estudian cine, trabajan en diversas áreas del sector, o han realizado uno o dos cortometrajes que, al ser seleccionados en ciertos festivales, abrieron la puerta para el desarrollo de su primer largometraje. En ese sentido las entrevistas fueron obtenidas en festivales donde los autores participaron en diversas selecciones o apartados competitivos con sus obras audiovisuales. Participar en determinados festivales de cine valida institucionalmente el trabajo autoral y es un relativo indicador de éxito en el rol como director de cine, que amplía las posibilidades de seguir o consolidar la carrera como cineasta, más aún si los festivales son Cannes, la Berlinale, Venecia o San Sebastián. Y aunque el nuevo ecosistema de artistas y autores independientes genera múltiples nichos locales de resistencia, estos ejes marcan todavía la pauta del arte cinematográfico. De alguna manera esa motivación intrínseca de las primeras películas es reforzada y amplificadas por los espacios legitimadores del arte audiovisual.

En esa tendencia de motivaciones intrínsecas reflejadas en proyectos de vida, es particular el caso del cineasta mexicano Amat Escalante, quien reporta cómo, siendo un adolescente y con el apoyo de sus padres, se desescolarizó y se dedicó de tiempo completo a ver y estudiar cine. Con otros cineastas, entre los que destaca Carlos Reygadas, Amat pertenece a una especie de subescuela dentro del cine mexicano; algunos de sus exponentes saldrán en diferentes momentos de esta memoria. Desde México aquí reportaremos ideas de: Yulene Olaizola, Bruno Valera, Esteban Azuela, Gabriel Ripstein, Ilse Casas, Alonso Ruizpalacios y Diego Luna.

Escalante ha obtenido selecciones y premios en importantes festivales de cine, destacando su premio a mejor director con *Helix*<sup>46</sup> en Cannes. La entrevista fue concedida en el Festival de Cine de San Sebastián. Con el cineasta comprobamos su gran admiración por el cine de Víctor Gaviria; en su reproductor de música personal escuchaba la banda sonora de la película *Rodrigo D. No Futuro*.

---

<sup>46</sup> *Helix*. Dir. Amat Escalante. Prod. Tres Tunas, Mantarraya, Foprocine, Le Pacte, No Dream Cinema, Unafilm, Lemming Film, Sundance NHK. Conaculta. México. 2013. Cine

Aunque la mayoría de los creadores manifiesta haber tomado la decisión de estudiar cine después de terminar su proceso de educación primaria y secundaria (bachillerato en Colombia), el caso particular de Amat Escalante llama la atención por escoger la práctica empírica y autodidacta como camino para desarrollar su motivación intrínseca de hacer películas. En la entrevista Amat declara que la muerte y la violencia en sus obras son temas que le generan cierta fascinación por lo enigmáticas que son frente a la vida, de lo cual hablaremos en el capítulo del tratamiento temático del acervo. También habla de lo detallado de su trabajo en cada una de sus películas y de cómo da un trato personal y estético a lo narrado en ellas. Escalante hace evidente en sus obras el conocimiento que tiene del lenguaje audiovisual. En sus obras se revela una forma cinéfila de apropiarse de la imagen en la importancia que otorga a los diferentes elementos que componen el audiovisual y en su forma de autenticarlos con un lenguaje propio.

Las películas de Amat empiezan con una estructura de golpe final, donde con una mirada detallada y sin afán, registran personajes y situaciones de una manera casi documental para al final sorprender con lo inesperado. Se pueden ver planos secuencias con un trabajo de diseño sonoro que potencia la imagen para imbuir a quien observa en estos particulares espacios. Estos rasgos son dominantes en *Sangre*<sup>47</sup> y *Los Bastardos*<sup>48</sup>; en *Heli* la narrativa es más elaborada componiendo esa realidad con núcleos y símbolos cercanos al drama. En el balance de la obra del cineasta mexicano es necesario incluir el film *La región salvaje*<sup>49</sup>, una aproximación a lo fantástico y femenino. Aquí, con recursos de lenguaje se atreve y propone un dispositivo singular que aporta a lo audiovisual. Escalante describe su experiencia de la siguiente manera:

---

<sup>47</sup> *Sangre*. Dir. y guion, Amat Escalante. Prod. Ad vitam productions. México. 2005. Cine.

<sup>48</sup> *Los Bastardos*. Dir. Amat Escalante. Prod. Amat Escalante, Jaime Romandía. México. 2008. Cine.

<sup>49</sup> *La Región Salvaje*. Dir. Amat Escalante. Guion, Amata Escalante, Gibran Portela. Prod. Mantarraya Producciones, Adomeit Films, Bord Cadre Films, Match Factory, Mer Film, Pimienta Films, Snowglobe Films. México. 2016. Cine.

Como a los 15 años ya no aguantaba estudiar más y siempre estaba con dolor de estómago y dejé de ir a la escuela y decidí buscar algo más y el cine era genial, también porque vi que muchos cineastas no habían ido a la escuela. Stanley Kubrick, Buñuel, muchos otros. Mis favoritos no habían ido a la escuela así que estaba de acuerdo con eso. Yo no lo tomaba como estudiar: veía muchas películas, leía muchos libros y me obsesionaba. Tengo un hermano, Martín, que ahora me ayuda con el casting de las películas y él sí fue a la Universidad. (Escalante, entrevista # 5)

Por la misma línea de una “desescolarización clásica” para encontrar en el cine una forma de aprendizaje autodidacta, Gustavo Fallas de Costa Rica, un creador avezado en el lenguaje audiovisual, revela para nosotros ese interés primario como una tendencia intrínseca por el cine:

Yo me acerqué al cine esencialmente porque estudiaba en una escuela muy interesante, un conservatorio de arte y tenía facilidad para el teatro y un día estábamos jugando y vinieron a buscarnos y nos dijeron que había un casting. Yo tenía 10 años y fui a hacer el casting, me seleccionaron, hice un papel protagónico, conocí a un montón de personas y a partir de ese momento dejé de estudiar, conocí la magia del cine. Se llama “La mancha de Grasa”, es una película pequeña de un director que se llama Víctor Vega; de ahí se desencadenó que yo siguiera trabajando con él. Un cineasta con gran capacidad de entusiasmar a todos con el cine y de transmitir el oficio. Yo tuve la oportunidad, cuando estaba más grande, de ser su asistente y lo viví como un maestro a un discípulo.

Antes de hacer *Puerto Padre*, hice tres cortometrajes con diferente línea que coincidían en un punto, tenían que ver con la figura paterna. Esos cortometrajes se alargaron con el tiempo y me permitieron ir avanzando al mismo tiempo que era el resultado de un período de estudios en la carrera del cine, y me permitió ir avanzando en cómo quería comunicarme con el público, qué cosas me resultaban mejor en las películas, cómo veía algunos temas. Dependiendo del tema, algunas cosas eran más relevantes, como

había cuestiones que quizá no tanto. El último cortometraje tiene una textura muy distinta al primero. (Fallas, entrevista # 42)

Esta entrevista con el cineasta centroamericano se realizó en el Festival de Cine Latinoamericano de Tubinga, en Alemania, uno de los eventos más antiguos para el estudio y difusión del cine de esta región, dirigido por Paulo Carvalho, que es también uno de los productores de la casa Autentika films<sup>50</sup>. Tanto el festival como la productora son variables que contribuyen a estéticas y diálogos en el cine latinoamericano y del Caribe a través de la coproducción que aportan fondos propios y públicos gestionados principalmente en Alemania, Francia, Brasil y Colombia. Además de Costa Rica, desde Guatemala en Centroamérica, Jayro Bustamante y su película *Ixcanu*<sup>51</sup> se hacen presentes en Tubinga.

La primera película de Gustavo Fallas propone un personaje principal adolescente y como tema está presente la idea de que las acciones en este momento vital marcaran el futuro. Puede verse, como en los cineastas precedentes de la muestra, que quienes se inclinan a esta tendencia intrínseca hacen explícito el tema en sus obras. En *Puerto Padre*<sup>52</sup>, la película sobre la cual versa la entrevista, un joven llega a un lugar buscando a su padre y un futuro. Descubre el amor e inicia la aventura. La estética de la obra se parece al cine costumbrista de Latinoamérica y el Caribe, donde cierto tono de la literatura marca la puesta en escena, la dirección, el guion y la interpretación. Resaltan elementos oníricos en lo audiovisual. Estas ideas tienen antecedentes en una reseña sobre el cineasta, reseña que caracteriza la tendencia.

Su interés por la producción cinematográfica comenzó a los diez años edad, cuando tuvo la dicha de ser seleccionado para interpretar al personaje principal de una película producida dentro del centro educativo, y en donde conoció al director Víctor Vega, a quien considera como una de las personas

<sup>50</sup> <https://autentikafilms.com/en/index.html>

<sup>51</sup> *Ixcanu*. Dir. y guion: Jairo Bustamante. Prod. Tu Vas Voir, La Casa de Producción. Guatemala. 2015. Cine.

<sup>52</sup> *Puerto Padre*. Dir. y guion: Gustavo fallas. Prod. Centro Sur Producciones, Reeliz Films Producciones. Costa Rica. 2013. Cine.

que más lo marcaron durante su juventud. Fallas fue guionista, productor y director de cortometrajes como *La piñata* (1995), *Variaciones sobre un mismo crimen* (1998), *Atrapar un ruiseñor* (2005) y *Bajamar* (2009). Además de su largometraje de ficción *Puerto padre* (2013) el cual recibió el Zenith de Plata a la mejor ópera prima en el Festival des Films du Monde de Montreal. De acuerdo con el jurado de los Premios Nacionales de Cultura en Artes Audiovisuales Amando Céspedes Marín 2020, *Río Sucio* logra plasmar con eficacia y equilibrio los elementos narrativos, actorales y estéticos en una atmósfera onírica y de intriga, la cual logra mantener la tensión a lo largo del relato<sup>53</sup>.

La persistencia del relato, la dedicación en esa primera infancia-adolescencia cuando el mundo se despliega magnífico y sorprendente a los ojos de una edad ávida de significados, y la elección del cine como acción y reafirmación, son parte de las razones para justificar la tendencia intrínseca como una de las formas de creación audiovisual. Desde ese momento, desde esa edad inocente, los párvulos de cineastas se plantean problemas y preguntas de cómo narrar con lo audiovisual, inquietudes que son solucionadas en la medida que adquieren experiencias y, con el paso del tiempo, logran materializar sus obras. Benjamín Naishtat lo expresa de la siguiente manera:

Siempre quise hacer cine desde niño. A los once años me regalaron una cámara de video y filmaba cosas con amigos. Después estudié en la Universidad del Cine en Buenos Aires donde hay muchísimos colombianos. Cuando terminé eso hice una beca en el norte de Francia, fui a estudiar Arte Contemporáneo. Ahí hice varios cortos, con uno me fue muy bien, lo pude mostrar en Cannes, se llama *El juego* y eso me abrió puertas para empezar a mover el proyecto de largometraje que ahora estamos presentando. (Naishtat, entrevista # 11)

---

<sup>53</sup> Producción – Unidad de Comunicación - MCJ / Consecutivo 111 / DMM / 24-04-2021 del Ministerio de Justicia y Juventud de Costa Rica. <https://mcj.go.cr/sala-de-prensa/noticias/el-patriarcado-deja-una-huella-en-la-vivencia-masculina-que-en-algunos>. Consultado el 12 de junio.

El cine de Benjamín es una mezcla entre películas de género y cine de autor. Usa formas clásicas del cine de terror, el suspenso o el policial para articularlas en historias en lugares de Suramérica con particulares tonos sociales y políticos. Este cineasta demuestra su interés intrínseco en el cine jugando con las claves de género aprendidas por su cinefilia y su conocimiento del lenguaje, lo que planteó por analogía en este relato Amat Escalante con *La región salvaje*. Así se ven analogías y tendencias entre cineastas de distintas regiones. La entrevista de Benjamín se desarrolló en el marco del Festival de Cine de Berlín donde presentaba su ópera prima *Historia del Miedo*<sup>54</sup>. En muchas de las piezas del acervo se habla con los creadores de una primera película, esto facilita una correspondencia entre quien quiere dar a conocer y reflexionar sobre su obra y un interesado en el tema.

El crítico e investigador de cine Iván Zgaib detalla en un artículo las habilidades de este cineasta para poner en escena sus preguntas filosóficas y cuestionamientos; profundiza en cómo se ha contado esta historia desde el *biopic*, el cine de época o histórico y el cine bélico; examina el trabajo de este cineasta bajo la óptica de ciencias como el marxismo, el psicoanálisis y el surrealismo, intentando descifrar la subjetividad y los hechos objetivos del lenguaje que aplica Benjamin Naishtat para emprender diversas formas de abordar la narración.

La referencia a Benjamín aquí no resulta gratuita, ya que su mirada particular sobre el tiempo permite entrever algunas de las formas en las que decanta el paisaje de El movimiento. El giro dialéctico para concebir la historia, reconciliando la preocupación del marxismo por el terreno de los hechos objetivos y la fuga del surrealismo hacia los sueños, supone advertir que los ritmos del tiempo también están marcados por el inconsciente. Existen elementos viejos que emergen a “destiempo”; una anacronía — semejante a los síntomas o a las represiones estudiadas por el psicoanálisis— que vienen a detener la dirección progresiva del tiempo histórico. Niegan su presunta linealidad y homogeneidad. En la película de

---

<sup>54</sup> *Historia del Miedo*. Dir. Guion, Benjamín Naishtat. Prod. Vitakuben, Ecce Films, Rei Cine, Mutante Cine. Argentina. 2014. Cine

Naishtat, ese pliegue entre sueño y despertar se juega en su propia forma. La espacialidad abstracta tiene que ver con el estado psicológico de su protagonista. Son el miedo y la ansiedad y el descontrol que lo invaden —a él, y en consonancia, a la imagen claroscuro de la física cinematográfica—. La película queda teñida por un tono pesadillesco y un punto de vista que deforman el ilusionismo objetivo en pos de un artificio exacerbado, distante. Si ser contemporáneo exige tomar distancia para comprender la época, como sostuvo Agamben (2011), hay algo de aquella tarea que se vuelve arqueológica: escarbar para encontrar las piezas perdidas; las que fueron olvidadas y las que ya nadie puede ver, aunque las tenga frente a sus propios ojos (Zgaib)<sup>55</sup>.

Los cineastas influidos por su historia personal no solo narran, sino que también se cuentan a sí mismos a través de historias y cuestionamientos en personajes ficticios. Se usa la ficción como una herramienta poética para ser biográficos a través de otras historias. Estos cineastas, a través de sus obras, nos permiten reconocerlos como parte de lo que hemos nombrado tendencia intrínseca, porque plantean de una manera audiovisual sus intereses en el mundo. Complementando esas motivaciones históricas y simbólicas, hay también una curiosidad por el lenguaje y su desarrollo social, la forma en que el cine es apropiado por las poblaciones: la participación e incidencia de cine clubes, cinematecas, festivales, muestras, escuelas de cine, entre otras. A propósito de lo ya referido por el cineasta Federico Veiroj con su película *La vida útil*<sup>56</sup>, desde Montevideo, también, el cineasta Manuel Nieto refiere su propia experiencia:

Mi primer contacto con el cine fue en 1988 cuando decido hacerme socio de la Fílmoteca Uruguay a través de una película que me invitaron a ver: *El joven Frankenstein*. Me gustó tanto que al otro día me hice socio de todo y ahí empezó una etapa de mi vida en donde casi no estudiaba y de tarde y noche me la pasaba en el cine, hice eso durante tres años. Me gustaba

---

<sup>55</sup> Zgaib, Iván. “¿Quién va a filmar la Historia? Artificio y heterocronía en El movimiento de Benjamín Naishtat”. *Dixit*, 36(1), 2022, pp. 17-28. Epub 01 de junio de 2022. <https://doi.org/10.22235/d.v36i1.2790>

<sup>56</sup> *La vida útil*. Dir. Federico Veiroj. Prod. Cinekdoque, Mediapro, Versatil Cinema. Uruguay. 2010. Cine.

mucho el cine, pero de ahí a imaginarme que yo iba a hacerlo o verme involucrado de alguna forma, era totalmente lejano; así que estudié ciencias de la comunicación. Cuando terminé la carrera fui a trabajar a un canal de televisión. Creo que fue ahí, con los amigos que hice la universidad y con lo frustrante que fue el paso por la televisión, que decidí dejarlo y probar otra cosa. Pensaba en la publicidad, pero el vestido que negocié y cobré me puse a escribir un corto, destiné dinero para eso. Me pagué un viaje al BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) que era la primera división. Fui a ver películas y ver qué era todo ese mundo. Después hice un corto que filmamos en 16mm y enseguida siguió el rodaje de *25 watts*<sup>57</sup>. (Nieto, entrevista # 73)

Esta entrevista desde el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse en Francia versó sobre la película *El lugar del hijo*. El Festival de Cine de Toulouse es un evento destacado en el estudio y difusión del cine Latinoamericano y del Caribe, y tal vez el evento en este tema más antiguo de Francia. Las dinámicas del festival y su ambiente propician un acercamiento directo y personal con los creadores.

El cine de Manuel se acerca más al cine de autor, presentando dispositivos que intentan reflejar la verdad de los lugares y personajes que involucra la película. Como asistente de dirección y director ha participado de nuevos clásicos del cine uruguayo. En línea con lo que venimos exponiendo acerca de los cineastas y su motivación intrínseca y de cómo aprenden y ejecutan las posibilidades del lenguaje audiovisual, el crítico y programador Roger Corza reflexiona de la película así:

El plano general del comienzo, en el que se ve un edificio con dos personas sentadas en la calle en plena noche, y el que cierra el filme, donde el extraordinario protagonista de *El lugar del hijo*, Manuel Nieto Zas, se escapa del encuadre mientras va de un lado al otro en su Honda Corvex al lado de un río con una fábrica abandonada de fondo, indican dos cosas:

---

<sup>57</sup> *25 Watts*. Dir. Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll. Prod. Control Z Films, Taxifilms. Uruguay. 2001. Cine.

conocimiento del espacio (cinematográfico) y del lugar que ocupan los personajes. El espacio simbólico es primero Montevideo y luego Salto; el personaje es Ariel Cruz, un joven militante con algunos problemas neurológicos que sin embargo no le impiden interactuar con el mundo que lo rodea y pensarlo (Corza)<sup>58</sup>.

Podríamos incluir esta película en un conjunto de obras uruguayas que logran, desde una mirada subjetiva y una inspiración intrínseca, dispositivos que logran construir narrativas sólidas que tomando la descripción de mundos personales repercuten en sus audiencias, festivales y muestras. Muchos de los creadores entrevistados en conjunto han logrado marcar en sus países las cinematografías con nuevas tendencias y aproximaciones en el cine, es el caso de los tres anteriores autores que hemos referido para el cine uruguayo.

Siguiendo el rastro de esas inquietudes personales que resuelve el cine en sus creadores, hallamos que no todos iniciaron su formación cinematográfica a través de estudios académicos profesionales para este fin; el acervo revela que, en parte de los artistas del cine, la creación deriva de otras artes o campos de conocimiento. Y aunque en principio se hayan formado académicamente en otras profesiones, muchos de estos entrevistados dedican parte de su trabajo a estudiar el cine a través de talleres, diplomados, realizan ejercicios pedagógicos, antes o paralelamente, mientras desarrollan su obra hasta el producto final. Algunos no estudian necesariamente cine, abundan los casos de estudios en humanidades como comunicación, periodismo, antropología, filosofía e incluso artes como la música y la danza. Es probable que, por motivos de lenguaje e interés por el desarrollo social, parecen presentarse más casos desde la comunicación y la antropología.

Juan Barrero, un interesante creador en diversos lenguajes y campos del cine, revela su vocación íntima y también sus influencias culturales así:

---

<sup>58</sup> El lugar del hijo, la consistencia del relato por Roger Koza. Para una lectura completa de la reseña el siguiente link: <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=20086> Consultado el 12 de junio de 2023.

Creo que el origen de la vocación es un enamoramiento muy temprano, en la infancia, 6, 7 años, por las noches cuando mi padre me contaba cuentos antes de dormir, a oscuras, historias inventadas y había una ventana grande en mi habitación por donde entraban las luces de la ciudad y se proyectaban en la pared y todas esas luces del tráfico pasando que iban dejando huellas, supongo que es mi primera experiencia cinematográfica y es el principio de esta historia de amor. Yo quise ser bailarín antes que nada y músico, tuve formación como pianista y como bailarín clásico, son vocaciones frustradas que quedaron aparcadas en el camino y no me avoqué a la idea de estudiar cine, dedicarme a ello de forma profesional, hasta mucho más tarde. Cuando terminé la secundaria empecé a formarme como matemático y como filósofo y al cine llegué por un camino secundario, por una vía no tan directa. La primera escuela de cine a la que llegué fue en Inglaterra, después Barcelona y luego Cuba. (Barrero, entrevista # 58)

Desde la filosofía, como ciencia social que cultiva herramientas de pensamiento crítico, y también desde la producción, Juan Mauricio Ruiz dice:

Yo estudié filosofía en la Universidad Nacional, después hice una maestría en negocios en la Universidad de los Andes. La formación en filosofía me ayudó en todo el quehacer de escribir cosas, estructurar. Terminé en el cine porque conozco a Carlos Osuna, mi socio y director de la película, desde siempre hemos trabajado juntos. Cada uno trae sus fortalezas desde su disciplina. (Ruiz, entrevista # 60)

El cine de Juan Mauricio es particular en Colombia. Él, junto con Carlos Osuna, son una dupla creativa; este último dirige, mientras Juan Mauricio produce. Han hecho pareja en tres largometrajes de notable calidad y que son reconocidos en festivales por la crítica y cierta parte del público. Sus películas responden a una tendencia intrínseca en la medida que las preguntas surgen en quien realiza. Más adelante veremos otra tendencia donde lo extrínseco marca la línea de creación. En estas

películas las inquietudes filosóficas y administrativas de Juan Manuel confluyen con las de Carlos Osuna para crear dispositivos especiales: *El concursante*<sup>59</sup>, *Sin mover los labios*<sup>60</sup> y *Puntos cardinales*<sup>61</sup>. Destaca la animación con la técnica de rotoscopia: *Gordo, calvo y bajito*<sup>62</sup>, pionera en esa forma de expresión en Colombia. La entrevista fue realizada en el Festival de Cine de San Sebastián y aunque es el primer personaje enunciado en la memoria desde Colombia, aparecen continuamente cada vez más creadores de este lugar en este texto.

Algunas personas que vienen de otros campos del conocimiento también desarrollan un oficio en el cine. Otras personas, por determinados temas del contexto proceden desde ciencias diferentes al cine y serán incluidas más adelante en las otras tendencias: motivaciones extrínsecas o del contexto. El caso de ciertos cineastas da para reflexionar: trabajaron en equipos técnicos de asistencia y usaron como método de supervivencia laboral el cine hasta que empezaron a crear sus cortometrajes y películas. En este caso las personas han trabajado en el cine respondiendo a la motivación intrínseca de estar cerca o dentro del movimiento, la industria y el arte audiovisual; esto es, el ejercicio laboral como una escuela para la creación. Lo económico permitió desarrollar unas acciones creativas e investigativas en el lenguaje. Si estudiáramos profundamente este elemento se podría enseñar las diferencias y clases de los roles y motivaciones de los creadores audiovisuales. Pareciera que algunos creadores accedieron desde lo académico al lenguaje, así como otras personas lo hicieron desde lo laboral, ocupando cargos en otros departamentos hasta la dirección o producción.

Pedro García Mejía, que ha logrado trabajar en varios países de Latinoamérica y ha logrado reconocimiento en destacados festivales de cine, así lo expresa:

---

<sup>59</sup> *El Concurante*. Dir. Carlos Osuna. Prod. Juan Mauricio Ruiz. Colombia. 2017. Cine.

<sup>60</sup> *Sin mover los labios*. Dir. Carlos Osuna. Prod. Malta Cine. Colombia. 2017. Cine.

<sup>61</sup> *Puntos cardinales*. Dir. Carlos Osuna. Prod. Juan Mauricio Ruiz. Colombia. 2016. Cine.

<sup>62</sup> *Gordo, calvo y bajito*. Dir. Carlos Osuna. Prod. Malta Cine. Colombia. 2012. Cine.

Llevo trabajando en cine desde hace 18 años. He sido asistente de producción en varias películas como *Colombian Dream* y *El páramo*. Siempre me ha gustado mucho el cine y empecé desde abajo. Soy de Ibagué, una ciudad muy chiquita sin mucha movida cultural y el cine siempre fue un refugio para ver otros mundos y otras cosas. Estudié economía porque en mi casa querían que estudiara algo serio y me retiré. Me fui a Bogotá y estudié haciendo talleres de cine de la Alcaldía de Bogotá, talleres como *Rebeldes con causa*, *Imaginando nuestra imagen* y eso. Yo vengo de ahí. Y empecé desde abajo. Fui asistente de luces, asistente de producción, productor de campo, script, segundo de dirección, primer asistente de dirección y ahora hace nueve años, soy director. En el día a día he dirigido publicidad, sobre todo. Trabajo en una productora mexicana que filma comerciales en Venezuela, México Estados Unidos, Colombia y Argentina. Es lo que hago para vivir y está bueno estar en el ejercicio constante en un set de filmación. Aparte de publicidad hago documentales cortos, sobre todo con gente en el campo en México.

Este cortometraje *Niño de Metal* con el que estoy en Cannes, es el tercero que he dirigido y tengo dos proyectos de largometraje en desarrollo, uno se llama *Árbol* y lo voy a filmar en Colombia, y el otro que se llama *La frontera de las tinieblas* que voy a filmar en México. (García Mejía, entrevista # 88)

El caso de Mejía es llamativo. Ha participado en obras destacadas de Colombia y México y, sin embargo, siendo colombiano, su trabajo audiovisual ha tenido más aceptación y desarrollo en México que en Colombia. Su cine de creación es personal y con grupos cercanos de colaboradores. Desarrolla sus historias para actores y con equipos de producción con los cuales trabaja continuamente. Conoció a algunas de estas personas mientras laboraban en roles distintos de la dirección y producción, y desde estos procesos ha construido un camino de creación, podríamos decir de investigación, que le permite crear con ellos desde otra relación.

El camino por el cual los entrevistados llegan a la realización audiovisual, desde una inquietud personal, es diverso y se nutre de distintas influencias externas como internas, culturales y sociales, pero también de criterio y búsqueda personal. La profesión nos permite establecer un vínculo entre vocación y quehacer. Desde el conjunto de la obra a la vocación o dedicación profesional, se puede describir esa tendencia que corresponde a un diálogo interno para la creación de las películas. Diego Luna, director cinematográfico, conocido más como actor y protagonista de destacadas películas mexicanas, hace énfasis en su interés personal y en el trabajo de inspiración intrínseco en su segundo largometraje de ficción, *César Chávez*<sup>63</sup>. En esta película cuenta la historia de Cesar Chávez, un estadounidense de origen mexicano y defensor de los derechos laborales en Estados Unidos. Como también se constata en algunos reportes de prensa, en la entrevista del acervo, Luna reconoce que en sus obras y en su vida los cuestionamientos que le ha provocado su experiencia y la relación padre-hijo constituyen una perspectiva a la hora de asumir la investigación-creación de sus películas:

Todo lo que hago termina tratándose de un padre y un hijo. Tiene que ver con quién soy y la vida que me ha tocado vivir. Mi madre murió cuando yo tenía dos años entonces tuve una relación muy estrecha con mi padre. Tengo material para contar varias historias más y aunque me propongo a veces no hacerlo, termino haciéndolo. Si tú lees el guion de esta película y escuchas los objetivos que teníamos al principio, no era contar la historia de un padre y un hijo, y ahí acabé. Por suerte le dimos el tiempo a la película para que me dejara llegar ahí, no hubo carreras ni presiones de ningún tipo. Al fin y al cabo, no hay ni buenos ni malos, son dos padres protegiendo a sus hijos, si tú te sientas con los dos entenderías por qué lo están haciendo. Simplemente uno lo está haciendo a costa del otro, eso es lo que no está bien. Son dos padres protegiendo a sus hijos, pensando en ellos, y yo creo que en el fondo de eso se trata la vida. Detrás de cada situación histórica hay una razón así de sencilla. Al fin y al cabo, todo tiene que ver con esas

---

<sup>63</sup> *Cesar Chávez*. Dir. Diego Luna. Prod. Canana Films, Mr. Mudd, Equipment Film Design, Imagenation Abu Dhabi, FZ, Participant Media. México. 2014. Cine.

relaciones de amor que tú tienes en la vida y eso te hace hacer todo, para mí era importante llegar a esa esencia. (Luna, entrevista # 29)

Esta entrevista con Diego Luna se dio en el marco del Festival de Cine de Berlín, 2013, pero hubo una anterior que se realizó para *El Espejo* en la ciudad de Bogotá con Gael García Bernal y Alfonso Cuarón, cuando presentaban *Y tú mamá también* en el año 2001. A lo largo de este tiempo Diego Luna ha logrado permanecer vigente en la industria global del cine (dominada en gran medida por la industria local de Hollywood) mientras continúa participando y apoyando industrias locales de cine independiente. Diego Luna junto a Gael García desarrolla un importante festival de cine de no ficción y cine documental, *Ambulante*, en México y otros países de Latinoamérica. Como director, en sus películas trata honestamente el lenguaje audiovisual en coherencia con sus posturas e inquietudes filosóficas y vitales. En los filmes *Abel*, *J.C. Chávez* y *César Chávez*, de los cuales hablamos en la entrevista, se percibe la inquietud por indagar la relación entre padre e hijo, lo que para nosotros es un reflejo aquí de esa forma intrínseca de abordar la creación audiovisual al usar el lenguaje en pro de la solución y búsqueda de preguntas de la propia subjetividad.

Dentro de esta metodología para extraer insumos de la creación desde lo subjetivo, entendido aquí como lo intrínseco, y trasladando ese aspecto interior a lo narrativo en las relaciones padre e hijo (que pueden extenderse a la familia en general), habla Franco Lolli de su película *Gente de bien*<sup>64</sup>. Lolli describe una conexión entre su forma de ser y hacer el cine, donde su estilo es determinado por la personal y subjetiva manera de asumir la creación audiovisual, donde familia y vínculos cercanos están en el centro de sus reflexiones:

Las películas que trato de hacer las trato de hacer de muchas formas y me salen de una sola forma. La búsqueda del lenguaje es una búsqueda de uno mismo también de con qué te sientes a gusto, con qué no. Teóricamente no tengo una idea clara de cómo quiero la película, voy dejando que aparezca lo que naturalmente me salga y qué es lo que más se parece a mí. De los

---

<sup>64</sup> *Gente de bien*. Dir. Franco Lolli. Prod. Evidencia Films, Geko Films. Colombia. 2014. Cine.

cortos al largo se parecen bastante, es la misma persona que las hace así que es natural que se parezcan un poco. Esta película no es autobiográfica porque la historia no tiene nada que ver con mi propia historia, ni por la clase social de los personajes ni por la relación padre-hijo, yo no conocí a mi padre, él murió, lo que hice fue inventarme cómo podría haber sido la relación con un padre si yo no hubiera estado sólo con mi madre. Es fuerte, crecer sin un padre es algo que te marca de una u otra forma, no escribí a propósito esta película, el tema se impuso totalmente, intenté escribir muchas cosas diferentes y todas terminaban teniendo que ver con una relación filial, con un padre y una hija, un padre y un hijo. Las películas que me conmueven son aquellas donde el director habla de algo que le conmueve, eso es lo que trato de hacer o lo que me sale naturalmente porque si no me siento muy falso haciendo la película. Por más profesional que sea el actor, yo lo trabajo como si fuera actor natural. El trabajo con Alejandra Borrero era acercarme a ella, no dejarla actuar, Carlos había hecho un poco de teatro, pero me interesó sobre todo porque su vida se parecía mucho a la del personaje y yo fui a buscar una parte de él, el trabajo es sacar de los actores lo que tienen del personaje. Durante la escena de la comida en particular, yo estaba rodando otra escena, les dije que se sentaran a la mesa, como una familia, se tomaran unos tragos, comieran... y así mientras ellos comparten tiempo se crea esa sensación de familia. Yo no llamo a los actores para rodar una escena en concreto, les digo "tienen que decir esta frase y esta otra", los llamo tres horas antes y mientras ellos esperan, se aburren, conversan y se acercan, se conocen. Después de la película, los de la familia de clase alta se hicieron amigos, crearon un grupo de Facebook y se ven los fines de semana, se volvieron una familia de cine. (Lolli, entrevista # 37)

Aquí el relato aporta aspectos puntuales del trabajo en la dirección de actores que son aspectos individuales y de marcas que surgen de una forma de acceder al lenguaje desde lo personal, sus búsquedas, sus preguntas, desde las que se nutre y expresa en parte la obra: de los vínculos filiales como el centro de los diferentes núcleos que componen la sociedad, la familia, los amigos, el paisaje; también, de cómo esos

amigos de cine terminan fundando una familia de amigos, de cómo el relato de una película es en clave de ficción el relato de su autor. En resumen, de cómo cierta clase de cine es una experiencia que procede de experiencias personales y de las preguntas que afectan la subjetividad de sus autores.

Franco Lolli se formó académicamente como cineasta en La Femis, prestigiosa escuela de cine ubicada en París. En sus películas puede notarse cierta influencia de la escuela francesa para acercarse a los conflictos e inquietudes familiares. En su obra la mirada parece poner un especial énfasis en el desarrollo de los espacios y relaciones para profundizar y analizar los recovecos de los problemas filiales y afectivos, que se presentan entre los personajes con vínculos cercanos. Desde su primer cortometraje *Como todo el mundo*, este creador pone en escena tensiones afectivas entre madre e hijo. Un ejercicio memorable en el cine colombiano en este aspecto es el largometraje *Litigante*<sup>65</sup>, donde madre e hija, abogadas, en cierto momento de sus vidas se encuentran envueltas en situaciones existenciales. En sus películas, y como lo explica en la entrevista, una libertad creativa marca el proceso de investigación-creación, en el cual algunas prácticas no clásicas de la actividad cinematográfica pueden involucrarse para lograr atmósferas propicias y motivadoras del espíritu de la película, algunas específicamente utilizadas para la representación y con el trabajo en actores y actrices.

La entrevista con Franco Lolli fue en el marco del Festival de Cine de Cannes, donde su ópera prima *Gente de bien*<sup>66</sup> competía en la Semana de la Crítica. Ironía audiovisual sobre el clasismo y arribismo en Colombia, el uso de los amigos pobres de acuerdo con las situaciones o conveniencias, pero tratando de mantener cierta limpieza moral o ética donde es importante para la persona de a pie o “gente de bien” no caer en una especie de esquizofrenia porque la realidad es muy diferente a los ideales democráticos y de igualdad que tiene. La película profundiza en esta situación describiendo la clase social y tipo de gente a la que el cineasta y sus cercanos pertenecen. En estas formas de investigar-crear lo intrínseco es llevado inclusive a la

---

<sup>65</sup> *Litigante*. Dir. Franco Lolli. Srab Films, Les Films du Worso, Evidencia Films. Colombia. 2019. Cine

<sup>66</sup> *Gente de bien*. Dir. Franco Lolli. Prod. Evidencia Films, Geko Films. Colombia. 2014. Cine.

reflexión crítica como un ejercicio de honestidad audiovisual que quiere reflejar la realidad en la actuación, dirección, representación actoral y otros elementos del lenguaje.

Forzando la actuación y representación de los actores más allá de la ficción, Gabe Klinger –a quien mencionamos páginas atrás– propone como actores a dos directores de cine para su película *Double Play: James Benning y Richard Linklater*, revelando una especie de metáfora en los roles creadores del cine. Cambia o “rebaja”, si se quiere entender de este modo, los roles creadores de codificador del significado y representación del significado. Ya el director no codifica o moldea la ficción, sino que asume la condición de representante de ese significado que procede de la ficción. El ejercicio lleva a ejecutar o desarrollar la idea de una película donde los directores deben ser dirigidos en lugar de dirigir. La condición de cinéfilo e investigador de Klinger es una variable determinante para la construcción de la película. El gusto e interés del realizador por el cine de los protagonistas le permite desarrollar una motivación intrínseca que le hace afirmar la universalidad del lenguaje audiovisual por encima de nichos autorales o comerciales. En su película plantea que, entre creadores de ambas propuestas, comercial o de autor, hay analogías.

Yo ya los conocía y cuando conté la idea les gustó mucho. No tuve que convencerlos mucho. Sólo rodamos cuatro días, fue poco tiempo para ellos. Trabajamos muy duro, el equipo y ellos, para conseguir lo que necesitábamos en estos cuatro días. Linklater es un tipo muy tímido y creo que no le gusta tanto verse en la pantalla. Mi película no es sólo para cinéfilos, es también una película sobre la amistad, el béisbol, la amistad masculina que no se ve mucho en el cine. Gente de cierta edad. Se habla mucho de cine, de béisbol, pero también de por qué uno llega a hacer cine y por qué hace cine, de un momento a otro todos tenemos que decidir qué vamos a hacer en la vida y la película se trata de esto. De descubrir por qué uno está atraído por ciertas cosas. (Klinger, entrevista # 41)

El crear películas parece dialogar con emociones subjetivas de quien se dedica a ello. No solo se da en la ficción, también parece estar en la no ficción, documental, drama, *biopic*, en muchos géneros y también en películas hechas en primera persona. Las anteriores respuestas son el resultado del estudio de las entrevistas reunidas en el acervo y que coinciden en lo que hemos llamado una tendencia que responde a la motivación intrínseca. Lo dicho se relaciona también con el número cada vez mayor de películas en primera persona analizadas en esta memoria. Juan Barrero, hablando específicamente de su obra *Jungla interior*, desde el Festival de Cine de Cali, pone en escena las tensiones entre el cine y la realidad, los géneros en el cine y cuestiona creativamente todos estos conceptos:

La noción de realidad es sumamente compleja y lo que llamamos verdad también. Hay una clara distancia entre verdad y realidad. La verdad es un asunto milenario al que nos enfrentamos continuamente. La película está hecha en esa frontera entre la vida y el cine, entre el documental y la ficción si es que existe, yo no los distingo y está ahí porque para mí es el lugar más interesante para hacer cine. Hace evidente hasta qué punto son complejas estas nociones de realidad, de verdad que manejamos a veces con tanta soltura, son palabras a las que les otorgamos demasiada responsabilidad. Es una frontera que te araña, te hace heridas, porque lo que hay al otro lado es la vida. Puede perturbar el proceso, la contaminación de tu propio proceso, cómo salpica el proceso creativo, pues deja impregnado de arrugas, de imperfecciones, de irregularidades, pero a la hora de hacer balance a mí me resulta gratificante porque no se convierte sólo en un proceso de creación sino también en un proceso vital. (Barrero, entrevista # 58)

Juan Barrero es editor, productor, músico y director. En sus películas abarca múltiples intereses y habilidades. Él, desde el montaje del documental sobre la mujer en el cine español *Con la pata quebrada* de Diego Galán, que se presentó en la sección de clásicos del Festival de Cine de Cannes, demuestra un profundo conocimiento del cine de su país. Con su trabajo en destacadas series documentales de televisión sobre

animales, pone en práctica un específico conocimiento técnico y masivo del lenguaje. Con el apoyo a la producción de documentales con sentido social, político y sobre la memoria<sup>67</sup>, hace evidente su compromiso con el arte audiovisual que desde lo subjetivo, intrínseco, íntimo y cine de autor desarrolla en dispositivos como *En la jungla interior*.

En una entrevista para Ricardo Marín de *Cinetransit*, Barrero lo expresa así:

Al principio solo hubo una pulsión desordenada e intermitente que me instigaba a filmar algunos pequeños acontecimientos de nuestra vida cotidiana, sobre todo durante el embarazo de Gala. Esas siete u ocho cintas permanecieron un par de años arrumbadas en un cajón y estuve a punto de tirarlas en una mudanza. Pero me picó la curiosidad y miré lo que contenían antes de lanzarlas a la basura. Sentí un extrañamiento, un desapego. Me costaba identificar mis recuerdos con lo que veía en pantalla. Y ese desfase me interesó. Ahora reconozco que durante aquellas filmaciones domésticas ya advertíamos que la distancia desde la que nos mirábamos a través de la cámara era *problemática*. El lugar que solía ocupar la cámara, como artefacto ajeno a nuestros cuerpos, no era *cómodo*. Creo que si la distancia desde la que miras no genera incertidumbre, interrogación o incomodidad, si no hay en ella un cierto dilema moral, no hay cine. En cualquier caso, nunca hubo intención de testimoniar una anécdota autobiográfica, sino de construir un relato fantasmagórico a partir de ella (Barrero).<sup>68</sup>

¿Pero hasta qué punto es posible hacer de eso –del cuestionamiento de la propia condición vital– material de una película? En *El Grill de César*<sup>69</sup>, película documental del cineasta ecuatoriano Darío Aguirre, que narra el reencuentro entre padre e hijo para levantar de nuevo el negocio de familia, la forma de crear revela esa tendencia

<sup>67</sup> <https://www.labyrinth.es/Mudar-la-Piel>

<sup>68</sup> Para ir a la entrevista completa: <http://cinentransit.com/entrevista-a-juan-barrero/> Consultado el 12 de junio de 2023.

<sup>69</sup> *El Grill de Cesar*. Dir. Darío Aguirre. Prod. FilmTank. Alemania. 2014. Cine.

intrínseca que ejerce como detonante para la investigación y el descubrimiento de una idea, obra seminal de un proceso artístico. Aguirre reflexiona acerca de ello:

Cuando está habiendo un cambio interior demasiado fuerte interior como para ignorarlo, tengo que asumir contar desde mi punto de vista. Al principio no me gustaba la idea, no quería estar y con el tiempo me di cuenta de que no puedo evitarlo, estás tan metido en la historia que tienes que estar a veces frente a la cámara, sino dramáticamente no funciona. Ahora, puedo decidir si es necesario que esté. Así mismo decido durante el rodaje en qué momentos estar frente a la cámara y cuándo no, y me separo del cuadro.

La cámara tiene un significado muy importante, es un elemento protector para distanciarte y pensar en lo que está pasando, pero no deja de ser difícil. Había momentos muy muy difíciles donde tenía que pensar qué tanta importancia tiene la película y qué tanta importancia tiene la realidad, qué tanto tengo que cuidarme y qué tanto es importante transmitir esto. Es lo que tiene el cine. Tiene que ver con la migración, el hecho de poder observar desde otros puntos de vista. En un momento pensé: aquí se acaba la película, cuando mi papá decide vender el restaurante, acabar la historia, el rodaje, todo y fue para mí un bajón tremendo. Cuando falleció mi mamá también me tomé un tiempo y bueno... un día mi papá dijo: ¿cuándo vienen los chicos a grabar?, y ahí fue luz verde para seguir. (Aguirre, entrevista # 23)

Aquí la cuestión vital o esa relación cercana entre lo que se crea y lo que se vive implica el caso extremadamente humano de perder a la madre y esto puede definir tanto la evolución de un proceso creativo como de truncarlo. ¿Cómo afecta eso los siguientes procesos y la narrativa del dispositivo? Seguimos viendo en este ejemplo cómo la personalidad, ideas y experiencias del creador motivan, aunque a veces obligan a tomarse una pausa, lo que produce, cómo sigue la obra, cómo va encontrando su propia forma audiovisual. Lo interior en las películas narradas en

primera persona puede tener grandes repercusiones y momentos existenciales que marcan el proceso de investigación-creación de la obra. Lo intrínseco pasa de ser una tendencia que revela aspectos biográficos en clave, a narrar aspectos autobiográficos en clave documental. Darío Aguirre estudió cine en Alemania. Cuando se acercaba el momento de preparar y entregar el proyecto de grado su padre lo llama desde Ecuador para comentarle la difícil situación financiera del negocio familiar. En la encrucijada de graduarse o volver a Ecuador para apoyar a su padre, Aguirre toma la difícil decisión de retornar y ayudar en el restaurante, y hacer de esa “odisea” el material de su primer largometraje, requisito de grado como cineasta. El experimento resultó exitoso, la película *El grill de César*<sup>70</sup> participó en el Festival de Cine de Berlín y en muchos otros; estuvo en la selección oficial del Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse en el 2014, donde se realizó la entrevista. La obra de Aguirre consta, por ahora, de once obras en las que muestra su particular manera de ejecutar y entender el audiovisual. Él presenta su trabajo por internet con el subtítulo “historias humanas y arte del cine”<sup>71</sup>. La continua reflexión sobre sus inquietudes personales, cercanas y familiares hacen parte de su obra.

Desde el centro del mundo, en Ecuador, además de Darío Aguirre, otros creadores participan en el acervo de entrevistas: Juan Martín Cueva, Diego Araujo, María José Martínez y Ana Cristina Barragán. Juan Marín Cueva, gestor cultural cuyo trabajo destaca en la consolidación del cine ecuatoriano, también vinculó sus inquietudes y motivaciones personales con sus obras creadas. En *El lugar donde se juntan los polos*<sup>72</sup>, documental de 52 minutos del año 2002, usó material de archivo, voz en off y datos históricos para explicar a sus hijos las condiciones de su nacimiento. La honestidad y conocimiento del cine conducen y constituyen la narrativa de la película. Este trabajo de 2001 es pionero en Ecuador de un tipo de cine con material de archivo y personal. También se inscriben en este tipo de cine trabajos de Darío Aguirre, Carla

---

<sup>70</sup> *El Grill de César*. Dir. Darío Aguirre. Prod. Filmtank. Alemania. 2014. Cine.

<sup>71</sup> <https://www.darioaguirre.com/peliculas?lang=es>

<sup>72</sup> *El lugar donde se juntan los polos*. Dir. Juan Martin Cueva. Prod. Ardèche Images Production. Ecuador. 2002. Cine.

Valencia<sup>73</sup>, María Fernanda Restrepo<sup>74</sup>, Manolo Sarmiento<sup>75</sup>, Yanara Guayasamín<sup>76</sup>, entre otras.

En el artículo *Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo*<sup>77</sup>, de Violeta Yalilé Loaiza Ruiz y Emiliano Gil Blanco, hecho con base en entrevistas a tres protagonistas del cine de Ecuador, dan razones desde la historia del cine del país para la mayor creación de cine de lo real en el contexto y describen lo que esto permite en cuanto al riesgo y formas de creación que pueden ejecutar los cineastas al relacionarse con el público y desarrollar un cine desde lo intrínseco, para nombrarlo en términos de la tendencia que hemos aquí caracterizado:

Por su parte, Alex Schlenker, director cinematográfico de origen austríaco, manifiesta que “por alguna razón las audiencias, o parte de las audiencias en el Ecuador, desarrollan una relación distinta con aquellas películas que se inscriben el documental y aquellas que están en la ficción”. De esta forma explica que, el público ecuatoriano, disfruta más de películas que muestran hechos comunes de la historia del país. Para Schlenker, la ficción ecuatoriana no es buena: “(...) que a los personajes se les ven las costuras, que al guion se les ve las fallas, porque el decorado es incompleto (...)”. Schlenker menciona que este motivo podría haber sido válido cinco años atrás; no obstante, afirma que actualmente la ficción que se hace en el Ecuador es muy sólida. “Ficciones con buenas puestas en escena, en donde uno se mete. Aun así, no logramos el impacto de algunos documentales”. Documentales como *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo, y *La muerte de Jaime Roldós*, de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, son, a decir de Schlenker, los documentales que han tenido mayor acogida por parte de la audiencia. Pese a esto manifiesta que

---

<sup>73</sup> Carla Valencia. Ecuador. Directora y montajista cinematográfica.

<sup>74</sup> María Fernanda Restrepo. Ecuador. Directora documental.

<sup>75</sup> Manolo Sarmiento. Ecuador. Director documental y director ejecutivo del Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine.

<sup>76</sup> Yanara Guayasamin. Ecuador. Cineasta y documentalista. <http://yanaraguayasamin.com/>

<sup>77</sup> Loaiza Ruiz, Violeta Yalilé y Gil Blanco, Emiliano. “Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo”. *Revista ComHumanitas* vol. 6 no. 1, 2015, pp. 52-66.

“no hay grandes lecturas” sobre estos productos. “No se ha hecho un análisis visual, del análisis de contenidos, de la perspectiva histórica”. Schlenker señala que el público prefiere las historias comunes y reales de los ecuatorianos que muestra el documental a las historias más personales o individuales que se ven en la ficción. (61)

Y en consecuencia con estas ideas, Juan Martín Cueva describe la movida del cine en Ecuador y señala la subjetividad e inspiración de los creadores en sus obras del siguiente modo:

En el Ecuador hay un sector que tiene esa percepción, que hay un perfil parecido de ciertas historias. El hecho de que el documental tenga tanta fuerza en Ecuador le da también esa autenticidad, ese carácter tan cercano al autor, a las personalidades de los propios autores, a las formas de ver el mundo. Existen varios documentales que sí lo enfocan desde la primera persona de distinta forma, también hay largos, cortos, pero el documental permite más eso. (Cueva, entrevista # 59)

Entonces más allá del tipo de dispositivo, pasando por los clásicos géneros, el documental, la no ficción, o el documental en primera persona, lo que es común es que las cuestiones que motivan y conducen los procesos por los cuales estos creadores hacen sus películas y emprenden un proceso de investigación-creación, es una suma de inquietudes y experiencias personales y las respuestas que van encontrando en el camino. A esto hemos llamado la tendencia intrínseca.

Jorge La Ferla habla de películas que parten de una reflexión ética distinta, donde la cámara se gira hacia el realizador y se cuestiona. Y aunque él lo enuncia como una recomendación a los creadores, la realidad ya da cuenta de producciones que van por ese camino en el cine hispanoparlante, y que podemos comprobar con las obras realizadas por las personas aquí estudiadas:

Me parece que lo que tiene que hacer un poco la gente que hace cine en América Latina, es dar vuelta a la cámara, enfocarse a sí mismos y dejar de joder a la gente que está mal, o en todo caso luchar para que esa gente esté bien. Pero eso de tomarlos como objeto de películas, de ficciones, y de tantas propuestas que ya son realmente agotadoras, creo que así, este cine marca una tendencia, porque los pones en falta, porque los obligas a hablar de puesta en escena y los obligas a hablar de los procesos de reflexión de un documental en relación con ellos mismos, y ahí hay mucha gente que no sabe qué decir. Por eso reivindicamos tanto la figura de Glauber Rocha, porque era muy irónico, vivía hablando de cine, su obra literaria es absolutamente increíble, "La edad de la tierra", es como un manifiesto que va en esta línea, por no hablar de su correspondencia que fue editada en Brasil, donde se pone permanentemente en cuestión él y lo que hace, y además hablando de cine. Pero todas esas cosas como yo soy director, está la cámara y está ese mundo, que por suerte estamos en América Latina, hay pobres, estamos cagados y todo eso... ¡se acabó!, porque realmente es una falta de respeto. (La Ferla, entrevista # 54)

Casi que adelantándose a lo que propone el crítico, a través de algunos creadores entrevistados identificamos una primera instancia de la inspiración para la creación-investigación en artes audiovisuales, con especial énfasis en lo intrínseco. Desde los diálogos del acervo encontramos que las subjetividades y el saber emocional son materia de trabajo para configurar los diferentes elementos del lenguaje audiovisual que se hacen prácticos en una película.

La idea que se desarrolla en las diferentes etapas de la realización de la película parte de algo interior, de cómo la experiencia modela los sentidos y el criterio personal, de cómo esta experiencia plantea unas búsquedas o preguntas propias. Del proceso salen algunas películas del tipo ficciones clásicas con profundidad en la representación de ciertas inquietudes y otras que son más reflexiones desde lo audiovisual, del lenguaje, o sobre el *ser* en primera persona y en inquietudes sobre la

exhibición, circulación y búsqueda frente al formato. Surgen bajo la tendencia intrínseca películas entre la ficción clásica, la no ficción y dispositivos varios.

Entre esos dispositivos este mismo crítico resalta otro tipo de producción ligado a lo académico, que cumple estricta y rigurosamente procesos de investigación- creación, donde son sistematizados los procesos que se hacen y los avances en la obra audiovisual hasta llegar a la versión final. En *Garras de oro: herida abierta en un continente*<sup>78</sup> de Ramiro Arbeláez y Oscar Campo, documental de archivo, estos profesores y cineastas caleños usan 50 minutos rescatados de una película de 1926 para revivirla, dar un contexto y en una estética experimental rendir homenaje y difundir esta pieza fundacional de la historia del cine colombiano y latinoamericano. *Garras de Oro* fue una película olvidada y de las primeras que pone en evidencia el carácter imperial y colonial de la relación entre Estados Unidos y Latinoamérica y el Caribe.

Aprovechando que está Oscar Campos acá, y me encantó lo que dijo el otro día, cuando presentaron la película que acaban de hacer sobre "Garras de oro", que es una película hecha por profesores. ¿Qué implica eso?, implica que tiene un plus, un valor agregado, que hubo investigación, que hubo estudio; es decir, que no es únicamente hacer un guion, sino que hay procesos largos de pensamiento, a mí me parece que por ahí viene la cosa, hacia cualquier tipo de cine, ficción, no ficción, pero dónde está esta idea de lo ensayístico, o de darle al cine un lugar que no es únicamente hacer un guion, contar una historia, terminar y arrancar otra, ahí como que hay una cantidad de sistemas de valores, que me parece que es impactante y de hecho por eso reivindicamos tanto esos trabajos tan increíbles que tiene Godard, y es que cuando terminaba una película de largo, en siete películas y en otros casos, hizo videos ensayísticos sobre la película... (La Ferla, entrevista #54)

---

<sup>78</sup> *Garras de oro: herida abierta en un continente*. Dir. Oscar Campo, Ramiro Arbeláez. Prod. Oscar Campo. Colombia. 2009. Cine.

El crítico Jorge La Ferla pertenece al fuerte movimiento del cine en Argentina. Ha escrito libros, participado en la creación y programación de festivales y desarrollado una amplia labor académica e investigativa sobre el cine. Personas como él y el conjunto de creadores argentinos, de alguna manera tienen que ver con que los productos audiovisuales de este país logren unas características específicas, en una vía autoral de festivales y otras de consumo masivo, que las hacen globales en ámbitos hegemónicos, aun así, con un estilo propio.

Desde hace tiempo algunas de las películas argentinas son reconocidas y admiradas por públicos de otros lugares y obtienen premios o nominaciones en los Oscar y los Globos. Cito, como ejemplo, el filme reciente *Argentina 1985*<sup>79</sup>, de rigurosa elaboración, que aborda un tema nacional en clave de thriller, drama histórico de importante repercusión en festivales, premios y público. La creación audiovisual argentina es intensa; desde hace más de una década alrededor de 100 largometrajes por año nutren propuestas, formas de investigación-creación y mundos audiovisuales. El festival BAFICI es una poderosa máquina de difusión y promoción de propuestas y búsquedas del lenguaje audiovisual.

La entrevista con el crítico Laferna ocurre en el Festival de Cine de Cali cuando el cineasta Luis Ospina aún era su director y logró gran colaboración con el cine argentino y también en el BAFICI. Laferna en sus declaraciones reclama algo que ya el contexto empieza a ofrecer: una profundización en lo intrínseco, un rol que constituye como protagonista a quien crea o describe su rol y sector social.

La última película en vida de Luis Ospina, *Antes del fin*<sup>80</sup>, es un manifiesto en el sentido de que, con material de archivo, conocimiento y participación del cine, dosificado por una honestidad salvaje, refleja una parte de la creación audiovisual en Colombia, un

---

<sup>79</sup> *Argentina, 1985*. Dir. Santiago Mitre. Prod. La unión de los Rios, Kenya Films, Infinity Hill, Amazon Studios. Argentina. 2002. Cine.

<sup>80</sup> *Todo comenzó por el fin*. Dir. Luis Ospina. Prod. Sasha Quintero Carbonell. Colombia. 2015.

movimiento que desde el cine permeo la cultura y la forma del ver en Colombia y Latinoamérica, lo que fue conocido como “Caliwood”<sup>81</sup>.

Luis Ospina y Carlos Mayolo, 30 años antes, también habían referido esa inquietud que podría dialogar con la inspiración desde lo intrínseco de lo audiovisual con su pionera película *Agarrando pueblo*<sup>82</sup>, manifiesto sobre “la pornomiseria”<sup>83</sup> en el que cuestiona si vale la pena pensar en estéticas para resolver problemas foráneos, o participar en festivales, o lo que corresponde es reflexionar desde lo personal sobre la creación:

—¿Para qué están tomando esas películas?

—Eso es para mandar pa’ Europa, para la televisión alemana

—¿Para saber cómo vive la gente aquí en Cali?

—No, eso es para filmar todas esas escenas de miseria”.

(Ospina, Mayolo, *Agarrando Pueblo*. 1977).

En esa misma línea y retomando las primeras declaraciones de este estudio sobre las razones por las que los creadores se han dedicado a la labor audiovisual, desde la ciudad de Cali, César Acevedo, ganador de la Cámara de oro en Cannes con su película *La tierra y la sombra*<sup>84</sup>, coincide con lo característico de la tendencia intrínseca que hemos encontrado en el acervo que es nuestro objeto de estudio:

---

<sup>81</sup> “El termino Caliwood surge casi a la par del grupo de Cali y, en palabras de Luis Ospina, este fue fruto de un juego satírico de palabras que hace un guiño a Hollywood y refiere a Cali cómo un núcleo de realización cinematográfica en Colombia”. <https://cinema23.com/blog/trayecto23/historia-del-cine-colombiano/> Consultado el 22 de junio.

<sup>82</sup> *Agarrando Pueblo*. Dir. Carlos Mayolo, Luis Ospina. Prod. Carlos Mayolo, Luis Ospina. Colombia. 1978. Cine.

<sup>83</sup> “La película es una crítica mordaz a la pornomiseria y al oportunismo de los documentalistas deshonestos que hacen documentales sociopolíticos en el tercer mundo”. Tomado de la sinopsis. <https://www.filmaffinity.com/es/film802098.html>

<sup>84</sup> *La Tierra y la Sombra*. Dir. Cesar Acevedo. Prod. Burning Blue, Diana Bustamante. Colombia. 2015. Cine.

El cine me gusta porque siento que cuando uno ve una buena película se siente más humano, enriquece su vida y su experiencia del mundo. Y creo que eso es lo que más me gusta y cuando puedo hacerlo, me encanta, eso de poder compartir con los otros, tanto haciéndolo como mostrándole a un público algo que uno siente que es una necesidad de expresión. Yo estudié comunicación social y periodismo en la Universidad del Valle. Desde ahí empecé en la cinéfila, manejé el cineclub allá y luego la sala de cine autor que dirigía Oscar Campo, "Sin lugar a dudas". Y luego empecé a trabajar en cortos, en documentales, haciendo luces. Luego empecé a hacer fotos y tuve la oportunidad de trabajar con otros cineastas. Entonces ahí he tenido también mi proceso dentro de algo que es un grupo muy unido, que nos apoyamos resto; que siempre han creído en mí, me tienen en cuenta para sus proyectos y pues también les debo mucho en mi aprendizaje (...)

Bueno, la película nació de un dolor personal. Mamá estaba muerta cuando empecé a escribir y mi papá era como un fantasma. Y esa imposibilidad de generar recuerdos me condenó a olvidarlo. Así que intenté hacer una película que me permitiera volver a las personas que más amaba. Trabajé mucho tiempo, pero no lograba como tener unos personajes porque había llenado una casa con mis fantasmas. Y fue muy duro. Como aceptar que todo lo que yo estaba buscando con esa película se había perdido tras ellos. Así que decidí tomar distancia y partiendo de ese dolor personal, puede sacar algo bueno. La importancia de los valores familiares y lo difícil que es mantener los lazos que nos unen con las personas que somos. Y también era una película de mis orígenes, mis orígenes también están en esta región que de muy pequeño iba con mi papá en el automóvil, veíamos el paisaje separado por una ventana y por el tiempo y espacio, lo que él veía, lo que era su casa, su escuela, todo. Y yo solo veía caña, su casa. Y me di cuenta cómo yo también era ese. (Acevedo, entrevista # 19)

Anne Burkhardt en su estudio sobre el cine colombiano<sup>85</sup>, refiere una entrevista a un funcionario implicado en la aplicación de la Ley de cine. Detalla cómo la producción audiovisual del país ha aumentado su cantidad y calidad, resalta el interés de los nuevos creadores del contexto por desarrollar su mundo interior y la proliferación de óperas primas; ideas que dialogan con lo planteado en esta memoria y reforzarían el acercamiento de la inspiración intrínseca:

Sinngemäß, wenngleich etwas weniger pathetisch, beschreibt David Melo den Ansatz des Filmgesetzes, welches er als Direktor des Filmdepartments maßgeblich mitgestaltet hat: Unser Vorschlag setzt sich für die Vielfalt, die Durchführbarkeit und, ganz besonders, die Qualität der Filme ein, in allen ihren Genres oder Erzählformaten. Gemessen an dieser Zielsetzung können schon wenige Jahre nach der Verabschiedung des Gesetzes eindeutige Erfolge verbucht werden: Zwischen Januar 2004 und Juli 2008 sind knapp 40 kolumbianische Langspielfilme mithilfe der staatlichen Förderung fertig gestellt und vorgeführt worden. Beinahe die Hälfte dieser Werke (18 von 39) sind Regie-Debüts, was dafür spricht, dass die Förderung junge, unerfahrene Filmemacher zu einer Umsetzung ihrer Ideen motiviert oder diese erstmals ermöglicht. Auch in Bezug auf Inhalt, Ästhetik und Genre der Filme lässt sich eine steigende Vielfalt konstatieren. (34)

Uno de esos jóvenes que se expresa es César Acevedo, él habla de sus motivaciones intrínsecas y de cómo ellas se encontraron con un contexto propicio donde sus inquietudes confluyeron con otras personas y un ecosistema que lo ayudó para desarrollar su trabajo, su vida y su arte. Además de reportar también cómo temas relativos a lo personal y a lo interno del ser influyen en sus películas, describe un contexto rico audiovisual donde se ha desarrollado y desarrolla el cine del movimiento de Cali en Colombia, donde además de Carlos Mayolo y Luis Ospina, participan Patricia Restrepo, Ramiro Arbeláez, Oscar Campo, Andrés Caicedo, entre otras. Y a los cuales se suman una nueva gente entre quienes destaca el trabajo de Gerylee

---

<sup>85</sup> Burkhardt, Anne. *El cine colombiano. Estrategias narrativas y estéticas en las representaciones fílmicas de la historia y el presente colombiano*. Facultad de Estudios de los medios de comunicación. Eberhard Karls-Universität Tübingen, Alemania, 2009.

Polanco, Oscar Ruiz, Catalina Navas, Jorge Navas, Nicolás Buenaventura Vidal, Ángela María Osorio, Santiago Lozano, William Vega, Diana Cuellar, José Varón, Camilo Aguilera, entre otras.

Y en estos productos del acervo, parte aplicada de esta investigación, confluyen desde Argentina a Colombia, diversos ejemplos que nos permiten seguir hablando de muestras de la tendencia de lo intrínseco en las formas de creación-investigación audiovisual.

Julio Laferna desde el Festival de Cine de Cali donde se estrenó el documental de Oscar Campo y Ramiro Arbeláez *Garras de oro*, nos habla de esta película como algo avezado en el cine de reflexión propia, un cine que dialoga con el cine de motivación intrínseca que hemos descrito hasta aquí. Pero además toma como ejemplo la película para proponer otro dispositivo donde la investigación propia intrínseca sobre el cine es atemporal y desde lo creado por gente del mismo lugar, antes de uno; y tal vez desde ahí se atreven a dar su punto de vista sobre una película silente clásica de la historia del cine colombiano. Los declarados creadores-investigadores proponen una visión del cine sobre una parte de su propia historia audiovisual. Algo así como expandir lo intrínseco para que pertenezca a toda la gente que se ha dedicado a lo mismo a través del tiempo en el territorio que se comparte. Así lo reporta Oscar Campo:

A mí me gustaba ver cine desde muy pelao. Yo iba al cine club de Cali. Yo soy un habitante de San Fernando, del barrio. Y ahí tenía su cineclub Andrés Caicedo. Y yo soy de los que le llamaban “el kínder”, que era unos cursos que daban Andrés y ellos de cine. Yo pienso que uno generacionalmente tiene como un compromiso, que es como volver a mirar cosas, acontecimientos del pasado que siguen irradiando y que son muy poderosas y que nos ayudan a entender cosas de ahora. A mí me parece que de pronto viendo esta película uno entiende, se arma, como terminar haciendo un clip de algo, como viendo que uno está tratando de entenderla, como que se arma una cosa que de pronto no tenía tan armada, ¿no? Y un poco, digamos, el sentido de la película era eso. Era como ir por muchos

lados buscando una cosa u otra. Un poco como realmente es todo proceso de conocimiento que siempre es disperso, siempre se llega con pequeños datos, con otros datos, después se asocia, se sacan unas conclusiones. Jamás, digamos cuando se está en un proceso de conocimiento, inicialmente se tiene todo como aparece en las películas. En las películas periodísticas siempre aparece como si ya todo se supiera de antemano. Entonces queríamos hacer una película, como mostrar ese proceso también de adquisición de unos conocimientos a través de las limitaciones que tiene una persona para poder hacerlo. Son los conocimientos que van llegando, que va armando pequeñas constelaciones de cosas y que van armando también toda una historia fascinante, que es la historia de cómo se hizo esa película y todas sus implicaciones históricas. Queríamos ir más allá, digamos, de la investigación sobre lo que sucedió en el momento y verlo más bien desde ahora. Es decir, cómo es imposible volver a reproducir ese momento. Mirarlo desde ahora indudablemente cambia las tensiones y las fuerzas que había ahí eran otras. Lo que hay ahora es completamente distinto, pero hay algo como una continuidad, hay algo, hay algo que continúa, digamos, en el tiempo. Y eso era lo que nosotros queríamos ver en la película. Bueno, el cine, el cine colombiano, digamos actual, más interesante, se ha decantado, digamos, un poco hacia una especie como de minimalismo politizado. Un poco también estas historias, digamos mínimas, donde ocurren pocas cosas, donde aparece mucho el paisaje, pero es un paisaje violentado, es un paisaje que tiene dónde había problemas y dónde había cosas. Y es como un intento, digamos también como de los realizadores más jóvenes de volver a descubrir un país, volver a mirarlo y tratar de encontrar lo que había ahí después de mucho tiempo de no poder ir a ese lugar. (Campo, entrevista # 85)

Oscar Campo, profesor de cine de la Universidad del Valle en Cali, Colombia, es un creador polifacético que, desde el arte digital, el documental y la ficción, ha desarrollado búsquedas propias y de autor en el lenguaje audiovisual. Ha profundizado en el trabajo con archivos y ha creado proyectos destacados en este

campo como el ensayo visual *Cuerpos frágiles*<sup>86</sup>. En la televisión, a través de variadas series documentales, ha marcado el lenguaje y permitido la exposición masiva de múltiples culturas urbanas y formas de ser libres. Se destaca en su producción televisiva la serie *Rastros y rostros*, emitida por Tele Pacífico, canal público de Colombia. En la ficción, su largometraje *Yo soy otro*<sup>87</sup>, se podría decir que adelantó una situación narrativa donde un virus global afecta a toda la población con las preguntas de una subjetividad envuelta en la violencia. Así expresa en una entrevista el encuentro de la motivación intrínseca, donde la filosofía y el enfrentamiento con ideas subjetivas marcan la creación:

Cali, que en los setenta llegó a ser la capital cultural del país, quedó desierta, completamente destruida en la década de los noventa, lo mismo Medellín. ¿Qué había pasado? Que surgen dos empresas terribles: el narcotráfico y la guerrilla; casi toda mi generación se embarcó en eso. ¿Qué hicimos nosotros? Anestesiarnos para aprender a matar, la gente se drogaba preparándose para todo el horror que iba a venir después. La droga exige cierto tipo de personas, endurecidas, sin muchos sentimientos a la hora de realizar cosas. Fuimos los peones de brega de esas dos industrias. Pero bueno, volvamos al cine. Te digo que hay ahora dos tendencias en el documental muy fuertes, una es fenomenológica, realista, y otra que tiene que ver con el ensayo, antinaturalista, muy en la línea de Brecht, cine marxista, psicoanalítico, filosófico. Mi película *Yo soy otro* la hice más cercana a esto último, ensayo distorsionado a través del surrealismo. A mí lo que me gusta es enfrentarme a un personaje y destruirlo frente a la cámara. Destruirlo quiere decir que todo aquello que esconde logre aflorar. Algo así me ocurrió en *El ángel subterráneo*, la filmación fue realmente una tortura para el protagonista, porque claro, él tiene cinco personalidades encima que pugnaban entre ellos mientras le hacíamos la entrevista al hombre. Había un personaje fantasma que era quien más lo torturaba,

---

<sup>86</sup> *Cuerpos frágiles*. Dir. Oscar Campo. Prod. Vicerrectoría de investigaciones Universidad del Valle. Colombia. 2010. Cine.

Este ensayo se puede ver a través del siguiente link: <https://vimeo.com/97733090>. Consultado el 12 de junio de 2023.

<sup>87</sup> *Yo soy otro*. Dir. Oscar Campo. Prod. Enic Producciones, EFE-X Cine, Jaguar films. Colombia. 2008. Cine.

cuando comenzaba a joderlo él salía huyendo de cámara. Sin embargo, logré que me dijera cosas por las cuales, los otros personajes que él tenía dentro, después lo iban a torturar. Ese personaje fue clave porque con él entendí el funcionamiento de mi cerebro. (Peláez)<sup>88</sup>

Ramiro Arbeláez, codirector del documental, también docente de la Universidad del Valle, más enfocado en la investigación académica que Oscar Campo y participe de las películas pioneras de Luis Ospina y Carlos Mayolo y del conocido Grupo de Cali, reflexiona en una entrevista para el Festival de Cortometrajes y Escuelas de Cine El Espejo, expresando ideas relacionadas con la motivación e inspiración intrínseca:

Pues bueno, esto es un intento de poner en imagen y sonido una investigación que propiamente siempre se ha expresado por escrito. Entonces, además del escrito que también existe, pues porque escribimos un artículo largo, aunque todavía hay más cosas por poner, de alguna manera da cuenta de ellas. Es una investigación que no se ha quedado quieta, que se han seguido encontrando hallazgos, encontrando cosas. Entonces es un intento de poner en imagen, sonido, una investigación. Porque al ser una película, una investigación sobre una película muy importante del cine mudo colombiano, pues nada mejor que permitirle a la película también expresarse por medio de un documental. Entonces, lo que van a ver también es que este documental que hemos hecho para dar cuenta de esta investigación es también una especie de homenaje donde gran parte de la película original *Garras de Oro*, está también ahí vista. Claro, a lo mejor con parlamentos o frases de nosotros contemporáneos al mismo tiempo que se ve la película. (Arbeláez, entrevista # 89)

La motivación intrínseca que impulsa el trabajo en la película puede ser sistematizado y convertido en objeto de estudio. En muchos casos la motivación parece vincular la vida académica de quien realiza la obra de cine o campos de conocimiento afines. En

---

<sup>88</sup> Reseña de Oscar Campo: <https://www.matacandelas.com/Oscar-Campo-Yo-soy-un-collage-andante-Por-Cristobal-Pelaez-Gonzalez.html>. Consultada en junio 12 de 2023.

el caso de *Garras de oro* funciona en viceversa: una vida dedicada a la investigación sobre cine colombiano se convierte en una película sobre una película pionera de la etapa silente del cine colombiano, expandiendo la experiencia y motivación intrínseca del investigar-crear a los creadores que ejercieron ese oficio en un pasado desde donde se indaga y desde el cual se propone.

Al detallar la tendencia de la motivación intrínseca sobre el movimiento audiovisual social y académico de Cali, es necesario en este texto reseñar también lo realizado con grandes repercusiones en el Caribe colombiano. Desde un contexto o ecosistema singular y unas motivaciones intrínsecas personales “La escuela de Barranquilla”, más conocida por la repercusión de sus autores desde la literatura y también desde la pintura, en el cine creó una obra pionera experimental: *La Langosta azul*<sup>89</sup>, dirigida por varios creadores, entre ellos Álvaro Cepeda Samudio (escritor), Gabriel García Márquez (escritor Premio Nobel de literatura), Enrique Grau Araujo (pintor, dibujante y escultor), y Luis Vicens, (intelectual, crítico de cine y librero).

Desde los creadores de *La langosta azul*, pasando por cineastas como Ernesto McCausland, Sara Harb, Ivan Wild o Roberto Flores, desde el norte de Colombia, resalta el trabajo y la figura de Pacho Botia, quien con su primer largometraje *La boda del acordeonista* ganó el Premio a mejor ópera prima en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Botia, además de desarrollar un cine que dialoga entre sus motivaciones intrínsecas y el contexto, es pionero, junto a un equipo de cineastas y profesores de cine, en la pedagogía de lo audiovisual en el programa de cine y audiovisuales de la Universidad del Magdalena, en el Caribe colombiano. Al igual que en la Universidad del Valle, en la Universidad del Magdalena se ha motivado a un importante número de personas para que desarrollen sus inquietudes y exploren sus motivaciones intrínsecas hacia el audiovisual con el acompañamiento académico para la creación de sus obras.

---

<sup>89</sup> *La Langosta azul*. Dir. Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araujo y Luis Vicens. Prod. Los nueve-seis-tres, de 1954. Cine.

En una entrevista con Botia, para una investigación previa a la creación de la plataforma Videosferas.com, desde donde se hace divulgación de obras que han sido resultado de procesos de investigación-creación<sup>90</sup>, él reflexiona acerca de cómo las individualidades de los estudiantes impactan y transforman un contexto. Señala la posibilidad que ofrece la academia para desarrollar formas, y cómo las personas del campo de la creación audiovisual influyen en su entorno más cercano:

Hay que tener en cuenta una cosa. Cuando a veces teníamos conversaciones con profesores y funcionarios yo decía: “Este programa hay que verlo en treinta años y en treinta años este programa habrá cambiado aspectos fundamentales de esta ciudad”. ¿Por qué? Porque en treinta años, en las casas de los egresados de aquí de la ciudad, habrá libros de cine, películas, se va a hablar de cine en la casa, en las familias. ¿No es así? Eso hoy no existe, hoy lo que existe es una serie de familias muy dudosas de que sus hijos estudien esta carrera. Yo atendía a madres y padres que venían de pueblos creyendo que su hijo estudiaba Medicina. Porque los engañaban. Tenían temor de que sus hijos estudiaran aquí, en este programa. Pero en treinta años, en muchas familias de esta ciudad, el mundo del audiovisual y el cine va a ser una cosa de todos los días, porque sus hijos o sus nietos o sus abuelos han sido formados en este mundo. Eso sí cambia a nivel cultural una ciudad. Lo que se llama crear una tradición, creo que eso es importante. Y eso está pasando. Ya el hijo más grande de egresados del Programa tiene trece años y en su casa el cine es muy común. Estamos hablando de un programa que tiene quince años, dentro de quince años más, va a ser una familia grande. No creciendo en tamaño, porque yo creo que no debe crecer más en tamaño, creo que deberíamos quedarnos en un ingreso de cuarenta estudiantes máximo, que nos lleva a trecientos cincuenta estudiantes con quince docentes, es una buena relación. Conversábamos con algunos profesores y funcionarios sobre cómo la educación impacta en una ciudad. Yo no conocía el mundo de la educación, pero me enamoré de él porque vi estudiantes que entraban a

---

<sup>90</sup> En esta plataforma se sumarán las entrevistas que aquí son objeto de estudio y serán de consulta libre como todo en Videosferas.com

primer semestre y yo decía: “Qué va a ser de este muchacho” y los veo ahora y me sorprende, son profesionales reconocidos, diestros, o sea, muy bien posicionados. Entonces siento eso, que el programa le está aportando a la región y al país. Yo decía una cosa: “Es que, dentro de treinta años después al inicio del programa, va a impactar en la ciudad y no solamente con profesionales que están trabajando en el medio o en el Canal, sino a nivel familiar”. Es que, en treinta años en muchos hogares, en centenares de hogares de esta ciudad, va a haber libros de cine y películas; o en el desayuno, almuerzo y comida se va a hablar de cine, porque son los hogares de los egresados, o de los hijos de los profesores que se quedaron aquí, o de los profesores. Eso es un cambio en una ciudad, eso no existía hace quince años, pero dentro de treinta años y casi desde ya, existen familias de egresados donde el cine hace parte de la cultura y creo que eso es un avance<sup>91</sup>.

Así desde la propia práctica pedagógica también se aporta a la tendencia intrínseca. Antes de pasar a la exposición de la siguiente tendencia, formulamos los siguientes puntos como características identificables de la tendencia intrínseca de la investigación-creación de productos audiovisuales:

- Contacto, fascinación o interés profundo generado en la infancia y/o adolescencia, por el cine como arte, lenguaje y forma de comunicación con los otros.
- Desarrollo del arte audiovisual desde una academia.
- Desarrollo del arte audiovisual desde el ejercicio de prácticas laborales.
- Desarrollo de un gusto y participación social en el cine. Asistencia a festivales, cine clubes o salas especializadas.
- Conocimiento de los géneros y formas del cine.
- Algunas veces se consolidan equipos de creación con las mismas personas en distintos roles decisivos de lo audiovisual.

---

<sup>91</sup> Entrevista a Pacho Bottía, realizada por Camilo Aguilera en el marco del proyecto Videoesferas del Caribe colombiano. Universidad del Magdalena, Santa Marta, Colombia, Marzo de 2019.

- Se presentan obras motivadas intrínsecamente sin distinción en ficción, documental, no ficción, experimental, etc.
- Pueden reflejarse preguntas filosóficas e inquietudes históricas personales en las películas. En algunos casos el protagonismo de relatos familiares donde la infancia y la adolescencia son recurrentes como tema narrativo. Además, pueden presentarse entre esos temas personales las relaciones niños-adultos, madres y padres con sus hijos.
- Algunas películas en primera persona responden a esta tendencia.
- La motivación intrínseca se desarrolla paralelamente a procesos académicos en la metodología de la investigación-creación audiovisual donde las personas reciben un título académico y son acompañadas con herramientas pedagógicas en la medida que conciben y logran sus películas.

### **3.3 Lo extrínseco como variable inspiradora de la creación audiovisual**

Encontrar el límite que marca la diferencia entre la motivación intrínseca y extrínseca, es un camino arduo. Casi siempre, el que crea lo hace desde incontables variables, motivaciones e influencias. Hablamos de motivación extrínseca en la investigación-creación cuando el audiovisual surge de la motivación que el creador encuentra en un determinado contexto, cuando algo extrínseco a él mismo es el motor inicial de la idea y acompaña el proceso total de la película, en todas sus etapas e incluso en sus formas de distribución y exhibición. Esto no quiere decir que el autor no hace obras de motivaciones y preguntas interiores, pero encontraremos un tipo de vínculo entre creador y obra que define lo extrínseco en el marco de esta investigación.

Pensando el asunto de las tendencias que subyacen a los procesos creativos de los autores y retomando el ejercicio de pedagogía de cine adelantado por la Universidad del Magdalena, sumamos ahora las reflexiones de Sorany Marín, realizadora, docente e investigadora egresada de la escuela, quien resalta la importancia del lugar y su historia para las películas realizadas bajo la influencia de esta escuela de cine del Caribe en Colombia:

En tanto nosotros hemos hecho demasiado con lo poco o con lo mucho que tenemos en este momento, y hemos hecho una especie de historia, hemos servido de centinelas de la memoria para la región y hemos movido el corazón de nuestros pobladores. Cuando yo me acerco a una comunidad y digo: “Soy de la Universidad del Magdalena”, realmente la respuesta es positiva. Uno ve cómo los habitantes te toman en serio. Cuando tú me preguntas por el futuro, yo lo veo demasiado positivo, porque si bien falta todo, ya hay algo y algo bien cimentado. (Marín, entrevista # 98)

Las obras de Sorany Marín apuntan a la relevancia del contexto en la creación final. Tomaremos su documental *Jipi Kogui*<sup>92</sup>, su cortometraje de ficción *Conciencia*<sup>93</sup> y su proyecto transmedial *La Piragua*<sup>94</sup> para profundizar en la idea. En el medio metraje *Jipi Kogui*, desde los territorios de la nación indígena Kogi en la Sierra Nevada de Santa Marta, descubrimos una familia urbana capitalina que autoreclama la condición de pertenencia a esta comunidad y vemos detalladamente la intersección de ambas culturas, lo ciudadano occidentalizado y lo indígena. Vemos cómo dialogan, permanecen y evolucionan prácticas y tradiciones en un continuo vivir y evolución de las culturas. Una obra que podría dialogar entre lo destacado de la antropología visual, el documental clásico y periodismo cultural audiovisual. Aquí lo exterior, lo extrínseco representado en la comunidad indígena y sus lugares, se refleja en la obra final.

En *Conciencia*, la condición específica de un sicario o “persona de poca monta” de alguna ciudad del Caribe colombiano que contratan para matar, se describe desde el complejo lenguaje del cine en dos o en un plano secuencia. El cortometraje logra, usando lo onírico y real, entre otros contrastes, crear un impacto importante en el espectador, quien desde esos elementos del entorno alcanza a percibir o sentir algo de la psicología de estos personajes. En el filme, además del sicario, conocemos a su esposa, que está embarazada, y vemos cómo ella también percibe la alucinación de su esposo en la que se le aparecen las personas que él ha asesinado. El rol de ella se nos presenta como una especie de puente entre la gente que no asesina y los que sí, para revelar algo de ese mundo extrínseco a la realizadora y a nosotros como espectadores. Además de eso propio de la cotidianidad de un asesino de poca monta en el Caribe colombiano, la obra usa el cine y la literatura desde una bella tradición del contexto, donde resaltan herramientas expresivas como lo onírico y el poder del lenguaje. En una entrevista, Sorany Marín revela elementos que nos sirven en función de la descripción de esta segunda tendencia en la investigación-creación, desde lo exterior a la realizadora:

---

<sup>92</sup> *Jipi Kogui*. Dir. Sorani Martin Trejos. Prod. Laura Morales. Colombia. 2009. Cine.

<sup>93</sup> Estos trabajos pueden ser vistos en la plataforma académica de la Universidad del Magdalena: [www.videosferas.com](http://www.videosferas.com)

<sup>94</sup> Es “un colectivo conformado por cineastas, artistas, comunicadores, antropólogos, ingenieros, estudiantes y educadores, que coinciden en la palabra ‘transmedia’ para crear nuevos escenarios donde la memoria, la cultura y la vida son protagonistas”. <https://lapiragua.com.co/quienes-somos>

Creo que nosotros tenemos todo para ser diferentes. Lo primero es que estamos en la tierra del realismo mágico y no lo digo tanto por el legado que nos dejó Gabriel García Márquez, sino que eso es latente. Las personas, los habitantes de las poblaciones, nos dejan sentir ese realismo mágico o nos dejan sentir esa magia del Caribe, que no puede estar presente en ninguna otra parte del mundo. Cuando han venido mis tutores, mis profesores de España, empiezan a comprender el valor que tiene este lugar tan olvidado, lleno de precariedad y abandono total del Estado. Empiezan a comprender por fin la importancia de este lugar para el planeta. Es que aquí todo es mágico. Ahora que estoy trabajando en Nueva Venecia, es imposible no enamorarse de la región. Yo en lo personal, siento que no podría estar en otro lugar en el mundo. Este es mi lugar. Es que aquí es donde se respira la magia. (Marín, entrevista # 98)

Precisamente desde ese lugar, Sorany Marín lleva el vínculo con lo extrínseco al cocrear con el contexto. En su reciente trabajo transmedial, en todos los procesos de su obra involucra a la comunidad y las gentes de Nueva Venecia, a la vez que comparte sus conocimientos con ellos.

Entonces vamos a generar a las comunidades herramientas audiovisuales para que entiendan que hacer cine o que el lenguaje audiovisual no es un privilegio para los que hacen cine, sino que el lenguaje audiovisual a partir de todas estas herramientas tecnológicas puede generar cambios o transformaciones positivas en las comunidades, porque así podemos por fin empezar a contar nuestras propias historias. Hay mucho que el programa de cine tiene por hacer. Entregar a la comunidad las herramientas del lenguaje, enseñarles a contar sus propias historias, me parece muy positivo eso. (Marín, entrevista # 98)

Observamos en estas afirmaciones una motivación extrínseca que se refleja en el quehacer audiovisual desde lo académico y propio de la investigación-creación.

Aportando diálogo y reflexión a la motivación extrínseca, Ramiro Arbeláez analiza cómo la experimentación y diálogo con el lugar desde el cual se produce son determinantes para los creadores al desarrollar sus películas. Aquí algunos de los creadores del Grupo de Cali desarrollan sus obras desde el ámbito universitario, son docentes o egresados de la Universidad del Valle y aplican conceptos de la investigación-creación: hay un movimiento en el contexto, hay unas características de la gente, lo que actúa como variables extrínsecas y motivan la creación audiovisual más allá de las paredes académicas en las clases o en los talleres.

Entonces, a mí me interesa investigar el cine, porque me interesa descubrir aspectos históricos, no sólo del cine y del arte, sino de las sociedades. De alguna manera, el cine es una excusa para saber más de nosotros mismos. Y en el caso del cine colombiano, que es el que más he investigado, me interesa es descubrir cómo hemos sido, qué son, digamos, los aspectos fundamentales que todavía sobreviven de nuestra formación. Este es un fenómeno difícil de explicar. Hay diferentes teorías, aunque no muy bien formalizadas por escrito. Pero de alguna manera, el vallecaucano en general, no solamente el caleño, es una persona que tiene muy en cuenta los sentidos. Para los caleños los sentidos son fundamentales y sobre todo el de la vista y el oído. Por eso se ha relacionado esto con cuando saludamos, que decimos: Mirá, Vé, ¿Oís? Por algo *Oiga, Vea* se llama el documental de Luis Ospina y Carlos Mayolo, y es cierto, de alguna forma la parte sensorial, la parte sensual, está especialmente muy desarrollada en la cultura vallecaucana, pero no solamente cosas que tiene que ver con el cine, es en general. Todo, incluso los sabores mismos que tiene. Los sentidos son una parte muy importante de las culturas. Eso, por un lado. Por otro lado, hay una cierta tradición que yo creo que se remonta a los años 50, no porque otras regiones o ciudades no las tengan, sino porque de alguna manera ha habido una especie de continuidad en la cinefilia. Hay un cineclub en los años 50, finales de los años 50, que fue importante, que tuvo mucho más de 100 exhibiciones, casi 150 exhibiciones desde los finales de los años 50, que se llamaba cineclub La Tertulia, que era regentado por el grupo que luego constituyó el Museo La Tertulia. Y

después, en las décadas de los 60 y 70 hubo cosas muy importantes en la historia del arte y de la cultura en Cali, que fueron los festivales de arte, los festivales de vanguardia, los festivales estudiantiles de arte, que donde se conocieron, muchas cosas importantes, donde vinieron invitados muy importantes y donde venía cine, sobre todo europeo, sobre todo cine de vanguardia. Pero me acuerdo que había una representación muy nutrida de la nueva ola francesa, del neorrealismo italiano, más cosas propias de los años 60, cosas de Visconti, de Antonioni; gente francesa, italiana, gente de La Nueva Ola y en todo eso el cineclub de Cali que empieza en los años 70 y dura otra década. Luego cogemos la batuta en la Cinemateca en La Tertulia. O sea que hay una cierta formación de estas generaciones en el cine que pueden haber influido en un interés más allá del gusto por ver que era el gusto por hacer. El Grupo de Cali tuvo realmente dos etapas, una que era como más cinéfila y más de experimentación y una que era más de producción, que es la de los años 80, la que es donde realmente hay más como conciencia de grupo. (Arbeláez, entrevista # 89)

La reflexión de Arbeláez revela unos factores culturales, sociales y de contexto que se vinculan a lo extrínseco desde la investigación-creación. En primer lugar, un interés sobre la realidad externa como elemento de investigación; cuando se refiere a esa necesidad de investigar para nutrir un acervo académico, está hablando de un acervo que posteriormente será aplicado a las creaciones de lenguaje cinematográfico. En segundo lugar, una predisposición cultural a factores externos que actúan sobre los sentidos –lo sensorial, la sensualidad– y que al tiempo que definen lo cultural, terminan influyendo en un modo de hacer cine, el crear. La experimentación con ello es algo que podríamos incluir también en la motivación extrínseca.

Llevando la influencia de lo exterior a la inspiración, más allá y en un intento de afectar eso extrínseco que motiva la creación, el cine de Marta Rodríguez y lo que ella plantea, describe un trabajo y trayectoria desde lo político local y global. Lo creado intenta no solo inspirarse, también cambiar sus objetos de inspiración. La motivación extrínseca que provoca la creación de la película se involucra conceptualmente en la misma idea,

lo que motiva y que va siendo tratado audiovisualmente para su narración, representa una transformación del creador con esas variables que brinda lo exterior. Es decir que todo el proceso de preproducción, producción y post producción del filme inscribe siempre la participación de lo exterior en cuanto a personajes y condiciones del lugar. Algo así como que lo que se hace, debe ser útil y también continuamente “revisado” por los protagonistas del producto.

Los personajes y contextos del ámbito externo del realizador constituyen su motivación y objeto de creación audiovisual, influyen en la acción y ejecución del lenguaje en el cual ese público y lugar participantes son determinantes en el ámbito del creador, pero no son legitimadores específicos del lenguaje artístico, como lo son un festival, un canal de televisión o la aceptación masiva de la obra. El público legitima una obra, pero articulado a un contexto específico o como reflejo dinamizador de ese espacio específico, festival, canal de televisión, etc. La forma de ejecutar esa motivación extrínseca hace que todas las etapas de la película: pre, producción, post, exhibición y circulación, consideren como determinantes en la apropiación de estas obras a las comunidades o situaciones políticas incluidas o representadas en el lenguaje.

Yo creo en la academia, yo aprendí mucho. Cuando, yo estudié en París tuve los mejores maestros de antropología. El Museo del Hombre de París es famoso, entre otras, porque muchos de mis maestros lucharon en la resistencia cuando la ocupación alemana. Y a mí me tocaron maestros como Roger Bastide, que es muy conocido por la sociología de las religiones. Edgar Morin que me enseñó toda la metodología, Jean Rouch, que fue como un papá. Era un tipo querido, amable. Era tu amigo no solo era un profesor magistral, era tu amigo. Cuando me vine me dice usted me va a dejar dormir, porque yo todos los días lo llamaba, le decía présteme una cámara, présteme sonido, y él siempre estaba ahí, te apoyaba en todo y eso es muy lindo. Y en la Nacional tuve a Camilo Torres, Orlando Fals Borda. Umaña Luna. La mejor época de la Nacional. Sí, la academia es importante, pero no la academia por la academia. Cuando Camilo Torres

llegó graduado de sociólogo aquí a Colombia se fue al barrio Tunjuelito a trabajar con la gente. Camilo no era el cura de academia era el cura de la acción, aplica la sociología de la acción de Fals Borda. Camilo buscó un barrio suburbano de gente que emigró por la violencia del 48 y creó el MUNIPROC (Movimiento Universitario y Profesional de Organización de la Comunidad). Allá estoy con él tres años. Camilo quería meterse adentro de la realidad. Nos decía: Muchachos ustedes no se me quedan aquí en la cafetería. Vamos al sur, a una comuna, a Tunjuelito. Alquilamos una casita ahí junto a la parroquia y estuve tres años con mi escuelita dominical, de la que sale *Chircales*. Fíjate que yo hago cine por Camilo, que va a cumplir 50 años de muerto en dos años y *Chircales* ya casi también cumple 50 años y lo hice en memoria de Camilo y hago cine por él. Que nos enseñó el amor eficaz aplicando la sociología de la acción de Orlando y sí sirve. Pero para no quedarte en una biblioteca, cambiando el mundo, sino para ir a meterse en la realidad. Como yo me he recorrido Colombia, desde el Cauca, desde el Vichada, desde la Sierra Nevada, desde el Urabá, desde La Guajira. Me he recorrido este país en casi 50 años. A mí me dicen el Cauca, el Cauca es como mi segundo hogar. Llevo ya 40 años en contacto con ellos. Por eso me pidieron: Marta, haga algo y muestre que están matando nuestros niños. Me lo piden a mí y mi compromiso es responderles: Sí, aquí estoy, aquí tengo mis equipos, tengo a mis colaboradores. (Rodríguez, entrevista # 78)

Marta Rodríguez es pionera en el cine documental, una de las creadoras más destacadas de Latinoamérica y vigente desde 1965 con clásicos como *Chircales*<sup>95</sup> o *Amor, Mujeres y Flores*<sup>96</sup>. Con premios en los más reputados festivales internacionales de cine, sus películas son referencia de la antropología visual, el cine antropológico, el nuevo cine latinoamericano y el documental clásico político. En la entrevista para este acervo, ella se refiere a Camilo Torres, activista y cura de la teología de la liberación que fundó la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia y murió militando en una guerrilla que actualmente sostiene

---

<sup>95</sup> *Chircales*. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental. 1972. Cine.

<sup>96</sup> *Amor, Mujeres y Flores*. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental. 1989. Cine.

negociaciones de paz con el gobierno del país<sup>97</sup>. Para el presente año 2023, Marta Rodríguez acaba de presentar su vigésima primera película *Camilo Torres: Amor eficaz*<sup>98</sup>, una especie de carta audiovisual y manifiesto de su obra, donde explicita su interés por modificar las realidades, que a su vez la motivan en su creación, con todo su complejo material de archivo en el que se incluyen imágenes y sonidos inéditos de esta persona de la historia de Colombia y Latinoamérica. La frase que acompaña la información e imágenes de la Distribuidora Pacífico, encargada de su estreno y circulación en Colombia, es: “Nos ha tocado, como generación de la violencia, hablar con los muertos”.

En una perspectiva similar y en el contexto de los años sesenta y setenta, permeados por la política y los movimientos estudiantiles, los cineastas no pueden ser ajenos a esos diálogos exteriores. El documental político, etnográfico y antropológico estaba en pleno apogeo con grandes exponentes del género como era Joris Ivens<sup>99</sup> y Jean Rouch<sup>100</sup>, maestro y precursor del documental antropológico. En Colombia su alumna más destacada fue Marta Rodríguez, la influencia de lo político y la actitud en la creación, sobre todo en el campo documental reflexiona sobre los problemas políticos de su contexto y los cuestiona, en sintonía con los movimientos sociales del momento.

Dentro de ese contexto, Carlos Álvarez, documentalista colombiano, nacido en Bucaramanga en 1943, aporta con su trabajo y reflexión dentro de la tendencia extrínseca en el audiovisual. Su propuesta procura una relación de transformación y cambio con ese objeto de investigación y creación. En uno de sus primeros cortos,

---

<sup>97</sup> El 9 de junio del 2023, en la Habana, Cuba, el gobierno del presidente Gustavo Petro firmó un cese al fuego de seis meses con la guerrilla del ELN, a la espera de una tregua que conduzca a la paz en Colombia. Tomado del diario El País de España: <https://elpais.com/america-colombia/2023-06-09/petro-sella-un-cese-al-fuego-de-seis-meses-con-la-guerrilla-del-eln.html>

<sup>98</sup> *Camilo Torres: el amor eficaz*. Dir. Marta Rodríguez, Fernando Restrepo. Prod. Felipe Colmenares, Lucas Silva. Colombia. 2023. Cine.

<sup>99</sup> Georg Henri Anton "Joris" Ivens. (Nijmegen, Países Bajos 18 de noviembre de 1898 - Paris, Francia 28 de junio de 1989). Director cinematográfico que filmó más de 50 documentales internacionales que exploraron la izquierda política y preocupaciones sociales.

<sup>100</sup> Jean Rouch. Paris, Francia, 31 de mayo - Birni N'Konni, Níger, 18 de febrero del 2004. Ingeniero, antropólogo y cineasta, realizador de los documentales más célebres del cine etnográfico, entre ellos *Los Maestros Locos* (1955), *Yo, un negro* (1958), *Crónica de un verano* (1960) codirigida con el filósofo Edgar Morin. Su obra cinematográfica estuvo determinada por los temas africanos.

*Colombia 70*<sup>101</sup>, Carlos Álvarez usa en lo audiovisual, publicidad, animación y diseño como documental, con un sentido alegórico e irónico, una narrativa que propone lenguaje y significado a través de los distintos elementos del lenguaje audiovisual. Desde el primer plano se hace evidente que el punto de vista es el de la protagonista. La cámara está con ella: una mujer que, desde el piso del andén de la empresa Kodak en el centro de Bogotá, vive su vida, ahí permanece, esa es su casa. La señora parece enfadada, pensaríamos que sufre de una enfermedad psiquiátrica, pero la realidad es que no tiene dónde vivir. El cineasta alude a algo que podríamos llamar “meta-publicidad”, situando irónica y reflexivamente un comercial de la película fílmica Kodak, donde se promete guardar “los bellos recuerdos para siempre”, como si el comercial fuera un falso sueño del personaje. El cortometraje finaliza con primeros planos de ella, proponiendo por medio de las imágenes que nos pongamos en su situación y la película profundiza en eso. De alguna manera, el corto hace que ella nos mire, es ella quien lanza una mirada sobre nuestra “forma-confort” de vida. También puede entenderse que esa señora es Colombia, podría representar a gran parte de la población del país, “los que no importan”, al igual que las violaciones a los derechos humanos que diariamente ocurren en Colombia. La situación política local y las tendencias audiovisuales de una globalidad latinoamericana y mundial podrían ser variables extrínsecas que motivan las creaciones y que modifican lo expresado con el lenguaje del cine, en tanto que hacen evidente las contradicciones y vacíos entre lo codificado real desde el audiovisual y lo verdadero real del ser cotidiano de un personaje urbano. Este corto puede ser un destacado ejemplo del uso de las herramientas del lenguaje audiovisual, en el que se trasladan condiciones de algo experimentado en el contexto del creador hacia el campo de la emotividad artística, lo que aquí podemos entender como propio de la tendencia extrínseca.

Yo vivía en el centro, en la carrera 13 entre calles 18 y 17, ya estaba dando clases como profesor en la Universidad Nacional, entonces en la 19 con 13 (creo que hoy hay un Cafam o un Colsubsidio), ahí quedaba Kodak, ahí a la salida estaba esa señora, una señora que no pedía limosna. Era una señora posiblemente alterada mentalmente. Vivía ahí, es decir, vivir ahí es

---

<sup>101</sup> *Colombia 70*. Dir. Carlos Álvarez. Prod. Carlos Álvarez. Colombia. 1970. Cine.

una injusticia; además es una señora que podría ser la mamá de uno, ¿no?, y entonces la reacción fue muy espontánea. Además de las clases de la Nacional, trabajaba como fotógrafo, trabajamos haciendo diseños de carátulas de discos, fotos publicitarias también con un gran maestro y amigo Manuel Vargas, él me ha enseñado muchísimo, digo me ha enseñado porque sigue dando guerra. La película se hizo mintiendo, pero podría haberse hecho en un día, además es de seis minutos. Todo en el cine es mentira y más en el documental. Filmamos, yo creo que habíamos comprado una cámara bolex, no réflex todavía, y como estábamos a una cuadra, al mediodía de 12 a 1 hicimos prácticamente todos los planos en el día, y además por el tipo de montaje da la idea de que es todo un día. Quedaba un plano de noche porque ella dormía, vivía ahí y entonces Manuel tenía carro y llegamos ahí como a las doce de la noche, él parqueó en la mitad de la carrera 13 para que lo iluminara e hicimos el plano; y el plano de la madrugada que era para dar la idea del día, sí salí yo y la filmé. Sin embargo, la gran ventaja del video es que uno ve que sale, aquí había que filmar y luego mandar a revelar y ver qué pasaba; y resulta que estas filmaciones de madrugada son muy complicadas porque pasan tres minutos y ya no da idea de madrugada, ya da idea de día, y podían ser las 5:35 a.m. Entonces ese plano no sirvió y tocó hacerlo más temprano, pero fue hecha en un lapso de doce horas. Abraham Saltzman, ahora vive en Venezuela, hace mucho él trabajaba en Inravisión, él nos facilitaba por debajo de cuerda las cintas, ha pasado tanto tiempo que ya no da peligro para revelar, nos pasaba cintas y rollos de cine, ese comercial que nos pasó de Kodak encajaba por donde estaba la señora recostada, en el edificio de Kodak, y fue hecha con película negativo Orbu de la República Democrática Alemana. Y es lógico porque la publicidad dice que Kodak es para guardar los recuerdos bonitos de la vida, además había que hacer un *dup* negativo. El cortico salió bien, muy interesante, luego en el Kino Arsenal me contaron que había salido un libro sobre América Latina, y hablaban en ese momento, 71 o 72, y hablaban de que *Colombia 70* era uno de los documentales más originales que había salido. Mejor dicho, como que le pegamos. (Álvarez, entrevista # 14)

Carlos Álvarez es un creador clásico del cine latinoamericano, pionero del cine político en Colombia que también desde la crítica y la investigación planteó discusiones importantes sobre el papel de lo audiovisual en el contexto global, latinoamericano y nacional. Sus películas fueron premiadas en importantes festivales y usadas como referencia por creadores de otros lugares. Un fragmento de su obra *¿Qué es la democracia?* está en la primera parte del cine ensayo de Cris Marker: *Le fond de l'air est rouge* (En el fondo el aire es rojo), conocida como *A Grin Without a Cat* (Una sonrisa sin un gato).

En esta línea de lo exterior como inspiración de la creación e investigación audiovisual, cercano a la ciudad de Mérida, lugar donde en 1968 se realizó la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida, donde estuvieron Marta Rodríguez y Carlos Álvarez, el caso del joven cineasta Eliezer Arias también es un ejemplo de cómo la motivación extrínseca afecta el desarrollo de la película y, además, de cómo este dispositivo tiene un interés de modificación y transformación concreta en un lugar, de unas personas y de sus condiciones vitales.

Este cineasta venezolano que ha recibido procesos de capacitación audiovisual con Lucrecia Martel y Javier Corcuera, y continúa una labor entre la investigación social y la investigación creación audiovisual, hace parte del acervo con una entrevista en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse en Francia, donde presentaba su segundo largometraje *El silencio de las moscas*<sup>102</sup>. Eliezer Arias viene profesionalmente de la antropología y los estudios sociológicos, y así conoce y vive en lugares donde, después de trabajar desde su profesión, crea productos audiovisuales con la intención de transformar esos contextos y la vida de las personas.

Eran los noventa, la época de las políticas neoliberales, y queríamos ver los efectos que estaban teniendo esas políticas en la pequeña producción. Vino la idea con una amiga documentalista de hacer algo con mi trabajo, hacer

---

<sup>102</sup> *El silencio de las moscas*. Dir. Eliezer Arias. Prod. Nortedur producciones, Musical Lab, Pólvora Cine. Venezuela 2014. Cine

algo más visual, usarla como una herramienta de trabajo. Hice un documental sobre inmigrantes colombianos que venían a García Robira, en Santander. Era un corto muy artesanal, era el resultado del trabajo con los inmigrantes y a ellos les gustó mucho, era sobre todas las estrategias que ellos usaban para ser aceptados en la sociedad donde estaban. También hice un pequeño corto sobre el tema del suicidio, muy exploratorio, en el 2005-2006. Un poco al mismo tiempo se dio la posibilidad de hacer un proyecto sobre la demarcación de tierras indígenas en Venezuela y esta misma amiga me entusiasmó para que participara en los fondos de cine de Venezuela, pero yo no tenía ningún antecedente como cineasta, y quedó seleccionado el proyecto para producción. Hicimos la película, es un largo, se llama *Nuestra historia está en la tierra*, es más tradicional con entrevistas, es un viaje al sur de Venezuela, es un proyecto sobre la lucha indígena y la nueva Constitución. Le fue bien, se pasó a 35mm, lo pasaron en cines comerciales, estuvo en varios festivales, ganó un premio en el Festival de Cine Indígena que se hizo en Bolivia ese año, en Puerto Rico ganó premio del público en un Festival de Cine Etnográfico, se presentó en Nepal, en Londres, en España, en Harvard (risas...). Me quedé con la curiosidad de hacer cine y el tema de los suicidios siempre estaba ahí. Esa era la película que yo quería hacer.

En el caso de *Las moscas* es contundente cómo el tema del suicidio infantil y juvenil es afrontado de frente con familiares cercanos a algunos de esos casos. Usando de manera evidente la cámara en los procesos de duelo individuales, familiares y colectivos de los suicidios, que como forma evidente de la muerte no deja indiferente a quien lo ve. El documental transmite la angustia de la situación y una serie de variables que hacen posible que el fenómeno pase. En este tipo de películas la persona que graba ha trabajado en sentir la vida desde el lugar de la persona que es grabada. Una igualdad entre dispositivo y personaje, dispositivo y contenido.

Todo mi trabajo de investigación ha sido siempre en esa zona. Yo trabajaba con 64 familias, debía ir cada cinco años y ver qué cambios habían sufrido. Ahí me empecé a dar cuenta que cada vez que volvía, el papá se había

suicidado, o la hermana... Empecé a investigar todo eso por curiosidad y me fui al hospital de pueblo, pedí las actas de defunción de los últimos años y empecé a comparar datos, comparé con las tasas nacionales, las tasas internacionales.

Estamos hablando que puede ser 10 veces la tasa (de suicidios) latinoamericana, estamos hablando de una tasa de casi 70 por 10.000. Aparte de la película también hemos hecho estudios para tratar de entender cuáles son las causas desde nuestro punto de vista, no somos psicólogos, no somos psiquiatras. Son comunidades que han sufrido un cambio muy brusco en las formas, en sus costumbres, sus comportamientos. Cambios sobre todo en esto de la revolución verde, esta revolución de los 70's y 80's, de la agricultura basada en agroquímicos, semillas certificadas, altos niveles de productividad, todo para un mercado, y estas eran zonas que estaban basadas en una economía familiar, de mucha reciprocidad y empezaron a entrar unos códigos de egoísmos, envidias, el dinero. Y también creó expectativas de ser exitoso, tener un coche lujoso, una buena casa, la promesa de la escalera social, y esa crisis trajo a los jóvenes a no ser de pronto tan exitosos como fueron sus padres, eso es una hipótesis que yo planteo en cuanto a la promesa rota, las promesas que trajo este sistema, la modernización.

Hay casos de suicidio de 12 años y da un dolor tremendo porque son muertes que no tienen sentido; como ya se ha naturalizado el suicidio en esta zona, para los niños es normal que esto suceda, para ellos eso se puede hacer, los niños de esta zona a los 12 años no se hacen una idea del peligro que es tomarse un veneno y el veneno está al alcance de la mano, no hay control. La agricultura que trajo toda esta revolución verde creó una dependencia agroecológica de todo lo que son los agroquímicos. Nos les pasa por la cabeza sembrar sin agroquímicos, a pesar de lo costosos que son porque son importados, entonces las tienen en ciertos almacenes guardados, pero sin llave, están a la mano, a veces hasta la guardan cerca de la cocina. Hay tres profesiones que son las más peligrosas: los médicos, porque tienen al alcance medicinas y pueden morir de una sobredosis, los

militares porque pueden tener armas y los agricultores porque tienen a mano venenos. Hay otros factores que tienen que ver con grupos más vulnerables, en este caso son sobre todo hombres jóvenes, porque estos chicos cuando hubo un boom los padres no les permitieron seguir estudiando, terminaban sexto de primaria y se iban a sembrar porque ganaban mucho dinero, hay toda una generación que no estudió. Las chicas sí estudiaron, en el colegio del pueblo casi el 80% eran mujeres; ellas son las profesoras, las médicas, las abogadas, son las que en el nuevo contexto laboral traen el pan a la casa. Hay una crisis de la masculinidad que ni siquiera traen la comida a la casa y eso en una cultura patriarcal donde el hombre tiene el poder, se sienten disminuidos como hombres. Siempre hay dentro de este grupo otro grupo más vulnerable. En la investigación tratamos de ir identificando por medio del método de autopsia psicológica. Este método consiste en reconstruir la muerte de la persona a través de los familiares o amigos para ver diferentes factores, tanto individuales como externos, familiares, de la comunidad. Se les pregunta desde qué había hecho el día anterior, si fumaba, si consumía drogas, si bebía mucho, si había tenido algún problema afectivo, problemas económicos. (Arias, entrevista # 30)

En el anterior relato el cineasta venezolano revela cómo diferentes elementos del problema extrínseco son determinantes en su película. En ella el dispositivo audiovisual es un elemento dentro de una gran estrategia de estudio del exterior, al tiempo que un intento de afectarlo por medio de lo audiovisual como arte, en diálogo con y desde las ciencias sociales.

Desde la nación plurinacional de Bolivia, hablamos de Jorge Sanjinés, precedido con una tradición cinematográfica que incluye obras clásicas como *La nación clandestina*<sup>103</sup>. Iván Sanjinés, hijo del cineasta boliviano, desde el Festival de Cine Ojo al Sancocho que se realiza en el sur de Bogotá, expresa para nuestro acervo la

---

<sup>103</sup> *La nación clandestina*. Dir. Jorge Sanjinés. Prod. Ukamau Ltda, RTVE, Film4 Productions. Bolivia. 1989. Cine.

importancia de la transformación de lo exterior como variable de inspiración, investigación, trabajo y reflexión en la investigación-creación de los audiovisuales:

Bueno, mi padre hacía películas y había que estar acompañándole. Momentos también complejos. Había mucha persecución política, había que escapar de un lado y de otro. Y así fue de pronto también que, en un país como Bolivia, además tienes que ubicarte en la realidad, y tal vez también entender cuál puede ser tu papel. O eres parte de esa sociedad, de la ciudad urbana donde la nación indígena no se mira, sino que se trata de evitar ser, de esconder, se trata de negar. Como *La nación clandestina*. Es una película que hizo mi padre y que es muy importante: o analizas que es un país que es mayoritariamente indígena, donde de pronto ha habido una gran exclusión, marginación, discriminación, etcétera y donde, además, desde lo indígena hay una gran posibilidad de realmente transformar esa realidad, de transformar a esa sociedad. Y el cine tiene un papel enorme ahí, ¿no? Y de pronto también cómo criticar la forma en la que se enseña, en la que se estudia el cine, en la que se hace el cine, que de pronto viene desde la academia, desde una visión occidental, cartesiana, lógica y donde de pronto lo que interesa son ciertos tipos de formas de hacer las cosas. Entonces, esa es la crítica. Hemos trabajado muchos años, hemos creado el CEFREC, un centro de formación en Bolivia desde el año 89. Trabajamos con las comunidades indígenas y somos un equipo técnico de las confederaciones nacionales. En esa confusión de cómo hacemos un cine, esa posibilidad no solamente de una expresión no solamente de creación artística, sino también, sobre todo, de una apuesta política, de transformación, de descolonización desde la mente, desde la sociedad, desde también lo propio, desde la mirada interna, pero también de la mirada hacia la sociedad. Y cómo descolonizamos significa también un desafío para todas y todos. Creo que en Bolivia lo hemos contribuido, también, en estos años, a que esas miradas comiencen a cambiar, que haya la mirada propia, la mirada que es de la comunidad desde lo que es, esa necesidad urgente de recuperar la historia, la memoria, de pelear. Porque existe un presente y un futuro, y hemos contribuido también a la transformación y a

la presencia, incluso, de Evo Morales en el poder. O sea, hemos hecho largometrajes, ficción, documental, experimental, hemos creado la primera televisión indígena en Bolivia en el año 2003 y llevamos diez años emitiendo programas de televisión en la televisión nacional. Pueblos indígenas que no estaban visibles, que no tenían posibilidades de estar presentes, siendo el 65% de la población. Es algo increíble para una realidad como esa. Entonces ha sido muy interesante y seguimos Adelante. (Sanjinés, entrevista # 47)

Iván Sanjinés es un prolífico realizador y gestor cultural audiovisual de Bolivia. Su trabajo ha contribuido al desarrollo de redes sociales de comunicación comunitaria vitales para la construcción de procesos políticos y sociales populares e indígenas en Bolivia. Su modo de hacer cine es para él y algunos de los creadores una forma de abordar la vida que permea la cotidianidad más allá de la profesión o lo laboral separado de otros aspectos vitales, lo que lo inscribe en la tendencia de motivación extrínseca.

Desde Sudáfrica, con una experiencia análoga en el activismo y la gestión social como principio, Aryan Kaganof hace películas para denunciar y participar en actos que reclaman derechos con movilizaciones sociales, por ejemplo, en campañas por el agua y en denuncias de masacres, como lo plantea su película *Night is Coming: Threnody for the Victims of Marikana*<sup>104</sup>, que recibió el premio especial del jurado en el Festival de Cortometrajes de Oberhausen en el 2014, cuando se realizó la entrevista que hace parte del acervo. El cineasta reporta cómo a partir de la participación crea sus obras para, luego desde ahí, alcanzar difusión, repercusión y divulgación de la motivación extrínseca base de sus películas:

So that there's a-level of trust when I'm filming, I'm not filming with the newspaper journalist. My films are not neutral, they are not objective. My films are coming, they are partisan. They are coming from the people

---

<sup>104</sup> *Night is Coming: Threnody for the Victims of Marikana*. Dir. Aryan Kaganof. Africa Noise Fundation. South Africa. 2014. Cine.

throwing the rocks, you know. So, I'm safe in those communities. It's the police I gotta worry about, not the stone throwers. If you see what I'm getting at. So, for me these are not documentaries in the sense that I'm looking back and I'm saying left and right, forget it, I'm with the people.

Yeah, you know, you can't just jump in and film it. It becomes a little bit like a holiday, like a tourist holiday with a camera. Having said that course, wherever I am, wherever I go, I'm always filming everything. So, I see it as a documentation of wherever I have been. My eye will see certain things. I'm going to show you what I saw today, for example, because I'm walking the streets and I'm looking for certain things and I find them. You know. So, this is quite a bourgeois place. (Kaganof, entrevista # 10)

En el caso de Aryan, su inspiración-creación está motivada por un nivel político y una filosofía de vida, producto de las observaciones históricas que tiene de su propio estilo de vida. A partir de allí concibe la realidad que luego hará parte de sus procesos audiovisuales documentales. Lo extrínseco como inspiración, dialoga cuestionando una realidad histórica y una posición en el nivel político. El punto de vista de Aryan toma una posición en el campo de su inspiración. En el caso de Eliecer Arias la sociología como herramienta y proceso científico reflexiona lo audiovisual, y desde ahí acompaña los movimientos sociales y comunitarios tal como refiere Iván Sanjinés.

En un sentido análogo y con una experiencia realizada en Chile con los movimientos estudiantiles, el cineasta alemán Félix Schwarz contribuye al acervo reflexionando sobre el proceso para la elaboración de su documental *Los nietos de Allende*<sup>105</sup>. Para este trabajo contó con el apoyo de un canal de televisión pública regional de Alemania y la Academia de cine de Ludwigsburg. La entrevista fue realizada en el Festival de Cine Español de Tubinga, Alemania. En este tipo de eventos, el cine latinoamericano y el de España se mezclan de una manera natural por el idioma, y los realizadores de

---

<sup>105</sup> *Los nietos de Allende*. Dir. Felix Schwarz. Prod. Filmakademie Baden–Württemberg (Ludwigsburg) [de], SWR – Junger Dokumentarfilm [de]. Alemania. 2013. Cine.

múltiples lugares permiten indagar sobre las materias y elementos desde las cuales se inspira la creación extrínseca.

La idea empezó en 2011 cuando empezaron las marchas estudiantiles en Chile. Ese fue el año de todos los movimientos sociales, por ejemplo, en Egipto y otras partes del mundo. Hubo una gran cantidad de manifestaciones en Chile, los estudiantes se fueron a la calle para manifestarse en contra de la privatización de la educación. Yo siempre tuve la idea de hacer una película en Latinoamérica y tengo familia allá. Nunca supe bien cuál iba a ser mi tema y de repente empecé a leer mucho sobre este tema y a investigar y encontré este tema para mí. Yo antes hice una película sobre el movimiento que protestó contra la nueva estación de tren que van a construir y cuesta millones; pensé que tenía que concentrar otro tema de movimientos sociales, de gente joven que quiere cambiar el mundo (...) La grabación duró tres meses, pero con intervalos. Fue difícil porque era una situación peligrosa y no podías planificar todo, no sabías qué iba a pasar ese día o el siguiente día. Fue difícil para mí saber cómo iba a hacer la película al final y tampoco sabía si iba a tener esa película que yo quería. Filmar con chicos entre 14 y 17 años es difícil. Con mi película quiero mostrar a la gente lo que hay que cambiar, que hay jóvenes que están luchando por sus derechos, por una educación gratuita y laica. (Schwarz, entrevista # 35)

La motivación inspiración de Félix Schwarz se origina en cómo los individuos o grupos sociales cuestionan un *statu quo* o unos parámetros políticos que inciden en esos pequeños grupos sociales. La interpretación o el registro de esos acontecimientos confluyen en una obra documental que es la creación de un artista. La motivación extrínseca es un estado social colectivo que se vincula unívoca en el autor. Schwarz también tiene un documental anterior donde registra el proceso fallido de resistencia de un grupo de vecinos contra la construcción de una nueva estación principal de trenes en Stuttgart y desarrolla un trabajo como artista urbano en la ciudad de Tubinga al sur de Alemania.

Con una búsqueda desde la antropología y el estudio de lo social acompañando los movimientos campesinos, las ideas de Jorge Pérez como director y Manuel Ruiz como productor, aportan a la tendencia de inspiración extrínseca. La transformación de lo constituido en la película de estos autores se compenetra con sus diferentes procesos de desarrollo al marcar el guion, la puesta en escena y forma de producción de la película. Ya desde su tesis de antropología, en la Universidad Externado de Colombia, Jorge Pérez propone un dispositivo audiovisual y fotográfico de acompañamiento a un proceso de transformación de un territorio, donde registra y busca entender cómo diferentes procesos históricos marcaron el territorio con guerrillas políticas, bandas delincuenciales, paramilitarismo y terrorismo de Estado. El dispositivo audiovisual quiere dejar registro de esa transformación.

Yo llego al cine porque en una crisis con la academia, cuando estudiaba antropología, al ver que al final lo que publicábamos e investigábamos era solo para un sector muy reducido, que es el académico, y estabas trabajando con temas de conflicto armado, campesinado y pues al final esa gente nunca va a ver el producto que se hace con ellos. Entonces, a partir de eso empiezo a reflexionar cómo podría ser una forma, no de extractivismo académico, sino que sea un toma y dame. Y empecé a ver la fotografía en el cine como un elemento en el cual podía haber una especie de trueque, de conocimiento, de que ellos me brindan algo, yo les brindo algo. Y también empecé a ver el cine como una memoria, una memoria de ese letargo colombiano en que estábamos. Entonces, a partir de ahí es que me acerco al cine y empiezo a ver más películas y empiezo a investigar. Y entonces ya empiezo a hablar más de antropología visual. Fue una gran lucha con mi facultad por entregar la primera tesis de etnografía visual de la carrera en la Universidad Externado de Colombia. Mi tesis se llama “Fotogramas del Catatumbo”; trata sobre el conflicto armado, las transformaciones territoriales y las disputas interculturales entre los campesinos e indígenas en esta zona. Entonces yo hice un estudio sobre cómo el conflicto armado generó transformaciones territoriales en la región

y cómo esas transformaciones territoriales generaron disputas entre campesinos indígenas por la tierra, como también la parte social, la parte cultural. Entonces, tomando una línea de tiempos de la entrada paramilitar en el Catatumbo, desde el 99 hasta el 2017, al empezar a hacer esta tesis, me di cuenta de que la forma más sincera para poder trabajar con ellos era a través de la imagen. Entonces yo empecé a hacer las primeras entrevistas, siempre a cámara, siempre a cámara, siempre a cámara, porque era como una forma de jugar también y de bajar la atención y que fuera algo más sincero. Y a partir de ahí es que empiezo a tejer también la etnografía visual. (Pérez, entrevista # 55)

Aquí lo audiovisual está inspirado por un objetivo, que permite su acercamiento y construcción narrativa para mostrar un proceso de transformación de un territorio. El cuestionamiento sobre la relación investigación-creación con lo extrínseco parte de premisas académicas. El lenguaje audiovisual, la etnografía en este caso, se presenta como solución de lenguaje, interpretación y acercamiento con el motivo de inspiración creación. Frente a la llegada de los diversos episodios de violencia al lugar se opone la cultura y esto se hace cultura y arte audiovisual por un realizador. Jorge Pérez ha creado documentales en Barcelona sobre el trabajo sexual y elaborado cortos de experimentación fotográfica que han participado en algunos festivales. Se encuentra en la elaboración de su primer largometraje documental *La Europa* donde desde la región del Catatumbo en Colombia mezcla el activismo social con el arte de la música, describiendo la vida de gestores culturales y músicos desde ese contexto.

En la misma perspectiva de acompañar y dar cuenta de transformación de variables extrínsecas, el productor Manuel Ruiz Montealegre, en la película *Tantas Almas* dirigida por Nicolás Rincón Guillen, enseña un trabajo continuo desde la investigación social y la investigación-creación audiovisual. Con el documental pionero *Hartos Evos hay aquí*<sup>106</sup>, Manuel, como realizador, ha acompañado procesos de transformación social y ha hecho de eso uno de sus objetos de inspiración. En dicho documental somos testigos del proceso por el cual Evo Morales transita para desarrollar su

---

<sup>106</sup> *Hartos Evos hay aquí*. Dir. Héctor Ulloque Franco, Nicolás rincón Guille. Prod. Colombia. 2007. Cine.

campaña política hasta ganar las elecciones para ser el primer presidente indígena de Bolivia. El documental acompaña momentos históricos de jugadas políticas para lograr impacto y apoyo social. Manuel ha producido desde el documental y la ficción obras importantes que podrían entenderse desde esta tendencia extrínseca que algunas veces se acompaña de investigación-creación audiovisual y desde las ciencias sociales como forma de acercarse a los contextos. Su más reciente película *Un Varón*, dirigida por Fabián Hernández, participó en la Quincena de los realizadores en Cannes y se ha estrenado con muy buena crítica y aceptación del público en Colombia.

En *Tantas almas*<sup>107</sup>, Manuel Ruiz como productor, logra hacer un audiovisual que expone, se basa en un contexto y usa esto como inspiración; acompaña una transformación que se hace posible al usar el arte audiovisual como mediador para dar cuenta, desde ese lenguaje, de un momento histórico y una creación desde lo exterior. El filme es testigo de un tiempo de transición en un contexto donde la realidad está en cambio, de un momento nulo a otro donde algo de la víctima tiene un espacio, y su relato ya cuenta, pertenece de alguna manera a esa narración universal exterior de un contexto. El punto de vista, la mirada de creación es la de las víctimas.

Esta es una película que nos pone en el lugar de las víctimas, sensorialmente. No estamos observando una víctima y mirándola desde afuera. Creo que lo impactante y lo fuerte de esta película es que el espectador se conmueve por estas personas o por este personaje, en tanto lo acompaña en ese viaje. Sus hijos se llaman Dioniso y Rafael. Él se llama José. Y es una persona que necesita hacer lo que tiene que hacer para poder seguir viviendo. Las víctimas no necesitan venganza. Las víctimas necesitan seguir viviendo. José sólo tiene sus creencias populares, su religiosidad, para enfrentar todo lo que tiene que enfrentar para lograr su objetivo. Y ese es un poco lo que los campesinos, las víctimas de violencia, tienen a mano, que es su tesón, su amor, sus creencias para poder seguir viviendo. Porque eso es cómo... es una película muy fuerte. Es una película

---

<sup>107</sup> *Tantas almas*. Dir. Nicolás Rincón Guille. Prod. Medios de Contención Producciones. Colombia. 2019. Cine.

que, a mi juicio, también es esperanzadora. Hay que seguir viviendo. Hay que hacer lo que tenemos que hacer y hay que seguir viviendo. Sí, la película es una experiencia sensorial. Es una película con muy pocos diálogos y por tanto todos los elementos que componen el momento de la película son importantes. El sonido, la imagen, la luz. Creo que hoy hablaba con Juan Sarmiento, de hecho, sobre la importancia de reflexionar sobre el paisaje cinematográfico que propone tantas almas. No es un paisaje estético, que busquemos una estética para generar una admiración en el espectador. Es el paisaje de la búsqueda, es el paisaje de la religiosidad, es el paisaje de la creencia y es el lugar, el hábitat donde se mueve nuestro personaje. No es nada singular, pero está retratado con la distancia, con el respeto que se requiere. Es un paisaje orgánico al personaje. Sólo hay dos actores formados en la película, que son los actores que sus personajes son paramilitares. Porque Nicolás entendía que no podía poner a la comunidad en el papel de un paramilitar y necesitaba además que ellos dijeran exactamente un texto, un diálogo. Y precisamente para dimensionar con más fuerza la violencia paramilitar, no al lugar común del maltrato, la mala palabra o el golpe físico, sino que busca es, por el contrario, a lo que tú dices, esa movilidad como una ironía. Y bueno, la plantea así. Sin duelo, la muerte es ruido infinito. (Ruiz, entrevista # 74)

Nicolas Rincón Guille, colombiano que estudió cine en Bélgica, retoma su país como material de creación desde el cine. Rincón es el director de *Tantas almas*, varios cortometrajes y tres largos documentales, desde donde aplica investigaciones en lugares y personajes específicos de diversos contextos. En una entrevista realizada en el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz, presentando su película *En lo escondido*<sup>108</sup>, reflexiona sobre la inspiración extrínseca como determinarte al momento de abordar con elementos del lenguaje audiovisual, su objeto de estudio, de creación, de entendimiento y, tal vez, de transformación.

---

<sup>108</sup> *En lo escondido*. Dir. Nicolás Rincón Guille. Prod. Voa asbl et cãntre de l'audiovisuel ãe Bruxelles. Colombia. 2007. Cine.

Digamos que me tomé diez años en hacer esa trilogía que no dije, que se llama *Campo hablado*. Fue un trabajo de campo cada vez más largo, que me enriqueció mucho. Y digamos que ahora, con respecto a la segunda película que es *Los abrazos del río* en que recorrí el río Magdalena, quiero volver a tomar esa temática, pero focalizándome en el trayecto de un solo personaje. Entonces quiero hacer eso en términos de ficción. Es un pescador que busca el cuerpo de sus dos hijos y es el viaje que él hace en ese país, en pleno momento de violencia cruel. Hay muchas historias de resistencia mágica que son muy importantes en un país, que de pronto a veces cuando uno vive en la ciudad no lo entiende porque es, digamos, una de las cosas que yo he entendido como ciudadano de Bogotá, es que la ciudad, como tiene miedo del miedo, entonces lo desplaza. No, no todos podemos salir por la noche, no vemos todos los ruidos que escuchamos son lo mismo, pero apenas uno va al campo y comienza a no ver bien las cosas y no escucha bien, entonces digamos como que nuestra seguridad comienza como a tambalear y entiende muchísimo mejor la fuerza del saber popular, de la protección del lugar, de la espiritualidad y todo eso. Y es como volver a valorar eso, no para volvernos creyentes, pero como para respetar y decir bueno, esto es un universo muy coherente que se ha construido con siglos y siglos de saberes y nos ayuda.

El hecho de poder mostrar las películas ya me parece muy bien, y como y ver cuando hacen las películas y ver las películas que están al lado, hay mucha resonancia a veces. Ayer vi *Ixcanul*, por ejemplo, que es una película guatemalteca sobre una buena relación madre-hija y hay cosas que están ahí en nuestra realidad latinoamericana, que se está transformando y que son materia de película. Genial estar aquí y poder mostrarle un relato universal a la gente. La idea de noche herida, es decir, bueno, toda madre tiene un hijo adolescente y sabe que es un momento complicado. Pero si nos imaginamos el conflicto entre el adolescente y la mamá, la abuela en este caso, en un contexto como Ciudad Bolívar y como que el adolescente pues si se va, pues arriesgaba mucho, mucho más. Es eso, es como decir bueno, estas son las implicaciones de la violencia en lo afectivo. Ese es el viaje. En las tres películas que grabé, digamos que son las mujeres las que

hicieron las películas, las pude hacer con ellas, porque finalmente son las que... Me encontré con algunos hombres, pero el hombre en esencia es como más reticente a aceptar el dolor, a volver atrás y contar la violencia. No quiere, o sea, como que tiene que mantener su imagen; si lo hace se desbarata porque a veces lo hace, pero se desbarata y entonces no se pueda hacer nada. En cambio, la mujer como que lo hace, pero no se desbarata, como que dice "pero yo estoy aquí, estoy aquí construyendo". (Rincón Guille, entrevista # 82)

Un denominador común es cómo el objeto de creación afecta o permea la mirada del creador, modelando el punto de vista sobre la inspiración extrínseca. En ambos casos (en Aryan Kaganof y Nicolas Rincón), el acercamiento y la toma de posición o punto de vista sobre el objeto de creación se da a partir de un vínculo de cercanía o confianza. Esa relación entre creador y objeto de inspiración extrínseca es una costura que se hace evidente o menos evidente de acuerdo con un pacto intrínseco: la confianza. Entonces, parece que cuando la inspiración extrínseca se expresa desde lugares particulares, esa motivación se mezcla con un interés real de afectar o describir lo que afecta de esas variables del exterior que van constituyendo la película. En algunos, la transformación es más importante que el producto audiovisual; en otras creaciones la película quiere dar fe honestamente de ese lugar al utilizarlo como inspiración y objeto de estudio para la creación de la película. En esa perspectiva se puede ver el trabajo de Nicolas Rincón, sus tres largometrajes de documental y su largometraje de ficción *Tantas almas*, donde desde un proceso de investigación a lo largo del tiempo y tomando variables de distintos lugares, si no logra transformar el contexto intenta dejar una representación respetuosa, verosímil y veraz de lo exterior o extrínseco que marca la elaboración de la película. En esos resultados del proceso de investigación parece que se identifican elementos que permiten la narración y una manera concreta de acercarse a los lugares e historias que constituyen la película. En el caso de Rincón sus películas abordan el río como elemento unificador de sus investigaciones y creaciones, más que un lugar en específico de la búsqueda. Parece que lo que permite un río o los ríos es que el realizador al seguirlo con su cámara constituya una particular estética audiovisual que plasma en su obra.

En los dos anteriores creadores entrevistados y en los siguientes, lo exterior inspira en la medida que determina e indica los elementos narrativos y formas de trabajo de la imagen y sonido, sus tonalidades, la dirección de arte, los personajes, las situaciones, el montaje, el sonido y la música se van construyendo en diálogo con la vivencia y análisis estético de los lugares, la investigación con las personas y sus historias. En otro largometraje, también el agua y el río Amazonas son motivaciones que confluyen con la música como variables en la construcción de la película; es el caso de *Sigo siendo*<sup>109</sup>, de Javier Corcuera. Prolífico cineasta peruano-español que ha desarrollado obras memorables como *La espalda del mundo*<sup>110</sup>, *La guerrilla de la memoria*<sup>111</sup> e *Invierno en Bagdad*<sup>112</sup>, entre otras. Su trabajo más reciente es una producción sobre La Polla Records, *No somos nada*<sup>113</sup>, y lo anterior fue un documental muy personal sobre el poeta peruano Javier Heraud.

Javier Corcuera da cuenta de su inspiración extrínseca al reflejar de la manera más precisa posible en su documental, desde el agua y las canciones de mujeres, la historia y el desarrollo de las músicas folclóricas del Perú. Conocemos todo ese mundo que constituye el objeto de su inspiración extrínseca, detalladas desde el río y la música, que enmarcan los personajes y las situaciones articuladas por canciones durante todo el documental. Vamos a los lugares, casas e intimidades de los artistas, que interpretan para el dispositivo audiovisual su arte, haciéndonos sentir su historia y estructurándose con diversos lugares del Perú para dar un fresco general de esa expresión artística. Lo visual da cuenta precisa de la interpretación auditiva.

Aunque de todas las películas que he hecho, es la película que más cerca del guion original ha quedado. Esto para mí es curioso. Con esta película pasa eso. A mí me gustaba que fueran ellas las que cantaban, que ahí no hubiera una voz masculina. No sé por qué, la verdad. Me parece que me

---

<sup>109</sup> *Sigo siendo*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Rolando Toledo, Gervasio Iglesias, Guillermo Toledo. Perú. 2013. Cine.

<sup>110</sup> *La espalda del mundo*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Elias Querejeta P.C. España. 2002. Cine.

<sup>111</sup> *La guerrilla de la memoria*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Oria Films. España. 2002. Cine.

<sup>112</sup> *Invierno en Bagdad*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Elias Querejeta P.C. España. 2005. Cine.

<sup>113</sup> *No somos nada*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Tamboura Films, La Mula Producciones, Instituto del cine de Madrid, Altahabana Films, Quechua Films. España. 2021. Cine.

gusta más como cantan las mujeres. Esto que parece frívolo, no lo es. Salió un artículo de opinión que se llamaba 'Las guerreras'. Y hablaba sólo de eso. Reflexionaba por qué eran solo mujeres las que cantaban en la película. Es una decisión de guion. Y tiene que ver también con la idea de la película, del agua como mujer. La idea de que el personaje de Amelia fuera mujer, lógicamente porque podía haber sido un cantante chaman, que son más lo que cantan, los chamanes. Pero que ella y el agua fueran lo mismo, y el agua es femenina. Y entonces tenía que ver con la vida. Entonces las voces tenían que ser las que generan vida. La feminidad está en función de la película y el hilo conductor del agua. Y me gustaba que fuera así. Hasta que los músicos estuvieran al servicio de ellas para que canten. Los músicos que usan instrumentos. Generalmente los guiones en las películas documentales son como instrumentos, para que luego vayan desapareciendo en el rodaje, se vayan incrementando o se vayan mezclando. Pero esta película, de todas las que he hecho, ha sido la más cercana al guion original. Aunque se llegó a colar como un tema entero. Yo siempre creo que en el cine documental hay un equilibrio del guion que es consecuencia de una investigación muy grande. O sea, no es un guion sacado de la nada, sino que cuando la investigación ha sido muy rigurosa el guion es bastante cercano a la realidad y bastante fácil o previsible que recoja esa realidad. Pero siempre tiene que tener muchas ventanas abiertas para que se cuelen cosas. Yo creo que es una película de humores y sentimientos y no tiene que ver con la peruanidad, pero también tiene que ver con la peruanidad. Quizás en el Perú mueva de otra manera. Ayer hablaba con dos vascas que habían llorado durante toda la película. Y no las conocía de nada habían ido al Perú ni sabía nada del Perú. Yo más bien me preguntaría por qué esas dos personas que no les duele esa realidad, o no saben, no tienen los códigos, las transferencias que tenemos los peruanos, se emocionen y de esa manera. Yo creo que porque es una historia universal y porque habla en general de la vida. Y es esa foto que enseña chimango cuando abre esa maleta puede ser esa mujer andina, pero también puede ser tu abuela en un pueblo perdido de Sanabria.

Tenía ganas de contar el país y pensé que la mejor manera de contarlo era cantarlo con su complejidad, con sus naciones, con sus sueños, sus tristezas, en fin. Hablar un poco de país. Y entonces surge esta posibilidad de rodar desde la música popular que yo pensaba que era la mejor manera de hablar de la identidad, de quienes somos, o de quienes son aquellos músicos de estos diferentes universos. Es un viaje por esos universos. Los grandes universos yo creo que son la Amazonía en la costa de Perú. Pero claro, la costa ha sido el lugar del poder y la gran ciudad de Lima, donde emigraron del interior del país. La película habla de eso, no de esa gran ciudad donde fueron a parar todos esos inmigrantes que iban en busca de una vida mejor, que los llevó a alejarse de sus pueblos, de esos lugares, pero siempre vuelven y siguen siendo. Yo creo que es un país que me enseñaron a querer. Un país que me duele. Es un país que ha sufrido mucho, que ha vivido momentos muy duros. Un país donde la situación de pobreza es fuerte. La violencia en los 80 y 90. Pero, en fin, es un país que duele, pero también es un país que al que queremos y sobre todo, es un país en construcción. País en construcción de su identidad. ¿Hacia dónde va el país que se está construyendo ahora? Muchas veces nos quieren obligar hacia un modelo de país que no necesariamente corresponde con lo que desea la gente.

La película intenta mostrar también que no es una película solamente de viaje, de retorno a la semilla, la identidad, los lugares donde nacieron. Es también una película de presente, no de alguna manera dejar testimonio del Perú de hoy. De ese país oculto, pero también de ese paisaje muy visible que es la realidad del país. Incluso, el hilo conductor del agua como hilo conductor para la estructura de la película, porque la película empieza en los ríos de la Amazonía, baja por los valles andinos y acaba en el mar. Es el recorrido del agua. Aparte de que el agua como fuente de vida y en la película que le cantan al agua, el agua es, en este momento, una de las razones de los conflictos sociales más fuertes que hay en el Perú. (Corcuera, entrevista # 48)

En correspondencia con el trabajo de elementos como el río o el agua, como inspiradores que motivan la investigación-creación de las películas, algunos creadores en sus entrevistas reportan que para sus trabajos suelen investigar en la realidad más variables concretas de lo exterior o extrínseco para ser representadas. Y más allá de las formas de lo real, como el documental o la no ficción, en dispositivos donde la puesta en escena es determinante, la idea también parte de algo exterior que llama la atención de los autores y desde ahí profundizan en variables del contexto representándolas con los elementos del lenguaje audiovisual como el guion, la dirección de arte, la música y el sonido. El cineasta Juan Mesa después de hacer su película desde la vida y movimiento contracultural de Medellín en la ficción, *Los nadie*<sup>114</sup>, en blanco y negro y con aceptación destacada en festivales por la crítica y el público, presenta en su segundo largometraje un estudio sobre las relaciones entre lugares y personajes y cómo eso puede ser transformado en conflicto para una película, acentuando el diálogo entre lo rural y urbano. Donde los paisajes y la relaciones con las personas que los habitan sirven como inspiración y desde ahí se plantean procesos de estudio y desarrollo de las películas.

A mí *Los nadie*, es como muy difícil verla. O sea, yo la veo y yo estoy viendo mil situaciones que van más allá de la película. Entonces como que es un recuerdo que para mí es muy bonito, cuando yo la veo. Como lo que siento por los personajes, porque son amigos, por enfrentarme un poco a las realidades de los personajes. Es como un choque emocional. Y es una película con muchos errores, pues es una película muy inmadura en muchos aspectos, pero que es esa misma inmadurez la que a mí también me llama la atención. Y digo, a lo mejor esta película la hubiera hecho de una forma muy distinta, pero no sería, no tendría ese valor agregado. Esa es la rebeldía que transmite la película. Bueno, ¡La roya!... Mi vida siempre ha estado entre lo rural y lo urbano. Yo nací en un pueblo cafetero, mis padres son de un pueblo y me fui a la ciudad muy pequeño, pero mis padres todavía viven en el pueblo. Entonces como que mi vida siempre es como transitar entre la ciudad y el campo. Y después de *Los nadie*, que era una

---

<sup>114</sup> *Los nadie*. Dir. Juan Mesa. Prod. Monociclo Cine. Colombia. 2016. Cine.

película tan urbana, yo sentía esa necesidad de volver a esas raíces y volver a narrar un espacio que ya había narrado antes en *Kalashnikov*. Y era como bueno, necesito hablar de este lugar, necesito... ¿qué pasaría si nunca me hubiera ido para la ciudad? ¿O qué sería de mí? ¿O qué sería entonces? ¿Cómo indagar sobre eso y hacer como ese choque entre esos dos mundos que son los mundos en los que transito? Como que no me siento de acá ni tampoco del todo acá. Soy como una especie ahí, como una dicotomía. O sea que finalmente era como esa ciudad traída al campo. Como que la ciudad vino a visitarme y vino con de una forma caótica, de una forma extraña. Yo me imaginaba un poco como la película, que era como un poco un descenso del personaje. Un descenso a los infiernos. Una fiesta muy dantesca. Siempre me lo imaginé, como una cosa oscura y por eso las películas son poco como un descenso en términos narrativos. Empezamos como muy arriba desde el cielo y terminamos en las profundidades de un agua negra donde el personaje está ahí cuestionándose un poco quién es, ¿cierto?, y adónde pertenece. Es como algún recuerdo de infancia que tengo de una historia que me contaron de un suicidio de alguien en el pueblo y haciendo investigación, haciendo entrevistas, llegué a un pueblo que se llama Ciudad Bolívar, que es en el sudeste de Antioquia, que tiene uno de los índices de suicidio de campesinos más altos. (Mesa, entrevista # 62)

Mesa no es el único realizador creador que se cuestiona por situaciones externas como el medio ambiente, de lo rural a lo urbano. En el acervo un grupo de creadores parten de temas que van desde el medio ambiente a lo rural, de motivaciones extrínsecas, del exterior para desarrollar los elementos y herramientas de la obra audiovisual que construyen. También hay ejemplos donde un elemento podría ser considerado como más importante al final del proceso que otros, como variable que marca del exterior la motivación e inspira particularmente el camino de una película. Irene Gutiérrez lo explica al hablar del papel del sonido en su película *Hotel Nueva Isla*<sup>115</sup>. También podría entenderse como un momento posterior de esa reflexión intrínseca sobre el tema. Es decir, en algunas creaciones esta variable del exterior

---

<sup>115</sup> *Hotel Nueva Isla*. Dir. Irene Gutiérrez, Javier Labrador Deulofeu. Prod. El viaje Films, Producciones de la 5ta Avenida. Cuba. 2014.

pesa más entre las otras a medida que evoluciona o se transforma el camino de la investigación-creación. Y específicamente, desde el sonido como variable extrínseca, se marca la forma de producción y las decisiones creativas y artísticas que se toman.

Irene Gutiérrez explica la forma de trabajo sobre una locación, describe una logística física para el trabajo en la película. Por ejemplo, el equipo de realización fue a vivir al barrio locación generando una cercanía e intimidad de familia que se siente en el producto final. Irene habla de politizar el cine por las decisiones de las puestas en escena, por las decisiones sin permisos de rodaje oficiales. Las condiciones que impone el momento fílmico y la realidad tecnológica hacen que los pasos de la investigación-creación sean un diálogo continuo entre la obra, el creador, la situación-realidad. Lo que la creadora piensa que debe ser su obra y las condiciones reales de lo grabado y montado es el material para lograr eso que imaginó y pensó. En muchos casos a medida que se avanza en la creación se cambian ciertas condiciones de producción y sistemas de acercamiento al sonido o a la imagen. Así lo explica Irene:

Yo formo un equipo pequeño, porque el hotel era un lugar peligroso, a nivel de ruina, y sobre todo en las plantas altas que era donde vivía Jorge. Y entonces no podíamos haber tenido un permiso oficial de rodaje, porque evidentemente era peligroso y entiendo que no nos lo hubieran dado nunca. Yo a veces no podía dirigir y hacer sonido, porque además no soy sonidista, fue muy complicado. A veces pensábamos, ¿traemos un sonidista?, pero ya teníamos un proceso de un año y medio, meter de repente a otra persona era complicado a nivel de confianza. Estábamos todo el día en la cama de Jorge (Jorge de los Ríos Vega, protagonista del documental). Entonces sí, al final decidimos mantenernos nosotros dos<sup>116</sup>, y ser muy discretos, trabajar a horas discretas y ganarnos la confianza de la gente del hotel. Se creó una comunión muy bonita, de ir todos los días, aunque muchos días no filmábamos nada, estábamos allí con él, y eso fue posible porque éramos una familia, éramos una pareja y de repente con un hijo que es Jorge, que era nuestro abuelo-hijo. De ninguna manera hubiéramos podido llevar un

---

<sup>116</sup> Se refiere al codirector de *Hotel Nueva Isla*, Javier Labrador Deulofeu.

foco, de ninguna manera hubiéramos podido trabajar con una cámara que no fuera una 5D, de ninguna manera, hubiéramos podido tener alguien más haciendo boom, porque además los horarios eran muy intempestivos, nosotros no teníamos un calendario de rodaje, ni en tiempo largo ni en tiempo corto, es decir de tal hora a tal hora. En La Habana a las tres de la mañana no hay transporte, entonces ¿cómo tú llamas al sonidista y le dices, ven a las tres, desde otro barrio?, era complicado. Nosotros vivíamos a dos calles del hotel, entonces creamos una logística afín al propio método de trabajo, que era el ir descubriendo a Jorge, descubrir la película, descubrirnos a nosotros mismos como directores noveles. ¿Qué queremos contar? y ¿Por qué lo contamos de esta manera? ¿Por qué nos estamos complicando tanto la vida, buscando hacer planos secuencias con no actores? Pero bueno, al final todo eso funcionó justamente porque trabajamos así, en equipo pequeño y afectivo, una familia. (Gutiérrez, entrevista # 46)

Que la influencia de las condiciones externas de la película implique cambios en las vidas de las personas involucradas puede verse como un buen indicador de su influencia, de su importancia. Lo extrínseco influyendo no solo en la obra de los autores sino en su forma y condición de vida. Al considerar la forma de producción académica, grupal, colectiva, íntima y familiar, como lo enuncia Inés, hace pensar si es que acaso esta etapa o momento de lo extrínseco es un resultado natural del poner en diálogo con lo exterior lo aprendido en los estudios universitarios en los que se define la producción y el quehacer vital. En el caso de Irene, se juntan varias historias, interés por gustos en común con otro ser humano y un contexto, y así se logra hacer la película. Así, el lugar, el contexto y lo exterior, indican y determinan el proceso de investigación-creación.

La génesis voy a contarla desde el inicio, porque tiene que ver con la historia de amor. Yo estaba trabajando en la escuela, haciendo unas asesorías y me llamaron para formar parte del jurado de la competencia documental de cine en La Habana en el 2010. Ahí conocí a Javier (Javier Labrador Deulofeu). Yo había estudiado en La Habana diez años antes y la conocía

bastante, pero nunca había ido de noche a caminar por aquellos lugares, pero como iba con Javier, que es cubano, que es un hombre, pues cada uno llevaba una cámara de fotos y hacíamos muchas fotos en esa Habana que está muy mal iluminada, que fotográficamente es impresionante y muy inspiradora. Empezamos a hablar de todas las películas que nos gustaban, de Pedro Costa, Jean Rouch, Sharunas Bartas... toda la gente que nos gustaba. Y entonces empezamos a hablar de toda esta resistencia, toda esta gente, y por la noche nos encontramos aquel hotel, que está en un lugar céntrico pero muy escondido, porque la puerta principal no está en la calle Montes, está en Suarez, que es una calle muy pequeña, y en el barrio Jesús María no entran muchas cámaras y menos a las tres de la mañana. De repente nos encontramos el hotel y dijimos, ¿qué es esto?, y empezamos a investigar; el hotel es del año 26, fue hotel durante mucho tiempo, hasta que llegó el Estado y lo expropió, lo convirtió en hotel para cubanos, uno de los pocos hoteles que eran para cubanos en ese entonces, hasta el año 68 aproximadamente, cuando lo hizo hogar para gente que se quedó sin hogar, gente que había perdido sus casas por ciclón o por ruina, y la gente se quedaba ahí por años legalmente, y al cabo del tiempo que a veces era más del deseado, les ofrecían un hogar, una casa en una mejor situación, muchas veces los reubicaban dentro del propio barrio y otras veces los llevaban afuera, porque hay un problema grande de vivienda en La Habana Vieja. Entonces, por la noche encontramos el hotel y decidimos ir de día para ver cómo sería el estudio de luz, para ver quién vivía y todo eso, y allí encontramos a Jorge, leyendo cosas raras, en un barrio como aquel. Estaba en la puerta, hablamos con él, su aspecto nos gustó mucho, siempre en cuclillas, siempre su posición es así en cuclillas, su cuerpo era muy magnético y era de los pocos blancos del barrio, un barrio más bien de población de color, y entonces ahí nos invitó a subir, subimos todo el edificio, vimos las plantas que están pobladas, que están bien a nivel arquitectónico, hasta que nos llevó arriba, que era un lugar donde realmente solo vivían las palomas. Y donde además La Habana se escuchaba más porque daba a la azotea, que era el antiguo restaurante del hotel. Él nos contó muchas historias del hotel. Entonces, cuando entramos a su habitación descubrimos los muros escritos y ahí nos cautivó. Vimos que era un hombre con una

tremenda sensibilidad. Muchos de los poemas eran sobre su propia vida, sobre sus propias decisiones que lo habían llevado donde estaba. El poema que él escribe sobre la cama termina diciendo "en algún lugar equivoqué el camino", y nos pareció de una belleza singular. Muchos otros poemas eran poemas de amor, él decía que era un romántico de mierda y que ese era el problema de toda su vida, que era un hombre demasiado romántico. Y entonces, bueno, a partir de ahí fuimos a hablar con él varias veces, nos tomamos nuestros rones, nos fumamos nuestros cigarros, hablábamos de la zafra, hablábamos de todo y empezamos a ir descartando a los otros personajes, sobre todo por una idea de que con muchos más personajes iba a ser como una película más folclórica, y en un momento nos planteamos, si tenemos muchos más personajes, ¿cómo vamos a editarla?, ¿por qué vamos a ir saltando de uno a otro?, ¿con qué linealidad?, somos directores noveles, ¿vamos a tener tres tramas?, ¿vamos a tener que resolver tres tramas? Y ahí en un momento dado, empezamos a decir, fue como una decisión natural, vamos a quedarnos con Jorge; y ahí hablamos con él, le dijimos: "Jorge queremos hacer una película contigo, vas a ser protagonista, personaje principal, ¿tú que piensas de eso?". (Gutiérrez, entrevista # 46)

La película *Hotel Nueva Isla* –más que recomendada–, trasciende lo estético e involucra decisiones vitales entre quienes la producen y realizan, entre ellos, los personajes y lugares con los cuales crean su obra. En esta película vemos cómo las características del contexto determinan las ejecuciones estéticas y desarrollo de los elementos del lenguaje audiovisual para crear la obra, además del diseño sonoro también en el guion y los demás campos audiovisuales. Como lo relata en entrevista a Manuel Yañez desde el Festival de Cine de Gijón, refiriéndose a Irene Gutiérrez en su filme *Entre perro y lobo*<sup>117</sup>:

La dialéctica entre ficción y realidad surge espontáneamente desde la investigación. Primero porque en el extenso período de documentación y

---

<sup>117</sup> *Entre perro y lobo*. Dir. Irene Gutiérrez. Prod. Antonauta Films, El Viaje Films, Blondo Indian Films. Cuba. 2020. Cine.

entrevistas en la Sierra Maestra, muchos de los veteranos me contaban sus experiencias, pero sobre todo reproducían los entrenamientos y operaciones con el cuerpo, esto es, escenificaban (para que yo lo entendiera bien) cada relato. Eso me dio la luz para comprender que en sus cuerpos aún sigue estando inscrita la guerra de una forma muy potente, y me pareció que era un recurso inventado por ellos, extremadamente cinematográfico. Porque los relatos, las historias de batallas pasadas, se agotan, sobre todo cuando queremos ir más allá de la oratoria épica revolucionaria muchas veces de carácter oficialista. Así que fue desde lo performativo que pudimos adentrarnos en otros aspectos de la guerra no tan conocidos, quizás más dolorosos –las experiencias del soldado raso– para crear un estado de ánimo en el rodaje que propiciara la vuelta al pasado desde el gesto y no desde la palabra. Este dispositivo fue fundamental para hacerlos a ellos partícipes del guion de la película, puesto que las secuencias de entrenamiento fueron propuestas de ellos (Yañez)<sup>118</sup>.

El cineasta cubano Carlos Quintela complementa la idea de que un lugar es una motivación extrínseca de creación de una obra audiovisual. Recientemente Quintela realizó una película colectiva sobre la obra de Joseba Sarrionandia<sup>119</sup>. Como director ha creado cuatro largometrajes realizados en varios países y con actores en diferentes idiomas<sup>120</sup>. También realizó una exitosa serie<sup>121</sup>. La entrevista para el acervo se obtuvo en el marco del Festival de Cine de San Sebastián donde Carlos competía en la sección Horizontes Latinos con su película *La obra del siglo*<sup>122</sup>, que ocurre en un pueblo cubano donde se intentó construir una ciudad nuclear. Este lugar y toda la ciudad que quedó a medio construir, como la central de energía, son componentes que desde el exterior inspiran el largometraje. Es evidente la estrategia del autor de

---

<sup>118</sup> Entrevista de acceso abierto en: <http://www.otroscinaseuropa.com/entrevista-a-irene-gutierrez-directora-de-entre-perro-y-lobo/>. Consultada el 13 de junio de 2023.

<sup>119</sup> *Destierros*. Dir. Oskar Alegria, Özcan Alper, Asier Altuna, Mireia Gabilondo, Eugène Green, Itziar Leemans (y otros). Prod. Adabaki Eroizpenak, Gastilbetza Filmak. España. 2018. Cine.

Película que puede verse en la plataforma Filmin. Link: <https://www.filmin.es/pelicula/gure-oroitzenak-destierros>. Consultada el 13 de junio de 2023.

<sup>120</sup> Para saber más del autor: <https://mubi.com/es/cast/carlos-quintela>

<sup>121</sup> Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=1gphV6aSUA0>

<sup>122</sup> *La obra del siglo*. Dir. Carlos Quintela. Prod. Rizoma Films, Uranio Films, Ventura Films, Raspberry & Cream, ICAIC. Cuba. 2015. Cine.

augmentar variables como los años de los personajes, lo que facilita un diálogo intergeneracional, y esta es una idea que surge del proceso de investigación.

Es una película en donde el espacio es muy importante. Si no está, se derrumba. En la primera los personajes flotan, en la segunda se hunden. Pero el entorno es importante. Bueno, *La Obra del Siglo* cuenta la historia de tres hombres solitarios que, contrario a su mascota Benjamín, un pez, no han aprendido cómo respirar bajo el agua. Eso resume quizás el sabor de la película, o por lo menos sí la historia en donde los personajes están o viven. Y bueno, estos personajes viven en la llamada ciudad nuclear, que es una gran ciudad que se construyó para los futuros trabajadores del proyecto nuclear, que era un proyecto soviético cubano que tenía como objetivo quizás lograr que Cuba fuera independiente del petróleo importado. La película empezó como una película de ficción en donde tres hombres solitarios vivían en un apartamento. Entonces las relaciones estaban, eso era lo que más nos preocupaba, no que realmente fuese ese apartamento como un campo de batalla, agridulce. (Quintela, entrevista # 16)

Diego Araujo, cineasta ecuatoriano, reporta una motivación que podemos identificar como una extrínseca, en la medida en que su largometraje trabaja con una situación económica social y unos personajes específicos resultados de un ejercicio de investigación en Quito, Ecuador, y en una época determinada. En su película explora la adolescencia y la sexualidad y un hecho histórico del Ecuador conocido como el feriado bancario<sup>123</sup>. La entrevista fue obtenida en la Berlinale, el Festival de Cine de Berlín; la película, *Feriado*<sup>124</sup>, competía en la selección oficial y obtuvo el premio Sebastiane que resalta las diversidades sexuales.

Mis personajes siempre encontraban esta tensión romántica erótica entre los dos chicos y decidí irme por ese lado que no había pensado. Me interesó

---

<sup>123</sup> Para una contextualización de este hecho ir al siguiente vinculo: <https://wambra.ec/23-anos-feriado-bancario-ecuador/>

<sup>124</sup> *Feriado*. Dir. Diego Araujo. Prod. Luna Films Audiovisual, CEPA, Abaca Films. Ecuador. 2014. Cine.

explorar este lado y ahí empezó eso que es esta historia de amor. Que en realidad es una historia de descubrimiento, no sólo de afirmación sexual, pero también descubrimiento de universo, descubrimiento de sí mismo a través del mundo de este chico que es Juan. En realidad, no era mi intención un principio, a pesar de que se cuenta en el 99, tenía que ver con una película de época. Pero finalmente el dato que me dio el tema fue el tema bancario y alguien en Ecuador que lo leyó me dijo automáticamente esto pasa en el 99, y me di cuenta de que eso seguía pasando. Básicamente es tema bancos, corrupción. Entonces lo hice muy evidente y también llegó un momento que marcó el hecho histórico. Quizás lo que más me ha marcado es la historia reciente ecuatoriana. Es un momento que determinó la vida de muchísima gente. Gente que sale del país, gente que perdió todo su dinero, su jubilación de toda la vida. Entonces cada ecuatoriano, si tú hablas de feriado bancario, cada uno tiene su historia particular del momento cuando se declaró el feriado bancario; esa semana marcó la vida de todos. Entonces me parece necesario también documentar eso y de alguna forma, a su vez, la historia es un telón de fondo. Tienen su historia estos dos chicos, que es más bien como una cosa un poco idealizada. Este romance adolescente, primer amor y un poco este mundo detrás, que es el mundo bancario, de los adultos, de caos familiar, de caos como país. Todo se va al abismo. Y es esta relación un poco inocente. Un poco ese es el feo, digamos. (Araujo, entrevista # 27)

Desde la motivación extrínseca, que se inspira en una profesión, sus características y contexto para desde ahí construir la película, tenemos *La Camarista*<sup>125</sup>, de la directora mexicana Lila Avilés, quien estrenó su segundo largometraje *Tótem*<sup>126</sup> en la selección oficial de La Berlinale 2023. En las labores de investigación y preproducción de su primer largometraje *La Camarista*, la directora invirtió ocho años, estudiando, escarbando, entendiendo y viviendo de cerca las cotidianidades de su protagonista. Resultado del trabajo es la profunda descripción que la película hace de la profesión de su protagonista, las relaciones humanas que establece y la relación de la

---

<sup>125</sup> *La Camarista*. Dir. Lila Avilés. Prod. La Panda, Amplitud, Bambú Audiovisual. México. 2018. Cine.

<sup>126</sup> *Tótem*. Lila Avilés. Prod. Limerencia Films, Laterna, Paloma Productions, Alpha Violet Production. México. 2023. Cine.

protagonista con los personajes y el lugar de la historia. Siguiendo esa línea, acerca de *Totem*, el Festival de Cine de Berlín dice en su programación: “In her second film after *The Chambermaid* in 2018, Lila Avilés leaves behind the cramped hotel rooms of her debut but continues to work on the connection between relationships and interior spaces (Festival de Cine de Berlín 2023)<sup>127</sup>.

En la entrevista, que hace parte del acervo, realizada en el Festival de Cine de San Sebastián donde la cineasta era integrante del jurado de la sección Horizontes Latinos, ella detalla su labor casi como un espionaje de profunda empatía y conexión con su historia y la gente que la constituía, en la cual la responsabilidad de desarrollar un producto estéticamente poderoso y dar cuenta por medio del cine de ese lugar y esas gentes, eran también razones éticas de su proceso extrínseco de investigación-creación.

Fue un trabajo de ocho años de mi vida que me pasé ahí de curiosa, chismosa. Y me interesaba mucho indagar en un personaje femenino. Yo vengo del teatro, entonces me interesaba un personaje. ¿Tú sabes cómo? Pues ahora nos pasa en la vida, en la danza, en el celular, y nos cuesta trabajo poner atención. Entonces para mí era bien importante cómo construir ese personaje, que la gente sí fuera capaz de entrar y de observar y de ver y como de fusionarse con la historia. Porque nos pasa, no sé, como que queremos todo peladito y en la boca. A más B igual a D, y la de la fórmula D, cuando ya tenemos al público. Y para mí algo que es muy bello del arte es que es como un libro que, al final, si no te das a la tarea a conciencia de voy a dejar todo lo que está al lado para ponerme a leer con profundidad, no lo entiendes, porque sino solo son letras y no sucede nada. Entonces cuando uno ya entra es una maravilla. Digo no quiero aburrirlo, la gente va a decir bueno, tienes que tener una conciencia. Al final es una película bastante sencilla, simple, pero mi búsqueda era un poco esa. Porque obviamente digo, estamos en un hotel. Yo siento que lo que es muy bonito del cine como tal, yo vengo del teatro, entonces vengo cargando un

---

<sup>127</sup> <https://www.berlinale.de/en/2023/programme/202307056.html>

estigma de actriz, y aprendes a tener oficio y entender que cada eslabón es importante. En ese sentido aprendes de lo colectivo. También al no formar parte de una escuela formal de cine, aunque en México hay escuelas maravillosas, y no tener ese pedigrí esa posibilidad te da oportunidad de jugar. (Avilés, entrevista # 68)

Un espacio de formación como la universidad y unas acciones particulares también sirven como variables extrínsecas de inspiración y motivación para la película *Güeros* de Alfonso Ruizpalacios, director de cine mexicano. Además, Palacios tiene dos largometrajes más: *Museo* y *Una película de policías*. En *Güeros* se investiga el movimiento estudiantil, se hacen referencias a hechos históricos ocurridos en la Universidad Nacional de México y se describe la vida universitaria en el guion. El filme no es sólo el relato de unos cuantos personajes, también es una narración coral y de un momento de la ciudad de México. Esta condición colectiva que también es una de las fuentes de inspiración extrínseca es explicada por Ilse Salas, una de las protagonistas de la película, en una entrevista para el acervo desde el Festival de Cine de Berlín 2014, donde la película obtuvo el premio a Mejor ópera prima.

Bueno, fue un poco difícil porque acababa de tener un bebé. Yo pensé que ya no la iba a hacer, siempre había querido hacer ese guion y había amenazado a Alonso con que no se lo podía dar a nadie más. Se acercaba la fecha real. Se consiguió el financiamiento cuando yo ya estaba panzona, entonces empezó a peligrar mi participación, pero afortunadamente para mí, como siempre pasa en México, se fueron retrasando las cosas y mi hijo cumplió cinco meses, así que empecé a ver la posibilidad de poder quedarme con el papel. Y me empecé a preparar yendo a clases a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para empaparme de este mundo estudiantil, otra vez. Yo estudié la carrera de teatro en una escuela muy chiquita y nunca viví la vida universitaria en estas facultades tan grandes como la UNAM; entonces sí debía tener el sentimiento. Entonces como podía, amamantaba a mi hijo, lo dejaba y me iba a clases, y luego vivir con el director es muy difícil porque te está checando qué tanto estás

estudiando. Entonces ahí había otro grado de dificultad. Con Tenoch trabajamos antes también, a Alonso le gusta ensayar, trabajar mucho con los actores, así que con Tenoch trabajé bastante y afortunadamente es amigo de la casa, y es un actor que yo quiero y admiro mucho. Entonces la química fue inmediata, no hubo mucho que hacer. (Salas, entrevista # 44)

Ilse Salas es una actriz con un recorrido prolífico en el teatro, la televisión y el cine mexicano. Ha trabajado en más de 10 largometrajes y 20 programas de televisión. Hace teatro, gestión y activismo social. En la entrevista para el acervo, además de poner en cuestión problemas de las mujeres al trabajar como actriz de cine, por ejemplo, al tener que enfrentar el proceso de la maternidad en medio de sus trabajos, también describe el desarrollo de su investigación-creación para el personaje al participar activamente como estudiante y asidua visitante de la universidad y generar un equipo de trabajo que también se acercaba a estas variables extrínsecas de inspiración para la película.

Alfonso Ruizpalacios, desde el Festival de Cine de Berlín, habla de su ópera prima para el acervo y describe cómo las variables extrínsecas de la universidad y el movimiento estudiantil se mezclan con sus gustos cinematográficos y búsquedas artísticas. También, como Ilse Salas, señala la construcción de un equipo de trabajo con personas cercanas que conocen los contextos sobre los que se construye la narrativa articulada por la dirección para desarrollar colectivamente la película. También de cómo las circunstancias tienen unos códigos que terminan definiendo las ideas de los creadores.

Me fui a Londres a estudiar actuación, en la Royal Academy y luego regresando (a México) estaba desempleado y comencé a escribir este guion. Tuve que regresar a vivir con mis padres y de esa frustración, de esa estaticidad y de limbo, fue como los inicios de *Güeros*. Y ya empecé a hacer cortometrajes e hice un par de cortometrajes que ganaron algunos premios y con uno de ellos pude viajar por todos lados. De ahí dije, bueno, siempre supe que quería dirigir películas, pero pues los cortos son una buena forma

de empezar. Sí fue un proceso largo, la escritura del guion, digo, lo empecé hace como 12 años y era otra cosa. Era una historia muy distinta. Pero siempre lo que permaneció fueron los personajes y el hecho de que era una *road movie* en la ciudad. Y creo que las partes de tu vida que se van incorporando ahí, creo yo que deben de ser inconscientes. O sea, debe de ser algo que se filtra solito. Nunca fue el objetivo como decir, voy a hacer una película que sea un espejo de mi vida, sino que lo acaba haciendo casi accidentalmente. Y entonces sí está llena la película de cosas que me ocurren a mí o gente que conozco, pero creo que todo se fue filtrando, como a pesar de mí y no intencionalmente. Y además como a partir de lo que era necesario para la historia, creo. Muchos de ellos, digo, empezando por mi mujer, a ella la conocí hace más de diez años también en el teatro y entonces cuando escribí el personaje siempre la vi a ella. El otro personaje, el personaje de *Sombra de Noche*, con él hice mi primer cortometraje hace ya varios años y de ahí nos hicimos amigos. O sea, no fue como nada más una relación así de colaboración. Después hice otro cortometraje con él y después hice otro. O sea, cuando muestro mi *reel* parece el *reel* de *Noche*. Está en todo, en todo mi maldito *reel*. Ya no me lo puedo quitar. Y así fue como Damián, el fotógrafo, es uno de mis mejores amigos, es así como mi compadre, también con él hice mi primer corto y a partir de ahí como que fue más amigos que colegas. Igual a Ramiro llegué por Damián, el fotógrafo. Como que era importante buscar un productor de buena onda para mí primero así que lo busqué cuando tenía este proyecto con diferentes personas. Pues hacer una película es una cosa en la que vas a estar mucho tiempo, vas a estar como en contra de muchas cosas, vas a tener todo en contra. Entonces si no estás respaldado por amigos que creen en esto, la vas a pasar muy mal. Y yo viendo experiencias de amigos míos, directores que no tenían una buena relación con su productor y con sus otros colegas, la pasaban muy mal y no podían hacer la película, o sea, afecta el resultado final. ¿Por qué *Güeros*? Ah. Siempre hay películas, o bueno en mi caso hay cortos u obras de teatro que había hecho qué batallas con el título. Así como que se lo pones al final y siempre y se lo cambias y nunca estás seguro de él. Y esta peli, afortunadamente, nunca fue así, fue lo primero que tuve. Siempre sabía, no sé por qué, que se tenía que llamar *Güeros*. Y eso creo

que ayuda mucho, como una claridad de decir gira alrededor de esto, ¿no? *Güeros* en México, particularmente en el DF, pero sí algo que se extiende al país es un término de demarcación de alguien. La palabra güero literalmente significa rubio, pero se usa como para implicar ignorancia callejera. Es como decirle a alguien que eres de clase más alta y no sabes de la calle. Entonces tú vas a un mercado y te dicen, ¿qué pasó, güero? Pero es muy curioso cómo después ves a esa gente que te dice ¿qué pasó, güero? Que a ellos alguien también les dice, ¿qué pasó, güero? Y así es como una manera de decir “yo sé más de la calle que tú”. Y que trasciende el color de tu piel y el color de tu pelo. Entonces es como una barrera invisible, una frontera invisible que te ponen. Y creo que la película se trata para mí de eso, de las fronteras invisibles que hay en la ciudad y de cómo estos chicos van atravesándolas y de las consecuencias que hay de atravesarla. (Salas, entrevista # 44)

Esa necesidad de contacto con lo extrínseco que motiva la realización de una película puede implicar un desplazamiento geográfico así como en *Güeros*. Alfonso habla del viaje dentro del Distrito Federal mexicano como elemento de su película; hay creadores que asumen el viaje como elemento constituyente y estético de sus obras, lo que afecta y se ve reflejado en la historia narrada y la estética de la obra. Gustavo Fallas, director nacido en Costa Rica, habla del viaje como motivador y metodología para la creación de su película *Puerto padre*<sup>128</sup>. Fallas, refiriéndose al viaje, detalla su importancia como motivador extrínseco de la creación audiovisual en múltiples géneros y formas audiovisuales, en este caso en una ficción clásica, específicamente su ópera prima, donde el viaje es elemento unificador y detonante de la historia:

Quería dar el paso hacia largometraje y hacer una película sobre el aprendizaje durante el viaje. El viaje como un aprendizaje, porque durante mi vida los aprendizajes más importantes se dieron durante los viajes. Entonces yo quería metaforizar eso en el cine y como nuestro país es un

---

<sup>128</sup> *Puerto Padre*. Dir. Guion, Gustavo fallas. Prod. Centro Sur Producciones, Reeliz Films Producciones. Costa Rica. 2013. Cine.

país tan pequeño era un poco difícil hacer un viaje en el país, la idea del viaje como tal. Si bien uno puede hacer un viaje de un lugar a otro, de una casa a otra a una distancia corta, yo creo que los viajes que producen más sentido son los que te impiden regresar durante un tiempo al lugar de origen. Donde esté implicado un desafío. Yo quería plantear eso. Yo conocí, en este periodo, una isla que queda en el golfo del Pacífico de mi país, que se llama Isla Chira. Y me pareció un lugar bien interesante, me pareció muy cinematográfico porque es un lugar insular que se mantiene en el origen muy básico, con elementos que formaban parte, quizás, de una Costa Rica de hace muchos años y eso me interesó mucho porque le daba un carácter muy original, como un lugar muy inocente de alguna manera. Con gran presencia de la naturaleza, con manglares, con elementos que permitían soñar una especie de útero, un lugar original. Y cerca, pero no tan cerca de esa isla, hay un puerto que está a una hora y media de viaje en bote y llegas al punto de Puntarenas y es una especie de pequeña ciudad muy venida a menos que yo me imaginaba que para un niño chico, de una isla donde no hay nada, rural, esta pequeña ciudad se convertía como en New York. Planteado dentro de esa distancia simbólica, fue que nos propusimos hacer este proyecto. (Fallas, entrevista # 42)

En un sentido del viaje literal, que comienza en procesos de investigación-creación para la realización de películas y termina en que las personas deciden otro lugar de residencia para seguir realizando obras, puede verse el caso de Agustina Chiarino. Ella ha contribuido al bello trabajo en el cine uruguayo que con subjetividades locales se expresa globalmente con una estética propia, difícil de encontrar en otros lugares. El Festival de Cine de San Sebastián describe así su trabajo:

Agustina Chiarino Voulminot nació en Montevideo en 1977. Es Técnica en Ciencias Políticas, Licenciada en Comunicación y Máster en Documental Creativo. En sus inicios trabajó en proyectos editoriales en México (entre ellos el libro de la película *Y tu mamá también*) y vídeos dirigidos por Juan Carlos Rulfo expuestos en museos, además de producir varios

cortometrajes y videos musicales. *La discípula del Velocímetro*, del artista Miguel Calderón, fue su primer largometraje como productora, y se exhibió en el Festival de Rotterdam y en el Centre Pompidou en 2009. En 2007 se une a Control Z Films y produce los largometrajes *Gigante* (2009), dirigido por Adrián Biniez (ganador del Oso de Plata-Gran Premio del Jurado, el Premio Alfred Bauer y el premio a la Mejor Opera Prima en la Berlinale), *Hiroshima* (2009, Festival de Toronto), *3* (2012, Quincena de Realizadores de Cannes), ambos dirigidos por Pablo Stoll, y *Tanta agua* (2013), de Ana Guevara y Leticia Jorge, film que participó en la 21ª edición de Cine en Construcción del Festival de San Sebastián y posteriormente en la sección Panorama del Festival de Berlín (Festival de Cine de San Sebastián)<sup>129</sup>.

Chiarino, además del primer cambio de vivienda en pro de las películas, establece relaciones de continuidad del contexto en los que las obras creadas fortalecen equipos de producción que perduran en el tiempo desde lugares particulares. El viaje para esta creadora implicó un cambio vital que la hizo participe sin saber de todo un movimiento del cine latinoamericano. Una variable extrínseca como el cambiar el lugar de residencia, más allá de la investigación, como una decisión personal, afecta y de alguna manera motiva e inspira su trabajo:

Mis inicios no fueron en el cine. Estudié ciencias políticas, cosa que hasta el día de hoy no sé por qué hice, pero quería trabajar por los lados del periodismo, en el primer año ya me di cuenta de que no iba por ahí. Lo mío iba más por el tema del guion y finalmente luego de vivir en México, España y terminar de estudiar, ya fue la producción mi meta. Me encanta la producción, es lo que me gusta. No, no soy una directora frustrada. Me gusta ser productora. (Chiarino, entrevista # 1)

Agustina, en una de las entrevistas del acervo, desde el Festival de Cine de San Sebastián, donde participaba como jurado de la sección Horizontes Latinos, habla del

---

<sup>129</sup> [https://www.sansebastianfestival.com/2015/premios\\_y\\_jurados/1/5143/es](https://www.sansebastianfestival.com/2015/premios_y_jurados/1/5143/es)

vínculo entre el equipo de creación de Control Z y sus formas de trabajo en función de las películas:

Cuando estaban con *25 Watts* vinieron a México, a mi casa, somos amigos (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella) y el tema era: cuando vuelvas a Uruguay, cuando vuelvas a Uruguay. Yo volví a Uruguay, una vez de vacaciones y ahí me contactaron ellos y Manolo Nieto, el director de *La Perrera* para ser la directora de producción de *La Perrera*. Y en realidad me instale en Uruguay. Había ido de vacaciones y termine quedándome. Y me asocié con ellos para *Gigante*, que fue la primera película que produje como productora ejecutiva. (Chiarino, entrevista # 1)

Y otro ejemplo que nos sirve para describir la tendencia extrínseca al abordar la creación, es la película *La perrera*<sup>130</sup>, que nos acaba de referir Agustina, en la que ella hace que el campo de Uruguay sea el lugar donde la historia y los personajes existen. Su exterior geográfico es inspirador y motivador extrínseco en contraposición al centralismo de la ciudad capital Montevideo, lugar de otras películas y tema de inquietud de otros realizadores como en el caso de *25 Watts*, *Hiroshima* o *Gigante*. En contraposición, en *La perrera*, lo extrínseco, desde un lugar habitacional distinto como motivador, permite la construcción del guion, y el viaje en esa búsqueda se convierte en historia y contexto de los personajes, situaciones y conflictos de la obra.

Manuel Nieto, cineasta uruguayo, reporta así el fenómeno:

Siempre mi idea fue sacar la película de Montevideo, tanto en *La perrera* como en esta hay una intención expresa en trasladar el drama al interior del país, que es un territorio bastante inexplorado por la cinematografía nacional. Y para mí también es muy estimulante ir para esos lados. Y descubrir y salir de Montevideo, salir de mi mundo, generar viajes, generar

---

<sup>130</sup> *La perrera*. Dir. Manuel Nieto. Prod. Control Z Films, Rizoma Films, Wanda Vision, Xerxes Indie Films. Uruguay. 2006. Cine.

como un poco más de aventuras. Los rodajes urbanos a veces se vuelven muy aburridos. A mí me gusta mucho el campo, también explotó un campo de la familia del cual saqué muchos apuntes visuales y emocionales para componer esa parte de la película y también es a partir de la cual parte la reflexión de la herencia, del legado.

Creo que la película hace una reflexión sobre el país que va a recibir la juventud. Hoy el país es otro, se recuperó bastante rápido de esa crisis que describe la película. Y a la juventud, bueno, yo la veo *a priori* como irresponsable, dispersa en muchísimas cosas y poco preparada. Pero eso de poco preparada es... nunca nadie está preparado para nada. Una característica de la juventud en Uruguay es que es como demasiado prolongada, hay una adolescencia prolongada que se estira, se estira hasta los treinta años casi. Esta película pertenece a una forma de hacer cine que creció entorno a Control Z, que es la película donde empezamos, o el grupo con el que empezamos a trabajar todos. Y tiene que ver con eso. Es un grupo de amigos que está en Uruguay, pero que se extiende a Argentina. Y que abarca técnicos y realizadores que somos muy amigos, muy cercanos: Lisandro Alonso, Rodrigo Moreno, Pablo Rebella y Pablo Stoll, Encina Paz y Federico Veijov. Y tanto unos como otros hemos cruzado el río de la Plata para hacer películas argentinas y uruguayas, películas que coproducimos. Una película no es solamente una película, también es el hecho de hacerla, el acto de hacerla. Uno trata de que sea un acto que al ser compartido sea lo más divinamente posible. Para mí hacer una película es una excusa para reencontrarme con ese grupo de amigos. Si bien la película es lo que tiene que importar, en el fondo no deja de ser una excusa para eso. (Nieto, entrevista # 73)

Algunos creadores entrevistados reportan que se encuentran con el guion de su obra en esa motivación e investigación desde lo extrínseco. Se enteran de algo que les hace un llamado, sus motivaciones intrínsecas encuentran reverberación en algo del exterior y aunque después en este texto nos dedicaremos a describir ciertos temas que aparecen en el archivo estudiado, aquí nos interesa eso externo en la medida que

esos asuntos son detonantes que permiten que el proceso de investigación-creación pase de un primer momento a un segundo estado en diálogo y búsqueda. Nos interesa más que como tema, como el elemento motivador para la creación del guion, personajes, situaciones y conflictos de las películas creadas. Esto que se va descubriendo en lo extrínseco determina los otros elementos del lenguaje audiovisual como dirección de arte, fotografía, montaje, sonido y género. Algunos creadores hacen primero un documental sobre el tema que investigan y después realizan un largometraje de ficción. El documental como material de investigación.

Diego Luna, actor y realizador mexicano, nos cuenta cómo en *Cesar Chávez*<sup>131</sup>, su segundo largo de ficción, el personaje central marca, de alguna manera, un momento histórico y un contexto por sus acciones. Así esas variables indican un camino en toda la producción; en esta, por ejemplo, la época e investigación histórica fueron determinantes. La ópera prima de Luna antes de este largometraje de ficción trataba también de un Chávez, pero este es un documental sobre un exitoso y problemático boxeador mexicano:

Hice un documental sobre un boxeador mexicano llamado Julio César Chávez y años después me encontré con esta historia y con la necesidad de contarla. Empecé con esta película que se trata de otro César Chávez, que también tiene otra conexión con México, pero él es mexicanoamericano. Él nació en Arizona y en los 60's fue líder de la creación del primer sindicato de trabajadores del campo en U.S.A. En esta película llamada *César Chávez* cuento la historia de 10 años de su vida. Un evento muy importante para esta comunidad fue el boicot a la uva de mesa en California y luego en todo el país, que colapsó toda una industria y trajo un cambio que en esa época era necesario y creo que hoy es un buen ejemplo de cómo el cambio es posible si viene de la gente, y claro, si hay esa convicción que definitivamente él tenía y que contagió a toda una comunidad. Aparentemente esta comunidad era la más débil, desmembrada en esa

---

<sup>131</sup> *Cesar Chávez*. Dir. Diego Luna. Prod. Canana Films, Mr. Mudd, Equipment Film Design, Imagenation Abu Dhabi, FZ, Participant Media. México. 2014. Cine.

época, y unieron fuerzas, unieron sus voces y de repente el país las escuchó. El cine tiene que celebrar este tipo de personajes, el cine es por mucho una herramienta de cambio, es un catalizador, el cine puede despertar debates, despertar reflexiones necesarias. A mí ese es el cine que me gusta ver y por ende el que me gusta hacer, el que tiene que ver con el mundo en el que vivo, el que no es sólo una experiencia que sucede dos horas en un cine, sino que saliendo de ahí tiene que ver con el mundo en el que vives. (Luna, entrevista # 29)

Desde el Festival de Cine de San Sebastián, el cineasta rumano Corneliu Porumboiu, en otro ejemplo de inspiración-creación desde lo extrínseco, explica sobre su película *El Tesoro*<sup>132</sup>, que como antecedente a la película había realizado un documental con el propósito de acercarse a la historia y a los personajes. Con este largometraje ganó el premio Una Cierta Mirada en el Festival de Cine de Cannes 2015. Corneliu Porumboiu tiene diez largometrajes, muchos reconocidos con importantes premios en festivales de cine. Su película *12:08 al este de Bucarest*<sup>133</sup> es un hito en la sátira dentro del cine y para la cinematografía rumana. Volviendo a su película de 2015, *El Tesoro*, y en la enumeración de ejemplos que desde la investigación-creación audiovisual responden a una motivación extrínseca, el cineasta aporta lo siguiente:

Nine years ago, so I don't know it was active, like I saw a real TV show and saw you in my hometown. There is a small television and I saw this TV show, and in the beginning, I was laughing, they were speaking like that about the revolution. The revolution, what they get out, they get out for about eight. It was not revolutionary completely recorded after; you know but the general eight is the moment where churches connection power in Bucharest, so, the topic it was pretty the same like in my films. So, I was laughing after that I get nervous and after that I stopped the TV, and the story stays into my mind years and years and I was, think fascinated in to the know by the characters

---

<sup>132</sup> *El tesoro*. Dir. Corneliu Porumboiu. Prod. 42 K Films, Les Films du Worso, Rouge International. Rumania. 2015. Cine.

<sup>133</sup> *12:08 al este de Bucarest*. Dir. Corneliu Porumboiu. Prod. 42 K Films. Rumania. 2006. Cine.

but these people that I felt that did don't are of theme personalized characters. They were like out of history. You know anything they were like the people that they are living, you know something very strange, you know, and I felt in a way I felt resonate with them. So, I started... Because I took all the family of the actor, so, he's the real actor, the real same the same interest before... When I was inspired by this real story and I know Adrian, the second character, so, first it was a documentary. Adrian he's a friend of mine told me that story about this treasure burned by this grandfather in their house in the backyard of the house. So, I went there with the crew, with the shooting crew, with the film crew we try to find treasure. So, Adrian is playing in the film and you know it is the garden which is really in the same time in the history in the back is real. The guy that is playing with the detector is the real guy that is doing that. And I think I like these types of things too in my movies to get this type of like in the relation with the actor. I know his family and his relations and the other things in the family in the movie that I think they are under, you know, the way they are under, the text and I like this relation between the kid and his father, you know, so I took both of completely. Even when I made this movie, because I started before documentary we searched, therefore the treasure we should that we didn't find anything. So, when I was there in the garden I was lost in a way because it's like, I felt lost in a way like for me, I had the impression that I was like a whole of the history, of the history because it was very charged with the garden all the history, and it was like a metaphor of the past Romanian history. I got an instinct when I saw the material again, I said I have to get out from this hole. And I have to do something to get out, to make it, and I made the fiction and with the treasure and all that. But it was a very instinct, you know, in the beginning, very feeling very powerful, you know. (Porumboiu, entrevista # 21)

Ese encontrarse con los elementos extrínsecos que constituirán el guion, el tono y uso de lo audiovisual en la obra sucede de diferentes maneras. Puede partir de informaciones de prensa, estudios de investigación y contactos hechos en la vida misma, entre otros. Así como en los cineastas anteriores, surge desde un conocimiento de personajes y elaboración de documentales con ellos. Ahora vemos

un caso donde el trabajo con lo exterior viene desde la televisión. Después de un contacto continuo con un territorio, desde la televisión, el cineasta canario Octavio Guerra se queda entre Costa Rica y Nicaragua y desarrolla su largometraje *Agua bendita*<sup>134</sup>, exhibido en más de 50 festivales. Octavio Guerra tiene otros dos largometrajes documentales: *En busca del Oscar*<sup>135</sup> y *Yo tenía una vida*<sup>136</sup>. Desde el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, Guerra explica su experiencia. Ahí podemos ver cómo desde la televisión se genera un acercamiento a un contexto que afecta como variable de inspiración para la creación de la película:

Trabajé mucho tiempo en un programa de televisión española que se llama *Acción Directa*, en el que usamos una narrativa que a mí me fascinó: darle la cámara a alguien para que contara su historia. Estuvimos muchos años investigando a base de prueba error con el material para regular con los personajes un taller. Teníamos 30 consejos básicos para que pudiera grabarse uno diario. Y era un programa que recorría todo el mundo, era sobre la cooperación española. Lidiabas con mucho material grabado por amateur, tú tenías que darle sentido a un guion que no lo habías escrito, no lo habías grabado, tenías que darle forma. Conseguir historias de gente que no se dedica a grabar, sumado a la parte teórica de los talleres. Hicimos 100 capítulos y cada episodio tenía 3 o 4 personajes. Muchas veces viajábamos a Latinoamérica. Yo fui el subdirector durante mucho tiempo y luego acabé siendo el director durante las últimas dos temporadas. La idea era viajar a un continente, repartíamos tres o cuatro cámaras, dábamos talleres, estábamos dos o tres días con el personaje, le dábamos ideas de guion, nos íbamos y después recogíamos el material. Era un trabajo más bien de entrenador, que no les diera miedo la cámara. Fue precioso, me dio la oportunidad de viajar por todo el mundo y de llegar a Costa Rica como resultado del trabajo para hacer *Agua Bendita*. Quedé en Caño Castilla de los chiles, que es el pueblo. Está en la frontera con Nicaragua y Costa Rica. Es una frontera fuerte, caliente, no solamente hay narcotráfico; es una

---

<sup>134</sup> *Agua bendita*. Dir. Octavio Guerra. Prod. Calibrando Producciones. Costa Rica. 2013. Cine.

<sup>135</sup> *En busca del Oscar*. Dir. Octavio Guerra. Prod. Calibrando Producciones. Costa Rica. 2018. Cine.

<sup>136</sup> *Yo tenía una vida*. Dir. Octavio Guerra. Prod. Calibrando Producciones. España. 2023. Cine.

frontera que ha vivido la inmigración nicaragüense a Costa Rica por la guerra sandinista. Y quedé maravillado por el paisaje y los personajes y pensé que había una historia. No sabía cómo la podíamos contar, qué podíamos hacer allá, pero estaba seguro de que poniéndole un poco de iniciativa mía y dando el paso podía ser interesante. En el momento que tuve vacaciones del programa fui para allá, tenía contactos y todo muy bien. (Guerra, entrevista # 83)

Así, el viaje, los formatos dentro del cine y la televisión, son herramientas para acercarse en el proceso de investigación a un contexto exterior. También lugares específicos de la vida común o determinantes de los cineastas pueden detonar la producción de procesos de creación. El cineasta Pedro García, cineasta colombiano, que también ilustró la primera parte del proceso desde su labor como trabajador técnico del cine, hasta desarrollar aspectos de guion y dirección, reporta un encuentro particular con una motivación extrínseca detallada en un lugar conocido como locación de una película. Aquí, un lugar concreto también marca unas estéticas y planteamientos de las creaciones. Así como en los anteriores procesos, el campo o lugares alejados de las grandes ciudades marcan los procesos de investigación-creación, en este caso es la ciudad y un mercado específico de una de las ciudades más grandes del mundo, México Distrito Federal, la que permite que el realizador desarrolle sus motivaciones e inspiraciones en su cortometraje. En la entrevista desde el Festival de Cine de Cannes 2014 donde el cortometraje *Niño de metal*<sup>137</sup> participaba en la esquina de los cortometrajes, el director lo expresa así:

El corto transcurre en El chopo, un mercado al aire libre que funciona los sábados y que está especializado en rock, punk y música así pesada. Es una movida cultural bonita porque es pura rebeldía. También hacen conciertos y es la movida punkera, metalera, skaters, de esas tribus urbanas, y ahí está toda la movida. A mí se me ocurrió que uno de mis personajes podía vivir ahí, trabajar ahí y la historia transcurre ahí. En parte yo quería profundizar en el conflicto de quien no puede ser padre: al

---

<sup>137</sup> *Niño de metal*. Dir. Pedro García Mejía. Prod. Valeria Chávez. Colombia – México. 2014. Cine.

personaje le dejan a su hijo ahí en ese mercado, y bueno, todo lo que pasa alrededor, es la historia. Tengo responsabilidades muy grandes en mi vida y en mi profesión. Pero creo que no hay ninguna situación de mayor responsabilidad que ser padre o ser madre. Tienes que educar a una pequeña persona y hacer que sea una buena persona. Es una responsabilidad que yo aún no he decidido tomar porque no estoy preparado y el personaje del corto, Ramón, tampoco está dispuesto. Desde el comienzo del corto ves la relación de Ramón (el protagonista) con su hijo y no ves una relación paternal, no es de protección. Hay gente a quien no le nace. Su exesposa le deja al hijo y él va reaccionando, todo es circunstancial, eso me gusta de mis películas, de las historias que escribo: que los personajes reaccionen, piensen y tomen decisiones frente a algo y lo hagan desde adentro y eso es lo que hace al final. El actor del corto se llama Gabino Rodríguez y desde que estoy escribiendo el guion del largometraje sabía que quería que él fuera mi personaje, le conté del proyecto del corto y lo invité a participar para que fuéramos calentando el personaje; él se interesó mucho y Andrés Almeida, que es el otro personaje, también. Es importante que el tercer protagonista es un niño de un año y nueve meses y filmando en este gran lugar lleno de metaleros, un entorno medio agresivo, pareciera el peor lugar donde tener a un niño, yo le dije: “seguramente vamos a reaccionar a lo que el niño haga”. El guion está escrito, hay una línea que tenemos que seguir, pero el guion no está escrito en piedra y forzarlo para que sea exactamente como lo escribiste siempre termina haciéndolo más aburrido o termina quedando tibio, es mejor aprovechar las cosas que están pasando ahí, sin perder el norte y gracias a que Gabino y Andrés tienen un gran oficio como actores y que tuvimos todo ensayado y preparado desde antes, ellos pudieron reaccionar ante lo que el niño hacía. Así construimos el corto. (García, entrevista # 88)

El director señala el espacio, el lugar, el momento de la grabación, la interacción del equipo con la gente de la locación como variables que inciden y marcan su estética, que le indican qué formas de planos hacer, cómo actuar con un no actor, en este caso

el niño de dos años, factores que afectan y que él considera al trabajar con los actores y los otros equipos de creación del corto.

Algunas anécdotas que inspiran las películas de los creadores que hacen parte del acervo, imponen unas condiciones de producción que marcan estéticamente la forma de esas creaciones. Por ejemplo, la película *El Concorsante* implica una cantidad de extras que complejizan el ejercicio de creación por las dimensiones de personal y locaciones que implica recrear algo, lo que afectó en su momento a más de 10 mil personas. Adaptar a la cámara las condiciones de infraestructura en la periferia de una ciudad y construir la verosimilitud de lo que se narra, requiere un trabajo notable desde la producción y la dirección de gran envergadura para el cine. Así lo reporta Manuel Ruiz, a quien incluimos anteriormente en la descripción de la tendencia intrínseca, y quien ahora habla de la determinación extrínseca de sus creaciones en las que las delicadas acciones de la producción hacen posible la película:

*Concorsante* está basado en algo que ocurrió realmente. En 2011 una marca muy famosa de condimentos ofreció una promoción que consistía en que, si entregabas 20 etiquetas del producto más 12.000 pesos, te entregaban una olla a presión. No calcularon el éxito que iba a tener la promoción. Iban a entregar algo así como dos mil ollas, pero en Cartagena solamente –que es donde se ubica la historia de la película– a las 8 de la mañana ya había una fila de 12 mil personas. La gente se dio cuenta que no iban a recibir la olla después de hacer horas y horas de fila y se empezaron a rebotar, tuvieron problemas con la policía, era un caos como si hubiera caído el presidente. Queremos mostrar la paradoja de que vivimos en un país con una política convulsionada y sabemos vivir con eso, pero nos quitan una olla y sí nos movemos por eso. (Ruiz, entrevista # 74)

Así como las situaciones de ese exterior, donde se crea la película, a veces condicionan la participación de grandes recursos y personas, otras veces marcan lugares íntimos, de pocos personajes, vivencias de los protagonistas que son de carácter ritual o de conocimiento escaso para gentes de sus cercanas poblaciones.

Los creadores son a veces como intrusos e intérpretes en esos lugares y una de las habilidades que desarrollan es incorporar ese exterior, lograr con los personajes, rituales y costumbres de esos lugares, un trabajo en colectivo para poder salir adelante con sus proyectos; no para transformarlo, como se reportó al inicio de este aparte de la memoria, sino más bien para dar cuenta de él y desarrollar la obra que ese exterior conduce de alguna manera. Es el caso de Georgina Barreiro, realizadora argentina, directora y productora de *Icaros*<sup>138</sup>, donde debe compenetrar su investigación-creación con las formas y tiempos de los rituales musicales que describe en su documental. La entrevista con ella se da en el marco del Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, donde participó con esta película que estuvo en más de 40 festivales de cine. Habla de sus personajes y de cómo ellos le ayudan a descubrir el contexto motivo de inspiración de su película. Además de *Icaros*, Georgina ha realizado participado como montajista del largometraje *Octubre pilagá, relatos sobre el silencio*<sup>139</sup> y *La huella de Tara*<sup>140</sup>.

El personaje que más me atrajo en principio fue ella, la mamá, es como una especie de árbol. Ella ha viajado a Argentina también y viaja con su pollerita y descalza, así por toda la ciudad. Ella tiene esa capacidad de ser ella en cualquier lado. Y que además tiene eso de madre, te quiere organizar todo. Pero ella como personaje no tenía tanto conflicto, era muy atractivo, no le pasaba mucho. Por eso después me atrajo el personaje de él, son nuevos chamanes, que quizás se visten diferente. Es muy interno todo, por eso no es tan visual. Yo descreía un poco de las visiones, es algo muy de ellos, del lugar, pero me pasó de ver mis manos y ver raíces y decir “esto es algo de la planta”. Ellos tienen algo muy particular, que no distinguen entre la visión y la realidad. Te cuentan algo como “... me clavaron una flecha” y tú les preguntas si fue en la visión o en la realidad y para ellos es lo mismo, y después te dejás llevar, ya no estás pensando si es verdad o no. Entiendes que la realidad pasa por lo sensorial. Nos explicaban que el paciente no

---

<sup>138</sup> *Icaros*. Dir. Georgina Barreiro. Prod. Georgina Barreiro, Matías Roth. Argentina. 2014. Cine.

<sup>139</sup> *Octubre pilagá, relatos sobre el silencio*. Dir. Valeria mapelman. Prod. INCAA, Valeria Mapelman. Argentina. 2010. Cine.

<sup>140</sup> *La huella de Tara*. Dir. Georgina Barreiro. Prod. Georgina Barreiro, Matías Roth. Argentina. 2018. Cine.

tiene por qué tomar, es el chamán quien tiene que tomar y a través de él ver qué tiene el paciente. (Barreiro, entrevista # 40)

En películas íntimas, a diferencia de *Ícaros*, el lugar en primera persona también aparece determinante en la creación. En *Ícaros* la directora parte de una experiencia externa para procesarla y vivir esa experiencia en primera persona con la toma de la ayahuasca. En el caso de *El Grill de César*, del cineasta ecuatoriano Darío Aguirre, donde el negocio del padre se le aparece como tema en medio de sus estudios de cine en Alemania, la película logra desarrollar emotivamente tanto el papel de la primera persona como la narración de los otros personajes, el padre y la madre. La realidad siempre da unos giros inesperados que hacen contundente a la película. Inclusive las condiciones de la industria audiovisual del lugar son una variable que le permite al creador avanzar en su trabajo.

En este trabajo de *El Grill de César* encontré un grupo de trabajo ecuatoriano con el cual rodamos, que fue un descubrimiento enorme, porque a pesar de que tenía una distancia con Ecuador igual encontré un equipo de trabajo. Y lo encontré a través de otros festivales. En México, por ejemplo, encontré al camarógrafo que presentó un cortometraje con otros compañeros y me encantó la cámara y dije: “con él quiero trabajar”. Son cosas del destino cómo se arman las cosas. Me gustó trabajar con equipo ecuatoriano por el idioma; a pesar de que hablo muy bien alemán, el español es lengua materna. Fue chévere por primera vez trabajar con equipo ecuatoriano; sí se diferencia por ejemplo el tema de los permisos. En Alemania necesitas pedir todos los permisos posibles e imposibles. En Ecuador existe otro sentido de la individualidad, en Alemania si tienes a alguien en la imagen te reclama, te dice “por qué está filmándome”, en Ecuador no les interesa, tienen más sentido colectivo, lo hacen por ayudar. En Alemania se sienten observados. (Aguirre, entrevista # 23)

Tanto en el equipo de producción y en lo estético, las condiciones del lugar afectan el proceso de creación de la película. En esas circunstancias, las políticas públicas sobre

el sector audiovisual (algo extrínseco) también crean una atmósfera alrededor de la creación. Por ejemplo, en un componente profesional de la industrial y la técnica, la infraestructura de Ecuador comparada con la alemana podría ser menor, pero ciertas acciones impulsadas por los cineastas han influido de manera positiva para favorecer la producción audiovisual en este país. De alguna manera el desarrollo del lenguaje audiovisual forzó a que la sociedad organizada influyera en la dirección política que toman estos temas en lo público. En ese sentido y como integrante del archivo de entrevistas estudiados y pionero de las creaciones en primera persona desde el centro del mundo, en Ecuador, Juan Martín Cueva describe algunas acciones de la política pública audiovisual para incentivar su creación y desarrollo. La experiencia como director del departamento de Cine del Ministerio de Cultura de la República de Ecuador, donde logró influir para conformar un sistema de apoyo y acompañamiento a la producción, que responde específicamente a ese contexto, se refleja en la entrevista que hace parte de nuestro acervo:

Ha pasado un año desde que asumí la dirección del Consejo del Cine y he tratado de dar continuidad a un proceso que empezó hace siete años cuando no existía nada en Ecuador. A partir de la constitución de la Ley Nacional de Cine se conformó el CONCINE. Y hay que respetar los procesos yo creo, no se trata de llegar, romper con todo y empezar de ceros. Yo he tratado de sintonizar con lo que venía sucediendo. Obviamente también ha habido cambios, es normal. Básicamente ha habido cambios sobre todo en la lógica de las convocatorias de fomento. Tuvimos una muy buena noticia: hace unos meses se duplicó el presupuesto del fondo y eso nos permitió repensar las categorías, los montos, las modalidades de atribución de fondos. Dividimos las categorías en dos momentos, para todas las categorías, un poco para estar más cerca de la dinámica del ritmo de producción del sector. Antes se establecía una fecha y para respetar esa fecha la gente tenía que forzar las cosas y llegar con proyectos hechos al apuro, o tenía que esperar durante meses. Ahora son dos veces por año. Otro gran cambio que hubo es que los montos no son fijos, son una franja, son un tope y un techo y el jurado tiene un poquito más de capacidad de decisión que antes. Los jurados siempre han sido muy responsables en el

sentido de seleccionar los proyectos que valían la pena, pero sin esa flexibilidad a veces les tocaba dar montos a proyectos que quizá no tenían lógica con la dimensión del proyecto y también subdividimos la categoría de producción. Por un lado unimos dos etapas: producción y posproducción, porque nos parecía peligroso que muchas veces había proyectos que obtienen fondos para producción, terminaban esa etapa, después no obtienen fondos de posproducción y se quedan sin finalizar. Hasta por una lógica de inversión de dineros públicos, nos parecía que era correcto que esos dos procesos se mantengan. Se unieron esas dos etapas, pero se dividieron categorías. (Cueva, entrevista # 61)

Y llevando a otro nivel esta referencia del modo de operar de los Estados en pro de la creación audiovisual por medio de la implementación de políticas públicas, el cineasta Franco Lolli reflexiona sobre la relación que tiene su exterior inspirador de manera política y social al desarrollar una película de ficción que pone en evidencia la marcada diferencia entre clases en Colombia y la injusticia en la distribución de la riqueza. Al poner la mirada sobre una familia a la que, dentro de una tipología, se le denomina como “bien educada”, incluyente y comprensiva, la película describe lo problemáticas que pueden ser las relaciones con personas que han sido excluidas de los derechos fundamentales en la realidad colombiana. La película y ese manejo de las relaciones que se dan entre los personajes logran una metáfora emotiva y profunda sobre el fenómeno y demuestra las posibilidades del lenguaje audiovisual al abordar lo extrínseco, colectivo, coral y político:

Para mí, Colombia es un país profundamente violento en lo que concierne a las clases sociales y es algo que me choca a diario cuando vivo allá. Yo hago parte de una clase social privilegiada y hago parte del problema social de alguna forma. No sé muy bien qué tengo que decir respecto a eso, pero sé que tengo que mostrar muchas cosas: en la película intento no juzgar a nadie, pero sí trato de mostrar cómo se vive ese conflicto –que es muy evidente– desde muchos puntos de vista: el de los ricos, los pobres, los personajes secundarios como la empleada del servicio. ¿Qué relaciones se crean en un país donde es casi imposible relacionarse entre las clases

sociales? No sé por qué me interesa tanto, pero me doy cuenta de que lo vengo trabajando desde mis cortos hasta ahora. No sé qué poder tiene una película para cambiar las cosas, pero sí creo que sirve para recordar las cosas, crea memoria, crea una representación. Para mí era muy importante, por ejemplo, cómo representar las clases sociales, que los actores que representan la clase baja no fueran interpretados por actores de clase alta, es un pueblo que está en general muy mal representado, de forma muy simplista, ridiculizado, sin respeto: yo lo que trato es de querer y respetar a todos mis personajes, independiente de que sean ricos, pobres, buenos o malos, sino que creo que todo el mundo es bueno y malo al mismo tiempo. (Lolli, entrevista # 39)

En una perspectiva basada en las condiciones del exterior real, en lo que concierne a las políticas públicas que regulan el sector como a las condiciones políticas y sociales del lugar, el productor Julio Contreras establece un modelo de producción basado en el presupuesto que la industria y las condiciones del lugar instauran. En esta entrevista especial para el programa *El Espejo* y que hace parte del acervo, Contreras explica cómo fue posible elaborar la película *Ella*<sup>141</sup> de Libia Stella Gómez. Reflexiona sobre las variables de la industria audiovisual en Colombia y el modo en que influyen específicamente en la producción, desde un exterior que define asuntos prácticos como una estética y la forma de investigación-creación:

Eso es parte del proceso en la escritura del guion, es parte de las cosas que teníamos que resolver, que también es una mirada de producción. Es cómo resuelves una película, cómo te cuenta las cosas, pero pensando desde ya en el presupuesto. Se escribe la película pensando en el presupuesto y entonces sí se hace con mucho cuidado para que los costos no se suban. Y así lo hicimos, y entonces esta película se pudo hacer con el dinero del fondo y con un poco de dinero nuestro, pero logramos tener todo el capital colombiano. Es una película 100% colombiana, que no tiene recursos de otras partes, ni de otros fondos, ni hay coproductor. Es una película 100%

---

<sup>141</sup> *Ella*. Dir. Libia Stella Gómez. Prod. Two out of Two. Colombia. 2015. Cine.

colombiana que nosotros dominamos completamente y es, digamos, nuestra película con todos los criterios con los que la habíamos pensado. Pero es una película que siendo de bajo presupuesto, de todas formas, es una película de muy buena calidad, técnica en todos los sentidos. Así que yo creo que es un poco el trabajo de producción, el trabajo que se hizo desde el guion, que finalmente ese trabajo riguroso, paso a paso y pensándose cada cosa, permitió que la película se hiciera, se hiciera con esa calidad y con ese presupuesto. Ha sido la parte realmente difícil, porque nos lanzábamos como productores. Yo me lanzaba como productor en la primera película, en primer largometraje. Y uno algo ha aprendido en la escuela, algo ha aprendido en las cosas que ha hecho. Digamos que sabía cómo se rueda una película, entendía un poco el rol del productor, tenía algunas herramientas. (Contreras, entrevista # 66)

Además de eso exterior que condiciona a los creadores a ubicar el contexto de la producción y a proponer estrategias para desarrollar las obras de acuerdo con unas variables del exterior o del contexto, podría considerarse una variable donde eso extrínseco que sirvió como motivación también la anula por medio de la censura. En una entrevista especial a Fernando Vallejo, conseguida para el acervo con la recomendación de Luis Ospina y Manuel Arias (cineastas colombianos), al ser cuestionado sobre la prohibición que sufrieron todos sus largometrajes en el circuito de exhibición de Colombia al momento de su creación, reflexiona:

Prohibidas no están ya, pero ya no tienen importancia. En el momento en que lo hubieran tenido no las permitieron. Ahora ya dicen que no hay censura, pero ¿qué cine se puede hacer? ¿Qué cine se puede hacer si eso es jugarse la vida? Ya mucho cuento es sobrevivir. Ahora salir con una cámara en Colombia como lo estamos haciendo aquí (Guanajuato, México) es algo bastante riesgoso, te la roban, nos asaltan (Entrevista a Fernando Vallejo, realizada por Felipe Moreno Salazar para el programa *El Espejo*, marzo de 2005, México D. F.)

Fernando Vallejo es realizador de los largometrajes *En la tormenta*<sup>142</sup>, *Crónica roja*<sup>143</sup> y *Barrio de campeones*<sup>144</sup> y guionista de *La virgen de los sicarios*<sup>145</sup>, de Barbet Schroeder, cineasta nacido en Teherán, Irán, pero de nacionalidad suiza. Vallejo estudió cine en Italia, es un intelectual y escritor con más de veinte libros de destacada aceptación por la crítica literaria y el público. Y es Vallejo en su calidad de creador literario quien nos acerca a la otra tendencia en la investigación-creación encontrada. Una búsqueda que durante los procesos dialoga con otras artes y sobre todo con otras películas.

(...) Yo dejé de hacer cine hace tanto tiempo. Ya esto facilitó mucho las cosas. La cámara digital le rebaja muchos problemas al cine. A mí me interesó el cine porque caí en la trampa de mi tiempo, que era la de pensar que el cine era el arte excelso, el sumun del espíritu humano. El cine en realidad no es más que un embeleco del siglo veinte, que está durando más de la cuenta y que por supuesto no puede competir con la palabra y ni se diga con la música. Es un arte muy menor, si es que llega a ser un arte. Es un lenguaje artificioso que corta la realidad en planos. No es un lenguaje natural como es la palabra. No solo es la concepción de dividir la realidad en planos, la realidad es continua. Lo más profundo del hombre solo lo puede decir la palabra. ¡Y la música! (Entrevista a Fernando Vallejo, realizada por Felipe Moreno Salazar para el programa *El Espejo*, marzo de 2005, México D.F.)

Después del conjunto expuesto, reunimos a continuación algunas de las características que identificamos como motivación extrínseca para la creación audiovisual:

---

<sup>142</sup> *En la tormenta*. Dir. Fernando Vallejo. Prod. Conacite 2. México. 1982. Cine.

<sup>143</sup> *Crónica Roja*. Dir. Fernando vallejo. Prod. Conacite 2. México. 1979. Cine.

<sup>144</sup> *Barrio de campeones*. Dir. Fernando vallejo. Prod. Conacite 2. México. 1981. Cine.

<sup>145</sup> *La virgen de los sicarios*. Dir. Barbet Schroeder. Prod. Canal +, Les Films du Losange, Proyecto Tucan, Tornasol Films, vértigo Films. Colombia. 2000. Cine.

- Las obras pueden ser hechas en procesos de investigación-creación académica universitaria en la cual los ejercicios pedagógicos, las variables extrínsecas, motivan la creación de los estudiantes.
- Además de la relación con la universidad existe una motivación extrínseca reflejada en una experimentación con el contexto.
- Existe una motivación extrínseca donde, además de hacer audiovisuales, algo exterior de esa realidad audiovisual cambia o se transforma.
- El audiovisual es como una herramienta de trabajo, se usa como una motivación extrínseca donde se aprende el ecosistema de apoyos públicos y privados del sector para desarrollar las películas.
- Las motivaciones extrínsecas determinan los procesos creativos de los audiovisuales. Lugares, personajes, anécdotas, generan tonos, enfoques, diseños sonoros, guiones con sus situaciones y conflictos. Las obras pueden ser de ficción, no ficción, documental, entre otras.
- El viaje responde a una motivación extrínseca: tanto un viaje de investigación como uno que implica un desplazamiento de los creadores para vivir en otro lugar.
- La motivación extrínseca no necesariamente quiere cambiar un lugar, algunas veces solo logra representar un contexto y sus características.
- Las motivaciones extrínsecas dialogan con las políticas públicas y las estructuras de los sectores audiovisuales de cada lugar, al tiempo que estos afectan los procesos particulares de las etapas creativas de las películas.
- Existen casos donde la motivación extrínseca puede llevar a la censura de las obras creadas.

### **3.4 Tendencia creativa desde otro arte u otra película**

Además de las dos primeras tendencias, la intrínseca y extrínseca, damos cuenta de otra que, tal vez por desconfianza en las posibilidades de potencialización del dispositivo audiovisual con otros lenguajes, plantea un diálogo entre piezas e influencias de otras artes u otras películas durante los procesos de creación. Algunos creadores adaptan libremente piezas literarias, teatrales, pinturas, danzas, esculturas, etc.; otros usan como referentes las formas de representación en otras artes o en otras películas para trabajar en la historia, los personajes y diversos elementos del lenguaje audiovisual de sus propias creaciones.

Entendemos el arte, de manera general, como el manejo de ciertos lenguajes expresivos para crear productos, piezas comunicativas, contenidos y obras en determinados campos. Esos campos responden al uso de determinados elementos que constituyen esos lenguajes. Así, la pintura usa los puntos, las líneas y los colores; el cine, los valores del plano, la composición, diálogos e imágenes y sonidos; y así sucesivamente, de acuerdo con lo creado, se pueden ver en cada lenguaje unas herramientas y componentes.

Esta amplia concepción nos permite también dar un valor a otras expresiones no consideradas mayoritariamente como arte, por ejemplo, los tejidos de comunidades indígenas, su alimento o rituales. Esto sin excluir lenguajes clásicos artísticos como el cómic, que ha servido como motor inspirador del primer creador audiovisual que mencionaremos al hablar de esta tercera tendencia identificada en los entrevistados en el acervo. Es el caso del cineasta mexicano Esteban Azuela, quien al descubrir esta expresión artística entiende su potencialidad y busca lograrla en el cine de animación con su trabajo. El cómic funciona como un elemento inspirador y motivador del proceso de investigación-creación de sus obras. Esteban Azuela es un creador en múltiples formatos con experiencias en productos transmediales, videoclips musicales, clips institucionales y de campañas. Sus obras han participado en muchos

festivales y obtenido destacados premios. Desde el Festival de Cine de Oberhausen, en Alemania, Azuela reflexiona para el acervo:

Yo leo en imágenes desde chico. Me acuerdo muy bien que mi hermano siempre pedía los cómics de este pelirrojo Charly Archi y yo pedía los de Tom y Jerry. Los de Archi tenían muchas letras y los míos tenían pura imagen. Entonces desde ahí entendí que yo leía en imágenes. Entonces ver es magia. Lo primero que hace como unas analogías de la vida, de la política, de los diálogos. Las hace con mezclar dos imágenes, más bien con hacer cosas que se transgredan a sí mismas. Entonces, esas alegorías e imágenes es lo que a mí me interesa. Y es por eso que yo escojo la animación directamente, no tanto el fanzine. A mí, de lo poco que me gusta de Norman McLaren, es algo que él dice sobre la animación: que está más cercana a la danza que al cine. Porque en la animación se crea el movimiento y en el cine se representa. Entonces, a mí me gusta la creación del movimiento, porque al final las historias se pueden resolver en ficción o en animación. Para mi gusto, de igual manera puede haber un avión flotando en ficción o en animación. Pero la creación del movimiento, de los ritmos, la revalorización de los ritmos, pues es lo que a mí me gusta y lo que busco cuando estoy haciendo mi trabajo. (Azuela, entrevista # 32)

Desde la animación, con un trabajo que toma de otras artes para su inspiración, Savio Leite, el creador de muchas piezas cortas, nacido en Bello Horizonte, Brasil, destacado por tratar en muchas de ellas temas y posiciones de vanguardia y claridad política, recurre al arte plástico en varias formas para inspirar y desarrollar las etapas de sus obras. En algunos trabajos se inspira en la obra determinada de un creador, sus ideas, sus técnicas, y usos de las herramientas del arte plástico son llevadas particularmente a un producto audiovisual. La libertad, atrevimientos, sensaciones y problemáticas artísticas que tocan los autores plásticos que inspiran la obra de Savio Leite, permea sus formas, se ve en sus animaciones, donde una técnica emotiva desplaza el academicismo o conservadurismo del lenguaje plástico porque hace parte de los artistas que él estudia.

Eso se puede ver en el muy particular mediometraje animado: *É proibido jogar futebol no adro desta igreja ou o retrato de um artista enquanto jovem diante do século XXI e de tudo mais ou Tratado de dissipação, principio de redução*<sup>146</sup>; esta es una obra sobre las pinturas, cómics y garabatos de Pedro Moraleida Bernardes, exponente del arte plástico de Minas de Gerais en los años 90, quien murió a los 22 años en 1999.

Sí, esta peli es una peli, que no es un documental, pero es una ficción también. Un retrato de un artista muy joven y exótico que ha quitado su vida muy tempranamente y dejado muchas cosas, muchas obras, obras de dimensiones muy grandes, tanto en su formato original de exhibición, en cuanto su propuesta de cuestionamiento de valores, de culturas, de religión, de filosofía, de todo. Yo conocí la obra de Pedro en una exposición que cerró dos años después de su muerte y me quedé muy impresionado con su obra y he pedido para hacer un documental y sus padres abrieron los archivos con todo el material que ha dejado: música, letras, literatura, escritos pinturas, dibujos, e infinidad de cosas. Ese Pedro fue muy grande porque yo no tenía ganas de hacer una película hermosa para que toda la gente que mirase quedase encantada con sus dibujos, porque pienso que yo no quería tener una concesión con la obra. Pero yo creo que era muy interesante para entrar en su trabajo y mirar las cosas y quedar pensando, y salir de muchas dudas que todos nosotros tenemos. *Yo soy como el pulpo*, es un documental, pero un documental experimental, en la frontera entre el video arte y la animación. (Leite, entrevista # 94)

Savio Leite en su trabajo *Yo soy como el pulpo*<sup>147</sup>, vuelve y estudia particularmente la obra artística de un creador particular y anima lo escrito, dándole otra forma de ser a esa expresión que entiende el lenguaje de la caricatura y lo vuelve audiovisual de una manera directa, sencilla e impactante. El cortometraje es una metacreación que

---

<sup>146</sup> *É proibido jogar futebol no adro desta igreja ou o retrato de um artista enquanto jovem diante do século XXI e de tudo mais ou Tratado de dissipação, principio de redução*. Dir. Savio Leite. Prod. Savio Leite. Brasil. 2004. Cine.

<sup>147</sup> *Eu sou como o polvo*. Dir. Savio Leite. Prod. Alexandre Pimenta. Brasil. 2006. Cine.

observa cómo un artista del dibujo hace un autorretrato con un texto que él ha escrito sobre sí, y todo esto grabado en un plano secuencia. En el proceso junta tres expresiones y amplía la obra del artista, sus posibles análisis y lecturas. Aquí no solo el dibujo inspira la creación, sino que también amplía el lenguaje audiovisual con el manejo de sus herramientas, lo que Savio Leite lleva a lo audiovisual. Savio Leite es cineasta de animación, docente, investigador, escritor y gestor cultural en Bello Horizonte, Brasil. Tiene más de veinte productos entre cortometrajes de animación, videoclips y videos experimentales. Sus obras más conocidas son *Terra*<sup>148</sup>, *Vênus - Filó, a Fadinha Lésbica*<sup>149</sup> y *Dinheiro*<sup>150</sup> con Arthur B. Senra.

Es un documental sobre un gran animador brasileiro llamado Lourenço Mutarelli. Lourenço Mutarelli tiene un trabajo muy bueno, pero también muy fuerte, muy pesimista, muy aburrido con la vida. Él era un tipo que tuvo el síndrome de pánico. Se quedó muy aislado mucho tiempo. Ahora sí ha descubierto también su talento, porque no hace solamente dibujos, historietas, también escribir libros, piezas de teatro y ahora está trabajando cocina también, como actor incluso. Y sus libros se han llevado a la televisión también. Y él ha sido homenajeado en un festival de cómics en Bello Horizonte, un festival muy grande y muy importante en Brasil. Y yo quería hacer una cosa con él y pues ya tenía leído sus libros. Ya me he enterado un poco de su vida. Yo trabajaba en la municipalidad en esa época, que hace hoy ese festival de cómics y como yo sabía que es otra realidad, yo quería hacer una cosa con él. No sabía cómo quería hacer, pero quería hacer una cosa con él. Y durante una semana combinamos, pero no hacíamos todo hasta que él dibujó dos dibujos con su personalidad y ha grabado también un texto en primera persona sobre su visión de mundo. (Leite, entrevista # 94)

---

<sup>148</sup> *Terra*. Dir. Savio Leite. Prod. Alexandre Pimenta. Brasil. 2008. Cine.

<sup>149</sup> *Vênus - Filó, a Fadinha Lésbica*. Dir. Savio Leite. Prod. Kinoforum. Brasil. 2017. Cine.

<sup>150</sup> *Dinheiro*. Dir. Savio Leite, Arthur B. Senra. Prod. Savio Leite. Brasil. 2021. Cine.

Otro ejemplo de la motivación bajo la óptica de otras artes para la creación audiovisual es el de Ana Salas, colombiana, realizadora de *Frente al espejo*<sup>151</sup>, *En la ventana*<sup>152</sup> y *En el taller*<sup>153</sup>, películas donde lo real no solo define la mirada personal, sino que cuestiona la mirada misma. Estas películas, entre el diario cinematográfico y el cine ensayo, donde la reflexión sobre el carácter artístico de lo audiovisual y sus ventajas como lenguaje para trabajar el tiempo, la cotidianidad y la vida son determinantes en lo narrado y la estética reflejada en las obras. *En el Taller*, su tercer largometraje, el proceso de investigación-creación hace que registre audiovisualmente el proceso creativo del arte plástico abstracto. Las obras pictóricas son realizadas a su vez por alguien cercano familiarmente a la directora. Con este largometraje ha participado en muchos festivales de cine y obtenido importantes premios. La entrevista fue hecha para el acervo en su lanzamiento en la Muestra Internacional Documental de Bogotá, uno de los eventos más importante para la difusión del cine de lo real en Colombia.

El espectador tiene que estar ahí y decir: bueno, ¿qué es lo que está pasando? ¿Qué quiere decir esto? Y cada cual también puede interpretar de una manera muy diferente. O sea, hay gente que me ha dicho cosas muy diferentes y todas son válidas de cierta manera. O sea, lo importante es que el espectador se implique, que esté presente, que esté activo ahí. Bueno, ahorita estoy trabajando en un proyecto documental que es en el taller de mi padre, que es pintor, se llama Carlos Salas. Entonces es una película que va a suceder en el taller, la gran mayoría de la película va a estar en el taller. Se trata del proceso de creación artística, de la pintura y también de la vida cotidiana, y de cómo hay como un revuelto entre los dos, que es algo que mi papá y yo compartimos. Las relaciones entre la vida y la obra son cosas que están muy presentes para los dos y es como un tema de diálogo fuerte. Entonces, va a girar en torno a eso y es un espacio muy bonito, muy particular, un poco mágico. Entonces voy a jugar mucho con eso, con el espacio. Va a ser una película centrada en el lugar como el personaje principal. (Salas, entrevista # 6)

---

<sup>151</sup> *Frente al Espejo*. Dir. Ana Salas. Colombia. 2002 – 2009. Cine.

<sup>152</sup> *En la ventana. Diario de una mujer joven*. Dir. Ana Salas. Colombia. 2011. Cine.

<sup>153</sup> *En el taller*. Dir. Ana salas. Colombia. 2017. Cine.

En el trabajo de Ana Salas la inspiración en el arte abstracto y sus formas de creación son motivación del producto audiovisual. *En el taller* anuncia desde su nombre el lugar donde se trabajan las herramientas que permiten la expresión en un lenguaje, este es el espacio donde se trabaja para la configuración libre de pinturas y también de la obra audiovisual. Es así como vemos uno de los ejemplos en la tendencia de inspiración para la investigación-creación desde otras artes, otros lenguajes que, en este caso particular desde el arte de la pintura en una forma de ese arte abstracto, son abordados y detallados para construir en el lenguaje audiovisual. La directora hace énfasis en la necesidad de implicación del espectador para captar los niveles de expresión de la obra audiovisual, como lo es normalmente en el arte abstracto plástico. Esta inspiración contribuye tanto al lenguaje del arte audiovisual como al objeto de estudio y material de creación. Esta tendencia de la investigación-creación desde otras artes y otras películas, evidencia un constante diálogo propositivo entre lenguajes diferentes, herramientas y componentes expresivos. Esos componentes dialogan con el arte plástico abstracto y pueden también relacionarse con los tejidos de los pueblos originarios como piezas que dialogan con ese arte, entre otras, por los usos del color y las formas en las piezas artesanales en las cuales se plasman patrones que evocan comunicación, memoria, emotividad y simbolismo.

El trabajo de Camilo Colmenares toma algunos tejidos de ciertos pueblos de Abya Yala, Quimbayas y Tayronas, y desde una aproximación a la materialidad del cine y experimentando con los patrones de los tejidos de esos pueblos, nos muestra en la pantalla la construcción de las formas como en una especie de animación ancestral, cinematográfica y milenaria. Las formas de los tejidos son escaneadas y posteriormente impresas en cintas de 16 milímetros. El cortometraje *Quim Tai*<sup>154</sup> de Camilo Colmenares es una experiencia inspirada en un arte plástico abstracto ancestral, adaptado al arte del cine de animación y experimental con la materialidad de la imagen en un formato análogo en cinta, y desde ahí, después, con scanner y construcción del diseño sonoro. Es decir, replicando el proceso artesanal seguido por los originarios tejedores o tejedoras de los patrones visuales usados. Llama la

---

<sup>154</sup> *Quim Tai*. Dir. Camilo Colmenares. Prod. Die Kunsthochschule für Medien Köln. Alemania. 2015. Cine.

atención cómo en esta forma de inspiración de otras artes o de otras películas, lo representado dialoga con lo creado y con la forma misma de creación marcando un camino que la hace posible. Desde el Festival de Cine de Oberhausen, donde Camilo presentó el cortometraje en la selección oficial, nos detalla para el acervo su proceso de investigación-creación relacionado con lo artesanal y el tejido, como obras que marcan las formas de las etapas en la creación del producto final:

Pues a mí me gusta mucho porque es una cosa que como que yo puedo ver, sentir y ver la imagen. Es muy diferente cómo se trabaja; normalmente es a cámara digital y uno realmente nunca está viendo la imagen. Si uno no tiene un computador, uno tiene un montón de datos entre un disco duro, pero si voy a ver la imagen no se ve y no se puede tocar. Y eso si es muy bacano del cine en 35, pues porque uno puede tocar la imagen como tal, puede verla. Simplemente cojo la película y la pongo contra la luz y veo la imagen. Ya puedo decir qué quiero hacer o qué puedo hacer. Digamos que de la otra manera hay todo un proceso. Siempre hay como elementos que están entre la imagen y la persona. Aquí sólo hay un sustrato que tiene la imagen y ya. De la otra manera uno tiene que tener una cámara, tener un medio en donde almacene eso, tiene que tener un computador que codifique y que decodifique y que reproduzca lo que uno tiene ahí. O sea, hay todo un camino ahí que no es tan directo, pero eso es lo chévere, poder como tocar la película. Es muy interesante y el trabajo se vuelve diferente, como artesanía. Es como artesanal, es como un hobby también. Se vuelve como alguien que hace un cuadro, que hace una escultura, tiene un proceso meditativo y como que toma tiempo, pero uno está ahí. (Colmenares, entrevista # 13)

Camilo Colmenares ha trabajado como gestor, pedagogo y creador del cine experimental y de animación en Colombia. Con *Quim tai* continúa, desde el lenguaje audiovisual, la labor de tejido con imágenes y sonidos de pueblos y gentes que ya no están, pero dejaron sus patrones visuales como pixeles en telas, formas y colores. Esas ancestrales figuras y formas de expresión no han muerto y hoy mantienen

especial vigencia y posibilidad de reflexión desde el arte audiovisual. Este trabajo también permite hablar de una tendencia de la inspiración para la investigación-creación de audiovisuales que parte de otras artes y sus formas de apropiación y particularidades culturales y populares.

Dialogando con el arte plástico, pero más representado en productos como instalaciones y *performance* que se presentan en museos pero apelan a las artes vivas del cuerpo, de los lugares en relación con el cuerpo, el creador colombiano Carlos Triviño desarrolla un trabajo en la comprensión del río y sus elementos vinculantes con los colectivos humanos, primero desde fotografías y videoarte, y después profundizando en esta relación de inspiración, llevándolo a imágenes y sonidos que permiten componer un largometraje. Los lugares fotografiados y analizados se constituyen en una de las variables que inspiran una obra y una película, *El silencio del río*<sup>155</sup>, que es una representación poderosa del motivo visual colombiano donde los cadáveres bajan por las aguas. Esto da para otra investigación doctoral. Existen más de 30 películas en la historia del cine colombiano que tienen como motor audiovisual el río, algo que no podríamos detallar en este texto. Sobre la apropiación que hace el creador Triviño, y dando continuidad a una investigación sobre el tema desde otras artes, él mismo lo expresa para el acervo desde el Festival de Cine de Toulouse, donde su película participaba entre el selecto conjunto de las obras de Cine en Construcción:

Tengo una obra investigando los ríos en Colombia y este tema en particular que es el cadáver que baja por un río. Mirando qué pasa con la gente de la ribera del río, cómo se han acostumbrado a otros comportamientos con un cuerpo que al parecer es moralmente negativo, pero eso también es un comportamiento de sobrevivencia de la gente que está en la ribera del río. Hace cinco años se empezó a escribir y tuvo premio para la reescritura en Colombia, que es un apoyo para reescribir guion. También una asesoría de Lucrecia Martel con este guion y Fundación Carolina, también para

---

<sup>155</sup> *El silencio del río*. Dir. Carlos Triviño. Prod. 13 Productions, Promenades Films, Igolai Producciones, Seacuatico. Colombia. 2015. Cine.

reescribir. Después ganamos producción en Colombia con el FDC de Colombia e Ibermedia, también en producción y desarrollo. Gracias a eso es un poco el proyecto también. Sí, y precisamente no por no tomar partido, pues porque hay muchos grupos que pueden atacar a la gente, pero para mí son los mismos, ¿no? Entonces no mostrarlos (a los grupos que atacan a la población) es una forma poco de decir, pues son de un lado o de otro bando. Pero el que es la víctima es el que sí debe un poco representarse. En la estructura general el montaje es como está en el guion, pero el montaje de las secuencias en sí mismas es muy diferente por las condiciones de filmación. Estando en la selva, en el río, te toca tomar decisiones un poco rápidas y que cuenten la historia. Entonces, como estaba escrito, la secuencia en sí es muy diferente, pero la estructura general es así. Es una historia simultánea, no contada en simultáneo. (Triviño, entrevista # 17)

Así como el arte plástico es material para la reflexión, visión, recuperación ancestral y evolución, es también estímulo y tema de trabajo e investigación-creación para productos audiovisuales. Existen también inspiraciones que vienen de otras artes como la danza y la música. Otras personas entre las entrevistadas encuentran en esas expresiones las motivaciones y detonantes de sus procesos creativos.

Para contribuir con otro ejemplo de la tendencia de creadores que, al inspirarse, investigan y trabajan desde otras artes, mencionamos el trabajo de Judro Guerrero, cineasta de Extremadura y graduado del Máster de documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra, que ha investigado y creado obras a partir de la danza. En esas piezas, Guerrero analiza este lenguaje y expresión artística para plasmarla en los elementos y componentes de lo audiovisual. Desde ese arte inspira sus creaciones y pone al servicio del movimiento del cuerpo primario, en la expresión de la danza, las herramientas del lenguaje audiovisual. Varios de sus cortos y piezas son reflexiones y procesos de investigación-creación que surgen del pensar en la danza, sus posibilidades y particularidades de la puesta en escena para determinar el nivel de los planos y su duración. Este lenguaje artístico inspira y determina la creación de

algunas de sus películas. Su participación para el acervo se da en el marco del Festival de Cine de San Sebastián donde participó en el encuentro de la industria presentando su ópera prima *Whisper among olive trees*<sup>156</sup>, en la que mezcla tecnologías de la captación de sonido con la historia de campesinos cultivadores y cuidadores de ciertos tipos de plantas. Antes de llegar a este trabajo, Judro investiga y crea a partir de la danza varias obras de cortometraje y así lo expresa:

Yo tengo mucha experiencia con la tecnología porque tuve que financiar mis estudios trabajando con tecnología y tenía unos amigos que tenían un laboratorio y me dejaron el laboratorio para poder experimentar, digamos, ya no solo bajo la acepción de experiencia, sino también de experimentos. Y en ese sentido se pliegan las dos acepciones del concepto de experimental. Siempre hago hincapié en eso, como que se pliegan casi como un díptico sobre uno mismo. Es una cuestión de desarrollo hacia algo. Es difícil, pero creo que a veces hay que empezar por dos líneas de guion y otras veces por trabajar con algo muy manual. Siempre (mi experiencia en cortometrajes) desde la universidad, cuando estuve estudiando en la Universidad de Sevilla o en mi paso por la Escuela de Cine de Barcelona, fue como muy heterogénea, multidisciplinar. Siempre trabajando detrás de la cámara o dirigiendo, ayudando a alguien siempre por ahí. Como en los inicios, en una parte más de formación y de experimentación con los compañeros. Cuando tienes esa tribu con la que te desarrollas, haces algo. Hay sobre todo cortometrajes, colaboraciones. Lo hago últimamente muy interesado en algunas colaboraciones de Dance Film, con una muy buena amiga que tengo, que es coreógrafa y que es una cinéfila muy de la cinefilia que hay que cuidar. Y con el formato de *dance film*, también hicimos una pieza que se llama *Refugio*, y contamos con la colaboración de la Fundación Fonos en Barcelona, que está encargada también de experimentar con el sonido y que nos habilitó el espacio y se prestó a hacer este tipo de cosas. Así que últimamente con Dans Film, (realizamos) algunos cortos de

---

<sup>156</sup> *Whisper among olive trees*. Dir. Judro Guerrero. Prod. Trieb Films, Laima. España – Colombia. 2023. Cine.

compañeros míos en Barcelona más experimental y documental experimental, participando pues en arte. (Guerrero, entrevista # 63)

Partiendo de la danza como arte y vivencia que permite a un bailarín las posibilidades de ser actor en un filme, y construyendo desde ese lugar y con otras variables, en el acervo tenemos el ejemplo de Jonatan Da Rosa, para quien la danza es inspiración que le permite la construcción de la psicología y acciones para la representación de su trabajo como actor. El joven uruguayo Da Rosa explica desde Berlín, en cuya selección oficial participa la película de la cual es interprete, cómo la danza lo hace apto para el papel. También cuenta sobre el carácter narrativo experimental de la película:

Arranqué el baile hace cinco o seis años. Fui a un casting, así de la nada, a ver a quién necesitaban y bueno, me tomaron; y estuvo muy bien la experiencia. Me siento bien porque sé que la película está en Berlín y por ahí se puede proyectar en otros lados. Espero que la película se proyecte en Argentina y en Uruguay y en varios países. Estoy orgulloso de eso. La película en sí trata de que el protagonista es un chico que tiene muchas dificultades con la familia y con su entorno. En el entorno también van surgiendo cosas también de su parte. Como que tienen problemas entre ellos y aparte como que hay algo que invita al miedo que no se sabe qué ni cómo es. No se termina de saber qué pasa. Está bueno eso. A mí me gusta esa parte visual de una película que dices: “¿Qué pasó? ¿Cómo termina eso?”. (Da Rosa, entrevista # 52)

Parece que un gran conocimiento del arte audiovisual empuja a los creadores a inspirarse en otras artes para desarrollar ese manejo de las herramientas. Las formas de la danza, en este caso, guían los pasos del proceso de las etapas de preproducción, producción y postproducción.

La música también inspira y determina procesos de investigación-creación para productos audiovisuales. En el caso de *Sonido Bestial*<sup>157</sup>, producido por Silvia Vargas y dirigido por Sandro Romero Rey, es la música la que sirve de inspiración para la creación del documental. Un fuerte trabajo de investigación, recopilación de material y trabajo de entrevistas y desplazamientos, son resultado del seguimiento de un par de hermanos músicos salseros de Puerto Rico, determinantes en el movimiento cultural y musical conocido como “Salsa”. Inclusive, en consideración de algunos estudiosos del tema, son “Los reyes de la salsa”. En esta particular obra se puede ver la historia y forma de creación musical de la orquesta en armonía con los elementos del lenguaje audiovisual. Silvia Vargas es una importante productora de cine colombiano, que participó en la película *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria, y en una que la antecede y que es casi desconocida que se llama *Pepos*, de Jorge Aldana. Desde el Festival de Cine de Biarritz, Vargas reflexiona para el acervo sobre el proceso, desde el investigar a unos músicos hasta desarrollar una película:

Es un documental de largometraje sobre la salsa según Richie Rey y Bobby Cruz, los monstruos de la salsa que Cali recibió como estrellas, los cuales inspiraron a escritores y literatos, pero además marcó dos cosas en el cambio de la música salsa: cómo oírla y cómo bailarla. En Cali son admirados y respetados como héroes. *Sonido Bestial* se vio en el Segundo Festival Internacional de Cine de Cali, que dirige Luis Ospina, quien nos invitó para hacer la apertura. Después llegaron los músicos invitados también por el Festival. Y fue una noche muy emocionante donde se vio la potencialidad de público (de taquilla) como la parte constructiva de un documental sobre la música. En este caso era también un homenaje a la música. Un homenaje a esos dos grandes monstruos de la salsa, además que es un ritmo que a mí me encanta. Los distribuidores y exhibidores son los que tienen la última palabra en lo que es una película. Hemos tenido ofertas de sacarla, y televisiones de Colombia y del mundo creo que pueden estar muy interesadas en esa película porque es un ritmo universal. Es un ritmo que en Europa está de moda y en Colombia siempre lo estará. No es

---

<sup>157</sup> *Sonido bestial*. Dir. Sandro Romero Rey. Prod. Sylvia Vargas Gómez. Colombia. 2009. Cine.

una película de cómo se baila la salsa, es una película sobre la estructura de la música salsa. (Vargas, entrevista # 96)

Así como la música salsa, en este caso, inspiró la creación del documental *Sonido Bestial*, también puede señalarse el caso de un actor no profesional, para el cual la música también facilitó formas de inspiración-creación para entender el personaje y perfeccionar su participación en la película *Gente de bien* de Franco Lolli. Ese fue el caso de Alexander Brayan Santamaría, adolescente y actor no profesional que, al tener un gusto y conocimiento por la música urbana, aprovecha ese saber para, desde ahí, desarrollar potencialidades que aplica como inspiración y confianza creativa, para asumir su rol y poder representarlo como uno de los actores principales en la película. Su participación para el acervo se da en el marco del Festival de Cine de Cannes en el 2014, después de presentar el filme en la Quincena de Realizadores. Sobre la relación música e inspiración para la creación audiovisual, Santamaria reporta:

Obviamente estaban haciendo un casting en la calle, me vieron y me entregaron un papel para presentarme. Yo no tuve que hacer nada porque ellos iban a hacer ensayos conmigo. Yo hacía ensayos con otras personas hasta que me eligieron a mí, después eligieron a Carlos Fernando Pérez. Pero ya María Isabel sí se sabía que era María Alejandra Borrero. Es la historia de un niño llamado Erick, él vive con la mamá y la mamá ya no se lo aguanta más. Odia al padrastro, pero ama a la hermanita. Como la mamá ya no se lo aguantan más lo manda a vivir con el papá. Al principio es una pesadilla para el niño, cuando conocen a María Isabel le va bien, hasta que ya no aguanta más a María Isabel y la pateo y le dice una cantidad de groserías. Entonces María Isabel lo manda otra vez a vivir con el papá, a Bogotá. Es una película para que todo el mundo la vea y es como la vida, real, agridulce a veces, porque en momentos es muy bonita, como en momentos le tira las cosas a uno cuando ya no puede uno más. Así como muestran en la película es como yo me visto en la vida real. Y el reggaetón es mi sueño. Voy a ser cantante de reggaetón cuando sea grande, gústele a quien le guste. Todavía no sé cómo me voy a llamar, porque, o sea,

primero hay que estudiar y ver si sí puedo. Porque los sueños se persiguen y se persiguen hasta que ya no más. (Santamaría, entrevista # 15)

Para la película *Las tetas de mi madre*<sup>158</sup> de Carlos Zapata, es determinante la música rap del grupo bogotano *The Crack Family*. Además, en la búsqueda de los personajes se encontraron actores para la película que habían desarrollado un trabajo en el campo de la música urbana, el rap, los movimientos musicales y de reflexión popular. El movimiento de rap y del hip hop, lo mismo que la cultura de arte plástico callejero tiene notoria influencia en Bogotá y esta película da cuenta de eso e involucró la música de estos lugares en sus procesos de investigación-creación para el filme. Así lo reporta Zapata, el director, en la entrevista que hace parte del acervo y que hizo para el programa *El Espejo* desde el set de grabación de la película:

Es una película sincera y es una historia. Y a partir de esa historia se desprenden ciertas cosas que son o no importantes, no lo sé, pero hacen parte de la atmósfera de la película y eso es lo más real que podemos tener ahí. Entonces tenemos otro personaje que se llama Milton, que vive en el Bronx, que es el hijo del Jockey Barrio. Es un rapero muy famoso aquí en Colombia y que cuando yo le hice el casting al pelado, digamos que tenía todo el *mood* de saber cómo era un personaje de la calle, un personaje que entiende cómo tener todos estos elementos que no son tan fáciles de formar en chiquillos que de pronto no han tenido el contacto con esos barrios. Entonces fue fácil también trabajarlo con él, fue bonito también ver reflejado los personajes que tenías en tu cabeza, porque prácticamente cada personaje que está en la película es real, hace parte de mi vida. Entonces verlos ya ahí en pantalla se vuelve una cosa hermosa, hermosa. (Zapata, entrevista # 18)

---

<sup>158</sup> *Las tetas de mi madre*. Dir. Carlos Zapata. Prod. La Guapa Films, Pinhole. Colombia. 2015. Cine

Carlos Zapata tiene tres largometrajes: *Pequeños vagos*<sup>159</sup>, *Las tetas de mi madre* y *Topos*<sup>160</sup>. Este último es su más reciente trabajo y ha sido estrenado por el cineasta en plataformas libres y redes sociales en una particular situación con la casa productora. La música también es una variable creativa importante. Además de estas obras, Zapata continúa una prolífica labor como director de videoclips musicales urbanos desde Nueva York, Bogotá y varias ciudades de España.

Otro ejemplo de la música como elemento inspirador y motivador para la creación audiovisual es el caso de la película de Brasil *El hombre de las multitudes*<sup>161</sup> donde durante siete años la pareja de directores, Marcelo Gómez y Cao Guimarães, trabajaron desde diferentes artes las etapas de la creación de su película. La música de Gilberto Gil potencia la soledad que plantea el tema del guion, y el cuento de Edgar Allan Poe los lleva a un lugar que ellos cambian con verosimilitud por la ciudad de Bello Horizonte en el Brasil del 2010. Entonces en este filme, además de la música, también la literatura es una de las variables que inspira, acompaña y determina el proceso de investigación-creación que hace posible la película.

La música de Gilberto Gil fue como un guion para nosotros. Una canción que habla de eso dice que un cuerpo vacío está lleno de aire. Fue una cosa que surgió así. Fue como una idea de intuición y era una idea síntesis de la película. Porque la cosa de la soledad un poco es todo, todos los solitarios están llenos de cosas para decir, de sentimientos. Y ahí empezamos, a partir de la novela de Edgar Allan Poe, *El hombre de la muchedumbre*, que trata un poco de la soledad en una Londres del siglo XIX y el comienzo de las grandes ciudades, de la Revolución Industrial y todo eso, cómo era la relación de este hombre acostumbrado al campo cuando pasa a vivir en la ciudad. Entonces este personaje es muy emblemático de una tradición posterior de Baudelaire, de Benjamín, que pensaron sobre este hombre

---

<sup>159</sup> *Pequeños vagos*. Dir. Carlos Zapata. Prod. Eurovisual Studio, Dinamo Laboratorio Audiovisual. Colombia. 2012. Cine

<sup>160</sup> *Topos*. Dir. Carlos Zapata. Prod. Federico Nieto, Cristina Marie Villar, Nicolas Martínez. Colombia. 2021. Cine

<sup>161</sup> *El hombre de las multitudes*. Dir. Marcelo Gómez y Cao Guimarães. Prod. Cinco Em Ponto, Rec Produtores Associados Ltda. Brasil. 2013.

urbano. Esto fue una especie de fábula, una luz para para pensar nuestro personaje en la película y nos hizo pensar en transportar eso a una ciudad tropical brasilera del siglo XXI. (Gómez y Guimarães, entrevista # 75)

Observamos cómo el ejemplo de *El Hombre de las Multitudes* y otras obras sirven de inspiración a artes distintas y a varias obras de esas artes, cómo la música, la literatura, la poesía y la filosofía, influyen en el desarrollo de las películas. El filme se nutre como inspiración de una canción, un cuento, de una adaptación literaria y de una ambientación atmosférica.

Irene Gutiérrez, quien anteriormente describe parte de otros momentos que desarrolla la muestra en su proceso de investigación-creación, ahora nos permite también hablar de otro momento contándonos una serie de influencias u obras de artes y del cine mismo que ayudaron en su proceso de realización de la película:

Fueron muchas las inspiraciones para hacer la película. Hay un texto, un libro que leí durante el rodaje, que está escrito de una forma bellísima y muy inteligente, que es *La poética del espacio* de Gaston Bachelard. Ese libro fue como una pieza clave dentro del rodaje, a mí me ayudó mucho a crear la estructura de cómo filmar el espacio para que se entendiera el hotel sin necesidad de explicarlo. Y entonces, todo el tema del perro por ejemplo, ¿por qué vamos a mostrar el hotel?, tendría que pasar algo para mostrar el hotel; el perro se pierde, él buscaba siempre cosas, entonces, buscarlo de una manera que fuera orgánica. Y trabajar siempre sobre la horizontalidad y la verticalidad, era muy importante la verticalidad. Por eso siempre trabajamos en contrapicados y en picados, con Jorge en las escaleras arriba y las escaleras abajo, porque Jorge vivía arriba y los demás vivían abajo. Eso fue gracias a Gaston Bachelard. Por otro lado, hay un texto muy interesante de Godard que habla de las películas contexto, me he acordado porque hablas de *Alemania año cero* y películas texto. Las películas texto son historias con causa y efecto, con una ilación de un texto, un relato, pero nuestra película es película contexto como *Alemania, año cero*, entonces finalmente el contexto es el que te va a dar el mínimo texto que pueda tener.

Y en ese caso pues sí, trabajamos eso con Jorge, el espacio y su cuerpo como un mismo contexto. Nosotros en un momento dado, haciendo un *teaser* para desarrollo, teníamos un plano donde se está poniendo el sol, Jorge estaba asomado a la baranda que da al patio central y estaba con el torso desnudo, que después decidimos no filmarlo así. Cuando él estaba con el torso desnudo veíamos que la misma diferencia de las rejillas de la baranda, eran las mismas separaciones de sus costillas; Javier y yo nos miramos y dijimos: ¡Él es el hotel, él es el hotel! Eso fue al inicio del rodaje y empezamos también a trabajarlo como dos partes de la misma cosa. (Gutiérrez, entrevista # 46)

Entre las artes o campos del conocimiento con los cuales se dialoga para la creación, está la filosofía. En ese sentido Michael Gondry habla de un cine hecho por una persona. Para poner en práctica esta teoría realiza una obra animada sobre el trabajo filosófico de Noam Chomsky, llevando al cine determinadas características permeadas por las ideas del pensador estadounidense. Así, en su película *¿Is the man who is tall happy?*<sup>162</sup> mezcla imágenes documentales de entrevistas en video y en cine con secuencias animadas donde explica con lo audiovisual el pensamiento del filósofo. La posibilidad estética de representación de las ideas es explotada al máximo por este creador francés que lo explica así:

He has this strong message about how everybody should check creativity, on how each one through creativity not necessarily artistic creativity, but creativity meaning users are using their brain at an enjoyable level should reach the potential. At the same time making the society a better place. So, that through just something that really spoke to me, especially in the concept of having developed this home movie factories in which we get people, we give people, anyone the camera and some movies set and so they can shoot, anything they want. And then watch it, I had this really strong feeling about the democratization of the process of filming. So, I really read some

---

<sup>162</sup> *¿Is the man who is tall happy?* Dir. Michel Gondry. Prod. Raffi Adlan, Georges Bermann, Julie Fong, Michel Gondry. Francia. 2013. Cine.

books you did on the base he had this conference that was starting from of better research of theories, then he would develop into its own theories. And so that was a lot about creativity. So, that was something that really turned me to him and that was a cross between his political views and my views on democracy in creativity. I mean, it was several movies were existing already about his activism like manufacturer concerned everybody without opposed, and they were really engaging and greater. So, I thought I could do different job if I was taking his scientific work, obviously, his specialization is linguistic, but what he did to linguistic is bringing it to a biological and really scientific place. As before him not music was moral about just studying language in every country and I'm not trying to figure out how it came to be. So, this part of linguistics really speaks to me. It was more about meeting with them several times when they would see so that I was receptive and a good listener. That's really secretary liked my movies, and so it's a good introduction because it doesn't have many people around him. So, she probably told him, or you should work with this guy or whatever, and he's very accessible. When I was doing the animation, I would play book and tapes some. Book and tape, so, that's a great way to catch up with my culture. But I always I like to read scientific work more than narrative or another stories, because the sort of take my mind away when people talk about the size of the stars or the size of the universe or the neutron planet. All that is like make my mind boil. So, I read quite a good amount of scientific work. I was concerned I would have a lack of help from outside to make me finish it. I was explaining in the film that showing to him the finish film was one of my motivations and the idea that I had to finish it because he invested some of his time and I spent so much time on that. It was an expedition to see the film finished, so that really pushed me even when I was busy preparing my next movie to finish it. But as far during the we know that it was really a relief time, like a holiday. I had total freedom to animate the worlds. He enjoyed it and he was there when he said "I was a good listener, and when he saw the half, the first half for instance, that was out of just in his office on my computer". He said "yeah, I agree with it". So, it means that he agrees with the semi himself. But in the case of just following, watching the animation he felt I was it was accurate and so it was good for me. Initially, I

wanted to call it just an animator transition with the Chomsky playing on the word animated, an animated transition with not options Chomsky playing on word animator like we were arguing on animation. (Gondry, entrevista # 79)

Michael Gondry es un notable realizador francés que, tanto en películas comerciales que pueden considerarse *best sellers*, como en obras independientes, creativas y radicales, ha desplegado con su talento los mecanismos narrativos de lo audiovisual en sus obras cinematográficas. Como un lugar común para la cinematografía mundial es necesario citar su película *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, de gran aceptación en las audiencias y la crítica. La citada anteriormente fue una entrevista colectiva para el acervo en el marco del Festival de Cine de Berlín.

Además del arte plástico, la música, la danza, la literatura y la filosofía, otras expresiones artísticas diferentes al cine son motivadores y detonantes de procesos de investigación-creación que encumbran nuevas obras audiovisuales. Siguiendo lo reportado por autores para el acervo y en aras de analizar expresiones artísticas como motivadoras de la creación en arte audiovisual, un gran cuerpo de obras cinematográficas y sus intersecciones, también se convierten en un motor de inspiración para la investigación-creación que permite y aúpa más productos audiovisuales.

Como ejemplo del uso específico de una película para originar desde ahí una nueva obra, señalamos el filme *Paulina*<sup>163</sup> del creador argentino Santiago Mitre, nominado al premio Oscar del Cine de Estados Unidos en el año 2023 con su película *Argentina, 1985*. La entrevista con Mitre se dio en el marco del Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz (2015) donde el autor presentaba *Paulina* en la selección oficial. Esta obra se basa en una película de título *La Patota*<sup>164</sup> de Daniel Tinayre, que sirvió como inspiración y motivación; incluso la obra de Mitre se estrenó en Argentina con el mismo título de la predecesora. Lo que lleva a pensar que para el público argentino no iba a

---

<sup>163</sup> *Paulina*. Dir. Santiago Mitre. Prod. Story Lab, Full House, VideoFilmes, La Unión de los Ríos, Lita Stantic Producciones, Telefé, Argentina Cine, Borsalino Productions, Maneki Films. Argentina. 2015. Cine.

<sup>164</sup> *La Patota*. Dir. Daniel Tinayre. Prod. Daniel Tinayre, Eduardo Borrás. Argentina. 1960. Cine.

ser una novedad el filme, puesto que tiene presente la película que la antecede. Es lo que en el mundo cinematográfico se conoce como *remake*, una estrategia utilizada históricamente, tal vez ahora reutilizada frecuentemente debido a la exigencia de contenidos de las actuales plataformas digitales. Así lo refiere Mitre:

La película es un *remake* de una película vieja argentina que se llama *La Patota* que tuvo cierta popularidad. Empecé a trabajar en base a esa película y escribí un nuevo guion y tienen muchos puntos en común. En la argentina conservamos el antiguo título por la película que mucha gente recordaba. En la versión que hice yo, junto con Mariano Llinas, el enfoque cambió bastante y nos centramos más en el personaje protagónico, Paulina, como depositaria de los problemas que desarrolla la película. Es una película que trabaja el punto de vista como tema. Los distintos puntos de vista en torno a un hecho y cómo se va desencadenando esta especie de tragedia. Era importante poder amplificar los distintos hechos con distintas miradas. Así que rápidamente apareció durante el guion esta idea de trabajar los distintos puntos de vista y distintas temporalidades. Es una película muy abierta que le pide mucha participación al espectador, que lo interpela, todas las reacciones son válidas. Parte de la propuesta es esa. Prefiero un espectador enojado que un espectador indiferente. Me gusta cuando el cine te pone en ese lugar de incomodidad. El personaje es totalmente controversial, es lo que hace Paulina. Y ella está cuestionada dentro de la película. Es lógico que esos cuestionamientos que pasan dentro de la dramaturgia de la película se trasladen al público. Ella tiene una reacción ante lo que le pasa, que es muy singular, y se aferra a sus decisiones y sus convicciones iniciales como posibilidad de seguir adelante y salir de ese lugar de víctima donde todo el mundo la quiere poner. (Mitre, entrevista # 93)

Tanto en la película y en la forma en que fue construida, vemos que algunas particularidades del cine influyen en los aspectos de la nueva obra. Su guion y su protagonista son dadas por la película original. Los cambios en el tiempo tan del cine

mismo parecen ser el aporte de la nueva pieza. La pieza original fue semilla y detonante de la obra posterior. Santiago Mitre es uno de los más destacados directores actuales de Argentina. Con su más reciente filme, *Argentina, 1985*<sup>165</sup>, además de la nominación al Oscar, recibió gran cantidad de premios en eventos y festivales. Empezó como guionista en varias películas de Pablo Trapero y como director. Además de los dos ya nombrados, tiene otros dos largometrajes: *El estudiante* y *La cordillera*.

En otra entrevista, el cineasta Bruno Varela habla de conceptos extraídos de determinadas tendencias del cine para su creación y formas de abordar la imagen. La obra de Bruno Varela se ha desarrollado en Oaxaca, Chiapas y Yucatán, en México y en Bolivia, y es reconocida y valorada en circuitos internacionales del cine experimental. La participación para la entrevista del acervo es desde el Festival de Cine de Oberhausen, donde ganó el e-flux Prize con su particular película *Tiempo aire*.

Bruno Varela se inspira en el cine como experiencia, escarba en la relación de los diferentes formatos hasta llegar a la materialidad de la imagen y la experimentación. En sus obras incluye en su hacer las formas prácticas de la circulación del cine, las formas populares que tienen las gentes de apropiarse y vivir el cine. Este creador no solo considera el cine como su inspiración, también incluye para sus procesos de investigación y elaboración de sus obras las formas en que el cine permea unos contextos y afecta individual y colectivamente sus realidades. Más adelante hablaremos de nuevo de este creador, cuando hablemos del tema onírico, que es una de las temáticas de las películas de los entrevistados.

En el acervo hallamos personajes que, por sus indagaciones en las particularidades del cine, abren grandes perspectivas. Esas investigaciones en diversos espectros del cine posibilitan el camino, también, para desarrollar sus películas; algunos (como lo

---

<sup>165</sup> *Argentina, 1985*. Dir. Santiago Mitre. Prod. La unión de los Rios, Kenya Films, Infinity Hill, Amazon Studios. Argentina. 2002. Cine.

hemos visto en anteriores ejemplos) trabajan su materialidad con la cinta, a la manera análoga y directa de filmar en varios fotogramas por segundo; otros en los géneros del cine y otros creadores se inspiran en particulares formas de circulación y exhibición del cine. En estos creadores, el diálogo y su proceso de investigación-creación se centra en otras películas, en otras formas de lo audiovisual y sus procesos de apropiación y circulación. Así, encontramos creadores en quienes lo experimental dialoga e instaura, entre formatos, un cine expandido. Esta es otra forma, que desde la crítica analiza y crea búsquedas en el lenguaje con creadores de cine, teniendo como tema el cine; es una tendencia que, partiendo de una defensa de la forma de exhibición profesional de cine, mantiene diálogos creativos en cuanto a la programación y el trabajo con las audiencias.

Especialistas en cine experimental o críticos como Ángel Rueda desde su trabajo con las periferias del cine, propone que la materialidad de la imagen es preeminente a otras creaciones audiovisuales. Las posibilidades estéticas de experimentación y de pregunta que permite el cine desde sus formatos, las posibilidades allí contenidas y la vida que esas imágenes pudiesen tomar en otras artes, hacen una parte de su constante labor en La Coruña, España, con un movimiento local y el destacado Festival de Cine Mostra de Cinema periférico<sup>166</sup>.

Llevo 12 años trabajando con material fílmico. En un primer momento era más una labor de recuperación, de búsqueda de formatos en Super ocho, en 16 milímetros, en el mundo doméstico, el del cine familiar. A través de esa exploración y búsqueda de materiales entré en contacto con lo que era la materialidad del cine y con el propio soporte y cómo las imágenes que de ahí salían tenían una dimensión más allá del registro particular. Y bueno, eso desencadenó en una serie de experimentos o trabajos con la apropiación y con el montaje. Estuve trabajando con un colectivo que se llamaba Lili Films, en el cual buscábamos un poco trasladar la experiencia del celuloide a *performance*, por ejemplo, a encuentros con el público en los cuales les hacíamos de alguna manera participar en las historias que

---

<sup>166</sup> <https://s8cinema.com/>

creábamos con el material encontrado, buscándole nuevos sentidos, buscándoles otras capas que habían detrás de lo que era simplemente el registro, digamos, documental. Ese proceso continuó pues en lo que era encontrar espacios para que hubiera cabida para otros cineastas que también querían de alguna manera explorar el entorno de lo que es el celuloide, el pequeño formato casi como el cine casero, que podríamos llamar. (Rueda, entrevista # 7)

La materialidad del cine que representan los formatos en cinta amplía las posibilidades creativas sobre la propia imagen. Así lo explica Ángel:

La imagen como tal se crea en nuestro cerebro. Es decir, el cine muchas veces se dice que no está en la pantalla, está en los ojos de quien lo ve o en la percepción de este con el soporte cinematográfico (el celuloide), pues tiene una dimensión mayor ya que es tangible, se puede tocar, se puede manipular y se puede observar sin proyección. Esto de alguna manera creo que aumenta la capacidad de creación sobre la propia imagen, de manipulación y sin querer darle una mayor categoría o autenticidad a las imágenes rodadas en fílmico creo que alcanzan una dimensión superior, por el propio contacto con la imagen de una manera táctil. Es decir, poder tocar una imagen es casi el concepto de esa materialidad. A partir de ahí podemos de alguna manera pensar que esa interpretación no sale simplemente de la interpretación, sino de lo tangible y de los procesos que creo que se van perdiendo en el medio, en el punto, en el momento en que la imagen deja de ser táctil y por eso creo que es importante de alguna manera seguir trabajando en conservar este formato. Este formato y esta manera de trabajar cada vez es más complicada, es más difícil, porque realmente a nivel industrial no interesa mantener esos sistemas de producción. Pero si nos planteamos que a un pintor o a un escultor le elimináramos la manera de poder trabajar con sus manos sobre su propia materia prima, cómo es posible que a un cineasta se le esté de alguna manera arrinconando hacia un espacio casi sin vuelta atrás, ¿no? Respecto

a lo que sería poder manipular la luz, el soporte y creo que ahí está la importancia de seguir manteniendo y apostando por el uso de los materiales fílmicos. (Rueda, entrevista # 7)

En otra mirada, así como el argentino Laserna parte de la crítica, el brasilero norteamericano Gabe Klinger propone un cine que no distinga entre lo comercial y lo no comercial, dice que lo experimental y la creación audiovisual pueden trascender esto y buscar sus públicos por doquier.

Nací en Brasil. Vivo actualmente en los Estados Unidos. Llevo muchos años trabajando en el cine como programador y crítico y profesor de cine en la universidad. Y el año pasado yo hice mi primer largometraje, un documental sobre dos grandes realizadores americanos, Richard Linklater y James Benning. La película se estrenó en el Festival de Venecia y he estado viajando en varios festivales y ahora va a ser distribuido en Estados Unidos y Francia. ¿Cómo descubrí el cine? Pues estaba viviendo en Barcelona con 12 años, y no tenía amigos ni nada en esta época no hablaba español ni catalán. Entonces me fui mucho al cine para encontrar un refugio. Y ahí empezó. Para mí ya sí que creo que hay ciertos parámetros para hablar. No te puedo decir muy precisamente, pero hay muchos críticos que admiro mucho, como el americano Manny Farber, a las teorías de Eisenstein, al crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum también, porque trae mucha política, ideológica, su trabajo crítico. Y me parece que hay que tener una mezcla de análisis formal, de estética de lo que es la obra en términos de lenguaje, de cine y luego traer el contexto histórico político. Y todo esto es para mí lo más importante. Principalmente en revistas de cine tienes más libertad para hablar de asuntos que me interesan y no tanto en periódicos ni revistas de gran lectura porque ahí tienes mucho menos espacio y libertad, mucho más control editorial. Revistas de cine como en *Sight & Sound* y *Cinemascope*. Y puedes escribir para un público cinéfilo, que es el público que me interesa porque yo soy cinéfilo. Me parece que es toda una extensión. Veo todo mi trabajo, todas las disciplinas que he mencionado.

Ser crítico o programador, o profesor o realizador vienen del mismo deseo de comunicar algo sobre el cine, de aprender y al mismo tiempo compartir cosas. Entonces yo veo que es un poco igual. Yo creo que enseñar cine puede mejorar la vida de las personas, porque puedes enseñar cómo mirar ciertas cosas, cómo mejorar los gustos de las personas o mejorar la manera de ver y aprender a través del cine. Sí es ver cosas, elegir cosas, pero puedes hacerlo con el cine actual o también con el cine del pasado, que en muchos casos me interesa mucho más el cine del pasado, que el cine del presente. Entonces yo he organizado, por ejemplo, un ciclo de películas brasileñas de los años 60 hasta los 80, hechas en Sao Paulo para el Festival de Rotterdam en 2012, y trabajaba en un archivo de cine en Nueva York, en un festival de preservación y restauración, que me interesa mucho también. Los archivos, trabajar con archivos, hacer investigaciones dentro de archivos y saber también la política de cómo funcionan y más o menos qué películas son restauradas o preservadas y por qué me parece que es un patrimonio histórico muy importante. En casi todos los países donde existe cine tenemos que trabajar muy duro para preservar la memoria histórica visual de nuestros países, como Brasil o Colombia. Yo ya los conocía, entonces para mí fue fácil y cuando conté la idea para ellos, les gustó mucho la idea, entonces no tuve que convencerles mucho y solo rodamos cuatro días, entonces fue poco tiempo para ellos. No fue mucho tiempo de sus vidas. Entonces trabajamos muy duro el equipo, y ellos también, para conseguir lo que necesitamos en estos cuatro días. Creo que Linklater también realizó su visión. Es que me parece que no es muy distinto el cine experimental al cine de Hollywood. Todo es cine. Y no me gusta mucho que la gente divida las cosas. Así que por un lado el cine experimental y por otro lado el cine narrativo, pues a veces el cine narrativo tiene elementos experimentales y a veces el cine experimental tiene elementos narrativos, a veces se mezclan. Y me parece incluso hermoso que estos cines se mezclan. Entonces fue un poco la propuesta de la película. Linklater es un tipo muy tímido, no sé si a veces se ve en la película, y creo que no le gusta tanto ver en la pantalla. No sé si mi película es solo para los cinéfilos, creo que es también una película sobre la amistad, el baseball y también la amistad masculina, que no se ve mucho en el cine,

de gente de una cierta edad que habla mucho, no solo del cine y del béisbol; que los dos personajes de la película eran jugadores de baseball, pero también de por qué uno llega a hacer cine y por qué va hacia el cine. Y en un momento u otro tenemos todos que decidir qué vamos a hacer en la vida. Y creo que la película se trata de esto también, de descubrir que por qué uno está atraído por ciertas cosas. Entonces me fascina mucho este diálogo o la tener la posibilidad de este diálogo y creo que es una son cuestiones universales. Hay un cambio muy fuerte de que la gente no está yendo tanto al cine, es más por internet y la televisión que el cine está siendo consumido. No hay fuertes iniciativas para producir películas más arriesgadas hoy en día para los cines, para el mercado de distribución teatral. Y esto es un problema porque es un arte que conocemos ya hace 100 años. Está muriendo un poco esta cultura y Hollywood ahora solo produce películas horribles de superhéroes y todo esto. No hay como películas para adultos, y es una lástima, porque es una gran tradición. Tenemos que ahora buscar películas en otros países como Alemania, donde todavía el sistema de producción con subsidios públicos del Estado, donde se pueda rascar un poquito más, pero aún en Alemania y otros lugares, también el cine sigue siendo más conservador. En España es horrible, por ejemplo, financian proyectos horribles y los proyectos arriesgados quedan a las márgenes. Pasó la misma cosa en Brasil también en estos años que mencioné 60, 70, 80, que eran grupos pequeños. Entonces siempre hay política en el mundo del cine comercial, o de cine de autor, siempre existen grupos y políticas y todo esto. Pero bueno, al mismo tiempo de todo esto, el lado malo, también veo que hay muchas otras posibilidades. Por ejemplo, hoy en día hay más festivales de cine que nunca, hay más oportunidades que antes para que las películas lleguen a gente a través de la web. Pues tenemos que repensar un poco qué es el cine, cómo vamos a ver el cine y a presentar cine a la gente. Son desafíos, pero son desafíos interesantes. Creo que no hay que perder la esperanza totalmente. (Klinger, entrevista # 41)

Esteban Bernatas, productor y gestor, considera las obras que ayuda a crear, desde los elementos audiovisuales de la distribución y la exhibición. Las obras que ha creado desde la producción ejecutiva así lo reflejan: *La casa de Tayo Cortes*, *Y de Dionis*

Escorsa, *Oncle Bernard - L'anti-leçon d'économie* de Richard Brouillette y *Domo* de Tayo Cortes. Las películas que ha producido tienen en consideración las condiciones en las cuales deben ser exhibidas. Eso marca su interés y sirve de inspiración para sus procesos de investigación-creación audiovisual. Esteban participa en el acervo desde el Festival de Cine de Cannes del 2014, donde estaba trabajando como productor en *Domo*, segundo largometraje del cineasta colombiano Tayo Cortes. Esteban lo expresó así en la entrevista:

Bueno, yo me formé en Bellas Artes, estudiando Artes Plásticas y me instalé en Barcelona en el 2001. Ahí empecé a ver mucho documental porque ya me gustaba cuando era estudiante. También fui a festivales y pues vi que había salas de cine independiente que existían en Europa, en Francia, en Alemania, en Bélgica. Y bueno, son espacios que me parecen muy entrañables. Las salas que hacen el esfuerzo de pasar un tipo de cine que no se va a ver fácilmente. Y entonces a mí lo que me atraía de hacer una sala de cine y mi acto de abrir una sala de cine fue eso, es el espacio. El espacio de encontrarse, el espacio dentro de un lugar que es como salir del *mainstream* y que bueno, vas a un lugar que te va a sorprender. Igual no te gusta lo que ves, pero como que sales de algo tibio que hay muy a menudo. Eso se puede ver más en el documental que en la ficción, ¿o no? Mi recorrido fue ese en un momento dado, tal vez mi interés en eso, en la realidad, en temas sociales. Pues me fui, produje documentales también. En la sala de cine tiene que pasar de todo, cine inquieto, que le decimos, que esté inquieto, como queriendo explorar un poco el lenguaje audiovisual. Entonces es verdad que la formación de artes plásticas, pues con el video arte y tal, fue una aportación total. Sí, claro. Nosotros en las salas de Zum Zeig de Barcelona, justamente, estamos estableciendo colaboraciones con artistas y más que con artistas, con los intermediarios. Algún festival de videoarte que hay en Barcelona, Loop, por ejemplo, centros de arte contemporáneo de la ciudad. Hay uno que se llama Sant Andreu. Y bueno, estamos lanzando esa idea y los artistas que hacen la obra visual, videos, pues enseñan su obra en un cine. Eso está muy bien. Salimos todos ganando. Entonces eso es por mi herencia, un poco de haber estado en ese

baño, en ese caldo de cultivo de los estudios. Las salas se llaman Zum Zeig, que es una palabra catalana que significa zumbido. Es la idea de crear un espacio que irradia un poco el estar inquieto, el que hace ruido, que cimbra, que es una inversión. Entonces estamos en el proceso de dar a conocer esto en Barcelona y a los distribuidores, estas colaboraciones con estos centros que te digo y poco a poco darse a conocer. Y la idea es que se reconozca esto como un lugar inquieto y que cree un público que sea fiel. Bueno, en España ahora tenemos (te hablo primero un poco de los obstáculos) tenemos la tasa en Europa más alta de piratería de cine; es decir, de cine por internet, de películas descargadas ilegalmente. Obviamente eso es una realidad. Entonces significa que a veces salen películas, se estrenan películas no de las mejores, sino películas de cine independiente que necesitan que la gente vaya a la sala. Y bueno, a veces la gente prefiere quedarse en su casa y ahorrarse unos euros y no ir a la sala. Entonces es un problema real, porque yo creo que lo que también ha pasado en España es que tampoco ha habido esa noción de salas de arte y ensayo, y las que ha habido, han sido un poco truchas, la verdad. Bueno, entonces ha habido como un desencanto generalizado. Esto para nosotros es una herramienta realmente, para que la gente se acostumbre a que queremos llegar al público de otra manera. (Bernatas, entrevista # 33)

Así, encontramos que varios de los creadores del acervo reportan que se inspiran en otras artes y en el mismo cine, de acuerdo con las siguientes aproximaciones:

- El arte plástico, entendido como la pintura y sus múltiples manifestaciones, sirve como inspiración para diferentes tipos de películas.
- El cómic, el dibujo, formas del arte de la línea y el punto que experimentan y se mezclan con el arte digital, sirven de inspiración en procesos de investigación-creación para obras audiovisuales.
- Los tejidos o arte ancestral que también usan líneas y puntos y materiales y herramientas particulares como el hilo o las cabuyas han servido para el trabajo de investigación-creación en productos audiovisuales.

- Desarrollar un trabajo propio en el arte plástico, experimental, la fotografía, instalaciones o performance, puede resultar siendo un proceso inicial de preproducción para la creación de películas.
- La danza como arte del cuerpo y el movimiento, ha servido de inspiración para desarrollo de productos audiovisuales.
- La música, tanto en sus formas como en sus creadores, es fuente de inspiración y afecta la manera de trabajo sobre el proceso de la investigación y etapas de su película.
- La literatura en sus múltiples formas ha servido como inspiración y la búsqueda de sus fuentes, durante el proceso creativo, ha determinado y afectado las películas resultantes.
- La filosofía e ideas de un sistema de pensamiento hicieron que un cineasta se inspirara para la creación de una película unipersonal donde a medida que él comprende el pensamiento, lo hace la obra audiovisual.
- El cine, particularmente una película, sirve para crear otras.
- El cine experimental, la materialidad de su imagen y descubrimientos propios, inspiran otras películas que hacen de eso su materia de investigación y trabajo.
- La crítica de cine, la circulación y exhibición del cine, también pueden servir como motor de investigación-creación de nuevos productos audiovisuales.

Recapitulando, podemos decir que, con base en el archivo de entrevistas de un programa de televisión local cultural, de su estudio y análisis, se ha conformado el acervo que aquí se estudia y que está compuesto por 101 piezas, lo que es la parte aplicada de la investigación, sobre la cual se ha hecho este producto de investigación doctoral. Durante la investigación se identificaron tres tendencias en los procesos de inspiración y motivación para la creación de las películas sobre las cuales hablan los entrevistados: una es la tendencia intrínseca, que responde a búsquedas íntimas o personales; otra recurre más a variables del exterior y la hemos llamado tendencia extrínseca; y una más, dialoga con otras artes, otros campos del conocimiento y otras películas.

Entre esas que dialogan con otras artes, existen unas que profundizan en la búsqueda dentro del arte del cine. Una desde la materialidad de la imagen y sus posibilidades en formatos y cine expandido; otra, desde una mirada universal del cine, que crea con base en obras sin distinción de géneros y enfocada en el público, apelando a temas universales y todo tipo de afección a los audiovisuales; y otra que pone en primer plano la forma de exhibición adecuada y profesional del cine, y que contribuye con particulares productos en ese sentido.

Es necesario anotar que esas tres tendencias y subtendencias hasta aquí descritas, son de difícil demarcación específica. La tendencia intrínseca parece dar cabida a la extrínseca y la de otras artes parece que permite el diálogo con todo lo creado anteriormente; así que podría entenderse que las tres tendencias de alguna manera trabajan en un mismo conjunto. Por ahora, este primer reporte del archivo describe que esas vetas de la forma de investigación-creación en audiovisuales existen y pueden profundizarse en futuros estudios.

En un análisis general de lo reportado, estas tres tendencias se pueden aplicar conjuntamente, a veces una más que otra, y a veces se aplican en diferentes momentos en el tiempo del proceso creativo, pero no son excluyentes. A veces pueden presentarse una detrás de las otras, pero también pueden ser búsquedas paralelas. Y aunque la mayoría de los creadores del archivo son de Latinoamérica podemos ver que cineastas de otras latitudes geográficas reportan formas de investigación-creación que pueden entenderse desde los momentos intrínseco, extrínseco y de diálogo con otras artes y campos del conocimiento.

También cabe decir que, además de esas principales tendencias, por cada pieza del presente archivo podrían describirse formas particulares de producción audiovisual. Cada entrevistado y cada una de las obras que describe, son estudios de caso único de la aplicación de procesos de investigación-creación para el audiovisual.

En lo reportado por el acervo de entrevistas puede verse una expresión de la inspiración para la investigación-creación basada en quien crea, lo que hemos nombrado como tendencia intrínseca. Abarcando un sentido más allá de la aplicación práctica académica instrumental del concepto investigación-creación, la segunda y tercera tendencia involucran el colectivo, el territorio y la creación previa como motores inspiradores de creación.

En lo estudiado resalta una forma de la instrucción basada en el creador, la aproximación del tutor que trabaja con cada persona que crea parece ser la más predominante. Esta también parece ser la más usada en las instituciones académicas en continuidad de una mirada “clásica” de las escuelas y conservatorios de artes.

Estas tres tendencias podrían decir a una pedagogía del cine, que a la subjetividad le viene bien caminar las calles y los campos, y que a las calles y campos también las complementan las inquietudes personales. Lo reportado permitiría afirmar que lo del cine, además de trabajar en estudios de caso único, involucra una concesión del autor a lugares, historias, contextos y territorios, lo que es la búsqueda y compañía del creador.

En la segunda y tercera tendencias se señala lo indispensable de lo colectivo y la historia del arte en la inspiración para la creación. Los mundos interiores son enriquecidos y complementados con realidades del exterior y con la revisión de lo que ya se ha hecho, lo que modifica y marca los pasos de la investigación-creación audiovisual en muchos de los casos de la muestra considerada.

Las tendencias encontradas hacen pensar en la desescolarización clásica al mostrar que una considerable parte de la producción ocurre fuera de las academias o procesos pedagógicos institucionalizados.

En su artículo “La desescolarización, cuarenta años después”, Alicia Díaz Balado retoma el concepto, lo explica y habla de redes educadoras. Estas aproximaciones de redes como formas diversas de ejercer la creación audiovisual, también ayudan a entender lo reportado por los entrevistados de la muestra:

En los años 60, surgen un conjunto de voces críticas con la educación tradicional, que han bebido de las fuentes precedentes y que se interrelacionan entre sí. I. Illich, ideólogo fundamental del movimiento de la desescolarización, con *Deschooling society* en 1971 niega la legitimidad del Estado para educar, ya que el currículo oculto escolar dirige a cada persona en la sociedad de consumo. En sustitución a la institución escolar, Illich propone la determinación de las oportunidades educativas en una sociedad organizada en redes educadoras. Las críticas irán engrosándose a partir de las aportaciones relacionadas y diversas de teóricos y teóricas de la pedagogía, que expresan sus nuevos y arriesgados planteamientos respecto a la sociedad y la educación —en una época en la que los horizontes de la tecnología se vislumbraban prometedores para el desarrollo de las distintas propuestas de desescolarización—<sup>167</sup>.

Esos horizontes tecnológicos hacen pensar en la actual virtualidad de la pedagogía potencializada por las condiciones globales de la pandemia del COVID 19 y específicamente motiva a pensar formas exitosas de pedagogías para la creación audiovisual. Es algo que podría investigarse en futuros proyectos.

Por ahora, llevando el archivo más allá de la sistematización, análisis y explicación de formas en la lógica pedagógica creativa audiovisual, esta tesis doctoral hace un trabajo de identificación de las temáticas que destacan en los procesos de investigación-creación de las piezas nombradas por los entrevistados en el acervo.

---

<sup>167</sup> Díaz Balado, Alicia. “La desescolarización, cuarenta años después”. Congreso internacional de teoría de la educación, Universidad de Barcelona, 2011, pp. XX. <https://www.cite2011.com/wp-content/Comunicaciones/Escuela/116.pdf> Consultado el 2 de septiembre de 2023.





#### 4. LO REPRESENTADO

Para que los anteriores tentativas de agrupaciones o clasificaciones sean compatibles con un pensamiento que responda a unas metodologías y episteme desde una creación progresiva del conocimiento, que pueda ser replicable y entendido desde las artes en la aproximación de la investigación-creación, se puede contraponer lo no repetitivo ni replicable de la creación en lenguajes entendidos como arte. El documentalista chileno Patricio Guzmán lo expone así:

Ahora bien, la investigación que uno hace no es una investigación científica, porque no somos hombres de ciencia, somos artistas. No hay síntesis de tesis y antítesis, como en un ensayo literario, un ensayo científico. No, son simples apuntes. Tú puedes ser ignorante en pintura, completamente ignorante, pero te fascina Picasso y puedes hacer una película de Picasso porque es tu punto de vista de Picasso y punto final. Nuestro cine es subjetivo y no es científico. Son observaciones de la realidad y libres. Y gran parte del guion se reescribe en la mesa de montaje, de todo lo que has hecho, ya está concretado en imágenes. Te das cuenta de que algunas cosas han salido bien, otras han salido bastante mal. A veces te has equivocado ciento por cien en una secuencia, pero al mismo tiempo han aparecido otras cosas que no tenías previsto que eran buenas. Entonces eso compensa la parte negativa. Y a veces ocurre que no tienes todo el material y tienes que solicitar al productor, si es que hay productor, unos quince días más para completar algunas cosas. Eso a veces ocurre, que te falta algo y es necesario volver o reconstruir alguna pequeña escena con un libro, con manos, con objetos, porque falta. (Guzmán, entrevista # 87)

En este capítulo, a las anteriormente descritas tendencias inspiradoras de la creación, sumamos ejes y tendencias temáticas representativas, lo que resulta también de gran importancia para estudiar las entrevistas del acervo. Durante las fases exploratorias de la investigación-creación de la pieza, surgen temas o profundizaciones motivacionales, estéticas y creativas que deben tenerse en cuenta. Por ejemplo, en el

archivo, desde el Festival de Cine de Berlín del 2015, Patricio Guzmán es claro en reclamar para la creación audiovisual documental el carácter artístico que no se alcanza a entender en lo limitante de sus etapas de creación, ni en una posibilidad del entendimiento total del proceso creativo. El arte crea métodos propios y eso se valora desde los estudios de casos únicos que nos permitirán más adelante dar cuenta de ejes temáticos tratados e investigados audiovisualmente por integrantes del acervo de entrevistas.

Patricio Guzmán es un documentalista reconocido globalmente por ser creador de películas determinantes en la historia de Chile y el cine latinoamericano. Su trilogía documental *La batalla de Chile*<sup>168</sup> es referencia obligada en el cine político y social. Otra trilogía sobre diversos aspectos de Chile está compuesta por las películas *La nostalgia de la luz*<sup>169</sup>, *El botón de nácar*<sup>170</sup> y *La cordillera de los sueños*<sup>171</sup>, que también son referencia en las obras del cine de lo real. Las reflexiones de Patricio Guzmán permiten ampliar la mirada para detallar en aspectos diferenciales de la creación; algunos de estos aspectos podrían ser entendidos como inquietudes temáticas y semánticas.

Tanto para la ciencia como para el arte, la creatividad es de vital importancia; sin ella no es posible obtener novedad en el producto. Sin embargo, para la investigación científica es deseable ejercer el mayor control posible sobre el procedimiento, por lo que imponer las restricciones sobre la primera fase del trabajo creativo resulta casi de rigor. Para la creación artística, en cambio, incrementar el potencial de las estructuras preinventivas, posponiendo la aplicación de restricciones a la fase exploratoria, es un recurso legítimo. (Osuna)<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> *La batalla de Chile* (I), (II), (III). Dir. Patricio Guzmán. Prod. Equipo tercer Año. Chile. 1975, 1976, 1979. Cine.

<sup>169</sup> *Nostalgia de la luz*. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Cronomedia. Chile. 2010. Cine.

<sup>170</sup> *El botón de nácar*. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Valdivia Films, Mediapro. Chile. 2015. Cine.

<sup>171</sup> *La cordillera de los sueños*. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Arte, Renate Sachse. Chile. 2019. Cine.

<sup>172</sup> Un viaje a ninguna parte: la investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística Juan Gabriel Osuna Barriga cuadernos de MÚSICA, ARTES VISUALES Y ARTES ESCÉNICAS Volumen 7 - Número 1 /Enero - junio de 2012 / ISSN 1794-6670 Bogotá, D.C., Colombia / pp. 5 – 12 / P 7.

Entonces no solamente es válido describir esas tendencias en la creación, sino que es necesario hacer una reflexión sobre las cosas o conceptos desde los cuales se crean productos audiovisuales. Así, vemos unas inquietudes y motivaciones que más allá del análisis científico o metodológico de una creación enfocada desde una pedagogía del arte, se abren al debate, a lo entendido por la producción audiovisual y a las condiciones que la determinan.

Y esto, que hace pensar en lo ya planteado por Patricio Guzmán en una tendencia en la investigación sobre las artes cuando reclamaba un espacio propio porque es imposible analizar los procesos de creación con herramientas y lenguajes expresivos que no los representan, y más bien, hacerlo a partir de lo que trabajan y desde lo cual se construye el dispositivo audiovisual. En eso que hay de emotivo y atmosférico en la creación artística, existen dispositivos de conexión con quien lo ve, que son definidos por esos ejes temáticos y sus diferentes tendencias.

En este proceso de investigación y análisis de la producción aplicada, el acervo y sus declaraciones, también hablaremos de lo tratado como variable y de las formas creativas de utilizar y apropiarse del lenguaje audiovisual. Eso de lo que hablan o sobre lo que ocurre el dispositivo, puede entenderse como lo representado por ese arte; lo entendemos como los ejes temáticos y sobre ellos daremos cuenta a continuación.

En un estudio enfocado en cómo enseñar artes en la educación básica en Estados Unidos, Elliot W. Eisner<sup>173</sup> plantea que el trabajo del arte en la representación genera un vínculo profundo en quien crea y sobre lo que crea. La obra resultada es una afectación de quien crea por un material representado en un lenguaje y con unas herramientas. Ese material es desde su ser, pero de un diálogo que escoge algo de

---

<sup>173</sup> Eisner, Elliot W. *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press, 2002.

eso para ser elaborado en otro lenguaje; hablamos de cómo lo representado afecta a quien lo representa y qué sale de esa tensión y proceso creativo.

La respuesta es que las personas tienden a buscar lo que son capaces de representar. Si nuestra cámara fotográfica está cargada con una película en blanco y negro, buscaremos sombras, claros y oscuros; pero si la misma cámara está cargada con una película de color, buscaremos color. Lo que puede hacer la película de nuestra cámara influye en lo que haremos nosotros. Si el único instrumento que tenemos a mano es una cinta métrica, buscaremos cosas que podamos medir. Dicho de otro modo, los instrumentos con los que trabajamos influyen en lo que es probable que pensemos. Los instrumentos de medición conducen a la cuantificación; los instrumentos que se usan en las artes conducen a la cualificación. (Eisner 25)

Profundizando en esa mutua determinación de lo representado y el lenguaje artístico que lo representa, el estudio afirma que entender una expresión artística es saber lo que se puede representar con ella y sus materiales, o como se puede representar algo del infinito campo de la creación en ese campo.

Por ejemplo, los distintos campos exigen el uso de técnicas diferentes y una comprensión de los materiales y las ideas que se van a usar. En cierto sentido, empezamos a dominar una forma de representación cuando descubrimos sus límites y sus posibilidades, qué nos permite hacer y qué no. (Eisner 30)

El estudio anota tres tipos de tratamiento de lo representado. De una manera mimética, una forma expresiva y un uso de signos convencionales. Y además de que la visión pedagógica en educación media recuerda estos tratamientos o etapas en el desarrollo de la cognición y creatividad humana, estos sirven también para considerar lo que logran los dispositivos con sus temas. El nivel que desarrolla lo representado o sobre lo que hablan sus películas en el caso de los entrevistados en el acervo.

Dar una idea aproximada de lo que es lo representado por cada una de las obras de los entrevistados sobrepasa los límites de esta investigación. Daremos un panorama de manera genérica, sobre los temas que reportan los entrevistados y sus formas de tratarlos. Daremos cuenta de ejes que pueden ser recurrentes en determinados espacios y actualidades. El estudio de Eisner habla en un aparte de lo cultural audiovisual como una especie de termómetro de ciertos temas y hechos que marcan los momentos y episodios históricos. Resalta lo preponderante de lo audiovisual para la actual forma de entender la creación en artes y cómo los temas de dichas obras están presentes en la vida de sus espectadores. Algunos de los temas que entraremos a describir a continuación, con base en las entrevistas, dan cuenta de esos movimientos y asuntos que parece interesar a las sociedades en las últimas dos décadas.

Quienes controlan las imágenes, quienes influyen en las decisiones sobre las imágenes que se van a mostrar, quienes manejan los medios de comunicación, controlan una cantidad desproporcionada de poder en la sociedad. Las artes, según algunos, pueden y deben estudiarse mediante un proceso de análisis crítico diseñado para ayudar a los estudiantes a aprender cómo se influye en las personas a través de los medios de comunicación. (Eisner 46, 47)

Este análisis permite unir en este texto la característica de investigación-creación en artes y la de periodismo cultural que, además de dar cuenta de las metodologías y epistemologías de quienes crean, justifica también lo que debe considerarse sobre lo que se representa. La investigación también lleva a considerar la pertinencia del audiovisual expresado en temas y situaciones problemáticas, sobre las cuales se crean y proponen en la sociedad y colectivamente.

El carácter de periodismo cultural avalado por un medio de televisión público, permitió de alguna manera dar una mirada sobre diversos temas, espacios, dispositivos y formas del audiovisual creados en situaciones tan diversas que amplían el espectro

sobre temas y movimientos sociales. Así, el texto ya avanza sobre algunos de los intereses o temas representados que daremos cuenta.

Esta orientación general de la educación artística es coherente con varios otros avances en la sociedad. Y me refiero al impacto del multiculturalismo, el feminismo y el posmodernismo, ya que todos estos movimientos representan intentos de provocar un cambio sustancial en la manera de ver el mundo. Prácticamente todos ellos ponen en cuestión el fundamentalismo y optan por una postura más relativista que se muestra escéptica hacia los valores “intrínsecos”; lo que es artísticamente bueno es lo que las personas valoran, y lo que valoran las personas es más el resultado de las fuerzas sociales que acabo de describir que de las cualidades inherentes a las obras. (Eisner 48)

Lo reportado por nuestros entrevistados sobre el tema del cual hablan nos permite hacer ciertas relaciones “entre la forma y el contenido de las obras de arte y los eventos que ocurren al mismo tiempo en la cultura en la que esas obras se han creado” (Eisner: 2002). Además de dar cuenta de formas de inspiración para procesos de investigación-creación en artes, hay unos temas en los cuales se explaya dicha inspiración, alude o representa algo que podemos identificar varias veces y permite categorías de análisis que expresamos como los siguientes ejes temáticos.

## 4.1 El Territorio

Una de las aproximaciones recurrentes como tema tratado por las películas de los creadores entrevistados en el acervo, es el territorio. En las entrevistas, lo territorial a veces es visto desde lo regional y los pueblos indígenas, que pueden entenderse desde ciertas ideas decoloniales y aproximaciones que crean el concepto desde el lugar de enunciación. Algo así como atreverse desde las particularidades culturales (del ser de un territorio, su historia y expresividad) a apropiarse y desarrollar cualquier lenguaje artístico incluyendo productos audiovisuales.

En términos de la industria cultural del cine y como práctica de aplicación es importante el lugar de la casa productora de la película creada. Algunas veces estas empresas son el encuentro entre expertos y comunidades organizadas de pueblos indígenas, campesinos, comunidades afrodescendientes o colectivos urbanos. En estos procesos, el dispositivo se pone en la línea de producción de un desarrollo social de análisis, reflexión y ebullición de lo representado con el lenguaje. Se trabaja con comunidades o sabedores para dar cuenta del territorio como un gran eje temático; se viven procesos de cocreación entre comunidades e investigadores. Aquí las personas creadoras no solo vienen de los estudios del cine; hay gente de la antropología visual, etnología, artes plásticas, artes visuales, artes digitales, comunicación, filosofía, sociología, psicología, historia y educación, entre otras. El lugar de residencia de la casa de producción como variable de análisis puede ser solo uno. Si la creación es de tipo de autor, industrial o comercial, también puede ser considerada una representación auténtica y propia de un territorio.

Con base en las entrevistas, podemos ver una tendencia que expresa el territorio en lo estético, busca en el lugar de enunciación la materia que constituirá la narrativa, puesta en escena y dirección de arte en la película; y, además, otra tendencia que se compenetra más con el lugar de lo registrado: cuando el creador y su equipo se queda viviendo ahí más allá del tiempo de la grabación en sí. Los equipos de producción comparten momentos con las poblaciones y construyen vínculos que sobrepasan lo

concerniente al registro o producción audiovisual, por ejemplo, con talleres, cine clubes y proyectos de investigación que desarrollan en el lugar de la película y la comunidad. Ambas tendencias pueden mantener largo tiempo de interacción con el lugar y sus protagonistas.

Un ejemplo es el siguiente: retomemos el caso de *Ícaros*, dispositivo documental de resultado de la interacción y expresión de un territorio que amplifica los cantos que acompañan los rituales de ayahuasca como una forma de vida y lugar de enunciación para los pueblos indígenas amazónicos del norte del Perú. La cineasta convive con su objeto de estudio y creación y trata de hacer de la experiencia vital su material de trabajo. Aquí el producto audiovisual depende y da cuenta del punto de vista del pueblo indígena, su forma de ver el mundo, su medicina y sus tierras.

Y ahí conocí al joven que es Mocanrono y se llama Wilder también. Ellos tienen dos nombres. Y bueno, quería que conozca a su mamá y ahí la conocimos, que es la viejita, y viajamos a su comunidad que queda a 20 horas de la ciudad. La ciudad de Pucallpa es como la ciudad amazónica, de las primeras ciudades amazónicas en Perú, es casi el límite con Brasil. La que más me atrajo en un principio es ella, la mamá, que es como una especie de árbol. Es como que ella ha viajado a Argentina también y viaja con su pollerita y descalza, así por toda la ciudad. Ella tiene esa capacidad de ser ella en cualquier lado. Y que además tiene eso de madre, te quiere organizar todo. Pero ella como personaje no tenía tanto conflicto, era muy atractivo, no le pasaba mucho. Por eso después me atrajo el personaje de él, son nuevos chamanes, que quizás se visten diferente. Bueno, fue muy fuerte. Es muy interno todo, por eso no es tan visual. Yo descreía un poco de las visiones, pero es algo muy de ellos, del lugar, pero me pasó de ver mis manos y ver raíces y decir “esto es algo de la planta porque sí a mí me está pasando”. Y ellos tienen algo muy particular también, que no distinguen entre la visión, ellos te cuentan algo y te dicen qué pasó, no sé, me clavaron una flecha y vos le decís, pero eso fue en la visión o en la realidad y para ellos es lo mismo. Y después te dejás llevar porque ellos cuentan y vos no

estás pensando si es verdad, como que entiendes que la realidad pasa por lo sensorial y eso se puede ver. Eso yo lo sentí cuando yo sabía que no tenía ramas, pero yo podía decir tranquilamente que era un árbol, como que eso es lo que más me importa. Ahí pude entender un poco de cómo ellos no distinguen la realidad de lo sensorial. (Barreiro, entrevista # 40)

Vamos desde una experiencia vital que toma una experiencia indígena (en Perú) como material para el documental, a una espiritualidad urbana, juvenil, en la ciudad de Medellín con un filme de ficción. Hablamos de esta obra marcada por la tensión de la música punk, la violencia, las vidas y calles de ciertos barrios que componen la ópera prima de Víctor Gaviria; otra creación artística que da cuenta de un territorio. La obra clásica *Rodrigo D no futuro*<sup>174</sup>, responde al entendimiento y compenetración de investigación y creación con un lugar, sus calles, sus escaleras, sus terrazas, sus vías de tierra y sus personas; eso se convierte película e impacto emotivo desde el arte audiovisual. Además de este largometraje, Víctor ha creado otros tres sobre un territorio entendido como una ciudad intermedia de Colombia, que es Medellín: *La vendedora de Rosas*. También, *Sumas y restas* y *La mujer del animal*. Su propuesta estética es referida en la escuela de creación audiovisual en Colombia y Latinoamérica. Cineastas como Sebastián Cordero y Amat Escalante lo citan como referente. En una entrevista para el acervo que registra un evento académico sobre su obra, Víctor Gaviria lo expresa así:

Yo trabajo un año antes, investigando y sobre todo dialogando con las personas. En *Rodrigo D* nosotros estuvimos nueve meses dialogando con estos muchachos que después fueron los actores, conociéndolos, conversando. No solamente que te cuenten las historias que vas a montar en tu película, las anécdotas, las acciones, sino qué es lo que realmente piensan estas personas; de qué pensamiento intangible, de qué forma de sentir está hecho el mundo de estas personas. Es una investigación larga sobre todo de dialogar, y yo incluso lo veo con algunos amigos míos con los

---

<sup>174</sup> *Rodrigo D: No futuro*. Dir. Víctor Gaviria. Prod. FOCINE, Fotoclub 76, Producciones Tiempos Modernos. Colombia. 1990. Cine.

que trabajo, que la gente no dialoga; escuchar realmente, escuchar al otro, eso es súper importante en esas películas, ese momento de tú ponerte a conversar, a preguntar, a que te cuenten cuál ha sido todo el proceso de unas vidas, de un territorio, de una forma de ver, de sentir, etc. Ese momento es fundamental. Después esas entrevistas, esos diálogos yo las hago transcribir. Se convierten como una especie de libros inéditos, de experiencias, de voces, y trabajo con base en esos textos. O sea, no es que yo escuche y me vaya para la casa a ver qué se me ocurre. No. Coges esos textos y trabajas con ellos literalmente, con una literalidad total, entonces vas recogiendo las situaciones, las acciones, las costumbres, el lenguaje, los conceptos, pero es una cosa exhaustiva. No es que yo sea un bacán por allá en una esquina y por la noche o al otro día de lo que me acuerde, no. Es una cosa un poco más literal, porque ese momento de estar confrontado con la palabra del otro no se puede después saltar, hay que tenerlo todo el tiempo ahí. (Gaviria, entrevista # 100)

Además de ese trabajo en y con el territorio, que logra en un lugar y con unos personajes la igualdad entre lo filmado y el que filma, podrían existir otras películas que se acercan al territorio desde la industria de lo audiovisual. Estas son producciones que ponen en escena los lugares, sus espiritualidades y logran lugares globales de exhibición y representación para estos territorios. Así mismo estas producciones oscilan entre el trabajo de autor –una mirada más personal sobre el territorio y las historias–, y lo creado, y así lo hacen personas como Glauber Rocha, Marta Rodríguez, Carlos Mayolo y un cine industrial más del tipo *La misión*, *Quemada*, *La batalla de Argel*. Estas producciones plantean que los tipos de representaciones van desde lo local, la región, lo nacional y lo global y dan cuenta de territorios, las culturas y sus luchas desde diversos espacios dentro de la industria audiovisual. Para mayor profundización del tema remito a la lectura del artículo de Anne Burkhardt titulado “Películas europeas filmadas en Colombia – Imaginarios de Colombia desde el “viejo” continente. 1967 – 2009”, en el que hace una antología de películas europeas realizadas en el territorio de Colombia<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup>Burkhardt, Anne. “Colombia según el cine extranjero”. *Cuadernos de cine colombiano*, no. 18, 2013.

Ciro Guerra y Cristina Gallego, realizador y productora colombianos, afirman en las entrevistas para el acervo que, sobre el proceso para filmar el territorio, este mismo les dio el permiso para la realización de su película *El abrazo de la serpiente*<sup>176</sup>. Es pertinente anotar un proceso de acercamiento a las comunidades que viven en las locaciones y cómo el equipo de producción, entendiendo la espiritualidad del lugar de enunciación y creyendo en sus historias y significados simbólicos, crearon desde ahí un nuevo registro para el lenguaje audiovisual. *El abrazo de la serpiente* es una película que, como ninguna otra en Colombia, revela la Amazonía, sus misterios y sus poderes agridulces. Después de la investigación, la forma y el diseño de producción fue la clásica del cine como industria, no artesanal o autoral de la creación: el filme cumple un plan de rodaje preestablecido. Con esa película el cine colombiano alcanza una estética internacional de la imagen junto con una investigación-creación respetuosa de un territorio. *El Abrazo de la serpiente* fue estrenada en el apartado de la Quincena de Realizadores del Festival de Cine de Cannes 2015. En el marco de este evento, Cristina Gallego, productora de la película, nos habló acerca de las acciones y conocimientos desarrollados para hacer posible un cine que dé cuenta de un territorio específico y no muchas veces filmado. En la entrevista ella describe cómo la selva y sus poderes impregnan todas las acciones, búsquedas y propuestas estéticas de la película:

Teníamos que encontrar la forma de movernos allá. Lo que rápidamente entendimos es que no podíamos implantar un sistema de producción de cine allá, sino adaptarnos a cómo se mueve la gente allá, cómo vive la gente allá, cómo se manejan los tiempos allá. Y a eso nos adaptamos para poder hacerlo, y por eso es que se siente fluido. A nosotros la selva nos acogió, que es una cosa muy difícil, inclusive para un viajero. La selva te saca, la selva te expulsa, la selva te mata, la selva te enloquece. Nosotros íbamos preparados para todo eso, pero le pedimos permiso a la selva. Y creo que lo tuvimos porque se dejó filmar. (...) La experiencia cinematográfica de esta película es transportarse a la selva. Pero no es solo llegar a un lugar, o sea,

---

<sup>176</sup> *El abrazo de la serpiente*. Dir. Ciro Guerra. Prod. Ciudad Lunar Producciones, Buffalo Producciones, Caracol Televisión, Dago García Producciones, MC Producciones, Nortedur Producciones. Colombia. 2015. Cine.

es encontrar una historia y encontrar un viaje, encontrar una aventura, encontrar el misterio. Ese es el viaje de *El Abrazo de la serpiente*. Esta película siempre ha estado enfocada en el desarrollo de Karamakate, que era lo más difícil. Está inspirada en los diarios de los exploradores. La única referencia que había eran los diarios de los exploradores, pero nosotros debíamos darle la vuelta porque lo que queríamos era contar y hacer este personaje para más tarde convertirlo en el protagonista de algo que nunca hemos visto, no tenemos ninguna referencia, nadie nos contó. (Gallego, entrevista # 22)

Antonio Bolívar, uno de los actores principales y perteneciente a una comunidad de la cual se habla en la película, en una entrevista desde la 68ª edición del Festival de Cine de Cannes del 2015, explica cómo la cosmovisión de ese universo en que fue filmada la película, es constituyente de *El abrazo de la serpiente*. Explica cómo la película desarrolla estéticamente las formas de crear y ver el mundo de la comunidad, el significado de los animales, los lugares y las imágenes que hay ahí de acuerdo con una tradición oral y filosófica. Él da cuenta de cómo el territorio habla por medio de la película. En el diálogo, Antonio Bolívar aclara su condición de ser perteneciente a una comunidad indígena del Amazonas colombiano y su lengua.

Yo soy de Leticia, Amazonas, y mi raza es Okaina. Mi lugar de nacimiento es Chorrera. De ahí salí al Amazonas en el año 1966 y me quedé en Leticia. Vivo en una comunidad a siete kilómetros de Leticia, donde estamos graneados de cada tribu; hay Bora, hay Okaina, de la cual soy yo, hay Andoke, Yucuna, hay Muinane; pero de a una familia por persona, el nombre que llevamos es Uitotos. En la película yo hablo, en la canción, en mi dialecto Okaina. Las otras palabras, en dialecto Uitoto. El otro compañero que habla es de la raza Tikuna y el otro señor que habla es de la raza Kubeo. (Bolívar, entrevista # 9)

Antonio Bolívar murió por la pandemia de Covid 19, en el año 2020. En la entrevista para el acervo habla acerca de cómo en la película desde el título, la serpiente, el

jaguar y una estrella fugaz, responden a características simbólicas determinadas de la cosmovisión de su pueblo y dan cuenta de un territorio y las gentes de ahí. Al preguntársele sobre lo que es el abrazo de la serpiente, respondió:

El abrazo de la serpiente, esa pregunta es muy importante. ¿Cómo que una serpiente va a abrazar? Entonces, eso está diseñado con dos personajes, que soy yo, Karamakate abuelo y el Karamakate joven. Eso quiere decir que yo como abuelo le tengo que entregar mi poder y conocimiento al joven, y él como siempre, si usted me regala esto yo le agradezco y lo abrazo. De eso se trata el conocimiento, yo ya me muero y él se queda con el poder y el conocimiento. Eso se llama el abrazo de la serpiente y por eso se muestra a las (serpientes) boas entrelazadas, ahí están. El jaguar significa el poder, la fuerza, enemigo, violencia. Pero esto está como se dice, en sus formas de vivir, en sus formas de ser. Él jaguar no lo ataca a uno, mientras usted no lo torea (provoca), usted no me va a insultar ni me va a pegar mientras yo no le hago un empujón, mientras no le mechoneo, mientras hablamos de lejos o cerca. Como hace rato dije, son humanos transformados en una evolución. La estrella vivió aquí en esta tierra, por evolución hizo su vida (señala el cielo). Fueron seres vivos aquí, lo que el blanco hoy en día llama diamante. Son miles, millones que están allí, no están aquí cerquita, miles de años de vida están en la superficie (en el cielo). (Bolívar, entrevista # 9)

Ciro Guerra, director de la película, refiere cómo el territorio determina cotidianamente, desde la espiritualidad, la práctica en la toma de acciones para el filme. Describe cómo el lugar condiciona todos los procesos de la película, el trabajo con sus elementos y una forma de ejercer la creación cinematográfica:

Sí, realmente yo creo que la película ha fluido un poco a través nuestro, pero realmente es el resultado de un trabajo profundamente colectivo y espiritual, de mucha gente y de muchas personas más allá de quienes trabajaron en la película. Es una historia que viene desde mucho antes y que continúa mucho después. Realmente la película para mí mismo no era

posible al principio del proceso. Me di cuenta de que yo solo no hubiera podido, no tengo las capacidades para hacer lo que se ve ahí. Realmente este es un equipo de trabajo que se comprometió profundamente con la película, dio mucho más allá de lo que se le puede pedir a una persona a nivel profesional, con un gran sacrificio personal y dejando de lado miles de advertencias y de comodidades. Se logró crear un espíritu colectivo, que logró que la voluntad que durante mucho tiempo hizo que la película fuera imposible, se torciera. Porque realmente esta película no tiene por qué existir; es decir, no es posible hacer este tipo de películas en Colombia, no es posible hacer una película así, en este tiempo con este presupuesto. Yo me di cuenta de eso rápidamente, pero el equipo logró torcer esa voluntad a través de una apuesta espiritual y colectiva muy fuertes. En un momento yo me dejé ir y no sentía que la película estuviera bajo mi control. La película trasciende del control que cualquiera de nosotros le quiera imponer, se vuelve su propio artefacto y por eso es difícil para mí asumir una autoría de la película, porque es mucho más grande de lo que yo vi en un principio y se hizo más allá de lo que yo hubiera podido prever. Simplemente traté de hacer mi trabajo lo mejor que pudiera y siento que todo alrededor generó una magia que es la que hace que la película exista y sea lo que es, pero racionalmente no puedo entender cómo esta película existe. (Guerra, entrevista # 20)

Profundizando en esas formas y relaciones de creación desde un territorio, que posibilita que las directoras de esos lugares trabajen activamente en festivales y eventos de circulación, Leiqui Uriana del pueblo Wayuu, comunidad que habita entre Venezuela y Colombia, describe su trabajo y las acciones concretas que desde el cine realiza en su territorio. Uriana, cineasta y gestora cultural, ha participado en más de 15 obras audiovisuales, algunas realizadas en la comunidad Wayuu, otras en la Escuela de cine de San Antonio de Los Baños de Cuba; también ha participado en filmes de impacto global como *Pájaros de verano*<sup>177</sup>. Además de su labor creativa como cineasta también realiza un importante festival audiovisual con énfasis

---

<sup>177</sup> *Pájaros de verano*. Dir. Ciro Guerra, Cristina Gallego. Prod. Ciudad Lunar Producciones, Blond Indian Films, Pimienta Films, Snowglobe Films, Films Boutique, Ibermedia. Colombia. 2018. Cine.

conceptual en su pueblo indígena. El cine se vuelve una forma de ser y de vivir en comunidad. Como directora, desde su territorio, Uriana crea contenido audiovisual y también desarrolla estrategias para que ese material circule en el pueblo desde el cual crea. Sus obras además de circular en festivales y muestras especializadas, también se difunden en las comunidades, generando al interior de estas un movimiento propio y un continuo crear que es apropiado como información y lenguaje por los habitantes de la región, pero también como parte importante y propositiva del audiovisual nacional y global, aportando desde el cine aproximaciones sobre territorios y culturas; “cine nativo” lo llaman en ciertos festivales. Desde el calor de Uribia, en la Guajira, Colombia, en el marco de la octava Muestra de Cine y Video Wayúú, Leiqui Uriana reporta sobre el tema para el acervo:

Soy realizadora audiovisual formada en la escuela de San Antonio de los Baños en Cuba en la especialidad de documental. Soy wayuu de Ruckus. Soy perteneciente al pueblo indígena wayuu, pese a que nos dividen las fronteras y que tenemos unas fronteras impuestas. Soy y pertenezco al pueblo indígena wayuu. Nos encontramos en la 8ª muestra de cine y video wayuu, que es un espacio para poder promocionar las películas hechas por ariguas y por wayúu sobre el pueblo wayuu. La idea de la muestra es poderle devolver al pueblo sus imágenes y sus sonidos para que esas imágenes que en algún momento fueron sacadas del territorio, puedan ser deleitadas por la misma comunidad. Dentro de la muestra de cine y video wayuu, nosotros tenemos foros y conversatorios como lo que acabamos de ver acá. En esta edición la Muestra de Cine y Video Wayuu dedica su edición a la mujer, a la mujer luchadora, a la mujer indígena, a la mujer campesina, a la mujer afro que, desde una mirada particular, desde una mirada mucho más íntima, mucho más sensible, podría decirse, quiere narrar su historia, quiere construir memoria, quiere construir futuro y quiere fortalecer la identidad de los pueblos a través del cine y el audiovisual. En este sentido, nosotros nos hemos encontrado en un foro de mujeres en el que buscamos entre todas, unas apuestas comunicativas desde el pensamiento y desde la narración de las mujeres del Caribe. En este foro han participado mujeres de toda la región Caribe, indígena, mujeres afro,

mujeres campesinas, mujeres de colectivos comunicacionales, que están construyendo alternativas para el empoderamiento de la mujer, para el empoderamiento de los pueblos en la construcción de su propia historia. En el marco de la muestra de cine nosotros también tenemos un foro dedicado a poder ver la película que en este momento está haciendo un auge muy importante y que va a representar a Colombia en los Óscares: *Pájaros de verano*. *Pájaros de verano* es una película en la que yo participé; tengo sentimientos encontrados con ella porque me parece una muy buena película, fue una producción muy grande, fue una gran experiencia. Este tengo mis disputas o con ella, sobre todo por el tema del idioma, porque no, no, no está totalmente en idioma wayuu, pero eso pasa de largo cuando hay una historia, cuando hay una narrativa que está también construyendo parte de nuestros relatos y en la que nosotros también hemos sido parte, porque muchos del pueblo wayuu fuimos invitados en la construcción de este proceso. (Uriana, entrevista # 66)

Leiqui Uriana en sus palabras nos adelanta el siguiente asunto que detallaremos, que son los encuentros en el acervo de descripciones de narrativas sobre la mujer, a veces en diálogo con diversidades sexuales y luchas LGBTIQ. En su trabajo también podemos ver diversas dimensiones de interacción del territorio hecho audiovisual, entre lo local, de festivales y eventos especializados y estrenos en salas comerciales. El territorio se incorpora como discusión por el lugar de enunciación de quien crea y desde lo regional las creaciones pueden participar en los distintos canales globales de exhibición si cumplen determinados estándares para una industria y/o estilo de producción para audiencias globales o propuestas estéticas para festivales que incluyen lo étnico y cultural como iniciativa para su consolidación.

Otro ejemplo en el acervo para dar cuenta del territorio como asunto tratado audiovisualmente, es el cine de Jayro Bustamante. El trabajo de Bustamante hace énfasis en la expresión del territorio, los pueblos indígenas y la lengua maya desde Guatemala y Centroamérica. Basado en los lugares, costumbres y tradiciones de estos pueblos indígenas mayas de Guatemala, este cineasta ha desarrollado

*Ixcanul*<sup>178</sup> y *La llorona*<sup>179</sup> y varios de sus cortometrajes. Con *Ixcanul* logró premios y reconocimientos en destacados festivales. Desde la edición 63 del Festival de Cine de la San Sebastián en el 2015, en la selección Horizontes Latinos, Bustamante participa para el acervo aportando desde su trabajo y reflexiones a la propuesta de la existencia del territorio como lenguaje audiovisual. Él detalla cómo encontró importantes momentos de su película en la observación y relación de confianza con el lugar y sus actrices, que eran personas originarias de la locación y que participaron en la creación de la obra.

Yo creo que el ser humano tiene muchos más puntos en común que diferencias. Luego me doy cuenta que nos encanta decir, bueno nosotros no hacemos esto, ustedes hacen esto y al final nos parecemos tanto. Y en América Latina, más. Yo creo que la película tiene sobre todo como cosas emocionales que a los demás nos es común y que son las que unen poco a las audiencias. Hicimos tres meses de trabajo más o menos con todos los actores. Estamos haciendo un trabajo de técnica cinematográfica, pero sobre todo estamos haciendo un trabajo de confianza, de ganarnos la confianza con el otro. Con María Mercedes, por ejemplo, una semana salíamos a una montaña a besar árboles y el primer día pues ella se fue muy lejos, yo también me fui muy lejos porque teníamos vergüenza de besar un árbol. Y terminamos la semana besando la planta que tenemos en el jardín apasionadamente. Fue así como estoy ganando la confianza, de poquito a poquito y entendiendo y sabiendo que igual las escenas es mejor al final no caer en el capricho del director, si no es que eso es necesario para nosotros y adaptarla también al contexto en el que estamos. El cine latinoamericano hace años estamos en todo esto. Realmente estamos en todo y para nosotros es un orgullo. Es la primera vez que Guatemala está, que hace parte del movimiento. (Bustamante, entrevista # 51)

---

<sup>178</sup> *Ixcanul*. Dir. Guion, Jairo Bustamante. Prod. Tu Vas Voir, La Casa de Producción. Guatemala. 2015. Cine.

<sup>179</sup> *La Llorona*. Dir. Guion, Jairo Bustamante. Prod. La Casa de Producción, Les Film du Volcán, Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. Guatemala. 2019. Cine.

El cine de José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola desde Chile plantea otro ejemplo y propuesta del territorio como asunto audiovisual. Su filme *El pejesapo* ha sido incluido como obra clave de la cinematografía de ese país por algunos críticos. En sus obras el territorio urbano se expresa en conjunto con los colectivos y movimientos sociales que desde ahí promueven una participación en la política, el impulso de acciones directas y arte vivo. El empoderamiento de procesos sociales urbanos desde Santiago de Chile, movimientos juveniles, anticultura, de disidencias, de luchas LGBTIQ, se hace lenguaje e investigación desde lo audiovisual y se explora en los largometrajes de la pareja creadora: *Mitómana*, *Crónica de un comité*, *Il Siciliano* y *Harley Queen*. Estos filmes van de temas y problemáticas diversos en los cuales se habla de la desigualdad, la discriminación y la forma de organización de lo popular y sus acciones para contrarrestar esa situación negativa, que mantienen democracias no logradas, donde la violación a los derechos humanos es una constante. Por ejemplo, en *Crónica de un comité*, la pareja de creadores, acompañan el proceso por el cual una víctima de terrorismo de Estado busca justicia. Describe cómo los cercanos a un joven que fue asesinado por miembros de la fuerza pública en una manifestación estudiantil logran, después de un largo alegato, que les sean reconocidas sus condiciones de víctimas en un proceso de abuso por parte del poder, representado en la policía, cuerpo conocido como “los carabineros” en ciertos lugares de Chile y como “los pacos” en otros. José Luis y Carolina además de la creación, también se dedican a la pedagogía y circulación. Tienen una escuela popular de cine y un festival que dos veces por año lleva la producción audiovisual a algunos barrios periféricos en Santiago como La Pintana. La entrevista para el acervo fue dada por José Luis Sepúlveda en el marco del Festival de Cine Ojo al Sancocho que se hace más desde hace diez años al sur de Bogotá, y que convoca el cine comunitario y local:

Nosotros empezamos con el Festival de Cine Social y Antisocial y nos dimos cuenta de que solamente había una producción de cine, que era una producción de cine académico, mucho, muy respetuosa con el sistema, o muy eurocentrista. Siempre con una mirada totalmente para afuera en vez de para adentro. Y con la Escuela Popular de Cine nosotros planteamos la idea de esta creación como forma de libertad y de ahí comenzamos. Eso fue como en otro principio, pero no hubo una metodología que nosotros

hayamos mirado en algún lado, sino que empezamos a inventar eso y tratar de sacar cosas de organizaciones populares, del hip hop, del punk, de la pintura, de la poesía, de todo lo que se podía hacer, de la vida cotidiana, de la biología también. El cine dominante nosotros lo hemos analizado o conceptualizado de la siguiente forma: es un cine hecho para fuera más que para dentro de las comunidades. Como se dijo el otro día, un cine comunitario es un cine que le sirve a la comunidad. Eso es en simples palabras para lo que debería definirse. Pero en este caso, por ejemplo, es un cine que se abre a la problemática, a la crítica y a la autocrítica también. Entonces, el cine dominante nosotros lo veíamos como querer estar en el Festival de Cannes, eso no lo consideramos negativo, pero entrar en esa línea editorial, por ejemplo, para pedir fondos en Rotterdam o cosas por el estilo, tú tienes que mostrar un igual. Hay una línea editorial que te dicen bueno, te pasamos la plata con estas modificaciones, o Sundance o cualquier otra cosa. Ese tipo de cine dominante es posible que no te deje crear hacia tu búsqueda de libertad o un cine hecho solamente por ganar dinero. (Sepúlveda, entrevista 57)

Desde lo regional rural en el sur de Colombia, el trabajo de Alirio Gonzáles y su escuela de cine en Belén de los Andaquíes es un ejemplo de apropiación territorial del lenguaje audiovisual. Allí, de manera continua por más de una década, la niñez y adolescencia de esta ciudad de menos de 12 mil habitantes tiene acceso y produce de manera continua, en diferentes formatos, propuestas experimentales de animación y de ficción destacadas. Este componente del acervo de entrevistas no es una entrevista convencional sino un recorrido a través del lugar de la escuela de cine que Alirio ha creado durante años. En el recorrido la cámara acompaña a González quien enseña cada espacio y detalla en el salón la pedagogía como un encuentro mientras habla con orgullo y preocupación por los lugares y herramientas que están en proceso. La frase de la entrada dice “Sin historia no hay cámara” que ya revela la reflexión constante que se plantea a la gente que visita el lugar, sobre todo niños y adolescentes que son los estudiantes habituales, con base en las preocupaciones y determinaciones de ese territorio. Acerca de los primeros trabajos y la forma de organizarse, Alirio nos comenta:

Aquí se reúne la gente. Aquí debaten desde la política pública hasta cómo hacer películas. Todo está abierto. Las cosas de mueven. Esto (señala unas pinturas) fue un documental. Un pelado que es del pueblo y es pintor hizo seis retratos de seis mujeres. Y mientras él pintaba el retrato se iba contando la historia de Ana, Marta la cantaleta, la señora que es fundadora de una vereda, una líder ambiental, esta es una líder política, derechos humanos, todas esas cosas. Esa es una profesora de sindicato. Entonces de cada mujer se hacía un perfil. Esas cosas son los sindicatos, eso recabamos, ese es el perfil. Y pues así poder mostrar el pueblo. (González, entrevista # 3)

El trabajo de Laura Morales y Edgar Deluque desde el programa académico de cine de la Universidad del Magdalena, también refleja y permite resaltar, dentro de las entrevistas del acervo, la aproximación temática del territorio. Es decir, desde una geografía en particular se crea una forma de producir y reflejar en lo audiovisual del mismo modo que se habla y refleja aspectos particulares, anecdóticos e históricos de ese espacio geográfico y vital. El cortometraje *Sin regreso*<sup>180</sup> permite acercarse al mundo de la lucha laboral y la vida cotidiana de la ciudad de Santa Marta. Este corto, uno de los primeros desde esta institución, obtuvo un premio de los fondos nacionales de cine de Colombia para su realización.

Con las locaciones donde trabajamos el cortometraje *Sin regreso*, básicamente era como una referencia que quería el director para contextualizar geográficamente la historia y un poco utilizando una referencia del neorrealismo italiano. Yo lo llamo como el neorrealismo caribeño que utilizábamos nosotros, como para contextualizar que la historia era el pescaíto y que en ese plano fuera muy dicente la relación que tenía Roberto con su nieto, que era bastante cercano. Este es un proyecto que nace en la academia porque es una tesis de grado de Edgard Deluque, asesorado por el profesor Pacho Botella y por la profesora Lilia

---

<sup>180</sup> *Sin regreso*. Dir. Edgar Deluque Jacome. Prod. Laura Morales Guerrero. Colombia. 2009. Cine.

Estela Gómez, que fueron los dos profesores que estuvieron asesorando el proyecto. Era nuestra tesis de grado, entonces de alguna u otra manera teníamos que buscar la financiación de la misma y lo que hicimos fue, pues, hacer toda la parte de investigación, queríamos contar una historia de una Santa Marta, no tan turística, sino hablar de una sociedad de la que casi nadie habla, que son los adultos mayores y que están un poco a la espalda de la ciudad, en ese momento, en la Bahía de Santa Marta y el Parque Simón Bolívar, que era donde la mayoría de los adultos mayores se ubicaban. Y empezamos a contar la historia de *Sin Regreso*, que es la historia de Roberto, un hombre adulto mayor que por problemas económicos decide planear su muerte para asegurar la economía de su familia y rescatar su casa que está hipotecada. Trabajamos alrededor de unos seis meses porque era nuestra tesis de grado, con ejercicios actorales, con calentamiento, con una cantidad de ejercicios específicos para lograr sacar lo mejor de ellos como actores. Y tratamos a nivel de producción, como teníamos dos escenas que eran muy complejas, que era la parte de manifestación de ellos donde están en contra de la de la privatización de las empresas públicas, lo que hicimos fue entrar en una manifestación que en su momento se hizo en contra de las matanzas que habían hecho los paramilitares. Santa Marta salió a la calle a manifestar sobre esa temática en específico y nosotros aprovechamos ese contexto para incluir a nuestros actores principales y unos 7 u 8 extras dentro de esa manifestación, con carteles que tenían que ver con la historia que era bajo la privatización de empresas públicas. Y bueno, logramos sacar adelante este plano que tú ves que tiene alrededor de unas mil personas aproximadamente. Trabajamos con actores, con personas naturales de aquí, de la ciudad de Santa Marta y fue un ejercicio actoral muy interesante por parte del director Edgardo Luque, pero también de Rubber, que era como el director de actores de nosotros y también el personaje principal. (Morales y Deluque, entrevista # 65)

Desde las mismas formas de expresar el territorio audiovisualmente existen unas que centran más su mirada en lo rural o en ciudades medianas, como hemos visto, y hay otras marcadas de manera importante por lo urbano. En las ciudades capitales de los

países latinoamericanos se ha realizado una suma importante de películas sobre las cuales hablan los entrevistados del acervo. Sus vivencias en esos territorios marcan el tono, la forma de creer y crear las atmósferas y particularidades de las películas. Es el caso de los cineastas uruguayos Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, quienes con sus largometrajes *25 watts* y *Whisky* hacen de Montevideo, sus calles, sus empresas, sus personajes y particulares características, dos bellas películas universales y profundas sobre emociones e ideas. Estas son dos notables películas reconocidas por festivales, crítica y público. Stoll y Rebella nos acercan a esa experiencia en una entrevista desde la edición 57 del Festival de Cine de San Sebastián en 2009:

*25 Watts* empezó como una idea para hacer un corto entre amigos, en el que íbamos a actuar nosotros mismos, con una cámara VHS... y después un día teníamos 60 páginas escritas y dijimos “bueno, vamos a presentarlo a un concurso”, y fue una especie de bola que al final terminó en la película. La hicimos con muy poca plata, como un juego... todos los que hicimos la película somos amigos con actores y todos. Y como nos fue bien, de ahí surgieron las ganas de hacer otra y más o menos el mismo equipo. El mismo fotógrafo, el mismo director de arte, el mismo editor. El mismo equipo de producción trabajando con todos nosotros. Sigue siendo un juego. Está filmada en un barrio que se llama La Realidad... es un barrio en Montevideo que puede ser cualquier barrio, queríamos que tuviera esa característica, que fuese un poco neutro... pero lo importante es eso, fueron una serie de casualidades que se fueron transformando en una película que a mí me divirtió mucho... Podría nunca haber pasado si no hubiéramos sido dos, nos hubiéramos cansado y no lo habríamos hecho. Éramos dos y en realidad éramos más de dos porque éramos todos amigos. En Uruguay casi no se hacían películas, pues fue de las primeras películas uruguayas que salieron y tuvieron un recorrido internacional... es como una carrera de postas, cuando uno se cansa se la pasa al otro, el otro sigue, toma el relevo otro .... es una película hecha desde el amor al cine y el odio a otro cine: era como muy de espectadores de cine para espectadores de cine. *Whisky* apareció porque hicimos *25 Watts* y nos dimos cuenta de que podíamos empezar a jugar en una cancha más grande, si fuera fútbol era cómo pasar de jugar en

el campito con los amigos a una cancha en un club. Dijimos, no vamos a hacer una película porque hay que hacerla, vamos a hacerla porque tenemos algo que decir. Y teníamos una idea en mente desde hace un tiempo, que era hacer algo dentro de una fábrica de calcetines, que es la fábrica de calcetines del productor, del amigo nuestro, que trabaja con una fábrica muy parecida a la de la película y un día la visitamos y dijimos “¡esto está buenísimo para filmar algo!”, y se nos ocurrió esta historia así, medio melancólica, medio humorística, que mezclara como humor bruto, absurdo, negro con melancolía... y así nos pusimos a desarrollar la historia, pero esta vez invitamos para que jugara con nosotros a Gonzalo, que es uno de nuestros mejores amigos y el director artístico de la película anterior, y bueno... a medida que fuimos escribiendo el guion y eligiendo los actores, fue como cambiando mucho la película, y como que nunca la terminamos de entender hasta que la vimos finalizada, que no sabíamos donde estábamos. Y fue cambiando y nos encantó. Fue una película en la que tuvimos miedo de muchas cosas a lo largo del proceso y sin embargo salió todo bastante bien. (Stoll y Rebella, entrevista # 86)

Esta entrevista es significativa para el acervo. Juan Pablo Rebella murió a los 32 años, apenas empezando a desarrollar su carrera como cineasta. Pablo Stoll, compañero de equipo y codirector con Rebella, que sale en esta entrevista, desde Montevideo ha seguido creando y produciendo y cuenta con los largometrajes *Hiroshima, 3 y Tanta agua* como productor.

En el acervo también encontramos la película *Amparo*<sup>181</sup>, que refleja una relación ambivalente desde y en el territorio urbano. Con sus especiales características ese territorio lo demarca la ciudad de Medellín, desde la cual se puede reflexionar todo lo humanamente posible en lo audiovisual. Simón Mesa con sus personajes y desde las calles de Medellín, cuenta la historia de una mujer contra el militarismo. Otra vez uno de los asuntos que se tratará más adelante sale a relucir entre los entrevistados del acervo: el poder de la mujer en las narrativas contemporáneas. La contribución de

---

<sup>181</sup> *Amparo*. Dir. Simón Mesa. Prod. Momento Film, Flare Film. Colombia. 2021. Cine

Mesa para el acervo se da desde la edición 69 del Festival de Cine de San Sebastián en el 2021, donde su película *Amparo* se presentaba en la selección Horizontes Latinos. Así describe Mesa la forma en que lo urbano ha permeado y permitido su trabajo:

Digamos que el cine para mí también es una forma de expresarme y de hablar de mí a través de las historias y de las imágenes. Y es también una reacción a ser un ciudadano activo en Medellín, de andar la ciudad y de expresar un poco lo que es esa relación que muchos tenemos de amor y odio por lo nuestro, por nuestro pueblo. Muchas personas que han visto la película en Colombia de mi generación y de atrás, como tu generación pues estamos casi en la misma generación, me imagino que tienen una vivencia, una particularidad del ejército, sobre todo de la clase media para abajo. Porque esto no es un problema, es un problema estratificado también. Mucha gente ni siquiera se dio cuenta porque tenía plata para pagar la libreta o no era un inconveniente. Pero es algo muy nuestro. Y también me ha pasado que por fuera (del país) me preguntan mucho “¿eso sucedía, eso pasa o eso pasaba?”, que hasta hace pocos años sucedían las batidas y tener miedo a andar las calles porque un camión del ejército te va a coger y te va a montar y llevar. Cierto que era un temor muy de mi generación y tal vez de la tuya, de andar por Bogotá. Entonces me imagino que en El Campín no se podía andar porque había un camión del ejército y había que irse por otro lado, porque te cogían y te llevaban. Entonces ahí están los puntos en común. (Mesa, entrevista # 97)

Desde Bogotá, la película *Las tetas de mi madre*<sup>182</sup> es un ejercicio contundente de cómo el territorio es expresado en el cine, los vericuetos, las formas de hablar, los lugares nocturnos y la música en las calles de la capital de Colombia constituyen, son la estructura y la estética de este largometraje. Carlos Zapata su director, Ernesto Lozano su asistente de dirección, Lucas Cristo, director de fotografía, y Nicolás Duque, director de arte, dan declaraciones para el acervo explicando la temática del territorio

---

<sup>182</sup> *Las tetas de mi madre*. Dir. Carlos Zapata. Prod. La Guapa Films, Pinhole. Colombia. 2015. Cine.

como elemento estético de su obra. El nivel de conocimiento, intimidad y compenetración que logra el director con la ciudad, sus localidades y particulares personas es de notable sensibilidad. La entrevista para el acervo se realizó en medio del rodaje y desde las locaciones de grabación de *Las tetas de mi madre*. La misma fue realizada por Julián Camelo y Fabián Charry para el programa *El Espejo* y como acción para reflejar en la televisión pública de la ciudad el rodaje de una película en sitios históricos de Bogotá.

La Bogotá que se muestra en la película no es la Bogotá linda, es la Bogotá que está vuelta mierda, la Bogotá que huele a bazuco, la Bogotá que huele a miados, la Bogotá donde no se puede caminar, la Bogotá que todo el mundo pisotea y cree que es una miseria. Pero la miseria está en los corazones y no en una pipa de bazuco, en una habitación que huele a mierda, en unas cobijas tres tigres en las que nadie se puede sentar. Nosotros hicimos un trabajo de campo con todos los actores y nos fuimos al Bronx. Hablamos con todos, conocimos a todos, tuvimos contacto con basuco, estuvimos conociendo realmente de qué se trata y en cierto modo recordando, recordándome también de dónde venía mi historia y de dónde venía mi película. Y a partir de ahí yo creo que se creó un universo precioso en la película, que de miseria no tiene absolutamente nada. Yo siento que son los escenarios de mi vida y son los escenarios que yo tuve que vivir y son los escenarios que enriquecen esta película. Digamos que no es una película que vaya a mostrar gente consumiendo bazuco, que lo hay, pero independientemente de las drogas, independientemente de que haya putas, independientemente de que haya lo que haya, y de lo que la gente considere miseria, es una película sincera y es una historia. (Zapata, entrevista # 18)

Ernesto Lozano es asistente de dirección y productor de varias películas. Su participación en el acervo también es desde una locación de la película *Las tetas de mi madre*. Reflexiona cómo desde las particulares condiciones de Bogotá surgen acciones y decisiones estéticas en su trabajo que marcan una forma de producción, resultado de un territorio.

Entonces la experiencia de haber rodado en los exteriores de Bogotá, donde rodamos en 11 localidades distintas, entre las cuales hay barrios como La perseverancia, Garcés Navas, la Carrera 10ª, Chapinero, Teusaquillo. Hemos llegado a lugares donde nunca hubiéramos imaginado poder filmar, donde en un contexto normal nunca nos hubiéramos atrevido a entrar a esos sitios, a esos callejones, a esas calles, a esos barrios. En Las Cruces también estuvimos. Hemos tenido acercamientos a la ciudad que solo la película nos ha permitido. Y esos acercamientos incluyen no solo los espacios, sino la gente que hemos conocido, gente que viene como de la parte oscura, la ciudad de la calle, de personajes nocturnos, personajes ocultos, personajes que hemos descubierto gracias a todo el proceso de la película y que como personas nos han hecho crecer y como ciudadano me ha hecho entender mucho más la ciudad en la que vivimos. Supongo que tienes que ensamblar, que tienes que cargarte al hombro. Entonces la experiencia faltando un día ha sido excelente, ha sido gratificante. Nos dimos cuenta de que podemos hacer cine, que podemos desarrollar las ideas que queremos, como las queremos desarrollar sin depender de ningún patrocinio, sin depender de ninguna condición, sino poder desarrollar la idea libremente, independientemente y llevarla a cine. (Lozano, entrevista # 31)

Lucas Cristo, director de fotografía reflexiona acerca de cómo la técnica hace del territorio un lenguaje:

Pero igual no hemos perdido la esencia de que esta película es rola. No es el parche de los caleños, sin pordebajear ni mucho menos, sino que esta película la estamos haciendo entre los bogotanos y estamos viviendo una Bogotá súper sórdida. Nos ha metido con todo el parche en los sitios más raros. Hemos conocido el bajo mundo Bogotá, con todos sus olores y demás. Y tiene ese lado como a nivel de historia, a nivel narrativo, a nivel técnico hemos contado con una serie de juguetes, por así decirlo, que nos

ha brindado la casa alquiler de equipos con los que hemos podido jugar entre dos tipos de lenguajes: uno que está lleno del artificio de los movimientos de cámara y otro que es como ese artificio de movimientos muy complejos de cámara, de secuencias de grúas, de *dollys* y de todo, para poder darle espacio como a los actores, como que improvisen ahí, que son como dos lenguajes que se contraponen. Básicamente el concepto de la película era mostrar la Bogotá que nosotros queríamos ver. Era una Bogotá gris, una Bogotá que realmente no es colorida. Es una Bogotá industrial. Es una Bogotá que tiene como todo tipo de texturas, pero texturas roídas. Son cosas que le ha pasado el día, que le pasa al tiempo que tiene monotonía encima. Eso ha sido como la Bogotá en los días, es una Bogotá que está virada más hacia los tonos fríos, hacia las temperaturas más frías de color, en los exteriores; en los interiores de las casas, por más cascados o por más llevados o por más fuertes que sean, como los contenidos de esas casas, sí tenían como un tono un poco más cálido, porque finalmente son un hogar. El hogar de Martín, que es un poco como desolado, porque él tiene un tema de que tenemos los hijos únicos, es que solemos estar mucho tiempo solos, que tiene como ausencia. La casa de Milton, por ejemplo, era una casa que era básicamente un metedero de basuco en los que no importaba si era noche o día. Era básicamente un espacio donde tenían que estar esos personajes. De hecho, para ese tipo de interior, una cosa que cuadramos con mi *gaffer*, era inspirarnos en cuadros de Caravaggio para ese tipo de espacios. Eran como luces muy fuertes, pero que te definieran, que tuvieran una sola direccionalidad, pero que en realidad no importaba ya dentro si era día o noche porque realmente esa gente se mete ahí un poco a consumir vicios. En las noches exterior y en lo que son estas cabinas teníamos como el gran despliegue de color, tenemos explosión de color, hay como un tema entre esa sordidez y esa soledad de nuestra protagonista, que es María. Hay de todas maneras como una cosa vívida y súper saturada de colores de neón. La calle siempre está como súper funcional, tiene mucho naranja, nuestra ciudad naranja. De noche, las luces de sodio hacen que la luz todo el tiempo sea naranja, cortado como con ciertos golpes de color en el fondo y generalmente como profundidades en ese sentido. Básicamente nuestro color y nuestra paleta de color se

manejó así hacia las noches. El día era bastante monocromático. (Cristo, entrevista # 31)

Nicolás Duque, desde la dirección de arte que surge de un territorio urbano, dice:

El concepto del arte como tal se fue dando a raíz de haber tomado la película en caliente y se fue desarrollando por sí solo. Casi todo es muy hiperrealista, digamos, pero tiene sus toques por ahí mágicos y lo que tratamos de manejar con Carlos fue más trabajar la semiótica, entonces poner elementos que generen sensaciones dentro de lo que está sucediendo en la catarsis de los personajes y demás, porque siempre es una película bien *underground*, bien oscura, un poco. Afortunadamente las locaciones ayudan un montón. El *scouting* de locaciones fue muy bueno y básicamente yo solo empecé a darle toques especiales a esas locaciones. Hay locaciones que sí toco recrear de cero, sobre todo los interiores de las casas, todo eso, y se trabajó pensando en la forma y el estilo de vida de cada personaje. Se le hizo su espacio no tanto como pensando en general en el guion y un gran concepto y una gran cosa, sino muy puntual personaje por personaje. (Duque, entrevista # 31)

Aquí vemos cómo el territorio urbano de Latinoamérica es investigado y tema de representación por medio del arte audiovisual en sus diversos departamentos y etapas creativas, codificando el territorio en lenguaje y dialogando con el conocimiento del arte audiovisual, con lo ya hecho y tendencias clásicas dentro del campo de las imágenes en movimiento.

También desde Bogotá y con una creación del cine de animación bastante particular, Dairo Cervantes, natural de Cartagena en la costa caribe de Colombia, en una entrevista en el marco de la edición 60 del Festival de Cine de Oberhausen en el 2014, amplía el uso del territorio urbano como materialización de la imagen a través del reciclaje, la construcción de maquetas y títeres como personajes de la película y que

representan la ciudad capital. A través de su filme obliga a pensar en cómo el diablo y la muerte son vistos como personajes que la ciudad igual castiga. *Tabogo*<sup>183</sup> parece tan pesada que inclusive semejantes personajes simbólicos hechos literalmente de basuras sufren y narran los avatares de una de las ciudades andinas más altas y pobladas. Dairo Cervantes, reflexiona sobre las características de su corto, la importancia del arte de los títeres y del reciclaje en su película y el diálogo con la ciudad de Bogotá, de la siguiente manera:

Yo no soy experto en el tema de los titiriteros, me van a tirar la boina, pero es un solo un personaje en escena. Lo manejó Camilo, también. Hablamos mucho de la ciudad y a partir de ahí nació la inquietud de decir bueno, vamos a hacer una vaina con muñecos, en Bogotá y empezamos a pensar. A partir del guion empezamos a encontrar la cosa de bueno, pero no hay billete y es muy costoso esto que estamos pensando y no sé qué, y entonces le metimos la máquina de hacerlo todo con materiales reciclados y reciclar. Bogotá es una ciudad que está llena de basura, entonces en cada esquina encontrábamos todos los elementos y así nos lanzamos. Y eso es Bogotá, un reciclaje de todo, de ideas, de materiales, de texturas, de colores. Por donde íbamos, cualquier día aparecía Jaime con un pedazo de cartón. El otro día venía Camilo y se encontró unos radiadores en la calle, el otro día otra cosa, y así. Empezamos el proceso de escritura que fue en el 2010, a partir de ahí empezamos a construir todo el proceso. Esta película se murió varias veces, se murió varias veces porque fue muy complicado, porque fue largo el proceso, porque se nos cayó tres veces el equipo de trabajo. Teníamos un equipo de trabajo consolidado y al principio teníamos como para decirle a la gente, “¡hey!, te pagamos el transporte, te damos un alquito ahí y la comida”, pero entonces a medida que iba ocurriendo el proceso, “¡hey!, ya no te podemos dar el transporte” y ya entonces la gente se mareaba y no volvía. Y entonces al final esa fue una de las razones. Se murió varias veces. Sí, fueron tres años de camello, pues a partir de probar cosas también, porque digamos, no sabíamos cuánto tiempo se tomaba la

---

<sup>183</sup> *Tabogo*. Dir. Dairo Cervantes. Prod. Camilo de La Espriella & D. C. Lucy Duque. Colombia. 2014.

papa para que le saliera el pelo como queríamos, cuánto se demoraba el plátano para podrirse, ese tipo de cosas y todo eso fue un experimento. Pero bueno, la idea, redondeando el tema, nació de eso de ir y de criticarlo todo. Nos pasamos hablando mierda de todo el mundo y rajamos y a partir de ahí dijimos bueno, vamos a hacer una vaina que sea lo que nosotros creemos. Yo creo que, digamos, si uno quisiera hacer una síntesis de lo que es *Tabogo* y resumirlo en muy pocas palabras, sería como eso: en medio de la desesperanza esos dos personajes se encuentran. Ese es digamos, el *leit motiv*, o por decirlo en pocas palabras: dos soledades que estaban por ahí y en medio de la desesperanza se encuentran. Es más importante el trámite que el efecto. (Cervantes, entrevista # 24)

El gestor cultural de Francia, Antoine Sebire, desde la edición 24 del Festival de Cine de Biarritz en el 2015, donde se encontraba en calidad de jurado, habla de cómo percibe la noción de territorio en el cine y lo acompaña desde las convocatorias públicas y el ámbito de las acciones diplomáticas como agregado audiovisual de la Embajada de Francia en Colombia. Aquí describe el momento de su trabajo con el territorio como determinante en la apropiación del lenguaje audiovisual y cómo, durante su estancia en Colombia, existieron varias películas donde las regiones y territorios hicieron parte de sus propuestas estéticas y lograron hallazgos desde el lenguaje audiovisual. Ahora Antoine, en Argentina, desarrolla un trabajo parecido al que hizo en Colombia. Durante seis años acompañó procesos de coproducción de películas como *El abrazo de la serpiente* o *El viaje del acordeón* donde inversiones públicas del gobierno francés cofinanciaron y acompañaron el proceso de creación de estas películas. Sebire reconoce la incidencia del territorio en el cine colombiano que se hizo durante ese periodo de la siguiente manera:

Estuve cinco años trabajando en Colombia. Todavía no asimilo que ya no vivo en Colombia. Creo que es mi otro país. No es tan fácil, fue muy duro irme de allá porque considero que tuve suerte de estar viviendo en Colombia y de trabajar en este sector. Fueron años maravilloso a nivel personal también, porque lo pasé muy bien y a nivel profesional fue una época muy

ardua, con una especie de necesidad general de crear, de hacer películas, de filmar, de contar historias; un momento muy importante en la historia de Colombia en el ámbito de la creación cinematográfica. Colombia está viviendo algo similar a lo que vivió España con la movida. Tuve mucha suerte de estar alrededor de este movimiento y disfrutarlo. Siempre ha habido una relación cultural estrecha entre Francia y Colombia y la cinematografía francesa es un espacio bastante abierto que está interesado en conocer nuevos talentos y trabajar con ellos. Estamos en Biarritz donde hay un público increíble para ver películas latinoamericanas. Mi papel era hacer que se conocieran, compartan y trabajen juntas. Es una relación que se fortalece mucho. Creo que el cine colombiano va mejorando, diversificándose. Creo que cada año llegan nuevos talentos. Se están diversificando los temas, los géneros, las perspectivas que tienen los colombianos sobre su propia realidad. Me gustaría que más colombianos vean cine colombiano. (Sebire, entrevista # 8)

Desde Brasil, Louise Botkay, quien dentro de la industria global se dedica a la dirección de la fotografía, también realiza, con base en el territorio, películas y obras audiovisuales. Su experiencia como hija de diplomático le permitió conocer muchos territorios, culturas y formas de ser. En sus películas ella mezcla los lugares en los que ha vivido, sitios e historias que fueron importantes para el tiempo de su infancia y ahora reflexiona desde lo audiovisual. Louise vivió en Haití, en Portugal y Brasil su infancia, y con las oportunidades que tiene de volver a esos lugares como directora de fotografía, revisita esos lugares y crea especiales productos audiovisuales con esas influencias: *Inútil paisagem*<sup>184</sup>, *Vertières I, II, III*<sup>185</sup>, *Washed hands*<sup>186</sup>, *Vai e vem*<sup>187</sup>, *A film for Ehuana*<sup>188</sup>. Los temas de sus películas reflexionan sobre cómo esos territorios y lugares repercuten sensorialmente en ella y cómo desde ahí brotan elementos para la inspiración de sus productos. La entrevista desde el Festival de Cine de Oberhausen donde estaba en la Selección oficial con su cortometraje

---

<sup>184</sup> *Inútil paisagem*. Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2010. Cine.

<sup>185</sup> *Vertières I, II, III*. Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2014. Cine.

<sup>186</sup> *Washed hands*. Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2015. Cine.

<sup>187</sup> *Vai e vem*. Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2017. Cine–instalación.

<sup>188</sup> *A film for Ehuana*. Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2018. Cine.

*Vertières I, II, III*, habla de cómo el territorio está presente en sus películas de la siguiente manera:

Siempre viajando, toda la vida. Y yo volví a Haití unas cuatro o cinco veces, siempre para trabajar, como yo llamo el trabajo alimentar, haciendo la cámara para otras películas. Y siempre me quedo más para hacer mi trabajo. Entonces voy con mi material y cuando acaba el trabajo oficial, yo siempre pido para quedarme más tiempo. Y así fue y me quedé. Me fui al norte de Haití para filmar la escuela donde estudié cuando era niña. Ese fue el debut, el comienzo del filme, en la escuela católica que estudié allá. Pero estudié poquito y poco porque era poco disciplinada. Entonces mi mamá me sacó. Siempre que vuelvo a Haití quiero volver a los lugares donde viví, la escuela, la casa. Es un colegio católico en un país colonizado, con toda la carga de la catequesis. Con este pueblo que no es de Haití, no es exactamente de un país de África, pero una mezcla y que tiene una raíz animista, afro y varias religiones. Hay el vudú. Entonces, para mí habla de muchas cosas: hay dos momentos en la película, la muy importante, la *prayer* (oración) muy importante y la locura de la reiteración cuando hay un poco de libertad, trascendencia, letanías de estas niñas que quieren liberarse de este peso. Sí, hay esa imagen porque yo fui entonces a filmar allá y hacía un año que el terremoto había sucedido y filmé mucho en esta catedral para este filme documental que tenía que hacer allá y quería hacer una escena allá. Entonces, pues este niño que sale de la catedral con la mamá que viene para sacarlo y es un plano secuencia y se hizo solo un plano. Y en el filme para mí representa una especie de liberación, por eso la música vudú de esta gente que sale de la catedral totalmente destruida. Porque hay una otra vida después de esta masacre católica. Yo pienso que la decolonialidad es un tema muy presente, que el mundo hace de cuenta que fue en el pasado, que fue hace mucho, pero está totalmente todos los días. En Brasil es muy fuerte, la gente con la relación entre sí, el racismo, la manera de siempre hacer comparación con Europa. Y como tal vez tuvimos la colonización ahora estamos en sólo un pequeñito paso, después de eso; es como si estuviésemos colonizados y con estas relaciones

sociales entre la gente, como en la época de la colonia. (Botkay, entrevista # 70)

En las obras reseñadas, el territorio se ve de las siguientes maneras:

- Como inspirador de obras sobre procesos artísticos de pueblos y naciones indígenas.
- Como inspirador de obra particular de una ciudad y un momento histórico con énfasis en la violencia y la expresión artística musical urbana.
- Como inspirador de obras que son creadas por directores y para narrativas de otros lugares y con lenguajes distintos al del territorio.
- Obras que hablan desde el territorio estableciendo un diálogo con las miradas de exploradores y conquistadores. Creadas por profesionales del cine que comparten y crean respetuosamente con el lugar.
- Obras y acciones de gestión cultural desde el territorio que narran historias propias y son creadas por artistas y casas de producción nacidas y criadas en el lugar.
- El territorio se ve en obras que hablan específicamente de algunas problemáticas sociales de lugares donde involucran a personas locales como parte del equipo de realización.
- El territorio se ve en películas que representan filosofías y cosmologías narrando obras clásicas del lugar con actores nativos bajo la dirección de personal profesional audiovisual.
- El territorio se ve en procesos colectivos de creación donde la ciudad es constitutiva de una propuesta estética y vital desde lo audiovisual.
- El territorio influye en la creación colectiva de procesos de pedagogía continua en y sobre lugares de compleja realidad social en lo rural, con niños, niñas y adolescentes.
- El territorio se ve en obras sobre lugares sometidos a procesos de investigación-creación académica audiovisual con resultados estéticos propios e innovadores.

- Hay obras que logran una tendencia en el cine de su nación e impacto internacional representando bellamente en la ficción clásica historias urbanas íntimas y cotidianas.
- El territorio se ve también en obras que narran personajes específicos que involucran luchas y denuncias, feministas y sociales de determinados lugares.
- Hay obras que mezclan historias y miradas subjetivas con lugares de problemáticas particulares en noches urbanas. Con música, ropa, atuendos y prácticas ciudadinas.
- Desde el lenguaje de la animación también hay obras que reflexionan y representan un territorio usando elementos problemáticos de lo cotidiano transformando literalmente la basura para replicar una ciudad y narrar allí una historia entre el diablo y la muerte.
- Se ve el territorio también en películas que en su conjunto, desde un país, diversifican las miradas con la ampliación de géneros, formas de producción, incentivos oficiales y alcance en eventos especializados.
- Hay piezas que hacen práctica experimental de registro fílmico, material de temas en diversos lugares, incentivando miradas colectivas ancestrales más allá de las fronteras actuales.

## 4.2 La Violencia

Y aunque lo del territorio desde lo audiovisual a veces refleja actos violentos en unas obras, este asunto específicamente, como rol protagónico y determinante, también es un tema de la representación en algunas de los entrevistados para el acervo. Desde las diversas formas y dispositivos del audiovisual los ejemplos son amplios. El documental específicamente ofrece muchas profundas y diversas aproximaciones al asunto como matriz de elaboración o tema importante de varias obras audiovisuales.

La violencia es un universo conceptual difícil de abarcar. Para efectos de este texto, la violencia define situaciones donde existen violaciones a los derechos humanos que hacen parte de obras audiovisuales. Hay violencia cuando la vida “normal” de las personas es sometida a situaciones que rompen el cauce de un equilibrio y afecta de diversas maneras sus vidas, en casos extremos, hasta la muerte. Las violencias políticas de grupos guerrilleros, fuerzas armadas nacionales o fuerzas paramilitares tienen gran presencia en las películas de los creadores reportados. También hay violencias de bandas de narcotráfico, delincuenciales, de ventas ilegales de armas y situaciones específicas de historias y particularidades de los personajes.

Existen múltiples dispositivos desde lo real que representan actos donde son violentados derechos en poblaciones o individuos. En un caso particular del acervo el documental *Palabras Armadas*<sup>189</sup> de la cineasta colombo-japonesa Liliana Sayuri Matsuyama Hoyos, narra la historia de Yesid Arteta, un rebelde militante que, desde circunstancias políticas y sociales, tomó partido por sus ideas y perteneció a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC. El grupo armado rebelde hace unos diálogos de paz con el gobierno y Yesid cumple con todo lo que el proceso de paz le impone a él y a los integrantes de la guerrilla; sin embargo, el ambiente nacional hace que las injusticias y violaciones a sus derechos continúan, por lo que debe tomar el camino del exilio. En este documental parte de la historia de las violencias políticas

---

<sup>189</sup> *Palabras Armadas*. Dir. Liliana Sayuri Matsuyama Hoyos. Prod. Universidad Autónoma de Barcelona. Colombia. 2011. Cine.

en Colombia y, junto con la vida de Yesid Arteta como protagonista, se crea lenguaje audiovisual.

Liliana Matsuyama acaba de lanzar su primer largometraje, *María Salvaje*<sup>190</sup>, con el que trabajó más de ocho años en la comunidad indígena Amorúa en Puerto Carreño, capital del Departamento de Vichada, Colombia. También se puede ver el cortometraje documental *Mónica*<sup>191</sup> realizado en un taller con el cineasta iraní Abbas Kiarostami. La cineasta Liliana Sayuri Matsuyama Hoyos ofrece su entrevista para el acervo como presentación del documental completo en el programa *El Espejo*:

O sea, una cosa es lo que uno se imagina. Luego lograr hacer eso en imágenes, digamos, llegar a un acuerdo con los personajes. Además, digamos, en la medida en que quieres hacer un documental creativo supuestamente, también, pues requieres una colaboración diferente de los personajes. Ellos también tienen su propia vida y sobre el camino van decidiendo de qué manera quieren participar en un documental. Tienen también su apuesta política, que tiene que ver con la imagen que proyectan. Luego, aparte de eso, pues eso de ser directora yo no sabía qué era eso. Yo ahí entendí que era ser directora, camarógrafo, editor, pero pues ese es el aprendizaje. Entonces eso me pareció complicado, pues yo iba a eso, a formarme, pero sí, a veces me he preguntado pues el punto de vista del director, que tenía que tenerlo, yo no lo tenía. Ahí fui aprendiendo. Pues *Palabras armadas* es la historia de vida de Yesid Arteta Dávila, un exguerrillero de las FARC, ex comandante de las FARC, del frente seis, que luego pasa gran parte de su vida, diez años, en las cárceles colombianas y luego sale a Barcelona para ser gestor de paz e investigador por la paz de Colombia. Yo no quería hacer nada que tuviera que ver con Colombia cuando me fui a estudiar, quería cualquier cosa, pero lejos del conflicto, lejos de Colombia, porque sí quería explorar otros

---

<sup>190</sup> *María Salvaje*. Dir. Liliana Sayuri Matsuyama. Prod. La Trama Productora. Colombia. 2022. Cine.

<sup>191</sup> *Mónica*. Dir. Liliana Sayuri Matsuyama. Colombia. 2005. Cine. Se puede ver abiertamente en: <https://vimeo.com/130724906>

temas. Pero uno quedó enganchado porque creo que al escucharlos hay una historia de Colombia desde el punto de vista de los combatientes, sean guerrilleros, sean paramilitares o sean policías, soldados, que no conocemos. Eso es una historia que hay que narrar y con esto el escenario de posconflicto, pues esas historias hay que escucharlas, seguramente son contradictorias y duras e ideológicamente, no podemos estar de acuerdo. Por ejemplo, yo no estoy de acuerdo con las armas, incluso yo me he preguntado si hubiera nacido en los 80 o los 70, cuando era más legítimo tomar las armas, yo no las hubiera tomado. Pero creo que ahí hay una historia valiosa que vale la pena pues escuchar, y específicamente la posición de Yesid, de defender en este momento el desarme, pues me parece importante. También, pues es una historia de una persona, no solamente la historia de la guerra, también es la historia de las cárceles colombianas de alta seguridad, en donde hay presos políticos de muchos antecedentes, que también para mí era completamente desconocida. Y creo que también es una historia que nos hace falta conocer. Afortunadamente creo que ha tenido una buena acogida. (Matsuyama, entrevista # 69)

En una película de ficción, que se basa también en una historia de vida de una integrante del mismo grupo guerrillero, se habla de las múltiples violencias políticas en la niñez y en las mujeres que existen por la condición de guerra de distintas regiones de Colombia. La película es *Alias María*<sup>192</sup> de José Luis Rugeles, que participó en la selección Una Cierta Mirada de la edición 68 del Festival de Cine de Cannes en el 2015. Rugeles, que recientemente estrenó su tercer largometraje *Rebelión*, sobre el músico colombiano Joe Arroyo, y cuya ópera prima fue *García*, en *Alias María* narra cómo una joven guerrillera acompaña a una retenida o secuestrada embarazada que da a luz en el proceso de huida. La guerrillera cuida esa vida como la suya propia. El director reporta para el acervo las reflexiones y percepciones desde la violencia como determinante de las decisiones vitales en los personajes que hacen parte de la película:

---

<sup>192</sup> *Alias María*. Dir. Jose Luis Rugeles. Prod. Rhayuela Cine, Sudestada Cine S.R.L., Axxon Films. Colombia. 2015. Cine.

Yo siento que la película es una reflexión sobre la violencia. Y es importante porque yo creo que la gente se puede dejar conmover por algo que no quiere ver, pero cuando la ve es extremadamente bello. Empezamos unas investigaciones con chicas recién reinsertadas, que habían sido unas o atrapadas o bombardeadas o unas mismas habían desertado por esas ganas de ser mamás. Entonces eran muchas entrevistas. Empezamos a hablar con ellas. Yo recuerdo una que a mí me empezó a doler como el corazón y decía “mierda me voy a morir acá”. Las historias eran muy fuertes y empezábamos hablando como tonterías como qué comen, cómo duermen, después, cómo tiran. Después empezaba a entrar el aborto, después empezamos a temer y engordando, pero también fue todo un total descubrimiento de una Colombia que, yo creía que era un poquito informado, era totalmente desconocida. Entonces también la historia empezó a variar. Porque al comenzar la historia coral empezamos a meternos en ese mundo de María. Empezamos a ver que esa historia que estaba escrita por Diego Vivanco empezaba a tener unos paralelos en muchas vidas reales y con diferentes tipos de desenlaces. Hasta que encontramos una chica que se llama Yineth. Y nosotros estábamos contando una historia muy pequeña y simple, que digamos que es lo que me parece muy bonito, que no estamos tratando de generar un drama con una película gigantesca y no, es historia pequeñita, pero que toca muy hondo. Y al conocer a Yineth, dijimos mierda, hay que contar un poco más. Entonces empezó Daniela Castro a hacer un documental que se llama *Nombre de Guerra, alias Yineth* para contar otro pedacito de la vida de ella. Yineth estuvo colaborando con nosotros en la película también como una asesora de estilo, o sea, estuvo pegada al director de arte, estuvo pegada a mí como diciéndome mira esto se hace así. Pero empieza uno a conocer una cantidad de cosas de la vida de adentro de ellos, que yo digo “como que quieren más guerra”. Y a mí lo que me mueve a la reflexión es creo que no hay una cosa más aburrida que la guerra. Es irse de un punto A a un punto B, de un punto B a un punto C y después volver al punto A; en el punto que los bombardearon, mierda, son menos los que van al punto

B, acá van a reclutar y después van a C y los que los persiguen es la misma lógica. Van detrás del punto A y los coge una mina, son menos. Entonces yo siento que no hay nada más tonto que la guerra y que realmente es una botadera de plata muy grande y un negocio impresionante. Más de 50 años de guerra comprobaron que no funcionó. (Rúgeles, entrevista # 56)

Daniela Castro, productora y directora colombiana, fue asistente de dirección de *Alias María* en la etapa de preproducción y en la investigación-creación para la elaboración del guion y otros elementos del lenguaje audiovisual. Castro estudia y descubre con detalle los aspectos humanos de las mujeres que viven, desde el bando de la guerrilla, bajo una situación ilegal y anormal de guerra, en la cual todas las violencias son potenciadas, elaborando siete bellas aproximaciones a las diferentes formas de ser de una mujer en la clandestinidad, lo rural, lo urbano, lo laboral, y las decisiones vitales que marcan su cotidianidad. Esto se refleja en su ópera prima *La mujer de los 7 nombres*<sup>193</sup>. Tanto en *Alias María* como en esta última película, el lenguaje audiovisual hace énfasis en las violaciones que sufren las mujeres en medio de la guerra, trabaja con la violencia para ser convertida en estética e imágenes y sonidos, mientras la atmósfera podría ser en clave de redención; así es como se da el proceso de investigación-creación audiovisual. En estas obras se observa cómo dentro de esos actos violentos, en la ilegalidad y el imperio de las armas y estrategias de la guerra, también se mantiene algo de humanidad y cómo con ello se hace material artístico audiovisual que permite, desde lo emotivo, reflexionar, empatizar y entender algo de esa situación problemática.

Durante la preproducción de *Alias María* entrevistamos a muchísimas mujeres exguerrilleras, entre las cuales apareció una mujer que se llama Yineth y yo me enamoré profundamente de ella. Y decidimos comenzar a hacer un documental. Un documental que trata de abarcar un poco otro lado de la historia que abarca María. Es un personaje que su pasado enmarca muchas de las cosas que cuenta la película, pero que tiene,

---

<sup>193</sup> *La mujer de los 7 nombres*. Dir. Daniela Castro. Prod. Federico Duran, Martin Aliaga. Colombia. 2018. Cine.

digamos, tres componentes fundamentales y es que Yineth hace de una mujer que ha tenido más de siete nombres en su vida y que representa que la única manera para sobrevivir en un país como este es a través de la reinención y de la transformación. Ella es reclutada a los 12 años en el marco del fallido proceso de paz de San Vicente del Caguán, y hoy, 15 años después, trabaja para el Estado, ayudando a reinsertar personas y convenciendo a escépticos empresarios para que contraten a excombatientes. Entonces, es muy bonito ver cómo dentro de un proceso de paz y otro, hay un período de guerra que marca y delimita, digamos, la historia de vida de una mujer. Llevamos más o menos el 40% del documental rodado, porque además lo rodamos también en simultáneo con la película, y Yineth trabajó para la película, fue la asesora de estilo. Fue la que ayudó a todo el equipo de arte a construir los campamentos, a construir la verosimilitud de lo que se veía, incluso desde el guion. Fue una persona que acompañó todo el último proceso de deconstrucción de ese guion, en el sentido en que nos decía eso no pasa, deje de hacer novelas. Y, además, digamos, paradójicamente, ella es una persona que adora la televisión. O sea, lo que ella más recuerda en la vida es la primera vez que ella ve un televisor a color. Entonces fue muy interesante involucrarla en el sentido que era ir y provocarla a ella para ver qué sentía ella en la representación de la vida a la cual ella sobrevivió. Entonces, por un lado, era muy canchera y por el otro se quebraba y se emputaba con nosotros, porque nosotros lo hacíamos de una manera divertida. Pues yo siento que es una película muy importante porque habla de una realidad y de una constante ante la cual nosotros nos hemos vuelto demasiado indiferentes, o demasiado polarizados. Y creo que es muy importante poderlo ver desde otro lugar para, justamente, poder revisarnos también un poco. Porque creo que la única manera de transformar nuestra historia, no estoy diciendo ni siquiera en algo mejor o peor, sino simplemente modificarnos, es a través de la autorreflexión. (Castro, entrevista # 26)

El asunto de las violencias políticas también puede ser visto en sus características desde lo rural y en lo urbano. Hay varios estudios sobre el asunto, específicamente

en Colombia está el ensayo “Cinembargo Colombia” de Juana Suarez<sup>194</sup>. Lo que se deja ver es que algunos personajes de las películas están en situación de desplazamiento forzado por los actos violentos y deben abandonar sus lugares de origen, mayoritariamente, desde el campo y huir a lo urbano para salvar sus vidas, y en ese momento las estéticas y guiones de las obras se trasladan a formas de violencia en lo urbano.

En algunos casos la violencia política es algo que pasó, una especie de trasfondo de la historia de los personajes. Para los roles principales, una acción pasada en algún bando de la violencia los determina, y luego vuelve a aflorar en el presente narrado de la película. Los personajes protagonistas son atravesados vitalmente por actos violentos que detonan la obra audiovisual. En el caso de *Magallanes*<sup>195</sup>, película del actor, director y político peruano, Salvador Del Solar, esos ecos vuelven a aparecer, pues el protagonista, un conductor de taxi “pirata”, en cierta ocasión recoge a una víctima de sus anteriores acciones y necesita de alguna manera resarcirse con ella. Y tal vez la concesión, pensando en el impacto de audiencias, que se le hace desde el lenguaje audiovisual, es incluir elementos del melodrama que ya son recurrentes y se usan para expresar también los deseos de redención del personaje. El conflicto del protagonista inicia cuando encuentra la posibilidad de chantajear a un viejo militar, jefe y victimario de la pasajera, como una opción para compensarla monetariamente; algo así como recurrir otra vez a la violencia, pero ahora como un acto de equilibrio a favor de la víctima. El diálogo de posibilidades de superación de la violencia, la memoria, la búsqueda de la verdad y las posibilidades de representaciones y vivencias colectivas armónicas están como lenguaje audiovisual en la obra.

Salvador Del Solar, en Latinoamérica más conocido como actor de televisión que como director, fue ministro de cultura del Perú en el año 2016. En la entrevista para el acervo desde la edición 63 del Festival del Cine de San Sebastián del 2015, donde el filme *Magallanes* competía en la selección Horizontes Latinos, Salvador redondea

---

<sup>194</sup> Suárez, Juana. “Cinembargo Colombia”. *Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, Colombia, 2009.

<sup>195</sup> *Magallanes*. Dir. Salvador del Solar. Prod. Péndulo Films, CEPA, Proyectil, Tondero producciones, Nephilim Producciones. Perú. 2015. Cine.

cómo la violencia es narrada en una clave de posibilidad de superación, donde los victimarios, de alguna manera, reparan o cuentan la verdad a sus víctimas. Así lo reporta para el acervo:

*Magallanes* es una historia sobre un reencuentro. Magallanes es el apellido de nuestro protagonista, que es un taxista a cuyo carro sube como cualquier otra persona, una pasajera que no es como cualquier otra, que él reconoce por el retrovisor. Ella no lo ve porque está en lo suyo, pero él parece que hubiera visto un fantasma y entonces oculta la cara, la deja rápidamente en su destino. Pero luego él no puede resistir la tentación de seguirla y lo hace a escondidas, y descubre que ella está pasando por apremios económicos muy difíciles y decide ayudarla de alguna manera. Él, sin embargo, no tiene ningún dinero. Entonces se embarca en un plan de hacer un chantaje a un tipo poderoso con una fotografía que él tiene para tener suficiente dinero como para presentarse ante ella con algo que ofrecer en las manos, solo para descubrir que esta mujer preferiría perderlo todo antes, dejarse ayudar por él, por lo que él representa el pasado de ella. Así que es una historia de un reencuentro, de un intento de redención y de acercarse lo más posible a la idea del perdón, aunque en el lapso de la película esto se quede corto. Quizá no estamos listos todavía para el perdón, que es algo que hay que reconocer. Yo en un momento quería que llegáramos al perdón y luego fue obvio que no había necesidad y que además los personajes no lo están reclamando. Pero lo que sí reclamaban era procesar este pasado doloroso nuevamente para poder relacionarse con él, en lugar de pretender que no existe. Una lección de dignidad y de comprensión de que hay límites para lo que el dinero puede conseguir. A este personaje, el personaje de Celina, se le ofrece repetidas veces un dinero y claro, ella necesita pagar la renta, necesita pagar su préstamo para la peluquería, es parte esencial de la vida, pero no es todo en la vida. Y lo que a ella le ocurrió y lo que precisamente dispara su monólogo en quechua es la palabra de negro. No alcanzará jamás el dinero para reparar lo que se le hizo. Sin embargo, acercarse y reconocer el daño, tomar responsabilidad, pedir perdón, tiene un efecto

curativo que en estos aspectos psicológicos el dinero jamás podría alcanzar. (Del Solar, entrevista # 91)

Aportando al tema, y tomando un elemento concreto de la violencia, algunos cineastas del acervo han creado obras sobre el tráfico de armas en los que profundizan en las causas de la violencia. En estas obras muestran cómo las bajas en cualquier bando no serían posibles sin estas “herramientas”. La obra aquí reseñada es *600 millas*, del director mexicano Gabriel Ripstein, y en ella pone en evidencia la ambigua ética de la venta de armas: legal en un territorio e ilegal en otro; además, enseña cómo desde el poder se permite un sistema que funciona fuera de la legitimidad y donde no existen reparos por los derechos humanos, lo que multiplica diversas formas de violencia. Las armas son una forma de concretar los ambientes y acciones violentas para lo audiovisual. Este caso de la dualidad legalidad-ilegalidad se hace evidente en la frontera entre Estados Unidos y los Estados Unidos Mexicanos.

En el tema de las armas de fuego se pueden encontrar varias aplicaciones de la violencia, por ejemplo, la violencia política responde entre muchas más variables, a que las armas llegan de maneras ilegales a los grupos rebeldes que con ellas mantienen y aúpan la situación de guerra. Las armas también soportan las bandas de delincuentes y carteles del narcotráfico, tipos de violencia presentes en las obras de las cuales hablan los creadores del acervo. Desde la edición 63 del Festival de Cine de San Sebastián del 2015, en la selección Horizontes Latinos, en la cual participaba *600 Millas*, su director Gabriel Ripstein reflexiona sobre el tema de su película y la forma como estudia y se acerca a la violencia por medio del objeto material, las armas. Para el acervo lo expresa así:

Yo lo veo como una codependencia bastante perversa. Por un lado, tienes el flujo de drogas que va de México a Estados Unidos. Estados Unidos tiene un apetito feroz por drogas. Esas drogas generan muchísimo dinero, que fluye hacia México y luego ese dinero regresa en parte a Estados Unidos a través de la compra de armas. Hay zonas de México que están en ese estado de guerra y usan armas que vienen de EEUU. En México

está prohibida la compra y venta de armas, así que estos grupos criminales que se matan de manera despiadada disparan balas que vienen de EEUU. Tuve la gran fortuna de contar con dos actores que tienen muchísima experiencia. Por un lado, Noé Hernández tiene 35 años de carrera, ha trabajado con los directores que yo más admiro. Por otro lado, Cristian Ferrer, este actor mexicano que a pesar de ser actor joven tiene ya mucha experiencia. La suerte que tuve fue que los dos entendieron muy claramente el tono y el tipo de historia que se estaba contando y cómo se estaba contando; eso le dio mucha profundidad a los personajes y a las situaciones que se ven obligados a vivir. Ambos son actores muy generosos, tanto el uno como el otro como conmigo y ambos trajeron muchísimo a la mesa. Yo quería hablar de un momento en el que las lealtades incluso las familiares se corrompen. La traición es común desafortunadamente en este mundo donde hay mucha violencia y hay mucho miedo y hay peligro. Ese peligro y esa traición no respeta incluso los lazos familiares. Era interesante explorar eso. Era lo que me interesaba, contar la historia de la gente normal. No quería contar la historia de grandes capos de la mafia o los grandes súper policías que arquetípicamente se muestran en el cine de Hollywood. Yo quería gente común y corriente, el jovencito, el último eslabón de la cadena, los desechables. Igual el personaje del agente de la policía no es un superhéroe, no es un super policía. Los dos cometen errores, ninguno es ni bueno ni malo, eso a mí se me hace mucho más leal y de alguna forma más escalofriante. No quería hacer una caricatura, ni una simplificación de estos jugadores de este complejísimo mundo. En distintos países, los distintos públicos se conectan o perturban por distintas cosas. Recuerdo una exhibición de la película donde el público europeo estaba muy sorprendido de que fuera tan fácil comprar armas en EEUU, porque no se suele contar eso. Yo fui muy riguroso en cuanto a la veracidad de contar las cosas como son: así de fácil es comprar armas en EEUU y así de fácil es llevarlas a México. Es real, no estoy inventando nada y mucho público se ha sorprendido con eso. Traté de hacer bien la tarea, ser responsable y de ir al lugar donde filmé, hablar con la gente. Tuve la fortuna de que me abrieron mucho las puertas. Por ejemplo, los vendedores de armas. Todos

los vendedores que aparecen en la película son vendedores de verdad, no son actores. La gente leía el guion y comentaba y yo pensé que en algún momento iba a herir algunas sensibilidades, pero no. Es un ambiente muy fuerte y a mí me parece terreno fértil para el cine. Pensé que la mejor manera, la más respetuosa, más honesta de aproximarme, pues era sin pretensión, sin una “glamurización” de la violencia. Yo buscaba un lenguaje cinematográfico acorde al tema y en este caso era un lenguaje de una naturalidad absoluta; eso permeó el tono actoral, el diseño de producción, la puesta en escena, la luz, el vestuario, todo. (Ripstein, entrevista # 38)

Gabriel Ripstein detalla su juicioso trabajo al asumir el tema teniendo en cuenta esa larga tradición familiar en el cine. Su padre Arturo Ripstein es un destacado realizador mexicano con más de 25 largometrajes y él es también un productor cinematográfico. El cine de Ripstein, Buñuel, Gavaldón, en películas como *El lugar sin límites*, *Los olvidados* y *Macario*, y recientemente el de Reygadas, Iñárritu y Escalante, han tratado el tema de la violencia.

Una mirada donde la violencia es profundizada seriamente desde los elementos del lenguaje audiovisual es el cine de Amat Escalante. Sus películas muestran personajes y atmósferas donde la violencia es la forma de comunicación y todo lo que sucede está fuera de una legitimidad “normal” y la violación de los derechos humanos es la norma. Estas películas se ubican también entre los intersticios de la legalidad social y cotidiana, va a los lugares de la ciudad donde se consigue la mano de obra en negro, se mete en mundos donde todos son narcos, y también a lo rural. Escalante ve la violencia como algo visceral y material potencial para el cine y sus posibilidades como lenguaje y dispositivo comunicativo. Su cine sigue una larga tradición del cine mexicano donde se problematiza con las representaciones audiovisuales de la violencia, sus posibilidades o desesperanzas.

Tal vez el cine de Amat Escalante revela esa imposibilidad de la ruptura del círculo violento y lo expresa en sus personajes y situaciones como forma de ser, destino y

camino. En el 2023, en Cannes, Escalante estrenó *Perdidos en la noche*. Además de este largometraje, tiene codirecciones en *Revolución*, *Vidas violentas* y desde la dirección *La región salvaje*, *Heli*, *Sangre y Bastardos*. Desde la edición 61 del Festival de Cine de San Sebastián en el 2013, Escalante aporta para el acervo, así:

Es sobre dos culturas, la mexicana y la norteamericana, que tratan de convivir en Estados Unidos pero que chocan. Y en la película pues diseñe como un choque muy violento que vemos ahí entre la cultura mexicana y la cultura americana, no cultura, pero de alguna forma la cultura representada en estos dos mexicanos que son los más comunes, que son los que se van a Estados Unidos a buscar oportunidades y todo eso. La violencia me inspira, es un elemento muy visceral. (Escalante, entrevista # 5)

En algunas obras el territorio es sobrepasado por la violencia como tema. Hay aquí un debate que merece atención. En el cine comercial, o el cine que más difusión tiene, pareciera que el tema de la violencia destaca, y en algunos casos, esa violencia no se usa como reflexión o para revelar algo sintomático en la sociedad, sino que el tratamiento de esa violencia como lenguaje se queda en el espectáculo del acto. Y aquí surge toda una discusión decolonial: ¿hasta qué punto se expresa un territorio o se usan elementos del lugar para ocupar un espacio en el entretenimiento de otras poblaciones por la persistencia de un tema?

Por otra parte, también hay creadores que con el territorio y el tema de las violencias hacen obras de arte de autor u obras de arte industriales en el cine, en las que hay un cuidado ético y estético aplicado al tema, películas que parecen pertinentes e indispensables en tanto que plantean un diálogo con temas determinantes de lugares concretos en momentos históricos problemáticos. Es muy difícil demarcar ahora lo industrial, diferenciar lo comercial y lo de autor; son agrupaciones ya innecesarias de medir. Y según lo reportado por los creadores en el acervo, siempre existe un cuidado en no tratar a la ligera el tema y muy al contrario profundizar en él para evitar estereotipos y formulas fáciles de éxito en la industria del cine.

En una visión crítica, Nicolás Azalbert, desde el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz, aporta al debate con una entrevista del acervo. Azalbert habla del cine colombiano, del cine argentino, del cine mexicano y de nuevas representaciones de la violencia como un tema históricamente representado. El crítico señala cierto oportunismo de algunas realizaciones, tocando temas por *marketing* en detrimento de las películas que se necesita hacer o resultados de profundos ejercicios de investigación-creación. Algunas películas intentan denunciar o participar de una violencia con la que quedan fascinados los principales festivales y públicos de cine en Europa, que abre ciertos circuitos de exhibición, pero que tal vez no aportan nuevas búsquedas de un lenguaje audiovisual reflexivo, revelador en sus países originarios.

Y me parece que para el cine latinoamericano en general el peligro más grande ahora es intentar coincidir con las esperanzas de Europa, hacer películas o festivales para el mercado europeo y tratar temas que a los europeos les gustan, pero eso es un cliché y me parece muy importante salir de esos clichés y adquirir unas temáticas propias, por eso me interesa tanto el cine de Oscar Luis Navia o de William Vega, que tratan de otros temas o tal vez de los mismos temas pero con un acercamiento diferente, no con una complacencia sobre la violencia, se acercan de otra manera y eso me parece importante.

Lo mismo con Chile. Mi abuelo Salvador Allende va a Cannes gana un premio, pero, ¿por qué?, porque solamente se habla de Salvador Allende. Para Francia, por ejemplo, ¿Chile qué es? Chile es Pinochet y Salvador Allende y muchas películas chilenas hablan de eso. Es importante, es un pasado que todavía está muy presente, son sufrimientos reales. Pero me parece también que hay una forma de oportunismo al tratar estos tipos de temas para complacer a Europa, conseguir coproducciones o que se presenten las películas en escenarios europeos. Y por eso creo que los cineastas en Latinoamérica tendrían realmente que hacer películas que ellos necesitaran hacer. (Azalbert, entrevista # 81)

En ese sentido de la importancia en la realización de cumplir un esquema y no desarrollar obras pertinentes o búsquedas de un lenguaje audiovisual propio, el cineasta Pedro García Mejía, colombiano que ha trabajado en México, vuelve a aparecer en este texto aportando lo siguiente:

También hay cosas del cine colombiano, del cine latinoamericano en general, sobre todo en los últimos años, donde hay unos largos que parecen cortos largos: la cámara muy fija mucho tiempo, no pasa gran cosa, da la sensación de que no toma mucho en cuenta al público general, no quiero decir que haya que dar sólo cosas fáciles, pero tampoco tan inalcanzables, tan artísticamente pretenciosas. En parte a eso se debe que haya algunas películas con un gran éxito en festivales, pero no en taquilla. Es como si a veces quisiera hacer postales para europeos, únicamente con personajes de clases populares. (García Mejía, entrevista # 88)

Juan Mauricio Ruiz, desde la producción, vuelve a aparecer en este texto aportando a la idea una visión que involucra a las audiencias:

Hay una cuestión que es difícil de controlar y es la idea de que el cine colombiano es un cine que se parece a esas producciones donde le venden la idea a uno de que el colombiano es un sujeto de mal gusto, con historias repetitivas o por otro lado le están mostrando a uno violencia. Entonces ya creo que eso está en la cabeza del espectador y por eso dejaron de ir (a ver la película) porque piensan que todo el cine es igual. Ese cambio de mentalidad, que sinceramente no sé cómo se logra, pero por el lado institucional ayudaría muchísimo contar con una regulación, que garantice las salas, que por lo menos uno tenga la oportunidad de mostrar sus películas. Si eso se garantiza poco a poco se puede ir trabajando en la mentalidad de la gente. (Ruiz, entrevista # 60)

Y profundizando en esa mirada crítica de narrar desde un territorio sin abarcarlo con autenticidad y al enunciar mayoritariamente un tema o resaltar un aspecto que no lo representa verdaderamente, pueden tomarse visos peligrosos en el manejo del cine como herramienta de pensamiento colectivo e inclusive afectar en las decisiones políticas de las audiencias. La investigadora ecuatoriana María José Martínez, desde su condición de integrante del jurado ecuménico en la edición 67 del Festival de Cine de Cannes del 2014, aporta para el acervo una explicación de la influencia que a veces tienen los poderes políticos y económicos en el uso de ciertos temas como la violencia para generar impacto social y cierta manipulación ciudadana:

Consiste básicamente en que aprovechándose de la necesidad que tenemos los seres humanos de contar historias y de recordar historias, como un mecanismo atávico de sentirnos seguros y transmitiendo entre nosotros como especie, conocimientos que pueden ser fundamentales para nuestra sobrevivencia colectiva, aprovechándose de ese mecanismo que está muy arraigado en la psiquis humana, que tienen que ver con nuestras mitologías, los *storytellers* o los *spindoctors*, como se les conoce en el mundo político, lo que hacen es aprovecharse de ese mecanismo y crear historias para justificar prácticas políticas. Puedes hacer ese análisis en películas, pero también puedes aplicarlo a discursos de políticos. Es interesante lo que puedes encontrar cuando se trata por ejemplo de leyes que tienen que ver con migración. Vas a encontrar que la estructura de los discursos y los elementos de los discursos son básicamente los mismos, eso te hace preguntarte: ¿qué hay aquí detrás? Tú escuchas un discurso de un político en Ecuador, un político de derecha que habla sobre migración y escuchas el discurso famoso de Tony Blair frente a las Naciones Unidas, hace unos seis años, y escuchas el discurso de Arias Cañete y te das cuenta que tienen los mismos elementos, la misma estructura. Y te da por pensar: ¿será que todos asisten a la misma escuela o es que el lenguaje del odio es universal? Y yo creo que hay un poco de las dos cosas. Siempre están estos *storytellers*, estos *spindoctors* detrás diciéndoles: esta es la historia con la que vas a justificar tal proyecto de

ley, tal cambio en la situación y te inventas la historia. (Martínez, entrevista # 76)

Parece entonces que existe una narración sobre la violencia que mantiene el tema en una dirección en la cual se mezclan las realidades narradas con las que existen no de manera problemática, ni con enclaves en la superación o redención, sino más bien aceptando o tal vez legitimando el estado violento de las cosas. Puede ser que, al tratar el tema, se acepten otros intereses que quieren sostener de alguna manera el *statu quo* de la violencia.

Rubén Mendoza, joven y prolífico director de cine colombiano, con cinco largos en su haber, ha pasado por varias regiones de Colombia y diferentes tipos de situación donde son violentados los derechos humanos: ha estado en la ciudad de Bogotá con su primera película *La sociedad del semáforo*; en zonas rurales con obras como *Tierra en la lengua*, *Los viajes del calavera*, *Señorita María: La falda de la montaña*. Habla de la violencia contra la mujer, en varios de sus momentos etarios como la niñez, la adolescencia, la juventud y la adultez, en *La niña errante*. Rubén Mendoza, en entrevista para el acervo en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, donde participaba en la selección oficial con su película *Tierra en la lengua*, relaciona la realidad violenta de Colombia con el cine y la cultura en general.

Porque el negocio más grande, por encima del narcotráfico, es la ignorancia. Eso es lo que permite que se vote mal, que la democracia sea un jabón para lavarse las manos, que no pueda usar el voto con responsabilidad. Filmar en Colombia es una cosa muy hermosa, por la generosidad del camino, la misma gente que te ayuda durante el día, se sienta por las noches a ver esas novelas. Todo tiene esa doble naturaleza, entonces quién es uno para juzgar. El problema de fondo no es del cine, ni siquiera de las mafias de exhibición, es un problema de educación, por lo tanto, un problema de Estado, al Estado le resulta muy rentable y le conviene la ignorancia. Es que uno no sabe qué opciones hay. Uno como colombiano cree que todas las carreteras del mundo son horribles y no,

por ejemplo, en Ecuador, o uno piensa en la seguridad social en otros lados...es una labor muy importante que pueden hacer ustedes. Cuando la gente vea que hay opciones, cuando dejen de respetar de manera errónea a quien no deben respetar, se abrirán muchas puertas. (Mendoza, entrevista # 90)

También de Colombia, donde el tema de la violencia parece instrumento normalizado y relacionado a la creación audiovisual, Silvia Vargas, productora de *La vendedora de rosas*, describe posibilidades y miradas creativas desde lo audiovisual que podrían expandir las formas de abordar la violencia. Desde la edición 24 del Festival de Cine de Biarritz en el 2015, Vargas lo plantea así:

Comparado a hace 20 años, este es un momento estupendo para el cine colombiano. Evidentemente el trabajo que se hace través de Proimágenes en movimiento es un trabajo impresionante, porque ha consolidado la posibilidad de que se hagan más películas y que el cine colombiano se dé a conocer. Es una empresa de promoción de cine, que tiene dinero y facilidades, que en 10 años ha llegado a evolucionar muy bien. Estando en Europa cuando ves las películas colombianas, ves películas de paisajes, de drama, de nuestra realidad, que tal vez en Colombia nosotros las podemos entender, pero en el exterior pueden parecer películas repetidas, insistentes, que si no conoces el cóctel socio-político de Colombia pueden pasar como el mismo tema visto de distintas maneras. Hay que trabajar en los guiones para que las películas tengan un principio y un fin acertados. Hay que hacer un trabajo de guion y de distribución acertada. Es la mejor época y es un orgullo, cuando esta uno en el extranjero, ver películas (colombianas) cuando antes no se podía. Y hay gente que ha sabido organizar muy bien sus estructuras, sus casas de producción, lo que se llama posicionarse de una manera competitiva para estar en los festivales. Esa oportunidad no la tiene todo el mundo en Colombia aún. Algunos directores y productores se han posicionado en los festivales. Debería ser algo más amplio, mirando cosas más vanguardistas

de bajo presupuesto. Eso aprendí de Roger Corman, que hay que ver las cosas que están hechas con bajo presupuesto, que tienen un valor cinematográfico sin igual. Estilo *Pepos* de Jorge Aldana, producido por Erwin Goeguel. El cine independiente sigue siendo importante. Un productor independiente es vital para la calidad y para el fondo de una película. (Vargas, entrevista # 96)

Silvia Vargas fue una de las productoras de *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria. Este cineasta nombrado anteriormente como ejemplo de un cine territorial con su primer largometraje *Rodrigo D no futuro*, es también conocido por críticos y estudiosos por la creación de una obra poética y una especial investigación audiovisual sobre la violencia en Colombia, enfocada en la ciudad de Medellín.

Jordi Balló y Xavier Pérez en un destacado estudio sobre narrativas audiovisuales desde la figura y las obras de William Shakespeare<sup>196</sup>, reflexionan sobre *Rodrigo D no futuro* y *La vendedora de rosas* como ejemplos de construcción audiovisual alrededor del territorio y la violencia. El aparte dedicado a Víctor Gaviria se titula “La brutalidad cotidiana”. Los autores señalan las coincidencias de los finales de ambas películas, viendo en ellas una “formalización dramática del no-progreso, como poética autoral de protesta y resistencia” (105-106). Los autores lo explican así:

La protagonista vende rosas para pagarse las drogas que consume y la pensión en la que duerme, a la vez que intenta sobrevivir en una ciudad irrespirable y violenta. Después de una persecución a causa de un reloj, acabará muriendo en los mismos espacios de Rodrigo D, por culpa de una bala que no iba dirigida a ella: una terrible confirmación de la imposibilidad de vivir una vida mejor. Como ratificación fatal de que aquello que explican estos dos films no constituye una mera simulación, debe decirse que la mayoría de los protagonistas y secundarios que trabajaron en ellos no los sobrevivieron, víctimas de un ambiente y de una situación de los que

---

<sup>196</sup> Ballo, Jordi. Pérez, Xavier. *El mundo, un escenario: Shakespeare, el guionista invisible*. Barcelona. España: Editorial Anagrama, 2015.

fueron protagonistas directos, tanto en la pantalla como en la vida real.  
(105)

Tristemente eso sigue sucediendo. Hace poco uno de los protagonistas de la película *Los nadie*, de Juan Sebastián Mesa, también en la ciudad de Medellín, murió sin lograr superar el ciclo violencia-autodestrucción de las drogas.

Sobre este tema y con una mirada global de la problemática, Oliver Stone se refiere a la violencia política internacional en la edición 61 del Festival de Cine de San Sebastián del 2013, desde donde habla en una entrevista que hace parte de nuestro acervo. La entrevista giraba en torno a la serie documental *La historia no contada de los Estados Unidos*. El señor Stone, al percatarse de mi origen, empezó a explicar cómo en ese momento el gobierno colombiano y la larga relación histórica con Estados Unidos, han permitido, a expensas de intereses norteamericanos y los vínculos con clases corruptas de Colombia, que la violencia haga parte de la cotidianidad de las gentes. Las falsas guerras contra las drogas o apoyos para un fortalecimiento de la democracia en Colombia han sido más bien usadas como herramientas políticas de gobiernos en contra de sus opositores y estos desde el poder se han aliado y mantenido los carteles y los negocios ilegales.

Columbia is hopeless. You can't get independent. You have too many American bases already. You've sold them out, that great hero of yours, the president Uribe! We owe him his strength and his alliance with the United States against drug lords and against Farc. Long live Uribe. I like Santos, I don't know where he's at now, but it's too bad that the Colombia can never get independent of the US, the United States. You know they moved in on you in the name of fighting drugs. They moved police, espionage, and military bases. They really conned you, they really can you guys. I mean can't believe how stupid your leaders were; whereas I have to say Bolivia and Venezuela and Ecuador, Argentina, Brazil, were a lot smarter. So, turn it around! And once they get in it's hard to get them out. Well, we go into a Bush, the age of terror. At the end, and we talk about

this lawlessness that came about with 2001, and using the attack as a shield to justify all his actions, Bush broke the law repeatedly, internationally and domestically, eavesdropping on all domestic citizenry, changing the laws, suspending habeas corpus, bringing back torture and then abroad, listening on his allies, attacking Iraq, ignoring the U.N, ignoring the weapons inspectors. And essentially saying we're going to do what we want to do. You have known, but there's nobody except us. You're either with us or you're against us. That's a declaration of law that is barbaric. You're either with us or against us. You can imagine a gang on the corner. They say the same thing: you're either with us or you're against us. So that's the mentality: Obama has done nothing basically to change that. We are still eavesdropping everywhere in the world on all our allies as well as all our citizens eavesdropping. That's we may not listen in now, but we will listen in if we have to later. We all know that we have very little confidentiality in our businesses, our computers, our banks. There's no way no way you can do it. The United States has tightened up considerably all in the name of fighting terrorism and fighting drugs, fighting this, and finding that. The world is a shrunken place, it's 1984 times to times 100 magnified. Now you're asking me about topical news. I'm not really you know. I mean I've been working for five years on history, so history is really. I look through the examples of the past. I don't sometimes know, you can't tell in Egypt sometimes or in Syria what's really going on because we don't get accurate information. We get frontline reports very confusing. I know about Syria that the United States has been trying to destabilize Syria for quite a bit of time. And I think that the fact is that we were what we did in Iraq was so heinous; we left behind such a mess that we should apologize and stay out of this problem. We've created a bigger mess. And the fact that we even think we can dictate terms to Syria like there's an arrogance behind that, like what should we do about Syria? I don't buy that. I think United States to back off. (Stone, entrevista # 84)

Entre los diálogos sobre violencia y cine encontrados en el acervo, este de Oliver Stone (tal vez el director más influyente a nivel global que aquí participa) nos pone ante la participación del público para que reflexione sobre la violencia a partir de los

relatos cinematográficos. El cineasta pone la mirada y reflexiona, más allá de la película y las aproximaciones audiovisuales al tema, sobre las posibilidades de impacto de estas obras sobre el público y las posibilidades de cambio. Las películas sobre la violencia también podrían ayudar a cambiar percepciones de la audiencia al plantear emotivamente la necesidad de participación del espectador para afectar las situaciones cíclicas y repetitivas del fenómeno. En ese sentido, Santiago Mitre refiriéndose al trabajo conjunto que hace la audiencia y la obra sobre la violencia en su filme *Paulina*, lo expresa así:

Es una película muy abierta que le pide mucha participación al espectador, que lo interpela, todas las reacciones son posibles y son válidas. Parte de la propuesta es esa. Prefiero un espectador enojado que indiferente. Me gusta cuando el cine te pone en ese lugar de incomodidad. El personaje (Paulina) es totalmente controversial. Ella está cuestionada dentro de la película. Es lógico que esos cuestionamientos que pasan dentro de la dramaturgia de la película se trasladen al público. Ella tiene una reacción ante lo que le pasa, que es muy singular y se aferra a sus decisiones y sus convicciones iniciales como posibilidad de seguir adelante y salir de ese lugar de víctima donde todo el mundo la quiere poner. Ella tiene una reacción en contra de la violencia, pero ese ataque la pone en posición de decir basta con la violencia y ella entiende que el sistema penal y judicial combate la violencia con violencia y ella no quiere que nadie reciba violencia. (Mitre, entrevista # 93)

En un acercamiento a la violencia, no desde esta como un acto sino como el deterioro que sufre un cuerpo, y no por algún arma, Gaspar Noé nos presenta una obra sobre lo violento que puede ser el proceso a través del cual el cuerpo se desvanece y se va acercando a la muerte. Alejado de sus temas más frecuentes, el cineasta Gaspar Noé reflexiona, desde su película *Vortex*, acerca de lo violento que puede ser el acercarse a la muerte o a la pérdida de humanidad, representada en la pérdida de la memoria de cualquier ser. Toma como objeto del registro audiovisual la violencia que una

enfermedad como el Alzheimer enrostra a un cuerpo humano y reflexiona desde ahí profundas cosas de la condición humana.

Esta película es violenta porque describe la inutilidad de la experiencia humana, pero no hay ningún acto de violencia realmente en la película. Sobre todo, es un desastre. Y debido al paso del tiempo y la decadencia molecular de los personajes principales que se están derrumbando desde adentro. Pero nuestra película puede ser violenta psicológicamente, pero en los hechos no es nada violenta. Es una película apta para todo público. Si tengo que hacer una representación de la existencia humana, es lo que más se parece a la existencia humana. Porque casi todas las familias han tenido un abuelo o un bisabuelo, o una madre que está enferma como la de mi película y son cosas que le van a caer encima a todo ser humano y la película está dedicada a todos aquellos cuyo cerebro se descompondrá antes del corazón y la realidad es que una persona, de cada tres, de cada cuatro va a perder la cabeza por el Alzheimer, por el Parkinson. Y son situaciones muy difíciles para el que lo vive, para los hijos, para el marido, para la mujer. Y son pesadillas que uno nunca... uno evita pensarlas, porque si no te amargas toda tu vida y descubres esas situaciones cuando tienes 40, 50 años y se te cae una montaña encima. Cada vez que yo me encuentro con alguien que me dice "le declararon el Parkinson a mi padre o a mi madre", ¡oh, buen viaje!, porque son viajes largos y tan dolorosos que te llevan a hablar del tema. La gente le tiene mucho menos miedo a las películas sobre incesto, sobre violaciones o los campos de concentración que sobre el Alzheimer, porque es una cosa que está muy presente en la vida. (Noé, entrevista # 39)

Para sintetizar, diremos a continuación que la violencia se ve de las siguientes maneras en obras reseñadas por entrevistados del acervo:

- En películas documentales sobre personajes comprometidos con causas y luchas políticas que implicaron la clandestinidad.

- En obras de ficción clásica que profundizan en la condición humana en medio de la violencia política, basándose en hechos reales y con énfasis en la adolescencia femenina y la maternidad.
- En dispositivos documentales que profundizan en la historia de vida de personas involucradas en violencias políticas y sociales que se incrementan por la condición de mujer en esos contextos.
- Hay películas de forma de producción industrial realizadas por profesionales de cine sobre relaciones de víctimas y victimarios en historias de violencia política y social que son significativas para determinados países.
- En películas sobre problemáticas específicas de la violencia, como por ejemplo en las que las armas son el tema, y en las que se hace evidente la corresponsabilidad entre países por la permisividad y condiciones de legalidad.
- La violencia se ve en las películas como una atmósfera que determina la vida de los personajes en una especie de destino trágico que no puede detenerse ni cambiarse.
- Hay obras que profundizan emotivamente en las causas de la violencia por medio de la narración de determinados personajes y situaciones.
- Hay películas donde se hace un uso instrumental de la violencia como estrategia de repercusión internacional de la obra.
- Hay obras que parecen justificar la falsa y primeriza impresión del público acerca del cine de determinados países como si este solo tratara de la violencia de las sociedades de su territorio.
- La violencia también se ve en obras que son diseñadas para incentivar la discusión social sobre inseguridades y miedos, algunas con propósitos de manipulación política y electoral.
- Hay obras que construyen una estética realista desde personajes y situaciones relacionados con la violencia. Diferentes tipos del fenómeno son tratados: intrafamiliar, de género e identidad y de exclusión social.
- Hay obras que desarrollan desde la violencia una propuesta estética que dialoga con la poesía y logra narraciones emotivas universales desde casos particulares.

- Hay obras que muestran la violencia como un continuo en la historia de países con vocación de imperio y que la usan intermitentemente para mantener y aumentar su influencia.
- Hay películas que muestran personajes que después de sufrir violencia profesan la no violencia en reflexiones sobre cómo terminar con el fenómeno.
- Hay películas donde la violencia se expresa en procesos de enfermedades terminales neurológicas que van deteriorando la condición y calidad de vida de las personas que las sufren y sus cercanos.

### 4.3 Las mujeres

Como muchos de los temas encontrados durante el proceso de la elaboración de la parte aplicada de este doctorado, durante las entrevistas y con su detallado análisis reconocí la importancia de la exposición reivindicativa y radical de las mujeres frente a un desarrollo “normal” de las aproximaciones que son mayoritariamente masculinas en las películas y roles de realización. Paralelamente a los feminismos, se da la presencia en lo audiovisual de las luchas de las diversidades sexuales y reivindicaciones de las poblaciones LGBTIQ, entre otros. En una primera entrevista para la presentación de su obra, la cineasta argentina Lucrecia Martel en la ciudad de Neiva, Colombia, en el marco del Festival Cinexcusa, me hizo entender y reconocer lo normalizada que está la preeminencia de la masculinidad, machismo y la heteronorma social en las mayorías de producciones audiovisuales.

Y me pareció a mí que, observando la familia que les digo, esta familia se parece bastante a la mía en muchas cosas, uno puede detectar problemas que después amplificadas están en toda la sociedad. Y en ese sentido creo que la familia es una institución que necesita ser revisada porque la sociedad no está funcionando. Entonces digo, si la célula base es la familia, habrá que ir a la base. Entiendo que no tienen los varones en esta película una actitud protagónica pero no me parece que queden peor parados que las mujeres. Si uno va rumbo a la desgracia, el que lleva a la acción es peor. Me parece que es increíble cómo le llama la atención a mucha gente las películas que están fuertemente protagonizadas por mujeres. Parece una rareza. O, por ejemplo, muchas veces nadie le pregunta a Coppola por qué usted siempre filma películas con hombres o con protagonistas masculinos. Yo tengo que responder siempre por qué filmo con protagonistas mujeres. Es un fenómeno de nuestra época. (Martel, entrevista # 72)

El trabajo de Lucrecia Martel es referente del cine contemporáneo hecho en español. Sus reflexiones teóricas y estéticas proponen rupturas y búsquedas del lenguaje

audiovisual. La detallada elaboración del sonido en sus obras produce una especie de atmósfera audiovisual de marca particular que no pasa indiferente para ninguna audiencia. Ella acaba de recibir un doctorado *honoris causa* en la Universidad de Lovaina. En el texto que publica la universidad con motivo de este reconocimiento, en línea con nuestro acervo, dice lo siguiente sobre el trabajo de la cineasta:

Whence the desire to film so close to home, we ask her. “My films stem from a desire to communicate with my neighbors”, she explains. “With the people from my region. I never think specifically about ‘women’, or the general public. I don’t think anyone makes films for an imaginary audience”. “Martel’s films are populated with ‘real’ people, and in every scene, she shows what an incisive observer she is. The story of *La Ciénaga*, for example, is minimal: on the surface, we get little more than an insight into the lives of two women, their families with four children each, their friends and the domestic staff. Martel shows us how this all clashes and chafes, attracts and repels”. “When I first saw *La Ciénaga*, I was struck by a realism that I had never seen before”, says Nadia Lie. “What I saw and heard was so different. It’s fascinating how she makes the dialogues flow: along with her eye for detail, her very particular feminine gaze ... To take only the way she portrays trying to make a phone call while you have small children running around the house: incredible”. Martel captures it all in her own hypnotic style, which targets all the senses, leaving you short of eyes and ears as a viewer.

Beneath the calmly rippling surface, tensions brew. Martel’s films are deeply engaged: she uses her characters to examine the world. Sexuality, racism, queer identity, gender equality: these are themes that constantly bubble under the surface. In the Salta films, for instance, you can hardly look away from the painful relationship between the white middle class characters and the domestic servants. The latter are indigenous, and their lives are not easy in a province that Martel once described as ‘one of the most racist regions in Argentina’. “Of course, I experienced that contempt

and those feelings of superiority”, she tells us, when asked if she felt the same during her childhood at home. “And conversely, feelings of inferiority and contemptuous looks are also well known to me” (KU Leuven)<sup>197</sup>.

Luciano Monteagudo, crítico de cine de larga data, programador y continuo divulgador y analista de la movida audiovisual global con énfasis en Latinoamérica y específicamente del cine de Argentina, hace parte de los entrevistados para el acervo. Su entrevista se hizo en la edición 69 del Festival de Cine de San Sebastián del 2021, donde actuaba como jurado de la selección Horizontes Latinos. Monteagudo habla sobre la diversidad de propuestas características del cine de Lucrecia Martel y, dando cuenta de la importancia de las mujeres directoras en el cine de Argentina, reporta:

Las obras como la de Lucrecia Martel, una gran cineasta, que no trabaja específicamente con el fantástico, pero hay una mirada ahí extrañada. Hay algo siempre inquietante, hay como un corrimiento del eje que lo vuelve ominoso por momentos y siempre muy provocativo. En los últimos años el crecimiento del cine hecho por mujeres ha sido exponencial. Y con mucho orgullo decir que el cine argentino fue pionero en esto y hace ya muchos años que el cine argentino tiene muchas mujeres directoras. Lucrecia es la más famosa a nivel internacional, pero hay cantidad de directoras trabajando: Clarisa Navas, que estuvo aquí el año pasado con *Las mil y una*, Natalia Garayalde, Tatiana Massuh, Agustina Comedi, y en fin. Pero son infinidad, y muchas trabajan en el documental o con cruces de documental ficción. Lola Arias, que viene del teatro, hizo una primera película, una ópera prima muy valiosa que se llama *Teatro de Guerra*, que es una experiencia muy singular, que sería difícil sino imposible encasillar. Las mujeres le han aportado una energía, una vitalidad y una diversidad del cine latinoamericano notable. Yo creo que estamos todavía en un momento de transición, que es muy difícil saber qué es lo que va a suceder. Claramente este año se está recuperando en parte en el circuito

---

<sup>197</sup> Este documento se puede consultar en: <https://stories.kuleuven.be/en/stories/honorary-doctor-lucrecia-martel-cinema-is-sometimes-a-pointless-trap>. Consultado el 12 de junio de 2023.

de festivales. En la medida que se reactive el circuito de festivales, también las películas empiezan a salir a la luz, pero de pronto hay como una avalancha de películas que no dan abasto a conseguir sala. Entonces, entre Berlín, Cannes, Venecia, San Sebastián, hay una cantidad de títulos enorme que ha aparecido porque esta había estado frenada durante todos estos meses de pandemia. Y ahora el gran desafío es que esas películas consigan salas, consigan ventanas de exhibición. Porque más allá de que ahora han crecido mucho las plataformas y es una ventana siempre muy poderosa, el ritual sigue siendo la sala oscura, el cine. Y es donde los directores todavía quieren seguir estrenando hoy y tener ese contacto con el público que en una plataforma lo pierden. El diálogo, incluso escuchar la respiración del público, si el público ríe, suspira. (Monteagudo, entrevista # 71)

Irene Escolar es una poderosa actriz española que pertenece a una tradición de familias dedicadas a la creación artística por mucho tiempo. Ha actuado en 23 largometrajes con gran suceso en la crítica y el público. Ha contribuido en obras de directores clásicos del cine español como Carlos Saura, Vicente Aranda y José Luis Cuerda y de noveles innovadores creadores como Jonás Trueba, Mateo Gil e Itsaso Arana. Escolar participa para el acervo como jurado de la Selección Horizontes Latinos desde la versión 69 del Festival de Cine de San Sebastián en el 2021, reflexionando sobre las películas que debe haber en el festival por su labor y el papel de las mujeres en la creación contemporánea audiovisual:

Es una sección muy interesante, películas que seguramente no se vayan a poder estrenar aquí en España y que no tienes acceso a ver. Es el riesgo, ese impulso del comienzo. Yo creo que se caracterizan todas las películas por ser arriesgadas en su forma y en su contenido. Muy personales, muy íntimas, gente muy joven. La mayoría de directores y directoras tienen mi edad y ya están haciendo estas películas que abren mucho la mirada, la manera de entender el cine, también. Como ver a gente tan joven, queriendo contar sus historias, habiendo unos conseguido más dinero,

otros con muy poco, pero cómo su imaginación está estallando. Tienen mucho en juego, pero nada que perder. Yo creo que lo estamos viviendo y creo que eso es muy interesante, una transición hacia un lugar en el que las mujeres tengan un espacio mucho más real, mucho más contundente. Donde no tengan que demostrar de más, sino afianzarse, sentirse seguros de que hay, de que están recogidas para poder arriesgar, para también poder equivocarse, y que van a tener ese espacio junto a los hombres para, de manera igualitaria, poder crear. (Escolar, entrevista # 45)

Podemos ver que algo de lo que hacen estas obras de creadoras entrevistadas es, entre otras cosas, proponer en el cine realidades que han cambiado, los movimientos feministas y de lucha contra el machismo en las sociedades, con lo que se logran espacios de equidad, ampliación de derechos, leyes garantistas de derechos, derecho al aborto, leyes que clarifican el consentimiento e inclusive cambios en los usos del lenguaje. La película *Camila saldrá esta noche*<sup>198</sup> de Inés Barrionuevo, puede ser un ejemplo de esta relación del audiovisual con las causas de las mujeres.

Inés Barrionuevo, directora argentina, tiene los siguientes largometrajes: *Atlántida*, *Julia y el zorro*, *Los motitos*, esta última codirigida con Gabriela Vidal, al igual que *Camila saldrá esta noche*. Hablando de su más reciente película, Inés participa en una entrevista hecha desde la edición 69 del Festival de Cine de San Sebastián en el 2021, donde su película participó en la selección oficial:

Sí, me parece que históricamente sí, porque la política genera estética y viceversa también. Por poner un ejemplo, en mi película, estos adolescentes, los actores, hablaban lenguaje inclusivo sin que yo lo hubiera puesto en el guion, no estaba el lenguaje inclusivo. Y cuando empezaban a hablar decían “nosotres” y decía “ellos hablan así”. Eso está ahí por más que la RAE diga que no se puede. Fue un guion que en realidad apareció, me lo mandaron. No era esto, no era la *Camila* de ahora,

---

<sup>198</sup> *Camila saldrá esta noche*. Dir. Inés María Barrionuevo. Prod. Gale Cine, Aeroplano Cine. Argentina. 2021. Cine.

era otro guion. Era un guion que hablaba sobre el *bullying*. Me querían contratar para que dirigiera la película. Es un caso medio raro. Yo lo leí el guion y les propuse que quería hacer una versión diferente de bueno, de otra cosa, y se convirtió un poco en esto. Después lo trabajamos con Andrés Aloi, que es el guionista que venía con el guion anterior y después una versión mía y una versión en conjunto y llegamos a este resultado. Pero fue muy rápido para los procesos del cine. Me llamaron en agosto y en febrero estaba filmando. No sé por qué le tienen tanto miedo a eso (al cine político). O ponen peros sobre eso. Me parece que el cine es libre y es libre de hacer lo que quiera hacer. Los autores no podemos hacer un decálogo de lo que tiene que ser o no el cine. Yo soy feminista y soy y lo digo y a mucha honra y sé que la película es feminista y siempre trato de mantener en el ámbito de la creación porque no quiero hacer documentales, porque no estoy haciendo un documental sobre el feminismo, estoy haciendo una película. Entonces es a través de mi mirada y de la construcción y de la invención y de esta máquina que es el arte. Pero dentro de eso siempre va a estar mi punto de vista, que es feminista, es una visión política mía. Entonces necesariamente se convierte en un acto de militancia. Sobre todo, hacer cine en este momento ya es un acto de militancia. Siento que vivo en una burbuja y a veces no, porque siento que es una trinchera, como que siento que en el mundo en el que vivo nos queremos, nos cuidamos, somos nuestras compañeras. Mis amigas, somos feministas, pero en Argentina eso lo hemos agrandado, pero también con las últimas elecciones hay una fuerza que viene de otro lado y muy cerca está, está en el odio, la homofobia, los asesinatos, el machismo está muy cerca. Yo a veces creo que estoy como en una realidad que me inventé para protegerme, pero que salgo un poco de ahí o voy a otro país. Así mismo me sorprende el nivel de machismo que hay aquí mismo (España) más que en Argentina, como el acercamiento de los hombres como es, que me sorprende muchísimo, porque bueno, trato de armar una trinchera de amor entre nosotras. Pero el otro lado está muy cerca, y siempre es muy peligroso porque está ahí y se está viendo en Latinoamérica constantemente y en otros países. (Barrionuevo, entrevista # 49)

Al hablar desde la mujer, como actriz que genera personajes, y desde los mundos que representa, sus reivindicaciones y luchas, Marleyda Soto presenta la película *La tierra y la sombra* en la edición 63 del Festival de Cine de San Sebastián en el 2015. Ella vincula el tema del filme con la familia y resalta ahí lo femenino como determinante y asunto de su proceso de investigación-creación para el personaje. Soto ha trabajado en siete largometrajes: *Dr. Alemán*, *Perro come perro*, *Amores peligrosos*, *La tierra y la sombra*, *Oscuro animal*, *Los silencios* y *La jauría*. Así reflexiona sobre la mujer y su rol en la creación de prácticas sociales:

Uno no concibe ir a la casa de la abuela y no pedirle la bendición cada que entre y salga de la casa. Eso es palabra de dios. Y eso se ha ido perdiendo. Por ejemplo, mira, ese detalle tan pequeñito. Esa necesidad de transmitir el saber de los abuelos y las personas mayores a los más jóvenes está muy claro, y muy palpable en la película, con todas las escenas del abuelo. Que para mí esas son las mejores; ese vínculo que hay no se pierde a pesar de tantos años de ausencia, pero que está allí, que nos recuerda la fuerza que tienen nuestros abuelos y lo que significan en la estructura familiar. Me parece bellissimo y que la gente no entienda, lo comprenda y vea la necesidad de que la familia esté en las buenas y en las malas. (Soto, entrevista # 77)

Sílvia Lourenço, actriz de Sao Paulo, Brasil, en la película *El hombre de las multitudes* logra una reflexión y descripción de la condición humana elaborada desde el mundo femenino que dialoga con el mundo heteronormativo en clave de melodrama y amplia las representaciones afectivas de la mujer en las narrativas del cine. Hay una elaboración de la relación donde lo femenino es determinante, el trabajo para la creación del personaje tiene que ver con investigar en otros tipos de feminidades y vínculos afectivos. Sílvía Lourenço ha dirigido un cortometraje, un largometraje coral, escrito tres guiones de largometraje y actuado en nueve largometrajes. Desde la edición 64 del Festival de Cine de Berlín en el 2014, Sílvía nos habla también sobre su acercamiento a la representación del personaje desde la soledad y el silencio:

Yo soy muy diferente de mi personaje Margoth, porque soy una persona mucho más expresiva, no soy una persona solitaria, de ninguna manera, y a mí me encanta internet, pero no tanto, las redes sociales y eso, pero ya no es buenísimo para mí como para Margoth. Pienso que lo más importante fue hablarnos con Caro y con Marcelo sobre cómo esos personajes viven la soledad, cómo componer la soledad y el silencio, de una forma viva e interesante.

Además, ensayamos bastante para descubrir la psicología de los personajes, haciendo observaciones en el centro de la ciudad donde podíamos ver muchas personas solitarias y cómo ellas se comportaban en aquel medio. Y era la condición (solitaria) del personaje del cuento de Edgar Allan Poe, que dio origen al guion. (Lourenço, entrevista # 95)

La mujer como tema también aparece en la ficción clásica en cortos y largos contemporáneos. Es el caso de *Leidi*<sup>199</sup>, el cortometraje ganador en el festival de Cine de Cannes del 2015, sobre la complejidad social, humana y psicológica de una madre adolescente en la ciudad de Medellín. Santiago León, asistente de dirección del corto, expresa así el trabajo que siguieron sobre el tema para poder representarlo en la película:

Fue un proceso de encontrarse con la comunidad de los barrios, es pura comuna de Medellín. Es el barrio Doce de Octubre y sus alrededores. Fue un proceso de inmersión muy fuerte con la comunidad, de estar recorriendo calles pequeñas donde la gente no te conoce y te ve con cámaras y te miran raro. Por suerte Diana (la productora) tiene un contacto en esa comuna, que trabajan con adolescentes en embarazo, que se llama Buen Comienzo, un programa de la Alcaldía de Medellín para asistir a madres adolescentes y Leidi estaba ahí. Y Simón que llegó como dos meses antes que yo se puso a buscar con Buen Comienzo, hizo *casting*

---

<sup>199</sup> *Leidi*. Dir. Simón Mesa. Prod. Idartes, The London Film School. Colombia. 2014. Cine.

en muchas otras comunas. Él le metió mucha caña y mucha fuerza en buscar a Leidi y pues creo que le funcionó muy bien. En este tipo de proyectos hay una investigación que es muy documental, uno va y trabaja con la comunidad y tienes que hacer que te acepten y volverte una parte orgánica de ellos para que funcione y fluya. En ese sentido creo que la línea es invisible, es cine, es una obra, ya no hay que ponerle una etiqueta de documental o ficción, aunque había plan de rodaje bien esquemático y un guion. (León, entrevista # 92)

Desde el mismo corto, el director de fotografía resalta en su trabajo cómo el universo femenino que rodea al personaje determina las acciones de imagen y estética en la creación. Juan Sarmiento, director de fotografía, también es director del documental *La tierra se quedó*. Desde la edición 22 del Festival de Cine Latinoamericano de Tubinga en 2015, así reporta para el acervo la forma de trabajar con la protagonista de *Leidi* y sus espacios:

Rápidamente Simón me dijo que él quería una película con movimiento, pero no en cámara al hombro. Hay un plano que yo considere hacer en cámara al hombro, pero lógicamente en el conjunto del filme hubiera podido ser un cuerpo extraño. Es cuando ella va en medio de los buses y descubre al novio y la cámara va detrás de ella siguiéndola. Pero simón me dijo que prefería que lo hiciéramos en un *Dolly*. Una vez se tuvo claro, al decir es una película que tiene movimiento, pero no cámara al hombro, creo que la forma del movimiento la definió el personaje. Cómo ella se movía en el paisaje fue lo que motivo los movimientos que nosotros hacíamos. (Sarmiento, entrevista # 92)

Natalia Navarrete, directora de cine colombiana, refleja el asunto de la mujer a partir de los elementos del lenguaje audiovisual y la reflexión desde la experiencia propia como una metodología que acompaña el proceso de investigación-creación de películas, en este caso cortometrajes. Natalia Navarrete nos presenta sus cortometrajes: *A los pies de la cama*, *Entre sombras*, *La sirena* y *Ciclo de vida*.

Específicamente acerca de *Ciclo de vida*<sup>200</sup> se ve cómo la maternidad hace reflexionar en su creación a Natalia Navarrete. De esto y sus influencias habla para el acervo desde Bogotá en un programa especial de *El Espejo* que emitió todos sus cortometrajes:

Yo tengo una hija y yo le comentaba a Felipe que mi vida en el audiovisual cambia un poco, antes de tener a mi hija y después de tenerla. Porque la experiencia de ser madre es muy diferente a cualquier otra cosa y dar vida es lo más grande que me ha pasado. Entonces eso lo quise plasmar en el audiovisual; además de que la animación es un muy buen método y lo hicimos en una forma muy chévere. Estábamos experimentando también. Mi amiga con la que hice el producto, que se llama Gabriela Tenjo, ella pinta y pinta muy bonito. Entonces empezamos a experimentar y a tomar fotos cuando ella pintaba. Entonces creamos el cielo, el mar, y los movimientos ya los hice yo en animación digital y pues es algo así como el nacimiento y es una parte de un cortometraje que estamos preparando para grabar en diciembre, del cual ya tenemos el guion. Lo hice cuando era madre, sino que estaba pensando, pues yo estoy en proceso de aprendizaje nuevamente, estoy otra vez en la universidad porque uno nunca termina de aprender en este oficio. Entonces mirando a los muchachos de la universidad, pues los estaba mirando y yo dije, como ha cambiado la vida, porque antes, antes tú, tú podías hacer una conversación como nosotros lo estamos haciendo, pero ahora con todo este mundo digital y con todas esas conexiones, tú estás cenando con alguien o hablando con alguien, y ellos están conectados completamente. Entonces es algo como eso, como una conexión más virtual y que estos personajes no quieren la realidad, sino quieren este mundo ilusorio. Eso fue con un grupo de la universidad y Wilson, que es mi esposo, y con él siempre trabajamos los productos audiovisuales. Fue complicado de hacer el guion para que se entendiera lo que se quería mostrar porque es un tema complicado, y la producción pues tuve un muy buen equipo de

---

<sup>200</sup> *Ciclo de vida*. Dir. y Prod: Natalia Navarrete. Colombia. 2012.

producción, o sea, fue como conexión total. Eso que a veces cuando tú estás grabando no encuentras muy seguido, pero sí, esta vez sí lo encontré y fue muy chévere. Este corto es netamente experimental y es sobre el nacimiento, pero como tú ves sobre el nacimiento una sociedad bicéfala, una sociedad que no concibe la vida como debería concebirse. Tú ves cómo en este momento a la sociedad o a las personas no nos importa lo que pase con la otra. Entonces nacer en este momento no es nada fácil, es como un aborto. Y también, digamos, no sé, con Wilson, con mi esposo, nosotros vivimos enamorados del cine de Hitchcock, enamorados de ese suspenso que no es tanto terror ni mostrar cualquier cantidad de sangre, sino que es más pensado. Es más como dejar al espectador metido en una sola idea y cambiársela completamente al final. Es eso, y tiene que ver con la locura y con el nacimiento, con esperar una nueva vida y todos los problemas que ello puede traer, porque no es fácil. (Navarrete, entrevista # 80)

En una elaboración conceptual de la realizadora colombiana Libia Stella Gómez, específicamente con su película *Ella*, explica cómo reivindica lo femenino desde una investigación personal y con el descubrimiento y trabajo de sus personajes, historias y lugares. Stella Gómez tiene los largometrajes: *La historia del baúl rosado*, *Arista son*, *Ella*, *Un tal Alonso Quijano*. Para el estreno de la película *Ella* en las salas de cine de Colombia, Libia participa en el acervo como ejemplo del tema de la mujer en las películas explicando cómo desde una película anterior llega a ideas importantes en la creación desde el guion hasta la exhibición de esta nueva:

También tiene que ver algo que yo tiendo a olvidar, y es que muy cerca al estreno de *La historia del baúl rosado*, un amigo mío que se llama Carlos Henao, que es guionista como yo, es el guionista de *La vendedora de rosas*, me dijo “hombre, las mujeres realizadoras en Colombia no hacen cine que cuente historias de mujeres”. Entonces él me cuestionaba, me decía “¿por qué la historia del baúl rosado es una película tan masculina?” Es muy raro, por qué una mujer hace una película tan masculina como esa

película. Y entonces yo también tenía eso en la cabeza. Entonces dije, claro, al estar muerta la esposa de Alcides, podemos hacer un homenaje a todo eso que ella construyó en vida para él y para ella, para los dos; a esas cotidianidades que tendemos también a olvidar como, por ejemplo, y sobre todo en los matrimonios antiguos. Ella es la que cocina, la que plancha la ropa, la que zurce, la que hace el aseo, la que resuelve todas esas cuestiones del hogar que pareciera que no son un trabajo, pero son un trabajo enorme. Y lo hace porque es una usanza de otra época. Yo no sé si aún, pero, pero en otra época sí era muy claro que las labores estaban divididas y las labores del hogar estaban relegadas a la mujer, pero nunca nadie reconoce eso. Entonces, al no estar presente Georgina, y Alcides tener que verse enfrentado a no saber freír un huevo, a no saber poner un botón, entonces es una manera de sacar a la luz toda esta labor que la mujer lleva a cabo en la cotidianidad y que nadie reconoce. Entonces eso fueron como cosas que fueron surgiendo. Entonces como vamos a hacer un homenaje a la mujer desde esa perspectiva, sería muy corto hacer un homenaje solamente a ese tipo de mujer, porque es que hay otros tipos de mujer también. Entonces yo pensé no me voy a ir por la mujer oficinista, porque no cabe en este contexto, pero me voy a ir, por ejemplo, por la mujer solterona, la que cree que el amor es como la realización en la vida, pero no lo encuentra, porque no hay nada más difícil de encontrar que aquello que uno busca desesperadamente, entonces también voy a hacer un homenaje a ese tipo de mujer que tiene sus expectativas puestas en un hombre. Y luego también surgió la idea, me surgió la idea de, y por qué no, el maltrato intrafamiliar, la violencia hacia la mujer. Entonces también hacemos un homenaje a la mujer maltratada y de paso entonces surgió otra: y las madres que pierden a sus hijos en esta violencia y que parecen como en una diletancia eterna buscando a sus hijos. Entonces encontré la forma de armar una película protagonizada por un hombre, en un recorrido por la dignidad humana que, al mismo tiempo en las subtramas y en las relaciones de este personaje, pueda hacer un homenaje a las mujeres. (Gómez, entrevista # 67)

Humberto Arango, actor caleño, protagonista de la película de Libia Estella Gómez, expresa en una entrevista para el acervo, cómo desde su trabajo en la interpretación, en el trabajo para adaptar las ideas de la directora en el personaje y en su participación en todos los procesos de la película, estuvo presente el hacer un ejercicio de entendimiento de los mundos femeninos de la coprotagonista, esos que su personaje honra, procurando un entierro lo más digno posible en medio de su situación de precariedad multiforme:

Soy el protagonista de la película *Ella*. Mi personaje se llama Alcides. Es un personaje bastante bonito, muy emotivo. Es un reciclador que tiene una vida con su mujer de muchos años, su compañera. Se le muere. Y el tipo quiere hacer un hacerle un entierro digno a su mujer porque fue su compañera de toda la vida. Y es un personaje muy tierno y tiene el problema de que no sabe cómo enterrarla porque no tiene plata. Entonces ahí viene la historia, que es muy dramática, muy dura. Cómo él trata de buscar la forma de hacerle ese homenaje a su compañera y no puedo alargar más el cuento de cómo va a terminar, cómo termina la historia. Pero más o menos se trata de eso, de hacerle un homenaje a la mujer y decirle a la mujer lo digna que es, lo que se merece, por todas las cosas que las mujeres hacen. Para mí fue una experiencia maravillosa porque cuando ella me encontró, ella escribió ese guion un poco pensando en mí como actor. Y para mí fue una experiencia maravillosa, porque pues que lo busquen a uno ya a una edad tan mayor, que tenía yo hace dos años, y buscarme para protagonizar una película fue para mí maravilloso. Y además que Libia es una mujer muy inteligente, muy brillante. (Arango, entrevista # 43)

Profundizando en la libertad de las relaciones sexoafectivas que en las películas narran muchos personajes femeninos, también hacen parte obras que empiezan a poner en sus personajes a mujeres trans, mujeres trans, homosexuales, lesbianas y personas no binarias en sus narrativas. El cine, aunque tiene todo el glamur de la moda y de la actualidad discursiva, realmente en sus éxitos y tendencias dominantes repite la dinámica de entendimiento desde la heteronormativo en un mundo

globalizado. Pero la realidad parece estar siempre en disputa por la amplitud de representaciones de la libertad humana, y el cine, como campo de expresión, es el sitio propicio para que las luchas de nuevas minorías y sectores sociales empiecen a tener cada vez más un lugar importante.

Daniel Ribeiro, participando en la edición 64 del Festival de Cine de Berlín en el 2014 con su filme *Eu não quero voltar sozinho*<sup>201</sup>, ganó el Teddy Award y obtuvo gran aceptación en el público y la crítica con su película. Ribeiro, además de este largometraje tiene cinco cortos, uno de ellos sirvió de inspiración a este trabajo. El cortometraje al ser publicado en YouTube tuvo un destacado número de visitas; aún hoy puede ser visualizado en esta plataforma de videos<sup>202</sup>. En diálogo para el acervo, Ribeiro destaca cómo el tema de la homosexualidad en sus personajes surge de manera espontánea, hace parte del mundo que él quiere poner en audiovisual y va conformando la película en armonía:

E aí eu não sabia se como firmar, você não tem que eu não saber se da ou não para a gente usar os mesmos atores. Mas aí a gente fez teste no cabelo, deixa o cabelo assim, almoço ou assim não, eles passam por adolescentes e aí a gente filmou... com eles mesmo, porque uma química muito grande, esses funcionavam ali como é que ele criou a gente falou não dá pra perder isso. Você pode gerar debates que pose um têm aqui que naturalmente gera debates, os quem pode ser que aconteça a isso mais, mas acho que o filme é tratado de uma forma leve. Os personagens são leves e uma forma e um jeito tranquilo de tratar o assunto, que eu acho que vai ser um debate. Não vai ter menos gente contra passionalmente contra o filme, em que vai ser um debate positivo, eu acho, de tratar bom que como que as sexualidades adolescentes se sentem assim, se descobrem gays na forma natural. Não é para falar sobre se é escolher se ou se ser gay vem de fora ou vem de dentro. Acho que o filme traz permite um debate positivo em relação a isso. Eu não acho que vai ter uma reação

---

<sup>201</sup> *Eu não quero voltar sozinho*. Dir. Daniel Ribeiro. Prod. Lacuna Filmes. Brasil. 2010. Cine.

<sup>202</sup> <https://youtu.be/1Wav5KjBHbl>

muito negativa. O debate natural lá. Mas enfim, a gente não tinha o personagem do Leonardo, não tinha a questão da visão. A gente vai conhecer outro universo, que é o universo do toque, que é muito grande, do cheiro. E é legal isso, porque te permite refletir sobre a forma como a gente se apaixona, como a gente se sente atraído pelos outros, porque a visão ela rouba tanto, tanto dos outros sentidos, ela é tão importante que às vezes a gente ignora, o resto ignora porque ignora o fato e ignora. Sei lá. O ouvido ou a audição. Então a gente pode explorar esses outros universos. É até legal para quem, para que a gente erre mesmo, pensar nossa, eu também me conecto com o mundo de outra forma, né? Então a gente construiu isso nesses personagens tem essas pequenas coisinhas que vão se conectando a gente, dizendo e mostrando como que a sexualidade aflora e como a gente se conecta uns com os outros. É um universo dos personagens a esse universo de escola. Eu queria retratar, falar, retratar esse universo que é muito comum e que todo mundo se identifica um pouco mais velho que você seja. Quando você vê um filme de adolescência e volta pra sua praia, como foi a sua adolescência? Positiva ou negativa? Se você teve uma adolescência feliz, você olha com felicidade para aquilo e se foi negativo, você até poderia ter sido melhor, poderia ter sido mais feliz, enfim, mais é um, mas é um. É um período da nossa vida que não dá para esquecer. Acho que ninguém consegue superar a adolescência e esquecer dela, então. Eu queria retratar esse universo. (Ribeiro, entrevista # 25)

Ghilherme Lobo, actor y bailarín, con participación en cinco cortometrajes y dos largometrajes, por su rol protagónico en *Eu não quero voltar sozinho* desde el marco de la edición 64 del Festival de Cine Berlín en el 2014, reflexiona para el acervo. Resalta cómo esta película puede hacer que la sociedad brasileira hable sobre los derechos de las poblaciones LGBTI en un momento en el que la política y redes sociales masifican contenidos ultraconservadores:

O filme tem uma capacidade muito interessante de levar esse debate sempre para o lado positivo ao público que quer direitos, que acreditam nos direitos humanos. Então as pessoas que assistem esse filme, as mais conservadoras, acabam se entregando. Então, eu acredito nesse filme também como uma ferramenta política, sabe? Sim, apesar de ser filme, cinema, entretenimento também serve como open mind, abre a mente das pessoas e vai gerar debate. O Brasil está vivendo um momento muito interessante com relação a isso. É como se os dois lados tivessem saído do armário. Tanto os protetores dos direitos LGBT quanto os super conservadores, os dois lados estão surgindo e estão se. E então acho que a gente está num momento muito importante e esse filme vai entrar bem, bem na hora. (Lobo, entrevista # 99)

Mirando cómo el tema de las mujeres y las luchas de las poblaciones LGTBI dialogan con el cine y desde ahí con ciertas realidades sociales, vemos la gestión cultural como una herramienta de participación destacada. Algunas entrevistas del acervo dan cuenta del poder femenino en la creación de plataformas, eventos, iniciativas y festivales de circulación donde los debates por la ampliación de derechos para estas poblaciones tienen principal relevancia.

Xiomara Ahumada en una entrevista para el acervo desde la edición 60 del Festival de Cine de Oberhausen en el 2014, da cuenta de cómo su trabajo en París, en la creación de un laboratorio, festival y una plataforma en compañía de otras mujeres, desarrolla espacios de exhibición, circulación y análisis de cine latinoamericano, y en cuya programación tienen un importante espacio las obras hechas por mujeres:

Entonces, la idea también es que haya espacios donde podamos ver regularmente cortometrajes y la idea de Latinarte *collectif d'artistes*, que es un colectivo que está basado en París, que fundé con dos brasileras, y es que podamos tener un espacio no solo para el corto colombiano y latinoamericano. Porque hay varios lugares de proyección de largometrajes, pero de cortometraje creo que hace falta todavía ciertos

espacios. Se crea entonces Corto Latina este año (2014). La asociación viene trabajando desde el 2013 y Corto Latina entonces se crea como un espacio, como una cita para el cortometraje latinoamericano. (Ahumada, entrevista # 101)

Alba Fominaya, gestora cultural, directora del Festival de Cine Español de Tubinga, en Alemania, habla de la programación de la edición del año 2014 y referencia una obra donde la voz de la mujer es el hilo conductor de las músicas del Perú:

Luego están las coproducciones, ahí tenemos un foco en el cine musical. Y ahí está la película *Sigo Siendo* de Javier Corcuera, que es una maravilla de documental, donde prácticamente hace un viaje musical por todo Perú y nos muestra a los mejores cantantes de músicas tradicionales del Perú. Es un acercamiento al país muy emocional, se me puso la carne de gallina y espero que al público también, es difícil no terminar enamorada de ese país viendo esa película. Poder ver películas de otros países en un corto espacio de tiempo y tan diferentes y saber lo que ocurre fílmicamente en otros países, también para los latinoamericanos que viven aquí, saber qué hay en Perú, en Argentina, en Chile, en España, y por otro lado lo que para mí es muy importante, es dar a conocer, luchar contra los clichés. Un festival es la forma de dialogar entre las distintas culturas. (Fominaya, entrevista # 2)

Florencia Mazzadi, gestora cultural, desde el acervo plantea una descripción del poder de lo femenino como tema y variable que afecta y amplía realidades en el movimiento del cine. Ella desde Argentina trabaja por los derechos de las personas migrantes en acciones fuertemente mezcladas con los movimientos feministas de Buenos Aires. Florencia es una de las principales gestoras del Festival Cine Migrante, que desde Argentina ha sido replicado en otros cinco países de Latinoamérica. Para su sexta edición en Bogotá, Florencia Mazzadi participa en las entrevistas del acervo y habla sobre las gestiones y fundamentos de su trabajo:

El cine migrante surge un poco acompañando un proceso social que se abrió en Argentina a partir del año 2010, donde se reglamentó por primera vez a nivel internacional una ley que reconoce el derecho a migrar como un derecho humano. Eso quiere decir que, por primera vez a nivel internacional, en la esfera del ser humano está el derecho a migrar y el Estado es solamente un garante de ese derecho. Esto quiere decir que cualquier persona que llega a la Argentina, que pisa el suelo de la nación argentina, según nuestra Constitución, tiene el derecho a ser tratado en igualdad de condiciones, el derecho a no solo acceder a la residencia, sino a acceder a todos los derechos positivos, a la salud, a la educación, al debido proceso, al trabajo. Igual es un festival internacional con una competencia internacional de largometrajes y de cortometrajes. Esa es una gran cantidad de programación. Aproximadamente son 95 a 100 películas que se presentan en la competencia del festival. Luego tiene una sección temática que está curada por alguna persona referente para nosotros en este tema. Hemos pasado de secciones temáticas como migración y ciudad, gentrificación, la mujer y la migración y hasta interculturalidad en la música, que fue una sección curada por Fermín Muguruza. Este año, en la quinta edición, hicimos una sección especial sobre Palestina. (Mazzadi, entrevista # 36)

La mujer y sus universos se ven representados en las películas referidas en las entrevistas del acervo, de las siguientes maneras:

- En obras que naturalmente muestran la preeminencia de universos femeninos en sus narraciones con destacado manejo artístico de los elementos del audiovisual.
- Hay obras que dan cuenta de un trabajo colectivo desde una nación y que son producidas y dirigidas por mujeres creando movimientos artísticos y estéticas particulares.
- Hay actrices que participan en obras dando vida a personajes femeninos significativos para desmontar estereotipos dentro de lo audiovisual.

- Hay obras que se basan y ponen en escena movimientos y luchas feministas tocando aspectos como el acoso, el abuso y el escrache como respuesta a esas indeseadas prácticas.
- Hay actrices que trabajan con mujeres de la tercera edad para reconocer e interpretar con bases en los contextos populares y experiencias vitales femeninas.
- Hay obras industriales profesionales con influencia de un lenguaje académico sobre tragedias universales desde lo local donde la mujer marca el destino y viaje del personaje coprotagonista.
- Hay obras que dan cuenta de expresiones de lo femenino en relación con las diversidades sexuales, lesbianas, mujeres trans, personas no binarias, personas asexuales, entre otras.
- Hay mujeres en el acervo de entrevistas que hacen gestión, formación y circulación audiovisual de obras con temas sociales, feministas y cine alternativo.

## 4.4 Lo onírico

Este tema, como parte del acervo, es la continuación de lo hallado en una anterior investigación que sistematizó y estudió el acervo de un programa de cine del Caribe colombiano<sup>203</sup>. Lo que puede verse es que la tradición de lo onírico como herramienta narrativa se proyecta en varias artes de la región, sobre todo en la literatura. El caso del Boom latinoamericano es tal vez lo más representativo en este sentido. La influencia de autores como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Julio Cortázar, permite cierta legitimidad en las obras creadas donde se mezclan las realidades y los sueños en continuos narrativos. Entonces el asunto de las múltiples realidades que permiten el desarrollo de los elementos del lenguaje audiovisual también hace parte de alguna de las ideas reportadas por los creadores del acervo.

Bruno Varela, quien ya había sido referenciado en este texto, aporta diciendo que desde una concepción que observa las realidades, se incluyen en ellas, los sueños, lo mágico o lo irreal, lo que también se piensa e investiga en la creación audiovisual. El cine de Bruno hace sentir al espectador el sueño como algo real en la sala; los elementos del cine potencializan el juego entre percepciones de realidades y múltiples formas de vivir los fenómenos. Estas ideas enmarcadas en lo onírico se quedan cortas, pero es una forma de reseñar lo onírico como uno de los asuntos también encontrados en el acervo. Bruno Varela, desde el Festival de cine de Oberhausen, analiza el uso y apropiación de las imágenes a través del tiempo y su relación con lo espiritual, onírico o mágico:

Estaba ya jugando desde hace tiempo y en la medida en que iba editando la película iba encontrando momentos donde podía abrir esa historia y, en paralelo, poner en diálogo este otro elemento narrativo que son los subtítulos que vienen de los créditos de otras muchas películas, como esta

---

<sup>203</sup> Aguilera, C., Morales, L. Moreno, F. Fragmento del proyecto Videoesferas del Caribe colombiano: *Preservación, memoria, análisis y apropiación social del archivo de producción propia del Programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad del Magdalena*. 2018.

inseminación, este ruido, la presencia de películas fantasmas. Finalmente, el cine, en mi opinión, negocia con esta estructura fantasmática, también seres que no están aquí pero que están aquí como presencias. Pero justo el cine, digo, más allá del tema narrativo, que es fantástico, o de la posibilidad documental de presentarnos un mundo particular, una formación en la mirada es también un sí me interesa jugar con esa energía. Y si pensamos, hay un teórico que yo utilizo mucho en algunos talleres, que es alemán pero que vivió en Brasil buena parte de su vida productiva, incluso que desarrolló su concepto de la cámara oscura o la cámara aprieta. Él insiste en que las imágenes tienen muy poco, las imágenes, como las conocemos, tienen menos de 200 años en los hábitos humanos y nuestra relación con las imágenes antes de la posibilidad técnica de reproducirlas funcionaban en un territorio de lo mágico y del ritual. Y por eso los santos, por ejemplo, salen en los pueblos latinoamericanos a pasear una vez al año. No para orarlos, es justamente para que se revelen como imágenes frente a la gente. El resto del año están guardados en una iglesia y con muy poca luz. Entonces, las imágenes implicaban un espacio potente de revelación que evidentemente ya no lo tienen. Yo no creo que se pueda restaurar ese estado primigenio, pero a mí sí me interesaría volver a cargar parcialmente mi trabajo de este elemento misterioso. Yo insisto, como en el tema del misterio, que otra vez tengan alguna repercusión emocional más allá de lo que cuentan o más allá de su carga, específicamente, con esa lluvia de imágenes, toneladas de imágenes que hay ahora, que es increíble. Y entonces solamente a lo mejor sacarlas de su lugar, ponerlas a trabajar con otras imágenes, genera nuevas relaciones, por lo menos la intención está ahí. No sé qué tanto se logra, pero un poco es el sentido. El tiempo en México es la recarga de los teléfonos celulares. Tú vas a una tienda y pides tiempo, aire, que es el tiempo con el que te puedes comunicar con los demás. Pero también tiene esta definición ambigua que me pareció interesante, vaporosa. El tiempo es básicamente una medida absolutamente clara. Los códigos de tiempo vienen del, yo trabajé con los SRTs, los subtítulos de otras películas que los saqué directamente de las películas piratas. Y si tú has visto un archivo SRT, lo que tiene es el número del subtítulo en relación con toda la lista y

después tu entrada y su salida. Y justamente es que es ambiguo y que no tiene ningún sentido, obliga al público al interés, a la lectura. Digamos que toda esta información está conectada con nuestro hábito latinoamericano de haber leído desde niños subtítulos donde nosotros desarrollamos una capacidad de leer y ver sin perder atención, que siento que en Europa es algo que empieza a suceder pero que habitualmente no pasa porque los niños ven películas dobladas. Yo quería jugar porque esta película estaba pensada para un público mexicano, con esa habilidad que tenemos y qué tanto esta información que confunde con números pudiera aportar o distraer. Pero finalmente tú tienes que tomar decisiones mientras ves. Cuando empecé a ver cine y a intentar hacer cine, obviamente la lista de los grandes cineastas no tan grandes que me tocó, pero yo recuerdo haber salido de ver *La Jetée* en mis 16 años y la conmoción de la historia, la conmoción de ver por primera vez esa magia, pero quizás lo más potente de mi relación con esa película, es que yo pensé que lo podía hacer. (Varela, entrevista # 12)

Esta tendencia “onírica-real” tal vez consiste en la genialidad desde el lenguaje para saber combinar las posibilidades narrativas de la elipsis con la inclusión de nuevos mundos y otros tipos de materialidad. Parte de las obras reseñadas por las entrevistas del acervo ponen en discusión lo que significa la inducción de la experiencia estética de diferentes realidades materiales, irreales u oníricas y la relatividad emotiva que se puede sentir y percibir sobre el tiempo a través del cine, por medio de los elementos de la creación audiovisual.

Jordi Morató, creador audiovisual de Catalunya, comunicador de la Universidad Pompeu Fabra, desde la edición 22 del Festival de Cine Latinoamericano de Tubinga en el 2015, aporta al tema al hablar de su ópera prima *Sobre la marxa*<sup>204</sup>, donde a través de un personaje que construye bosques logra reflexiones sobre las condiciones del documental y sus múltiples posibilidades de representación en los estados de

---

<sup>204</sup> *Sobre la marxa. Completar*. Dir. Jordi Morato. Prod. La Termita Films, Universitat Pompeu Fabra. España. 2014. Cine.

percepción. Habla sobre las subjetividades que determinan la realidad y cómo se puede considerar este asunto en la creación y montaje de su película. *Sobre la marcha* ganó el Premio iberoamericano de Cine Fénix al mejor largometraje documental en el 2014.

Muchas veces el proceso de la búsqueda está implícito en la película y a veces salen esas películas que están un poco en los límites de lo que sería el documental y la ficción. Porque a veces ese interés de que haya un proceso documental es la búsqueda de la película. Y la película puede ser una ficción o tener una estructura dramática, más de la línea de la ficción que del documental. No, porque de alguna forma se está explorando también en el lenguaje y se manipula la realidad. Ese es eterno tema de que desde el momento que uno pone una cámara y hace un encuadre y decide mostrar una parte de la realidad y dejar la otra fuera, es un acto totalmente subjetivo; y entonces esa objetividad, o ese manipular la realidad, yo creo que de alguna forma siempre está implícito en cualquier proyecto. Y a veces, igual es un poco más noble decir que simplemente es una película y no que es un documental donde todo es verdad porque siempre hay una manipulación. (Morató, entrevista # 53)

El cineasta español Javier Rebollo, desde el mismo festival, aporta para el acervo una destacada conceptualización del fenómeno, el sueño como tema e inspiración para la creación con la naturaleza misma del cine y su aplicación en las narrativas cinematográficas. Rebollo es un destacado realizador y para el acervo, sobre el asunto de lo onírico, reporta:

Intercambiamos cromos e intercambiamos estampitas e imágenes más que palabras porque nos excitan mucho las imágenes. Al chocar las imágenes de distinta naturaleza las enfrentas y suceden. Suceden cosas. Es algo que siempre hemos hecho desde el principio, pero que ahora estamos afinando mucho más, que es no dejarnos llevar por las palabras, sino por el sueño de una imagen. Cuando es una imagen, es un sueño que habrá detrás.

Entonces trabajamos mucho de esa manera. Yo quiero hacer una película sobre la cerillera y me mandan, la gente con la que trabajo, imágenes que le recuerdan a la cerillera, que pueden ser desde una foto de una mujer en Nueva York o de Samuel Heisler, no sé, hasta una pintura prerrafaelista. Y esas imágenes, cuando las juntas te disparan la imaginación. Y eso es la imaginación, tener capacidad de relación, tener capacidad de dialéctica. Y es una forma de trabajar muy sensual y mucho más lógica, yo creo, porque un guion, aunque debemos tenerlos más o menos, es una cosa bastante inoperante porque son palabras escritas sobre un papel como película. Una película está hecha de sonidos, está hecha de imágenes, un guion está desprovisto de tiempo. Los cineastas no necesitan guiones o los tienen para traicionarlos. Al final, cuando crees tanto en el azar acabas casi sistematizando el azar. Pero ser dichoso del azar es ser un marinero, es ser alguien que hace vela y que según va viendo el viento se va adaptando. Hasta las películas se hacen de esa manera. Yo creo que quien cree que tiene que hacer lo que está escrito, al final vas a hacer lo que está escrito o no, con lo cual te vas a aburrir o te vas a frustrar. Y las películas que a mí me interesan son, o por lo menos en las que yo creo que soy menos mal director, son aquellas en las que sucede algo que me lleva a un lugar que yo no había pensado. ¿Qué sucede? Que la mayoría de las veces ese algo puede ser provocado o por el cambio atmosférico, o porque un actor no sabe el texto, o porque tú en el último momento haces algo que te hace cambiar. (Rebollo, entrevista # 50)

Lo onírico puede verse en obras del acervo de la siguiente manera:

- En obras que pueden entenderse en clave de una tradición estética latinoamericana desarrollada sobre todo en la literatura, y que a veces son agrupadas en el concepto de realismo mágico.
- En obras que asumen la condición perceptual de lo onírico similar a lo causado por el estímulo audiovisual reflexionando sobre ello en el uso de las herramientas de creación.
- En creaciones experimentales audiovisuales donde lo onírico abre vetas de análisis entre el tiempo y la espiritualidad.

- En algunas piezas se ve lo onírico como metáfora de los límites indefinidos en las formas audiovisuales y sus géneros, proponiendo diversos tratamientos de la realidad y varios niveles de verosimilitud.
- También hay piezas que desarrollan lo onírico como atmósfera de lo audiovisual, donde los diferentes elementos del lenguaje sorprenden y se exploran con los espectadores.

#### **4.5 Reflexiones finales acerca de lo representado**

Existen más tendencias temáticas entre las obras referenciadas en la muestra investigada en esta tesis doctoral. Asuntos como el medio ambiente, la cultura, la juventud, los derechos humanos, los pueblos indígenas, los colectivos y los medios de comunicación, entre otros, podrían profundizarse en futuros proyectos. La demarcación exacta entre temas es imposible, las obras hablan de muchas cosas; lo que se ha hecho aquí es identificar fuentes temáticas de inspiración en obras audiovisuales a partir de un estudio del conjunto. Lo encontrado es que sobresalen mayoritariamente: el territorio, la violencia, las mujeres y lo onírico.

El territorio, por ejemplo, es tratado por cineastas desde las tres tendencias de creación descritas en el tercer capítulo de esta tesis: hay realizadores que llegan al lugar para resolver preguntas e inquietudes subjetivas, desde mundos interiores; hay autores que como tema hablan de determinados lugares, más desde las ciencias sociales, humanas y otras artes; y hay creadores inspirados en obras de la literatura, el teatro, etc., que crean películas comerciales, industriales o ejercicios experimentales con fílmico en super 8 o 16 mm y animaciones.

El territorio se entiende como tema, pero también como determinador de la creación en ciertos lugares. Es profundizado para la elaboración de estéticas poderosas que aportan al lenguaje audiovisual y también en procesos de análisis y cambio social. Tanto autores como comunicadores o científicos sociales producen obras en diálogo y cuestionamiento con el lugar de enunciación.

Se puede entender el territorio desde el de la casa de producción y forma de circulación, así habría un cine local, regional, comunitario o de pueblo indígena, una producción central comercial nacional no internacional, producciones nacionales industriales y de autor con estrenos nacionales e internacionales, y producciones extranjeras.

El cine local o comunitario podría ser estrenado masivamente en salas comerciales, pero mayoritariamente es visto en eventos y entre población afectada por el producto audiovisual. Puede participar en festivales, circuitos académicos, sociales y artísticos, sobresaliendo su vocación de generar espacios de diálogo para compartir con la gente del lugar que es central en la obra.

Lo que significa que el territorio sea entendido desde el lugar de la casa productora, es descrito por Gerylee Polanco Uribe y Camilo Aguilera Toro en su juicioso estudio *Luchas de representación prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*<sup>205</sup>. Los autores lo expresan así:

Cuando las organizaciones hablan de esta forma de representación suelen recurrir a términos como “identidad y cultura de las comunidades” (Mejoda), “lo que somos” (El Medio), “la identidad indígena” (Tejido de Comunicación), etc. Gufilms habla de “lo audiovisual como un espejo con el que uno valora lo que tiene” y El Medio lo asocia a “nuestros saberes ancestrales” y a “nuestra manera de ser y estar en este territorio”, lo que sería producto de la “necesidad de expresar el ser nariñense”. Los temas tratados en esta forma de representación de la comunidad suelen corresponder a “las creencias, los mitos, costumbres, tradiciones” (Gufilms), pero también a los paisajes y recursos naturales propios, y a los oficios y actividades económicas. Ejemplo de esto es el interés de Corpoimagen por “mostrar el campesino que siembra el café, cómo lo hace, qué tiene que hacer y todo ese conocimiento que él guarda plasmarlo en imágenes”, esto es, “mostrar las cosas buenas que tiene nuestro municipio”. (298-299)

También hay que considerar que las casas productoras suelen ser de lugares distintos a donde tiene lugar la grabación. Parte del equipo técnico o ciertos actores pueden ser locales pero otros elementos creativos están a cargo de personas de fuera, por

---

<sup>205</sup> Polanco Uribe, G., y Aguilera Toro, C. *Luchas de representación: Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Universidad del Valle, Programa Editorial, 2011.

tener mayor experiencia o reconocimiento en la industria audiovisual, lo que genera un acercamiento distinto al territorio.

En cuanto a la forma de circulación, sobresalen películas que se estrenan masivamente en salas en determinados momentos del año (mayoritariamente junio o diciembre), influenciadas en el manejo de lo audiovisual por el lenguaje de la telenovela. Suelen ser adaptaciones de la telenovela clásica colombiana al formato de largometraje de cine comercial. Son acompañadas en su lanzamiento por grandes campañas publicitarias en medios de comunicación masiva. Su público suele ser nacional y pocas veces son estrenadas masivamente en salas de otros países.

En contraste con lo anterior, hay otro conjunto de obras que es habitual de salas de arte y ensayo, y cinematecas; van a festivales internacionales de cine y no son acompañadas por campañas publicitarias en medios masivos. Es de destacar que no es totalmente cierto que esta producción industrial o de autor nacional no tenga un público en las salas, pues la labor de exhibidoras independientes regionales ha logrado interesante repercusión, por ejemplo en Colombia, con el estreno de películas como *Domo*, *Soy Cris de Tierra Bomba*, *Alis*, aunque todavía hay que trabajar más en involucrar a las salas comerciales en el movimiento.

También hay un tratamiento del territorio desde la circulación en el extranjero, para ser exhibido en cadenas internacionales de cine con grandes campañas promocionales y con intereses globales en esas producciones. Son realizaciones de casas productoras extranjeras que contratan ciertos servicios con casas productoras nacionales. Usan el territorio como un decorado o elemento problemático de sus historias. Existen algunas leyes que promueven con auxilios en impuestos la inversión de casas productoras extranjeras en el territorio. Al respecto, existe un cortometraje

llamado *El compromiso de un país*<sup>206</sup>, cuya sinopsis ironiza sobre una iniciativa de ley para la promoción del territorio en Colombia:

La llamada 2ª Ley de Cine de Colombia (1556 de 2012) permite integrar el país al mercado del gran cine mundial. Los beneficios son para todos: las grandes productoras extranjeras, en particular las estadounidenses, pero sobre todo la industria nacional que ofrece servicios cinematográficos, hoteleros, de alimentación, de transporte, entre muchos más. Filmar en Colombia resulta barato para las productoras internacionales y a cambio ellas ofrecen inversión y empleo al país. Además de mano de obra barata, Colombia ofrece paisajes exóticos e historias que desde los años 80 han contribuido a fortalecer nuestra identidad y nuestra imagen ante el mundo: cocaína, violencia, guerra... (Toda tragedia es susceptible de devenir mercancía; la dignidad también).

Todos los vínculos entre territorio, casas de producción y formas de circulación de las obras, contribuyen en los diversos sectores audiovisuales y dinámicas sociales. Las dinámicas de público del cine comercial y aportes a la técnica local de las producciones internacionales, también aportan a los procesos de los lugares.

Pensando en Colombia sería deseable que apoyos y fondos públicos fueran en igual proporción a las casas productoras regionales, locales y comunitarias, colectivos, cineastas indígenas, escuelas de cine, etc., para, en el mismo sentido, fortalecer la exhibición involucrando a las salas de cine comercial y los canales de televisión privada al ya movimiento existente en festivales, cinematecas, salas de arte y ensayo y cineclubes.

---

<sup>206</sup> *El compromiso de un país*. Dir. Camilo Aguilera y Felipe Moreno. Colombia. 2021. Selección oficial Festival de cine de Cali y Festival de la Imagen en Manizales. <https://www.youtube.com/watch?v=JTMh24cUp7Y>

En cuanto a la violencia, que es la segunda temática destacada en las obras referenciadas en nuestro acervo, se reconoce a partir de este estudio que es un tema que a veces se hace esteticidad determinante de las obras; sirve también a los creadores en las distintas tendencias descritas en el tercer capítulo; y su aparición en las películas es una manifestación realista a veces, poética en otros casos, aunque también hay algunas que lo abordan apenas instrumental o anecdóticamente.

Las que retumban con la poesía logran que la violencia sea descrita profundamente en los personajes y las situaciones, emotivamente llevan colectivamente a reflexionar sobre el tema. La violencia no es solo la característica de ciertos personajes, parece una atmósfera o forma de comunicación usada socialmente y mantenida por la oficialidad y normalidad. Algunas películas señalan causas y particularidades de las violencias.

A veces llama la atención la característica coral de los protagonistas de las películas, escapando de la narración individual de un héroe o antihéroe, huyendo también de una fácil clasificación entre malos y buenos. Christian León en su libro *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*<sup>207</sup>, habla de violencia callejera y violencia estatal. Allí se refiere a una obra considerada en este acervo:

La vendedora de rosas aborda dos tipos de violencia: la primera, visual y evidente, se muestra en las imágenes que testimonian la vida de los niños de la calle; la segunda, abstracta y oculta, señala al aparato invisible del poder y las instituciones sociales. (38)

---

<sup>207</sup> León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Ayala – Corporación editora nacional, 2005.

Y profundizando en una violencia que apela a lo colectivo señalando la corresponsabilidad en el fenómeno de quien ve, por permitir la exclusión y la marginalidad, describe:

Esta supresión de los colectivos subalternos de la escena pública y pensamiento social muestra la violencia fundacional sobre la que se levanta el derecho y las instituciones colectivas. Esta segunda forma de violencia no está sujeta al azar ni al error, nunca es gratuita o absurda, siempre está llena de sentido porque es la forma de operación del Estado. Por esta razón, Walter Benjamín, sostiene con lucidez que «la violencia como medio es siempre o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho». (León 39)

Y hay obras que instrumentalizan la violencia para llamar la atención de cierto públicos, eventos, festivales y circuitos especializados. Se usa el lenguaje para representar desde los géneros masivos o lo comercial en clave de cine de acción.

También hay películas que plantean superación del fenómeno de la violencia en ciertos contextos, como el documental *Al otro lado*<sup>208</sup> donde la reconciliación de un victimario y una víctima es posible por el mismo ejercicio de realización de la obra.

En cuanto a la tercera temática, las mujeres son una muestra de un cambio social sobre el tema y conciencia colectiva de acciones. Existen múltiples formas y expresiones desde la estética y el trabajo colectivo. La investigadora Fregoso, Rosa-Linda, en su artículo “Mujer y cine en América Latina: proyectando una visión alternativa de la nación”<sup>209</sup>, hace un recorrido desde 1990 hasta el 2015 sobre el trabajo de un colectivo desde México, con aportes de todo el sur global. Ella propone

---

<sup>208</sup> *Al otro lado*. Dir. Iván Guarnizo. Prod. Jorge Caballero. Colombia España. 2022. Cine

<sup>209</sup> Fregoso, Rosa-Linda. “Mujer y cine en América Latina: proyectando una visión alternativa de la nación”. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, no. 2, 2016, pp.1-18.

un acercamiento de interseccionalidad para representar los diversos universos femeninos y sus luchas:

“Cruzando Fronteras” abrió un espacio conceptual para mí a través del contexto transnacional de intercambio e intersubjetividad. Aquel encuentro histórico afirmó la idea y la importancia de aproximarse a los textos desde un análisis discursivo tomando en cuenta a la vez la multiplicidad de estilos y perspectivas femeninas y feministas, en vez de tratar de aplicar un eje singular o una definición restrictiva o esencialista del cine de mujeres.

Este intercambio transnacional de latinas cruzando fronteras fue un instante de enredo, de cruces-culturales. Para dar un ejemplo, la especificidad de la diferencia (el llamado de Millán), o mejor dicho, cómo se conceptualiza la “diferencia” fue una de las “diferencias” entre las Latinas del norte de la frontera y las del sur. Las que nos ubicamos en los EE.UU., como Frances Negrón Muntaner, Carmen Huaco-Nuzum, Lilian Jiménez, entre otras, trabajábamos el discurso feminista de mujeres de color (women of color feminism) que en la década de los noventa inspiró al “feminismo transnacional”.

El feminismo de mujeres de color elaborado por feministas afroamericanas (Patricia Hill Collins, Angela Davis, Bell Hooks, Kimberlé Crenshaw), chicanas/latinas (Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa), y el colectivo Combahee River, consideraba la “especificidad de la diferencia” con la óptica de la interseccionalidad, una óptica que considera la arquitectura de género no solo en términos de las relaciones entre mujeres y hombres, sino en términos de las relaciones sociales de clase, razas/etnias y sexualidades. Fue esta interacción de diferencias de clase, raza, género y sexualidad que para las latinas del norte de la frontera, en ese momento histórico, representó una estrategia fundamental para cualquier elaboración de una estética, porque la interseccionalidad estructura epistemologías alternativas y un cuestionamiento de la modernidad, elementos que forman las bases de un modelo intervencionista o práctica estética insurgente.

Aunque en muchos casos el discurso de la interseccionalidad apunta a identidades interconectadas, por ejemplo género/sexo, raza/etnia, clase, religión, etc., el discurso de la interseccionalidad es fundamentalmente un método para pensar más allá de análisis basados en un eje singular, el más allá del modelo binario de conceptualizar la raza como separada de género, como separada de clase, de sexualidad, etc., y de emprender la investigación sobre las estructuras que impacten en las vidas de mujeres subalternas. En otras palabras, el discurso de la interseccionalidad rechaza la desarticulación o el hecho de desconectar los regímenes de poder que estructuran la subordinación de mujeres, como el racismo, el patriarcado, el capitalismo, la heteronormatividad. (8)

En cuanto a lo onírico, es importante agregar, considerando el acervo de cortometrajes de la escuela de cine del caribe colombiano, que fue estudiado en una investigación anterior, la siguiente contribución:

Esta tendencia onírica-real es un dispositivo de tipo estético para lograr un espacio en los eventos especializados de cine, un respaldo institucional y social creciente. Lo más importante es que las producciones bajo esta tendencia son una contribución a la creación de arte audiovisual desde un territorio y su historia, son ejercicios de apropiación social del conocimiento. Es de destacar que aquí la genialidad en el uso del lenguaje audiovisual está en que saben combinar las posibilidades narrativas de la elipsis con la inclusión de nuevos mundos y otros tipos de materialidad. Buena parte de las obras del acervo de la Universidad del Magdalena ponen en discusión lo que significa la experiencia estética de la sumersión en diferentes realidades materiales u oníricas y la relatividad emotiva que se puede sentir y percibir sobre el tiempo a través del cine, por medio de los elementos de la creación audiovisual.

Lo onírica-real se ve en la mezcla de realidades narradas en algunos de los cortos, una irreverencia en el uso del lenguaje audiovisual que trabaja directamente con los elementos del cine como son el tiempo, el espacio y el movimiento, para aumentar las potencialidades de la experiencia estética y sus correlatos. En su mayoría responden a tesis audiovisuales para optar al título de realizador/a de cine y audiovisuales, y recientemente entre ellas resaltan: *La Almeja* de Efraín Vízcaíno (2020), *Lumbalú, Agonía* de Jorge Pérez (2020), *Memorias del Cuerpo* de Camilo Iguarán (2020) y *Una Sirena bajo la Cama* de Omar Ospina (2020).

Entre las producciones realizadas durante el comienzo del programa, encontramos cortos como *Carro bomba* de Julio Azar (2006) y *Bajo el palo de mango* de Mariana Stand (2009), en los que las narrativas y géneros se “confunden”: la comedia con la tragedia y la animación con el drama de ficción, en el caso de *Bajo el palo de mango*; en el caso de *Carro bomba*, se cruzan el comic con lo audiovisual de ficción. *En Control Z* de Jehisel Ramos y Eric Pedroza (2014), la animación da una sensación de realidad que profundiza eso que *El palo de mango* ya mostraba: se genera un mundo emotivo y narrativamente complejo potencializando los recursos de lo animado en el cine. El corto genera mundos perceptivos emotivos y estéticos con el uso del lenguaje audiovisual y sus potencialidades.

En *Sin regreso* de Edgar Deluque (2009), la dura situación del obrero se ve asaltada y contrastada por su intento fallido de suicidio, lo que plantea otros tipos de percepción psicológica del personaje y el espectador. *En Esperando el milagro* de Jhon Robert (2012), *Ambrosia* de Sebastián Pulido (2017), *La herencia del viejo Japosai* de Jhon Guerrero y Sahully Cortés (2017), *Julia* de Jaime Avendaño (2014), *Cuando los grillos cantan* de Jorge Piñeros (2016), *La concha de trapo* de Fred de la Rosa (2014) y *Conciencia* de Sorany Marín (2014), hay un extrañamiento de lo narrado, se ve algo que surge de la realidad, de una anécdota regional si se quiere, pero que remite a la fantasía y al mundo

de los sueños. De alguna manera estos cortos ponen en evidencia la tendencia de la representación de lo imaginario-real en el cine del acervo.<sup>210</sup>

Tanto las tendencias de investigación-creación como las temáticas, dan para pensar en amplios asuntos de la industria audiovisual, por ejemplo, la circulación de las obras y las tensiones y condiciones que impone: ¿hasta qué punto puede ser posible la limitación de quien crea para acceder a determinados espacios de difusión? ¿Cómo influyen las salas comerciales, festivales, televisión, internet, en lo producido? También vale pensar cómo paralelamente a las plataformas globales, potencializadas por la pandemia, conviven acciones de circulación cercana, en eventos, cinematecas, cine clubes, universidades, museos, etc.

Como lo dice Silvia Rivera Cusicanque<sup>211</sup>:

Mi pase a la imagen en movimiento busca escapar a esta fórmula de cooptación, a través de un diálogo directo con un público amplio y heterogéneo, cuyas identificaciones, filias y fobias espero provocar. La actitud personal de romper con los esquemas de percepción establecidos, con las fórmulas narrativas consagradas, creo que ha superado ya esa fase de amargura que me llevó al docuficción de denuncia. En mi nuevo cortometraje *Sueño en el cuarto rojo*, estoy intentando, esta vez en celuloide, una exploración distinta, a través de la danza y de las máscaras, que transfieren a los personajes su carga de transgresiones y desdoblamientos, en medio de una borrasca de amor y celos. Aquí pareciera que lo social pasa completamente a segundo plano, por el tono intimista y onírico del drama. La verdad es que sólo después de la exhibición podré saber si la apuesta por una narrativa de este tipo puede interpelar al público en sus identificaciones colectivas. Eso es lo bello y lo riesgoso de la obra cinematográfica: siempre quedará inconclusa hasta no culminar el periplo que la devuelve a las multitudes. (291-292)

---

<sup>210</sup> Moreno Salazar, Felipe. "El acervo filmico de una escuela de cine como aporte al patrimonio audiovisual del Caribe colombiano" pp. 14-16. Artículo en proceso de publicación.

<sup>211</sup> Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

También hacen pensar las formas y los temas en la disputa de la representatividad en el lenguaje audiovisual tanto en sus formas de enseñanza como producción: ¿Cuáles son las ofertas regionales de creación, pedagogía e industria audiovisual? La producción mayoritaria de personas de clases medias o altas podría marcar una mirada no profunda sobre ciertos fenómenos, esto potenciado por las características estilísticas y técnicas que deben cumplir las obras para pertenecer a selecciones y programaciones de festivales y eventos de prestigio de la industria audiovisual. Junto con lo anterior, también parece existir un camino de diferentes etapas, casi imprescindibles, para poder avanzar en el proceso de consecución de fondos: se debe lograr participar en ciertos encuentros, laboratorios, mercados o festivales para continuar con éxito el peregrinaje de la financiación de obras de autor, independientes, de colectivos o identidades, lo que no siempre es fácil y las medianas o pequeñas casas productoras no tiene presupuesto para ello.

Se crean en el ámbito audiovisual tensiones entre la globalidad y la nación, la nación y la localidad y la globalidad localidad, se realizan representaciones propias y representaciones ajenas o estereotipadas. Christian León, por ejemplo, habla de la relación entre conocimientos hegemónicos y conocimientos subalternos, advirtiendo sus apropiaciones y resignificaciones mutuas, y preguntándose por los lugares de enunciación que resultan de las dinámicas de interacción asimétrica entre lo colonial y lo decolonial. Reconociendo esa asimetría, Christian León, quien ensaya una articulación de la teoría decolonial con los estudios de la imagen, habla de la necesidad de “articular un pensamiento que habilite un lugar de enunciación para aquellos sujetos e historias que han sido silenciados por el eurocentrismo”<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> León, Christian. “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *AISTHESIS* no. 51, 2012, pp. 112.

En un sentido filosófico, Georges Didi-Huberman<sup>213</sup> lo pone en clave de frotarse los ojos, de la siguiente manera:

Cuando la humanidad no se frota los ojos —cuando sus imágenes, sus emociones y sus actos políticos no se ven divididos por nada—, las imágenes no son dialécticas, las emociones son “pobres en contenido” y los actos políticos “no implican porvenir alguno”. Lo que hace a los pueblos “inhallables” debe buscarse pues en la crisis de su figuración tanto como en la de su mandato. Es lo que Walter Benjamín había comprendido con toda claridad en su ensayo de 1935 sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “La crisis de las democracias”, escribía, “puede comprenderse como una crisis de las condiciones de exposición del hombre político”. Allí donde “el campeón, la vedete o el dictador salen vencedores” en los estadios o las pantallas del cine comercial, habrá que dialectizar lo visible. Fabricar otras imágenes, otros montajes, mirarlos de otra forma, introducir en ellas la división y el movimiento asociados, la conjugación de la emoción y el pensamiento. Frotarse los ojos, en suma: frotar la representación con el afecto, lo ideal con lo reprimido, lo sublimado con lo sintomático”. (413)

---

<sup>213</sup> Georges Didi-Huberman. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia*. Santander, Cantabria: Edición de Asociación Shangria Textos Aparte, 2017.



## 5. Conclusiones

El texto que acaban de leer es el resultado, aplicado y teórico, del proceso de organizar y estudiar las voces de muchas personas que trabajan en creaciones audiovisuales. Aquí editamos, sistematizamos y escuchamos esas conversaciones, para recoger impresiones y descubrimientos. Las piezas y los diálogos fueron revisitadas y sometidas a un proceso académico de investigación donde se compararon y analizaron con teorías y aproximaciones desde la pedagogía, el periodismo y los estudios culturales, entre otras.

En esa vía, se hace un trabajo de construcción de un acervo audiovisual de entrevistas que pinta un momento de creación, sus geografías e inquietudes. De su estudio podrían salir descripciones de culturas y territorios, formas de apropiación y circulación de prácticas artísticas y, en un primer plano, diálogos sobre la investigación-creación en artes audiovisuales. Tanto el acervo como este estudio, tienen amplias posibilidades de uso como material de divulgación y referencia del cine reciente, para conocer vínculos creativos con otros momentos históricos, en el estudio de la continuidad de procesos y de la participación del cine latinoamericano en festivales de cine, como referencia para nuevos enfoques temáticos de análisis, entre otras utilidades para futuras investigaciones en el campo de la creación audiovisual latinoamericana.

Si se consideran los estudios sobre trabajadores de una industria, este trabajo podría ser patrimonio audiovisual sobre cine, en tanto que consolida un conjunto de reportes sobre diversos tipos de labor en esa industria artística y cultural. Que se convierta en patrimonio, depende de que se apropie, se estudie, pase de mano en mano, sirva como material de archivo para creaciones audiovisuales, propicie debates y acercamientos a autores no tan conocidos, a cinematografías de países latinoamericanos y otras múltiples formas de apropiación y circulación.

La parte teórica de la investigación reporta formas de crear para cine desde un ejercicio periodístico con la herramienta de la entrevista. Según los procesos descritos por los entrevistados, se identifican tendencias de creación en el campo del cine contemporáneo y un mapeo de asuntos tratados en sus creaciones.

La primera tendencia en la creación la entendemos como intrínseca, donde el proceso de inspiración y creación parte de rasgos de la personalidad del creador, una mirada subjetiva donde sus reflexiones y formas de ser, en sus procesos vitales, le llevan a inquietudes que intenta resolver en lo audiovisual.

Hablamos de una segunda tendencia, la extrínseca, cuando en la investigación-creación el audiovisual surge de la motivación que el creador encuentra en un determinado contexto, cuando algo ajeno a él mismo, es el motor inicial de la idea y acompaña el proceso total de la película, en todas sus etapas e incluso en sus formas de distribución y exhibición.

Algunos creadores adaptan libremente piezas literarias, teatrales, pinturas, danzas, esculturas, etc., y otros usan como referentes las formas de representación en otras artes o en otras películas para trabajar en la historia, los personajes y diversos elementos del lenguaje audiovisual de sus propias creaciones. Este tipo de forma de creación la tratamos como una tercera tendencia, cuando el creador se basa en otras películas u otras artes.

En el estudio de la muestra empiezan a aflorar temas y discusiones desde los diferentes procesos de los entrevistados. Son asuntos que aparecen en la investigación-creación de las películas. Junto con esto, lo representado, lo que en parte compone y pone en discusión las obras, nos ayuda a entender su inspiración y muestra algunos de los intereses del arte audiovisual en los últimos 15 años.

En cuanto a lo representado, el territorio es uno de los temas comunes, entendido como lugar de enunciación, como una variable que determina el proceso creativo y marca las películas y autores reseñados. En las obras sus autores expresan el territorio en lo estético, buscan en él las materias que constituirán la narrativa, puesta en escena y dirección de arte; además, a veces como realizadores se compenetran con el lugar después del proceso de registro, como cuando se quedan viviendo ahí más allá del tiempo de la grabación. Los equipos de producción comparten momentos con las poblaciones y construyen vínculos con la comunidad, por ejemplo, con talleres, cine clubes y proyectos de investigación que desarrollan en el lugar de la película.

La violencia es también reportada como asunto estructural en algunas historias de los entrevistados. Hay violencia cuando la vida “normal” de las personas es sometida a situaciones que rompen el cauce de un equilibrio y afecta de diversas maneras sus vidas, en casos extremos, hasta la muerte. Las violencias políticas de grupos guerrilleros, fuerzas armadas nacionales o fuerzas paramilitares, tienen presencia en las películas de algunos creadores. También hay violencias de bandas de narcotráfico, delincuenciales, de ventas ilegales de armas y situaciones específicas de historias y particularidades de los personajes. Un concepto que también describe otras cotidianidades representadas por las obras tratadas es el de violaciones a derechos humanos; en ese gran campo pueden ser analizadas muchas de las películas referenciadas en el acervo.

En la muestra, sobresalen en las obras tratadas, las representaciones de las mujeres, sus mundos y luchas, también en la ampliación de su acción determinante en diversos sectores de la industria audiovisual. En algunos casos la obra refleja el universo de la mujer a partir de los elementos del lenguaje audiovisual y la reflexión desde la experiencia propia como una metodología que acompaña el proceso de investigación-creación de las películas. Entre otros asuntos descritos en la tesis, se refleja la importancia del papel de la mujer, sus reivindicaciones y libertades en las obras audiovisuales tratadas durante la investigación.

También llama la atención en el acervo, una forma repetida de representación que usa lo onírico-real como tema y que combina posibilidades narrativas de la elipsis con la inclusión de nuevos mundos y otros tipos de materialidad. También para algunos creadores, el sueño, sus posibilidades y vínculo con lo real, se usan como tema e inspiración para la creación misma del cine y su aplicación en las narrativas cinematográficas.

Esta tesis recoge algunas tendencias de la creación audiovisual de Latinoamérica, una valoración de los tipos de productos realizados, las formas de producción y los acercamientos e interpretaciones estéticas en el lenguaje audiovisual y lo que se ha representado en este tipo de creaciones. Se tiene así un registro y estudio de dos décadas de los procesos de creación y reflexión humana alrededor de algunos eventos y movimientos del séptimo arte.

La elaboración de las entrevistas y la reflexión que surge del interés que en ellas se presta a las formas de creación audiovisual, también conduce a la necesidad de expresarme mediante el lenguaje audiovisual, y el resultado de eso es un largometraje documental que está en proceso de edición y que tiene por título *Imágenes del futuro*. Este surge de un archivo grabado durante 25 años tras el cine.

El documental se desarrolla en fragmentos que exploran los vínculos temporales y conceptuales de la indagación periodística acerca de la creación cinematográfica. En el dispositivo dialogan: el diario cinematográfico, las películas de material de archivo, el cine ensayo, el reportaje televisivo, el cine experimental y la reseña periodística.

Uno de los propósitos de *Imágenes del futuro* es explorar las tendencias temáticas descritas en el cuarto capítulo de esta tesis. Con material distinto a las entrevistas, pone en tiempo los viajes y movimientos implicados en la búsqueda de la información, y busca una narración audiovisual que plasme los cuestionamientos, las reflexiones acerca de lo investigado y lo sentido a partir de las diversas perspectivas sobre la creación encontradas en las entrevistas del acervo.

Hablaré a continuación de la estructura general de *Imágenes del futuro*, con la intención de mostrar que se integra al proceso teórico de esta tesis a partir de las reflexiones que esta presenta. El clip “promocional” del trabajo en proceso de construcción puede ya verse en el enlace que aquí adjunto<sup>214</sup>.

El primer momento de la película es el viaje iniciático del periodista al Festival de Cine Latinoamericano de La Habana y el proyecto Cine Móvil en La Patagonia. El registro intenso da cuenta de una relación espontánea con lo grabado. El segundo momento narrativo explora los submundos y protagonistas creadores y cinéfilos a través de festivales y encuentros en Europa y América: Cannes, Barcelona, Toulouse, Guadalajara, Berlín, San Sebastián, Cali y Ciudad Bolívar en Bogotá. Las voces de los autores se revelan como una alteridad simultánea al desarrollo documental en el que se reflexiona sobre el lenguaje, el significado y la búsqueda de los creadores cinematográficos, al tiempo que refleja la condición humana y circunstancial del periodista que investiga. En un tercer momento cada encuentro es una experiencia humana que revela breves historias, personajes del cine, algunos marginados de la industria. Hay diálogos íntimos sobre pasiones y angustias, se ve gente que piensa y anhela el cine como narrativa, sueño y fiesta de la vida misma. Pero antes de llegar a esa etapa de la aventura de la creación parece que fue necesario profundizar en las explicaciones que el personal de cine da sobre su proceder. Y aquí el interés por el tema no solo es por una necesidad individual sino que está marcado por la responsabilidad de compartir lo visto, lo que genera unas dinámicas que podrían entenderse como metodologías que proponen formas del investigar el crear. El continuo ejercicio de indagar acerca de su quehacer a los creadores de obras audiovisuales permite identificar aspectos que dialogan con la pedagogía, y se pueden ver cercanías y repeticiones entre los procesos.

Dejo por ahora la subjetividad creativa de la que venía hablando apenas habiendo mostrado un dibujo de lo que intentará desarrollarse en próximas experiencias

---

<sup>214</sup> Video clip promocional de proyecto documental *Imágenes del futuro*  
<https://vimeo.com/813528669/da88e34e08>

académicas e investigativas con un dispositivo audiovisual. Ahora es importante subrayar que esta investigación doctoral aplicada se ha enfocado en las posibilidades de lo pedagógico. En esta tesis, a partir del ejercicio de la divulgación mediática cultural en un medio público de comunicación, se ha pretendido hacer un modesto aporte al estudio de la creación en artes audiovisuales desde una estética y lugar de enunciación particulares.

## BIBLIOGRAFIA

### Fuentes escritas

Ballo, Jordi. Pérez, Xavier. *El mundo, un escenario: Shakespeare, el guionista invisible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.

Balló, Jordi y Bergala, Alain (eds.). *Motivos visuales del cine*. España: Galaxia Gutenberg, 2016.

Beltrán, Ángela y Ramírez, Ana Lucía. *Estado del arte del área de las artes audiovisuales en Bogotá D. C.* Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas, 2009.

Borgdorff, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam school of arts, 2006.

Burkhardt, Anne. *El cine colombiano contemporáneo – Enfoques temáticos y estéticos en la obra de jóvenes directores desde la Ley de Cine. 2003-2008*. Johannes Gutenberg Universität Mainz, Alemania.

Burkhardt, Anne. Proyecto de tesis doctoral: *El cine colombiano. Estrategias narrativas y estéticas en las representaciones fílmicas de la historia y el presente colombiano*. Alemania: Facultad de Estudios de los medios de comunicación. Eberhard Karls-Universität Tübingen, 2009.

Calderón Acero, Camilo Andrés. "Gestión de festivales de cine en Bogotá: Más allá de la formación de públicos". *Comunicación y Medios* Vol. 29. Núm. 42.

Carrillo Quiroga, Perla. *La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales*. Vol 20. Núm. 64. 2015 pp. 219-240.

Ceballos Saavedra, Maritza. *Historias y argumentos. Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano, 1950-2000*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

Daros, William. "La creación de la modernidad". *Invenio* 18 (34), 2015, pp. 51-65.

Dávila Clavijo, Luis Carlos. *Análisis del cortometraje contemporáneo en el Caribe colombiano: espacio, tiempo y puesta en escena, 2004-2009*. Tesis para título de grado. Universidad del Norte, 2010. <http://hdl.handle.net/10584/5266>

Eisner, Elliot W. *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press, 2002.

Fals Borda, Orlando. *Historia doble del Caribe colombiano*. Bogotá: El Áncora Editores. 2002

Georges Didi-Huberman. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia*. Santander, Cantabria: Edición de Asociación Shangria Textos Aparte, 2017.

Hammersley, M., y Atkinson, P. *Métodos de investigación desde una mirada cualitativa y explicando la etnografía como aproximación*. Barcelona: Paidós, 1994.

Higuita González, Ana María. 2013. "El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978". *Historia y sociedad* no.25, pp. 107-135. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/41918/43639>

Iriarte, P., Miranda, W., Escandón, S., Solarte, F., Vega, J. *Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano. Relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura, 2011.

Iseli, Christian; Dux Stefan y Loertscher Miriam Laura. "The aesthetics and perception of documentary film: A mixed methods approach and its implications for artistic research". *International Journal of Film and Media Arts* (2020) Vol. 5, No. 2 pp. 27-48.

Krenak, Ailton. *Ideas para postergar el fin del mundo*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2021.

Leavy, Patricia. *Methods meets art: arts-based research practice*. New York: The Guilford Press, 2020.

León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Ayala – Corporación editora nacional, 2005.

León, Christian. "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". *AISTHESIS* no. 51, 2012, pp. 109-123.

Loaiza Ruiz, Violeta Yalilé y Gil Blanco, Emiliano. "Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo". *Revista ComHumanitas* Vol. 6 N°. 1, 2015.

Londoño López, Felipe. *Interfaces de las comunidades virtuales. Formulación de métodos de análisis y desarrollos de los espacios en las comunidades en red*. Editorial U. de Caldas. 2005.

Melo, Mario Suárez. *Legislación del cine en Colombia*. Bogotá: Editorial Cámara de comercio de Bogotá, 1988. <http://hdl.handle.net/11520/24943>

Ospina Hurtado, Ximena. *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia*. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas, 2008.

Ospina Hurtado, D., Arango, C., & Cruz González, M. Investigación-creación desde la comunicación. Posibilidades del arte en la hiperesfera. *Comunicación*, (46), 2022, pp. 108–127.

Osuna Barriga, Juan Gabriel. “Un viaje a ninguna parte: la investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 2012.

Patiño, Frank. “De la oscuridad de las salas a las luces de la industria: un recorrido por los festivales de cine en Colombia”. *Cuadernos de cine colombiano*. Exhibir y circular: La magia en la mirada. 2017.

Polanco Uribe, G., y Aguilera Toro, C. *Luchas de representación: Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Universidad del Valle, Programa Editorial, 2011.

Restrepo, Gonzalo. *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano*. Santa Marta: Editorial de la Universidad del Magdalena, 2019. <https://editorial.unimagdalena.edu.co/Editorial/Publicacion/4114>

Rivera-Betancur, J. L. & Díaz-Bohórquez, J. C. Nuevos realizadores de cortometrajes en Colombia: Narrativas y discursos. *Palabra Clave* 16 (2), 559-582.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: Ensayos*. Argentina: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.

Sáenz Obregón, Javier. *Desconfianza, civilidad y estética: las prácticas formativas estatales por fuera de la escuela en Bogotá, 1994-2003*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

Scolari, Carlos. *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2008.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Editorial de la Universidad del Valle, 2009.

Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 2009.

Zabala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Xochimilco: Editorial Universidad Autónoma Metropolitana. 2003.

## Documentos Web

El Espejo C.A. *Canal de YouTube de El Espejo*. 2023, <https://youtu.be/CKYVkoWWOWI>. Consultado el 10 de julio 2023.

Federación colombiana de periodistas. *Monitoreo de medios*. 2015, <http://www.monitoreodemedios.co/canal-capital/>. Consultado el 2 de junio de 2023.

Canal Capital. *Canal Capital*. 2021, <https://www.canalcapital.gov.co/content/misión-visión-funciones-y-deberes>. Consultado el 30 de junio de 2023.

Alcaldía Mayor de Bogotá. *Alcaldía Mayor de Bogotá*. 2005, <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=23233&dt=S> Consultado el 2 de marzo de 2023.

Rincón, Omar. El Tiempo. 2004, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1575442> Consultado el 20 de junio del 2023.

Romero, Antonio. “El cine en el caribe colombiano”. *Blog: El callejón de la luz*, 2011. <https://elcallejondelaluz.files.wordpress.com/2011/03/el-cine-en-el-caribe-colombiano.pdf> Consultado el 20 de junio del 2023.

## Películas y otras fuentes audiovisuales

*Acné*. Dir. Federico Veiroj. Prod. Control Z, Avalon, Rizoma Films. Uruguay. 2008. Cine.

*Agua bendita*. Dir. Octavio Guerra. Prod. Calibrando Producciones. Costa Rica. 2013. Cine.

*A film for Ehuana*. Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2018. Cine.

*Agarrando Pueblo*. Dir. Carlos Mayolo, Luis Ospina. Prod. Carlos Mayolo, Luis Ospina. Colombia. 1978. Cine.

*Al otro lado*. Dir. Iván Guarnizo. Prod. Jorge Caballero. Colombia España. 2022. Cine.

*A los pies de la cama*. Dir, y Prod Natalia Navarrete. Colombia. Colombia. 2012.

*Alias María.* Dir. Jose Luis Rugeles. Prod. Rhayuela Cine, Sudestada Cine S.R.L., Axxon Films. Colombia. 2015. Cine.

*Amor, Mujeres y Flores.* Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental. 1989. Cine.

*Amparo.* Dir. Simón Mesa. Prod. Momento Film, Flare Film. Colombia. 2021. Cine

*Arista Son.* Dir. Libia Stella Gómez. Prod. Felis Films. Colombia. 2011. Cine.

*Apóstata.* Dir. Federico Veiroj. Prod. Ferdurque, Local Films, Cinekdoque, ICCA, La Vie Est Bell Films Associés, Montevideo Socio Audiovisual, Île de France Film. Uruguay. 2015. Cine.

*Argentina, 1985.* Dir. Santiago Mitre. Prod. La unión de los Rios, Kenya Films, Infinity Hill, Amazon Studios. Argentina. 2002. Cine.

*Atlántida.* Dir. Inés María Barrionuevo. Prod. Germina Films, Tu Vais Vor Production, INCCA. Argentina. 2014. Cine.

*Barrio de campeones.* Dir. Fernando vallejo. Prod. Conacite 2. México. 1981. Cine.

*Camila saldrá esta noche.* Dir. Inés María Barrionuevo. Prod. Gale Cine, Aeroplano Cine. Argentina. 2021. Cine.

*Camilo Torres: El amor Eficaz.* Dir. Marta Rodríguez, Fernando Restrepo. Prod. Felipe Colmenares, Lucas Silva. Colombia. 2023. Cine.

*Cesar Chávez*. Dir. Diego Luna. Prod. Canana Films, Mr. Mudd, Equipment Film Design, Imagenation Abu Dhabi, FZ, Participant Media. México. 2014. Cine.

*Cobra verde*. Dir. Werner Herzog. Prod. Werner Herzog Film Produktion, ZDF, Ghana Film Industry Corporation. Alemania. 1987. Cine.

*Colombian Dream*. Dir. Felipe Aljure. Prod. Sonica. Colombia. 2006. Cine.

*Colombia 70*. Dir. Carlos Álvarez. Prod. Carlos Álvarez. Colombia. 1970. Cine.

*Como en la perra vida*. Dir. Beatriz Flores Silva. Prod. Uruguay, Belgica, España. Uruguay. 2001. Cine.

*Con la pata quebrada*. Dir. Diego Galán. Prod. Enrique Cerezo P. C., El Deseo. España. 2013. Cine.

*Conciencia*. Dir. Sorany Marin. Prod. Gina Cantillo. Colombia. 2014. Cine

*Crónica de un comité*. Dir. Carolina Adriaola, José Luis Sepúlveda. Prod. Mitómana Producciones. Chile. 2014. Cine.

*Crónica Roja*. Dir. Fernando vallejo. Prod. Conacite 2. México. 1979. Cine.

*Cuerpos frágiles*. Dir. Oscar Campo. Prod. Vicerrectoría de investigaciones Universidad del Valle. Colombia. 2010. Cine.

*Chircales*. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental. 1972. Cine.

*Destierros*. Dir. Oskar Alegria, Özcan Alper, Asier Altuna, Mireia Gabilondo, Eugéne Green, Itziar Leemans (y otros). Prod. Adabaki Eroizpenak, Gastilbetza Filmak. España. 2018. Cine.

*Dinheiro*. Dir. Savio Leite, Arthur B. Senra. Prod. Savio Leite. Brasil. 2021. Cine.

*Domo*. Tayo Cortes. Prod. Endoliado Producciones, Devenir Films. Colombia. 2023. Cine.

*Double Play: James Benning and Richard Linklater*. Dir. Gabe Klinger. Prod. Gladys Glover. Estados Unidos. 2013. Cine.

*El botón de nácar*. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Valdivia Films, Mediapro. Chile. 2015. Cine.

*El viaje del acordeón*. Dir. Andrew Tucker. Prod. Ciudad Lunar Producciones, Limelight. Colombia. 2014. Cine.

*El lugar sin límites*. Dir. Arturo Ripstein. Prod. Conacite 2. México. 1978. Cine.

*El lugar del hijo*. Dir. Manuel Nieto Zas. Prod. 4L, Massive Inc, So Now Then. Uruguay. 2013. Cine.

*El lugar donde se juntan los polos*. Dir. Juan Martin Cueva. Prod. Ardèche Images Production. Ecuador. 2002. Cine.

*El Grill de Cesar*. Dir. Darío Aguirre. Prod. FilmTank. Alemania. 2014. Cine.

*El pejesapo*. Dir. José Luis Sepúlveda. Prod. Carolina Adriazola. Chile. 2007. Cine.

*El abrazo de la serpiente.* Dir. Ciro Guerra. Prod. Ciudad Lunar Producciones, Buffalo Producciones, Caracol Televisión, Dago García Producciones, MC Producciones, Nortedur Producciones. Colombia. 2015. Cine.

*El estudiante.* Dir. Santiago Mitre. Prod. La Unión de los Ríos, Pasto Cine, El Pampero Cine. Argentina. 2011. Cine.

*El silencio del río.* Dir. Carlos Triviño. Prod. 13 Productions, Promenades Films, Igolai Producciones, Seacuatico. Colombia. 2015. Cine.

*El silencio de las moscas.* Dir. Eliezer Arias. Prod. Nortedur producciones, Musical Lab, Pólvora Cine. Venezuela 2014. Cine

*El hombre de las multitudes.* Dir. Marcelo Gómez y Cao Guimarães. Prod. Cinco Em Ponto, Rec Produtores Associados Ltda. Brasil. 2013.

*El tesoro.* Dir. Corneliu Porumboiu. Prod. 42 K Films, Les Films du Worso, Rouge International. Rumania. 2015. Cine.

*El compromiso de un país.* Dir. Camilo Aguilera y Felipe Moreno. Colombia. 2021. Cine.

*El Concursante.* Dir. Carlos Osuna. Prod. Manuel Ruiz. Colombia. 2017. Cine.

*El páramo.* Dir. Jaime Osorio Márquez. Prod. Rhayuela Films, Sudestada Cine SRL, Alta Films, Alta Producciones S.L. Unipersonal. Colombia. 2011. Cine.

*Ella.* Dir. Libia Stella Gómez. Prod. Two out of Two. Colombia. 2015. Cine.

*En busca del Oscar.* Dir. Octavio Guerra. Prod. Calibrando Producciones. Costa Rica. 2018. Cine.

*En el taller.* Dir. Ana salas. Colombia. 2017. Cine.

*En la puta vida.* Dir. Beatriz Flores Silva. Uruguay. 2001. Cine.

*En la tormenta.* Dir. Fernando Vallejo. Prod. Conacite 2. México. 1982. Cine.

*En la ventana. Diario de una mujer joven.* Dir. Ana Salas. Colombia. 2011. Cine.

*En lo escondido.* Dir. Nicolás Rincón Guille. Prod. Voa asbl et cãtre de l'audiovisuel ãe Bruxelles. Colombia. 2007. Cine.

*Entre sombras.* Dir, y Prod Natalia Navarrete. Colombia. Colombia. 2013.

*Entre perro y lobo.* Dir. Irene Gutiérrez. Prod. Antonauta Films, El Viaje Films, Blondo Indian Films. Cuba. 2020. Cine.

*Eu não quero voltar sozinho.* Dir. Daniel Ribeiro. Prod. Lacuna Filmes. Brasil. 2010. Cine.

*É proibido jogar futebol no adro desta igreja ou o retrato de um artista enquanto jovem diante do século XXI e de tudo mais ou Tratado de dissipação, principio de redução.* Dir. Savio Leite. Prod. Savio Leite. Brasil. 2004. Cine.

*Eu sou como o polvo.* Dir. Savio Leite. Prod. Alexandre Pimenta. Brasil. 2006. Cine.

*Eternal Sunshine of the Spotless Mind.* Dir. Michel Gondry. Prod. Focus Features. Estados Unidos. 2004. Cine.

*Feriado*. Dir. Diego Araujo. Prod. Luna Films Audiovisual, CEPA, Abaca Films. Ecuador. 2014. Cine.

*Frente al Espejo*. Dir. Ana Salas. Colombia. 2002 – 2009. Cine.

*García*. Dir. Jose Luis Rugeles. Prod. Rhayuela Films, Latina Estudio Prodigital, Rhayuela Cine, RCN Cine. Colombia. 2010. Cine.

*Garras de oro: herida abierta en un continente*. Dir. Oscar Campo, Ramiro Arbeláez. Prod. Oscar Campo. Colombia. 2009. Cine.

*Gente de bien*. Dir. Franco Lolli. Prod. Evidencia Films, Geko Films. Colombia. 2014. Cine.

*Gigante*. Dir. Adrián Biniez. Prod. Florencia Chao, Juan José López. Uruguay. 2009. Cine.

*Gordo, calvo y bajito*. Dir. Carlos Osuna. Prod. Malta Cine. Colombia. 2012. Cine.

*Güeros*. Dir. Alonso Ruiz-Palacios. Prod. Catatonia Films, Conaculta, Difusión Cultural UNAM. México. 2014. Cine.

*Harley Queen*. Dir. Carolina Adiazola, José Luis Sepúlveda. Prod. Mitómana Producciones. Chile. 2019. Cine.

*Hartos evos hay aquí*. Dir. Héctor Ulloque Franco, Nicolás rincón Guille. Prod. Colombia. 2007. Cine.

*Heli*. Dir. Amat Escalante. Prod. Tres Tunas, Mantarraya, Foprocine, Le Pacte, No Dream Cinema, Unafilm, Lemming Film, Sundance NHK. Conaculta. México. 2013. Cine.

*Hiroshima*. Dir. Pablo Stoll. Prod. Control Z Films, Rizoma Films, Wanda Films, Antorcha Films. Uruguay. 2009. Cine.

*Historia del Miedo*. Dir. Guion, Benjamín Naishtat. Prod. Vitakuben, Ecce Films, Rei Cine, Mutante Cine. Argentina. 2014. Cine

*Hotel Nueva Isla*. Dir. Irene Gutiérrez, Javier Labrador Deulofeu. Prod. El viaje Films, Producciones de la 5ta Avenida. Cuba. 2014. Cine

*Icaros*. Dir. Georgina Barreiro. Prod. Georgina Barreiro, Matías Roth. Argentina. 2014. Cine.

*Inútil paisagem*. Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2010. Cine.

*Il Siciliano*. Dir. Carolina Adriazola, José Luis Sepúlveda, Claudio Pizarro. Prod. Carolina Adriazola, José Luis Sepúlveda, Claudio Pizarro. Chile. 2017. Cine.

*Invierno en Bagdad*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Elias Querejeta P.C. España. 2005. Cine.

*¿Is the man who is tall happy?* Dir. Michel Gondry. Prod. Raffi Adlan, Georges Bermann, Julie Fong, Michel Gondry. Francia. 2013. Cine.

*Ixcanul*. Dir. Guion, Jairo Bustamante. Prod. Tu Vas Voir, La Casa de Producción. Guatemala. 2015. Cine.

*Jipi Kogui*. Dir. Sorani Martin Trejos. Prod. Laura Morales. Colombia. 2009. Cine.

*Julia y el Zorro*. Dir. Inés María Barrionuevo. Prod. Tarea Fina. Argentina. 2018. Cine.

*Jungla interior*. Dir. Juan Barrero. Prod. Eddie Saeta S. A. España. 2013. Cine.

*La batalla de Chile* (I), (II), (III). Dir. Patricio Guzmán. Prod. Equipo tercer Año. Chile. 1975, 1976, 1979. Cine.

*La Camarista*. Lila Avilés. Prod. La Panda, Amplitud, Bambú Audiovisual. México. 2018. cine.

*La Casa*. Dir. Tayo Cortes. Prod. Fanny Guerrero Riascos. Colombia. 2009. Cine.

*La Cordillera*. Dir. Santiago Mitre. Prod. K&S Films, La Union de los Rios, Telefe, Maneki Films, Mod Producciones, Movistar Plus+, Arte France Cinéma, INCCA. 2017. Cine.

*La cordillera de los sueños*. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Arte, Renate Sachse. Chile. 2019. Cine.

*La espalda del mundo*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Elias Querejeta P.C. España. 2002. Cine.

*La guerrilla de la memoria*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Oria Films. España. 2002. Cine.

*La historia del baúl rosado*. Dir. Libia Stella Gómez. Prod. Felis Film, Moro Films, Oberón Cinematográfica. Colombia. 2005.

*La huella de Tara.* Dir. Georgina Barreiro. Prod. Georgina Barreiro, Matías Roth. Argentina. 2018. Cine.

*La isla de Bergman.* Dir. Mia Hansen-Løve. Prod. Arte France Cinema, CG Cinema, Dauphin Films, Neue Bioskop Film, Piano Producciones, RT Features, Scope Pictures, Film Capital, Stockholm, Plattform Produktion, Swedish Television.

*La Langosta azul.* Dir. Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araujo y Luis Vicens. Prod. Los nueve-seis-tres, de 1954. Cine.

*La Llorona.* Dir. Guion, Jairo Bustamante. Prod. La Casa de Producción, Les Film du Volcán, Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. Guatemala. 2019. Cine.

*La mujer del animal.* Dir. Víctor Gaviria. Prod. Polo a Tierra, Viga Producciones. Colombia. 2016. Cine.

*La mujer de los 7 nombres.* Dir. Daniela Castro. Prod. Federico Duran, Martin Aliaga. Colombia. 2018. Cine.

*La nación clandestina.* Dir. Jorge Sanjinés. Prod. Ukamau Ltda, RTVE, Film4 Productions. Bolivia. 1989. Cine.

*La obra del siglo.* Dir. Carlos Quintela. Prod. Rizoma Films, Uranio Films, Ventura Films, Raspberry & Cream, ICAIC. Cuba. 2015. Cine.

*La Patota.* Dir. Daniel Tinayre. Prod. Daniel Tinayre, Eduardo Borrás. Argentina. 1960. Cine.

*La perrera.* Dir. Manuel Nieto. Prod. Control Z Films, Rizoma Films, Wanda Vision, Xerxes Indie Films. Uruguay. 2006. Cine.

*La Región Salvaje*. Dir. Amat Escalante. Guion, Amata Escalante, Gibran Portela. Prod. Mantarraya Producciones, Adomeit Films, Bord Cadre Films, Match Factory, Mer Film, Pimienta Films, Snowglobe Films. México. 2016. Cine.

*La sociedad del semáforo*. Dir. Rubén Mendoza. Prod. Diafragma Fabrica de Películas. Colombia. 2010. Cine.

*La Tierra y la Sombra*. Dir. Cesar Acevedo. Prod. Burning Blue, Diana Bustamante. Colombia. 2015. Cine.

*La Tierra se quedó*. Dir. Juan Sarmiento. Prod. HFF Potsdam "Konrad Wolff". Colombia. 2010. Cine.

*Las motitos*. Dir. Inés María Barrionuevo, Gabriela Vidal. Prod. Gualicho Cine, INCCA. Argentina. 2020. Cine.

*Las tetas de mi madre*. Dir. Carlos Zapata. Prod. La Guapa Films, Pinhole. Colombia. 2015. Cine.

*La vida útil*. Dir. Federico Veiroj. Prod. Cinekdoque, Mediapro, Versatil Cinema. Uruguay. 2015. Cine.

*La virgen de los sicarios*. Dir. Barbet Schroeder. Prod. Canal +, Les Films du Losange, Proyecto Tucan, Tornasol Films, vértigo Films. Colombia. 2000. Cine.

*La vendedora de Rosas*. Dir. Víctor Gaviria. Prod. Producciones Filmamento. Colombia. 1998. Cine.

*Le fond de l'air est rouge*. Dir. Chris Marker. Prod. Dovidis. Francia. 1977. Cine.

*Leidi*. Dir. Simón Mesa. Prod. Idartes, The London Film School. Colombia. 2014. Cine.

*Litigante*. Dir. Franco Lolli. Srab Films, Les Films du Worso, Evidencia Films. Colombia. 2019. Cine

*Los abrazos del río*. Dir. Nicolás Rincón Guille. Prod. Voa asbl et cãntre de l'audiovisuel ãe Bruxelles. Bélgica. 2010. Cine.

*Los Bastardos*. Dir. Amat Escalante. Prod. Amat Escalante, Jaime Romandía. México. 2008. Cine.

*Los nadie*. Dir. Juan Mesa. Prod. Monociclo Cine. Colombia. 2016. Cine.

*Los nietos de Allende*. Dir. Felix Schwarz. Prod. Filmakademie Baden–Württemberg (Ludwigsburg) [de], SWR – Junger Dokumentarfilm [de]. Alemania. 2013. Cine.

*Los reyes del mundo*. Dir. Laura Mora Ortega. Prod. Caracol TV, Ciudad Lunar Producciones, Dago García Producciones, Iris Productions, Tu Vas Voir Production, Talipot Studio, Mer Films. Colombia. 2022. Cine.

*Los Olvidados*. Dir. Luis Buñuel. Prod. Ultramar Films. México. 1950. Cine.

*Los viajes del calavera*. Dir. Rubén Mendoza. Prod. Diafragma Fabrica de Películas. Colombia. 2014. Cine.

*Macario*. Dir. Roberto Gavaldon. Prod. Clasa Films Mundiales. México. 1960. Cine.

*Magallanes*. Dir. Salvador del Solar. Prod. Péndulo Films, CEPA, Proyectil, Tondero producciones, Nephilim Producciones. Perú. 2015. Cine.

*María Salvaje*. Dir. Liliana Sayuri Matsuyama. Prod. La Trama Productora. Colombia. 2022. Cine.

*Mitómana*. Dir. José Luis Sepúlveda, Carolina Adriazola. Prod. Mitomana Producciones. Chile. 2009. Cine.

*Monica*. Dir. Liliana Sayuri Matsuyama. Colombia. 2005. Cine.

*Museo*. Dir. Alonso Ruiz-Palacios. Prod. Panorama Global, Detalle Films, Distant Horizon, Serendipity Point Films. México. 2018. Cine.

*Night is Coming: Threnody for the Victims of Marikana*. Dir. Aryan Kaganof. Africa Noise Foundation. South Africa. 2014. Cine.

*Niño de Metal*. Dir. Pedro García-Mejía. Prod. Valeria Chavez, Pedro García-Mejía. México – Colombia. 2014. Cine.

*No somos nada*. Dir. Javier Corcuera. Prod. Tamboura Films, La Mula Producciones, Instituto del cine de Madrid, Altahabana Films, Quechua Films. España. 2021. Cine.

*Nostalgia de la luz*. Dir. Patricio Guzmán. Prod. Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Cronomedia. Chile. 2010. Cine.

*Oiga, Vea*. Dir. Luis Ospina. Prod. Ciudad Solar. Colombia. 1971. Cine.

*Octubre pilagá, relatos sobre el silencio*. Dir. Valeria mapelman. Prod. INCAA, Valeria Mapelman. Argentina. 2010. Cine.

*Oncle Bernard - L'anti-leçon d'économie*. Dir. Richard Brouillette. Prod. Richard Brouillette. Canada y España. 2015. Cine.

*Pájaros de verano.* Dir. Ciro Guerra, Cristina Gallego. Prod. Ciudad Lunar Producciones, Blond Indian Films, Pimienta Films, Snowglobe Films, Films Boutique, Ibermedia. Colombia. 2018. Cine.

*Palabras Armadas.* Dir. Liliana Sayuri Matsuyama Hoyos. Prod. Universidad Autónoma de Barcelona. Colombia. 2011. Cine.

*Paulina.* Dir. Santiago Mitre. Prod. Story Lab, Full House, VideoFilmes, La Unión de los Ríos, Lita Stantic Producciones, Telefé, Argentina Cine, Borsalino Productions, Maneki Films. Argentina. 2015. Cine.

*Pepos.* Dir. Jorge Aldana. Prod. Mugre al ojo. Colombia. 1983. Cine.

*Pequeños vagos.* Dir. Carlos Zapata. Prod. Eurovisual Studio, Dinamo Laboratorio Audiovisual. Colombia. 2012. Cine

*Puerto Padre.* Dir. Guion, Gustavo fallas. Prod. Centro Sur Producciones, Reeliz Films Producciones. Costa Rica. 2013. Cine.

*Puntos cardinales.* Dir. Carlos Osuna. Prod. Juan Mauricio Ruiz. Colombia. 2016. Cine.

*Que viva la música.* Dir. Carlos Moreno. Prod. Dynamo Producciones, Ítaca Films. Colombia. 2015. Cine.

*Quim Tai.* Dir. Camilo Colmenares. Prod. Die Kunsthochschule für Medien Köln. Alemania. 2015. Cine.

*Rebelión.* Dir. Jose Luis Rugeles. Prod. Leyenda Films. Colombia. 2022. Cine.

*Rodrigo D: No futuro.* Dir. Víctor Gaviria. Prod. FOCINE, Fotoclub 76, Producciones Tiempos Modernos. Colombia. 1990. Cine.

*Sangre.* Dir. Amat Escalante. Prod: Ad vitam productions, México. 2005. Cine.

*Señorita María: La falda de la montaña.* Dir. Rubén Mendoza. Prod. Dago García Producciones, Cine Yunta. Colombia. 2017. Cine.

*Sigo siendo.* Dir. Javier Corcuera. Prod. Rolando Toledo, Gervasio Iglesias, Guillermo Toledo. Perú. 2013. Cine.

*Sin mover los labios.* Dir. Carlos Osuna. Prod. Malta Cine. Colombia. 2017. Cine.

*Sin regreso.* Dir. Edgar Deluque Jacome. Prod. Laura Morales Guerrero. Colombia. 2009. Cine.

*Sobre la marcha. Completar.* Dir. Jordi Morato. Prod. La Termita Films, Universitat Pompeu Fabra. España. 2014. Cine.

*Sonido bestial.* Dir. Sandro Romero Rey. Prod. Sylvia Vargas Gómez. Colombia. 2009. Cine.

*Soy Cris de Tierra Bomba.* Dir. Josephine Landertinger Forero. 2023. Cine.

*Sumas y restas.* Dir. Víctor Gaviria. Prod. Latin Cinema Group, La Ducha Fria Producciones, A.T.P.I.P, Producciones, Burn Pictures. Colombia. 2004. Cine.

*Tabogo.* Dir. Dairo Cervantes. Prod. Camilo de La Espriella & D. C. Lucy Duque. Colombia. 2014.

*Tanta agua.* Dir. Ana Guevara, Leticia Jorge. Prod. Control Z Films, Bonita Films, Topkapi Films. Uruguay. 2012. Cine.

*Tantas Almas.* Dir. Nicolas Rincón Guille. Prod. Medio de Contención Producciones. Colombia. 2019. Cine.

*Terra.* Dir. Savio Leite. Prod. Alexandre Pimenta. Brasil. 2008. Cine.

*Tiempo aire.* Dir. Bruno Varela. Prod. Bruno Varela. México 2015. Cine.

*Tierra en la lengua.* Dir. Rubén Mendoza. Prod. Diafragma Fabrica de Películas. Colombia. 2014. Cine.

*Todo comenzó por el fin.* Dir. Luis Ospina. Prod. Sasha Quintero Carbonell. Colombia. 2015.

*Topos.* Dir. Carlos Zapata. Prod. Federico Nieto, Cristina Marie Villar, Nicolas Martínez. Colombia. 2021. Cine

*Tótem.* Lila Avilés. Prod. Limerencia Films, Laterna, Paloma Productions, Alpha Violet Production. México. 2023. Cine.

*Un tal Alonso Quijano.* Dir. Libia Stella Gómez. Prod. Red Collision Entertainment, Universidad Nacional de Colombia. Colombia. 2020. Cine.

*Vai e vem.* Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2017. Cine–instalación.

*Vênus - Filó, a Fadinha Lésbica.* Dir. Savio Leite. Prod. Kinoforum. Brasil. 2017. Cine.

*Vertiéres I, II, III.* Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2014. Cine.

*Vortex*. Dir. Gaspar Noé. Prod. Rectangle Productions, Wild Bunch, Les Cinemas de la zone, KNM, Artemis Production, Srab Films Velvet, Kalouche Cinéma. Francia. 2021. Cine.

*Washed hands*. Dir. Louise Botkay. Prod. Louise Botkay. Brasil. 2015. Cine.

*Whisky*. Dir. Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll. Prod. Fernando Epstein. Uruguay. 2004. Cine

*Whisper among olive trees*. Dir. Judro Guerrero. Prod. Trieb Films, Laima. España – Colombia. 2023. Cine.

*Y tú mamá también*. Dir. Alfonso Cuarón. Prod. Producciones Anheló, Bésame Mucho Pictures. México. 2001. Cine.

*Yo soy otro*. Dir. Oscar Campo. Prod. Enic Producciones, EFE–X Cine, Jaguar films. Colombia. 2008. Cine.

*Yo tenía una vida*. Dir. Octavio Guerra. Prod. Calibrando Producciones. España. 2023. Cine.

*12:08 al este de Bucarest*. Dir. Corneliu Porumboiu. Prod. 42 K Films. Rumania. 2006. Cine.

*25 Watts*. Dir. Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll. Prod. Control Z Films, Taxifilms. Uruguay. 2001. Cine.

*600 Millas*. Dir. Gabriel Ripstein. Prod. Lucia Films. México. 2015. Cine.

