



CINEMATECA  
distrital

# CUADERNOS

d e c i n e c o l o m b i a n o

**Nuevos cuadernos para un viejo sueño**  
por Julián David Correa Restrepo

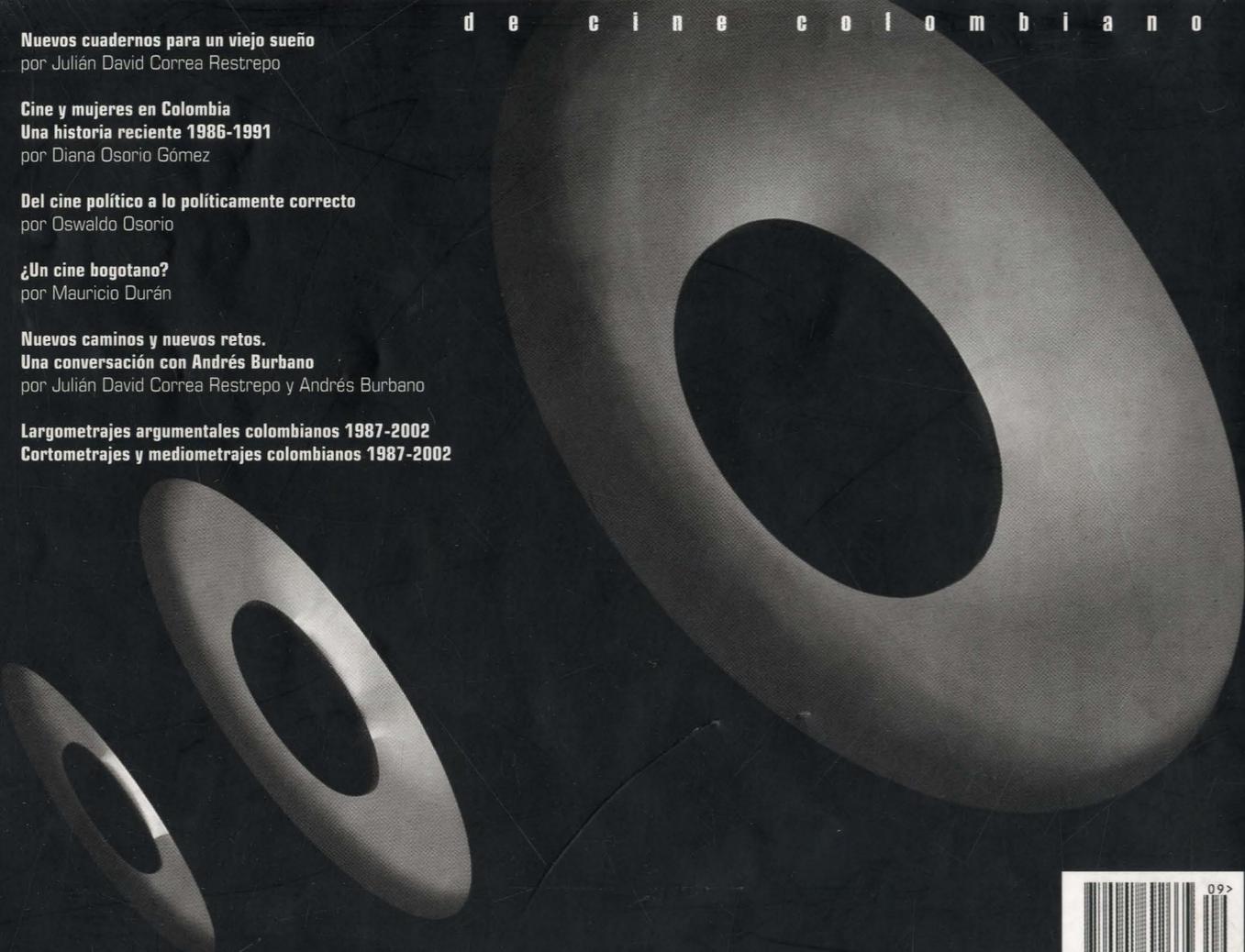
**Cine y mujeres en Colombia**  
**Una historia reciente 1986-1991**  
por Diana Osorio Gómez

**Del cine político a lo políticamente correcto**  
por Oswaldo Osorio

**¿Un cine bogotano?**  
por Mauricio Durán

**Nuevos caminos y nuevos retos.**  
**Una conversación con Andrés Burbano**  
por Julián David Correa Restrepo y Andrés Burbano

**Largometrajes argumentales colombianos 1987-2002**  
**Cortometrajes y medimetrajes colombianos 1987-2002**



c u a d e r n o s d e

# CINE COLOMBIANO



balance argumental



La Cinemateca Distrital está asociada a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) desde 1984, y hace parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

Antanas Mockus  
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Rocío Londoño  
DIRECTORA GENERAL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Adriana Urrea Restrepo  
SUBDIRECCIÓN DE FOMENTO A LAS ARTES Y LAS EXPRESIONES CULTURALES

Armando de la Torre  
SUBDIRECTOR DE EVENTOS, SALAS Y ESCENARIOS

Julián David Correa Restrepo  
DIRECTOR CINEMATECA DISTRITAL

**CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO**  
Julián David Correa Restrepo  
DIRECTOR

María Bárbara Gómez  
COORDINACIÓN EDITORIAL

Jairo Buitrago  
ASISTENTE EDITORIAL

Pablo Francisco Arrieta  
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

FOTOGRAFÍA CUBIERTA:  
Alguien mató algo (Jorge Navas, 1998)  
Archivo Cinemateca Distrital

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:  
Diana Osorio, Oswaldo Osorio,  
Mauricio Durán Gómez y Andrés Burbano.

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo

CINEMATECA DISTRITAL  
Descubriendo miradas  
Carrera 7 No. 22 - 79  
Teléfonos:  
(57-1) 2837798 - 284 55 49 - 284 80 76  
(57-1) 334 34 51  
cinemateca@idct.gov.co  
www.idct.gov.co

IMPRESION  
Panamericana Formas e Impresos S.A.

ISSN: 1692-6609

# NUEVOS CUADERNOS PARA UN VIEJO SUEÑO

De 1981 a 1988, se editaron 25 Cuadernos por iniciativa de la Cinemateca Distrital, que en ese entonces contó con el apoyo de FOCINE (1978-1993), institución adscrita al Ministerio de Comunicaciones que tenía por encargo el fomento del cine nacional. Estos Cuadernos fueron publicaciones monográficas que mantuvieron viva, para los investigadores y amantes del cine, la memoria de realizadores como Oswaldo Duperly, José María Arzuaga, Cine Mujer, Marta Rodríguez y Jorge Silva, entre otros.

Muchos cambios se han producido de 1988 hasta ahora: FOCINE desapareció y el video análogo y el digital acercaron a un mayor número de personas a la creación de imágenes. En estos años la ciudad habitó el cine, el Ministerio de Cultura nació y desde éste se engendraron la Dirección de Cinematografía y Proimágenes en Movimiento. La crisis económica y las múltiples guerras robaron el aliento a muchos, pero las imágenes en movimiento no dejaron de producirse. Los sueños continuaron y la necesidad de recrear el mundo a través del audiovisual se impuso sobre los más pesimistas.

Al lado del audiovisual colombiano, la Cinemateca Distrital ha continuado su camino y hoy esta institución, también pequeña y tozuda como nuestro cine, entrega al público y a los creadores una nueva época de los Cuadernos. Este primer número presenta cuatro artículos sobre el audiovisual nacional, que buscan ser un balance del argumental realizado durante los años en que los Cuadernos aguardaron en los estantes y los sótanos su momento para continuar escribiendo la historia de quienes nos representan en imágenes.

**En el 2001, la Cinemateca Distrital cumplió 30 años descubriendo miradas, acompañado a los creadores, estimulando económicamente la producción, formando públicos y realizadores, y preservando y haciendo circular nuestra memoria audiovisual. Con estas líneas, quien hoy dirige esta institución se siente orgulloso de presentar otra forma de hacer común nuestra memoria: el primer número de una nueva época de los Cuadernos de Cine Colombiano.**

La realización de investigaciones y publicaciones es imprescindible para que toda cinemateca pueda cumplir con su objetivo de preservar y mantener viva la memoria audiovisual de los pueblos. A lo largo de su historia, la Cinemateca Distrital ha sido gestora de distintas iniciativas editoriales.

**Balance argumental**, el primer número de estos Cuadernos incluye un artículo de la comunicadora social Diana Osorio Gómez sobre las mujeres y el cine en Colombia -parte de su tesis de grado, investigación premiada por el Ministerio de Cultura en 2002-, se trata de un texto descriptivo que ofrece una panorámica sobre las transformaciones de la relación Estado colombiano - cine colombiano y sobre la presencia femenina en el cine argumental de estos años. El periodista y crítico de cine Oswaldo Osorio, presenta en su artículo titulado **Del cine político a lo políticamente correcto**, una dura evaluación de la relación entre lo político y el cine nacional, haciendo un balance donde todos nos vemos interpelados. El arquitecto y crítico Mauricio Durán nos entrega una mirada sobre uno de los más llamativos fenómenos del cine nacional en estos años: el paso del cine rural al cine urbano. Este número de los Cuadernos concluye con un texto sobre el video analógico, el video digital, y las posibilidades que ofrecen los nuevos medios, escrito basado en una conversación sostenida con el realizador de cine y televisión, Andrés Burbano. Este texto, resulta imprescindible si se tiene en cuenta que los últimos Cuadernos de la vieja época nada decían del vídeo y que este medio, junto con el digital y la internet, se han convertido en herramientas capaces de transformar por completo la relación de los creadores con sus imágenes y su público.

Aunque, dada la creciente diversidad de estos años, este balance resulta incompleto, es un buen comienzo para una nueva época. El siguiente número de los Cuadernos estará dedicado a los hermanos Acevedo. Además de otros cuatro cuadernos, lanzaremos

próximamente un CD-ROM que conmemora los primeros 30 años de historia de la Cinemateca Distrital (1971-2001) y que da cuenta de lo sucedido en ese período con el cine colombiano. Se trata de un nuevo medio con el que queremos llevar la Cinemateca y el cine nacional hasta los archivos y bibliotecas de todo el mundo.

Aunque, como suele decirse, los textos de estos Cuadernos reflejan la posición de quienes los firman y no necesariamente la de la Cinemateca Distrital y la Alcaldía Mayor de Bogotá, es también necesario decir que no puede creerse en una historia uniforme, de héroes y vencedores. Estos Cuadernos deben seguir siendo, como el cine colombiano, un espacio para las contradicciones y las preguntas: ¿Cine de autor o cine comercial? ¿Apología a la violencia o retrato social? No: cine, opiniones escritas o fotografiadas con convicción por quienes las han pensado en un país que ebulle y que no puede permitirse más espacios sin opinión y más temor a las palabras.

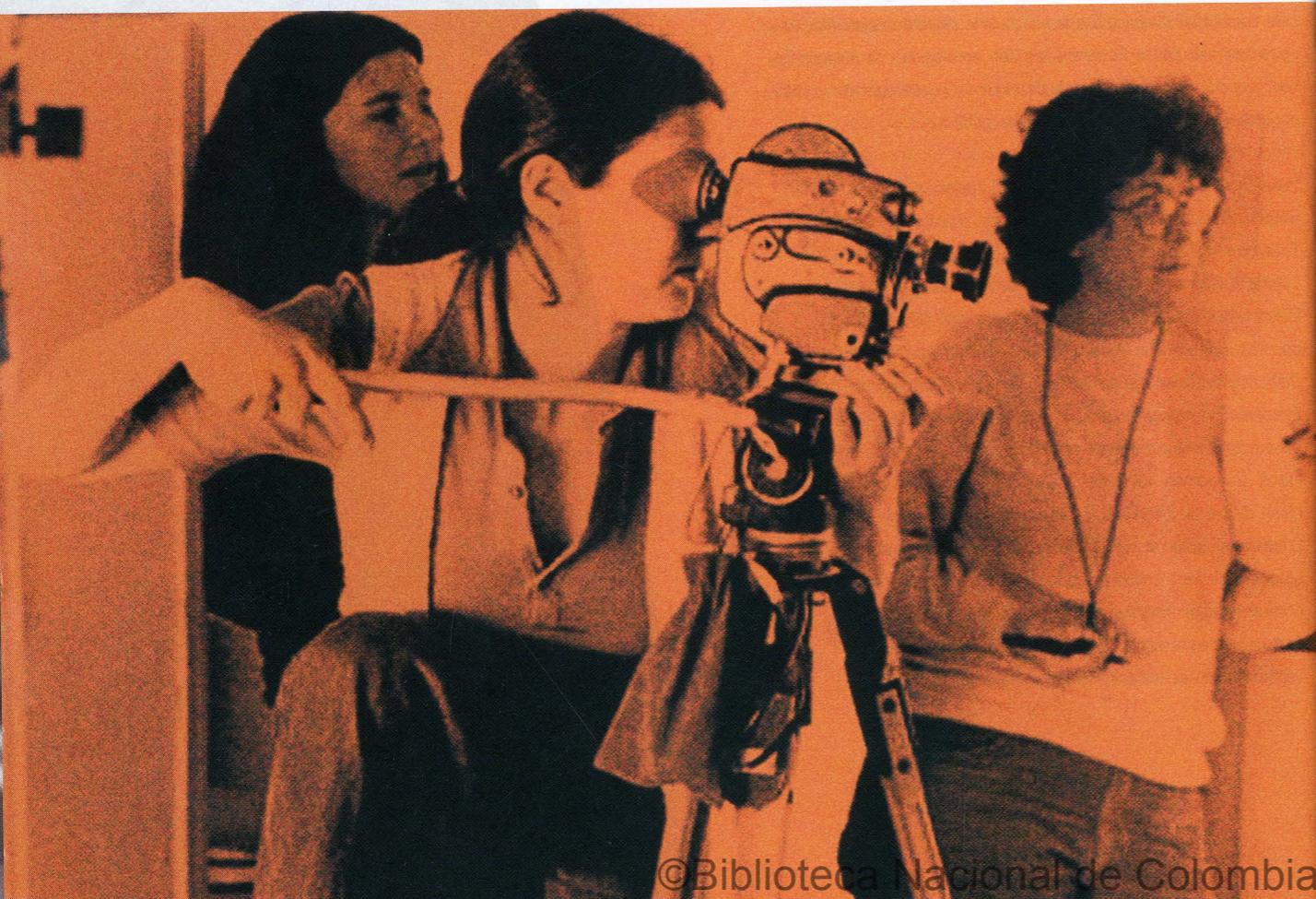
Para terminar, es necesario dar las gracias a Rocío Londoño Botero (Directora General del Instituto Distrital de Cultura y Turismo - Alcaldía Mayor de Bogotá), a Adriana Padilla Leal (Jefe Oficina Asesora de Comunicaciones y Publicaciones - Instituto Distrital de Cultura y Turismo), a Efraín Sánchez Cabra (Director del Observatorio de Cultura Urbana - Instituto Distrital de Cultura y Turismo) y a Armando de la Torre (Subdirector de Eventos, Salas y Escenarios - Instituto Distrital de Cultura y Turismo), quienes creyeron en la importancia de recuperar estos Cuadernos. Gracias a Claudia Triana de Vargas, quien dirigía la Cinemateca Distrital en el año en que los Cuadernos nacieron por primera vez, y un muy especial agradecimiento a todos los colaboradores de estos dos primeros Cuadernos, quienes aceptaron poner su esfuerzo para revivir esta publicación sin otro interés que el de compartir con los lectores su pasión por el cine.

**Julián David Correa Restrepo**

# CINE Y MUJERES EN COLOMBIA

## UNA HISTORIA RECIENTE

1986-1991



Diana Osorio Gómez

El campo de la dirección cinematográfica fue un oficio que por muchos años se reservó sólo para los hombres. La inserción de las colombianas en esta labor es una historia aún reciente. Antes de que ellas se involucraran con el mundo del cine, tuvieron que pelear por sus derechos legales en una sociedad machista que creía que el papel de las mujeres se reducía al hogar o a las actividades laborales que les permitieran demostrar sus virtudes femeninas. Estar en un *set* dirigiendo una película, soportando una larga jornada de rodaje, resultaba una situación provocadora para una Colombia que aún no abría el mundo intelectual a sus mujeres.

Aunque el cine siempre fue un espectáculo que cautivó a las damas, por muchos años tuvieron que resignarse a que el sexo masculino decidiera qué películas podían ver. Entrar al mundo cinematográfico fue un sueño que algunas prefirieron callar, pues era mal visto que mujeres *decentes* se involucraran con el mundo del entretenimiento. Hechos como estos incidieron directamente en que la mujer colombiana tardara tantos años para llegar a dirigir una película. Primero tuvo que pasar por todos los puestos que dentro de una producción fueran *aptos* para el *sexo débil*, como ser actriz, diseñar el vestuario, hacer la continuidad o montar una película.

Pasaron casi setenta años para que apareciera en el ámbito cinematográfico la primera directora colombiana. Esto sucedió en 1965 cuando Gabriela Samper, después de haber participado en distintos campos culturales como el teatro y la televisión, dio su gran paso a la dirección con el documental **El páramo de Cumanday**. Su trabajo como pionera le abrió camino a otras tantas mujeres

Equipo Cine Mujer - Archivo Cinemateca Distrital

que por prejuicios sociales, por miedo o sencillamente por falta de presupuesto no se habían atrevido a tomar las riendas de la realización. Pero fue en 1978 cuando una colombiana dirigió por primera vez una película argumental. Camila Loboguerrero después de haber explorado en varias ocasiones el documental, rodó su primer trabajo de ficción: **Soledad de paseo**. Desde ese momento la directora se enamoró de este género y sumó a su filmografía nueve películas argumentales entre cortos, medios y largometrajes.

Atrás quedaron las mujeres que sólo aspiraban a ser amas de casa. Las circunstancias sociales y culturales habían cambiado lo suficiente como para que una mujer pudiera decidir sobre el oficio o la profesión que le gustaría ejercer, el cine ya estaba dentro de la oferta de sus posibilidades.

Nombres como los de Gabriela Samper, Martha Rodríguez y Camila Loboguerrero integran la lista de las primeras directoras de cine en el país. Cada una con propuestas diferentes, hoy son parte imprescindible de la historia de las mujeres en el cine colombiano.

Las directoras que habían realizado trabajos hasta 1986 provenían de dos momentos históricos importantes dentro del cine nacional: el primero de ellos, fue el período conocido como el Sobreprecio, que dio la oportunidad de llevar a cabo sus proyectos a muchas realizadoras; el segundo *empujón*, provino de la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine).

Gracias a estos dos hechos se dieron a conocer las cintas argumentales de directoras como Mónica Silva, Bella Ventura, María Regina Pérez, Teresa Saldarriaga, María Emma Mejía, Mady Samper y Camila Loboguerrero. Dentro de este período hay que resaltar el trabajo de **Cine Mujer**, proyecto colectivo que tuvo como propuesta dirigir su producción hacia temas relacionados con la condición femenina, constituyéndose en toda una escuela de cine para directoras como Eulalia Carrizosa, Sara Bright, Clara Riascos y Patricia Restrepo.

### Finales de los ochenta

En el año 1986 Focine atravesaba una difícil situación económica. La estrategia que había diseñado dos años atrás -crear un espacio para hacer

mediometrajes para televisión- estaba en su última etapa. Sólo tres mujeres lograron rodar películas ese año.

### Sylvia Amaya

Fue la directora del medimetraje **Reputado**, película basada en un guión escrito por Humberto Dorado e inspirado en un texto del escritor brasileño Guimaraes Rosa. Esta historia transcurre en una población que padece una guerra civil y narra el encuentro del médico local con el temible Jefe Negro del bando enemigo, una reunión temida que tiene un desenlace inesperado.

**Reputado** es una historia brasileña, pero termina siendo una película atemporal y universal, pues no se habla de un espacio ni de un tiempo concreto, con la idea precisa de no aludir a una época histórica determinada sino de tratar temas tan universales como lo son la guerra y la paz.

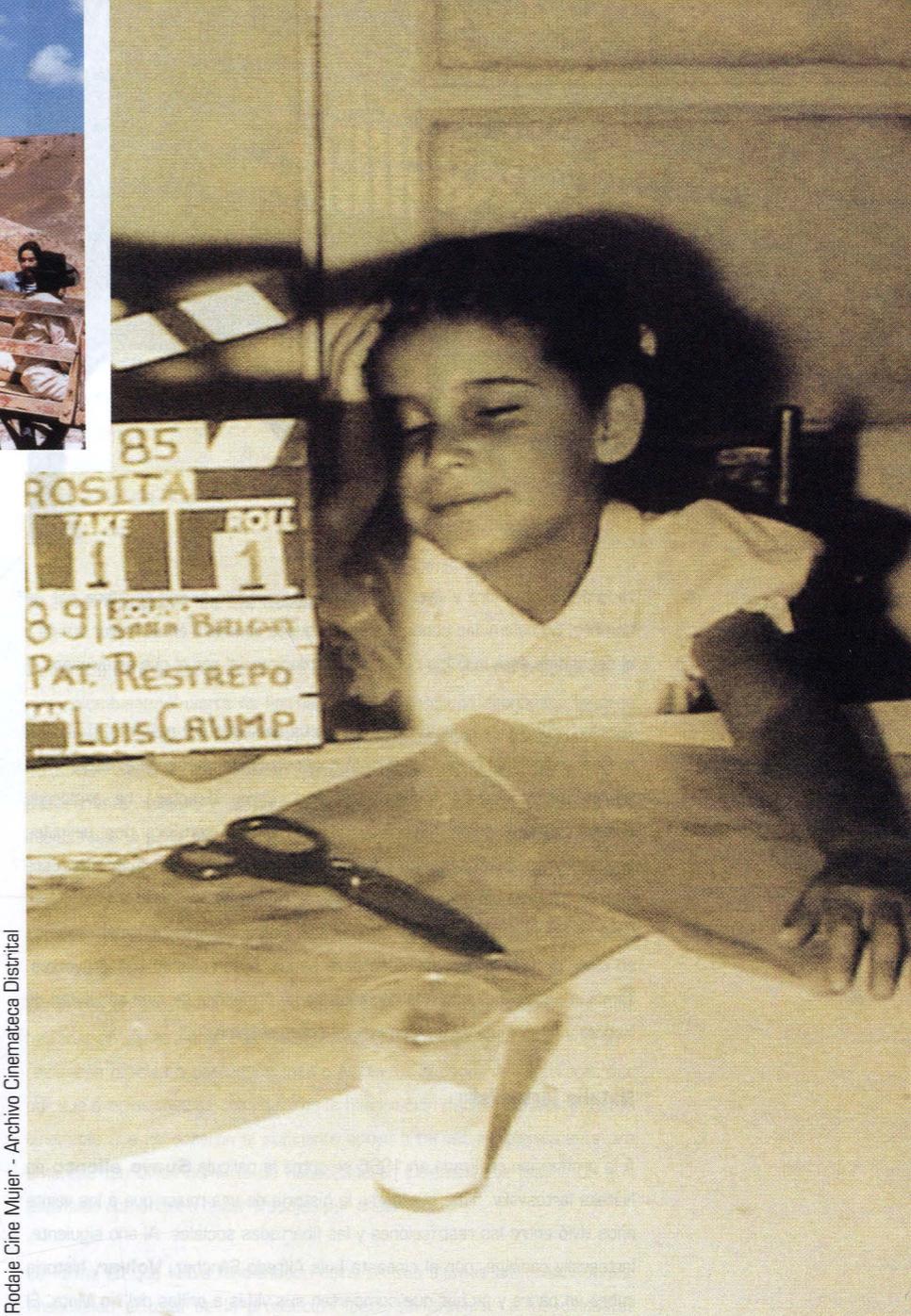
Al igual que tantas y tantos directores, Sylvia Amaya pudo realizar sólo esta película. Su trabajo continuó enfocado hacia la televisión y en algunas ocasiones colaboró con otros directores en sus rodajes. Su contacto con el cine continuaría desde la administración, cuando fue nombrada Directora de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

### Teresa Saldarriaga

En 1986, dirigió **La noche que nos visitó Sonia**, un drama femenino, que empieza cuando la protagonista, Sonia, visita una casa abandonada, allí encuentra un baúl que la hará



Reputado (Sylvia Amaya)  
Archivo Cinemateca Distrital



Rodaje Cine Mujer - Archivo Cinemateca Distrital



recordar a su padre y vive una noche de pesadilla al ser agredida por un hombre. Su calamidad continúa cuando busca consuelo en su mejor amiga y el esposo de ésta la culpa del conflicto matrimonial por el que atraviesan.

Teresa Saldarriaga es una mujer que se ha dedicado por más de 25 años al mundo audiovisual colombiano; gran conocedora del medio cinematográfico, ha trabajado en casi todas sus áreas. Como directora ha explorado abiertamente el tema femenino, prueba de ello son sus dos películas argumentales, **Nelly** (1985) y **La noche que nos visitó Sonia**. Este último filmo recibió en 1988 el Premio al Mejor Sonido en el V Festival de Cine de Bogotá. Después de esta película, Saldarriaga no hizo más trabajos en cine; prefirió el uso del video para seguir desarrollando sus proyectos. También se ha dedicado a la docencia como profesora de cine en Unitec de Bogotá y ha dirigido varios seminarios sobre el tema.

### Natalia Iartovsky

A la producción realizada en 1986 se suma la película **Suave aliento** de Natalia Iartovsky, filme que narra la historia de una mujer que a los veinte años vivió entre las restricciones y las libertades sociales. Al año siguiente, Iartovsky codirige, con el cineasta Luis Alfredo Sánchez, **Volver**, historia sobre un padre y su hija que comparten sus vidas a orillas del río Meta. Él

es un mecánico de motores para embarcaciones, ella una señorita que mañana tras mañana espera el regreso del novio ausente. Mientras ella sueña con el amante que siempre quiso tener, llegan las malas noticias.

Con esta película se cierra la producción femenina de los ochenta. En 1987, Focine padeció una iliquidez tal, que se mantuvo paralizada y al borde del cierre. Hacia 1988, bajo una nueva dirección, Focine buscó financiar únicamente largometrajes y medimetrajes argumentales con el objetivo de salvarse y capitalizarse, ya que se veía en estos formatos más posibilidades de comercialización, sobre todo en el exterior.

### El último suspiro de Focine

Gracias a estos planteamientos se rodó **María Cano** (1990), segundo largometraje dirigido por Camila Loboguerrero, un ambicioso proyecto que se desarrolló con el propósito de mostrar la

historia épica y trágica de una mujer recia que unificó a los trabajadores en los años veinte.

Camila tenía la idea de realizar esta película desde 1973, año en que leyó **María Cano, mujer rebelde** de Ignacio Torres Giraldo. Estuvo más de quince años confrontando enfoques e investigando a fondo la historia de esta singular líder política. Finalmente, a través de Focine, consiguió el dinero que le permitió financiar lo que para muchos fue una de las primeras realizaciones nacionales trabajadas bajo el esquema de superproducción: diseño de vestuario, 80% de rodaje realizado en exteriores y la participación de los actores más reconocidos del país. Pero a pesar de los premios recibidos dentro y fuera de Colombia, la nueva producción de Camila Loboguerrero no tuvo acogida en el público; la crítica, especialmente la nacional, tampoco emitió acerca de este largometraje los mejores comentarios. De hecho, la película no logró recuperar su inversión.

### La incertidumbre de los noventa

La década de los noventa comenzó con un golpe bajo para la producción de cine colombiano: el cierre de Focine. Problemas de tipo económico llevaron a que esta institución fuera jurídicamente cerrada con la Constitución de 1991 y finalmente liquidada en 1993. A pesar de las críticas sobre el planteamiento inicial y la forma en que funcionó esta organización desde sus inicios, vale la pena abonarle la posibilidad que tuvieron muchos directores y directoras de realizar allí sus proyectos. Focine le dio un empujón al cine nacional y logró concentrar la atención de cineastas, consiguiendo una significativa producción de cine, más en cantidad que en calidad.

Como era de esperarse, el cierre de Focine dificultó la producción de cine nacional en estos años. Las películas fueron escasas, y algunas lograron realizarse gracias a coproducciones o esfuerzos aislados de directores que por sus propios medios consiguieron la financiación de sus proyectos. Otros cineastas que no tuvieron el suficiente apoyo o tal vez la valentía ante una empresa tan difícil como la de hacer cine en Colombia, se dedicaron a la televisión comercial o hacer trabajos por encargo.

La forma en que había funcionado Focine en sus últimas administraciones: financiando el total de la producción, pero sin preparar a los cineastas

colombianos para realizar un verdadero trabajo de producción ejecutiva, llevó a que la empresa privada nacional nunca se sintiera involucrada con el tema. La consecución de dinero para financiar proyectos ha resultado una labor difícil y de mucha paciencia, factor que ha llevado a que la mayoría de directores recurran al video como una herramienta muchísimo más práctica que el cine para contar sus historias.

Los noventa podrían llamarse la década del video. La tecnología ha avanzado lo suficiente como para acceder a equipos básicos de producción -cámara, sonido y computadores con programas para editar-, más económicos que el cine y que ofrecen al realizador la oportunidad de tener un trabajo continuo. Como consecuencia, la producción de video independiente en Colombia se ha incrementado considerablemente en estos últimos años. Desde estudiantes universitarios que realizan sus primeros trabajos hasta conocidos directores de cine, han encontrado en el medio electrónico la forma más viable para realizar sus proyectos.

### Las directoras de los noventa

La lista de películas realizadas por directoras en la década de los noventa, se inicia con **Hilos invisibles** (1993) de Bella Ventura, un filme que relata la tragedia de una actriz que ha perdido a sus hijos en un accidente aéreo y el modo en que cada año son recordados en el aniversario del suceso fatal. El cortometraje de 14 minutos fue rodado en 35 mm. y producido por Producciones Uno Ltda. Este trabajo no deja de ser un esfuerzo aislado de la directora en un momento casi desierto de realizaciones colombianas. Después de este corto, Bella Ventura trabajó en varias producciones dirigidas por Ciro Durán, pero actualmente se ha alejado un poco del cine para dedicarse a la literatura.

### Patricia Restrepo

Después de haber pasado muchos años sin dirigir una película, Patricia Restrepo regresó al medio cinematográfico nacional en 1994 para realizar uno de los tres largometrajes de la serie que preparaba entonces Audiovisuales y en oque se pretendía recrear historias de la Colombia del siglo XVIII. Este proyecto fue realizado por un grupo de historiadores, que estuvo acompañado por el escritor Gabriel García Márquez. Restrepo rodó **El alma del maíz**, guión escrito por Humberto Dorado, que relataba la rebelión de las chicheras de Guateque, en Boyacá, contra la ley de la elaboración legal del aguardiente.

Una de las mayores dificultades que la directora tuvo para realizar **El alma del maíz** fue el poco tiempo que Audiovisuales le concedió para la producción. Sólo fueron 15 días, un tiempo bastante limitado si se tiene en cuenta que se hacía un largometraje de 50 minutos, que se trataba de una película de época -lo que complicaba el trabajo de la dirección de arte- y que además había que manejar un gran número de extras. Todas estas cosas hicieron que la producción fuera bastante compleja y que la directora tuviera que tomar decisiones que afectaron el número de secuencias de planos que se iban a filmar.

Independientemente del género, un rodaje es un trabajo complejo en el que el director asume la responsabilidad de un equipo de producción que está a su disposición y que depende de su capacidad de liderazgo y de la toma de decisiones para que como el engranaje que es obtenga buenos resultados.

Después de **El alma del maíz**, Restrepo regresó a la televisión. Actualmente hace parte del equipo de producción de **Imágenes en movimiento**, un programa de media hora que se emite por Señal Colombia.

### Patricia Cardoso

Esta bogotana con estudios de antropología y cine logró, con su talento, que su primera película fuera reconocida en 1996 con el Oscar de la Academia, dentro de la categoría Estudiantes Universitarios. Sus estudios de cine los realizó

en la Universidad de California Los Ángeles (UCLA), pero la mayoría de sus trabajos los ha rodado en Colombia.

Sus primeros acercamientos al cine los hizo cuando todavía era una estudiante en la UCLA. El primero de ellos se llama **El corredor de los sueños** (1989), un corto argumental sobre una joven que se enamora de Octavio Paz leyendo sus libros y que, en su fantasía, lo ama y lo conoce. Luego le siguió **Cartas al niño Dios** (1991) una película que describe la Navidad en Colombia.

Posteriormente, Patricia realizó **El reino de los cielos** (1995). Este argumental de 50 minutos, rodado en 16 mm., narra la historia de Bernabé, un anciano ciego que vive con su esposa y nieta en una montaña de las

El reino de los cielos (Patricia Cardoso, 1995) Archivo Cinemateca Distrital



afueras de un pueblo andino colombiano. El trabajo de Bernabé consiste en vender agua; él la carga todos los días en un odre desde el río donde la recoge hasta la casa de algunos de los habitantes del pueblo. Dentro de los clientes de Bernabé está la señora Emma, esposa del médico del lugar. El doctor Gaitán le ofrece a Bernabé una operación que logrará devolverle la vista. Después de la operación el anciano realiza un nuevo descubrimiento del mundo, un mundo ajeno que no reconoce y que lo vuelve más ciego de lo que estaba. La historia se desarrolla en 1926, año en el que se realizó la primera cirugía de cataratas en Colombia. El guión de **El reino de los cielos** fue escrito en tres meses para una de las clases que Cardoso recibía en la UCLA, aunque fue reescrito varias veces pues la primera versión se hizo en inglés y se debió traducirla al español. Después de este proceso, la directora se centró en la preproducción, búsqueda de actores, equipo técnico y locaciones en Colombia para la realización del filme. En esta cinta se hallan aspectos que se vuelven característicos de las realizaciones de Cardoso, entre ellos concentrarse en el trabajo de las imágenes, dejar éstas que digan incluso más que las palabras de los diálogos y parlamentos de los actores.

El trabajo más reciente de Patricia Cardoso es el largometraje **Real Women Have Curves** (2002), en el que indaga sobre la juventud chicana. Esta película está basada en la obra de Josefina López, narra la historia de Ana, una adolescente de origen mexicano-americano que sueña con ser escritora, pero su situación la obliga a dejar a un lado sus deseos de estudiar y la lleva a trabajar con su hermana en una fábrica textil. Sin embargo, la voluntad de Ana es más fuerte y se atreve a desafiar a su propia familia para alcanzar sus sueños. Ésta, además de ser una película que explora las fusiones culturales que hay en países como Estados Unidos, es una mirada a la adolescencia, a sus inseguridades, a la autoestima, al anhelo de los jóvenes por encontrar su lugar en el mundo. Este largometraje obtuvo el Premio del Público en el Sundance Film Festival 2002.

### Dirección de cinematografía: intento por promover una nueva generación

El tema del cine reapareció dentro del presupuesto del Estado colombiano apenas en 1998 con la creación del Ministerio de Cultura y su Dirección de Cinematografía. Esta oficina fue creada con el fin de construir una cultura audiovisual propia y estable, con logros y propuestas para el mejoramiento de la calidad del lenguaje audiovisual, y con una viabilidad industrial y comercial que garantice su permanencia en el tiempo.

Dentro de los grupos que conforman la Dirección de Cinematografía existe uno que se ha centrado en la realización. Su objetivo es estimular la producción de proyectos audiovisuales a nivel nacional y asesorar a realizadores y productores en la búsqueda de recursos. Dentro de sus programas más importantes se encuentra la Convocatoria de Cinematografía Nacional, premio de estímulos a la creación audiovisual en diferentes categorías y la Convocatoria del Fondo Iberoamericano de ayuda a la Industria Cinematográfica (Ibermedia) que apoya la modalidad de formación y ofrece préstamos reembolsables para proyectos de cine en los diez países miembros, entre ellos Colombia.

La Convocatoria de Cinematografía Nacional ha logrado dar un aliento a la producción de cine colombiano. La primera versión se lanzó en 1998 y fue planteada con el fin de dinamizar y apoyar los procesos de realización en el país; en ese año se recibieron más de 600 proyectos.

La propuesta de la Dirección de Cinematografía de trabajar con imágenes en movimiento permitió

que las personas que resultaran premiadas en la Convocatoria de Cinematografía decidieran, de acuerdo con sus posibilidades económicas, el formato en que realizarían su proyecto; muchos, buscando otras fuentes de financiamiento, lograron rodar sus trabajos en cine, otros recurrieron al video.

### Gloria Nancy Monsalve

Su primer trabajo como directora fue **Los niños de Gaviria**, un documental en video sobre la dirección de actores naturales, específicamente durante el rodaje de la película **La vendedora de rosas**. Luego continuó con la realización de **Alambra**, un filme minuto en 16 mm. Sobre esta experiencia Monsalve comenta: "[...] un trabajo que hicimos en 16 mm en Guayaquil -Medellín- con las prostitutas, con los niños, con los policías, con todos. Fue muy bonita, en el sentido social de la calle que vivió todo ese

proceso de hacer una historia. La historia quedó escueta, una cosa de un minuto, pero la vivencia fue una cosa maravillosa".<sup>1</sup>

En 1998 resultó ganadora en la Convocatoria de Cinematografía del Ministerio de Cultura con el guión de **Alexandra Pomaluna**, medimetraje argumental que grabó en video. En este trabajo exploró la vida de los travestis en Medellín, especialmente la vida del personaje central, Alexandra, quien por su condición debe que soportar la discriminación y los prejuicios de una sociedad que todavía no ha aceptado la diversidad sexual.

Monsalve ha explorado tanto el cine documental como el argumental, en el que acostumbra usar actores naturales y en el que los tintes son muy reales. Su obra ha sido influenciada por la filmografía de Víctor Gaviria, a quien considera su maestro. A medida que pase el tiempo y crezca como realizadora irá acercándose más a una propuesta propia; por el momento descubre sus gustos, sus temas, y poco a poco los irá aplicando a sus realizaciones. Su próximo reto será rodar un cortometraje infantil llamado **Al que le van a dar le guardan**, proyecto que obtuvo un incentivo económico dentro de la Convocatoria de Cinematografía 2001 del Ministerio de Cultura.

Alexandra Pomaluna (Gloria Nancy Monsalve, 1999) Archivo Cinemateca Distrital



<sup>1</sup> Entrevista con Gloria Nancy Monsalve, Medellín, septiembre de 2000.

## Libia Stella Gómez

Desde 1995 Gómez comenzó a trabajar en el guión de **La historia del baúl rosado**, lo envió a la Convocatoria de Cinematografía en 1998 y obtuvo el Premio Nacional de Guión para Largometraje. En el año 2000 volvió a presentar el proyecto al Ministerio, pero esta vez para conseguir dinero para su producción y recibió la Beca de Creación para Realización de Largometraje en la Modalidad Ópera Prima.

**La historia del baúl rosado** es una película recreada en la Bogotá de los años cuarenta, en medio de los tranvías y la bruma que caracterizaba a la ciudad de esa época. El guión está inspirado en una crónica policíaca de Felipe González Toledo, aunque complementada con mucho de ficción, pues la directora realmente quería hacer una crítica a la falta de ética de los periodistas.

Al momento de escribir este artículo, **La historia del baúl rosado** no ha sido rodada todavía porque no ha conseguido los suficientes recursos para su producción; no obstante, la directora planea conseguir un país que le sirva de coproductor y así empezar a rodar, en super 16 mm.

A la par de su trabajo en la preproducción y producción ejecutiva de su película, Gómez se ha dedicado a la escritura de guiones. Ha trabajado con Jaime Osorio y es la coguionista de **Sin Amparo**, la nueva producción de este cineasta. Es importante reseñar trabajos como los de esta directora, los cuales son muy afines con las nuevas propuestas del cine colombiano contemporáneo; quizás, con mucha más suerte para conseguir financiación, pueda dar a conocer su trabajo. Aunque muy joven y con relativamente poca experiencia en el medio, ella tiene una búsqueda temática clara: "Mi búsqueda se orienta hacia lo macabro, hacia el amarillismo, hacia el morbo, que es alrededor de lo que yo me muevo. Y en la imagen pues no sé, la imagen de **La historia del baúl rosado** va a tener mucho que ver con los titulares de prensa, con claroscuro, con profundidad de campo, con ese tipo de cosas."<sup>2</sup> Gómez espera rodar esta película y continuar con cuatro futuros proyectos.

<sup>2</sup> Entrevista telefónica con Libia Stella Gómez, Bogotá, 23 de octubre de 2001.

## María Amaral

El nombre de esta mujer se relaciona con el mundo del cine colombiano actual. Lleva en el medio quince años y logró rodar su primer largometraje como directora gracias a uno de los premios que otorgó la Dirección de Cinematografía en 1998.

**Rock a la carrera** es la historia de un joven músico que tiene una banda de rock, pero que para poder subsistir trabaja como vocalista de un grupo de mariachis. La historia se centra en la oportunidad que tiene la banda para enviar un *demo* a un productor interesado en su trabajo, sin embargo, una mala pasada del destino impide que el *demo* llegue a manos del interesado. La vida de los jóvenes en Bogotá, la rumba, el consumo de droga, son algunos de los temas tratados en esta producción.

A diferencia de muchos otros directores que resultaron premiados dentro de la Convocatoria de Cinematografía del Ministerio de Cultura, María decidió realizar su película en 35 mm. El dinero que recibió de la Dirección de Cinematografía no fue suficiente, pero la directora logró conseguir algunos asociados que aportaron con su participación, además de actores, grúas, cámaras y locaciones gratis. La postproducción final de **Rock a la carrera** fue posible gracias a los ahorros de la directora.

Actualmente María Amaral alterna su trabajo en publicidad con la escritura de uno de sus guiones, a la espera de terminar de escribir su proyecto, y involucrase en la difícil tarea de conseguir financiación para un rodaje.

## Jessica Grossman

Grossman es otra de las mujeres colombianas interesadas en el cine que tuvo, en las Convocatorias de Cinematografía, la oportunidad de realizar uno de sus proyectos. Su película se llamó **Rita va al supermercado**, un cortometraje con mucho humor en el que se trata directamente el mundo femenino.

Este proyecto surgió de la adaptación de un cuento escrito por la directora y narra la historia de Rita, a quien una mañana, después de tres años de matrimonio, el marido le pide que le compre unas cerezas. Rita va al supermercado y en cada sección se encuentra con los fantasmas que componen su complejo y rosado mundo femenino. La vida de Rita no va a ser igual después de esta particular visita.

El primer trabajo de Grossman tiene un enfoque un tanto surrealista: cada sección del supermercado es un mundo diferente y creado por la situación que vive la protagonista. La fotografía en tonos pastel le da además una atmósfera bastante femenina a la cinta.

Actualmente Grossman vive en Nueva York, ciudad donde realiza un Master en Dirección de Actores en el *Actor's Studios*, y aunque tiene escritos algunos cortos para cine, estos aún tendrán que esperar para poder ser rodados.



Rita va al supermercado (Jessica Grossman, 1999) Archivo Cinemateca Distrital

## Una historia por construir

En este corto recorrido por los últimos trabajos de las directoras colombianas, se hace visible cómo ellas se han enfrentado, al igual que los hombres, a las dificultades para hacer cine en el país. La mayoría de sus producciones fueron el resultado de esfuerzos aislados, de iniciativas e inversiones personales que responden a la ausencia de una industria cinematográfica consolidada. En la época en que se brindó la ayuda estatal, específicamente los préstamos para la financiación de proyectos, y el apoyo de Focine y las Convocatorias de Cinematografía del Ministerio de Cultura, el número de realizadoras se incrementó de una manera considerable; sin embargo, sólo un pequeño grupo tomó el oficio como una actividad permanente.

El trabajo discontinuo, en la mayoría de los casos por falta de dinero para la realización cinematográfica, conlleva un aprendizaje lento para las cineastas porque, aunque hayan estudiado o trabajado en el medio, el verdadero conocimiento de este oficio está, sin duda alguna, en su práctica. Las realizadoras colombianas que no pueden llevar a cabo sus proyectos en formato cinematográfico encontraron en el video la posibilidad de narrar historias.

## BIBLIOGRAFÍA

Base de datos de Patrimonio Fílmico y Fundavisual.

CORREA, Julián David, "Una película muy colombiana y muy sencilla. Charla con Patricia Cardoso", en *Kinetoscopio*, N° 36, Medellín, 1996, p. 26.

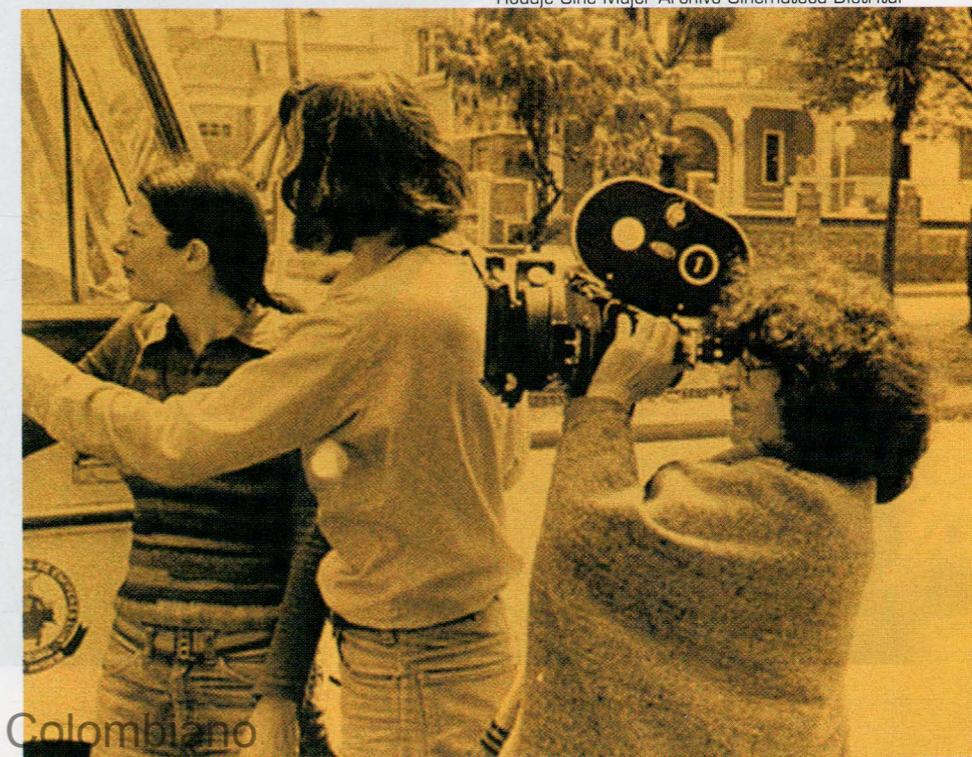
"El caso del baúl rosado", en *El Tiempo*, Bogotá, 18 de enero de 2001, p. 2.

FOCINE, *Focine 10 años. Nuestra memoria visual*, Bogotá, Ministerio de Comunicaciones, 1988.

MADERITOS TIERNOS, "Si a uno le interesa la película. Diálogo con Patricia Restrepo", en *Kinetoscopio*, N° 35, Medellín, 1996, p. 65.

MORA, Orlando y ROMERO REY, Sandro, "Cine colombiano: Dos opiniones", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N° 15, Bogotá, 1988.

ZULUAGA, Pedro Adrián, "Jessica Grossman, directora de Rita va al supermercado. Siento que hay muchos mundos visuales que cuentan una historia", en *Kinetoscopio*, N° 55, Medellín, 2000, p. 87.



Rodaje Cine Mujer Archivo Cinemateca Distrital

# DEL CINE POLÍTICO

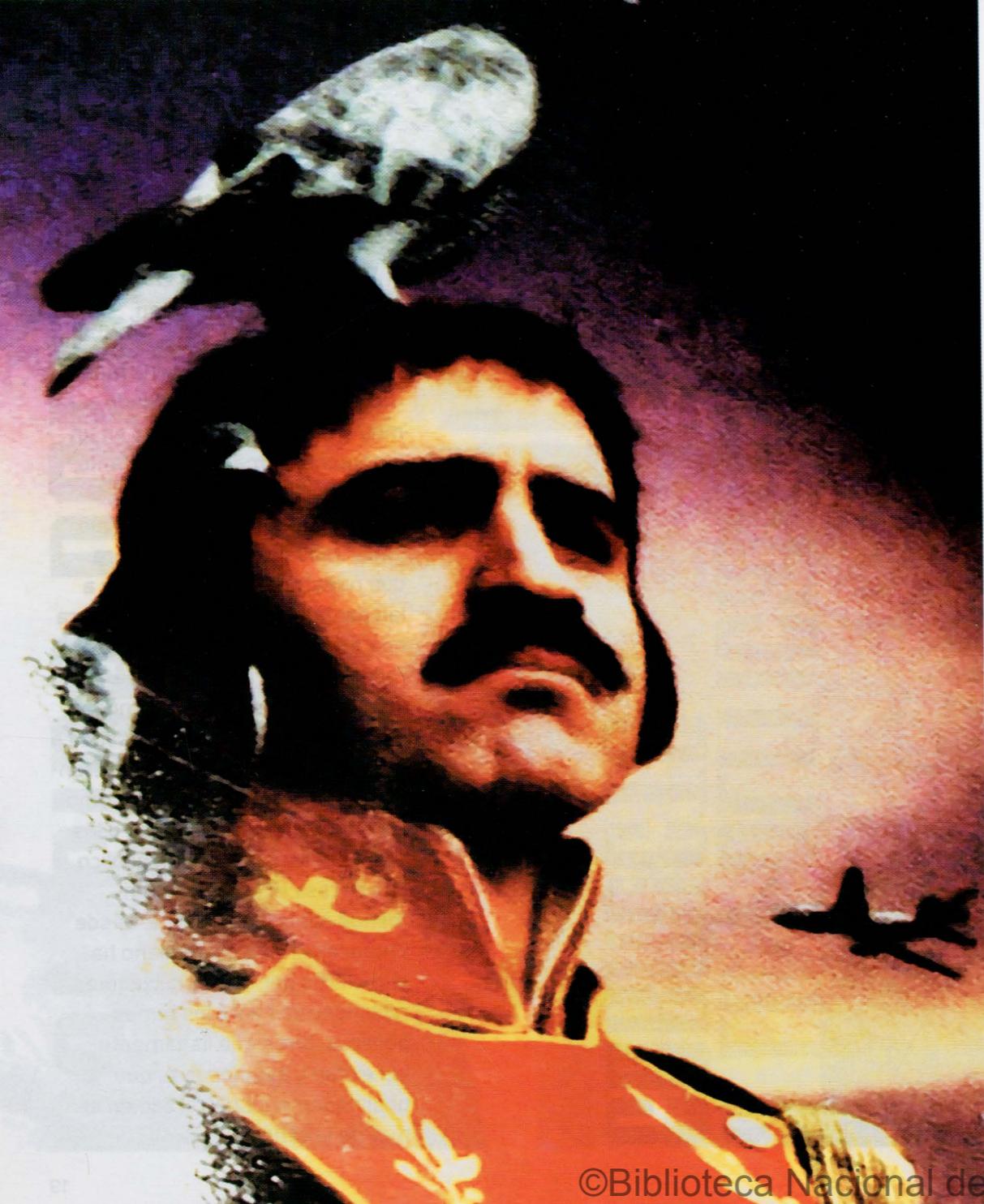


Técnicas de duelo (Sergio Cabrera, 1988) Archivo Cinemateca Distrital

# A LO POLÍTICAMENTE CORRECTO

Oswaldo Osorio

En este país la política siempre ha sido mucha y el cine, en cambio, muy poco, y la relación entre una y otro es todavía más mínima. Aunque el cine desde muy temprano se convirtió en un fenómeno de masas y, por tanto, en un efectivo transmisor de ideologías, en Colombia tuvo que pasar más de medio siglo para que nuestra realidad asomara a las pantallas y otro poco más para que esa realidad fuera motivo de reflexión y fuera confrontada con ideas y con la dinámica del poder. Pero como donde hay ninfas nunca faltan los sátiros, también hicieron su presencia otros factores como la censura, los radicalismos y los condicionamientos de un público con escasa educación y aún menos conciencia política. Desde entonces el cine colombiano ha sido hecho por unos realizadores reblandecidos ante los temas políticos, otros que llanamente los evitan y algunos más que obstinadamente han arado en el mar de la censura.



Bolívar soy yo (Jorge Ali Iniana, 2002) Archivo Cinematoteca UISUJAI

**Oswaldo Osorio**  
Periodista de la  
Universidad Pontificia  
Bolivariana. Crítico de cine  
del periódico El Mundo  
de Medellín. Colaborador  
habitual de la revista  
Kinetoscopio.

Hasta finales de los cincuenta, como anunciando esa agitada década que daría vuelta a todo (al menos momentáneamente), se empiezan a hacer películas que tocan el tema político, aunque casi siempre lo hacen desde el punto de vista social. Esto ha ocurrido mucho, desde entonces, en el cine colombiano. Por eso habría que aclarar que en el cine social son fundamentales los conceptos grupo, colectividad y valores sociales; es un cine que hace referencia a una realidad más concreta: la de la gente, sus posibilidades y su situación. El cine político, en cambio, alude a un objeto más abstracto: los juegos del poder y la lucha entre el poder y la sociedad. "El cine social casi siempre es de crítica y está a un paso de la crítica política", dice García Escudero; pero cuando el cine social trasciende la descripción o recreación de esa realidad y comienza a plantear soluciones, ya se convierte en cine político.

Este paso de la crítica social a la crítica política se dio apenas a finales de la década del sesenta.

Una definición de enciclopedia dice que el cine político, para ser tal, debe servir como vehículo consciente a una ideología que proclame abiertamente su nombre. En esa medida, sólo algunos cortometrajes de finales de esa década se podrían considerar estrictamente políticos, fue más frecuente encontrar filmes que trataran temas políticos sin que éstos fueran el centro de atención, sino que fungían como telón de fondo o leitmotiv de los relatos.

Poco menos de una década (partiendo de 1967) duró esta preeminencia de lo político y lo social en el cine colombiano, porque de la misma forma en que las hordas de militantes y revolucionarios, que fueron inspirados por la Revolución cubana y Mayo del 68, se fueron acomodando como respetables burgueses, el cine político y social colombiano, después de la segunda mitad de la década del setenta, quiso conciliarse un poco con la industria y buscó fórmulas para atraer al público sin renunciar del todo a su compromiso.

## Focine, el mayor censor

Los ochentas se mostraron prometedores para el cine colombiano, porque se acababa de crear en el país la empresa de fomento cinematográfico estatal más generosa de toda Latinoamérica. Focine disparó la producción nacional de largometrajes a un nivel todavía no superado. Muchos cineastas fueron respaldados por este nuevo bienhechor estatal para hacer su película y, con ello, creían recibir también la tranquilidad de gozar de plena libertad y de la posibilidad de acceder a un circuito comercial de exhibición. Esto ocurrió con películas sin trascendencia como **La virgen y el fotógrafo** (Luis Alfredo Sánchez, 1981) o con otras que apelaban al cine de género, como **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982). Pero cuando se trató de un cine que involucraba cuestiones políticas o sociales, la censura desde el interior del mismo Focine, por presión externa o iniciativa propia, asestaba el golpe de gracia sin importar que hubiese sido la misma institución la que meses antes había aprobado y premiado el guión de la película en cuestión.

Tal vez el más perjudicado con este proceder de Focine ha sido el director chileno Dunav Kuzmanich. Su cine, sin ser político en el sentido estricto del término, evidencia una sensibilidad hacia nuestras realidades y conflictos que muchos colombianos jamás tendrán. Su película **Canaguaro** (1981), que tiene como tema La Violencia, es considerada por muchos como la película más lograda del cine político en Colombia. Tal vez por eso, apenas a su tercera semana de exhibición, y a pesar de la buena acogida que estaba teniendo, fue precipitadamente retirada de las salas.

Esta película no tiene nada que ver con Focine, pero fueron esas mismas personas que la silenciaron quienes sistemáticamente presionaron a la entidad estatal para que las siguientes cuatro películas de Kuzmanich fueran censuradas o retenidas en sus laberintos burocráticos, a pesar de que todas habían pasado por la aprobación de un comité y de que luego fueron producidas por la misma entidad: **La agonía del difunto** (1981), sobre la tenencia de tierras en el país; **Ajuste de cuentas** (1983), sobre los nexos de la mafia con la política, vínculos que luego fueron negados con indignación por los funcionarios a la hora de justificar su veto; **El día de las mercedes** (1985), también sobre La Violencia y retenida en Focine por presión de un general; y **Mariposas S.A.** (1986), la más "inofensiva" de todas, pero a cierto cardenal de Medellín no le gustó que se hiciera una misa en una iglesia adornada con esculturas de santos realizadas por Botero y oficiada por Bebé (no vestido de payaso, por supuesto, sino de sacerdote). No se sabe qué es más sorprendente del "Caso Kuzmanich", si su obstinación en hacer películas sin importar las murallas contra las que fuera a estrellarse, o la manera como le ha pagado este país su significativo aporte al cine colombiano.

Después de percibir este mal clima ante propuestas que confrontaban nuestra realidad, los responsables de la nutrida producción del período Focine (seis películas anuales en promedio), evitaron a toda costa comprometerse con temas "delicados" o susceptibles de censura. **Cóndores no entierran todos los días** (Francisco Norden, 1984), por la resonancia internacional y el favor que obtuvo de la crítica, se levanta en el panorama

de los ochenta como la obra más acabada y la mejor película política del cine colombiano. Lo primero es cierto si se nivela por lo bajo, es decir, en relación con la media de las películas nacionales; pero en cuanto al segundo aspecto, el filme tiene sólo una relevancia histórica, pues no confronta la política colombiana ni a ese cáncer bicéfalo que son sus partidos políticos, sino que su crítica y denuncia es contra una época lejana y contra un hombre, León María Lozano, el "Cóndor", a quien dibuja como el clásico villano, único responsable de las atrocidades de que da cuenta todo el filme.

Algunos otros directores que abordaron temas o situaciones políticas, como Sergio Cabrera en **Técnicas de duelo** (1988) o Camila Loboguerrero en **María Cano** (1989), también

tenían interiorizada la lección, entre pragmática y cobarde, de no nombrar lo innombrable en este país de ignominias y corrupción. Esto parece corroborado por las propias palabras de Cabrera cuando, a propósito de su película, dice: "Hay cierto manejo político pero nos cuidamos mucho porque nunca quise hacer un panfleto"; y también cuando Loboguerrero, refiriéndose a la suya, afirma: "Habría que decir que la película se realiza dos años antes de toda la apertura del comunismo en Europa oriental y quizás, por esto, se le ve tímida en ciertos aspectos donde debería ser más fuerte o presentar criterios ideológicos".

## Saldo rojo

En la última década del siglo, de casi una treintena de películas escasamente tres abordan



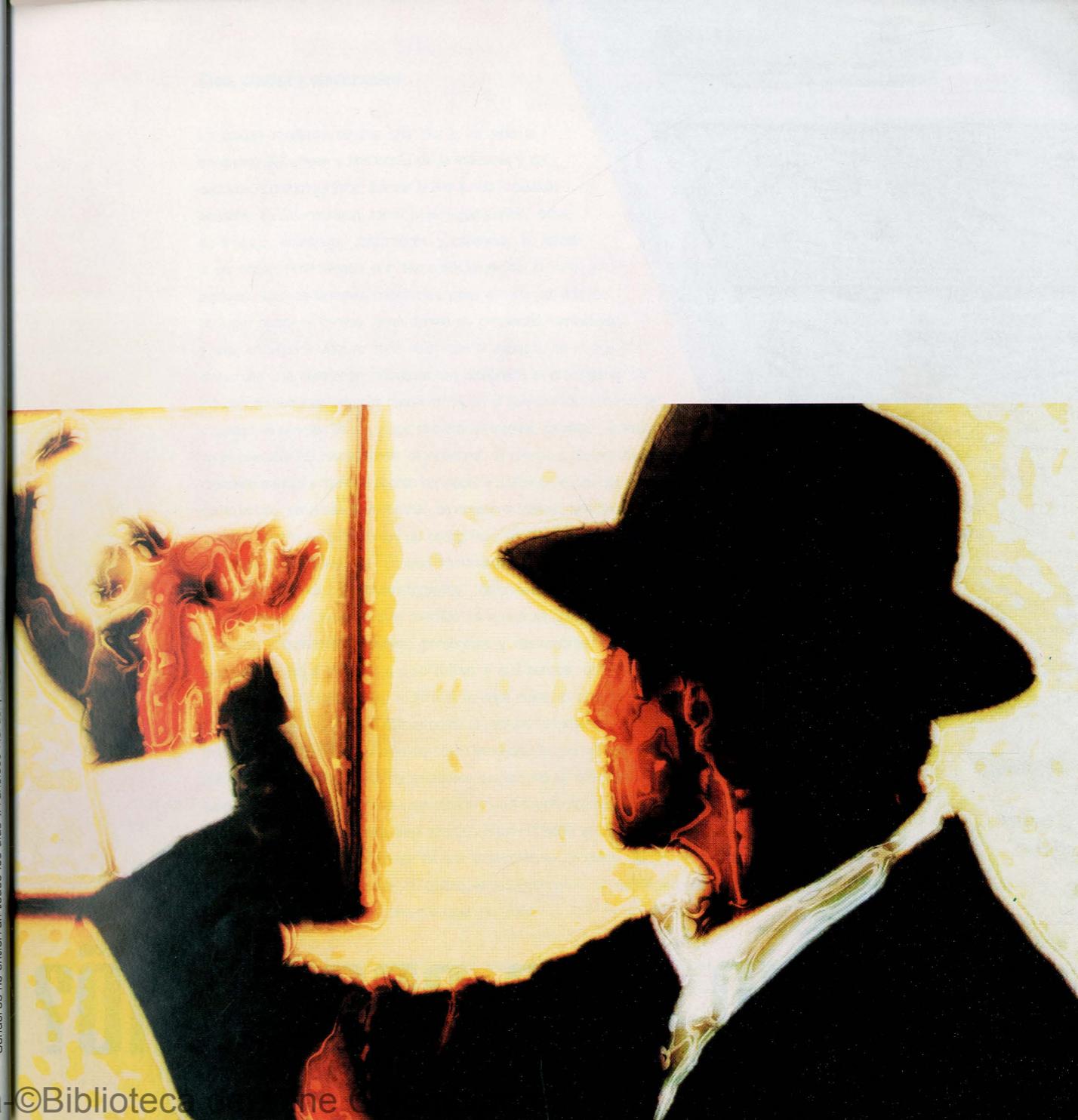
directamente un tema político. Cabrera repite el intento con **Golpe de estadio** (1998), pero es como si no lo hubiera hecho porque esta película es una completa farsa, no como género sino como un filme que pretende decir algo de la situación del país, sin embargo, su ligereza y chabacanería desvirtúan lo que de crítica pueda tener. Parece que este director no es muy eficiente en cuestión política, porque cuando fue representante de la Cámara resultó ser uno de los más ausentistas de esos "padres de la patria" por quienes no sentimos ningún orgullo. Otra película es **Edipo alcalde** (Jorge Alí Triana, 1996), un filme que sí trata de tomar al toro por los cuernos y ensaya una mirada atenta a la complicada situación del país, aunque la hace más compleja y hasta trivial al querer articularla a la célebre tragedia de Sófocles. La tercera película es **La toma de la embajada** (2000), de Ciro Durán, que resulta ser más una película con un tema político que una película política en sí. El director casi se limitó a recrear el hecho (con buen pulso) pero no plantea casi nada en términos políticos. De todas formas no se puede negar que la película propone muchos elementos con los que se podría hacer una buena reflexión política.

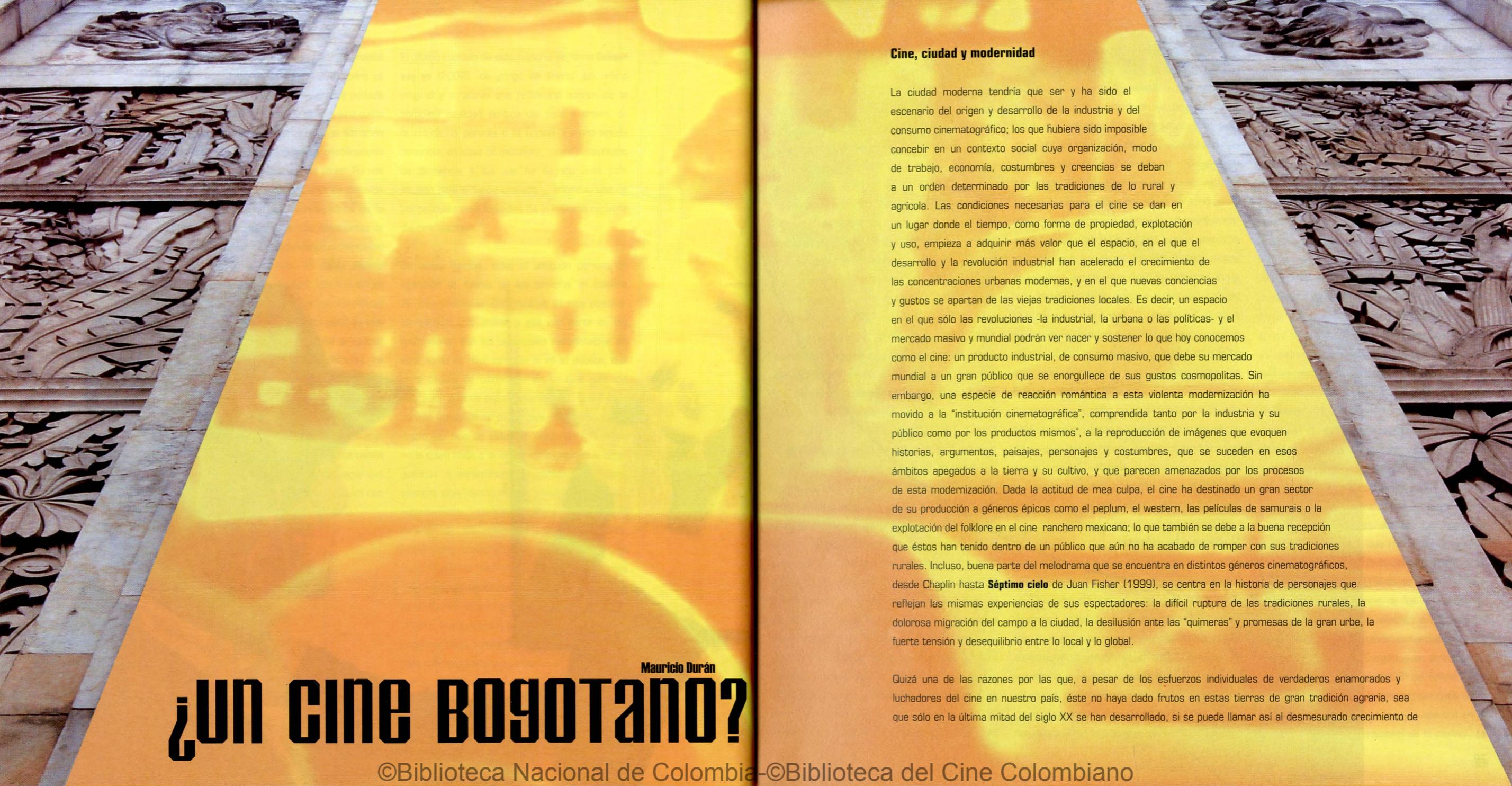


El último capítulo de esta historia se llama **Bolívar soy yo** (2002), de Jorge Alí Triana, un relato original y atractivo que reflexiona acerca de la compleja realidad política del país a través de la crítica, la parodia o la ficción. Es una aguda denuncia, en clave de metáfora, sobre los estados de demencia a los que ha llegado este país situado bajo el fuego cruzado y, además, una de las películas más logradas de la historia reciente del cine nacional.

De todas formas, salvo el obligado período de agitación de finales de los sesenta, el balance del cine político en Colombia no es muy positivo. La censura y el miedo a ella por parte de los realizadores son los principales responsables de este saldo en rojo; también lo es el público, que tiene cédula de ciudadanía de un país con una educación política prácticamente nula. Sobre todo porque Colombia no es un país de políticas o de ideologías sino de violencia. Izquierda o derecha no le dicen nada a la gente. En cambio sí le dicen guerrilla o paramilitares o gobierno, que casi siempre significan lo mismo: violencia, injusticia y autoritarismo. Las nuevas generaciones también carecen de esa educación política y, además, buena parte tiende a ser apolítica; eso también cuenta para los realizadores, pues en las últimas dos décadas ninguna película de un director menor de cincuenta años es política o siquiera se acerca al tema. Hoy casi todos hacen "cine urbano", que se ocupa de otros temas y, que si bien en ocasiones hace referencia a lo que es "políticamente correcto o incorrecto", nunca será lo mismo.

Cóndores no entierran todos los días (Francisco Norden, 1984) Archivo Cinemateca Distrital





Mauricio Durán

# ¿UN CINE BOGOTANO?

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

## Cine, ciudad y modernidad

La ciudad moderna tendría que ser y ha sido el escenario del origen y desarrollo de la industria y del consumo cinematográfico; los que hubiera sido imposible concebir en un contexto social cuya organización, modo de trabajo, economía, costumbres y creencias se deban a un orden determinado por las tradiciones de lo rural y agrícola. Las condiciones necesarias para el cine se dan en un lugar donde el tiempo, como forma de propiedad, explotación y uso, empieza a adquirir más valor que el espacio, en el que el desarrollo y la revolución industrial han acelerado el crecimiento de las concentraciones urbanas modernas, y en el que nuevas conciencias y gustos se apartan de las viejas tradiciones locales. Es decir, un espacio en el que sólo las revoluciones -la industrial, la urbana o las políticas- y el mercado masivo y mundial podrán ver nacer y sostener lo que hoy conocemos como el cine: un producto industrial, de consumo masivo, que debe su mercado mundial a un gran público que se enorgullece de sus gustos cosmopolitas. Sin embargo, una especie de reacción romántica a esta violenta modernización ha movido a la "institución cinematográfica", comprendida tanto por la industria y su público como por los productos mismos, a la reproducción de imágenes que evoquen historias, argumentos, paisajes, personajes y costumbres, que se suceden en esos ámbitos apegados a la tierra y su cultivo, y que parecen amenazados por los procesos de esta modernización. Dada la actitud de mea culpa, el cine ha destinado un gran sector de su producción a géneros épicos como el peplum, el western, las películas de samurais o la explotación del folklore en el cine ranchero mexicano; lo que también se debe a la buena recepción que éstos han tenido dentro de un público que aún no ha acabado de romper con sus tradiciones rurales. Incluso, buena parte del melodrama que se encuentra en distintos géneros cinematográficos, desde Chaplin hasta **Séptimo cielo** de Juan Fisher (1999), se centra en la historia de personajes que reflejan las mismas experiencias de sus espectadores: la difícil ruptura de las tradiciones rurales, la dolorosa migración del campo a la ciudad, la desilusión ante las "quimeras" y promesas de la gran urbe, la fuerte tensión y desequilibrio entre lo local y lo global.

Quizá una de las razones por las que, a pesar de los esfuerzos individuales de verdaderos enamorados y luchadores del cine en nuestro país, éste no haya dado frutos en estas tierras de gran tradición agraria, sea que sólo en la última mitad del siglo XX se han desarrollado, si se puede llamar así al desmesurado crecimiento de

**Mauricio Durán**  
Arquitecto y crítico  
cinematográfico. Se  
desempeña como  
docente en varias  
universidades.

población, las grandes concentraciones urbanas que hoy superan el millón de habitantes: Bogotá, Medellín, Cali o Barranquilla. Ésta es, pues, la breve historia de la maduración de procesos y cambios culturales, en la que hay que tener en cuenta las difíciles condiciones de esta urbanización: la migración rural por motivos económicos o de violencia; las paupérrimas situaciones de estas poblaciones en los llamados "cinturones de miseria"; la incapacidad de las administraciones locales para dar solución a las nuevas necesidades de vivienda, salud y educación; el creciente desequilibrio entre las posibilidades de las distintas clases sociales en estas ciudades; el auge de la violencia, la inseguridad pública y la seguridad privada. En este proceso en el que se da el abrupto y descontrolado surgir de lo urbano, no se han generado las mejores condiciones para la industrialización de productos culturales como el cine, ni para el cultivo de un público que económica y culturalmente responda a estos productos. Más que una historia del cine, tenemos una historia de intentos y de películas aisladas, sin que exista una industria, un público o una cultura que los respalden y les den continuidad.

### El campo y la violencia

Las tradiciones orales y escritas de una narrativa de lo rural han sido durante generaciones el modelo de nuestros mitos y referentes literarios, que han alcanzado la gloria nacional e internacional de la novela romántica con **María**, de la aventura selvática con **La vorágine**, del devenir existencial con la zaga de Maqroll el Gaviero o del intento de fundar un nuevo mito "maravilloso y mágico" dentro de las coordenadas espacio-temporales de una

aldea, Macondo, con **Cien años de soledad**. En las posteriores páginas literarias, representaciones escénicas e imágenes pictóricas, se ha continuado en gran medida recreando nuestra tradición predominantemente agraria, campesina, aldeana o provinciana, incluso dentro de la misma ciudad: sean sus autores Jorge Franco, Jorge Alí Triana o Fernando Botero. No podría la corta, escasa e interrumpida historia del cine colombiano, que ha tenido lugar en ciudades emergentes y sobrepobladas, dejar de observar con "nostalgia" o "dolor" el distante paisaje campesino, lugar de sus anécdotas, personajes y costumbres, como de los anhelos, creencias y memoria de su espacio público. Tras el éxito en 1922 de la adaptación cinematográfica de **María**, siguieron sin éxito ni ruido: **Alma provinciana** y **La tragedia del silencio**, y, luego, al compás de los tipes: **Flores del valle**, **Allá en el trapiche**, **Bambucos y corazones** y el proyecto inconcluso **Colombia linda** de Camilo Correa; hasta llegar en 1964 a la imperfecta madurez y modernidad de **El río de las tumbas** de Julio Luzardo. En este recorrido el cine atraviesa el campo y los pueblos colombianos en busca de sus raíces literarias y de las nostalgias costumbristas de su público, y, finalmente, se atreve a mirar su propia realidad: la impunidad de la violencia rural. Hasta los años ochenta el cine colombiano continúa, con importantes excepciones, dirigiendo su mirada al fenómeno rural y provinciano desde diferentes enfoques: emulando el cine que ha cosechado éxitos gracias a la explotación del folklore, los paisajes y las costumbres rurales (como **Con su música a otra parte** y **Crónica de una muerte anunciada**); inspirándose en la literatura y sobre todo en el universo de García Márquez, vulgarizado por la fórmula del "realismo

mágico" con el que los medios han simplificado nuestra diversa realidad para presentársela al mundo (como **Tiempo de morir** y **La deuda**); o documentando e indagando la violenta realidad del campo, acrecentada a partir del 9 de abril de 1948 (como **Cóndores no entierran todos los días** y **Canaguaro**, pasando por la investigación documental de **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**). Nuestra historia nacional -que de alguna manera se ha visto reflejada en el cine-, también ha sido protagonizada por la violencia y escenificada en el campo, tal vez porque han sido la tenencia y el modo de mantener la tierra los que han generado la misma violencia. Pero los tiempos cambian, ahora esta última -que ha sido el tema por excelencia de nuestras narrativas- también se desplaza a las ciudades.

### Desplazamientos temáticos

Más que un cambio de tema, se trata de un cambio del lugar en el que éste se desarrolla. Hoy el folklore local, la violencia y hasta el realismo mágico, han sido desplazados -al igual que una inmensa población-, hacia los grandes centros urbanos, y, a su vez, la producción cinematográfica ha "desplazado" su atención e interés hacia el retrato de la vida urbana del país. En los últimos doce años la producción cinematográfica colombiana ha iniciado un lento pero significativo abordaje, desde diferentes perspectivas y entradas, del territorio temático de lo urbano: sus espacios, formas de vida, personajes y relaciones. Sin embargo, no se pueden ignorar las importantes incursiones que ya se habían hecho en este tema desde los inicios del cine: **Bajo el cielo antioqueño** y **El sereno de Bogotá** -primera película sonora bogotana- y, en

los sesenta, **Raíces de piedra** y **Pasado meridiano** de José María Arzuaga; atrevidos acercamientos a los problemas reales de la ciudad capital por medio de formas renovadoras (que recuerdan el Neorrealismo italiano, la Nueva Ola francesa y el Cinema Novo brasileño), que evidenciaban los problemas técnicos y estilísticos de un cine en busca de su propia maduración. Aunque en los ochenta la producción cinematográfica, promovida principalmente por Focine, se dedicó en gran medida a temas rurales, fueron importantes las excepciones que representaron películas como **Pura sangre**, **Visa USA** o **Pisingaña**, que contaban historias que sucedían en ciudades como Cali o Bogotá. Hay que esperar hasta la época de la desaparición de Focine para que se estrenen tres películas que en común tratan y reflexionan sobre la condición urbana del país desde diferentes ópticas y miradas: **Rodrigo D. no futuro** (1990) de Víctor Gaviria -historias cruzadas de las existencias y expectativas de vida de varios jóvenes habitantes de las violentas comunas del nororiente de Medellín, al ritmo de una nueva generación urbana y punk-, **Confesión a Laura** (1991) de Jaime Osorio -situación íntima y privada de tres vidas que se transforman a partir de los sucesos que marcaron la historia pública de la ciudad el 9 de abril de 1948-, y **La estrategia del caracol** (1993) de Sergio Cabrera -historia de la resistencia de los ocupantes de un inquilinato de la zona céntrica e histórica de Bogotá contra los intereses comerciales de los dueños del inmueble-. Luego siguen otras, como **La gente de la universal** (1993) de Felipe Aljure -intriga de espionaje en la que las relaciones entre lo público y lo privado se hacen evidentes en el paisaje del centro internacional de la ciudad-, **La**

**mujer del piso alto** (1995) de Ricardo Coral -el viaje a la deriva de un cadáver desconocido en medio de la oscuridad de una noche capitalina-, y repite Víctor Gaviria con **La vendedora de rosas** (1997), ahora dedicándose a retratar a niñas sin hogar que buscan sobrevivir en las calles del centro de Medellín. Con estas últimas películas se puede confirmar la tendencia de la producción nacional a tratar el tema urbano, que se convierte incluso en protagonista de las sensibilidades y preocupaciones del "nuevo cine colombiano". Otras más recientes son: **Es mejor ser rico que pobre** (2000) de Ricardo Coral, con guión y producción de Dago García -historia del viaje de una mujer de clase alta a un barrio de clase media baja y de sus vivencias en dicho lugar-, **Diástole y sístole** (1999) de Harold Trompetero -situaciones de parejas de la clase media alta bogotana en espacios privados-, **Kalibre 35** (1999) de Raúl García -historia de cuatro jóvenes que roban un banco para poder realizar una película en la ciudad-, **Soplo de vida** (1999) de Luis Ospina -película de corte policiaco y criminal en pleno centro de Bogotá-, **El séptimo cielo** (1999) de Juan Fisher -relata las aventuras de inmigrantes colombianos en Nueva York-, **La toma de la embajada** (2000) de Ciro Durán -narración de los hechos históricos de la toma guerrillera a la embajada de Nicaragua-, y los tres episodios de **Bogotá 2016** (2001) de Pablo Mora, Alex Basile y Ricardo Guerra -quienes se preguntan por el futuro cercano de la capital del país (la televisión virtual, el sida, el espionaje y el reportaje tecnológico)-. Otras tantas han venido sumándose últimamente a la exploración del tema de la ciudad; sin embargo, tomaremos sólo tres películas que se desarrollan en Bogotá para ilustrar algunas características.

### La estrategia del caracol

Esta película da cuenta de dos desplazamientos de población del centro hacia la periferia de la ciudad, ocurridos en cincuenta años de historia urbana: el primero fue el que realizaron después del 9 de abril de 1948 las familias burguesas hacia el norte de la ciudad, y el segundo el de los inquilinos desalojados de la casa Uribe. El tema que se trata es el de la resistencia de la comunidad frente a las leyes económicas que gobiernan el territorio de la ciudad. Como en **Roma ciudad abierta** de Roberto Rosellini, la resistencia aglutina a los más diversos y opuestos personajes dentro de una gran coralidad, en la que ninguno es protagonista absoluto de la película. El inmenso número de personajes presenta un polifacético retrato de la realidad local y nacional: de un lado, la justicia oficial defendiendo los intereses del dueño de la casa Uribe (el doctor Mosquera, el señor juez, la policía), y del otro, el pueblo solidarizado en su propia defensa (Jacinto, el culebrero, el anarquista español, el zorrero, el perro Romero, Lázaro, el travesti, etc.). Esta multiplicidad y complejidad que es la ciudad tiene dos grandes observatorios: los cerros, desde donde se observan los inquilinos desplazados, y la lujosa residencia del heredero de la casa Uribe. Otros lugares de la ciudad que se presentan con singular importancia son los juzgados, las calles del centro, la plaza de Bolívar y el inquilinato, motivo de la disputa, en cuyo interior se prolongan los escenarios de la vida pública y la vida privada, como si fuese un reflejo de la ciudad. El tema del patrimonio urbano no tiene ningún interés para el autor de la película, tampoco para los personajes. En cambio, el interés se centra en la exaltación de la solidaridad, la dignidad, la



resistencia y la acción comunal, incluso con visos anarquistas (recordemos que está dedicada a Silvia Duzán, periodista comprometida con las acciones populares y asesinada por los paramilitares). La situación dramática del argumento hace posible que las diversas historias particulares y personales se unan y tejan dentro de una gran acción colectiva: la resistencia. Historias narradas de principio a fin por un personaje que opera como símbolo de la tradición popular y oral, el culebrero, un moderno Homero de esta gesta urbana.

### La gente de la Universal

Más allá de la denuncia de la injusticia de un sistema que defiende a quienes ostentan el poder en contra de los desposeídos, más allá de la exaltación a la resistencia en la dignidad de esa batalla pírrica ganada por el pueblo de La estrategia del caracol, **La gente de la Universal** ya no muestra un mundo, o una ciudad, dividido entre buenos y malos, pues el mal ya ha atravesado todas las partes del sistema aprovechando cualquier intersticio, cualquier fisura, para hacerlo territorio suyo y para imponer su orden. La resistencia ha cesado y ya no hay a quién defender, la ciudad es un lugar donde ya no hay nada que proteger de la corrupción total y diversificada que es ahora su mismo sistema. Víctor Gaviria, en **Rodrigo D. y La vendedora de rosas**, ha mostrado con dolor y estoicismo este mismo estado de cosas, al margen de una ciudad donde la inocencia persiste a pesar del mal. Felipe Aljure ha preferido un cierto cinismo desencantado que se ajusta mejor a la idea de "ironía posmoderna", pero que no es otra cosa que la comedia en términos de Aristóteles: "el retrato de los peores", pues ya no hay mejores,



ni siquiera regulares o inocentes. La corrupción del sistema ha llegado a una perfecta circulación de mentiras, dineros informales, relaciones sexuales desleales, información prohibida, vigilancias y trabajos perversos. Esta circulación que irriga todos los circuitos, estratos, órdenes, genera acumulados de información, de libido, de dinero. No se trata aquí de encontrar un fragmento de ciudad que ilustre idealmente su tejido y sus complejos entrecruzamientos de personajes, relaciones, economías y poderes, como lo era el lote de la casa Uribe; sino de reconocer entre los cuatro lugares y los diez personajes el sitio donde circulan las relaciones pervertidas de la corrupción: dinero, mentiras, sexo, trabajo y miradas usurpadoras. Todo bajo las mejores apariencias de uniformes y títulos, parentescos y sociedades, en las que se exhiben frases como: "el buen ejemplo" o "el lado bueno de las rejas", para ocultar las acciones deshonestas y torcidas. Los circuitos en los que cada uno muerde a su vecino mientras es mordido por otro, en los que cada uno mete la mano al bolsillo ajeno mientras es robado por otro, se unen. La circularidad es resaltada por la forma y la técnica cinematográfica de sus panorámicas aceleradas, los gran angulares, las jaulas y acuarios, las rejas y cristales, las miradas dirigidas a la cámara, las bocas, los ojos, los rostros pegados a las cámaras, las voces y las frases que se repiten cambiando de boca en boca. Se ha escogido como lugar de la acción el centro internacional de Bogotá, donde en medio de la densidad de sus construcciones deambulan como en un hormiguero las multitudes callejeras, donde abundan los más variopintos personajes procedentes de una gran variedad de lugares, no sólo del interior del país, personajes cosmopolitas

que pueden ser españoles o franceses. Los cuatro lugares del circuito son: la oficina de la Universal, perfectamente acristalada como la torre de un vigía sobre la ciudad, pero donde también hay que cuidarse de no ser visto; la cárcel, ubicada en la película en el antiguo panóptico -hoy Museo Nacional-, permitiendo más proximidad con los otros lugares y relacionando el panóptico carcelario con la ciudad de esta película; el teatro porno, donde también se vigila desde la oficina del gerente lo que sucede en este pequeño mundo; y el edificio donde vive la amante que va a ser espiada. Ubicarse bien dentro de esta ciudad de cristales y de rejas, es lograr la mejor posición de control sobre el enemigo y el socio, que terminan siendo los mismos, pues si no se está vigilando al otro se es vigilado: el poder es un asunto de controlar al otro, poseerlo no sólo en su sexo, su fuerza de trabajo, su dinero, sino, sobre todo, vigilándolo. Es una economía y un ecosistema de la mentira y del ocultamiento, en el que cada uno, al sacar su pequeño provecho del otro, no se da cuenta de lo que los demás le están robando. La película muestra, tanto en el guión como en la puesta en escena, la perfección de este círculo perverso. Se trata de uno de los retratos más cabales de nuestra idiosincrasia nacional, una mirada que refleja en la pantalla lo que somos con exquisita ironía, con excelente manejo del lenguaje cinematográfico y superando cualquier discurso moralista o político.

### Es mejor ser rico que pobre

Los barrios del sur de Bogotá siguen siendo tierra de nadie, lugares en los que en esta película una joven y bella dama de la alta



Soplo de vida (Luis Ospina, 1993) Archivo Cinemateca Distrital

sociedad puede ocultar su oscuro pasado y redimir su vida convirtiéndose en un número más dentro de la gran ciudad. Después de asesinar a su esposo y botar su sortija de matrimonio, Julia Osorio se traslada del norte al sur de la ciudad, llegando a una comunidad que la adopta fácilmente y donde se hace llamar Guadalupe. Carlos Cuenta regresa a su barrio tras cumplir una larga condena por homicidio y se instala en la misma pensión de Guadalupe, lugar en el que estos dos personajes se conocen y se enamoran. Ambos han recuperado la libertad, ambos tienen un pasado común y se encuentran en una ciudad de 7.000.000 de habitantes: la vida es así y la ciudad lo permite. Afuera, la vida cotidiana de un barrio de clase media baja, la calle, los partidos de fútbol, la residencia de Amparo, la misa, las reuniones en las azoteas, los tejados y el cielo bogotano. Día a día se sobrellevan las penurias con las promesas y esperanzas de una comunidad que se mantiene unida en torno a diversas actividades y celebraciones: la fiesta de Año Nuevo, el bautismo de Edgar, la empresa para filmar y servir matrimonios, el nacimiento del hijo de Julián, el cumpleaños de Carlos; pero donde todos sospechan de todos. Todos se preguntan sobre la presencia de Lupe: ¿qué quiere y de dónde viene? Ella sólo le confiesa su pasado a Carlos; él la comprende, pero le pregunta por qué tuvo que meterse en ese barrio. Ella le explica que "solamente se puede ser libre donde no se tiene historia". La mujer de Edgar le cuenta a Lupe la verdad sobre Carlos: él no mató al amigo de Abelardo, fue Edgar, pero Carlos lo protegió porque tenía mujer e hijo que atender. Como buen melodrama, Lupe y Carlos se casan en el mismo momento en que

la policía da con su paradero y la reclama. Años después, Lupe (Julia) y Carlos se encuentran, él le dice: "Pambelé tenía razón: es mejor ser rico que pobre". En general, la película se vale de una narración bastante convencional para realizar un retrato detallado y costumbrista de un sector social de la ciudad. Trata el tema del anonimato, el pasado y la libertad, en el que cualquier gran ciudad juega un papel propiciatorio, y recurre a un argumento sencillo que raya con el melodrama. Sin embargo, se termina concluyendo que nadie puede huir de su propia historia, los otros no son más que la ilusión numérica en la que en vano pretendemos perdernos de nosotros mismos.

### ¿Un género?

¿Cómo se transforman las narrativas tradicionales en el escenario de las grandes ciudades? ¿En qué momento y de qué manera la ciudad deja de ser el espacio de las historias y se convierte en tema y personaje protagonista de las narraciones? ¿Cuáles son las características de estas narraciones urbanas? Ya en los **Pequeños poemas en prosa** de Baudelaire, se puede observar cómo París se convierte en el tema mismo de sus narraciones en el mismo momento en que la obra pierde su unidad argumental, se fragmenta, se vuelve inconclusa, se puede leer en cualquier orden, sus partes se relacionan de distintas maneras -no lineales sino simultáneas-, pero persiste un tema y un contexto que las integra, una dimensión espacio-temporal que es la misma ciudad: París. A principios del siglo XX grandes novelas se constituyeron en retratos de ciudades, las integraron y las reflejaron en sus mismas condiciones de multiplicidad

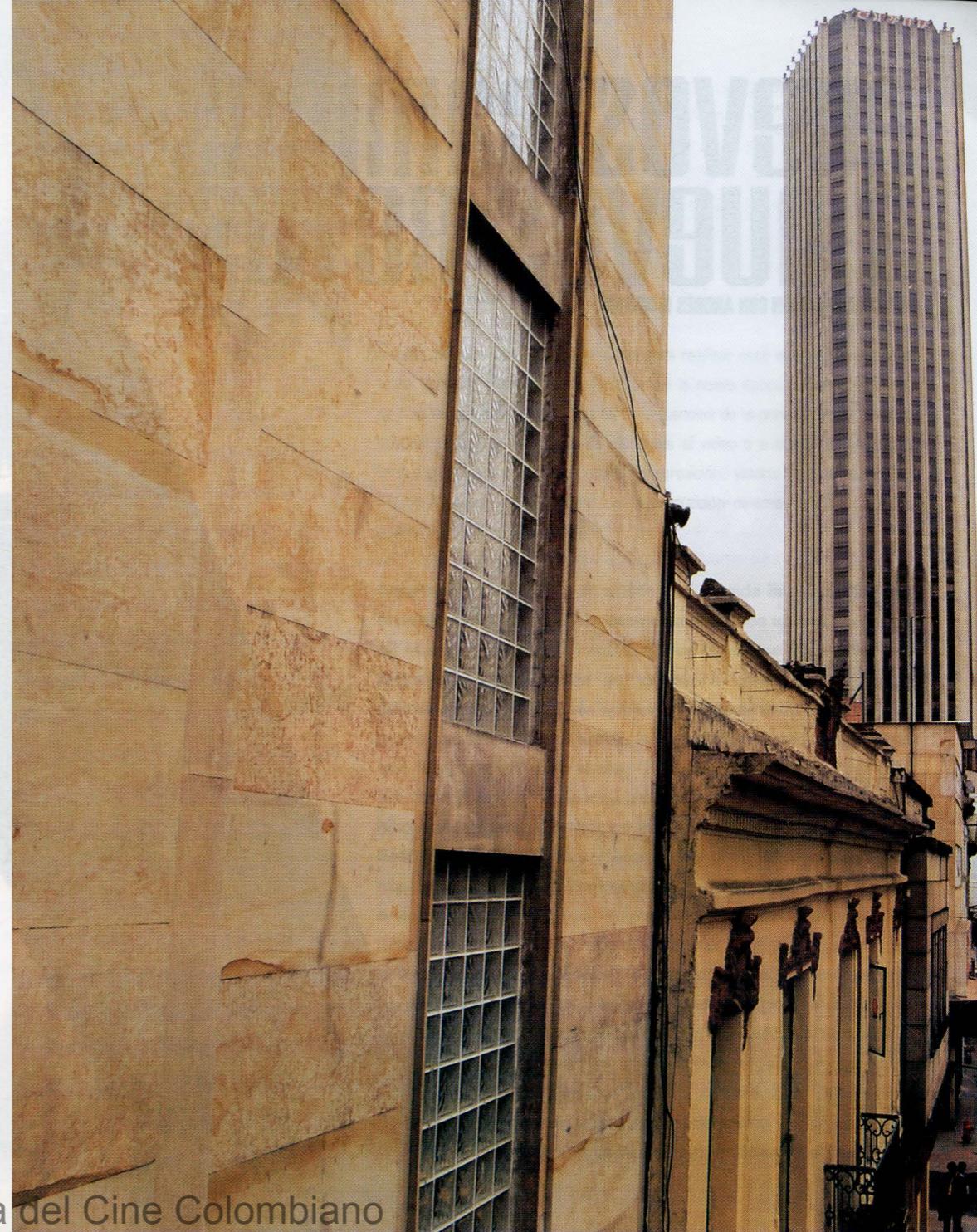
La gente de la Universal (Felipe Aljure, 1993) Archivo Cinemateca Distrital



y heterogeneidad, fragmentación y collage, instantaneidad y simultaneidad, inconclusión y apertura: **Dublín** en Ulises de James Joyce, Berlín en Berlín Alexanderplatz de Alfred Döblin o Manhattan en **Manhattan Transfer** y **Paralelo 42** de John Dos Passos. Un cine contemporáneo a estas novelas buscó transmitir a través de la técnica cinematográfica la misma experiencia de vivir la metrópolis y, sin lugar a dudas, lo logró en dos películas de 1928: **Berlín, sinfonía de una gran ciudad** de Walter Ruttmann y **El hombre de la cámara** de Dziga Vertov, retratos cinematográficos de Berlín y Moscú. Durante los años cincuenta y sesenta, el nuevo cine latinoamericano, como la novela del "boom", buscó que la presencia de la ciudad se impusiera en formas de narrar modernas, complejas y descaradamente van/guardistas, en las que se entrecruzaban diversos personajes, lenguajes, voces, puntos de vista e historias, sin conclusiones argumentales y abriéndose, más bien, a experimentos formales y a la interpretación de lectores y espectadores necesariamente más activos. Con la Ciudad de México de Carlos Fuentes, La Habana de Cabrera

Infante, Lima de Vargas Llosa o Buenos Aires y París de Julio Cortázar, dialogaban películas como **Los olvidados** (1950) de Luis Buñuel, filmada en México, **Río 40 grados** (1955) del brasileño Antonio Pereira dos Santos, **Tire die** (1958) y **Los inundados** (1962) del argentino Fernando Birri, **Memorias del subdesarrollo** (1968) del cubano Tomas Gutiérrez Alea y, de manera "imperfecta pero viva", **Raíces de piedra** y **Pasado meridiano** del nombrado José María Arzuaga. De esta manera se evidenciaba la entrada a la modernidad del cine latinoamericano de la mano de la gran ciudad: México, Río de Janeiro, Santa Fe, Buenos Aires, La Habana y Bogotá. Hoy nuestras películas urbanas de Bogotá, Medellín, Cali o Barranquilla, buscan dialogar con **Caidos del cielo** del limeño Francisco Lombardi, **Chunking Express** del taiwanés Wong Kar Wai, **Magnolia** del californiano Paul Thomas Anderson o **Amores perros** del mexicano Alejandro González Iñárritu. Grandes ciudades cinematográficas sintonizadas a la aldea global y entretajadas en la telépolis mundial, a la manera de la visión que Jim Jarmush nos muestra del nuevo orden urbano en **Noche en la tierra**.

Detalles fachada Teatro Jorge Eliecer Gaitán y Cinemateca Distrital  
Fotos Sergio Arboleda - Archivo Cinemateca Distrital



# NUEVOS CAMINOS Y NUEVOS RETOS

UNA CONVERSACIÓN CON ANDRÉS BURBANO

**Andrés Burbano:**  
Egresado de la carrera de cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Videasta, artista net y escritor. Trabaja actualmente en varios proyectos teóricos en torno al arte electrónico en Latinoamérica. En adelante AB.

**Julián David Correa Restrepo:**  
Psicólogo de la Universidad San Buenaventura de Medellín. Ha estado a cargo de programas de desarrollo social y cultural en instituciones como el CERIALC - UNESCO y el Ministerio de Cultura de Colombia. Escribe para diversos medios. Dirige la Cinemateca Distrital desde agosto de 2001. En adelante JDC.



<sup>1</sup> Video artista coreano-americano, nacido en 1932. <http://www.namjunepaik.de/>

Julián David Correa (JDC): El motivo para realizar esta entrevista y para el texto que sobre la misma incluiremos en la nueva época de los Cuadernos de cine colombiano, es que una de las ausencias de la primera etapa de esta publicación fue la falta total de alusiones al video o a otras exploraciones tecnológicas. Para iniciar nuestra conversación, valdría la pena hacer un marco histórico del fenómeno de la producción cinematográfica en video análogo y en otras tecnologías.

**Andrés Burbano (AB):** Si existe una década importante para el desarrollo del video posiblemente sean los setenta, década en que se realizó el primer largo en video, se consolidan los primeros experimentos de videoarte como un fenómeno estético nuevo que había aparecido en la década anterior con gente como Paik<sup>1</sup> o Vostell, o los performancistas gringos que empezaron a trabajar documental. En los sesenta aparece la primera cámara portátil, la Sony Portapack, que hizo pensar que la gente podría hacer su propia televisión. Esto da origen a dos corrientes muy grandes: los que van a experimentar más radicalmente con el medio y los que se van a acercar a la realidad, a grabarla desde una perspectiva más documental. Las dos corrientes van a converger en proyectos experimentales de diversos tipos. En los setenta se consolidan las leyes propias del video, experimentando las búsquedas específicas del medio. En los ochenta aparece el computador personal y se popularizan algunos programas de trabajo de imagen, lo mismo ocurre con programas de sonido. En los noventa, como contexto importante, se populariza definitivamente la edición no-lineal, se piensa en

# LOS NUEVOS CAMINOS DEL CINE

subir video a los computadores y trabajarlo, modificándolo como en las salas de edición; los computadores personales se vuelven más potentes, pueden trabajar video y se genera la cultura del video digital que se graba a nivel numérico, aparece la cinematografía que aprovecha las condiciones del video, los primeros largometrajes en 3D realizados completamente en computador. Con respecto a la idea del video digital, hay varias cosas que señalar: por una parte, está el aspecto del desarrollo de la web. Internet ha existido desde los setenta, y, sin embargo, el "www", el sistema de navegación visual existe sólo desde 1992, y a partir de la popularización de este medio se empieza a pensar seriamente en la creación de proyectos narrativos basados en este sistema, originalmente con fotografías o con narración textual, generando una mayor atención sobre el problema de cómo contar historias con imagen y movimiento en la red. Se consolidan igualmente una serie de experimentos de narrativa interactiva a nivel de CD-ROM o de películas interactivas con interfaces físicas. Dentro del cine comercial se difunde la idea del cine digital, que realmente es un tipo de video de alta definición, configurando un panorama bastante



prometedor, y a la vez el asunto digital favorece a las producciones independientes, renaciendo la noción de autor. Empiezan a generarse filmes como Time Code (2001) de Mike Figgis y otras que se vuelven paradigmas de la cinematografía hecha en video. Se aprovechan las condiciones del DVD en posibilidades de navegación e incluso de almacenamiento, algo que no ocurría con los primeros sistemas digitales como el videodisco. En Brasil y en México, con una película como Paquito Rex, igualmente se hacen trabajos de producción muy serios.

JDC: Hablemos ahora del panorama histórico nacional.

AB: Es en los setenta que se empieza a trabajar con el video a nivel de

exploración artística: hay pioneros como Sandra Millano o Rodrigo Castaño. Esta década resulta ser un buen momento. Más tarde aparecen nombres como Gilles Charalambos, quien junto a Edgard Acevedo en 1983 realizan el primer trabajo del cual sacaban señal de video de un computador, y se puede considerar como el primer experimento de video con imagen de computador utilizando un aparato Sinclair. En los ochenta se configuran muchos autores: Omaira Abadía, José Alejandro y los documentalistas que empiezan a pensar en la producción en video, en muchos casos estimulados por la televisión.

JDC: De finales de los ochenta también vienen los primeros trabajos en video de Luis Ospina, quien debió renunciar a rodar por una deuda contraída con Focine<sup>2</sup> que lo inhabilitaba para nuevos préstamos y los gastos que la realización en cine conlleva.

AB: Sí, es un buen dato: el tema de los costos de producción siempre ha estado presente en la atención que estas tecnologías generan. En los noventa hay un quiebre interesante, se empieza a trabajar con computadores Amiga, y a pensar en animación y en producciones de video totalmente hechas en computador. En 1995 se realizan las primeras conferencias sobre internet y se configuran los

<sup>3</sup> Colcultura: Instituto Colombiano de Cultura, transformado en Ministerio de Cultura en 1997.

<sup>2</sup> Fondo de Promoción Cinematográfica. Mayor información en el texto de Diana Osorio: Mujeres en el cine colombiano, una historia reciente, publicado en este mismo número.

primeros trabajos relativamente complejos de multimedia, como los de Tania Ruiz, desde 1998; yo mismo empiezo a trabajar en un proyecto con Colcultura<sup>3</sup> para montar una página web con videos en 1997. En este momento, los intereses son más concretos e incluyen desarrollar aspectos cinematográficos a nivel experimental y vincularlos con el sistema de distribución de la web o el CD-ROM. En la actualidad, a partir del premio que recibe una película de Héctor Mora, hay una incursión más decidida en uno de los aspectos del gran espectro de trabajo de las artes digitales que es el trabajo con argumental, y se conforman proyectos hechos por colombianos. Es un proceso complejo construir una película narrativa interactiva, tiene sin duda más niveles: hay que construir un guión, hay que hacer una edición final, pero además hay que trabajar otros aspectos, el montaje en la web por ejemplo. Esto es algo que en principio va a resultar más barato, pero, eso sí, en Colombia tiene que haber productores que busquen métodos baratos de producción para que los argumentos sean realizables, que propongan iniciativas y que además sepan de las posibilidades de desarrollo en el aspecto informático. Ése es el reto planteado.

JDC: Además del cine, las tres últimas décadas del siglo XX ofrecieron nuevos caminos y nuevos retos para los creadores de imágenes en movimiento. En la primera época de los Cuadernos de cine colombiano, se dio una falta total de alusiones al video o a otras exploraciones tecnológicas. El motivo de esta ausencia seguramente estaba en que sólo la televisión producía entonces en video. Tras quince años la situación ha cambiado radicalmente. En el caso del documental es evidente que gracias a la democratización que propuso el video, se dio una explosión gigantesca de realizadores: por la facilidad del manejo de los equipos, por su pequeño tamaño y los bajos costos del material, y, por supuesto, también ocurrió algo así con el argumental. En relación con las nuevas tecnologías hay distintas posiciones: entre quienes están completamente a favor se cuentan documentalistas como Carlos Bernal, que trabaja a gusto con el video y con páginas web, o Martha Rodríguez, que subraya las posibilidades de acceso que gracias a estas

tecnologías tienen indígenas y comunidades que han estado por fuera de los medios masivos de comunicación. Entre quienes tienen posiciones diferentes está Clara Riascos, que sudó y sufrió porque su trabajo creció con el tacto de la cinta. Para continuar la conversación, ¿cómo ves tú el video y las nuevas tecnologías -estamos hablando de video análogo, del digital y de ventanas como la internet- en relación con la realización argumental?

**Andrés Burbano:** A mí realmente me parece muy sano empezar a trabajar sobre estas preguntas. Me parece que es una deuda que hay un poco con respecto al desarrollo de la cinematografía en Colombia, como tú bien señalabas. Lastimosamente, durante mucho tiempo la discusión de la relación entre cinematografía y video se aplazó, básicamente por respuestas muy simples a la pregunta. Gente más vinculada a la cinematografía decía simplemente que ese medio (el video), no iba a tener las calidades fotográficas del cine nunca y que ese principio cortaba cualquier posibilidad de pensar en producciones cinematográficas en video. Yo recuerdo que desde principios de los noventa había una discusión previa sobre el tema, y lastimosamente se matizó aún más y creo que de alguna manera fue perjudicial. La prueba de esto es que a mucha gente que defendía el asunto de la fotografía en el celuloide, hoy se le oye hablar muy bien de Dogma y de procesos de ese tipo, de gente que está haciendo cinematografía en video. Es una lástima que en un país como éste, donde se siente todavía más la necesidad de eventualmente trabajar con video no se haya tenido la libertad mental suficiente para poder arriesgarse a hacerlo. Casualmente

empiezan a llegar por otros lados esas propuestas y eso mostró que, definitivamente, una cosa es el concepto de cinematografía y otra cosa un poco distinta es la técnica con que se haga. Se puede hacer cinematografía con celuloide, se puede hacer cinematografía con video digital de alta calidad, con video casero si se quiere, se puede hacer cinematografía con imagen en el computador, con imagen vinculada a telecomunicaciones en el caso de la web; creo que ese asunto se va aclarando y me parece que ahora hay que asumir como un reto sobre esas posibilidades, de hecho hay gente que lo está haciendo así y que está pensando en proyectos a realizarse con ese conjunto tan grande, a veces indefinible, que son las nuevas tecnologías aplicadas a la cinematografía. Me parece que es muy interesante.

JDC: ¿Has visto algún realizador colombiano, que además de aprovechar los obvios beneficios económicos que implica el video y todos los demás formatos, esté explorando las posibilidades creativas y de lenguaje que le ofrece el video y lo digital?

**AB:** Esto es un punto muy interesante: los cambios de técnicas conllevan un cambio de posibilidades estéticas. Eventualmente era obvio que trabajar con video implicaba cambios en los procesos fotográficos, pero, por supuesto, se generan otro tipo de transformaciones. Hablando retrospectivamente, una de las más importantes y que se nota mucho en el aspecto documental, por ejemplo, es que a partir del trabajo con video digital, sobre todo, la gente está produciendo mucho mejor sonido. En buena parte por la posibilidad de mezclas que se tiene, comparándola con otros sistemas análogos o cinematográficos donde máximo se tienen dos canales, por mencionar uno de los efectos en donde se empieza a notar. Hay gente en Colombia o algunos que están por fuera que están explorando realmente las nuevas posibilidades que dan esos medios. Dos de los ejemplos que yo mejor conozco y que pueden considerarse relevantes, son los trabajos de Héctor Mora y los de Tania Ruiz. Ella hace algún tiempo viene trabajando en la exploración de una relación compleja del comportamiento del video en los discos duros. Este trabajo posiblemente es uno de los más importantes que se pueda ver en la exploración del lenguaje propio del video digital, en este caso. Hay en este trabajo un cambio radical de la noción que tenemos sobre edición no-



lineal. En algún sentido, cuando se piensa en el computador como un sistema para subir imágenes, reorganizarlas ahí y bajarlas, finalmente cuando uno las vuelve a bajar el sistema vuelve a ser lineal. En este caso lo que Tania Ruiz está haciendo es que si el player está en el computador, en los discos duros, es posible que con algunos algoritmos específicos se pueda manipular el video en tiempo real en el computador y se esté, por decirlo así, construyendo mientras se lee.

JDC: Eso lo vincula con las páginas web también, por la posibilidad de que cada espectador o lector construya su propia versión del texto...

**AB: Sí, exactamente. En ese sentido, ella está produciendo videos de muy corta duración, de altísima calidad, de digamos quicktimes de 2000 píxeles X 3000, mayor cantidad de puntos de lo que uno podría pensar que tiene un high definition, para ser proyectados en pantallas de plasma y cosas así. Ha mostrado sus trabajos en festivales de artes electrónicas muy importantes, y es muy curioso que ella le siga llamando a eso películas. Ella dice: "éstas son mis películas", algo que me parece muy puntual porque lo que muestra es que de todas maneras, a pesar de una investigación teórica muy rigurosa, sigue pensando en el aspecto cinematográfico y en una cosa muy concreta que es el problema de la imagen-tiempo, cómo la imagen cinematográfica es imagen-tiempo, y buena parte de estas construcciones que se hacen leyendo desde el disco duro lo que muestran es cómo se puede visualizar el tiempo de la imagen. Ése es como el gran problema que ella está trabajando.**

JDC: Cuando tú ves un trabajo de Tania, ¿encuentras una historia?

**AB: El principio fundamental es el desarrollo de una idea documental. Documenta un fenómeno que sucede en un viaje y con un tratamiento electrónico desarrolla un aspecto**

**formal que pueda profundizar en el aspecto que se está grabando. Está más cercano al documental, salvo que tiene un grado mayor de elaboración.**

JDC: Cuando se hacen imágenes en movimiento hay una presencia secuencial de cada imagen, con lo cual se genera el supuesto de movimiento y de linealidad. En lo que he visto de su trabajo, lo que ella hace es exponer los fragmentos de lo lineal. En una sola pantalla tú lo tienes todo a la vista. Hay un juego con el movimiento y también con el tiempo. Trata de hacer visible el dispositivo que interrelaciona la relación imagen-tiempo

**AB: Y cada video tiene unas diferencias. Ella graba una fila de pensionados en Bolivia y eso lo desarrolla también linealmente, como si fuera una fila. Hay unas relaciones importantes entre el contenido de la imagen y la forma.**

JDC: Pero antes de continuar, nos va a tocar devolvemos un punto, y es que aquí se están borrando los límites. Por un lado está el documental, de otra parte está el argumental y por otro lado están las intervenciones artísticas que implican imagen en movimiento. ¿De qué estamos hablando aquí?

**AB: Hoy por hoy, arriesgarse a dar una categoría es difícil. Lo que sucede en casos como éstos es que hay una pregunta fundamental por lo cinematográfico, y esta pregunta intenta buscar respuestas a través**

<sup>4</sup> Lev Manovich. Profesor de The Visual Arts Department de la Universidad de California. [www.manovich.net](http://www.manovich.net). Véase *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts/ London, England, MIT Press, 2001.

de muchos niveles. Uno de estos niveles es el tecnológico, otro es la exploración estética. Este trabajo de Tania, por ejemplo, se exhibió en una muestra de artes electrónicas. En esa muestra se encontraba Lev Manovich<sup>4</sup>, quien es posiblemente el teórico más importante en el mundo en este momento de la relación entre nuevas tecnologías y cine. Esto muestra que no hay un terreno muy firme donde apoyarse, lo que sí es claro es que hay una pregunta cinematográfica, sin duda, y que hay cosas que están sucediendo que deben ser estudiadas.

JDC: Para beneficio de nuestro diálogo y de nuestros lectores, "pregunta cinematográfica", ¿eso que es?

**AB: La cinematografía para mí es como el problema en principio abstracto de desarrollar un concepto, una idea, una narrativa a través de imagen en movimiento y sonido...**

JDC: No importa si lo que tú estás haciendo es una búsqueda de un aspecto de la realidad, o si lo que estás tratando de hacer es una narración que procede de la ficción...

**AB: En principio, yo pienso que las tradiciones argumental y documental son muy firmes y muy claras dentro de la cinematografía, pero hay puntos y también hay preguntas que por supuesto les son comunes. La pregunta sobre la calidad les es común tanto a una narración de ficción como a un documental, el problema en buena parte es tal vez el método del documental. Yo veo al documental un poco más cercano a lo argumentativo que a lo narrativo, pero quién puede negar que en un documental hay narración o quién puede negar que en una película narrativa hay una documentación.**

JDC: ¿Y en este punto, dónde quedan los videoartes y las expresiones plásticas a partir de imagen en movimiento?

**AB:** Es curioso, en la historia del documental ha existido mayor relación de la que uno pensaría entre gente que trabaja sobre aspectos muy cercanos de la realidad en sus documentales y la experimentación, como Walter Ruthman o Dziga Vertov y otros casos posteriores. Buena parte de la gente que inició el movimiento de videoarte, en muchos casos también se inició con fenómenos de documentación.

JDC: Que después reconstruían.

**AB:** Exactamente. Algunos otros derivaron a hacer programas de televisión independientes y otra gente a hacer cosas más experimentales, y ahí hay una relación muy clara. La experimentación en video y el videoarte lo que ha hecho es contribuir a matizar el fenómeno audiovisual, que era en su momento una nueva técnica. Hay aspectos del video que hoy por hoy son nuevos, pero el video ya lleva sus añitos.

JDC: Para nuestros Cuadernos de cine colombiano es un tema nuevo.

**AB:** ¡Ése es el problema! La discusión en Colombia está aplazada, y me alegra que vaya a aparecer ahora, porque entiendo que hay cosas muy importantes que discutir y cosas muy valiosas para nosotros. Aparte del documental, Tania ha hecho otros

experimentos, uno de los primeros fue una página web: el primer ejemplo que yo vi de documental que trabajaba con video en el computador concretamente. Era como una especie de diario de viaje en formato de videoarte, pero a la vez todo era basado en registro directo y había una idea de estructurar un aspecto documental. Ella trabajó igualmente con un sistema que reconstruye dentro de un encuadre el movimiento de la cámara, de manera que el video se mueve de acuerdo a como se movió originalmente la persona que tenía la cámara.

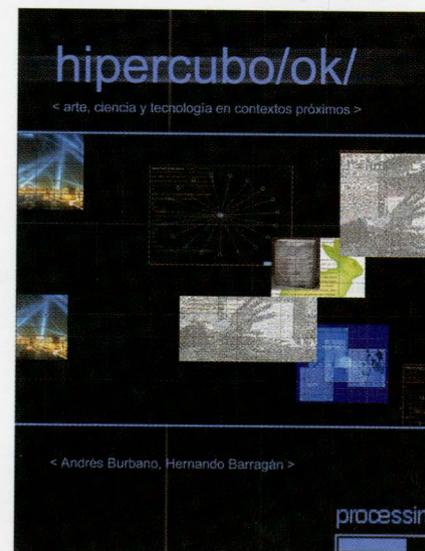
JDC: Creando un rastro en la pantalla.

**AB:** Con este sistema hizo un trabajo sobre el pintor chileno Roberto Mata, que es el único signatario del manifiesto surrealista, todavía vivo<sup>5</sup>. Sigue en esa búsqueda de aspectos documentales y una exploración estética electrónica interesante. En el caso más concreto de personas que están vinculadas al asunto de la narración, el ejemplo que yo mejor conozco es el de Héctor Mora, quien actualmente reside en Suecia, cuya tesis de grado fue hacer lo que él llama la primera película interactiva en internet en Colombia. Ésta es una búsqueda mucho más cercana a lo narrativo. Yo tuve la oportunidad de ser el director de tesis de este proyecto, y el autor entendía muy bien qué tipo de trabajo implica hacer una narración cinematográfica. El primer día de trabajo ya tenía escrito el guión y tenía hecho el casting. Hizo un trabajo que se llama Fruck Zhiten (2001), la dirección es [www.fruck.org](http://www.fruck.org) y es una película completamente concebida para ser consultada. Este filme, cuyo lanzamiento se hizo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, tiene una estructura básica, cuenta una historia que es no lineal y tiene varios niveles con los cuales puedes meterte en la película, se pueden hacer saltos entre el inicio, el medio y el final, y puedes ir en la navegación “construyendo” tu propia película. Tiene muchos elementos interactivos dentro de los encuadres,

hay alguien, por ejemplo, tomando una taza de café y es posible hacer clic en la taza de café y ver algo del “producto”. En esos casos funciona como un comercial ficticio.

JDC: ¿Existen referencias anteriores? ¿Trabajos similares a éste en otras partes del mundo?

**AB:** Sin duda. Los noventa han sido unos años muy productivos, se han hecho muchos trabajos de experimentación, de vincular narrativa y nuevos medios en todo el mundo. El British Film Institute ha publicado un libro y un DVD-ROM, que trae una compilación de unos veinte trabajos que han explorado por diferentes partes la estructura narrativa con nuevas tecnologías y hay realmente trabajos muy importantes. Tengo la misma sensación de lo que ocurrió a finales del siglo XIX, cuando se estaban gestando una serie de artes y se pasaba del zootropo al kinetoscopio y al aparato de los Lumière: se están inventando muchas cosas distintas y no se sabe realmente qué es lo que va a convertirse en estándar en un tiempo. Buena parte de esas búsquedas están ligadas a la web. Hay gente por ejemplo que está haciendo *cine envolvente*, generar un sistema de cinematografía con pantallas a los cuatro lados del espectador, inventando para esto sistemas de cuatro cámaras que toman espejos



hacia los lados para abarcar espacios. Otros trabajan con la misma película en pantallas simultáneas y de acuerdo a la proximidad de los espectadores pasan cosas diferentes en una u otra pantalla. Es difícil prever, de acuerdo con estos ejemplos, qué investigación es la que va a perpetuar.

JDC: El efecto más evidente es que tenemos una forma de contar distinta, incluso en los argumentales más típicos se encuentran ritmos diferentes, emparentados con MTV, con el zapping o con los juegos interactivos.

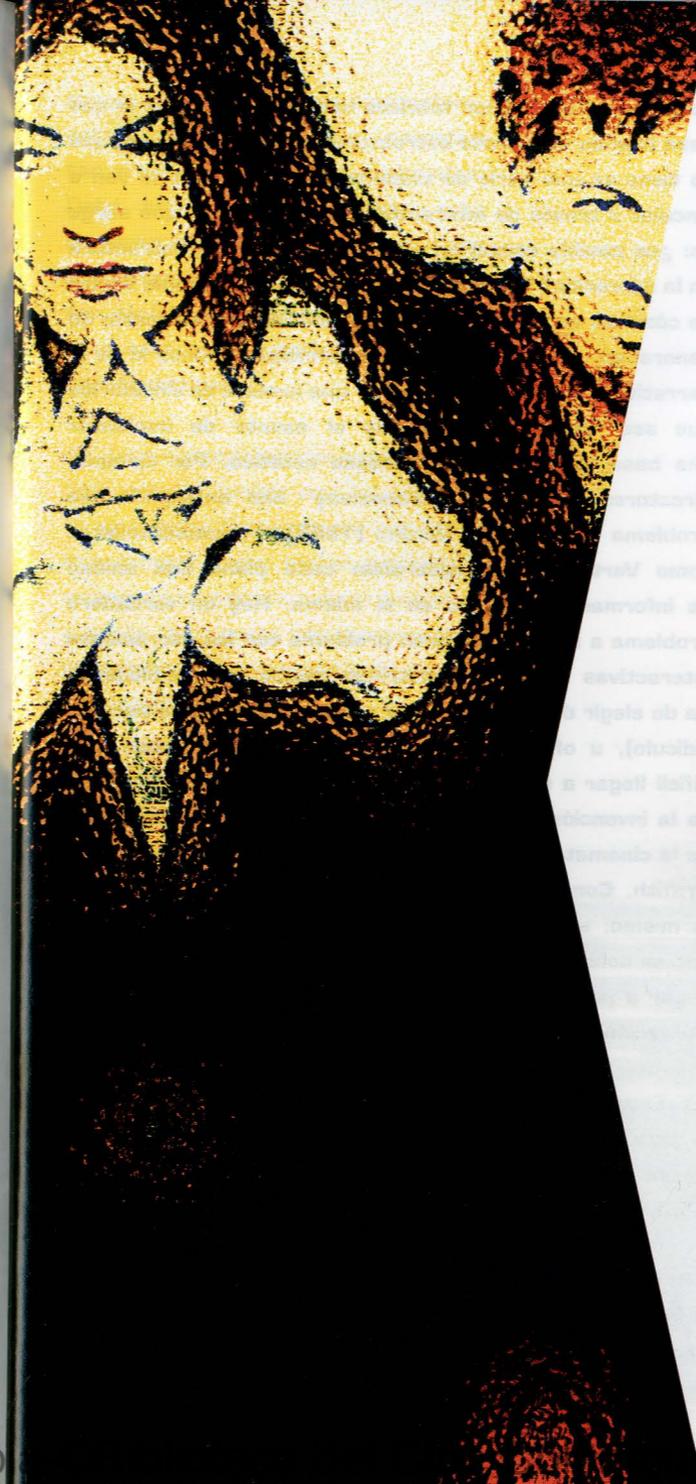
**AB:** El asunto de la edición del video a nivel no lineal y digital, lo que marca con respecto al medio es como una versatilidad incluso del mismo medio, se pueden hacer muchas pruebas antes de dejar un final definitivo para una secuencia. Uno de los tópicos más interesantes que se pueden identificar en este momento en el cine, e inclusive en el cine comercial en general, es la relación entre videoclip y cinematografía, cómo el problema original de la comprensión del videoclip, esa idea de narrar una historia o de desarrollar una propuesta audiovisual en dos minutos, empezó a hacer que se trabajaran sistemas de montaje muy claros basados en imágenes de menos de un segundo, que son complicados pero que se volvieron efectivos muy rápidamente. Dentro de la industria del cine norteamericano,

muchos casos interesantes vienen de gente que proviene del videoclip, como por ejemplo David Fincher, el director de Seven, o Spike Jonze, el director de Being John Malkovich, que de pronto son ejemplos de una cinematografía "rara".

JDC: El desarrollo de las nuevas tecnologías y la manera como éstas han sido construidas de una forma que se relaciona básicamente con consumos individuales, ¿está afectando la vinculación del público y los creadores con el audiovisual?

**AB:** Sin duda. Yo pienso que es muy distinto tener contacto con la imagen en movimiento en el cine por un lado, la televisión por otro y el contacto que se tiene en el computador. El cambio principal proviene en buena parte del asunto social de cómo se percibe la imagen, y eso por supuesto genera unas relaciones más directas y más íntimas con el espectador. El fenómeno comunicativo, en este caso, lo que puede generar es que el espectador no esté viendo una película con más gente presencialmente porque frente a un computador hay una o dos personas como máximo, sino más bien que se comparta información sobre la película con otras personas, a través de chats e intercambio de imágenes. Eso, por ahora, porque el cambio es constante. Por ejemplo, es muy distinta la práctica social que lleva a la gente a ver cine porno a una sala, a cómo se ve el porno en una página web, que son fenómenos culturales muy fuertes, y así en muchos niveles de la práctica audiovisual. Ahora, no se sabe qué va a pasar con el asunto de la distribución del cine cuando se genere internet dos, que ya está en buena parte gestándose.

JDC: El internet que nos permitiría ver películas en alta definición... Existe además otra cosa que ha cambiado y no sé para dónde va. Cuando tú tienes la posibilidad de comprar una camarita relativamente barata y un equipo de computador y luego tener la posibilidad de editar solo en la casa, tengo la sensación de que se exagera lo individual, mientras que el cine, luego de los tiempos del camarógrafo solitario de Lumière, se volvió un asunto



de construcción social. El cine ha sido un arte desarrollado por un grupo donde mucha gente interviene; las nuevas tecnologías, en cambio, están permitiendo volver al individuo: una sola persona marca su estilo, como un autor, en la generación de un audiovisual que puede ser casi tan complejo como un largometraje.

**AB:** Es cierto. Cuando se habla de las prácticas de audiovisuales y nuevas tecnologías se centra demasiado en el aspecto puramente tecnológico del asunto y a mí me interesa pensar en la idea del realizador, la idea del público, en la práctica social, una parte tan importante como el desarrollo tecnológico en sí mismo. Lo que sí posibilitan los nuevos medios y lo van posibilitando cada vez más, es que si existen pequeños grupos o individuos que quieran sacar adelante un diseño audiovisual o digital, lo pueden hacer. Las calidades con las que se puede trabajar con una cámara digital y de edición de video digital en un computador, para los estándares de hoy, son bastante buenas.

JDC: ¿Qué pasa con la exploración en Colombia?

**AB:** En Colombia, en los años noventa se han explorado posibilidades narrativas vinculadas a nuevas tecnologías. En el aspecto teórico podemos citar a Carmen Gil, una profesora de la Universidad de los Andes, que está trabajando en el problema de la narrativa cuando se hace por medios electrónicos y digitales: cómo se pueden contar historias a través de estos sistemas. Yo mismo en este momento estoy involucrado en un proyecto, liderado por el artista plástico Eduardo Pradilla, para crear un guión a partir de los principios de escritura, condensando el concepto de máquinas narrativas. Desde el lado del trabajo con cámaras, ha habido una explosión a nivel del documental que se hace con video digital.

JDC: Pareciera que muchas veces el digital y el video análogo se toman como una manera "pobre" o barata de hacer argumental y no

necesariamente se exploran las posibilidades.

¿Tú compartes esa sensación?

**AB:** Sí. Me parece que mucha gente trabaja en video como "castigo" o que soñó toda la vida con 35mm o con super 16 y de pronto aparece el video digital y tratan de forzar el medio para lograr lo más parecido a un sistema cinematográfico derivado del celuloide. Eso es un problema y me parece más interesante la exploración del medio en sus posibilidades intrínsecas, y ahí es donde hay una labor clave en el videoarte. La gente de cinematografía debe eventualmente empaparse de este asunto para saber qué exploraciones formales, técnicas y conceptuales se han hecho para empezar a generar un vínculo de relación un poco más estrecho, y de ahí explorar el medio en sí mismo como un sistema que tiene variantes de significado propias. Éste es el punto de partida, de otra manera sería como un pintor que trata de hacer acuarela con óleo.

JDC: Los ejemplos que has citado están más por el lado de la experimentación. Pero sobre gente que busque una narración, ¿ves a alguien por ese lado?

**AB:** El caso de Héctor Mora es el más claro que yo conozco. Se hizo trabajo con actores y con movimientos de cámara. Es un proyecto creativo terminado, aunque tiene sus problemas. Hay un asunto muy difícil de

solucionar y que varios teóricos han abordado, y es lo que pasa cuando se intenta estructurar una narración y lo que se tiene es una serie de unidades discretas que se van a vincular a través de interactividad. La pregunta que surge es: ¿es posible conservar una linealidad o una estructura en la narración? Hay quienes afirman que el principio básico de cómo se articulan los clips de video o la información en general en un computador, es un principio distinto al de la narrativa, y habría que encontrar una manera de vincularlos que sea novedosa, que sería el asunto de implantar una base de datos a un proceso estético. Por ejemplo, directores como Peter Greenaway han anticipado ese problema en *Drowning by Numbers* (1988), o documentalistas como Vertov que consideraban cada plano una unidad de información también en sí misma. Hay un verdadero problema a resolver. El gran problema con las narraciones interactivas es que o constriñen mucho las posibilidades (la de elegir dos opciones, por ejemplo, que llega a parecer ridículo), u ofrecen tantas posibilidades que hacen muy difícil llegar a un final. Eso está por inventarse. Una cosa es la invención del cine y otra cosa fue el descubrimiento de la cinematografía: pasó mucho tiempo hasta llegar a un Griffith. Con los nuevos medios está ocurriendo un poco lo mismo: existen los medios técnicos pero es necesario que se solucionen problemas formales y conceptuales para llegar a productos que puedan considerar que hacen una utilización idónea del medio.

JDC: Existe un claro problema con el tema del guión: la narración audiovisual de ficción está atada a la lógica aristotélica. En una estructura dramática, la causalidad y el conflicto son fundamentales, y si se rompe con el orden causal es muy difícil construir una narración audiovisual.

**AB:** Es increíble pensar que una lógica como la poética de Aristóteles todavía sea tan claramente aplicable en una narración cinematográfica, en un producto convencional y comercial. Esas categorías se aplican casi calcadas en esos

casos, y si existen estos parámetros, estas concepciones de lo narrativo tan arraigadas deben ser exploradas. Debe haber trabajo técnico, pero igualmente pensar en cómo se tiene que construir un guión para que pueda ser explotado a nivel interactivo. En este caso no hay todavía soluciones paradigmáticas.

JDC: Las nuevas tecnologías nos están planteando retos evidentes también para los fotógrafos. No es lo mismo trabajar en cine que con los otros formatos. Existen también retos para el montaje, que es un aspecto bastante desarrollado y que ha tenido mucho más experimentación, probablemente en donde menos se ha avanzado es en el aspecto del guión.

**AB:** Dogma es un ejemplo muy trabajado y es un proceso muy valioso, pero es increíble ver que ya se hacía cinematografía en video desde los años setenta. La primera película que se grabó en video fue *200 Motels* de Frank Zappa. Durante mucho tiempo se ignoró este tema, problema derivado en buena parte creo yo, de los mercados cinematográficos, en donde se tenía la noción de que si no se trabajaba con cierto tipo de herramientas era imposible pensar que se hacía cinematografía. Ya todo ha cambiado. Es muy agradable ver que en la última convocatoria del Ministerio de Cultura se considerase una propuesta de largometraje en

video, un asunto muy importante para el desarrollo de propuestas en Colombia.

JDC: Igualmente pensar cortos para internet. En las convocatorias de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, la preocupación fundamental no ha estado en el soporte: ya desde la primera convocatoria, en 1998, definió su búsqueda como la de "Imágenes en movimiento".

**AB:** El problema en Colombia es cómo vincular esas políticas generales con lo que la gente está haciendo. Pensando en los tiempos de Focine, se da cuenta uno que en un sentido amplio, el problema no siempre proviene de la falta de apoyo a la cinematografía. Hay problemas, claro: nunca ha existido un centavo, pero lo ideal es que existan estas políticas que se sintonicen con la realidad, con las inquietudes de los realizadores y eso pueda potenciar el desarrollo en parte de una cinematografía nacional. No sé quién fue el autor intelectual del asunto de las convocatorias, pero me alegró



mucho que se contemplaran cosas para internet, porque una realización en 35mm en este momento, para la mayoría de personas, inclusive las que hemos estudiado cine, sigue siendo un proyecto impensable, y realmente no sólo impensable por los costos, sino porque no quiero meterme en ese problema, creo que hay otras soluciones posibles por otros medios.

JDC: Es preferible crear a estar buscándose la plata para rodar en 35mm. En Colombia se necesitan en promedio unos seiscientos millones de pesos (US\$ 215.000) para hacer una película.

**AB:** Por ejemplo. Me pregunto si ese gasto es ético. No quiero ser crítico con nadie, pero es una pregunta que se puede hacer. Con los nuevos medios se abaratan mucho las cosas. No conozco el primer video hecho en Colombia con cien millones de pesos. Adquirir un equipo muy sofisticado de video, capaz de hacer cosas increíbles, puede costar menos de cincuenta millones de pesos (US\$ 18.000). Ahora, el problema fundamental es de dónde van a salir las ideas, si realmente las escuelas están actualizadas y en la capacidad de proponer estos temas, si los autores

están dispuestos a asumir ese reto, si se van a sincronizar inquietudes artísticas con inquietudes de tipo institucional para hacer financiación, o de iniciativa experimental para la gente que quiere hacer producción, entendiendo esta labor en proyectos como estos, como un trabajo diferente al de los medios convencionales. Yo veo que hay experimentación, que hay inquietudes, la gente que está en los aspectos de manejo del asunto está muy enterada, pero se debe esperar un desarrollo más fuerte. El trabajo con nuevas tecnologías nos puede dar una nueva oportunidad para ser partícipes del entorno cinematográfico más allá de nuestras fronteras, a nivel latinoamericano por lo menos.

JDC: Pero el problema no está sólo en la producción: otros problemas son los de la distribución y la exhibición.

**AB:** Una de las cuestiones importantes de la existencia de películas en internet es que el tema de la distribución hasta un punto lo tiene resuelto: mandando correos electrónicos a muchos lugares se puede terminar haciendo que su película se vea, un ejemplo local es que Fruck Zhitén se ha premiado en México. ¿Eso cómo se dio? Informando todo por internet. El soporte mismo es un medio de distribución. Cuando he tenido la oportunidad de proponer proyectos audiovisuales con algún tipo de asunto experimental de por medio, me he topado, a nivel técnico, con muy buenos ingenieros en Colombia, y eso es algo que se debe aprovechar, porque necesariamente se va a tener que trabajar con ingenieros expertos en programación para lograr sacar este tipo de proyectos. Curiosamente, hay mucha atención del resto de Latinoamérica sobre lo que se hace en Bogotá y en Colombia. Un reto será volverlos proyectos de envergadura.



# LARGOMETRAJES ARGUMENTALES COLOMBIANOS 1987-2002

1987

**Cronica de una muerte anunciada**

de Francesco Rossi

1988

**Técnicas de duelo** de Sergio Cabrera

**Milagro en Roma** de Lisandro Duque Naranjo

**De mujer a mujer** de Mauricio Walerstein

**Mujer de fuego** de Mario Mitrotti

**Profundo** de Antonio Llerandi

**Martín Fierro** (Animación) de Fernando Laverde

**Extraña regresión** de Jairo Pinilla Téllez

1990

**Amar y vivir** de Carlos Duplat

**Nieve tropical** de Ciro Durán

**Rodrigo D. no futuro** de Víctor Gaviria

**Confesión a Laura** de Jaime Osorio

**María Cano** de Camila Loboguerrero

1992

**Un hombre y una mujer con suerte**

de Gustavo Nieto Roa

1993

**La gente de la Universal** de Felipe Aljure

**La estrategia del caracol** de Sergio Cabrera

1994

**Águilas no cazan moscas** de Sergio Cabrera

1995

**Bésame mucho** de Felipe Toledano

**Una vida afortunada** de Patrice Vivancos

**La mujer del piso alto** de Ricardo Coral Dorado

1996

**Edipo alcalde** de Jorge Alí Triana

**Ilona llega con la lluvia** de Sergio Cabrera

**La nave de los sueños** de Ciro Durán

1997

**La deuda**

de Manuel José Álvarez y Nicolás Buenaventura

1998

**Posición viciada** de Ricardo Coral Dorado

**Golpe de estadio** de Sergio Cabrera

**La vendedora de rosas** de Víctor Gaviria

**El último carnaval** de Ernesto McCausland

1999

**El séptimo cielo** de Juan Fischer

**El intruso** de Guillermo Álvarez

**Diástole y sístole** de Harold Trompetero

**Kalibre 35** de Raúl García

**Soplo de vida** de Luis Ospina

**Rizo** de Julio Sosa Pietri

2000

**Es mejor ser rico que pobre**

de Ricardo Coral Dorado

**La Virgen de los sicarios** de Barbet Schroeder

**La toma de la Embajada** de Ciro Durán

**Terminal** de Jorge Echeverri

**Siniestro** de Ernesto McCausland

2001

**Los niños invisibles** de Lisandro Duque Naranjo

**Bogotá 2016** de Pablo Mora, Ricardo Guerra,

Jaime Sánchez y Alessandro Basile

**La pena máxima** de Jorge Echeverri

2002

**After party** de Julio César Luna

**Como el gato y el ratón** de Rodrigo Triana

**Bolívar soy yo** de Jorge Alí Triana

**Juegos bajo la luna** de Mauricio Walerstein

**Te busco** de Ricardo Coral Dorado

**En post-producción y pre-producción:**

**Ensalmo** de Sara Harb

**Sumas y restas** de Víctor Gaviria

**El rey** de José Antonio Dorado

**Juana tenía el pelo de oro** de Pacho Bottiá

**Regreso a la nada** de Javier Gutiérrez

**Rock a la carrera** de María Amaral

**Lunes de carnaval** de Mariela Roncayolo

**Malamor** de Jorge Echeverri

**La primera noche** de Luis Alberto Restrepo

**El esmeraldero** de Efraín Gamba

**Humo en tus ojos** de Mauricio Cataño Panesso

**Un amor en la penumbra** de Carlos Palau

**Un ángel en la oscuridad** de Raúl García

**Champeta Paradise** de Ernesto McCausland

**Desasosiego** de Guillermo Álvarez

# CORTOMETRAJES MEDIOMETRAJES

# y COLOMBIANOS 1987-2002

Biblioteca Cinemateca Distrital



HM00004

# PREMIOS DE LA CINEMATECA DISTRITAL

## 1987

- Después de la lluvia** de Hernán Bravo  
**Bochinche en el barrio arriba** de Luis González  
**El gallo cantó tres veces** de Julio Luzardo  
**Canto a la victoria** de Magdalena Massonnat  
**La baja** de Gonzalo Mejía  
**El día que terminó el verano** de Mario Mitriotti  
**De vida o muerte** de Jaime Osorio  
**El susto** (Animación) de María Paulina Ponce  
**Lugares comunes** de Andrés Upegui

## 1988

- A trescientos metros reten**  
de Erwin Goggel y Jorge Aldana  
**Nunca olvidés decir adiós**  
de Mauricio Cataño Panesso

## 1989

- Suicidio** de Juan Alberto Sánchez M.  
**Historia de una sirvienta**  
de Héctor Sierra Ramírez

## 1990

- Para subir al cielo** de Andrés Marroquín  
**Palabras de mujer** de Walter Rojas  
**A fuego lento** de Walter Rojas  
**Mi alma entera te di** de Juan Alberto Sánchez M.

## 1991

- María, toma dos** de Ricardo Restrepo  
**Soñé con madera** de Mónica Cifuentes  
**Viernes Santo** de Stella Malagón  
**Champagne** de Sergio Barbosa  
**Muerte y risa de sonrisitos de oro**  
de Santiago Pinto

## 1992

- La hiedra** de Mauricio Cataño Panesso  
**Mundo aparte** de Carlos Hernández

## 1993

- La pequeña maldición de tener este cuerpo**  
de Juan Fernando Devis  
**Hilos internos** de Bella Ventura  
**Rosa Roselito** de William Nuñez

## 1994

- El ascensorista** de Jorge Echeverry  
**Angeles inmigrantes** de Alejandro Gedeon  
**La selva oscura** de Carlos Santa

## 1995

- Garabato** de Ricardo Cifuentes  
**Llego la hora** (Animación) de María Paulina Ponce  
**Bituima 1780** de Luis Alberto Restrepo

## 1999

- Alguien mató algo** de Jorge Navas  
**Gajes del oficio** de Andrés Burgos Y Camilo Uribe  
**Madrugada** de Felipe Paz  
**La taza de té de papá** de Jörg Hiller

## 2000

- Rita va al supermercado**  
de Jessica Grossman  
**Cuando vuelvas de tus muertes**  
de Carlos Mario Urrea

## 1995

- Fernel Franco, retrato de luces y sombras**  
(Video documental) de Oscar Campo

## 1996

- Segundo tiempo** (guión, que se convertiría en el largometraje **Posición viciada**) de Ricardo Coral

## 1997

- Instrucciones para robar una motocicleta**  
de Felipe Solarte

## 1998

- Alguien mató algo** de Jorge Navas

## 1999

- Bogotá 2016** de Pablo Mora, Ricardo Guerra,  
Jaime Sánchez y Alessandro Basile

## 2000

- Cuando vuelvas de tus muertes**  
de Carlos Mario Urrea

## 2002

- La vuelta de hoja** de Carlos Hernández

## 2003

- Lúdica macabra** de Carlos Mogollón