

ALCALDIA MAYOR DE BOGOTA SANTA FE DE BOGOTA D.C. INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO CINEMATECA DISTRITAL DE BOGOTA





CINEMATECA

REVISTA TRIMESTRAL NOVIEMBRE - ENERO - 2000 # 10 NUEVA EDICION

CINEMATECA ES UNA PUBLICACIÓN TRIMESTRAL DE LA CINEMATECA DISTRITAL DE BOGOTÁ, AUSPICIADA POR LA ALCALDÍA MAYOR DE SANTA FE DE BOGOTÁ Y EL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO.

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ ENRIQUE PEÑALOSA LONDOÑO

DIRECTORA DEL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO FORIANA MEJÍA HERNÁNDEZ

SUBDIRECCIÓN DE EVENTOS, SALAS Y ESCENARIOS ARMANDO DE LA TORRE MUÑOZ

DIRECTORA DE LA CINEMATECA DISTRITAL CLAUDIA PACHÓN

REVISTA CINEMATECA DIRECTOR OCTAVIO ARBELÁEZ TOBÓN

MARÍA CLAUDIA PARIAS DURÁN

COMITÉ EDITORIAL

ISADORA DE NORDEN, HUGO CHAPARRO VALDERRAMA, FIRMANDO DE LA TORRE, CLAUDIA PACHÓN, OCTAVIO ARBELÁEZ, MARÍA CLAUDIA PARIAS

COLARORADORES

HUGO CHAPARRO, DIEGO ROJAS, JUAN FERNANDO FRANCO, AUGUSTO BERNAL, ORLANDO MORA, OCATAVIO ESCOBAR, GILBERTO BELLO, GERMÁN HERNÁNDEZ, HENRY LAGUADO, FELIPE LONDOÑO, PEDRO HORIÁN ZULUAGA, JUAN GUILLERMO RAMÍREZ, NICOLÁS SUESCÚN, ENRIQUE PULECIO, MAURICIO BECERRA, RICARDO MOSSO, JUAN DIEGO CAICEDO.

DESARROLLO DEL PROYECTO EDITORIAL LA OFICINA, MARKETING CULTURAL Y COMUNICACIONES CALLE 80 No. 9-92, 7150 5 TELS. 6359589-6359590 Fax: 5359588 E-MAIL: MACLAD@STARMEDIA.COM OHREELHE@IMPSHT.NET.CO

DISEÑO Y CONCEPTO GRÁFICO ORIGINAL. ILUSTRACIÓN DIGITAL Y DIAGRAMACIÓN SUSANA CARRIÉ

1MPRESIÓN QUERECOR IMPREANDES

155N # 0124-6011

FOTO PORTADA: "BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO" FOTO FILIA: MANUEL LALINDE, 1925

> EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS ES RESPONSABILIDAD EXCLUSIVA DE LOS AUTORES Y NO REPRESENTA NECESARIAMENTE EL PENSAMIENTO DE LA REVISTA.



FUNCIÓN DE REESTRENO

l iene entre sus manos, cinéfilo lector, un nuevo número de la revista CINEMATECA, que revive como un ave fénix —o mejor como 'halcón maltés'—. Lo hace tras varios intentos de dar continuidad a ese espacio que, para la divulgación de la actividad cinematográfica de nuestro país generara Isadora de Norden, como fundadora que fue de nuestra Cinemateca Distrital de Bogotá.

Hoy, una Cinemateca restaurada y puesta al día en sus propósitos de promoción del séptimo arte en la capital y en el país, brinda a los espectadores y a los especialistas una alternativa a los circuitos comerciales de exhibición. Adicionalmente, cuenta con una biblioteca especializada, una videoteca y otros servicios para estudiantes, profesionales y amigos del cine en sus diversas manifestaciones. Se destaca, entre sus programas, la convocatoria a los concursos para la realización de películas de corto y mediometraje, que estimulan la producción cinematográfica nacional.

Y ahora que la Cinemateca retoma los fundamentos bajo los que fue creada y su protagonismo en el cine capitalino, pone a su disposición, estimado lector, este número 10 de CINEMATECA.

CINEMATECA renace con el propósito de servir de canal para la divulgación de las noticias que se producen en el campo cinematográfico del país, pero también como un medio privilegiado para la crítica y el análisis derivado de los fenómenos del cine.

La revista tendrá su razón de ser en la medida en que suscite un encuentro entre el público lector, la crítica especializada y el espectador informado, el cual les permita disfrutar —con mayor deleite— de las sombras cómplices de esa oscuridad resplandeciente que nos convoca el ritual del cine.

Palabras e imágenes generarán múltiples encuentros, de los que esperamos ser testigos e impulsores, manteniendo el espíritu que diera vida a esta publicación y brindando a la Colombia de estos tiempos otro escenario para los diálogos de Nación.

CONTENIDO

	9
LINTERNA MÁGICA	
DOSSIER / CINE COLOMBIANO	
CINE COLOMBIANO A PRINCIPIOS DE SIGLO	
NO TE ME MUEVAS PAISAJE11	
EL PATIO DE ATRÁS	
LA CRITICA DE CINE EN COLOMBIA	
DE LAS REVISTAS DE CINE EN COLOMBIA	
PADRE ÁLVAREZ QUE ESTAS EN LOS CIELOS	
LOS AÑOS DE LA ADOLESCENCIA30	
EL PLACER DE MIRAR	
MAYO DEL 59	
MAYO DEL 59	
CINEMA NOVO	
CINEMA NOVO	
SOBRE UN ASPECTO DEL CINE DE AUTOR	
EL CINEMA LÍQUIDO DEL CIBERESPACIO	
NUEVAS HISTORIAS PARA LOS MISMOS OJOS	
	3
HABLEMOS DE CINE	9
EL VIENTO SOPLA DONDE QUIERE	
EL CORONEL SI TIENE QUIEN LE ESCRIBA)
SOPLO DE VIDA6	
EL SÉPTIMO CIELO6	
TODO SOBRE MI MADRE6	
PLANO CONTRA PLANO	7
QJOS QUE NO VEN	8
ABRIR Y CERRAR LOS OJOS6	9
VISTO Y NO VISTO)
EN CINTA	$1 \Big]$
SECUENCIAS	4
CORTO CIRCUITO	7
UN VISTAZO A LA CINEMATECA8	0

LINTERNÀ MÁGICA

LABORATORIOS FRAKENSTEIN

LA GUÍA DE LOS GUIONES

El Ministerio de Cultura y la Dirección de Cinematografía le pusieron el ojo al talento en la reciente convocatoria que asombró a sus jurados : 441 proyectos agrupados en cajas bastante abultadas, fueron el resultado de una creativa respuesta a las categorías de guión para largo, medio y cortometraje, originales o adaptados, documentales, becas y premios de promoción para largometrajes terminados. Un laborioso trabajo que evidenció la actitud de un país hacia el lenguaje audiovisual y la creciente ansiedad por mostrar sus imágenes en movimiento, moviendo con gracia al público y dialogando con él. No hay con qué pero sí con quién.

SALUDANDO A MARY PICKFORD

El padre de todos nosotros, idólatras del cine mudo, Mr. Kevin Brownlow, publicó recientemente Mary Pickford Rediscovered, un nuevo tesoro que brilla alrededor de la doncella que asombró a su público hasta el punto de ser considerada La Novia de América. Texto largo y feliz sobre Mrs. Pickford y el mundo de los pioneros, cuando el cine era un ámbito de riesgos y pasiones doblegadas a la aventura que luego sería un testimonio del tiempo brillando sobre una pantalla. 232 fotografías acompañan el texto de Brownlow gracias a la paciencia y la audacia de otro investigador, Robert Cushman, erudito en lo que se refiere a las imágenes quietas que sugieren las imágenes en movimiento de la historia del cine. Tal y como dice Brownlow en una línea del libro: "Mary Pickford, este es un saludo de la posteridad". Y la editorial Harry Abrahams de Nueva York lo hizo posible este año.

VUELA NOSFERATU

"Con esta película no intentaré hacer poesía. Trataré de construir una mesa. La haré para que coman, la critiquen o la trocen para la chimenea". Palabras de un fantasmagórico F. W. Murnau hechas literatura por Jim Shepard alzando el vuelo en su expresiva y expresionista novela de título vampiresco: Nosferatu. Libro sobre la vida, obra y alucinantes milagros de Murnau, paseándose el buen Shepard por los laberintos interiores de un mortal apasionado —dicen que hasta un grado enfermizo—, haciendo realidad los sueños que vivió despierto en el cine. Editada por Alfred Knopf, es un regreso desde los años noventa a los años veinte y su legado de imágenes.

CUARENTA AÑOS Y SIGUE CALIENTE

que se les vayan los ojos, como lesbianas falseadas, descarnadas que aún hoy nos deslumbran. tras las siluetas esbeltas de las chicas que componen una big-band femenina. El ardor de Lemmon y DOGMA Y CONFLICTO Curtis se azuza cada vez más en el transcurso del fantástica, masculina y femenina, Elizabeth Taylor, Predica en los templos del cine... en Suddenly Last Summer. Ambas películas pasan de nuevo.

LA AVARICIA HECHA CINE

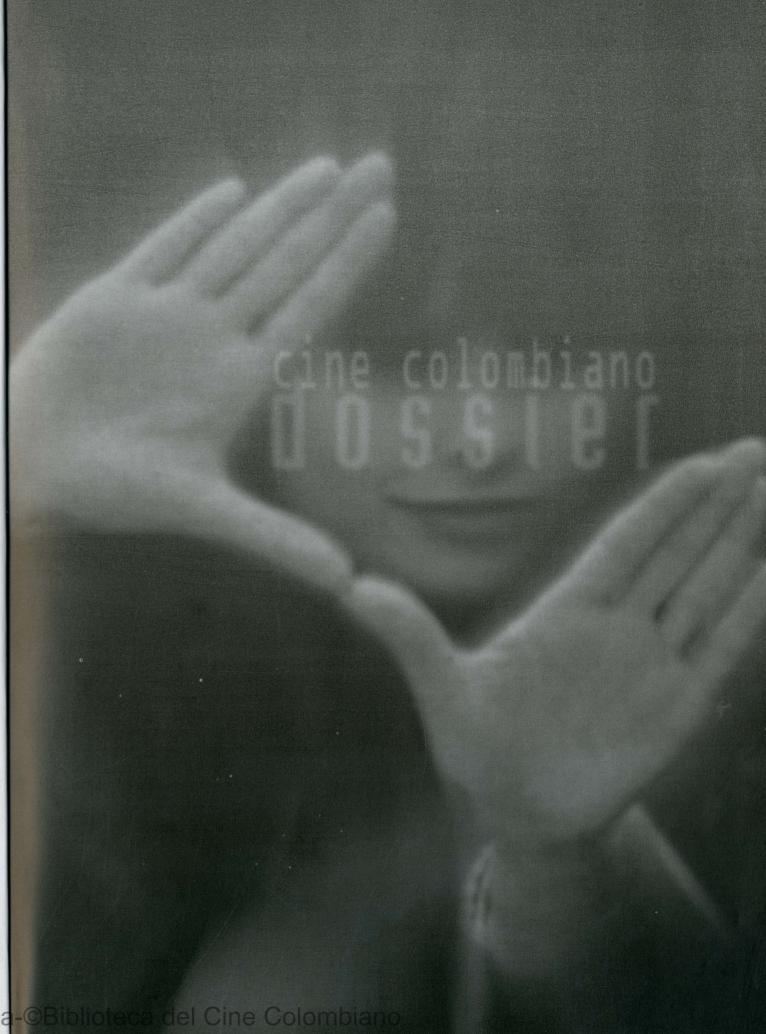
algún título de Erich von Stroheim —si no todos los cine. Decía así el hombre de los modales: "Son que hizo el prodigioso teutón—. Y Greed (1924) es también actos inciviles y groseros el conversar o un claro ejemplo de su genio torturado por el hacer cualquier otro ruido en medio del paradigma del productor moderno: Irving Thalberg. espectáculo, llamar la atención de las personas La película, que alcanzaba en su versión original inmediatas para pedirles o hacerles explicaciones las nueve horas y media, fue reducida, por obra y relativas al acto que presencian, reír a carcajadas desgracia de Thalberg, a dos horas y quince minutos en los pasajes chistosos de una pieza dramática, de proyección. Stroheim nunca se recuperó de la prorrumpir en exclamaciones bulliciosas en medio pérdida, continuó haciendo cine y al final logró su del silencio general, y romper en aplausos trono en el tiempo y la posteridad que siempre han inoportunos, o prolongar los que sean oportunos hecho de él un ángel inolvidable. Tanto es así que hasta llegar a molestar a los concurrentes". Que así el próximo 5 de diciembre no sobraría regresar al no sea.

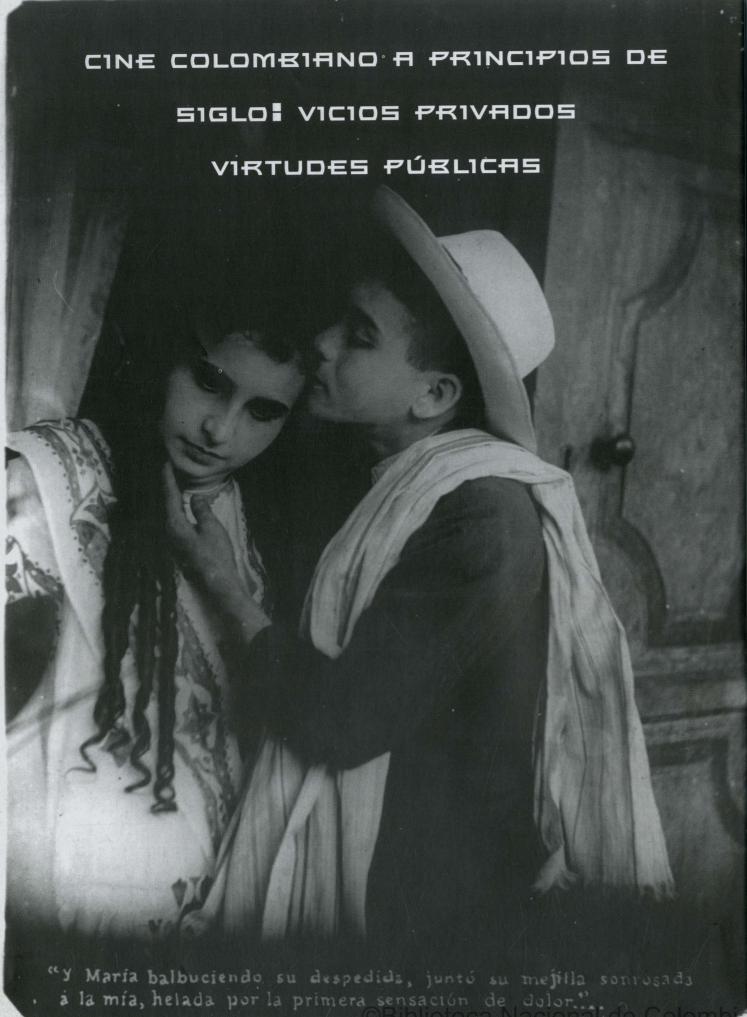
esplendor neoyorquino para celebrar el trabajo del restaurador Rick Schmidlin, asociado con Turner Classic Movies, tocando la pantalla del televisor con En español tradujeron su título Con faldas y a lo una versión nada avariciosa de Greed. Entonces loco. En inglés, el asunto del título y del travestismo muchos entenderán por qué Billy Wilder, cuando por el que dos músicos se hallan —y, en ocasiones, dirigía a Stroheim en Five Graves to Cairo (1943), no se encuentran— es más sutil y alude a una línea después de confesarle la humildad que le producía del filme: Some Like It Hot. Su director, Billy Wilder, que un chiquitín como él dirigiera a un gigante logró que la recia virilidad de Tony Curtis y el como él, alguien que siempre había estado diez agraciado temperamento de Jack Lemmon se años adelante de su tiempo, recibiera como agazaparan tras el disfraz de mujeres con el que respuesta de Stroheim que no eran sólo diez años, huyen de Chicago y sus gangsters, de sus balas que eran 20. Y muchos más, diríamos nosotros, capaces de asesinarlos, rodando hacia la Florida recordando de qué manera Stroheim transformó la en un tren donde sufren de una rara pasión: dejar visión ética y estética del cine con historias

filme, y la comedia lograda por Wilder y sus amigos La película es del realizador norteamericano Kevin fue una notable evidencia de las proezas que en Smith, independiente entre los independientes, que Hollywood honraban un noble esfuerzo —fue ya hiciera de las suyas y de las del público filmando entonces cuando Tony Curtis aseguró que besar a Clerks, Chasing Amy y, ahora, Dogma. Una vuelta Mrs. Monroe era como besar a Hitler, agobiada la a la Iglesia Católica Apostólica y Romana que ha tormentosa actriz por un alcoholismo creciente que resultado un conflicto por su nueva versión de los apenas le permitía decir los parlamentos más ángeles, los arcángeles y los ritos de la fe sencillos tras 70 tomas, luego de pasarse casi medio sobrevolando los cielos y el territorio de un mundo día en su camerino para salir a enfrentarse con las escéptico. Estrenada en el último Festival de Cannes, cámaras y Mr. Wilder—. Some Like It Hot brilla aún se trasladó después al Festival de Toronto y sigue en la pantalla, cuarenta años después de haberse asombrando a la audiencia que descubre en los estrenado en un pequeño teatro de Pacific Palisades, guiones de Smith historias narradas con argumentos en un doble extraño: al travestismo de Lemmon y lúcidos, innovadores, que revisan la tradición y Curtis lo acompañó la indecisión gay de construyen un nuevo catecismo capaz de remover Montgomery Clift enfrentado a esa criatura viejas creencias. El Mesías de Smith ha llegado...

y repasan los ojos de un público ansioso por verlas DEL MODO DE CONDUCIRNOS EN LOS ESPECTÁCULOS

Lo dijo don Antonio Carreño en su célebre Manual de urbanidad y no sobra que acaso le hagamos caso En cualquier lista de las diez mejores películas estará cuando ciertos espectadores opacan el placer del





HUGO CHAPARRO VALDERRAMA LARORATORIOS FRANKENSTEIN

Nuestro público pierde su cultura habitual cuando desaparecen las luces del teatro. El Porvenir, Cartagena, 26/VIII/1897

en el territorio del Sagrado Corazón de Jesús la Carreño: "Abstenerse de todo aquello que, a pesar y algunos de sus coroneles recordaron el prodigio tiempo una apariencia de bondad". que a finales del siglo XIX representó el cine para Realizadores como los hermanos Di Domenico,

mítico viajero, extraviado en tierra americana trayendo la magia y el misterio que aún no comprendía.

Monsieur Veyre, acaso recordando su llegada triunfal a México, su paso por La Habana donde "el público aplaudió delirantemente las vistas proyectadas", quizás se ilusionó con escuchar las mismas ovaciones en Colombia, donde el sueño revelado por el cine se redujo a una larga pesadilla asediada por la ruina, la enfermedad y las náuseas que le produjera al emisario de Lumière un barco rebotando por el río Magdalena, concluyendo su aventura en la fiebre y la ansiedad por volver tan pronto como pudiera a su tierno hogar francés luego de vender sus aparatos y obtener el tiquete de regreso. "Mejor vale morir cien veces de hambre en Francia que sufrir en estos países perdidos", fue su comentario. Acaso una predicción -;o una maldición? — lanzada por el esforzado pionero ante un país —y un continente— donde el cine ha sido tanto un sueño como una pesadilla y un reflejo de En 1914 queda constituida la Junta de Censura de esa extraña idiosincrasia que nos muestra reunidos, Cinematógrafos de Bogotá, vigilando el bienestar celebrando o deplorando en un teatro, lo que de los ciudadanos a los que, desde entonces, se les muestra un filme.

Los exhibidores que recogieron la herencia de Veyre ser 'intrínsecamente bueno' a pesar de su dudosa paseando por Colombia antes de que estallara la 'apariencia de bondad'. fue así un malabar que transformó el registro Domenico en el rodaje de Aura, señalaba las

aldeano de una realidad condenada a sus prejuicios. Se creía que las pandillas de rateros aprendían mejores trucos asistiendo a las películas. El sentido de patria y de moral no podía deteriorarse en nombre del arte. Las mujeres doblegadas ante el encanto del cine, pretendiendo actuar en alguna producción de las pocas que se realizaran por los años veinte, eran vistas con placer culposo. Se país se reponía de los estragos que dejara repetía un precepto del Manual de urbanidad de Guerra de los Mil Días, cuando sus sobrevivientes de ser intrínsecamente bueno, no ofrece al mismo

un mundo que ya nunca se vería de la misma forma, Arturo Acevedo Vallarino —coronel conservador de asombrado ante el milagro de las imágenes en la guerra civil que escribiera y dirigiera La tragedia del silencio en 1924 y el monumental melodrama El suave resplandor de la pantalla que llegara a la de una burguesía felizmente reunida para un ciudad de Cartagena en 1897 por obra y gracia de un jolgorio cinematográfico titulado Bajo el cielo antioqueño (1925)—, Máximo Calvo y Alfredo del la buena nueva de la Casa Lumière, sería motivo de Diestro, apasionados en una relación de amor y alabanzas entre un público entusiasta y receloso por odio durante el rodaje de María (1921), contribuyeron a la evolución moral del país dejando en evidencia nuestras taras; delatando nuestras suspicacias ante tramas y ficciones capaces de confrontar las ansiedades del público, los suspiros permitidos en el cine y reprimidos fuera de él.

> Un atentado contra toda noción de libertad es querérsenos privar de llevar al espíritu la sensación exquisita que produce en ciertos temperamentos el momento en que una mujer que desempeña un papel cualquiera, besa en el telón al actor con quien trabaja, en cuyo beso pone la artista no sólo su alma de tal sino que hace asomar a los labios de su alma de mujer, que es lo primero que se estremece, cuando esta derrama sobre unos labios masculinos la miel divina de los suyos, son los 'Pensamientos' de quien firma A, publicados por El Kine de Sincelejo. (1)

cuida protegiendo sus criterios por lo que puede

Guerra de los Mil Días, regresarían como fantasmas Romances inocentes como el de Aura o las violetas a recuperar el terreno perdido en un ámbito donde (Vicente Di Domenico, 1924) tuvieron como aún se murmuraban amenazas entre liberales y protagonista la angelical figura de Isabel van conservadores enloquecidos por el poder Walden, una arrojada muchacha capaz de repudiar provinciano, los destierros, las censuras y la visión las mezquindades locales, acaso contemplando el de un país limitado por fronteras no sólo geográficas... circo nacional como otro filme de guión descon-El contacto con el mundo propiciado por el cine certante. Pedro Moreno Garzón, asistente de los Di



Hermanos Di Domenico: Vincencio (izquierda) y Francesco (derecha) sentados,

y el primo Giovanni Di Domenico Mazzoli, de pie.

"la presentación moral de la película porque la A pesar de semejante 'toque western' esgrimido censura departamental era muy estricta, por por un anónimo pionero de la crítica, el cine fue ejemplo, respecto a los besos que debían ser muy ganándose su espacio en la entretención y los rápidos, ya que los lentos no se admitían, motivo placeres de un país que intentaba un leve que causó la prohibición de varias películas, sobre cosmopolitismo, codeándose en la oscuridad con todo francesas, por sus argumentos de infidelidades rotundas y ojerosas vampiresas provenientes del con besos apasionados". (2) No en vano, Colombia siempre ha sido uno de los atrevían a disfrutar en público lo que muchos

países más cinematográficos del mundo: se soñaban en privado... preocupa con carácter vergonzante de su imagen Pasiones desbordantes encarnadas por criaturas escuchar sus voces de protesta.

acaso fuera el cine en 1915 según sus detractores. pudieran dejar sus ardientes paisanas. porque 'los constructores de los filmes' habían tre sus compañeros de colegio. logrado la aparición de los asesinos mediante el "Tras la depuración, venía la asesoría. Las mamás

El 'drama' se volvió 'tragedia' para los Di de aventuras, les contestaba que sí', pero cuando Domenico y olvidaron su aventura: un tiro 'el argumento se prestaba a conjeturas, apelaba disparado en Girardot contra el telón en el que se entonces a contarles la película, para que vieran' proyectaba la película fue una advertencia atronadora ". (4)

proezas técnicas y éticas del cine colombiano de y también presagiaría el tipo de amenazas que luego los años veinte: hasta qué punto se debía cuidar serían habituales en Colombia.

otro lado del mundo: las damas italianas que se

ante los vecinos y extranjeros aunque el desorden como Lyda Borelli, a quien se le atribuían lances —o el caos— inunde las habitaciones de su casa. corporales tan extremos que un cronista no dudó La respuesta ante aventuras que situaran nuestra en compararlos con las contorsiones de un circo honra en tela de juicio —es decir, en el telón de la ecuestre... El sexo había entrado en Colombia a pantalla—, propició en 1915 que El drama del 15 los teatros de cine, en el rostro y la lujuria de las de octubre se considerara como un atentado a las damas que contaban con orgullo dentro de su larga buenas costumbres antes que al buen cine, aunque y rijosa filmografía con películas tan elocuentes como la película, para aquellos que tuvieron el privilegio La donna nuda (1914), Rapsodia satánica (1917) o de verla, honraba al mismo tiempo el telón de la la tierna Innamorata (1920) en la que una alocada pantalla y el tema que narraba. Fue ésta una proeza mujer, capaz de seducir estatuas, se enamora que se adelantó en varios años al encuentro entre perdidamente del primero que resiste sus encantos... ficción y documental, al contratar el director a los El contraste entre la herencia de un romanticismo asesinos del general Uribe Uribe —otro héroe de hervido en fiebres tropicales, con sus amores la Guerra de los Mil Días rescatado por el cine—, para contemplativos y dulces, relegando la carne tras las representar sus papeles un año después del magnicidio, bambalinas del espíritu, y el repertorio de las divas para escándalo de los buenos ciudadanos que dejaron italianas, obligó a que Francesco Di Domenico ejerciera una vigilancia moral de las películas, Antes que la calidad de la película, se rechazó el traducido en un aprendizaje de edición empleo de una figura solemne como la del prócer cinematográfica que sirvió para atenuar las liberal para un espectáculo nada solemne como posibles heridas que en el alma de su público

'Filme inmoral', 'reflejo deficiente de los funerales', "Abundan las anécdotas", escriben Jorge Nieto y Di-'exhibición cínica de los asesinos', se decía en ego Rojas en Tiempos del Olympia, "porque sus hijos algunos comentarios. 'En ella aparecen gordos y fueron colaboradores en muchos trabajos de satisfechos, en una glorificación criminal y disección. Los besos eran inmisericordemente repugnante, los miserables asesinos', y esto reducidos a un 'roce de labios o poco más', y al resultaba intolerable. 'Sin temerle a la indignación evento de una caricia que pudiera llegar a popular se exhibe la efigie del general Uribe en provocar cierta inquietud en el público, lo más las esquinas públicas y en cartelones de réclame, indicado era prescindir de toda la escena. Los ni más ni menos que si fuera la de un torero o de niños recogían los despojos para formar un cómico célebre' [...] Hubo indignación también colecciones que les daban gran ascendiente en-

pago de cincuenta dólares, ya que siempre se lo llamaban por teléfono (a Francesco), habían mostrado de manera 'negativa y grosera a preocupadas por el contenido de los programas, algunos fotógrafos de la prensa que se acercaron antes de decidir si asistían o no las niñas. 'Si no había muchos besos, o la cuestión era puramente



"Aura o las violetas", de Vicente Di Domenico y Pedro Moreno Garzón. 1924.

Ciudades como Bogotá, donde los placeres abundaban en el oficio de asistir a misa, devolver visitas, asistir a funerales, caminar en procesiones, ir al teatro, atreverse en un baile de resistencia o patinar, tuvieron un afortunado desequilibrio en sus costumbres por obra y gracia del cine. El espacio social tuvo en los cuatro salones registrados que proyectaban películas en la Bogotá de 1910, un punto de referencia ético y estético.

"Con verdadero entusiasmo por parte del público, se estrenó el 8 de los corrientes este hermoso y amplio salón, con la interesante película, La novela de un joven pobre", escribió en diciembre de 1912 un cronista de la época. "Bogotá tiene mucho que agradecer a los señores empresarios que le hayan dotado de un salón que reúne todas las comodidades de amplitud, ventilación y belleza. Actualmente está trabajando allí el cinema Olympia, de propiedad de los señores Di Domenico, el mejor que ha llegado hasta esta cumbre y el cual tiene el más bello y variado repertorio de películas, que harán las delicias de esta sociedad durante una larga temporada. El buen éxito con que fue estrenado el salón demuestra las simpatías que se tienen aquí por el cine que venimos tratando, el cual merece el apoyo de todos los amantes de espectáculos cultos y morales que amenicen la sedentaria vida de nuestras familias. Felicitaciones muy entusiastas para los empresarios y para la sociedad". (5)

El orgullo con el que una prostituta reta la pobreza de su vecino de inquilinato en la novela de José Antonio Osorio Lizarazo, *La casa de vecindad* (1930), ilustra la importancia que tenía para los bogotanos asistir al cine en el salón de los Di Domenico: -No, no estoy rica, confiesa la dama. -Pero no me falta nada. Puedo pagar el alquiler puntualmente, puedo irme para otra parte si me insultan, me visto, sostengo a mi mamá, y voy los domingos al Olympia.

No le faltó razón al cronista de *El Porvenir* de Cartagena cuando censuró el festín y las licencias que se permitían los atildados mortales en la oscuridad de un teatro: se perdía la cultura habitual, a cambio de otra...

Sucedió —y sucede— en Colombia al ritmo de la historia y del cine que nos permite la historia avanzando en la pantalla y en el tiempo. El país fue otro, quizás tan provinciano como siempre pero mucho menos por los prodigios y milagros de las imágenes en movimiento. Nuestros pioneros fueron los artífices de una evolución tardía pero necesaria. Permitieron que sus espectadores se comportaran de otra forma, aunque fuera en la oscuridad de un teatro... Y el público, el respetable, lo agradece.



Teatro Olympia, calle 25 de Bogotá.

Notas

1-. Jorge Nieto y Diego Rojas,

Tiempos del Olympia,

Santa Fe de Bogotá, Fundación
Patrimonio Fílmico Colombiano/Banco
de Colombia, 1992, pág. 103.

2-. Hernando Salcedo Silva, Crónicas del Cine Colombiano 1897-1950, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981, páginas 87-89.

3-. Op. Cit. Tiempos del Olympia, página 100.

4-. Op.Cit. Tiempos del Olympia, páginas 101-.102.

5-. "El Artista" (17/XII/1912), citado por Hernando Salcedo Silva en *Crónicas del Cine* Colombiano 1897-1950, página 49.



Galería histórica de la imagen fija del cine colombiano

Diego Rojas Romero

Preámbulo

El título de esta sección es un plagio, con visos de homenaje, al ideado por el brillante escritor mexicano Carlos Monsiváis para su ensayo sobre el cincuentenario del cine sonoro en México, publicado en el No. 76 de la revista peruana *Hablemos de Cine*, en febrero de 1983. Ingenioso acierto el de Monsiváis, y más que oportuno para nuestra intención, como es la de reproducir, en entregas sucesivas, instantáneas de películas colombianas, sean éstas foto fijas, de o del rodaje, o la copia de un fotograma, acompañadas de un pie de foto que informe sobre su origen, naturaleza, y revele uno que otro dato o anécdota alusiva.

La relación fotografía (captación-reproducción de imagen quieta) y cine (captación-reproducción de imágenes en movimiento) ha ocupado a muchos, tanto en lo que significó el advenimiento de cada uno para la historia del hombre contemporáneo, como en la convivencia (intensa pero, a todas luces pacífica) de lo que han sido sus más de cien años de vida. Terreno movedizo que transitaron, entre otros, Arnold Hausser (*El cine y el nuevo público lector*), Susan Sontag (*Ensayo sobre la fotografía*) y Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y Pequeña historia de la fotografía*). Este último cita de su amiga la poetisa Elisabeth Laske-Schüler, una evocación que nos viene muy bien:

Y me pregunto: ¿cómo el adorno de esos cabellos v de esa mirada ha enmarcado a seres de antes?; ¿cómo esa boca besada aquí en la cual el deseo se enreda locamente tal un humo sin llama?

Ya en nuestro medio recordaríamos al político, novelista y productor de cine, Alfonso López Michelsen, quien en medio de una contienda electoral sentenció, con la sorna que le es característica: "El que se mueva, no sale en la foto". Y por último, reconozcamos que esta sección tiene en el siempre bien recordado Hernando Salcedo Silva, a su inspirador. Sus trabajos Influencias sobre el cine mudo colombiano y La Colombia Film de Cali, publicados en los números 2 y 3 de Cinemateca, en octubre de 1977 y enero de 1978, respectivamente, dejan ver, en su estilo siempre cálido, el amor con que escudriñaba sus 'vistas' y 'estampitas', la manera como se dolía de que de tal o cual película no quedaban sino 'fragmenticos', en el mejor de los casos, y el resignado consuelo que expresaba al comentar 'las pocas fotografías sobrevivientes', único vestigio de esos esfuerzos.

Bajo el cielo antioqueño (1925)

Quizás la primera superproducción colombiana, producida por la Compañía Filmadora de Medellín y recientemente restaurada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Aunque Hernando Salcedo ilustra con esta imagen su referencia a un 'encuadre teatro español', también es una de las primeras fotos de rodaje. Allí están, como celebrando la aventura de más de seis meses de filmación con la crema y nata de la alta sociedad antioqueña, en segundo plano y de izquierda a derecha: Alicia Arango de Mejía, quien encarnó a Lina, inquieta colegiala, cuya energía sin límites la lleva a vivir amores tormentosos y no muy bien aceptados con, sigue en la foto, Álvaro Mejía, tarambana, bohemio pero al final, buen tipo, caracterizado por Juan B. Naranjo. Les sigue el líder, como productor y coprotagonista de la cinta, Gonzalo Mejía Robledo, pionero antioqueño que se desempeñó como don Bernardo, padre de Lina y esposo de doña Alicia, en la vida real. Finalmente está Lía Restrepo de Vélez, cuyo papel fue el de la abnegada y paciente tía de Lina, ante las tempranas orfandad de su sobrina y viudez de su hermano. De espaldas y en primer plano, de pie, Gonzalo Acevedo Bernal, fotógrafo y camarógrafo autodidacta, que salió bien librado de tan osada empresa; y, agachado, Arturo Acevedo Vallarino, su padre, guionista, director, y cabeza visible de Acevedo e hijos, luego Acevedo Hermanos, familia pionera de nuestra cinematografía que por más de 30 años registró el acontecer nacional.

El amor, el deber y el crimen (1925)

Producida por la Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana, S.I.C.L.A., de Di Domenico Hermanos, dirigida y escrita por Vicente Di Domenico (fotógrafo, también), y Pedro Moreno Garzón. La imagen, que antecede a un beso apasionado, es la del pecaminoso encuentro entre Mara Meba, nombre artístico de la actriz italiana Lyda Restivo y el pintor, bohemio y boxeador, que encarnó Roberto Estrada Vergara. El asunto es grave pues la joven bogotana está a punto de casarse con otro hombre, caracterizado por Rafael Burgos. Hay que ver, también, la audacia del desnudo femenino al fondo, ausente por completo de nuestras pantallas en esas épocas. Luego de tanto amor, un crimen remoto, imágenes de la Bogotá republicana de los veinte y de los carnavales estudiantiles, triunfa el deber y la casquivana muchacha termina en el altar con su prometido.

Alma provinciana (1926)

Uno de los integrantes de la temible banda de malhechores que comanda 'El águila negra', otea el panorama que se abre sobre un recodo del camino que comunicaba a la región de Santander con Bogotá. Obvio, está al acecho de nuevas víctimas, que en este caso serán dos estudiantes que regresan de vacaciones a continuar sus estudios en la capital. Uno de ellos es el hijo de un rico hacendado, muchacho que parrandea más de lo que estudia, hasta que el amor de una bella obrera de la ciudad lo somete al buen camino. Las penas del terrateniente no terminan ahí: su agraciada hija, también estudiante en la gran ciudad, aprovecha sus vacaciones para enamorarse del encargado de la finca de su progenitor, ocasionándole un tremendo disgusto. Amores difíciles que bregaron por sobrevivir en la película

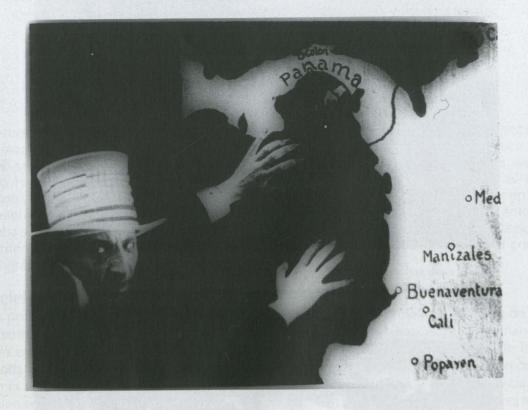


"Bajo el cielo antioqueño". Director: Arturo Acevedo Vallarino. 1925.



"El amor, el deber y el crimen". Director: Pedro Moreno Garzón. 1925.





"Garras de oro". Director: P.P. Jambrina. 1928.

escrita, dirigida y fotografiada por el abogado y cineasta santandereano Félix Joaquín Rodríguez, producida por su empresa *FélixMark Films*, y protagonizada, entre otros, por Maga Dalla, Alí Bernal, Elsa y Rosa Lobel, y el joven César Philips, a cuya memoria se dedicó. La única copia que existe está casi completa esperando recursos para su preservación.

Suerte y azar (1926?)

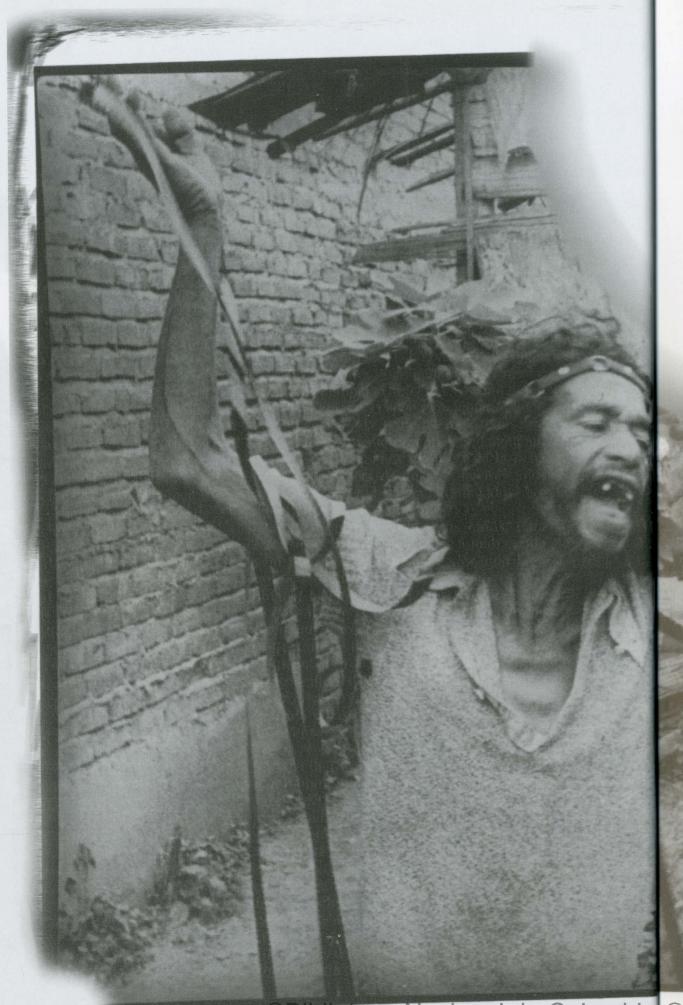
Producida por la Colombia Film Company, empresa de inversionistas caleños que, entusiasmados por el éxito de las producciones de la época, 'importaron' de Italia al director Camilo Cantinazzi, al camarógrafo, Silvio Cavazzoni y a las actrices Mara Meba y Gina Buzaki, e hicieron dos largometrajes. Salcedo Silva describe así la imagen que "muestra a Mara Meba con un perrazo en el jardín, escena ambientadora de cierta situación 'oligárquica', en fuerte contraste con otra... de presos y guardianes... mirando con cierta fatiga a la cámara". Resalta el contraste pensando "que el tema y el guión, de Luis Domínguez Sánchez, era poco más o menos uno de esos tremendos melodramas que tanto gustaban todavía al público".

(Revista Cinemateca, No. 3, febrero de 1978, pág. 34, foto pequeña superior con la leyenda 'La divina Marameba')

Garras de oro (1928)

Acerca de esta imagen, nada mejor que transcribir la leyenda con que se inicia la película, cuya versión restaurada existe: "Cine-novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea, que hubo la fortuna de ser piedra inicial contra uno que despedazó nuestro escudo y abatió nuestras águilas". La producción fue de *Cali Films*, los créditos mencionan a P.P. Jambrina, director, Arnaldo Ricotti, operador jefe, y Arrigo Cinotti, operador auxiliar. Cuenta las peripecias por las que pasa un estadounidense, amigo de la causa colombiana y por lo tanto enemigo del despojo de Panamá por parte de su país. Todo parece indicar que esta cinta es la misma que se identifica como *The dawn of justice*, en documentos del Departamento de Estado norteamericano, con el expreso llamado de un cónsul para que fuera censurada. Contiene imágenes de la bandera colombiana, coloreadas a mano. (Original en F.P.F.C. La foto es la utilizada en el calendario 100 años de cine 1895-1995, correspondiente al mes de septiembre.)





Los nuevos realizadores colombianos

EL patio de atr**á**s...

Augusto Bernal Jiménez



©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombia de Luis Ospina y Carlos Mayolo. 1978.

A Francisco "Pacholo" Espinel por habernos encontrado...

nuestra cinematografía.

trajo consigo el 'sobreprecio' a finales de los setenta Comunicarte y Arcadia va al cine. y con él, un sinfin de nuevos realizadores de Entre las propuestas de Mugre al ojo, de corte carácter personal o 'de autor'.

Sobreprecio cueva de ladrones.

cinematografías menores más representativas dentro y Alberto Restrepo, A trescientos metros retén, de del llamado "nuevo cine colombiano". Su Alberto Vides y Jorge Aldana y Aguardiente, de Luis particularidad radicó en impulsar un formato menor González. Por su parte, Jorge Echeverri desarrolló de cine, el Super 8, que como medio casero fue una amplia filmografía en el campo del cortometraje,

accesible a un grupo de alumnos que en los años setenta fueron los 'maestros' del cine antioqueño como Álvaro Ramírez, Hernán Bravo, Carlos Eduardo Uribe y Jorge Sanes, muchos de ellos con estudios en el exterior, quienes en torno a Francisco ablar de nuevos realizadores colombianos es Espinel y Jorge Farberoff —fundadores de la tal vez iniciar una conversación acabada... por la Cinemateca El Subterráneo de Medellín—, crearon memoria y la infinidad de diálogos inconclusos lejos el primer Festival de Cine de Super 8. Sus propode un país que cinematográficamente se singulariza nentes fueron Víctor Gaviria desde la revista de y es allí donde las palabras de Luis Ospina se poesía Acuaritama; Juan Escobar y María Regina materializan: "en Colombia no hay cine sino Pérez con su documental de ficción; Gonzalo Mejía películas" (1). Aquellas que iniciaron nuestro gran con sus trabajos marginales y Segio y Diego García paso a la 'modernidad' inaugurada por la con el cine de autor de Alucine. Cabría citar, aquí, generación de Los maestros a comienzos de los años la obra en Super 8 de Gaviria (Buscando tréboles, sesenta (Norden, Angulo, Luzardo, Pinto, Sueños sobre un mantel vacío, La lupa del fin del Arzuaga...). El llamado tercer cine permitió que la mundo (1979-1981), Hulleras y La jirafa en el parque denominación de nuevo ("cinema novo" para los , en equipo ésta última entre Gonzalo Mejía y Víctor brasileños) se tradujera en Cine imperfecto, Cine Gaviria); Hilo caracol y punto y Satán aquí no marginal, Cine independiente y Cine militante, entrarás de los Hermanos García (1983-1985); los logrando que el documental se dignificara en las frescos documentales del equipo de Juan Escobar y obras de Rodríguez/ Silva, Álvarez, Samper, Giraldo María Regina, Melina y Lunes de feria (1984-1986). y grupos como Critica 33 y La Rosca, reafirmando Sin embargo, el Super 8 como formato generó no la necesidad por hacer un tipo de cine de corte sólo propuestas como las iniciadas en Medellín, sino social y político dentro de un rigor poco común en las desarrolladas en Bogotá con el Grupo de Mugre al Ojo (Jorge Aldana, Sergio Navarro y Alberto Paralelamente con este proceso, las coproducciones Restrepo), y festivales representativos a nivel mexicanas de los sesenta incrementaron el capital nacional e internacional, como el realizado en Cali actoral de la televisión y encontraron en el cine un por Rodrigo Vidal, y el del Museo de Arte Moderno sentido estético. La necesidad de inducir lo 'nuevo' de Bogotá en colaboración con las revistas de cine

cortometrajes y la segunda modernidad de nuestra urbano y marginal, cabe destacar Pepos (1985), de cinematografía al consolidarse un grupo de Jorge Aldana, un fresco sobre un grupo de jóvenes directores en torno al cortometraje. Ello permitió la en el barrio La Perseverancia dentro de la mejor creación de gremios (Copelco, Acocine, conformación de un cine cooperativo, y Ausencia Sicoltracine) y de independientes, a quienes (1983), de Jorge Echeverri, primer largometraje denominaron nuevos realizadores, que provocaron independiente de autor realizado en Colombia bajo hechos aislados y puntuales dirigidos a un cine de la égida cooperativa. Los siguientes trabajos de la productora Mugre al Ojo son producto de un trabajo Surgió Luis Crump con Cuartico azul y Carlos de equipo: Lucero siempre me espera, Maromas, Mayolo y Luis Ospina inventaron la 'pornomiseria' del propio Erwin Goggel, u obras tan significativas con Agarrando pueblo, Erwin Goggel creó como La balada de la primera muerte, dirigida por Producciones Mugre Al ojo, una de las productoras Sebastián Ospina, En el espejo, trabajo más importantes de comienzos de la década de los cinematográfico del poeta Daniel Winograd, y ochenta, que se sumó a la honda crítica del Amaneceres, trabajo fotográfico ganador de varias sobreprecio al presentar, durante el Festival de Cine menciones realizado por Edgar Gil y Carlos Gaviria. de Cartagena, un documental en Super 8 titulado Su continuidad se vio reflejada en las convocatorias de la Compañía de Fomento Cinematografico, A finales de los años setenta se inicia una de las Focine, en El curandero de cocalito, de Jorge Aldana

destacándose Celador o imagen, y el reciente largometraje titulado La novia de Arena (1999).

De igual forma, la creación de los canales regionales de televisión fomentó la producción de trabajos en video realizados por cinematografistas. Que pase el aserrador, de Víctor Gaviria, se emitió durante la inaguración de Teleantioquia en 1984. La programadora de la Universidad del Valle, UVT Televisión, con su programa Rostros y Rastros, convocó a cinematografistas a realizar trabajos documentales cuyo representante inmediato es Oscar Campo, con trabajos en cine realizados durante las convocatorias de Focine: Las tentaciones de Juan Máximo Gris y Valeria. Otro tanto ocurrió cinematográfica.

rico que pobre (1999). En cuanto al segundo, cabe un ritmo del caribeño (1998). de Jean Luc Godard, Sin aliento.

rodar su propia película.

La Escuela Polaca de Lodz recibió a Juan Diego emular las actividades de los colombianos en un Caicedo González, quien sólo realizó trabajos de medio ajeno a ellos mismos donde pretenden escuela como La Virgen Negra de Praga. subsistir. Algo similar realiza William Nuñez en Rosa Actualmente es profesor titular de la Facultad de Roselito (1993), donde un fotógrafo de pueblo que Cine y Televisión de la Universidad Nacional de registra matrimonios decide aprender a manejar... Colombia. De la célebre VGIK de Moscú egresaron con fines desastrosos. María toma dos (1991), de Alberto Bolaños, Karina Sánchez, Marina Arango Ricardo Restrepo, es una representación de la Buenaventura, Víctor Ramírez y Luis Orjuela; de la violencia urbana, el amor y los fantasmas dentro Escuela de Kiev es representante Héctor Sierra de una formulación tan personal que, en palabras Ramírez, con su trabajo Historia de una sirvienta del mismo Restrepo, "alcanza la felicidad...". Estos (1989) y las asistencias de dirección en dos trabajos dos últimos trabajos fueron producidos por la del realizador georgiano Serguei Paradjazanov. Universidad de Ohio.

De las escuelas de Europa Occidental cabe destacar Dentro del marco del cine realizado a nivel indusel trabajo de Santiago Pinto, Muerte y risa de trial figura el trabajo del antioqueño Juan A. Uribe,



"Posición viciada" de Ricardo Coral

con el canal de la costa Atlántica, Telecaribe, donde sonrisitos de oro (1991), realizado en Estocolmo, que cinematografistas como Francisco Bottía, Heriberto narra la vida del excampeón de peso pesado Nicky Fiorillo, Humberto Marenco y Ricardo Cifuentes Pegamas, quien al regresar a su casa después de una lograron incrementar y posesionar su obra reunión con sus amigos encuentra ahorcada a su mujer. En el campo documental, es de destacar el trabajo Emulando lo sucedido durante el período conocido antropológico de Carlos Rendón Zipagauta, Nukak como de Los maestros, se registró en el cine - Maku: Los ultimos nomadas verdes (1994), una colombiano un interés por las escuelas de cine coproducción entre Audiovisuales y la televisión extranjeras, principalmente por aquellas de Europa belga. Por su parte, Gustavo Fernández experimentó Oriental dadas las condiciones económicas y a partir del documental etnográfico y la cultura políticas que se ofrecían. En su orden, la Escuela antioqueña en Róbalo con arepa (1991) y La rumba Fama (Checoslovaquia), representada en Ricardo y el diablo (1993). Los dos son egresados de la Coral-Dorado y Juan Carlos Delgado. El primero escuela H.A.D. de Bélgica. Lucas Silva, siguiendo diseñó un método de producción cooperativa que la tradición del etnógrafo Jean Rouch y de su madre utilizó en sus tres largometrajes: La mujer del piso Marta Rodríguez, realiza un trabajo sobre un ritmo alto (1995), Posición viciada (1997) y Más vale ser de la costa Atlántica conocido como La champeta

destacar su trabajo documental en Colcultura El rol de los egresados de las escuelas de cine Televisión y una versión propia de la célebre cinta norteamericanas es significativo si se toma como refrencia el lugar de sus estudios: Felipe Paz Por otra parte, Raúl Garcia Jr., con estudios en Bul-desarrolla una historia urbana en una noche de garia, rueda Kalibre 35 (1999), cinta personal cuyo Halloween, donde Juan, su protagonista, se integra argumento se centra en el robo de un banco por a un 'mundo desconocido' durante una noche parte de un grupo de jóvenes con el fin de poder neoyorkina en su trabajo Madrugada (1989/99). Juan Fisher, con El séptimo cielo (1996/99), trata de

19



"Lunes de feria" de Regina Pérez y Juan Escobar.

Ricardo González en "La maldición de tener este pequeño cuerpo" de Juan Fernando Devis.

La balada de Tina Juarez (1993), producida por el American Film Institute en Los Ángeles. De la misma manera, Juan Fernando Devis encara de manera sorprendente tanto el cine como el teatro desde su grupo Abrapalabra con La maldición de tener este pequeño cuerpo (1993), con la cual ha participado repetidas veces en el Festival de Nuevo Teatro del Instituto de Artes de California. Patricia Cardozo recibió un Oscar Universitario con un trabajo sobre su abuelo médico y una mención al Oscar con Cartas al Niño Dios (1994).

En Latinoamérica, en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, Eictv, de San Antonio de los Baños, Cuba, se destacan Manuel Álvarez, Andrés Burgos, Mónica Cifuentes y Stella Malagón. A nivel de directores figuran Andrés Marroquín, con Unas largas uñas (1988), Walter Rojas, con A fuego lento (1992) y Rodolfo Hoyos, con Nostalgia (1987). Igualmente, se destaca William González, asistente de Arturo Ripstein en México, quien construye un homenaje al cine a partir de la experiencia de un proyecionista que se autosecuestra en un teatro por miedo a un grupo de pandilleros en Permanencia voluntaria (1986). En Suramérica se destacan Rodrigo Triana, quien estudia en Argentina y realiza Taxi (1994,) v Juan David Posada, quien rueda en Sao Paulo Interminencia (1991).

En las últimas convoctorias cinematográficas se ha estimulado tanto el cortometraje como el corto, siendo éste último el más productivo. Cabe mencionar Taza de té para papá, de Jorg Hiller (1999), una comida familiar en la que sólo se consume puré de papa que crea un suspenso con toques irónicos, y la obra de Maria Paulina Ponce, una de las animadoras más vanguardistas por su trabajo con papel recortado, que logra en Llegó la hora (1996) uno de los trabajos más representativos en torno a un personaje de arrabal quien espera pacientemente la muerte.

La barranquillera Jessica Grossman construye, a partir del personaje de Rita, la rutina de una mujer que antes que ser consumista se considera una gran mujer de "consumo", en Rita va al mercado (1999). De los estudiantes de cine de la Universidad Nacional de Colombia cabe destacar los trabajos de Jaime Escallón y Adriana Gonzalez, Café de la mañana (1999) e Indicaciones para robar una moto (1999) de Felipe Solarte.

En la sala de espera a nivel de largometraje figura Javier Gutiérrez, egresado de la Facultad de Cine de la Universidad Nacional, quien retoma uno de los temas más polémicos de nuestra historia como es la vida del bandolero 'Sangrenegra', tomando como base el libro de Pedro Claver Téllez, Crónicas de la vida bandolera. Siguiendo la historia colombiana y la guerra de los carteles de la droga, Jose Antonio Dorado crea su trabajo El rey, donde construye la vida de un narcotraficante del Valle del Cauca. De igual manera, Rodrigo Triana prepara En lo oscuro, obra sobre los problemas de la intolerancia en Colombia.

Nota aparte merecen los largometrajes recientemente estrenados durante el año como El último carnaval, de Ernesto Mc Causland (1998), El séptimo cielo, de Juan Fisher (1999), Soplo de vida, de Luis Ospina (1999) y El intruso, de Guillermo Álvarez (1996/99). Se prepara el estreno para diciembre de Diástole Sístole, de Harold Trompetero... hasta ahora.



"Llegó la hora" de María Paulina Ponce. 1996.



"Colombia horizontal" de Diego García. 1999.



Cesar Mora en "Soplo de vida" de Luis Ospina. 1999 Foto: Eduardo Carvajal.

LA CRÍTICA DE CINE EN COLOMEIA

DE LA DISECCIÓN DE UN CADÁVER A LA VIDA DE UN FILME

Orlando Mora

xiste una queja universal en la vida cultural del país y es la ausencia de la crítica en todos sus órdenes. Los cultivadores de la literatura y del arte consignan con frecuencia su lamento de que las obras carecen del eco y de la resonancia que la crítica puede aportar, frustrando la posibilidad de que se cumpla la tarea de intermediación entre la creación y el público.

La crítica cumple normalmente una labor de vinculación de la obra y su destinatario. De un lado, porque acompaña el proceso de creación de ella y logra colocarla en el contexto de que en principio carece. La tarea de la crítica es, en esa medida, fundamental al proporcionar a la obra artística un sitio dentro de la producción cultural de un país, revelando lo que exista en ella de más particular y novedoso. Es claro que la función de la crítica no puede reducirse al mero análisis particularizado de los distintos componentes del trabajo, a la manera de un artesano que desmonta las piezas de un reloj o de un patólogo que disecciona un cadáver. El crítico debe respetar la emoción de la obra y compartir con el espectador atento su concepto de los caminos a través de los cuales el autor ha llegado a producirla. A más de esa dimensión, la buena crítica remite a una valoración más amplia de la creación artística y

por eso debe apuntar siempre a un ejercicio de la introducción de los personajes. Tratándose de un tratando de abrir nuevos espacios a su visión.

y en qué preciso estado de ánimo.

Sin embargo, todo ese anecdotario nada tendrá que entregada se convierte en definitiva. ver con la obra, que adquiere por sí misma una Lo anterior conduce a considerar necesario contar

no puede decirse lo mismo de una película. Cuando que pocas actividades creativas del hombre dan de una serie de azares.

la obra finalizada median distancias que en esa evolución. ocasiones cobran la dimensión del abismo, sino que La crítica de cine coloca en lugar preponderante la exhibidor que lleven a que el filme se altere o reflexión de los aspectos significativos del filme. incluso entre en etapa de nuevo montaje, con Un último matiz polémico del cine tiene que ver modificaciones de sonido, duración, etc.

En ese sentido, creo que puede decirse que cada del ser humano de carácter colectivo vuelve tan película posee una biografía. En algunas ocasiones precaria y controvertible la noción de autor como irrelevante o anodina porque carece de incidencia el trabajo cinematográfico. No sólo por el aporte en el estado final; en otras, en cambio, puede ser de una serie de profesionales sin los cuales la definitiva por cuanto afecta la lectura de la obra película no puede existir, sino por el papel conocida por el espectador.

mira por vez primera El jardín del edén, de la posibilidades de manipulación que posee. mexicana María Novaro, uno queda sorprendido Es claro que un buen filme no surgirá sin una serie

reflexión, que agregue de cierta manera algo a la filme coral, con un número amplio de personajes, obra. Aquí está la novela, aquí la pintura o el poema esa brevedad afecta la comprensión y la densidad con todo su significado interno analizable, pero significativa de la obra. Quien se haya sentado en adicionalmente lo que la crítica puede suministrar la butaca con la ilusión de ver el trabajo de la autora es la perspectiva para entender lo que ellos significan de Lola y Danzón sentirá un cierto desencanto ante en la evolución del escritor o del plástico, lo que su tercera película. Al hablar con la directora, las aportan al panorama creativo en el país, lo que cosas toman otro cariz. Ella explica que la copia en agregan a la vida intelectual. Retomando con otro exhibición es una versión impuesta por los alcance las palabras del filósofo español, digamos productores, que la obligaron por asuntos de que la crítica se ocupa de la obra y su circunstancia, distribución a recortarle más de veinte minutos, que son los que nosotros, sin saber, echábamos de menos en la visión inicial. María Novaro sueña con que en un futuro podrá readquirir los derechos de La crítica de cine presenta algunas particularidades la pieza y volver al montaje original de la película. dignas de mención. Un escritor, un pintor o un Por eso, la lectura del crítico de cine no puede escultor pueden contar a nivel de anécdota las olvidarse o desconocer esa serie de antecedentes condiciones de lugar, tiempo y modo que rodearon que tocan con la obra cinematográfica. No creo la elaboración de la obra, si se trabajó en el país o que respecto a ella se pueda predicar la misma en el extranjero o bajo la influencia de qué lecturas autonomía que tiene un texto literario o el cuadro de un pintor, en los que, por lo general, la obra

plenitud indiscutible y por lo general definitiva. La con información previa para una mejor valoración percepción, la lectura e interpretación de la obra de la pieza cinematográfica y explica, en buena se mantendrán incólumes e indiferentes ante medida, la cantidad de publicaciones que se ocupan cualquier circunstancia particular que haya rodeado del cine. Aún dejando de lado las que presentan los aspectos más frívolos del cine y se dedican a Si la obra artística en general carece de biografía, explotar su condición de espectáculo, hay que decir el espectador se enfrenta al filme, la versión que lugar a tal número de revistas especializadas como está viendo no necesariamente corresponde a la que el cine. Justamente porque las complejidades de su pensó el realizador y ese resultado final dependerá realización técnica y la serie de instancias entre el propósito original y los resultados convierten en Quiero decir no sólo que entre el guión, el rodaje y conveniente y casi necesario el conocimiento de

en cada una de esas etapas intervienen una serie información, infortunadamente con el riesgo en de circunstancias que afectan el resultado ocasiones de sustituirla. La reflexión obliga a una perseguido por el director y que escapan a veces a documentación previa, pero sin renunciar a su su control. Más aún, luego de concluida la película verdadera naturaleza. Sin embargo, es frecuente y ya con la copia final en la mano, pueden surgir encontrar que la simple revelación del argumento manipulaciones posteriores del productor o el y la transmisión de datos sustituyen el espacio de la

con la noción de autor. Ninguna otra de las obras preponderante que adquiere el productor como Un ejemplo para ilustrar lo afirmado: cuando se propietario de los derechos de la película y las

por la rapidez con que se inicia la película y la de contribuciones especializadas. Se requiere de manera en extremo concisa como se cumple la un buen guión, un director de fotografía creativo, un director artístico solvente, un sonidista eficaz,

por lo menos, el control del llamado realizador. cia Goelkel, al igual que Ruiz Gómez, aportaron Pero, a diferencia de las otras creaciones artísticas, en ese instante a los escritos sobre cine un elemento en el caso del cine la función del director carece que cada vez aparece como más significativo: una de un contenido específico, estable, que permita perspectiva literaria y cultural para entroncar el cine establecer lo que en cada caso le es atribuible y, en con la cultura contemporánea. Si una crítica como consecuencia, hasta dónde se le puede reputar La noche baldía de Hernando Valencia Goelkel sobre como verdadero autor del filme.

de manera definitiva para el cine el concepto de entero de lo meramente anecdótico o efímero. autor, fijando esa responsabilidad en el director de En Hernando Valencia Goelkel, Darío Ruiz Gómez la película. Textos privilegiados como La cámara o en Jorge Gaitán Durán, la preocupación por el estilógrafo de Alexandre Astruc en 1948 o Una cierta cine era parte de una tarea analítica más amplia y tendencia del cine francés de François Truffaut en extendida básicamente a la literatura. Curiosamente 1954, el sistemático esfuerzo en esa dirección de su gran virtud —el enriquecimiento de la perspectiva André Bazin, y el eco logrado en Andrew Sarris en crítica —, se transformó en su gran riesgo al impedir los Estados Unidos, le dejaron al cine esa noción. una profundización progresiva en la problemática Desde entonces, la crítica de cine nunca volvió a específicamente cinematográfica. De aquí el ser la misma. Así sea como una referencia silencio posterior, o al menos la vinculación puramente metodológica, la política de autores y lamentablemente episódica que Valencia Goelkel la referencia constante a los directores se mantienen y Ruiz Gómez han mantenido con la reflexión en el análisis del cine. A partir de esa noción se cinematográfica (la muerte prematura del poeta organiza todo el aparataje crítico, se montan los Gaitán Duran nos privó de saber lo que el cine festivales de cine, se presenta la historia de cine. hubiera seguido representando para él, aunque es Sin embargo, así sea de manera defensiva, hay que de suponer que su destino estaba más cerca del de decir que se trata de un concepto precario, que los dos citados). obliga a tomar precauciones a la hora de enfrentar la tarea de la crítica cinematográfica.

Salvo casos insulares y ocasionales, materia más crear secciones especializadas de cine, y por las propia de arqueólogos del cine, los antecedentes posibilidades dadas por los cine-clubes en primer de una crítica de cine en el país deben situarse en término, y luego por algunas salas de cine y ensayo los años cincuenta y en columnas como las de por ofrecer un mayor y mejor conocimiento del cine. Gabriel García Márquez. Hacia 1957 comienza En ese ambiente se llega a un momento que Hernando Salcedo Silva sus escritos en el periódico considero fundamental y es la aparición de la carrera El Tiempo y en revistas culturales como Mito, de Comunicación Social con un concepto más convirtiéndose en el pionero indescartable de este amplio que las tradicionales escuelas de periodismo. oficio en Colombia. Salcedo aporta una mirada En las facultades de Comunicación Social se exclusiva sobre el cine, busca su sistematización a empieza a trabajar la noción de cultura audiovisual partir del criterio de autor forjado por los franceses y el cine surge como referencia clave, permitiendo y, sobre todo, propone una relación pasional, la formación de una generación con interés intensa, con este arte del siglo XX.

En el año sesenta la revista Guiones agrupó lo que a la crítica escrita. parecía ser un primer núcleo de trabajo organizado Las escuelas de Comunicación Social han sido el esa época llegábamos deslumbrados al cine. La plenitud de la respuesta deseada, por lo menos el colaboraciones de Carlos Álvarez desde Argentina, formación universitaria... las brillantes notas firmadas por Darío Ruiz Gómez Buena parte de las publicaciones surgidas luego de

escribía sus artículos semanales en Cromos, y más de las facultades de Comunicación Social. Me

un buen editor, etc., todo ello bajo la escogencia o, esporádicamente en suplementos literarios. Valenla película de Antonioni conserva su validez y encanto, Fueron en general los franceses los que sembraron ello se debe al ángulo de juicio asumido, alejado por

1V

Los quince años siguientes se caracterizan por un aumento en el interés de periódicos y revistas por específico en ese campo y que llegó, por supuesto,

alrededor de la crítica cinematográfica. Hugo Barti espacio sucedáneo en el que han nacido las más y Héctor Valencia encabezaban la publicación, la importantes vocaciones por el cine en el país en misma que logró con sus siete números iniciales los últimos treinta años. Si bien la queja es general sembrar alguna inquietud en los jóvenes que por en el sentido de no haber encontrado en ellas la ironía de Barti, la precocidad de Valencia, las cine quedaba de alguna manera vinculado a una

desde España, oxigenaban el ambiente y daban piso los años setenta como Ojo al cine, Trailer, a un conocimiento más complejo sobre el cine. Cinemateca, Cuadro y cine se nutrieron de las Por la misma época, Hernando Valencia Goelkel colaboraciones de esas primeras camadas surgidas parece que esta es una etapa que está por documentar y que valdría la pena que algunos de sus protagonistas (Juan Diego Caicedo, Diego Rojas, Diego Hoyos) se ocuparan pronto de hacerlo. Lo contrario equivale a condenar ese período al silencio y lo que es más grave, a las deformaciones de una historia trabajada por terceros.

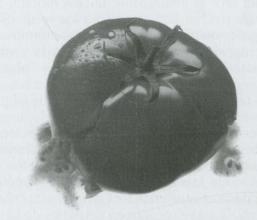
Los últimos veinte años han sido importantes en la evolución de la crítica de cine en el país y creo que es una etapa marcada por dos hechos. El primero es de orden técnico: la aparición del video como medio de difusión del cine.

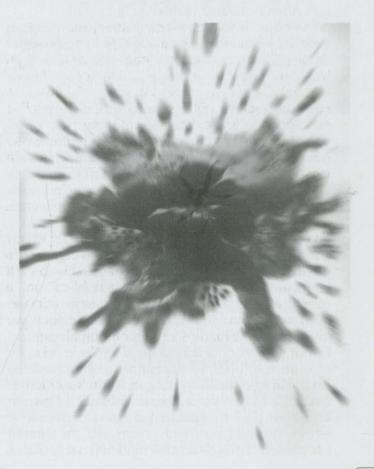
A partir del video se da la verdadera democratización de la cultura cinematográfica y se transforman las bases de su conocimiento. Hasta ese momento, las generaciones anteriores teníamos una vía bastante mediatizada para llegar al cine: las fuentes puramente bibliográficas. Había que trabajar a partir de lo que otros habían escrito sobre la historia del cine, tratando de entresacar de esos textos y de algunas fotos las nociones básicas para entender la tradición y los antecedentes del medio. Otra fuente la constituían los libros de historia y los guiones de las películas, medio éste último que conoció en esos años un desarrollo casi que espectacular, con colecciones tan prestigiosas como L'Avant-Scene en Francia o Voz e imagen en España. Para saber, por ejemplo, lo que era El ciudadano Kane había que irse a la lectura del guión y reconstruir, a partir de allí, una experiencia estética, la que por supuesto resultaba pálida y degradada.

La imposibilidad de llegar en un país como Colombia a las fuentes originales (las películas) por la carencia de cinematecas, condenó a nuestra generación a trabajar a partir de lo escrito y lo referido como únicos sustitutos del conocimiento directo. "; Esa película la viste o la leíste?", me preguntaba con frecuencia en plan de broma Darío Ruiz Gómez, en un chiste cruel que recogía el drama de una generación que no tuvo la historia del cine al alcance de su mano en forma directa. Con el video esa limitación es hoy asunto del pasado. Ya un joven que da sus primeros pasos en el cine cuenta con el recurso de las copias en ese medio, bien valiéndose de colecciones privadas de amigos o en las varias públicas que felizmente se han venido formando en distintas ciudades. Ya para saber lo que hicieron David Griffith, Buster Keaton o Jean Renoir no tendrá que irse a los libros sino sentarse frente a su televisor para ver de una mejor manera lo que fue aquello. Si bien no se reemplaza todavía el espectáculo cinematográfico de la pantalla grande, por lo menos sí habrá una relación de mejor contenido porque el contacto será ya de









naturaleza visual.

El otro hecho que marca la evolución de la crítica en estos últimos años es la aparición de los cursos de divulgación de cine. Si bien todavía no adquiere el cine la dignidad de figurar como parte de la educación formal en las universidades, si se ha venido trabajado a través de cursos de extensión que abrieron la vía a un conocimiento más cualificado. En esa labor hay nombres que resultaron definitivos, dos de los cuales (sé que existen otros) me parecen de referencia obligatoria Hernando Martínez Pardo y Luis Alberto Álvarez. Para concretar mi experiencia a lo acontecido en Medellín debo evocar la pasión con que Luis Alberto Álvarez hablaba de la importancia de esos cursos de cine. Mi escepticismo de entonces casi se quebraba ante el entusiasmo de Luis Alberto, que quería aprovechar por ese medio los recursos en video que comenzaba a atesorar y que terminaron en la creación de su colección privada y en la consolidación de la videoteca del Centro Colombo Americano, la más grande del país a la fecha.

Entre la pedagogía ejercida a través de sus páginas de cine en El Colombiano y la cumplida directamente con la serie de cursos sobre apreciación cinematográfica, escuelas y directores, se transformó la cultura cinematográfica en Medellín. Hoy por hoy casi toda la nueva generación de cinéfilos (desde directores como Víctor Gaviria hasta críticos y comentaristas) se reconocen deudores de lo que Luis Alberto Álvarez realizó en la ciudad.

A esa creación de una cierta ilustración en cine se debe en buena medida el auge de lo audiovisual en Medellín.

V/1

Hoy como ayer sigue siendo difícil afirmar la existencia de una crítica de cine con peso en el país. Muchos factores atentan todavía contra su desarrollo, dos de manera muy especial: la falta de espacios especializados y la carencia de un cine nacional. El problema de espacio es definitivo. Con unos periódicos que en general quieren parecerse cada vez más a la televisión por el carácter ligero y digerible de los textos que aconsejan, es difícil encontrar apoyo para un tipo de escritos más densos y provocadores. Por eso es más frecuente la información de consumo que la crítica.

Lo otro es la carencia de un cine nacional. Creo que es la propia realidad la que mejor desafía y mide la madurez de la crítica cinematográfica. Pensar y reflexionar acerca de lo que es o debe ser el cine nacional va forzando al máximo los parámetros del análisis y obliga a refinar los criterios. Una cosa es referirse a Roman Polanski o Quentin Tarantino para preguntarse si han progresado o retrocedido en sus carreras, si sus trabajos aportan a la consolidación de un cine moderno o si los suyos

son fraudes disfrazados de verdad. Pero otra cosa es tratar de ubicar lo que una película de Sergio Cabrera, Ciro Durán o Juan Fisher significan dentro del proceso siempre conflictivo de nacimiento de un cine en Colombia.

Es una prueba de fuego que se lanza cada vez que se estrena una película nacional. En ese momento se sienten más radicalmente las vacilaciones e impericias de la crítica, cuando aparecen conceptos tan discutibles como si el gobierno debe apoyar o no un cine sin calidad o hasta dónde proyectos simplemente industriales deben ser respaldados, etc.

Pero no obstante esas dos limitaciones, creo que hoy estamos más cerca que ayer de una verdadera crítica de cine. Para volver a mi ámbito de Medellín, pienso que la herencia de Luis Alberto Álvarez y su papel dinamizador de la cultura cinematográfica en la ciudad empieza a producir sus frutos. Ese impulso encontró una excelente

respuesta en instituciones como el Centro Colombo Americano con dos salas de cine arte y la revista Kinetos copio; la s universidades que ahora apoyan la difusión del buen cine; ciertas cajas como Confama, que trabajan en igual dirección y los dos periódicos locales que brindan espacios especializados para la crítica.

Todo ese acervo conduce de manera inexorable a una cualificación del trabajo en el cine y en general en lo audiovisual, tanto en sus aspectos creativos como reflexivos. Hoy hay una nueva generación de críticos en Medellín que mucho aportarán al desarrollo de esta actividad. Nombres como Fernando Arenas, Pedro Adrián Zuluaga, Oswaldo Osorio (cito algunos de los que considero más brillantes) son el futuro de la crítica de cine en el país. Los textos escritos son ya lo

suficientemente lúcidos para saber que, con ellos, definitivamente se está caminando hacia adelante.



De las revistas de cine en Colombia

Méliès González

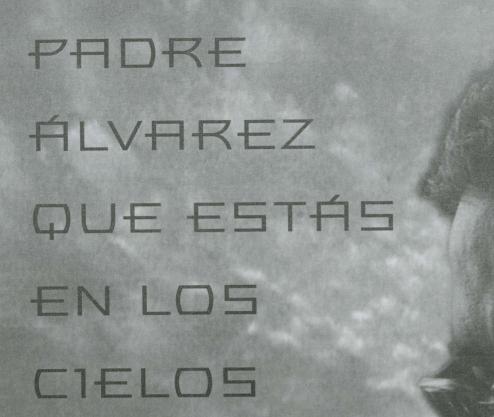
Según Hernando Martínez Pardo, en su Historia del cine colombiano, "la primera revista fue El Cinematógrafo, editada en Bogotá bajo la dirección de Manuel Álvarez Jiménez. Su primer número está fechado el 17 de septiembre de 1908". En las dos primeras décadas del siglo XX había más revistas dedicadas al cine¹ que las que han existido en las dos últimas. Curiosamente, no se editaban solamente en Bogotá, sino en ciudades donde hoy resultaría insólito publicar una revista de cine como Sincelejo y Cúcuta, además de Cali, que ha mantenido desde entonces una fuerte tradición cinéfila. Resulta también interesante constatar que una revista como Películas, impresa en Bogotá desde junio de 1915, haya llegado en 1919 al número 119, siendo la publicación sobre cine con el mayor número de ediciones hasta la fecha, ni siquiera superada por Toma 7 que, con el patrocinio de Cine Colombia, se editó desde 1982 hasta 1990, alcanzando 91 números. Vale la pena destacar el esfuerzo realizado desde Medellín que partió de la herencia de Luis Alberto Alvarez y se concreta hoy en la actividad del Centro Colombo Americano que publica la revista Kinetoscopio. El número 1 de la revista Cinemateca en su primera época, apareció en junio de 1977 con la carátula dedicada a Andrés Caicedo, crítico destacado, editor y propulsor de otra revista: Ojo al cine. Hasta 1979 fueron publicados seis números bajo la dirección de Isadora de Norden, quien también dirigía la Cinemateca Distrital. Esta actividad editorial, que puede decirse había tenido su embrión en 1974 con la publicación del libro Crónicas de cine, de Hernando Valencia Goelkel, integrante del consejo editorial de Cinemateca, dirigió su mirada hacia el país con la aparición, en marzo de 1981, de Cuadernos de Cine Colombiano, una colección monográfica que alcanzó 25 números y tuvo en Claudia Triana de Vargas su primera impulsora. Desafortunadamente, estos esfuerzos no tuvieron continuidad debido a esa visión episódica que impide consolidar procesos y sólo permite algunos momentos destacados, asociados a personas o a determinadas administraciones y resume la manera de 'poner en escena' una política cultural para el país.

Hubo que esperar hasta 1987 para que esta vez, bajo la dirección de María Elvira Talero, se publicara el número 7 de *Cinemateca*. De este episodio quedaron tres revistas y en junio de 1988 salió el que hasta ahora es el noveno y último número.

La dificultad de encontrar una pauta publicitaria y un adecuado mecanismo de distribución, así como la falta de autonomía administrativa, han sido algunos de los inconvenientes y factores que han determinado la discontinuidad de esta publicación. Ahora, y de ser vencidos estos fantasmas, el reto es crear y mantener un público que respalde y retroalimente la revista, así como permitir la reflexión, la controversia y el análisis de los que hoy está tan necesitada tanto la cultura, como la industria cinematográfica nacional.

Esta tercera época, que comienza con el número 10 de *Cinemateca*, se vislumbra como una oportunidad para calificar y consolidar la crítica y el periodismo cinematográfico, fundamentales para la permanencia de una cinematografía propia.

1 Entre otras: El Olimpia, Cine universal, (Cali), El Kine (Sincelejo), El cine gráfico (Cucuta), El cinematógrafo, Revista Colombia, Películas, Olimpia: revista cinematográfica ilustrada (Bogotá).



Octavio Arbeláez Tobón Octavio Escobar Giraldo

Dicen que dijo Héctor Abad: "si todos los curas fueran como Luis Alberto Álvarez, yo no dudaría de la existencia de Dios". Un poco burla burlando el cura Álvarez acusaba a los manizaleños de sentir permanentemente nostalgia de la nostalgia, y allí, en la bruma de los años setenta, inició su magisterio que es como llaman los religiosos al proceso de cautivar almas para la fe. Pues bien, nosotros fuimos ganados para la fe en el cine, fuimos inoculados con el dulce veneno por ese hombre grande, monumental, siempre de buen talante y de palabra fácil. El cineclubismo de entonces, efervescente, dinámico, muy de los setenta, como diríamos hoy, tenía en Manizales un acicate en el conocimiento y la información que proveía el sacerdote mayor de nuestro culto a la imagen, y nos hacía trascender del discurso elemental de aquella ingenua izquierda nuestra que fundaba todas sus opiniones en el foro de Yenan, o en el texto sobre arte y literatura. Con el cura, los argumentos iban y venían sin cesar, con mayor rigor y con las fundadas expectativas en cinematografías que fuimos descubriendo a través de sus programaciones.

En algunos de los viejos festivales de cine de Cartagena, Isadora, la nuestra, o la de Norden, para ser más claros, realizó un par de ediciones históricas en las que tuvimos a Pilar Miró. Una de sus películas referenciaba una operación a corazón abierto que le realizaron y que había marcado su vida. Antes de entrar al quirófano buscó en su memoria a quién enviar una plegaria y sólo acudió Gary Cooper. De ahí que mentalmente repitiera un "... Gary Cooper que estás en los cielos...".La vimos en compañía de Luis Alberto, y hablamos largamente con la Miró de esa oración. Ahora

entiendo por qué.

REQUIEM

"Por lo demás, nada me asusta, soy consciente de que ha llegado mi hora. Estoy acabado antes de haber podido gozar de mi talento. ¡Era tan bella la vida y comenzó con tantas promesas de felicidad! Pero el destino no puede cambiar. Humildemente hay que aceptar la voluntad de la Divina Providencia".

W. A. Mozart en carta de 1791, el año de su

El músico austríaco intentaba terminar el Reguiem en re menor cuando escribió estas palabras. Luis Alberto Álvarez amaba por igual a Mozart y al Séptimo Arte. Hace un tiempo, cuando lo entrevistaron en televisión, había perdido tanto peso para aliviar su maltrecho corazón que parecía otro, pero en sus respuestas era fácil reconocer al sacerdote claretiano que por escrito resultaba el crítico de cine más duro pero también más certero de Colombia, y que en persona era dulce, ingenioso y comprensivo.

El lector desprevenido debe preguntarse el por qué del alboroto por la muerte de un comentarista de prensa; quizá considera que algunas filmaciones y una revista especializada no justifican el despliegue. La importancia del 'cura' Álvarez, como lo conocían muchos en el medio, radica en su capacidad para convertir la crítica en algo más que una forma para ganarse el sustento, en compartir con su público la experiencia cinematográfica sin pedanterías, con la generosidad de un verdadero pedagogo y también con la paciencia, consiguiendo que sus artículos fueran una lectura disfrutada y atendida.

Aunque comenzó en La Patria y pasó luego a la radio, casi toda su carrera trascurrió en El Colombiano y el aficionado sabía que para entender una película o simplemente comparar sus opiniones con alguien que brindaba las suyas con claridad y sin impostamientos, podía hacerlo buscando su nombre en el citado periódico. "El crítico de cine es, más que otra cosa, un espectador intensivo. Su labor es, en que repetir sus palabras.

mi opinión, poner a disposición de la gente que va a cine, informaciones y referencias que le ayuden a formar su propio juicio, incluso contra el del crítico mismo", escribió en el prólogo a sus Páginas de cine, editadas en dos volúmenes por la Universidad de Antioquia, lectura obligada para cualquier cinéfilo.

El paso de los años dio a Luis Alberto Álvarez la autoridad y el tino que pocos han tenido en nuestro país —tal vez el maestro Hernando Salcedo Silva—; sus palabras contribuyeron a formar espectadores y al advenimiento de una generación de realizadores que hoy por hoy son protagonistas de uno de esos periódicos resurgimientos del cine colombiano, esperemos que éste sí el definitivo; no es infidencia recordar su amistad con Víctor Gaviria y Sergio

La fundación, en compañía de Paul Bardwell, de la revista Kinetoscopio, es otro de sus logros. Después del ocaso de varias publicaciones similares —se pueden recordar Arcadia va al cine y la Ojo al cine de Andrés Caicedo—, surge muy modestamente en febrero de 1990 para constituirse hoy, después de 34 números, en una de las más importantes de Hispanoamérica, gracias a un esfuerzo en el que participa buena parte del personal del Centro Colombo Americano de Medellín.

Tal vez la vocación de Luis Alberto Álvarez era más de brújula que de navío y por ello escucharlo resultaba tan enriquecedor, tan grato dejarse llevar por el ritmo cansado de su voz cuando se refería a Rosellini, Hitchcock, Welles, Marilyn, Wenders o Fassbinder, mientras arrastraba al contertulio en busca de un helado o un pastel que conformaran su glotonería, o permitir que durante horas cambiara una y otra vez de película para enseñar al afortunado una especie de antología del cine mundial, experiencia posible sólo en el ámbito de su bien provista videoteca.

"El cine sería enormemente más pobre si este francés, muerto joven, no hubiera pasado por él... Truffaut nos hará mucha falta", escribió Luis Alberto cuando murió el director francés. Para despedir al amigo, hoy no podemos más

LOS AÑOS DE LA ADOLESCENCIA

Gilberto Bello

A unque parezca extraño, el Festival de Cine de Bogotá alcanzó la edad de la adolescencia. Vale la pena decir, la edad de la inocencia. Y es que, en cuestión de edades, cada una se caracteriza por marcadas peculiaridades, notables equivocaciones y hasta radiantes fuegos fatuos.

En estas cronologías, como es costumbre, siempre hay un invitado, un extranjero que de la noche a la mañana atraviesa extensos territorios para dejarse homenajear gratuitamente. Es lo que se podría llamar la conexión extranjera de un festival. El término exacto sería la legión extranjera.

Como el movimiento de la Nueva Ola está de cumpleaños y los nombres de sus más connotados representantes en las vitrinas de salas y teatros, era obvio inclinarse por los jóvenes que, a finales de la década del cincuenta, pusieron patas arriba el mundo del cine y construyeron un continente fundamental del universo cinematográfico de un siglo aterrador y desarticulado.

La muestra de homenaje, fragmentada y con escasos nombres, proporcionó apenas el hervor de un movimiento y dejó de lado la posibilidad de saborear los platos más esperados. El menú francés, suculento y delicioso, no pasó de ser la historia triste de un comensal que sueña con el mejor producto y debe contentarse apenas con la graciosa idea de un zumo desabrido.

No se han escuchado todavía las opiniones de los franceses. Quizás por delicadeza guarden un respetuoso silencio que en su caso es entendible. No ocurre lo mismo con el silencio de los medios masivos de comunicación que, con la misma inocencia del Festival, decidieron, como es su costumbre



por estos tiempos de final de siglo, copiar los boletines de prensa antes que señalar las bondades y los reiterados fracasos de un Festival que se ha vestido XVI veces con el traje de etiqueta de la improvisación.

El cine francés, rico, sugerente y uno de los mejores del mundo, no fue más, en diez días, que un efímero visitante de un Festival efímero y visitante de la oscuridad. Es probable que los organizadores, sin darse cuenta, estén construyendo un Frankenstein que aparece y desaparece por las salas donde se exhiben las películas.

Puede ser que un genio divertido, igual al de los bosques encantados de antiguas mitologías, durante los días del Festival desee jugar a desordenar la casa. Puede valer la pena, en palabras del maestro Pío Baroja, intentar un exorcismo y de esta manera impedir que la figura alada haga de las suyas. Porque no es posible, después de dieciséis años, que en la exhibición de una película dedicada a rendir tributo al invitado de honor, el rollo cuarto pase de primero y así sucesivamente.

Es de valorar que la muestra obviamente sea importante, y proporcionó ideas cinematográficas para jóvenes amantes del cine y aprendices empeñados en descubrir algo más que la permanente trivialización del cine ofrecida por las películas de consumo. Mirar a los maestros, así sea con las imágenes descompuestas, es como darle respiración boca a boca a un Festival cuyo cuerpo yace sobre las imágenes del país invitado.



La bella y la bestia

"Amigo/Amado" de Ventura Pons.

Si intentáramos una frase feliz y efectista, de aquellas repetidas hasta la saciedad por los representantes de este Festival y, por extensión, reiterada por los periodistas del espectáculo, diríamos que el Círculo Precolombino de Oro se lo lleva el público. No sabremos a ciencia cierta si la cantidad de personas que asistieron al Festival concedería un recio aplauso a los organizadores. Misterios del cine que se solucionarían con una hacer para reiterar lo que ya se sabe.

A este Festival lo salva el público. Miles de personas dispuestas a ver cine de calidad y a recibir información, análisis y, sobre todo, elementos de interpretación. Se ha dicho, y con toda razón, que este proyecto no es más que una muestra de películas que dejan al desnudo la pretensión de unos cuantos a quienes, para decirlo de manera directa, la complejidad de la palabra 'festival' siempre ha excedido sus ideas. En alguna ocasión decíamos que el público merece respeto. El respeto comienza por casa, la casa del cine son las películas y las películas respetan al público cuando se pasan bien. A nadie se le ocurriría desordenar su propia casa para mostrar sus más preciados tesoros.

Cualquier festival que se precie de tal intenta, por lo menos, orientar al público. Por dieciseis años se llega a los teatros y no se encuentra la más mínima información sobre la película que se exhibe. Algunas veces, para ver el cartel y conocer la ficha técnica es necesario mirar hacia el lado más oscuro de la sala. Como es sabido, todo cartel inspira el fetichismo y posee la deliciosa connotación de ver caracterizados a los protagonistas, una imagen que visualiza un mundo, una evidencia sugerente, una ceremonia que afecta la sensibilidad. La película comienza hubiera sido saber, tener elementos, recrearse cuando se mira el cartel.

En el pasado, los cinéfilos decían: "veamos los cuadros para saber si entramos". Hoy, finales del

siglo veinte, era posmoderna, edad de milagros electrónicos y globalización, existe un Festival en un país colmado de violencia que violenta al espectador antes de entrar a la sala de cine. El público bogotano, que muchas veces debe jugar al heroísmo, hace tres colas para entrar a la sala. En la primera, compra la boleta, del mismo modo en que lo haría para acceder a cualquier función regular; en la segunda, trata de empinarse sobre encuesta de opinión de aquellas que se suelen el grupo y ansiosamente descubrir un fragmento del cartel o los pequeños nombres de la ficha técnica, y en la tercera, desde hace dieciséis años pregunta: "¡tiene usted alguna información sobre la película que están exhibiendo?".

> En las funciones de barrio, los niños, para invitar a sus compañeros al cine, tomaban una hoja en blanco y con un marcador, con letra irregular -como subiendo a Monserrateescribían La bella y la bestia o El proceso de Juana de Arco. En el segundo renglón aparecía una evidente categoría matemática y temporal: tres, seis y nueve. El resto de la página quedaba en blanco. Eran los años del heroísmo cinematográfico, de la película que se montaba y desmontaba rollo a rollo, de gaseosa compartida y pastelillo. De gritos y de miedo, de niños entre ocho y dieciséis años.

> El Festival de Bogotá tiene, sin la nostalgia incluida, esa idea del cine sólo que con el pomposo nombre de 'festival' tabulado. La hoja pegada sobre el vidrio que tiene en su base una pequeña medialuna para recibir las boletas es la película más palpable de la debilidad, de la carencia de responsabilidad por el espectáculo y del desarreglo. No queda más remedio, entonces, que ver la película y hacerse a una idea, con mucha imaginación, de la delicia que en la palabra y comparar, antes de entrar a la función. Festival es fiesta; con todo, el Festival de Bogotá es un aguafiestas.

El lado oscuro del deseo

El cine colombiano estuvo presente en el Festival y, como tal, despertó entusiasmo en todos cuantos siguen creyendo que es una utopía realizable. Una corta labor de reporterismo lleva a concluir que películas de estreno no fueron respetadas en la proyección. Estrenar una película, como se sabe, es un acto casi ritual y, para el caso del cine colombiano, esperanzador, aún si se permite el término, un reto.

Muchos creen que el cine colombiano no tiene importancia y a esta frase le adicionan rótulos y palabras mezcladas de desesperanza, pero los directores colombianos, así sea en muy contadas ocasiones, mueven a pensar que es probable mantener la esperanza sobre la producción de largometraje. En estas condiciones, un Festival, realizado en la capital de Colombia, que muestra películas colombianas, tiene la responsabilidad de exhibir, lo mejor posible, las películas. El estreno de una película colombiana siempre será memorable. Sin embargo, en el Festival, el estreno de una película colombiana es el equivalente a una ruleta rusa y la víctima, generalmente, es la película

En cualquier festival, no necesariamente de cine, la oportunidad de discutir es espléndida. Especialmente, porque toda película tiene una historia y cada rodaje, una aventura. Es la ocasión para mirar otros cines, conocer ideas, establecer paralelos, salir del desánimo y la depresión, encontrarse en el camino de los destinos similares, darse cuenta de los diarios de la dificultad y hacer del ambiente una película de palabras y gestos. Hablar de cine puede ser el anteproyecto de una odisea, el guión de una nueva película, la discusión furibunda por las posiciones intelectuales, la intensidad de un contenido cinematográfico.

Con escasas excepciones, el Festival de Bogotá, después de dieciséis años, no tiene palabra. Es mudo o tartamudo. Se dedica a otras cosas extracinematográficas, no abundan las sesiones de trabajo. Es una idea pintoresca de 'festival' que le juega bromas pesadas hace dieciséis años a quienes les gusta el cine.

Los que me amaron tomaron el tren

No se puede desconocer que, entre todas las películas exhibidas, muchas descubrieron ante el público su calidad histórica y estética. Comunicaron la identidad de una época, reiteraron la existencia de la fuerza del cine, garantizaron que

las imágenes en movimiento son susceptibles de conversar, cara a cara, con la azarosa existencia del hombre. Fueron, entonces, las películas lo mejor del Festival junto con el público. Ellas, como en un juego casi imposible, se vengaron del Festival, imprecaron su desorganización y vendieron costosa su derrota. El público sabe que es mejor hablar todo sobre el cine que reiterar equivocaciones. Las películas fueron la hospitalidad para el público. Sin ningún remordimiento y de manera generosa, hicieron luz un Festival que siempre ha permanecido a la

Impresionó, eso sí, el papel de los medios de comunicación que se limitaron a una pequeña información, rápida y desordenada. Publicitaron las películas que ellos consideraron noticia y olvidaron filmes fundamentales. Ni un amago de crítica, ni una mirada reflexiva, ni siguiera un análisis del Festival. Su carácter más sobresaliente es la ignorancia y la indiferencia: su pretendida objetividad no es más que una pose. Son presencias enigmáticas e impredecibles, tratan confusamente de informar. Qué mejor salvavidas para un Festival naúfrago que sea recibido en la playa, con flashes, cámaras nerviosas, modelos, frases de elogio y adjetivos decorados con la crema light del periodismo de fin de siglo.

En suma, triunfó el reino de la imagen frente a la terquedad de sus adolescentes organizadores. Quizás en la versión XVII, al realizar un balance, diremos trágicamente: "En Colombia todo cambia para que todo siga igual".



"Comte d' Automne", de Eric Rohmer.

EL PLACER DE MIRAR

HENRY LAGUADO

ES MÁS FÁCIL SABER COMO SE HACE UNA COSA PROVERBIO CHINO

uando un espectador sale satisfecho y fascinado por la trama de una película o el descubrimiento de un nuevo director, el Festival de Cine de Bogotá ha logrado su cometido: presentarle al país, dentro de las circunstancias, una alternativa cinematográfica de calidad, un cine inteligente.

En un momento en que se siente el espectro de la guerra y se convive con la mentalidad de una crisis financiera, levantar el castillo de naipes de un evento cinematográfico de carácter internacional es, además de osado, insano. Pero sobretodo, necesario.

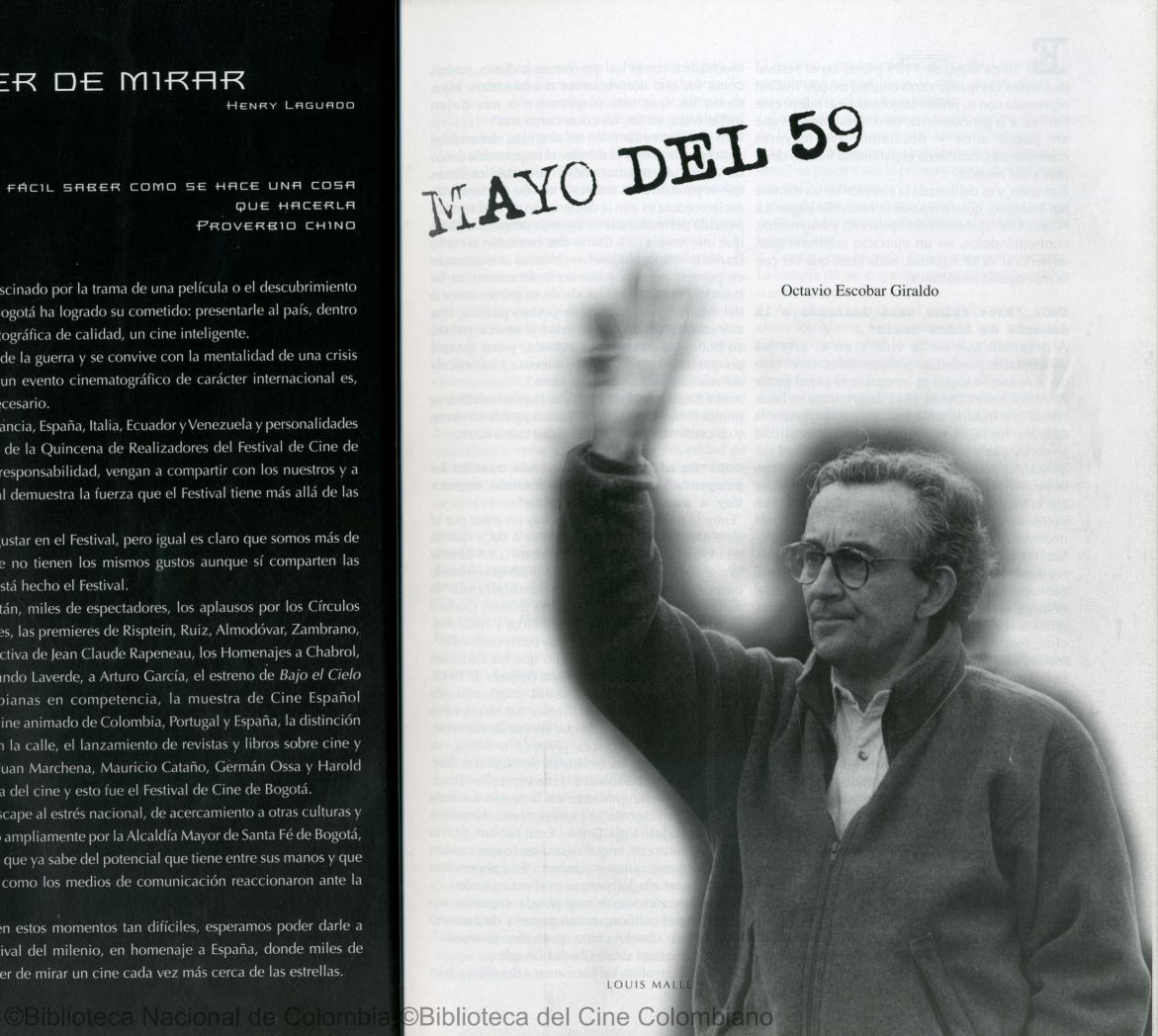
Lograr que directores y cinematografistas de Francia, España, Italia, Ecuador y Venezuela y personalidades del cine como Pierre-Henri Deleau, creador de la Quincena de Realizadores del Festival de Cine de Cannes, rechacen la mala prensa y, bajo su responsabilidad, vengan a compartir con los nuestros y a servir de jueces en un certamen internacional demuestra la fuerza que el Festival tiene más allá de las fronteras latinoamericanas.

Sabemos que hay muchas opciones para degustar en el Festival, pero igual es claro que somos más de ocho millones de posibles espectadores que no tienen los mismos gustos aunque sí comparten las nociones de calidad de un filme. Para ellos está hecho el Festival.

Un teatro repleto como el Jorge Eliécer Gaitán, miles de espectadores, los aplausos por los Círculos Precolombinos otorgados a Nuevos Directores, las premieres de Risptein, Ruiz, Almodóvar, Zambrano, Trueba, Pons, el Festival de Video, la retrospectiva de Jean Claude Rapeneau, los Homenajes a Chabrol, a Erick Rohmer, a Kobayashi Masaki, a Fernando Laverde, a Arturo García, el estreno de Bajo el Cielo Antioqueño, las cuatro películas colombianas en competencia, la muestra de Cine Español Contemporáneo, la muestra de lo mejor del cine animado de Colombia, Portugal y España, la distinción a la Cinemateca del Caribe, las pantallas en la calle, el lanzamiento de revistas y libros sobre cine y televisión y las charlas de Esteve Riambau, Juan Marchena, Mauricio Cataño, Germán Ossa y Harold Trompetero, todo esto es lo que hace la fiesta del cine y esto fue el Festival de Cine de Bogotá.

El momento de placer cinematográfico, de escape al estrés nacional, de acercamiento a otras culturas y otros mundos ha sido entendido y respaldado ampliamente por la Alcaldía Mayor de Santa Fé de Bogotá, el Ministerio de Cultura y la empresa privada que ya sabe del potencial que tiene entre sus manos y que se hizo sentir en la manera tan impactante como los medios de comunicación reaccionaron ante la difusión del evento.

Si hemos logrado salir adelante con éxito en estos momentos tan difíciles, esperamos poder darle a Bogotá, en octubre próximo, el primer Festival del milenio, en homenaje a España, donde miles de espectadores disfrutarán, de nuevo, del placer de mirar un cine cada vez más cerca de las estrellas.



de Cannes Les quatro-cents coups. François Truffaut como los que despreciamos o admiramos, hijos representa con su primer largometraje al nuevo cine como los que nos sorprenden o nos dejan francés, a la generación de directores y actores que indiferentes, en fin, las cosas como son". en pocos años y desatando las mayores Pero Bazin cree también en el artista, defiende el controversias, cambiaría el panorama fílmico de su concepto de que es el director el responsable único país y del mundo.

tan ambiguo, quiere repasar la Nouvelle Vague (La esclarecedora es aún la declaración de Truffaut: "La Nueva Ola) aproximando opiniones y fragmentos, película del mañana la intuyo más personal incluso confrontándolos, en un ejercicio arbitrario que, que una novela (...). Como una confesión o como advierto al lector riguroso, nada tiene que ver con un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán la monografía académica.

memoria de André Bazin"

paternidades pueden ser indiscernibles, en el caso porque será algo verdadero y nuevo (...). La película de la Nouvelle Vague es innegable el papel gestor del mañana será un acto de amor". de André Bazin. Desde 1945 desarrollaba su labor André Bazin murió en 1958 y su pupilo le dedica su crítica con inusual brillantez, abogando porque la primer filme en un acto de infinito agrade-cimiento cámara fuera el registro fiel de la realidad y de confirmación de su identidad como autor. seleccionada y enriquecida por la creatividad del artista: "... podríamos decir del cine que es como DOS: "Un niño jamás responde cuando le la pequeña linterna del acomodador, moviéndose preguntan qué va a ser cuando mayor: como un cometa incierto en la noche de nuestro Voy a ser crítico de cine" sueño despierto, el espacio difuso sin forma ni "Entre la joven crítica francesa hay un amor por el fronteras que rodea la pantalla".

es natural".

No podremos perdonaros el que jamas hayais comenta Godard sobre Charles Chaplin. filmado muchachas como las que nos gustan, Su vocación realista los hace amar a Rosellini y Jean

11 16 de mayo de 1959 triunfa en el Festival muchachos como los que vemos a diario, padres

de la película, su autor: "Sólo me gustan los filmes Este texto, y es deliberada la elección de un término que se parecen a sus autores", escribe Godard. Más en primera persona y nos contarán cuanto les ha pasado. Podrá ser la historia de su primer amor o UNO: "Este filme está dedicado a la del más reciente, su toma de postura política, una crónica de viaje, una enfermedad, el servicio militar, A pesar de que en la vida y en el arte las su boda, las pasadas vacaciones, y eso gustará

cine norteamericano que los lleva a decir que es Sus textos anunciaron e hicieron eco al Neor- donde únicamente hay cine de autores (...). Allá todo realismo Italiano y poco a poco cambiaron el lo que parece hecho en Estados Unidos es celebrado concepto de crítica cinematográfica, en especial como lo más saludable". Corroborando la después de la fundación de Cahiers du Cinéma, afirmación de Guillermo Cabrera Infante, Godard quizá la revista más famosa de la corta historia del dice: "Los americanos son auténticos y naturales, cine, temida por sus ataques despiadados y a logran instintivamente cosas muy bien construidas". menudo injustos. En sus páginas debutaron Jean- La ocupación alemana impidió que los franceses Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol y, por vieran cine estadounidense hasta después de 1945. supuesto, François Truffaut. Eran momentos Acostumbrados a las pesadas producciones propicios para el cambio y Bazin propone amplios francesas de entonces, llenas de decorados movimientos de cámara, el uso de la profundidad polvorientos y personajes que en vez de moverse, de campo para lograr "... una forma cinematográfica hablaban, los entonces jóvenes o niños, se que permita decirlo todo, sin partir el mundo en deslumbran ante las películas de Nicholas Ray, fragmentos, y que revele los sentidos ocultos en la Orson Welles, Howard Hawks, John Ford. gente y en las cosas, sin perturbar la unidad que les Simultáneamente enfrentan en la recién fundada Cinemateca Francesa al Expresionismo Alemán y De su fe en la naturaleza objetiva de la fotografía las obras de Jean Vigo, Dreyer, Ernst Lubitsh. Con la parte Godard para hacer un descarnado diagnóstico misma pasión con la que destruyen lo que sienten de sus predecesores: "Vuestros movimientos de falso, elogian a quienes admiran: "Está por encima cámara son feos porque vuestros temas son malos, de cualquier elogio, porque es el más grande (...). vuestros actores trabajan mal porque vuestros Es el único cineasta que puede soportar sin diálogos son nulos, o dicho de otro modo, no sabéis equívocos el calificativo, tan gastado, de humano hacer cine porque ignoráis lo que es el cine (...). Se dice Charlot como quien dice Leonardo",

amor al cine les hace reivindicar a Hitchcock: "Es recompuso así sus ideas al cabo de los años. Su uno de los más grandes inventores de formas de reacción inicial fue bien distinta: toda la historia del cine. Posiblemente sólo Murnau "¿Cómo sabe usted que no puede ser un director v Eisenstein se le pueden comparar en este aspecto de la Nouvelle Vague? ¿Lo intentó? He aquí una (...), La forma aquí no adorna el contenido, lo crea", lista de los ingredientes indispensables. Siga estos escriben Chabrol y Rohmer al alimón. Truffaut lo sencillos pasos y sea el primero de su clan en hacer entrevista en uno de los textos más ricos que sobre una película de arte.

"Existe una cotradicción entre la vida y el fotografiado. espectáculo. La vida va hacia la degradación, la 2. Consiga una historia. Esto es menos importante. llamaría la exaltación (...). Siempre he preferido el o emocionante. reflejo de la vida a la vida misma. Si he elegido los 3. Adjudique el principal papel femenino a una libros y el cine desde la edad de once o doce años, chica fotogénica, no es necesario que sea actriz. está claro que es porque prefiero ver la vida a través Como criterio para la elección, guíese por las de los libros y el cine", dice Truffaut. "La dirección expresiones melancólicas que lucen las modelos cinematográfica no se juzga en términos de libertad de alta costura. y destino, sino atendiendo al poder que tiene el 4. Una buena dosis de eso. Eso es todo el repertorio invención, para inspirarse en el modelo de la de cámara y montaje de la Nouvelle Vague. espejos verosímiles y laberintos.

TRES: "La Nouvelle Vague ha demostrado demostrar que se ha liberado, tanto como Antonioni, que se pueden hacer películas de los artificios argumentales. Expláyese en inteligentes en completa libertad de bizarrerías tales como mostrar saltimbanquis espíritu y de medios materiales"

"En 1959 veinticuatro directores franceses rodaron se atraviesan los bíceps con pinches de sombreros sus primeros filmes de largo metraje, en 1960 se (esto muestra la fealdad de la vida y cómo enfrenta filmaron cuarenta y tres nuevas óperas primas. No usted este hecho)". todos los que vimos resultaron interesantes (...). Sin Pero no sólo en Estados Unidos fueron duras las de una corriente nueva y pletórica de vida de ver un filme de Chabrol: "Quisera leer Cahiers desesperación".

Renoir, dos padres más de la Nouvelle Vague, su El crítico estadounidense Stanley Kaufmann

1. Consiga un buen cameraman. Por malo que sea Realidad y belleza los convocan y dividen por igual: un filme debe estar atractivamente, si no bellamente,

veiez y la muerte, el espectáculo va hacia lo que yo La historia no tiene que ser, necesariamente, válida

genio para arrojarse contra los objetos en perpetua de acrobacias, ejercicios malabares, movimientos naturaleza y verse arrastrado por la necesidad de Ejemplos: use rostros extravagantes para los embellecer las cosas que ésta muestra sin orden ni personajes secundarios (esto es candor). Use un concierto", concluye Godard. Imagen y realidad, poco de nudismo (esto es madurez). Incluya largas caminatas por una ciudad, preferiblemente París; nada más que largas e inútiles caminatas (...) para callejeros que tragan y regurgitan ranas vivas o que

embargo, la explosión es fascinante (...), el estallido críticas. Georges Sadoul comentó, burlón, después insuperada en la historia del cine (...). La du Cinema o cualquier otra revista francesa, creo incertidumbre política de la Francia de posguerra, que hay más claves de las aparentes en esta las guerras de Vietnam y de Argelia, la desilusión película". Román Gubern describe ese cine como idelológica transformada casi en una ideología, el "ferozmente individualista, teñido con frecuencia convencimiento de la esterilidad y el vacío de la de un cinismo agridulce, alejado de los grandes sociedad y del arte tradicional originaron la problemas colectivos y obsesionado por los formación de un grupo de gente joven que escapó problema de pareja". El decano de la crítica refugiándose en el lenguaje fílmico con una cinematográfica colombiana, Hernando Salcedo devoción sensual (...). El cine se convirtió en su Silva, compara sus películas con fuegos artificiales, universidad, su cosmos, su tema de conversación "más artificio que calor". El mundo cinematográfico diaria. No tenían necesidad de traducir sus se divide alrededor de este grupo de jóvenes pensamientos al lenguaje cinematográfico; no cineastas comprometidos con un cambio y que, conocían, y no querían conocer ninguna otra gracias a la colaboración del entonces Ministro de manera de pensar (...). En el fondo, la Nouvelle Cultura francés, André Malraux, triunfan con sus Vague no fue tal ola sino una epidemia de fe y obras en Cannes, Locarno y Venecia. ¿Cómo eran estas primeras películas y qué se dijo de ellas?



"La rodilla de Clarisa" de Eric Rohmer.

CUATRO: Les amants (Louis Malle, 1958):

Una mujer, casada con un burgués de provincia mayor que ella, se aburre mortalmente mientras cuida de su casa, su hija y su Peugeot. Decide tener un amante. El candidato es invitado por su marido a pasar el fin de semana con ellos. Una avería mecánica permite que se les una un forastero con quien, a la postre, ella encuentra el amor. Al amanecer y abandonándolo todo, escapa con él en busca de una incierta felicidad.

"Los amantes es en el fondo una de las películas más tontas que he visto en los últimos tiempos. Se nos pide que aceptemos —y simpaticemos— con la tesis de que un solo encuentro sexual satisfactorio, presumiblemente el primero para ella, basta para que la esposa deseche todo su pasado con una impostura inútil y abandone su hogar con el joven que le hizo conocer La Verdad de manera tan placentera... pero la romántica y desenfrenada zambullida del filme en la Realidad del Sexo es, al menos, puramente fresca y vigorosa". Stanley Kaufmann

"Los amantes es, a mi juicio, la poesía del sexo planificada". Pauline Kael

"Malle ha hecho una de las películas más deliberadamente aburridas del año. El mal de esta burguesía que él retrata es el tedio, y el tedio está dado por el tedio: la existencia cotidiana, los días sobre los días, el hogar pesando como un domo de estaño, el aburrimiento de los viejos ricos de provincia y de sus aventuras: el polo, un paseo hasta la gran ciudad, un ocasional adulterio. Si *Los amantes* no tuvieran más que este valor —sin contar su defensa del amor, su fe en el amor, su actualización del amor—, la sola gran pintura del mundo burgués de Francia la haría memorable". Guillermo Cabrera Infante

CINCO: Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959):

Es agosto de 1957. Ella es francesa, tiene 32 años y es atractiva. Fue a Hiroshima a filmar un documental pacifista. El es japonés, 40 años, ingeniero. Ambos están casados y son felices. Viven un corto, intenso romance. Hablan de Hiroshima mientras se aman, mientras las imágenes muestran restos de la muerte y también sus cuerpos. Todo es fragmento. Ella recuerda la ignominia sufrida en Nevers por haberse enamorado de un soldado alemán del ejército de ocupación. El vive Hiroshima, la imposibilidad de entender el desastre,

de explicarlo. Al final se separan. Queda Hiroshima, un momento de vacío.

"Basando su película sobre una serie de dicotomías recurrentes, más bien que sobre preconcepciones narrativas tradicionales, Resnais le da un patrón estructural que sigue esencialmente una forma musical. Pero es en su tratamiento del tiempo donde *Hiroshima mon amour* prueba su absoluta originalidad, siendo una película que no le debe a las convenciones narrativas de otras formas de arte, sino que usa simplemente la capacidad del cine para fundir el pasado y el presente en un flujo contínuo. Aquí, por primera vez, una película explora todas las posibilidades del tiempo cinematográfico".

Luis Alberto Álvarez

"Un halo particular aureola en Hiroshima cada gesto, cada palabra, con un sentido suplementario a su sentido literal. Este es uno de los principales designios de la película, acabar la descripción del horror por el horror, pues esto ya lo hicieron los japoneses mismos, pero hace renacer este horror de estas cenizas inscribiéndolo en un amor que será forzosamente particular y deslumbrante. Y en el que se creerá más que si se hubiera producido en cualquier otra parte del mundo, en un lugar que la muerte no ha conservado".

Margarite Duras

"Cine-poema subyugante y de gran originalidad expresiva, fusiona la aterradora tragedia colectiva con el drama amoroso de la pareja, asaltando desde su presente intimidad sentimental a las lejanas y estremecedoras imágenes de la guerra, actuales en la memoria mendiante un prodigioso ejercicio de montaje. El tema de la memoria es el centro de gravedad sobre el que gira la obra de Resnais. Espíritu inquieto, investigador incansable, juega con el espacio-tiempo cinematográfico con un manejo obsesivo de larguísimos travellings, y con una revaloración del cine-montaje, caído en desuso y descrédito desde los primeros años del cine sonoro".

Róman Gubern

SEIS: A bout de souffle (Jean Luc Godard, 1959):

Michel, un joven delincuente de segunda categoría, roba un auto en Marsella y en la huída mata a un policía. Perseguido, se refugia en París en el apartamento de una joven estadounidense, mientras trata de reunir el dinero necesario para irse a Italia. Ella finalmente lo traiciona para demostrarse a sí misma que no lo ama. Michel es alcanzado



"Los cuatrocientos golpes" de François Truffaut.1959. por las balas mientras huye y muere en medio de la calle.

"Es un filme de impecable coherencia y de veracidad sin concesiones. Quizá no sea nuestra verdad, pero este no es, por supuesto, el punto principal... En materia de fotografía y montaje, Godard se mueve aquí hacia un nuevo proceso de destilación. Vemos a menudo el comienzo y el fin de una acción, mientras el desarrollo queda implícito. La fotografía, tomada en gran medida cámara en mano, se mantiene en lo posible en un nivel informal (...). El resultado de este montaje a saltos y de la fotografía informal no es fáctico: intensifica el hecho convirtiéndolo en arte".

Stanley Kaufman

"La novedad de este filme no reside en la intriga, deliberadamente convencional (un ladrón, convertido por accidente en asesino, se refugia junto a una chica y, por fin, se suicida), sino en el tono anarquista y en la observación de los menudos detalles. Algunos efectos están inspirados por los filmes policíacos norteamericanos de la serie B, por los que Godard profesa la mayor admiración". Jean Mitry

"Película desesperada, nihilista, de la que Godard ha declarado: 'He podido realizar el filme anarquista que soñaba'. Era sobre todo un reto a las leyes de la gramática cinematográfica convencional, destruyendo la noción de encuadre gracias a la perpetua fluidez de la cámara, quebrando las leyes de continuidad del montaje y saltándose las normas del *raccord* entre plano y plano, consiguiendo con todo ello un clima de inestabilidad y angustia". Román Gubern

TEME: Ica austro

SIETE: Les quatre-cents coups (François Truffaut, 1959): Antoine Doinel es un mal estudiante. Tiene una día siguiente, cuando su profesor solicita una excusa, responde que su madre murió. Cuando se descubre la mentira es duramente castigado. Decide irse del claustrofóbico hogar. Vive en la calle y roba para sobrevivir. Hurta la máquina de escribir de la oficina de su padrastro y, como no la puede vender, intenta devolverla. Es descubierto en el acto y consignado en un severo reformatorio del que escapa corriendo hasta quedar frente al mar.

"Más que argumento propiamente dicho, el filme contiene lo que va es habitual en el cine contemporáneo, pero que suponía entonces un descubrimiento: una sucesión de escenas, tomadas de una forma libre e informal, donde el interés reside más en la propia vida que en la trama argumental (...) Nace así el filme testimonial, que luego sería una constante de todo su cine posterior. Truffaut demostró lo que defendía en sus artículos: no hace falta mucho dinero para hacer cine".

Pedro Miguel Limet

"La emoción nos apresa y sigue apretándonos la garganta en las horas que siguen a la revelación". Georges Sadoul

"Nunca me he emocionado de tal modo en el cine". Jean Cocteau

"Los cuatrocientos golpes está colmada de sutilezas poéticas y cinematográficas... su lenguaje poético inusitado, su doloroso humor, su inagotable imaginación cinematográfica: he aquí un ejemplo del cine futuro: personal, humano y sin el lastre equivocado que se ha llamado en alguna parte 'contrapunto visual', 'lo específicamente cinematográfico'. El montaje ha terminado. La profundidad de foco, la movilidad increíble de la cámara, las nuevas técnicas hacen el primer plano y su andamiaje de relaciones, obsoleto".

OCHO: "De la mano de los cineastas de la Nouvelle Vague, el cine recupera

Guillermo Cabrera Infante

Hay otros nombres que citar: Jean Paul Belmondo, Jean Pierre Leaud, Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Charles Aznavour, Maurice Ronet, Jean Louis Tringtinant, y otros, los actores que encarnaron a los personajes de las películas de la Nouvelle Vague, fotografiados con verosimilitud y delicadeza por Henry Decae, Nicolas Hayer, Raoul Coutard y Néstor Almendros, de quien dijo Eric Rohmer: "Buscaba respetar la naturaleza de la luz

natural, recreándola y cuidándose al mismo tiempo de no hacer trampa, de no falsearla. Buscaba reproducir la verdadera luz, ubicarla en el instante exacto v crearla para que estuviera perfecta, de acuerdo con la atmósfera que se quería transmitir". "De la mano de los cineastas de la Nouvelle Vague, el cine recupera el alma de sus primeros tiempos, se reinventa, y abre de par en par sus ventajas dejando que un aire de libertad agite sus raíces, haga temblar su tronco y limpie el polvo de la rutina que empañaba —sudario de muerte— sus hojas y ramas más altas. Y todo ello al son de un doble supuesto: la política de autor —todo director es un autor que expresa su visión del mundo a través del lenguaje cinematográfico, y cuyo estilo es reconocible y le identifica película tras película— , y la teoría de la puesta en escena, que no es otra cosa sino la manifestación formal, la materialización del punto de vista del director respecto a la historia que está narrando", resume emocionado Ramón Gómez Redondo, mientras uno de los protagonistas, Claude Chabrol, dice al cabo de los años: "Guardo el recuerdo de haber sido un grupo, de que éramos jóvenes y de la amistad (...). Sólo conservo la sensación de haber estado juntos".

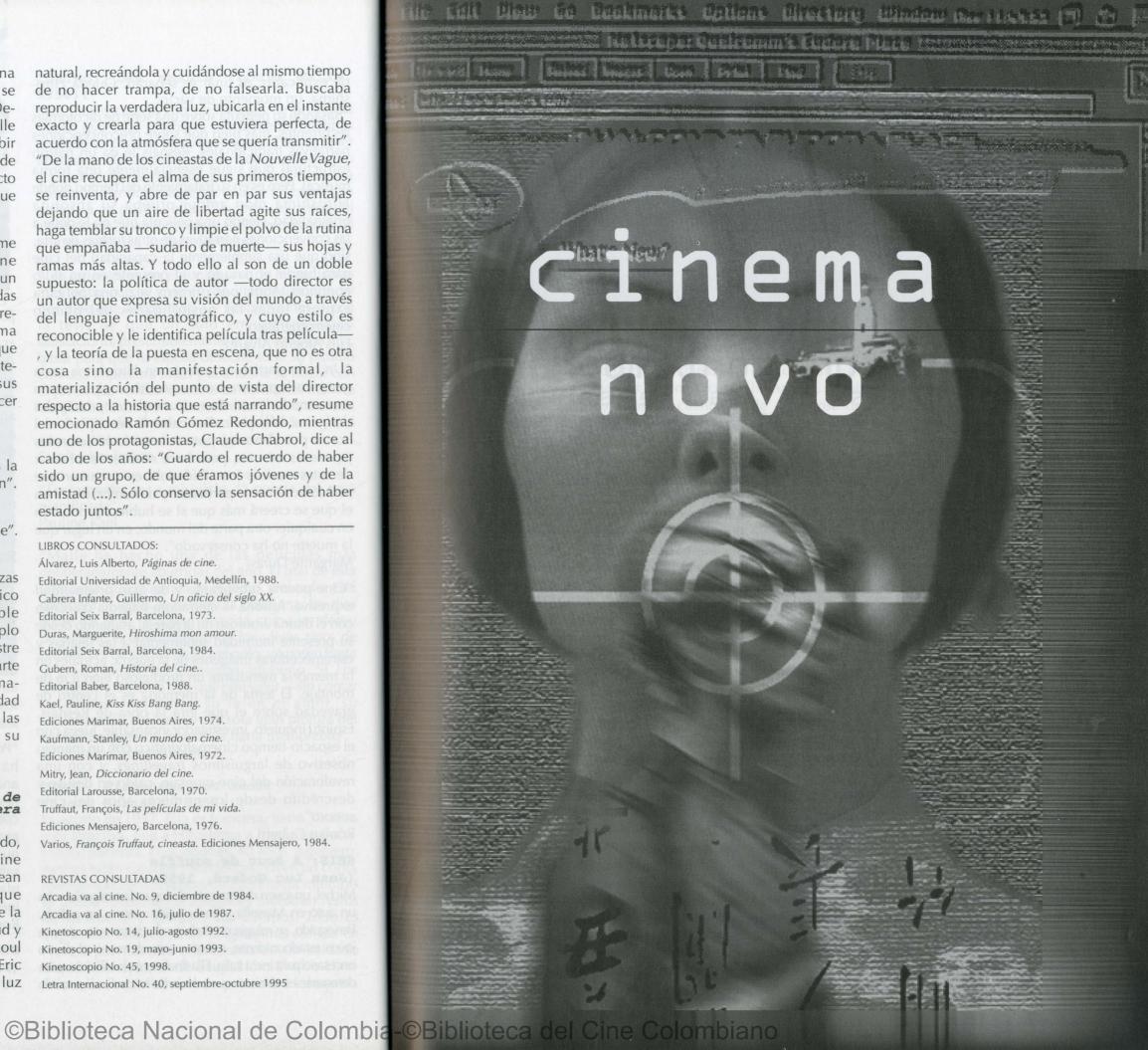
LIBROS CONSULTADOS:

Álvarez, Luis Alberto, Páginas de cine.

Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1988. Cabrera Infante, Guillermo, Un oficio del siglo XX. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1973. Duras, Marguerite, Hiroshima mon amour. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1984. Gubern, Roman, Historia del cine.. Editorial Baber, Barcelona, 1988. Kael, Pauline, Kiss Kiss Bang Bang. Ediciones Marimar, Buenos Aires, 1974. Kaufmann, Stanley, Un mundo en cine. Ediciones Marimar, Buenos Aires, 1972. Mitry, Jean, Diccionario del cine. Editorial Larousse, Barcelona, 1970. Truffaut, François, Las películas de mi vida. Ediciones Mensajero, Barcelona, 1976. Varios, François Truffaut, cineasta. Ediciones Mensajero, 1984.

Arcadia va al cine. No. 9, diciembre de 1984 Arcadia va al cine. No. 16, julio de 1987. Kinetoscopio No. 14, julio-agosto 1992. Kinetoscopio No. 19, mayo-junio 1993. Kinetoscopio No. 45, 1998.

REVISTAS CONSULTADAS



Letra Internacional No. 40, septiembre-octubre 1995



PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

"YA NO ES MÁGICO EL MUNDO" J.L.BORGES

En 1970, con su adaptación, libre y experimental, de la Medea de Eurípides, Pasolini elaboró, en términos míticos y racionales, antiguos y 'contemporáneos', el drama de una mujer que se había escapado del horno seguro y cálido de su comunidad para descender al infierno de un amor El nuevo sujeto nacido de esta orfandad le inspiraba la alienación individual.

dolorosamente, la persona.

que excluía para él cualquier conato de redención. un sujeto que no tiene una relación con su propio

Pasolini hace Medea en pleno fragor de una de las peores crisis de identidad del sujeto europeo: los años posteriores a la segunda gran guerra, cuando la opacidad de las ideologías enfrenta a los sujetos al cadáver de la historia. La Medea pasoliniana es un espejo retrofechado del hombre y la mujer tal como quedaron después del Holocausto, de Hiroshima, de los gulags y los progroms, del obsceno culto a la personalidad o del desarrollo económico sin sentido moral.

improbable, en un viaje de la identidad colectiva a a Pasolini absoluta repugnancia; aún así fue capaz de prever los signos que se imponían y de los que En el momento en que los argonautas se disponen ahora el cine, parafraseando a lo real, se percata: a establecerse en tierra, Medea (Maria Callas) un sujeto despolitizado, por demasiada inocencia experimenta conrabioso desgarramiento el nuevo o por exceso de experiencia, y no solamente estado de cosas. "No fijan el centro", les grita apenas silencioso sino a veces francamente ambiguo intuyendo que habita un mundo nuevo donde los ideológicamente (como los personajes de Oliver actos no tienen significación ritual; si acaso un Stone o los de algún cine español que imita el cine oscuro sentido práctico. En Medea se explicita el de acción nortemericano); un sujeto que ya no tránsito de lo comunitario a lo individual que hace ofrece su cuerpo en la lucha en el viejo sentido posible la confrontación trágica. En ella nace, pasoliniano, no sólo en la lucha política sino en el forcejeo de la sexualidad, que, cada vez más Volver a ese momento en que una mujer, entre devaluada, perdió su sentido de agresión paralizante brumas, se hace consciente de su desarraigo del orden del mundo y se convirtió en una (literalmente su pérdida de raíces, de conexiones imposición de la sociedad de consumo; un sujeto naturales con la Tierra, el Sol, el mundo natural) es que no tiene una relación orgánica con la cultura, para Pasolini también la ocasión de hacer un furioso entendiendo ésta como el espacio de logros inventario del tiempo actual, con una pasión crítica humanos que permite un reposo frente a la angustia; transcurrir, una relación consigo mismo como "Tú no me amas, porque si me amaras no podrías encadenamiento de causas y efectos.

últimas olas del cine comercial de este país, mostró delatarlo que emprende Jean Seberg. sin pudores a este nuevo hombre y a esta nueva Años más tarde, Maria Schneider y Marlon Brando

Una crisis bien temperada

logra, ¡cómo no!, sus signos más visibles.

vivir sin mí, como Romeo no podía vivir sin Julieta". El inventario que de esa realidad hace el cine, reviste Antes, uno al otro, se han mirado y no encuentran diversos grados de conciencia: la comedia nada. Y esa nada que es Jean Paul Belmondo puede norteamericana más burda, y de hecho, una de las ser traicionada impunemente, en el gesto final de

mujer levemente bajo la misma especie de Hans se preguntan el nombre en El último tango en París, Castorp o Madame Bovary. Los personajes de Clue- y se responden con sonidos animales. Aquel less; Something about Mary; The Opossite of Sex, gruñido o ladrido de Marlon Brando puede ser Howard Stern, Very bad things representan el triunfal eliminado sin culpa, su cuerpo puede ser asesinado ingreso en la historia de la nueva especie antes sin trauma porque el espíritu ha huido de él. Un delineada. Otro tipo de cine y de cineastas se plano estático, digamos, una calle de una ciudad detiene en rasgos más sutiles, más inconformes de italiana, por la que no pasa ni va a pasar ningun tal deflagración antropológica. Limando las 'hecho', puede despertar la atención de un direcasperezas de uno y otro, entre ambos se podría tor tanto como un rostro, como la pérdida de hacer un balance de 'por dónde corre el agua...'. equilibrio de unos pies, como la ruta de unas Quedémonos con el segundo tipo de cineastas, manos por un cuerpo tenso. El espacio se aunque sea sólo para protegernos de una úlcera. humaniza, se subjetiva tanto en la secuencia final En su mundo cinematográfico, ellos dan cuenta de de El eclipse de Antonioni —dos amantes que un hombre que se va arrimando a una nueva incumplen una cita, y el lugar de esa cita descentración, tan 'radical' como la que inconclusa que se vuelve protagonista del no experimenta Medea, pero de la que se levanta, no acontecimiento— como en un cine más actual ya el héroe trágico, sino un sujeto opaco y liviano, pero que hereda la lucidez del viejo maestro: el que puede protagonizar un cine que ha roto con cine del taiwanés Tsai Ming-liang, donde también los dogmas aristotélicos e incluso con su propio el espacio se vuelve el centro de un drama —o clasicismo (las narraciones maduras del cine antidrama— de alienación de los que lo habitan, norteamericano de su época dorada) y trata de de los que encuentran en él su propia enfermedad inventar los nuevos relatos para los nuevos sujetos. proyectada. La protagonista de la historia inicial ¡Qué heroísmo, entonces, el de hombres del cine de La aventura de Antonioni, puede perder todo como Godard antes, como Wong Kar-wai ahora! el interés para el narrador, porque el estatuto de Sentir con la clarividencia del artista que la persona éste ha virado. Ya no fija su atención de principio ya no existe y que al evaporarse arrastra en su humo a fin, para registrar una experiencia completa; al personaje y seguir intentando un cine 'argumental'. ahora se atranca en las partes, su interés va y viene, se sedimenta en objetos parciales.

Aquel reclamo del personaje de Liv Ullman al de La crisis del concepto de persona ha sido teorizada Max Von Sydow en La hora del lobo (1968) de por la filosofía e intuída por la literatura, pero en el Bergman: "Una vez dijiste que lo que te gustaba de cine alcanza su más dolorosa materialización y mí era que Dios me había hecho toda de una pieza, que yo tenía sentimientos enteros y pensamientos Esa mutación antropológica que las imágenes en íntegros..."; el reclamo de Sergio, el intelectual de movimiento han acompañado sigue un hilo que Memorias del subdesarrollo, acerca de la mujer empezó con notoria complejidad en los años latinoamericana a quien acusa de ser incapaz de sesenta, sobre todo en las obras de Bergman, 'elaborar los sentimientos', se ha hecho imposible Godard, Antonioni (como ejemplos supremos) y que o anacrónico. La crisis de la persona actual es, se ovilla en sus herederos, tres décadas después: justamente, la incapacidad de albergar sentimientos Tsai Ming-Liang, Wong Kar-wai, Takeshi Kitano, una enteros, cabales, de una sola pieza; éstos son la lista que es imposible de seguir o de inventariar. Tal emanación propia de sujetos reconciliados si no mutación antroplógica se percibe en signos parcos con sus propios demonios, sí con los demonios de e invade, sobre todo, las experiencias fundacionales la historia, entendida ésta como el depósito de un de la persona, de lo que queda de persona. En Sin sentido colectivo de la experiencia del mundo, que, aliento, de Godard, canto de cisne del amor por una parte, redime de la orfandad de la moral romántico, Jean Seberg le dice a Jean Paul Belmondo: individual, y, por otra, hace posible, y con un sentido

43

también completo, la disidencia. Sólo una tal Schnitzler, es desconcertante, en principio, pero es experiencia del mundo, con sus coordenadas todo un cuadro clínico de los relatos lógicas, con sus acuerdos sobre los fundamentos, cinematográficos por venir). posibilita la entereza de la persona.

La otra crisis: el narrador

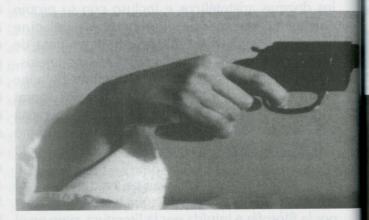
ahora), que son las que traducen con mayor elementales que se repiten como en la pesadilla de literalidad los signos de la realidad, no son ajenas una obra musical minimalista; es el tiempo de la al curso: empuje o desgaste de las ideas; es más, ausencia de explicaciones sicológicas, del lo anticipan, inconscientemente a veces, con predominio de la acción sobre el comentario o la puntualidad.

movimientos del alma y las enfermedades del Y como consecuencia, tenemos personajes que no cuerpo. Lo sabían todo, como Griffith, como Eisenstein, como un narrador en una película de Kubrick. Pero la crisis de la persona es también la crisis del personaje, y, como consecuencia directa, la crisis del narrador.

Ya no es más el tiempo de Griffith ni de Eisenstein, que eran herederos de Dickens, de Balzac, es decir, hijos de la confianza en el progreso y de sus consecuencias morales: necesidad de corrección social, formulaciones éticas... Es el tiempo de Hal Hartley, de Atom Egoyan, de Michael Haneke, del último Chabrol y del último Kubrick, es decir, de la generación para la que la desacralización y la del consumo

Traumnovelle - Relato soñado -, del vienés Arthur rabiosamente moderno, es una nueva pérdida del

Los nuevos relatos se sostienen sobre argumentos débiles, como pegados con mocos: aquellos protagonistas de Happy Together, que no pasan de Las artes narrativas (la novela primero, el cine dos o tres emociones básicas, de dos o tres motivos reflexión, de las anécdotas ínfimas. Como fondo, Sociedades compactas, no en el sentido de haber un sujeto débil, sin densidad y sin memoria, activo logrado para sus miembros felicidad o justicia, pero por inercia. Un hombre unidimensional que rehúsa sí al menos la garantía de unos ideales comunes su propio pasado, rechaza su propia complejidad -hablo, en medio de la agitación de su historia, al abdicarla en el altar de un presente que lo de la Rusia o la Francia decimonónica— condena a un puro aparecer, un puro actuar como produjeron narradores omniscientes como Tolstoi el de los protagonistas del cine de acción, incluso o Balzac, confiados en la verdad de sus del mejor; como actúan, guiados acaso por un impresionantes arquitecturas novelescas. Ellos, oscuro vitalismo de la voluntad, los personajes de como dioses o deicidas, sabían todo de sus la perturbadora Ronin, como actuan los pandilleros personajes: el pasado remoto y el sueño de la de Tarantino o los de Takeshi Kitano, como un puro noche anterior; la explicación de un acto pretérito gesto de afirmación pre o posmoral, por el que ya y la de la acción siguiente; los secretos antes habiase juzgado al Mersault de Albert Camus.



pérdida de aura del mundo dejó de ser postulación dan razón de sus actos y que pueden decir con la filosófica para convertirse en dato existencial, y Kidman de Eyes wide shut: "Una noche no es la que a esa pérdida de aura le opuso una explicación de una vida"; o sea, que tal vez esa reteatralización del mundo basada en las máscaras noche en la que ella sueña y su esposo desvaría por las calles de las 'malas caricias', no tiene -consumo de imágenes, de información, de relación más que con ella misma, sin un antes, ni ideales individuales—. Es el tiempo del Kubrick un después: el acto en sí, independiente, aleatorio. póstumo de Eyes wide shut, quien lleva a un punto Es la consumación de los preceptos formulados por altísimo la disolución de la persona en el fascinante el director francés Alain Cavalier para librar al cine personaje de Nicole Kidman, quien en vez de de las que él considera dos de sus plagas: la reacción pensamientos íntegros, tiene sueños difusos, en vez y el comentario. Presentar el hecho, no la de los actos mecánicos, industriales de la explicación, acciones y no reflexiones, sexualidad, tiene un erotismo virtual, proyectado. recomendaba el director de Teresa y de Libera Me. (La adaptación de Kubrick de la 'opaca' Lo que revienta, entonces, en el cine más habituales en la conciencia de cibernautas —y ya por un auto estrellado. Cada anécdota se agota en no argonautas— enfrentados a perderse en una sí misma y todo objeto inaugura su propia tradición. oscura selva de símbolos: amontonamiento o vacío, Por eso es improbable, o por lo menos abocada al repetición o silencio, erotismo disperso o soledad. fracaso, la interpretación. El director, el hombre que Una espiral que va del video clip más ansioso a la organiza mentalmente la estructura de la historia parábola más meditada. Y por todas partes, no es ya aquel que todo lo ve, sino exactamente un personajes que se relacionan consigo mismos y con lo real a través de diversas mediaciones, nunca directamente; al amor inducido por los otros, a la realidad por los objetos y el mundo sensible, al sexo por el placer, a la ética por el deber. Es decir, estamos frente a la capitulación de la libertad moral en favor del mecanicismo del hombre masa, de su 'buen' carácter y buenas costumbres, de la conciencia 'veleta', nunca igual a sí misma. Las viejas maneras de estar en el mundo marcadas por pasiones inamovibles han cedido ante el tráfico emocional e ideológico.

Muchachas sin historia

Y he aquí, entonces, en el final de Vive l'amour, de Tsai Ming-liang, a una mujer que llora sin consuelo en un parque. Llanto simple, ahogado, en vez del desemboca en el silencio o la abdicación. En otro ignorante de sí. final, el de La ceremonia (1995), de Claude Chabrol, dos muchachas jóvenes, en un epílogo sangriento, asesinan a una familia que las ha acogido. ¿Por qué



matismo de los personajes es otra marca de origen infatuación de una comedia norteame-ricana aquí, del cine de autor moderno. Actos que parecen de un profeta espiritualista allí. ejecutados por piezas de máquinas bien engrasadas. Por ahora, somos más extraños que el paraíso, como Buscar al padre como ciertos personajes de Hartley el título de la película de Jim Jarmush, y como en es, verdaderamente, buscar al padre, nada más y una película de Jarmush estamos de viaje, nosotros, nada menos; un auto estrellado es un auto estrellado peregrinos del cine, y de otras cosas más y que los resortes del deseo se muevan por un auto importantes.

sentido del mundo que desdibuja las relaciones estrellado es que los resortes del deseo se muevan ojo pornográfico que depende de los objetos o sujetos que se expongan a su punto de mira: es esclavo de ellos.

Explicaciones para el llanto de la protagonista de Vive l' amour, para el asesinato de las de La ceremonia no las tienen ni el espectador ni el narrador y, en última instancia tampoco el personaje. ¿Por qué el vitalismo de los personajes de Abbas Kiarostami, cuya estructura dramática no recuerda ni a Dostojevski, ni a Zolá sino a Beckett y a Kafka? Llevados por un impulso ciego, los iraníes de Kiarostami se echan a andar, real o metafórica-mente, y hay en su manera de asumir el camino la evocación del héroe trágico. Pero el héroe trágico se confrontaba frente a un absoluto: el destino. El héroe de Kiarostami, el hombre —o el niño- que busca, se agota en su propia grito autodesafiante y con consecuencias sociales búsqueda, busca porque no podría hacer otra cosa, de los burgueses de Teorema, de Pasolini: la pero no entiende por qué lo hace. Es obstinado y desesperación moderna es estrictamente privada, absurdo como un 'héroe' de Kafka y de Beckett, e

En cambio, el narrador-héroe de la novela del siglo XIX, que, no vale la pena insistir, es la madre del cine, hace un intenso ejercicio de discernimiento del mundo, de un nuevo mundo que surgía de las cenizas del anterior a una velocidad de vértigo, con una movilidad mental y social nueva en la historia. Los novelistas fueron los primeros en sentirse obligados a intentar un reacomodo moral, una búsqueda de sentido y/o de justificación de las nuevas costumbres. Y lo hacían con altivez y soberbia, con comienzos y finales que se abrazaban entre sí. El responsable del relato —de los relatos de este último fin de siglo está obligado a la humildad, a las vacilaciones, a ser abierto de principio a fin, a no concluir. Es como un viajero que va con cuidado mientras se hace al misterio de las piedras y de los soles de la nueva tierra. Mientras el homo videns se acomoda en el carril de la 'historia', todo serán tanteos, aproximaciones, éstas asesinan, por qué aquélla llora? El auto- balbuceos, así en la vida como en el cine —o la



el cinema liquid del ciberespacio a uevas realidades en el cine de ciencia ficcion

FELIPE CÉSAR LONDOÑO L.

"EL CIELO SOBRE EL PUERTO

TENÍA EL COLOR DE UNA PANTALLA

DE TELEVISOR SINTONIZADO

EN UN CANAL MUERTO".

WILLIAM GIBSON, NEUROMANTE. 1984

El ciberespacio v la realidad virtual

lando William Gibson escribió Neuromance en 1984, no anticipó que sus planteamientos El cine es, por definición, un arte que permite revolucionarían los conceptos de espacio real y espacio imaginado en la ficción. La palabra las palabras, universos nuevos, distintos tanto al 'ciberespacio' que inventó Gibson en su novela se convirtió luego en ciudades digitales, comunidades virtuales, arquitectura líquida y todo un vocabulario que, gracias a Internet y las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, amenaza con popularizarse no sólo en la ficción sino también, en la vida cotidiana. El cine no ha estado ajeno a este proceso. Neuromancer dio paso a un nuevo subgénero de la ciencia ficción, el ciberpunk, centrado en narrar historias relacionadas con el ciberespacio y la realidad virtual. Si bien casi ninguno de los filmes ciberpunk hechos hasta ahora habían logrado captar la atención del público (The Ciberespacio es la traducción literaria del concepto Lawnmower man y Johnny Mnemonic, entre otros), de 'visualización' de los polígonos rudimentarios películas como The Matrix de los hermanos de Ivan Sutherland generados sobre pantallas Wachowski, Existenz de David Cronenberg y The pixeladas. Sutherland crea en 1963 el Sketchpad y Thirteenth Floor, se han encargado de revitalizar este subgénero y abren de nuevo la discusión entre el 'viejo' medio cinematográfico y las nuevas búsqueda de la nueva visualización de la tecnologías. ¿Cómo hacer visible en la pantalla cinematográfica los nuevos espacios imaginados por los escritores de ciencia ficción y los arquitectos Vannevar Bush y publicado en el número de julio del ciberespacio? ¿Cómo será la nueva estética de de 1945 por la revista Atlantic Monthly. Bush, un los escenarios virtuales? Retomando el concepto de Marcos Novak sobre el diseño del ciberespacio procesador teórico de información llamado Memex como 'arquitectura l'quida', es posible afirmar que que permitía al usuario disponer de una gran cantidad el cine se enfrenta hoy a la tarea de materializar las de información, similar a los conocidos navegadores construcciones 'desmaterializadas' del ciberespacio, de Internet (estilo Netscape o Internet Explorer). de concretar, con formas, espacio y luz, las Sin embargo, fue en 1968 cuando Doug Engelbart, escenografías líquidas de la ciencia ficción.

cine y cuestiona su estructura interna. ¿Podrá el cine algún día superar su carácter pasivo para dar paso punto lo digital puede transformar el lenguaje llenó la imaginación del hombre con imágenes de su propia experiencia. Pero ahora hay muchas otras experiencias audiovisuales relacionadas con las nuevas tecnologías, nuevos conceptos de multimedia e interactividad que el cine tradicional aún no puede asimilar. La simultaneidad, la interactividad y los nuevos soportes hacen repensar el papel como industria del espectáculo.

'pensar en imágenes' y crea, en combinación con mundo real como al de los otros universos estéticos. Gibson, escritor con una enorme capacidad de imaginación (ha ganado los más importantes premios de ciencia ficción como el Philip K. Dick o el Nebula) inventa universos paralelos, palabras nuevas, personajes irreales y espacios híbridos en fábulas proféticas que parecen narraciones cinematográficas. El ciberespacio es "una metáfora que nos permite alcanzar cualquier lugar de lo que consideramos civilizado... es un espejismo en el cual podemos realizar nuestros deseos y sueños sin siguiera estar presentes", según sus propias palabras. con él, la transformación de la información (hasta ahora sólo en caracteres) en lenguaje visual. La información había comenzado desde antes con un ensayo titulado As We May Think, escrito por científico militar de alto rango, describe un del Stanford Research Institute, dio los primeros paso Pero además, el concepto de ciberespacio afecta al en la definición del concepto contemporáneo de imagen digital e interactividad gracias a sus propuestas de diseño de información en el espacio. a la interactividad de los espectadores? ¿Hasta qué Engelbart diseñó el sistema NLS (on Line System) que prefiguraba numerosas ideas y conceptos cinematográfico para volverlo participativo? El cine originales, tales como el uso de ventanas, ratón, correo electrónico y posibilidades de relacionar documentos. Propuso la idea del bitmapping que sugiere una alianza entre la información binaria (bit) y la cartografía (mapping), como una guía de exploración de las nuevas fronteras de la información. A cada pixel del ordenador se le asignó un fragmento de información de la memoria principal, con dos tradicional del cine como realización artística y valores: cero y uno. De esta manera la pantalla del ordenador se convierte en una rejilla de pixeles, en un espacio bidimensional que puede ser explorado.

Engelbart dotó a la información de atributos

'manipulación directa'. La información está presente ciencia ficción en la construcción de mundos en la pantalla y es posible manipularla a través de experimentales. 2001: Odisea del Espacio (S. un mecanismo que llamó mouse. La ilusión de la Kubrick, 1969), inspira muchas películas 'proximidad táctil hizo parecer que la información posteriores, incluyendo la trilogía Star Wars (G. estaba más cerca de la mano, que la imagen a la Lucas, 1977), pero también a arquitectos y vista se podía manipular, que los íconos se podían diseñadores contemporáneos. mensional".

Cine y representación del espacio

El cine es un medio ideal para visualizar y recibe estímulos eléctricos. Para William Mitchell, comprender, mediante representación esceno- el cuerpo idealmente dividido e inscrito en un gráfica, los espacios imaginados por los arquitectos círculo evoca el tema humanístico de las propordel ciberespacio. La relación más profunda entre ciones del hombre dibujado por Leonardo Da Vinci, arquitectura y cine se da en la manera como el cine pero también, la fragmentación de la figura humana presenta el espacio. El cine aporta a la arquitectura en las ciudades digitales y el ciberespacio. una nueva mirada mediante la representación móvil. El cine explora las interfaces y las tecnologías Si la pintura o la escultura ofrecen una visión sensoriales avanzadas con Johnny Mnemonic (R. parcializada de la arquitectura, el cine la representa Longo, 1996). Longo, escritor, pintor, realizador de de la mejor manera a través de la imagen dinámica. cortometrajes y autor de la serie Historia desde la En el cine, la arquitectura y la escenografía se cripta, debutó como director de largometrajes con integran y todos los espacios pueden recorrerse una historia futurista de William Gibson, en la que mostrando sus diversos ángulos. La única diferencia Johnny (Keanu Reeves) tiene el don de almagenar del cine con la arquitectura, con relación al gran cantidad de información en su cerebro y por movimiento, dice Jorge Gorostiza, es que el ello mismo, imaginar nuevos mundos construídos espectador cinematográfico no recorre los espacios sólo con la ayuda de los computadores. Aunque libremente, sino guiado por el director de la con un irregular resultado, la película avanza en la película. Rero esto esta cambiando gracias a las definición de la 'arquitectura líquida' del ciberespacio. posibilidades que ofrece el entretenimiento digital. Una arquitectura, o una escenografía en términos El cine de ciencia ficción crea, usando el mundo cinematográficos, que necesariamente debe tener real como punto de partida, universos radicalmente forma, color y movimiento para ser percibida. diferentes para futuras comunidades. Filmes como The Matrix (Andy y Lafry Wachowski, 1999), Trip to the Moon (G. Melies, 1902) o Metrópolis (F. mezcla elementos de la Biblia, mitología griega, Lang, 1926) son pioneros en la representación misticismo, budismo zen, artes marciales, armas de ficticia de expresiones sociales y de valores fuego y realidad virtual para explicar la aventura

espaciales e involucró el principio de su espaciales nuevos que influencian a diseñadores de

mover dentro del espacio de la pantalla. Así, el ratón Rainer W. Fassbinder llevó al cine Welt am Draht, permitió al usuario entrar en el mundo virtual y basada en la novela Simulacron III de Daniel F. manipular la información que había en él, más allá Galouye, donde por primera vez se discute en el de un simple dispositivo para 'indicar'. Por primera cine la posibilidad de la realidad virtual desde una vez en la historia, dice Peter Weibel, la imagen se perspectiva social y tecnológica. Como en el Show convierte en un sistema dinámico de secuencias de Truman (P. Weir, 1998), la novela de Galouye de acontecimientos de variabilidad acústica y visual plantea la historia de una empresa que instala una y de información virtual que sólo depende del gran simulación por computador de una ciudad que observador. Ello da origen al ciberespacio como es habitada por una población que cree vivir en el visión de una realidad virtual que integra al mundo real. La empresa ensaya sus productos en el observador con el medio técnico, y en la cual los mundo simulado y después de probarlos, los instala espectadores son a la vez actores. El ciberespacio, en el mundo real. Mas allá del concepto de la dice Weibel, es "el medio más grande jamás simulación, The Lawnmower man (B. Leonard, desarrollado para lograr en el observador la 1992) presenta la realidad virtual como un espacio sensación de encontrarse en una realidad virtual, explorable donde es posible jugar, conversar o hacer en una simulación dinámica de un mundo tridi- el amor. En la adaptación de la historia de Stephen King, un investigador científico (Pierce Brosnan) usa la tecnología de los computadores para transformar a un hombre retrasado (Jeff Fahey) en una supercriatura. La escena clásica de la película es el cuerpo de Jobe Smith dentro de una esfera, mientras

de Neo (Keanu Reeves), un pirata informático que, gracias a los esfuerzos del líder rebelde Morfeo (Laurence Fishburne), se da cuenta de que el mundo en el que vive no es real, sino una prisión ciberespacial creada por las máquinas que dominan la Tierra. Los dos personajes centrales del filme consiguen, en un hipotético futuro dominado por los ordenadores, darse cuenta de que la existencia de los seres humanos ha sido reducida a una realidad virtual de la que muy pocos consiguen escapar. Para los hermanos Wachowski, escritores y directores de la película, "es un escenario parecido al de El show de Truman, sólo que no es la televisión, sino los ordenadores los que controlan la existencia no sólo de un individuo, sino de toda la población" y se han inspirado para ello, en las películas de Stanley Kubrick, Ridley Scott, George Lucas y Fritz Lang.

La acción se sitúa en un futuro indeterminado, después de que la humanidad haya perdido la guerra contra las computadoras. Derrotadas por la inteligencia artificial, las personas viven en el Matrix, un programa de realidad virtual, ajenas a la esclavitud a la que están sometidas. Las máquinas 'cultivan' bebés para alimentarse. La esperanza del hombre está en manos de un puñado de rebeldes que viajan por el mundo real en una nave destartalada. Allí, entre los restos del apocalipsis nuclear, Morfeo busca al elegido, a la persona que será capaz de derrotar a la tiranía sin alma de la inteligencia artificial. Encuentra a Neo dentro del Matrix, lo saca del ciberespacio y, una vez reciclado como ser humano completo, le enseña que la mente puede llegar a controlar la materia.

Escenografías líquidas

El cine de ciencia ficción utiliza hoy argumentos narrativos que incluyen aplicaciones mediáticas intearctivas y chips cerebrales que superan las interfaces electrónicas clásicas para vincular al cerebro con el campo digital y facilitarle la navegación en el ciberespacio.

La arquitectura de los espacios virtuales, creada por narradores y diseñadores, responde a principios abiertos que se adaptan, como trazados urbanos, a las comunidades que las habitan. Pero el ciberespacio no es la arquitectura tradicional. La simulación virtual niega la geometría y es antiespacial porque los bits presentan ubicaciones y lugares que son sombras electrónicas de espacios públicos y edificios reales. Para Marcos Novak, el espacio virtual es una 'arquitectura líquida' que se diseña con las relaciones fluctuantes entre elementos abstractos, es una arquitectura con partes fijas y nexos variables que tiende a la música.

Como en las 'arquitecturas líquidas' el cine de hoy se enfrenta al reto de diseñar 'escenografías líquidas', es decir, hacer visible, gracias a complejos procedimientos digitales, los espacios virtuales indefinidos que imaginan los narradores y que propician las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

Cine y realidad virtua/

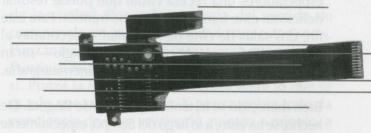
Lo que empieza a narrar ahora el cine tiende a transformarlo desde su estructura interna. ¿Seguirá el cine en su formato tradicional? ¿Cambiará su estructura con las nuevas tecnologías? Randal Walser, director del proyecto de investigación sobre la/realidad virtual de Autodesk considera los centros de juegos (playhouse) del ciberespacio como el sucesor del cine. En ellos, la audiencia puede crear por sí misma una narración cimetagráfica, y mientras que el dramaturgo y el realizador cimentográfico intentan comunicar la idea de una experiencia, la audiencia, como diseñadora de espacios (spacemaker) intenta comunicar la experiencia misma. Los centros de juego, que surgen en Estados Unidos, Japón y Gran Bretaña en 1990 y 1991, poseen todo el equipamiento necesario para transmitir a la audiencia la experiencia de una inmersión corporal en la realidad virtual. Virtual Word Entertainments (Entretenimentos del Mundo Virtual), instala su Battle Tech Center (Centro de Batalla Tecnológica) en Chicago en 1990 y lo describe como el "primer simulador multijugador, interactivo en tiempo real del mundo, que permite que la gente exista e interactúe en un universo virtual". Como en una sala de cine, existen varios espectadores, pero cada uno de ellos está relacionado con los otros en red, de modo que cada espectador- actor puede ver cómo los demás, iban moviéndose por el mismo campo de batalla. En Gran Bretaña, W Industries instaló su sistema Vituality en una sala de juegos de Londres, donde los espectadores, provistos de cascos visualizadores y mandos instalados en los brazos de los asientos, pilotean juntos unos reactores de despegue vertical.

Benjamin Woolley establece un paralelismo entre En síntesis, cine y ciberespacio guardan hoy una los orígenes del cine y las experimentaciones de estrecha relación y abren caminos nuevos que estas empresas de realidad virtual. El cine surgió avanzan paralelamente al desarrollo de las nuevas con espectáculos tecnológicos muy llamativos en tecnologías. Es posible que en los futuros medios exposiciones mundiales y centros de diversión. A audiovisuales el espectador también sea actor finales del siglo XVII, cuenta Woolley, el pintor de porque el espectador de la imagen ya no será pasivo Edimburgo Robert Baker construyó una rotonda en ni tampoco la máquina que la procesa. Ya no existirá Leicester Square (muy cerca del lugar donde se una estructura, sino una 'metaestructura', como una instaló Virtuality en 1990) en el que colgó paisajes síntesis de lecturas de varias imágenes superpuestas pintados de lugares exóticos para crear entre los en las que se exige una participación activa del diespectadores la ilusión de que se encontraban en rector y del espectador- autor (o 'interactor'). El los sitios representados. Edison, con el kinetoscopio, objeto de los nuevos escenarios fílmicos posiblemente creó un dispositivo para contemplar imágenes en será la información binaria, que permita la movimiento. En su momento, sin embargo, era interactividad en las artes mediáticas y finalice con prematuro hablar de un entretenimiento masivo. el tradicional papel pasivo del observador en una Con las nuevas tecnologías, se generan lugares de película. entretenimiento, pero todavía en una etapa experimental que no crea una competencia directa con el cine y para muy pocos espectadores. ¿Cómo pasar de una infraestructura pensada para los mercados de masa y el consumo pasivo, a una industria de hipermedios interactivos personalizados?

Las aplicaciones digitales interactivas, al contrario del cine, son casi todas diseñadas para ser observadas y manipuladas por una sola persona. Mientras que el cine —al igual que el teatro y la literatura construye su narrativa con base en las tensiones Benedikt, M., Cyberespace: firts steps. sicológicas entre sus personajes, el ciberespacio se basa en el movimiento espacial individual, como forma narrativa propia de los videojuegos.

En la representación fílmica, el montaje, sintaxis del lenguaje cinematográfico, permite encadenar las imágenes y sonidos según el orden estético e ideológico del realizador-autor. Al igual que en el cine, en la representación digital también hay planos, pero en este caso su montaje es asociativo Mitchell, W. J., City of Bits. Space, place, and the Infobahn. y múltiple, y puede abordarse de diversas formas, según el espectador.

Mientras el cine tradicional intenta mantener a toda costa la sensación de ilusión de lo que se está percibiendo, a medida que se va navegando por el ciberespacio se tiene la sensación de avanzar en espacios que desaparecen apenas los dejamos de mirar. Para Lev Manovich, la estética ZDNET. Cambridge, Massachusetts. 1998 digital es sorprendentemente afín a la estética de la vanguardia de izquierdas del siglo XX, donde "lo más importante es la reaparición periódica de la maquinaria, la presencia continua del mensaje del canal de comunicación" para impedir que el sujeto caiga en el mundo onírico Barcelona, España. 1995. de la ilusión por mucho tiempo en una permanente dialéctica de concentración y distanciamiento".



Massachusetts Institute of Technology. U. S. A., 1991

Gorostiza, J., La imagen supuesta. Arquitectos en el cine.

Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, España. 1997.

Manovich, L. (1998), "Estética de los mundos virtuales".

Revista El Paseante Nº 27-28, Ediciones Siruela. Madrid.

The Mit Press, Boston, 1.995.

Penz, F. Thomas, M. Ed. Cinema & Architecture

British Film Institute. Gran Bretaña, 1997.

Rivas, Carlos N, "Cabezas Parlantes". Entrevista con William Gibson

Weibel, P. (1998), "El Mundo como Interfaz"

Revista El Paseante Nº 27-28, Ediciones Siruela, Madrid,

Weibel, P., "Realidad Virtual". En Media Cultura. ACC L'Angelot

Woolley, B. I., El Universo Virtual.

Acento Editorial. Madrid, España. 1994.

NUEVAS HISTORIAS PARA LOS M15M05 0J05

Iuan Guillermo Ramírez

nuestras pupilas. Sus aliados son la Embajada de sembrada en la conciencia del espectador, que tiene Francia y Cine Colombia. Y su fin es ofrecer a los que ver con la ubicación de la mirada en el sendero espectadores una receta visual que puede resultar de lo siniestro y de lo melancólico: tono y estilo de deliciosa: cine francés y sólo cine francés. Para este la misma fuente de inspiración de la película, la fin, dos salas de cine de la capital —decoradas al novela homónima de Honorato de Balzac, escrita mejor estilo francés de comienzos de siglo—serán en 1832. Así, comienzan a desfilar los grandes

hecho, se ha visto, a lo largo del tiempo, especialmente en el cual su presente y su identidad están unidos cuando se presenta la ya famosa Semana del cine en la incertidumbre. El coronel Chabert es el héroe francés, una verdadera aceptación por estas de la famosa batalla de Eylau y regresa de entre los películas, pues las inmensas filas de personas muertos para librar otro combate, su peor batalla: impacientes frente a la taquilla en procura de una volver a cautivar a su bella esposa, la condesa boleta manifiestaban un apetito audiovisual Ferraud, que no podía ser encarnada sino por la indiscutible. Ahora, ese deseo por el cine francés hermosa Fanny Ardant. puede ser colmado con mayor tranquilidad pues la programación se ha extendido en el tiempo y no existen las limitaciones de la fugacidad en la programación.

De este gran abanico de posibilidades fílmicas, historias visuales, recreaciones históricas, comedias, intrigas, se han seleccionado, en el presente texto, algunas que permiten un acercamiento ligero a la producción cinematográfica contemporánea francesa tanto desde las nuevas miradas de los jóvenes realizadores como desde los aportes de los grandes directores.

UN HONOR PARA HONORATO VEL CORONEL CHARERT YVES FINGELD)

El coronel Chabert es la primera película del camarógrafo francés Yves Angelo, quien trabajó con cineastas tan diversos como Alain Corneau, Bertrand von Effenterre, François Dupeyron y Claude Miller. Se trata de una producción lujosa, una creíble

reconstrucción de época y sobre todo, un ambicioso modelo literario. Desde las primeras imágenes se crea una verdadera simultaneidad visual y sonora: el viento que golpea los árboles acaricia el pasto y toca hasta las nubes; la serena música de Beethoven (en este caso) y la luz azulosa que todo lo llena, intentan alimentar de calma un campo de batalla azotado por la tempestad. Y en el suelo descansa para siempre un cuerpo lleno de sangre. La escena semeja una pintura que intenta expresar la inutilidad de aprehender los colores brillantes a pesar de que se marquen los relieves y la profundidad.

Efectivamente en El coronel Chabert, la imagen logra Cine Cinema es un proyecto que empieza a seducir plantear algo más que una irritación artificialmente destinadas con exclusividad a esta cinematografía. actores: el coronel Chabert, interpretado por Gerard Depardieu, quien encuentra en su papel el medio Bien merecido se lo tenía el público de Bogotá. De ideal para encarnar un fantasma del pasado glorioso,



"El coronel Chabert" de Yves Angelo. 1994.

Otra de las grandes sorpresas de la película es ver de nuevo reunidos en pantalla a la pareja venenosa y apasionada de la película La mujer de al lado de François Truffaut. Fanny Ardant hace vibrar con su falsa contingencia afiebrada, necesariamente indiferente y cínica, profundamente vulnerable. En ese mundo en el que la monarquía se restaura en los valores burgueses, la condesa no cuenta más que con la fortuna heredada de Chabert, con la cual asegura su estatus social y conyugal. Su segundo esposo, el mejor ejemplo de lo pusilánime, intenta obligarla a sacrificar sus más íntimas ambiciones. Un pequeño personaje vestido de negro, misterioso y silencioso, va a ser el árbitro, el testimonio y el soporte de Chabert en su combate frente a la condesa: es el abogado defensor Derville "El odio" de Mathieu Kassovitz. (interpretado por Fabrice Luchini), un espíritu insondable que deambula por su oficina y, también, de la ciudad. Punza la ausencia del sentido de de la sociedad.

COMO EN CAMOA LIBRE (EL DOID, MATHIEU KASSOVITZ)

Kassovitz, el silencio y la quietud eran palpables. televisión—, distraen la atención de este viaje a los Los espectadores habíamos recibido un duro golpe. infiernos. El guión de la película arranca de un El impacto no tenía nada que ver con el efectismo hecho real: la muerte del joven Makomé, víctima visual ni con esa violencia a los que ya estamos de la agresividad policial. Á partir de ahí, un barrio acostumbrados. Más bien tenía uno la sensación en la periferia de París vive una noche de guerra de haberse asomado al borde mismo de la nada, con la policía. Tres jóvenes inseparables: -Vinz, de la falta absoluta de cualquier rumbo, de la un judío que alimenta el odio y la violencia; Said, desesperanza, de la exclusión de todo y de todos un árabe que no sale de sus trampas; y Hubert, un como modo fatal de supervivencia. Así que, mudos joven negro que intenta sobrevivir pacíficamente y evitando el roce, salimos a la calle, como si protagonizarán la jornada más densa de sus vidas, hubiéramos sido testigos de una ejecución. Y lo cargada de una violencia esencial, la violencia de habíamos sido en buena parte. Porque el segundo estar o de 'ser ' fuera de lugar. largometraje del realizador francés Mathieu El odio está ideada y construida desde la intensidad aparición en la pantalla.

el aire de pesadilla de la periferia urbana y la elude un tratamiento de la imagen que podríamos continuación de ese sueño insufrible en el centro tildar de enfático.



por los nauseabundos problemas de los hombres pertenencia en nuestra sociedad para estos seres. de una época. El coronel Chabert es una película Punzan sus diálogos, más gesto y grito que palabras. sobre la muerte, sobre la vida, sobre un fantasma Punza su relación con el entorno y la de ellos entre que regresa a ocupar un lugar en la mesa de juego sí. Punza la tensión esquizofrénica entre lo que se es y lo que se quisiera ser. Y punza, sobre todo, la conciencia de estar asistiendo, minuto a minuto, a una caída que presagia un terrible aterrizaje.

La caída, que dura 24 horas, acaece sin pausas ni retrocesos. Sólo dos insertos —el viejo de los Finalizada la proyección de El odio de Mathieu urinarios y el niño que cuenta la emisión de

Kassovitz nos sitúa precisamente ahí, en el lugar de los últimos quince segundos. El relato se resuelve del testigo presencial, impotente y sospechoso, ante en la ambigüedad narrativa. Rodada en blanco y unos jóvenes llamados a la destrucción desde su negro y con sonido directo, dista mucho de estar hecha 'con las tripas', como pudiera sospecharse a El odio es una película sobre la violencia social la vista de su talante rabiosamente denunciador. urdida con alambre de espinas. Punzan la brutalidad Llama la atención, desde el principio, una mezcla policial y sus víctimas hasta la muerte. Punza la de estilos con los que el director parece distanciarse psicopatología de estos jóvenes errantes sin del reportaje urbano inicial: cámara en mano, ocupación, ni futuro, ni memoria, a no ser la que agitación, fotografía porosa; para deambular luego provoca la venganza de una muerte injusta. Punzan por un cuidadísimo ajuste del encuadre que no



"Beaumarchais, el insolente" de Edouard Molinaro.

LA INSOLENCIA DE UN LIBERTINO (BEHUMARCHAIS) EL INSOLENTE EDQUARD MOUNARD)

Músico e inventor, negociante y agudo político, diplomático y comerciante de armas, editor, polemista, libertino y literato... Beaumarchais es fiel reflejo del siglo XVIII. La película Beaumarchais, el insolente, de Edouard Molinaro, adaptación de una obra inédita de Sacha Guitry, uno de los autores franceses más ingeniosos de principios de siglo, nos invita a conocer un personaje polifacético, enamorado de la libertad y del saber, amante de la acción. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), autor de El barbero de Sevilla y de Las bodas de Fígaro, irrumpe en el panorama de la actualidad francesa al margen de cualquier celebración oficial. Tal vez sólo un actor francés podía interpretar a este personaje con soltura: Fabrice Luchini, acompañado en sus diversas empresas por una pléyade de actores consagrados (Michel Serrault, Michel Piccoli, Jean-Claude Brialy) o prometedores (Sandrine Kiberlain, Manuel Blanc). A través de las peripecias fabulosas de la vida de Beaumarchais, la película nos permite descubrir múltiples facetas de este autor dramático: un magistrado que no duda en atacar a príncipes de sangre e incluso al Parlamento, consejero oculto de los reyes Luis XV y Luis XVI, suministrador de armas a los insurrectos americanos, negociante, esposo, amante y amigo infiel. Fabrice Luchini esboza un Beaumarchais difícil de comprender, con sus defectos y sus virtudes, poseedor de un gran talento, aunque en ocasiones decepcionante, infiel y voluble. El actor tiene el aplomo y el brillo del personaje, su locura latente, su audacia llena de vitalidad. Con él, la película nos hace cómplices de la gloria, la fortuna y la felicidad de un hombre

que se encuentra a caballo entre dos épocas: la del Antiguo Régimen que concluye, y la moderna que se inaugura con la Revolución de 1789. La película ha seleccionado una de las más rocambolescas misiones de las múltiples que Beaumarchais Ilevó a cabo para el rey. Aquella que le condujo a luchar contra el caballero de Eon —legendario espía del rey cuya identidad sexual permaneció indefinida durante su vida- para recuperar una correspondencia diplomática muy comprometedora para sus relaciones francoinglesas. Su amor por la libertad y el rechazo de la opresión de un pueblo por otro, hicieron que Beaumarchais convenciera a Luis XVI de que aportara, por mediación suya, una ayuda militar importante y secreta a los insurrectos americanos (1776-1778) en su Guerra de Independencia contra Inglaterra, rival de Francia. Una de las escenas más inolvidables de la película nos muestra a Beaumarchais, traductor de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América, cuando logra que Luis XVI se estremesca al conocer la existencia del "derecho más sagrado del pueblo...: el derecho a la felicidad". En eso reside, tal vez, el carácter universal del mensaje de Beaumarchais, siempre tan actual y tan subversivo.

LA DECADENCIA DEL VALOR GUERRERO LEL CHEXTAN CONANA REATERNO THVERNIER)

El capitán Conan es quizás una de las obras más duras y complicadas de Bertrand Tavernier. Se trata de una película que requiere tanto de paciencia como de sensibilidad pues está más dirigida a la mente que al corazón. Tratada con cierto distanciamiento que pretende dar un enfoque crítico pero objetivo, El capitán Conan es una obra

"El capitán Conan", de Bertrand Tavernier.



estremecedora por su contenido y por la reflexión que conlleva. Tavernier no intenta emocionar burdamente, ni provocar la lágrima fácil. Lo que hace es mostrar la terrible y absurda realidad de la guerra, la de la Primera Guerra Mundial, especialmente cruenta por su lucha cuerpo a cuerpo y por ser el símbolo de un mundo de valores en decadencia. A través del capitán Conan, interpretado magníficamente por Philippe Torreton, se nos desvela toda la brutalidad de la guerra en su estado más salvaje y primitivo. Conan, que tiene el grado de capitán pero se siente un simple guerrero, sólo sabe luchar y está entrenado para ello por una altiva y despiadada jerarquía militar acaparadora de las glorias de la victoria. Se trata en definitiva de cómo una clase impone sus valores a otra, sacrificándola en nombre de mitos sagrados como la patria, la religión, el valor, la hombría... En este sentido, la película contiene escenas de gran ironía como cuando un exponente de la jerarquía militar proclama bajo la lluvia la victoria mientras los soldados se van retirando discretamente, al son de una desafinada Marsellesa, víctimas de cólicos devastadores. Toda la parafernalia, la recargada y ridícula solemnidad del acto, se viene abajo. Esta es, en cierto modo, la idea de la película: la inutilidad de tanta sangre, de tanta destrucción, salvo para vanagloria de unos cuantos.

La película es densa, grave en muchas ocasiones, sarcástica en otras. El hecho de que sea un poco confusa y cerrada en ciertos momentos, no le quita el mérito de ser una inteligente y comprometida obra que tiene el valor de abordar en términos serios y reflexivos, sin concesiones al espectador, una de las vertientes de la destrucción humana. Rodada principalmente en escenarios tristes, áridos y nostálgicos de los Balcanes y Rumanía, destaca una espléndida fotografía de ocres, marrones y rojos, entre los que se destaca, como elemento perturbador, el azul oscuro del uniforme de Conan. Entre la música de la película sobresale una emocionante canción rumana, que, con reminiscencia de nana pone el dulce y humano contrapunto a unas imágenes donde la locura de los hombres se nos aparece en todo su horror.

El músico de Versalles l'Todas las mañanas del mundo. FLAIN CORNEAU)

'Sufrimiento, pobreza artística, rechazo a todos los llamados del corazón, sólo creer en el dolor... Así la música que hará será más bella'. Esta máxima austera también la pone en práctica el realizador Alain Corneau quien, desembarazado de las falsas tentaciones que lo llevan a ser considerado como un maestro de la cinematografía gala, se esconde en la sombra inédita del jansenismo, en ese texto esculpido por Pascal Quignard y en su acercamiento amoroso a la música para dirigir Todas las mañanas del mundo. La película registra el recorrido iniciático de un joven músico, Marin Marais, quien se convertirá en uno de los músicos más escuchados en Versalles. Todo lo contrario le ocurrirá a su maestro, Sainte-Colombo, quien rehusará los honores para consagrarse exclusivamente a su arte.

La historia tiene lugar en Francia, algunos días después de las guerras religiosas, antes del arribo de la Ilustración. Sainte-Colombe es interpretado por Jean-Pierre Mireilley Marin Marais, por Guillom y después, por Gerard Depardieu. Y es precisamente Depardieu, ya viejo, el narrador de la historia. Sainte-Colombe está, en su espiritualidad, lleno de furor mudo contra su tiempo y contra la voluntad del gusto dominante en las gentes de la corte. Este profesor de viola da gamba se encierra en la música como si escribiera una y mil veces una carta a su esposa ya difunta. No asume la existencia de sus dos hijas, Anne y Carole, y mucho menos la de su alumno que se convertirá en un hombre rico y consentido de la corte.

Alain Corneau regresa al trabajo fílmico golpeando el corazón del público, en un espiral litúrgico grave y fascinante. La película se abre en dos historias, en dos películas en donde prevalece la misma familia, en donde el plano fijo no significa la ausencia de movimiento del espíritu. Son dos viajes informativos, iniciáticos, iniciatorios: el uno en un espacio —la India y todos sus sortilegios— y el otro en un tiempo —el siglo XVII y todos sus problemas—. Como si estuviera formulando una petición moral por una ética del arte contra el Estado, Corneau se lanza a un verdadero desafío desenmascarando los falsos valores de lo bello en la actualidad.

Augusto Bernal Jiménez

"La experiencia es sólo un instrumento limitado..." Antonioni

La primera aproximación al cine de Guillermo Avarez la tuvimos a mediados de los años ochenta, en la sala alterna del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Allí, dentro de una audacia particular, nos presentó unos trabajos desarrollados en la Escuela de Estocolmo, donde había realizado sus estudios cinematográficos luego de "venir del teatro como actor y asistente de dirección, arrastrar cables en los Estados Unidos y Europa" (1). Se pudo apreciar Acto sin palabra (1979), singular estudio sobre una pieza del dramaturgo irlandés Samuel Beckett donde el "espacio cinematográfico era invadido por un odioso aparato que crujía, mientras se dirigía a un par de bultos, los cuales eran hurgados por éste para que de su interior emergiera un hombre adormilado". Su simplicidad y forma descomplicada de manejar tanto lo teatral como lo cinematográfico, nos sorprendió por una razón: nuestra única referencia hasta ese momento de los trabajos donde hubiera intervenido este director de teatro irlandés era, el cortometraje Film (de Alan Scheneider), rodado en Nueva York en 1964, con guión y supervisión del mismo Beckett, sin diálogos y con tan sólo un sonido: "¡sssh!", que emitía Buster

Durante la misma sesión, 'Alvarez mostró su documental Sociedad subterránea (una jornada de viernes bajo Estocolmo), (1981), registro directo de la vida subterránea de aquellos habitantes que utilizan, viven y trabajan en el metro de esta ciudad. con un método que puede parecer meramente descriptivo, similar al utilizado por los reportajes televisivos en los que no se dan concesiones a las imágenes. Sus siguientes trabajos fueron considerados como una primera aproximación dentro del campo actoral, producto de su estadía en Suecia: Espejismo (1983), un mediometraje donde actúa y dirige utilizando el asesinato y el suicidio como forma de expresión de un hombre lațino que busca expiar sus culpas mediante la utilización de un personaje vacío y nostálgico interpretado por el mismo 'Alvarez. Con Las tentaciones de San Antonio (1984) se acerca más a las formas de una búsqueda de experimentos relacionados con los movimientos internos del cuadro, utilizando como pretexto un trabajo del pintor español Salvador Dalí.

De igual forma procede en su primer trabajo realizado al volver de Suecia, *Fotosíntesis* (1985), **El Intruso** en donde descompone la cotidianidad de un

VIENTO

(Guillermo Alvarez, 1996/99)

cuento de Jorge Luis Borges.

1999) (2), un tríptico de personajes conformado por una pareja pas.. de esposos y un juez quienes componen un juego de situaciones Lo particular de El intruso radica en la forma como se expone

El guión, producto de su etapa profesional en Suecia, es la escena. "adaptado" de manera atrevida a un "territorio ajeno": una Cabría preguntarse si dentro de la construcción del espacio población de clima cálido cuya atmósfera interior adolece de escénico, incluir tanto al juez como figura representativa y a criterios propios del lugar, dentro de una historia que pareciera una cama desnuda que sirve de diván para tomar no culminar en ninguna parte. Esa forma es explicada por el determinaciones, se planteó dentro de la configuración del director en la pasividad y aparente delirio de una pareja que llamado "distanciamiento brechtiano"... ¿Por qué? Al no existir se inculpa permanentemente y cuya actitud frente a su propio un criterio sustentado dramáticamente por los esposos, su espacio (casa vacía, sin motivaciones, pocos elementos propios amante ficticio y el juez, la cinta se convierte en un sinfín de de su cotidianidad, salvo un cuadro de La última cena, unos posiciones de cámara (sin propuesta fotográfica) que podrían muebles de madera que chocan con el clima mismo y un ser entendidas si la figura brechtiana del distanciamiento se contexto social y cultural que no representa lo que hiciera presente. Un ejemplo a contemplar está en la aparición aparentemente es dentro del lugar donde se construye la fantasmal -más que obvia y justificada- del juez, quien se historia), no es clara en relación a una dirección de arte que se involucra y dialoga consigo mismo, al punto de terminar ajuste dramatúrgicamente.

su rol sólo se limita a ser un agente pasivo de una situación Hasta allí, la película ha abordado todas las opciones, fantasmal enmarcada dentro de unas actitudes de marido celoso homenajes, sátiras y situaciones posibles. Tan sólo nos queda dentro de un desafío estético deplorable. Los protagonistas una última e inconcebible propuesta: acudir a personas del asumen su rol de esposos como si no lo fueran realmente, y su pueblo para tratar de realizar un gran fresco, en el que los cotidianidad se limita a contínuos seguimientos por parte de pobladores recorren todos los lugares de la casa, escenario de uno de ellos hacia el otro en busca de un amante del cual sólo los acontecimientos con el fin de crear situaciones "pictóricas" conocemos los gemidos de un acto sexual que nunca vemos y en las que incrusta lo irreal con lo real y lo cotidiano con lo que se convierte en falso.

A esto se suma el gesto revelador del hombre que asume a su aparente "hijo bastardo" dentro de una violencia física que el director nos muestra a través de la violación por parte del esposo a la esposa embarazada y luego la amenaza de matar a "su propio (2) El intruso, segundo largometraje de Guillermo Alvarez, que conjuntamente con Desasosiego hijo" si no asesina al amante, dentro de unos cánones teatrales cuya tensión llevan a un largo sopor de espera.

fotógrafo de parque o de "agüita", como se les conoce Las propuestas con referentes a la obra de Bergman pueden tradicionalmente, mezclando el interior de su camára ser gratificantes si se respetan los valores y espacios en que fotográfica con la de aquellos "transeúntes cargados de estos están inscritos. Pero pretender enmendar la influencia de recuerdos y actores de lo cotidiano...". En asocio con la Facultad un realizador como éste, dentro de un espacio cultural de Cine de la Corporación de Educación Superior (UNITEC), totalmente opuesto, requiere un conocimiento innovador y una realiza Partida final (1985), Pequeña plegaria (1989) y La propuesta que respete dramatúrgicamente una realidad inscrita fortaleza de oro (1991), ésta última una versión libre de un dentro del filme. Los desnudos de los protagonistas conforman un universo de acciones muertas que contrastan con largos Bajo este notorio influjo, 'Alvarez —discurridor de misterios y intervalos de éstos deambulando por una carretera destapada elegantes sortilegios— recrea la acción de El intruso (1996/ y polvorienta, a manera de una interminable expiación de cul-

en el que el juez trata de descubrir entre la pareja cuál de los la aparente intromisión de la justicia y quien la representa: un dos es el asesino del amante de la mujer. En aras de encontrar juez que realiza un largo interrogatorio cargado de preguntas la "verdad", el director recurre —dentro de su estructura sin respuestas, y en el que justifica su quehacer en el hecho de académica— a su propia formación actoral representando al haber sido escogido por los hombres para ejercer justicia y juez. Pero también acude al tratamiento de enfrentar a los orden ante Dios y ante ellos.La puesta en escena toma ribetes personajes dentro de espacios cerrados, recurso muy bien patéticos al convertir el sitio de reclusión /indagatoria/ despacho utilizado por el director sueco Ingmar Bergman, del cual admite del juez, en un espacio inerme acompañado tan sólo por la su influencia. Él, en efecto, fue muy claro al explicar cómo sus bandera de Colombia, un escritorio cargado de libros y una grandes influencias cinematográficas provienen de "Tarkovski, grabadora (que debe reemplazar al secretario de un juzgado Bergman o Resnais, de los cuales es mucho mejor estar de pueblo y su máquina de escribir). De "forma simbólica", un influenciado que de un director que haga malas películas". retrato del expresidente Ernesto Samper Pizano complementa

jugando a las escondidas y cantando la ronda infantil de "tres Si bien uno de ellos —el esposo— es el peluquero del pueblo, elefantes se balanceaban sobre la tela de una araña...".

absurdo. Sin lograrlo.

(1) 20 preguntas al cine colombiano.



¡Ay! El coronel s l tiene quien le escriba

Nicolás Suescún

Existe una popular regla sobre las versiones cinematográficas de obras de la imaginación; si el libro es muy bueno, la película será mala, y viceversa, si es malo, la película puede ser buena. No habría excepciones, hasta el punto de que si una película supera al libro en que se basa, es porque el libro es inferior; si aquella lo enriquece, es porque éste tiene carencias.

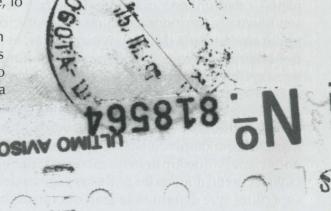
Lo dudoso de esta regla —no sólo el hecho de que no tenga excepciones— es que no se pueden comparar dos cosas tan distintas como son las propiedades específicas de los dos medios, la casi infinita sugestividad del texto y la concreción dinámica de las imágenes, la música y las palabras dichas por los

Sin embargo, las relaciones peligrosas entre el cine y la literatura empezaron en los albores del nuevo arte en un momento en que se decía que la literatura estaba agotada. Esta simbiosis no se dio al principio en forma de adaptaciones sino como inspiración de la estética propia del cine. Eisenstein demostró que Griffith se inspiró en Dickens, el novelista victoriano por excelencia, para crear la atmósfera mediante el paneo y el close-up de objetos y de rostros que revelan el mundo interno de los personajes, de volver al pasado gracias al flash-back y de narrar la acción simultáneamente —la acción paralela, como la llama por medio del montaje.

Estas técnicas pronto se impusieron y caracterizaron al cine. Pero al mismo tiempo, el crecimiento universal de la industria, la falta de ideas, el atractivo comercial de los clásicos y de los best-sellers, las obsesiones o amistades literarias de los directores, el fracaso de muchos escritores famosos a la hora de escribir guiones acordes con los deseos de los productores, y multitud de factores políticos o sociológicos, llevaron a una pasmosa proliferación de adaptaciones de la novela, el cuento y el teatro.

Se presenta entonces el problema de la fidelidad a la obra literaria, materia en la que como ha dicho Hernando Valencia Goelkel, "no hay una gramática". Las tendencias van desde el libertinaje y la irresponsabilidad hasta la fidelidad absoluta que se propuso Bresson, por ejemplo, al seguir casi frase por frase Le journal d'un curé de campagne de Bernanos. Los cinéfilos puristas rechazan esta opción bajo el credo de que tanto la forma como el contenido son intrasmisibles de un medio a otro; el respeto hacia los libros se expresa siendo fiel ante todo a la naturaleza del cine, lo

cual implica que una versión literal es imposible. Fue este prurito el que ha llevado a Ripstein a hacer un filme, seguramente con la venia del autor, que por lo menos a este espectador le pareció por momentos estar basado no en El Coronel no tiene quien le escriba sino en otra obra imaginaria basada en una supuesta 'novela' de García Márquez. El Coronel no es una novela, es una novela corta. Que no tengamos una palabra —sólo existe la italiana 'Novella' — para este género, más afín al cuento que a la novela, no altera el hecho. Esto puede parecer una cuestión simplemente



^{(1988/99),} fueron beneficiados por un estímulo económico dentro de la Convocatoria Cinematográfica 1998 del Ministerio de Cultura en la categoría "Removiendo cataratas del

formal, pero es básica para entender lo que ha pasado aquí. *El Coronel* es una escueta narración, de inmensa concreción a lo Hemingway, que cuenta la historia de un hombre, su esposa y un gallo que pertenecía a su hijo, "acribillado nueve meses antes en la gallera, por distribuir información clandestina". Pero Ripstein lo vuelve una novela, añade personajes y episodios, y extiende, por así decirlo, la historia y el carácter de los protagonistas.

Se dirá que el cambio de tiempo y lugar —y la brevedad de la obra— lo obligan a ello, pero que se conserva la esencia. El coronel del filme es también un hombre en una espera kafkiana de su pensión; el gobierno también es indiferente y remoto, el pueblo es un pueblo en el trópico, la casa del coronel es pobre y está hipotecada, él y su esposa se están muriendo de hambre y su única esperanza es el gallo, y muchas frases del coronel, de su esposa, del administrador postal o de don Sabas son las mismas. Sin embargo, todo en la película es 'esencialmente' distinto. Tomemos como ejemplo al otro coronel —el del filme— y comparamóslo con el nuestro —el del libro—. Del otro no se puede decir que sea un "hombre árido, de huesos sólidos articulados a tuerca y tornillo", pero este es un problema de casting y no sería justo pedir que los actores se parezcan físicamente a los personajes que representan. No, las diferencias son mucho más profundas, y no sólo porque el nuestro lleve la bobada de cincuenta y seis años esperando —fue coronel a los veinte años— y el otro sea un curtido veterano, no de la Revolución Mexicana sino de la represión del alzamiento antirrevolucionario de los Cristeros, por lo que es reconocido comecuras. No tiene el otro, sobre todo, el sombrío sentido del humor —o no lo siente uno con la misma fuerza que en el libro— con el que el nuestro le mama gallo al destino; y ésto es porque el otro es un personaje ridículo, un excéntrico que no se da cuenta de nada —el nuestro se da cuenta de todo—, que arrastra al gallo por las calles como si fuera un perro, que lo enfrenta a una gallina clueca, que hace el oso —o lo haría si hubiera testigos— parándose en el muelle desierto ante el río sin vida, y que en el remate magistral de la obra prepara con gran ceremonia teatral el "mierda" final.

"Dime qué comemos", le dice la mujer. "El coronel (escribe el autor) necesitó setenta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder: mierda. Es una sentencia del más vasto alcance que el "se lo comió la selva" de Rivera, pero también es una de esas rápidas réplicas del coronel, como cuando ella le dice "La ilusión no se come" y él responde, de inmediato, "No se come pero alimenta". Estos diálogos lacónicos son parte del tono del relato, determinado por la atmósfera, la casa, el pueblo, los personajes y la sequedad objetiva de la narración. En la película no se siente la opresión de la lluvia que tanto hace sufrir al coronel —faltan los zancudos que los acosan y las moscas triangulares del excusado—, las paredes de la casa están adornadas con fotos y espejos —ausentes en el libro— y no hay mosquitero en la cama, ni duerme él en hamaca; el pueblo, volcado hacia afuera en el relato, parece despoblado en el filme, como se ve en el entierro masivo en aquel pero al que asisten cuatro gatos en éste.

Estos, y decenas de otros detalles que sobran o faltan, unidos a los cambios innecesarios en la trama, que a su vez modifican el carácter de los personajes —las idas, o más bien coladas a cine de la mujer, al que no ha ido en el libro en un cuarto de siglo; la hipoteca que se vence, lo que lleva al coronel a humillarse una vez más como no la hace nunca el nuestro; las dudas sobre las causas de la muerte del hijo, necesarias tal vez para justificar la inclusión de Salma Hayek en un patético papel— dan un tono que nada tiene que ver con la austera historia. Esta es una película teatral, sentimental y aburridora. Cualquier adaptación, dijo René Clair, "está sujeta a la misma regla que la traducción literaria de lenguas extranjeras; es muy frecuente que una traducción fiel sea una traición del original", pero el problema de este filme es que ni siquiera es una traducción fiel, sino una versión libre, demasiado libre.

Es una verdadera lástima que nuestro gran autor, nuestro hombre del siglo, siga sin suerte con el arte del siglo, y que los atentados contra su obra se hagan, precisamente, en nombre del cine. Falta tal vez el Bresson que le haga de verdad justicia, siguiéndolo línea por línea. Es paradójico que Rossi hubiera desperdiciado el desarrollo completamente cinematográfico de *Crónica de una muerte anunciada*, y que Ripstein no escogiera, por ejemplo, hacer la reconstrucción de la muerte del hijo, cuyo recuerdo domina las primeras páginas del libro, y optara, más bien, por la creación de elementos supérfluos que deforman la gran obra hasta hacerla casi irreconocible.

Camila Loboguerrero Enmarcada por el viaje de las cenizas de 'la Golondrina' de regreso a su tierra, la película de los hermanos Ospina narra la historia de una hermosa niña, de ambigua ino-cencia, a través de su relación con los hombres. A partir de la muerte de la protagonista, una anodina ciudadana, se estructuran, a lo Kane, las diferentes y múltiples versiones que dan cuenta de su trágica existencia. Para el narrador, un oscuro investigador de nombre Emerson Roque Fierro, la historia comienza cuando recoge, en una zona de nadie, a esta muchacha que se hace llamar Pilar y carece de pasado. Se casan y pronto ella se marcha con la disculpa de ir a visitar a su madre a Armero. El desencantado Bogart caleño la cree desaparecida bajo la avalancha del Para su amante y protector, Medardo Ariza, ella es una muchachita, casi que su hija, una cosita de su propiedad que tuvo la fortuna de seducir a su

campaña politica de Ariza.

sirve de informante—, 'la Golondrina' es quien le sin límites—. permite disfrutar momentos maravillosos de éxtasis. La fauna humana que recorre la película, plagada —y donde se desarrolla toda la historia—: una sórdida zona del centro bogotano.

Para Irene, en cambio, ella es un estorbo en la felicidad de su hogar con José Luis y sus hijos. Y para el turbio detective Estupiñán es —al igual que 'el Boxeador' Martillo, Jacinto, 'el travesti' y el torero— una de las piezas que hay que quitar del medio en el rompecabezas de su oficio.

El pecado de 'la Golondrina' es la posibilidad de convertirse en madre. Por ello es expulsada del Paraíso en una alucinante escena de autoflagelación, después de la cual Roque la rescata temporalmente. Sólo lo será por pocos días, pues prima en ella su castrado instinto maternal, que la hace convertirse en madre de todos los hombres que pasan por su sexo. "Todos los hombres son mis niños", repite siempre desde su cama barata.

La trama está armada no tanto con personajes como con figuras arquetípicas: el cobarde, el corrupto, el amor ciego, la fuerza bruta, la hembra que defiende sus cachorros, el travesti..., que actúan como piezas de un ajedrez diseñado con mentalidad de ingeniero. Una construccion fría, inteligente y hermosa, producto de un guión premiado hace varios años y que, como todo thriller, tiene una las mujeres —incluídos quienes ansían serlo— son víctimas de sus amantes, de sus maridos o de sus ellas sea la de regalar sus favores a cualquiera.

Martínez, Constanza Duque y Robinson Díaz, son locademia guerrillera. los personajes más trabajados y conmovedores de Soplo de vida es la historia de unos seres de amar. También Irene es una patética vampiresa al cabo, de este pobre país pobre. seducido a su Errol Flyn de las Cruces.

actores. Como pocas veces en el cine nacional, sus barata o populismo pornomiseria. Cine. actuaciones nada tienen que ver con las que vemos Por eso Soplo de vida es una bocanada de aire en la televisión: fascinan la expresión corporal y fresco al cine colombiano.

cuñado, un torero cobarde casado con su hermana los tonos bajos de Constanza —injerto de Lana Irene. Y como si fuera poco, la desgracia de convertirse Turner en Kim Novak—, o la frescura y naturalidad en una amenaza de escándalo, indeseable para la de Flora —que nos recuerda a la Jean Seberg de Sin aliento—, o la afectación de Robinson —homenaje Para 'el Mago' —un ciego vendedor de lotería que a la Manuela de Roberto Cobo, el Ripstein de Lugar

Es la única persona dulce del entorno en que vive de gordos y de feos, y que haría las delicias de Arzuaga —y por supuesto de Ripstein—, está complementada por una fotografía y una dirección de arte de fina observación. Y es que esa estética popular, vetada por el glamour, lo light y la moda impuestos por los medios, es la expresión cultural más genuina de nuestra Latinoamérica. Las camas de la calle 23, las lámparas de los años 50, las colchas de peluche y los abrigos de piel sintética de leopardo, son el paisaje de nuestras ciudades. La urbe que está contada en Soplo de vida es La Ciudad Latinoamericana, desde sus mismas entrañas: es la Bogotá de Las Nieves, centro del centro, plazuela tradicional de la iglesia donde se casaban nuestros padres cuando esta ciudad era una aldea tranquila, y no la jungla donde todos acechan el menor descuido del transeúnte para caerle encima. Es la ciudad inhóspita, de calles mal iluminadas, charcos sucios, muros descascarados y neones rotos. La pobreza y el hampa van de la mano, en el rebusque y la venta de cualquier baratija, empezando por la vida humana; es el lugar donde valores como amistad, solidaridad y generosidad son flores exóticas. En medio de este panorama, lo más importante de Soplo de vida es atreverse a dar una mirada visión masculina del mundo. Un universo donde diferente sobre nuestra propia realidad. Volver y contar la ciudad, sí, pero desde otro punto de vista: no el de ñeros y traquetos, de quienes se abusa hermanos. Quizás la única venganza posible para hasta la asfixia al convertirlos en únicos héroes del imaginario colectivo, luego de los éxitos de Ellas, interpretadas con gran talento por Flora Gaviria. Tampoco la mentirosa realidad de la

la cinta. Porque no solamente 'la Golondrina' es, quienes sólo conocemos retacitos de sus pobres como su apodo, un pajarito inerme a quien le vidas, con los cuales los Ospina han tejido una tuercen el cuello para que no cante su libertad de gran colcha de retazos, colcha de pobre, al fin y

enjaulada por su hermano corrupto, tan solitaria, Pero su mérito, además de ser una mirada diferente tan incomunicada, tan desperdiciada... Y frágil y de lo mismo, es estar contada en terminos conmovedora: muere inocente creyendo haber cinematográficos: es utilizar con maestría y sabiduría las herramientas del oficio de hacer cine. Merece especial atención la dirección de los Porque lo importante es que es cine, no sociología

Enrique Pulecio Mariño

Roberto Rosellini decía que una película es también un documental sobre su propio rodaje. Eran, desde luego, los tiempos del neorealismo italiano, aquella época en que se filmaba casi por completo con actores naturales provenientes de la calle, sin demasiada ilustración sobre el arte de la actuación, en escenarios naturales y con una vivida ilusión de realismo. Muchos directores pronto aprendieron esta lección, incluso la llevaron hasta el más legítimo naturalismo en donde el arte cinematográfico puede ser también un espejo de imágenes de la realidad. Historias sencillas, épica cotidiana, pero con la ambición de dejar una huella más o menos perdurable en la memoria del espectador, han sido algunas de las expresiones de estas narraciones. Hay algo de esto, como característica básica, que puede definir a El séptimo cielo de Juan Fischer: una película que transforma sus temas y motivos en reflejos completamente válidos de la vida misma, adaptada y recreada en una narración que se da en condiciones y procedimientos cinematográficos no siempre favorables.

Desde luego que la película de Juan Fischer tiene tantos vacíos e imperfecciones como puede esperarse de un director que enfrenta su primer trabajo. Pero aún así, ella rezuma vitalidad, plantea problemas que resuelve con fluidez y audacia en el momento de conducir su relato: Fischer dirige con una gran seguridad, aunque sus imágenes parecen lastradas de una experiencia directamente derivada de la televisión, consecuencia, sin duda, de la ausencia de una planificación más precisa, más fragmentada, más elaborada que si, por una parte, es el resultado de un bajo presupuesto, por otra parte, va a

afectar notablemente el ritmo general de la película. La literatura cinematográfica nos indica que nada es absoluto en el cine, hay siempre algo histórico. Cada película es el reflejo de una serie de condiciones en las cuales se da el hecho cinematográfico. Condiciones que no son naturales como enseñaron los formalistas rusos. Una de ellas es la creación de un lenguaje artificial destinado a comunicar

> ideas y sentimientos por medios elaborados y que, si se quiere, provienen de una percepción aguda de la realidad, así como del sentido de transformarla en un acto creador y comunicativo, cargado, de ser posible, de elementos significantes. Es factible pensar así el 'docu-

séptimo Cielo mental' de Juan Fischer, su confrontación con un tema en la supuestamente larga y arrojada propensión hacia un dramatismo que, si bien comprendió en su justa dimensión, supo medir, incluso frenar drásticamente, para no dejarse llevar

jamás por el patetismo.

No es verdad, acaso, que el interés de El séptimo cielo reside, precisamente, en esa sobria conducción de situaciones que encierran una rara mezcla de júbilo y desdicha, de ansiedad, temor y

CINEMATECA

sosiego, del bien y el mal que se confunden en un sentimiento que, para definirlo, habría que exacerbar las condiciones mismas de los protagonistas? El director ha ocupado el lugar que y el clímax de su tema principal.

colombiano que ha emigrado a los Estados Unidos ver y de entender el arte. La importancia de el corazón del Bronx, representa, de modo gen- aún con su grado de accesibilidad o en su posible

un bar de tercera categoría. Joselito es un personaje hacer cine. una significación a la historia. Esa irrisión, que es la sencilla pero efectiva puesta en escena. aporta al relato, es cierto, resulta completamente haberla realizado. inútil. Pero, ¿es que no se trata acaso del doble (que refleja la foto), aquel ser inútil para la sociedad y que ahora nada aporta a su entorno? Lo que

le corresponde, en la medida que impulsa el relato sucede en la economía del relato es un reflejo de con más fuerza donde es ostensible el desarrollo lo que acontece en el trayecto de lo social. Y al revés. Ese reflejo, que es un espejo en la narración, Nutrida de la ficción, pero con un fuerte aire de se repite en la confrontación implícita entre dos realidad, la historia de Joselito, un joven obras de arte, entre dos maneras de producir, de y que abandona la marina para regresar a casa en detalles, en apariencia sin contenido significativo, eral, una situación social en la que viven una buena ocultamiento, reside en que, de algún modo, abren cantidad de ciudadanos en la 'gran manzana'. la posibilidad del análisis a partir del hecho de Cuando Joselito descubre que su novia ya no le estar ahí presentes como juicios o predicamentos, pertenece, debe enfrentar a una pequeña mafia señalando la presencia de una forma de construir, latina que le ha dado empleo como estripticera en con metáforas, un lenguaje como estrategia de

a la deriva, y aunque parece carecer de propósitos, Uno de los más frecuentes motivos de en el fondo está irremediablemente determinado exasperación de la crítica hacia las películas ha por las fuerzas de la supervivencia que se traducen sido el reconocimiento de los lugares comunes en la modesta acumulación de una suma de que, sin duda, a cualquiera desesperan. Fischer dólares con los cuales, por un lado, liberará a su ha sabido escapar de ellos cuando esta bestia negra novia de la pandilla de maleantes y por otro, parece acorralarlo. Sabe pasar de una a otra cosa entrará a formar parte del establecimiento pero de con naturalidad sin procedimientos ruidosos o modo irrisorio Lo que resulta interesante en la espectaculares, en pleno uso de un lenguaje película es el dibujo de las fuerzas que, como cinematográfico que, con espontaneidad, parece vectores invisibles, encadenan los hechos y le dan ser el principio interpretativo de los actores y de

una forma de deconstrucción del conjunto, implica A las preguntas: ¿qué? y ¿cómo? habría que un punto de vista de rebeldía que se traduce en la anteponer el ¿por qué? Ya que aunque la realidad forma misma de 'hacer' cine: de la manera más estética se valore por sí misma, en su propio antihollywoodiana posible. Basta decir que la contenido, no se podría dejar de lado la acción crítica implícita está relacionada con los valores que ella conlleva como escritura, como un sociales y morales que la economía crea, que lenguaje destinado a mantener la elección de sostiene o disuelve, en el seno de una comunidad. relatar una historia en el límite mismo de la Desde luego que habrá otras lecturas, pero como correspondencia con los hechos sociales que relación entre lo particular y lo general, entre refleja. Y esta elección de Juan Fischer —ese por individuo y sociedad, la película hace valer sus qué— es lo que aclara todas las dudas acerca de derechos adquiridos en una escritura de lo que la validez del contenido de su película. En un país podríamos llamar 'de transposición', sin derrochar en el que se realizan tres o cuatro películas al año, vanamente sus intuiciones. Por ejemplo, aquel preguntarse si El séptimo cielo es una buena o mala vagabundo que aparece furtivamente en el relato, película es plantearse mal la cuestión. Más bien con su furia aparentemente inexplicable, nada habría que preguntarse si está bien o mal el hecho

todo sobre mi madre o la sobriedad en Almodóvar

Por Francisco Saade

"Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia para ver el rostro de sus hijos. Yo no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto".

Federico García Lorca

omo en las *Bodas de sangre* de Lorca, la última película de Pedro Almodóvar es, ante todo, una oda al terrible dolor de ser madre, aquel que Manuela (Cecilia Roth) contiene como a una paloma aleteante y que se expresa hacia el final a través de Huma Rojo (contundentemente encarnada por Marisa Paredes) como un terrible exorcismo: "... Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día, pero no es cierto... por eso es tan terrible la sangre derramada".

Almodóvar nos presenta al inicio de Todo sobre mi madre una relación entre madre e hijo, provista de complicidad y belleza en los matices humanos que desarrolla con gran brevedad y precisa ejecución. Efectiva en la medida en que nos permite sentir ese dolor contenido

a lo largo de la obra, para el que pareciera no existiese desahogo posible; porque si bien Manuela prolonga su afectividad maternal sobre todos los que la rodean, es precisamente una fuerza descubierta a través de la pérdida del ser amado la que la convierte en una suerte de iniciada. Si ella sirve de mediadora entre la vida y su hijo (recordémosla leyendo a Capote sobre el arte de escribir), él, por medio de su ausencia, la transmuta convirtiéndola en sinónimo de vida mientras observa al último rastro de la fisonomía del hijo amado escaparse dentro de un cuerpo ajeno.

Lola, por el contrario, es una suerte de antagónico fantasma que se evidencia siempre como huella destructora, pero también de inconsciente procreación. En ella, la pasión por una vida en la que se halla perdida a medio camino entre dos sexos (a diferencia de Agrado) unifica muerte y capacidad generadora para terminar convirtiendose, ella misma también, en una víctima.

Todo sobre mi madre desarrolla con profundidad el tema de la maternidad. Lo materno aparece ante nuestros ojos en toda su compleja humanidad. La madre generosa y siempre dispuesta, la madre sobreprotectora y rechazada, la joven a la deriva salvada por la maternidad y la madre que intenta escapar a su condición, se articulan acompañándose en medio de sus grandes soledades por una suerte de identificación, donde la condición materna funciona como un múltiple espejo que las transmuta en

de los múltiples abandonos e incomprensiones.

en este autor español, pero a semejanza de La flor sobre la condición femenina y el núcleo familiar de mi secreto (donde se prefigura el tratamiento contemporáneo, es, al mismo tiempo, una reflexión estilístico de esta obra) está no sólo cuidadosamente sobre la relación entre arte, y realidad. En este construido, sino además rigurosamente contenido; mundo creado por Almodóvar, texto y acción carente de excesos, se aleja del kitsch para transmutan constantemente, encarnándose el uno sumergirnos en la profundidad del alma femenina en el otro e integrando una totalidad, en la cual lo y la maternidad que conlleva. Esta contención que creativo, lo 'no real' funciona como precedente, constituye la norma estilística de la película, nos reflejo revelador o conclusión a los conflictos de permite sentir con toda su contundencia la catársis final los personajes. La contundencia del impacto de lo de la madre frente al esposo, en aquel instante en el que real, imprevista por la representación, reestablece la muerte gobierna la escena con toda su contundencia. el dolor de estar vivo con toda su dureza. En este mismo orden de ideas como Almodóvar Es precisamente este espacio de ficción dentro de mientras grita dolorosa en asincronía. Tratado con culpas a través de las palabras de Lorca. sucede en subjetiva), nos permite concentrarnos en autor nos revela a profundidad la humanidad de sus

cómplices y que las rescata del vacío. El dolor y la Manuela y sentir a través suyo la esencia temática soledad constituyen, en ellas, hilos de una tensa red de la obra, lo que, de paso, le otorga mayor fuerza donde la muerte es tan omnipresente como la expresiva a este instante, que se prefigura como recurrencia de las vestiduras rojas que habitan umbral inicíatico, para la madre que recorre visualmente los espacios, como si fuesen la evidencia inversamente su vida en este mundo donde todo se renueva y lo arrebatado retorna reencarnado.

Es, por supuesto, un melodrama, como es habitual Si Todo sobre mi madre es ante todo una reflexión

presenta ante nosotros, el momento trágico y cru- la ficción, el que utiliza Almodovar para connotar cial. A partir del cual el argumento se articula. de una manera distinta el largometraje. La inclusión Desde la subjetiva de un conductor anónimo, que del fragmento de Todo sobre Eva de Mankiewicz, de alguna manera somos todos como espectadores, cuya Eva se contrapone por antinomia con esta otra Esteban irrumpe corriendo en el encuadre para ser Eva (madre un poco de todos los démas), crea al atropellado. Inmediatamente a través de sus ojos mismo tiempo un antecedente a la muerte de vemos ladearse el horizonte de la oscura calle Esteban. De forma similar, la Stella de Tenessee bañada por la lluvia, por la que su madre corre Williams es alter ego escénico de Manuela, hacia nosotros en camara lenta y lo abraza doliente mientras, cerca al final, Huma Rojo exorciza sus

un singular protagonismo de la cámara (por otro Finalmente Todo sobre mi madre —cuya temática lado inusual en sus anteriores películas), nos hace nos hace partícipes de una visión esperanzada (para partícipes de la tragedia y nos permite sentir en toda algunos quizá demasiado, como en la neutralización su inmediatez el dolor de Manuela con su hijo del sida en el 'nuevo' Esteban) en la que el ser agónico en brazos, como una Pietá humano logra acceder a una aceptación natural de contemporánea. El hecho de que no veamos ni la la otredad a través de la tolerancia—, es una película agonía ni la muerte de Esteban (toda la escena con grandes momentos dramáticos, en los que el

> personajes. Al mismo tiempo, la película es fresca, divertida, como en el fabuloso personaje de Agrado, construida con rigor y sobriamente contenida. Si el 'estilo' radica en la contención, como expresa Michel Seuphor, hay que, reconocer en Todo sobre mi madre, y en especial en el personaje de Manuela que Cecilia Roth encarna con una gran sobriedad sutilmente provista de matices—, aquella rara cualidad que otorga contundencia dramática a través de la precisión.







El testamento de Stanley Kubrick

Diego Rojas Romero

y a dónde voy?

documentalista empírico, transitó ese tortuoso camino prostituta que después sabremos infectada con sida; o de todos los que respiramos: paz, guerra y desolación, con el proxeneta que vende a su hija bajo la fachada de en Paths of Glory (1956), Doctor Strangelove or How I una tienda de disfraces; o con el viejo amigo, músico Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964), temeroso, quien lo conduce a la orgía secreta, por cuya Full Metal Jacket (1987); poder y rebeldía, en Spartacus intrusión una mujer debe ofrendar su vida para salvar la (1960), A Clockwork Orange (1971); amor, pasión e suya. A Kidman (Alice Harford, que manejaba una galería intriga en Lolita (1962), Barry Lyndon (1975); terror y de arte), la muestra de una belleza felina, como alguien

locura en The Shining (1980); y futuro, incierto futuro en 2001, a Space Odyssey (1968). Todo, como en la vida, desde la parodia y la tragedia. Cuando Hollywood lo llamó (Spartacus fue por la salida de Anthony Mann y, por ahí derecho, los óscares), se miró al espejo y voló a Inglaterra, "para nunca más volver".

De toda esta taumaturgia faltaban los celos o, si se quiere, el gusano de la duda. Aquella, o ésta, sensación, del poseer perpetuo. Mejor aún: la aparente garantía de ser dueño del otro, y el temor a perderlo. De negarnos a mirar el espejo en que nos vemos a nosotros y a los otros. Arthur Schnitzler, médico vienés y amigo de Freud, publicó en 1926 Traumnovelle (Novela de ensueño, en alemán): la historia de una pareja perfecta (?) que se sumía en la angustia del deseo externo. Kubrick, a la manera de Welles o Huston, la debió encontrar en un aeropuerto, leerla de un Tirón, menospreciarla, e imaginarse una buena película.

Aquello pasó en 1968 y, desde entonces, Christiane, su tercera y última esposa, se ocupó de leerla y releerla, amén de gestionar derechos, hasta su adaptación final. La historia es simple, casi nimia: pareja perfecta ("el amor es eterno mientras dura", dijo Vinicius de Moraes), se topa, luego de nueve años de andadura, con que puede, sucede más bien—, cada uno por su lado, desear a otro. "Con razón que no siente", diría el final del calambur del título escogido para este escrito.

La pareja Cruise-Kidman (¿real?, ¿virtual?) fue la escogida. Él, prestigioso médico neoyorkino, va a una fiesta de fin de año con su agraciada y fiel esposa. Ambos, estaban en su derecho, coquetean -por aparte, claro está- con varios de los concurrentes. ¡Qué dicha! Al volver a casa fuman marihuana, hacen el trailer del espejo, con la deliciosa música de Jocelyn Pook, nos cautivan a todos con la tetralogía Kidman, Cruise, Kubrick y Yo (cada espectador), y empiezan a pelear. Ella, entre decidida y estropeada, cuenta que aquella vez, en un hotel de la "Todos somos buenos y malos, y si uno cree que no tiene playa, intercambió miradas con un joven oficial naval: "Si nada de malvado, es que no se ha mirado al espejo con me hubiera llamado —dice— no hubiera podido detenimiento", declaró Anya Kubrick, a propósito del resistirme... y al mismo tiempo te quería más que nunca". largometraje póstumo de su padre Ojos bien cerrados A partir de ahí, un realizador que mandó hacer lentes (Eyes Wide Shut, 1999), paradójicamente el número 13 especiales para Barry Lyndon (1975) con el propósito de de una amplia trayectoria profesional que alcanzó 46 manejar con sol y velas una luz que sería la de las pinturas años, en 70 de vida. La morbosa campaña que acompañó del siglo XVIII, tiene derecho a manipular dos stars del su presentación pareciera contrariar lo que fue el estilo momento. A Cruise (Bill Harford) lo sumerge en una de vida (personal y profesional) de este singular anacoreta angustia celosa y lo hace deambular por una Nueva York que siempre estuvo, él mismo, y los personajes de sus decembrina, provocadora, plagada de inquietantes películas, mirándose al espejo y preguntando: ¿quién soy aventuras: con la hija de un paciente que busca mitigar el dolor que le causa la muerte de su padre con un intento Kubrick, fotógrafo de moda en su Nueva York natal y patético de seducción al facultativo; o con la desolada

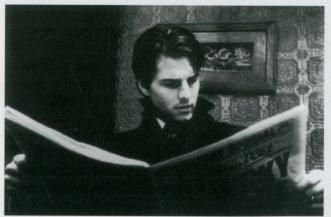
que aparentemente no se entera de nada. Y es ella, sin filmografía para alinderarse en su orilla de pensador y embargo, quien detona el conflicto, sugiere la infidelidad, creador de algunas de las imágenes más violentas, más descubre la máscara, e invoca el diálogo final:

Alice Harford: I think there is something very important Desde 1955 viene, con garrote en mano, construyendo that we have to do as soon as possible.

Bill Harford: And what would that be?

Alice Hardford: Fuck.

Esto es: Hay algo que debemos hacer lo más pronto posible. ¿Qué es? Tirar. Ahí está la clave: el espejo de nosotros mismos, lo que vemos al caer las máscaras. No se trata, entonces, de bondades o maldades absolutas. Por el contrario. Veríamos más bien un andamiaje levantado para escudriñar en los meandros de la condición humana. Así parece que lo quiso No parece clara, salvo por las toneladas de publicidad Kubrick al legarnos su última incursión en el tema que vertidas sobre los cuerpos de sus protagonistas: el 'Cara caracterizó a toda su obra: seres cuyo mundo pareciera de palo', Tom Cruise, y Nicole Kidman, su esposa y actriz derrumbarse (en más de una ocasión así sucedió), pues que colabora con los mejores ángulos. Los dos proyectan las sólidas respuestas, sobre su naturaleza y destino, deben cambiar de textura, cuando menos, para evitar sumirse en la devastación total. Kubrick ya cumplió y, luego de tanto mirar, como en el tango, "sus ojos se cerraron, y el mundo sigue andando". Pero ¿y nosotros?... a seguir frente al espejo.



ABRIRY CERRAR LOS

Gilberto Bello

El director Stanley Kubrick cuenta con el respeto de Kubrick seguirá en la lista de los maestros del cine. Lo cientos de aficionados al cine en todo el mundo. No es vemos en Ojos bien abiertos, a pesar de ese extraño para menos: lo respalda una sólida obra y la posición pestañeo que provoca algo del exterior que nos duele que siempre adoptó ante las posturas del llamado cine en una pupila entregada al ritual creado por un internacional. Basta repasar algunos títulos de su extraordinario constructor de imágenes.

críticas y más poéticas del cine en las últimas décadas. el cine para golpear a los desubicados colectivos que moran en estrechos espacios, en urbes contaminadas de odios, placeres, ruidos y frivolidades.

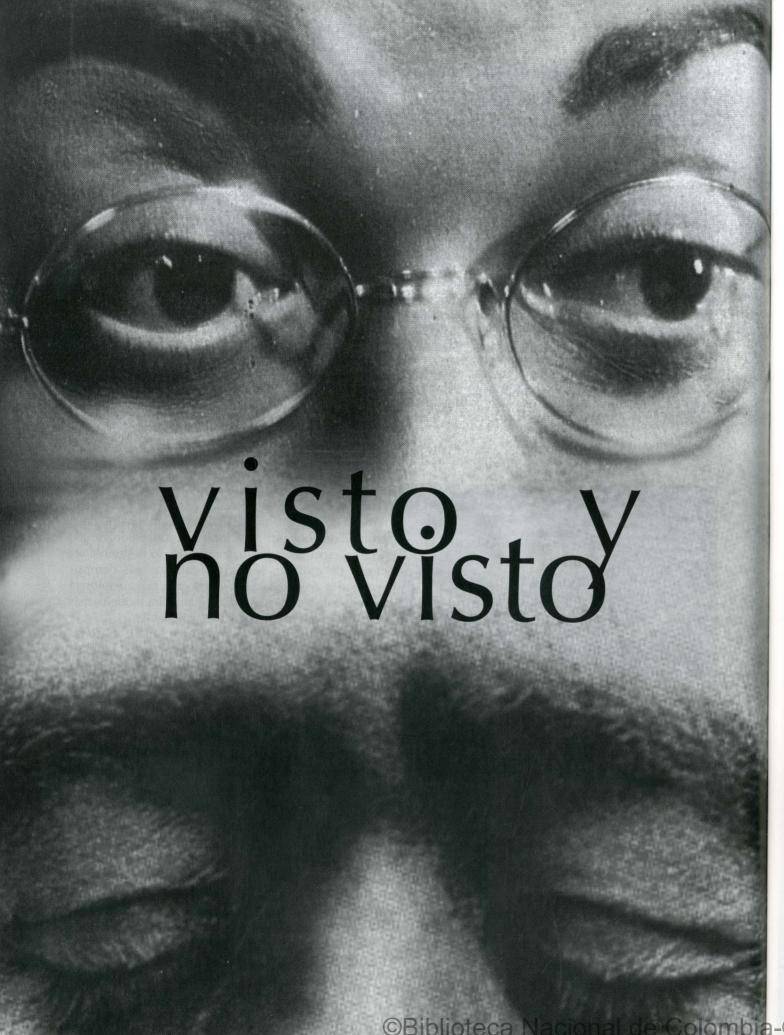
Su última película Ojos bien abiertos, para nada comparable con Paths of Glory (1957), Espartaco (1960), Lolita (1962), 2001 Odisea del espacio (1968), La naranja mecánica (1971), Barry Lyndon (1975), El resplandor (1980) o Full Metal Jacket (1987), oscila, de forma intermitente, en un horizonte de ambigüedad y desencanto.

la historia hacia la realidad de un matrimonio con angustias, conflictos, preguntas sin resolver y deseos de vivir aventuras más allá de las paredes de su alcoba. Los Cruise corren con suerte porque rodaron un filme que los muestra como seguramente son en sus respectivos roles de pareja.

Kubrick, que es todo un maestro en el mejor sentido de la palabra, lo sigue siendo. No obstante, la lección de Ojos bien abiertos no le ha salido tan magistral, ni tan acabada. Un guión algo tolerante con el conflicto y cierta retórica de la imagen atentan contra el magisterio de la profundidad que este director había convertido en una de sus preocupaciones mayores y que lo llevaran a ser capaz de cultivar, seducir y cautivar sus campos sembrados de imaginación y una gran carga explosiva en contra de las hostigantes semillas de los modelos más deleitosos para paladares ligeros y pedantes.

Al mirar el filme como un todo se localizan zonas oscuras, debilidades y cierto grado de repetición, o mejor, un temor por el riesgo. El deseo de reflejar con una óptica propia el conflicto, culmina en palabras vanas o ceremonias secretas que humillan de plano la cara poderosa de un director agresivo y dominante.

El conflicto que Kubrick llevó hasta los límites supremos se convierte, aquí, en una especie de 'ojos bien cerrados', un lento camino hacia el olvido, una marca de fábrica conocida pero carente del interés que despertó en el pasado un director consagrado a demoler incluso sus propios demonios. Kubrick, al final de su vida, cierra los ojos con una mirada al pasado y deja para la polémica la frivolidad de dos actores investidos con el reto de la exploración profunda que, a partir de un guión algo gaseoso, nuevamente demuestran, como en casi todo su pasado, la vaguedad de sus interpretaciones.



EL SÉPTIMO CIELO

En el séptimo cielo hay resaca. Y

también deudas que se tendrán que pagar algún día. Y mujeres desnudas bailando en un nudeshow que huele a cigarrillo y licor. Y saldo en rojo en los asuntos del amor. Esto, al menos. es lo que se deduce después de observar la primera película del joven realizador colombiano Juan Fischer, en donde se pone de manifiesto la supervivencia de un inmigrante latino en Nueva York. La cinta, que le representó a Fischer tres años de trabajo, cuenta la historia de Joselito, un colombiano que, después de haber sido expulsado de la marina, descubre que su vida está a punto de cambiar: su novia se ha convertido en una vaporosa striptisera. Pero esto no es todo. La película avanza cuando Joselito, sin una puerta de salida que lo saque de la depresión, decide tomar prestados todos los ahorros de su hermano (;10 mil dólares!), perdiéndolos en una noche de tragos en Nueva York. En este primer filme dirigido por Juan Fischer, la vida de los inmigrantes latinos vuelve a servir como punta de lanza para contar los sueños y las pesadillas de quienes sobreviven, día a día, en la capital del spanglish, la multiculturalidad y el siempre deseado anhelo del american way of life.

Director: Juan Fischer Director de fotografía: Edgar Gil

OJOS BIEN CERRADOS

El director británico Stanley Kubrick (La naranja mecánica y El resplandor) tuvo que abrir bien los ojos para escoger a los protagonistas de lo que, a la postre, se convertiría en una de las películas más polémicas de fin de siglo: Ojos bien cerrados. Y los abrió de una manera tan aguda, tan sutil, que los personajes de esta cinta no podían ser mejores: Tom Cruise y Nicole Kidman —la pareja más pareja de Hollywood—.

El filme, que marcó el regreso de Kubrick después de 12 años de ausencia, narra la vida en pareja de un matrimonio que aparentemente goza de los privilegios de la felicidad cotidiana. Sin embargo, después de una fiesta, Bil Harford (Tom Cruise) descubre que su esposa Alice (Nicole Kidman) tuvo deseos -en e pasado- de acostarse con un marinero. Bill, deshecho y con furia, decide vengarse explorando su propia sexualidad. De ahí en adelante, mediante diálogos intensos en donde se mezcla ur suspenso sabiamente tratado por Kubrick, Ojos bien cerrados se convierte en un filme en donde se reúnen infidelidades inexistentes, deseos reprimidos y celos matrimoniales que retratan la inseguridad del hombre cuando escarba las pasiones ocultas de su pareja.

Director Stanley Kubrick

NIÑOS DEL CIELO

Para entender las manifestaciones cinematográficas que se están cocinando en los países que no forman parte del tradicional circuito de la diversión made in Hollywood tendríamos que atarnos bien los cordones de los zapatos para poder caminar por la ruta del buen cine que realizan países como Irán.

Niños del cielo es un ejemplo contundente de esta tendencia cinematográfica que, bajo la receta de películas como Cinema Paraíso y Secretos del corazón, comienza a dar de qué hablar en todo el mundo. ¿Qué historia se esconde detrás de Niños del cielo? Una historia sencilla: Alí. un estudiante de colegio pierde sorpresivamente los zapatos de su hermana Zahra durante un día de clases. En apariencia no existiría ningún problema sólo que... ¡su hermana no tiene más zapatos para ir al colegio! Y, por supuesto, los necesita. Es entonces cuando el director iraní Majid Majidi vuelca todo su ingenio en una perla argumental que hace que esta película se convierta en un testimonio de amor y sacrificio: los hermanos deciden turnarse los únicos zapatos que les quedan para asistir al colegio. Cinta famil iar que, con el precedente de haber ganado la modalidad de mejor película en el Festival de Cine de Montreal, vale la pena

Director Majid Majidi. Fotografía: Parviz Malekzade Actores: Mohammad Amir Naji, Mir Farrokh, Bahare Seddigi

EL SEXTO SENTIDO

penumbra de una habitación, cuando se escuchan gritos en la cuando los objetos desaparecen y aparecen en el sitio menos pensado, entonces algo está que eriza la piel, que asusta. Así se podrían resumir algunas de las de nueve años (Cole Sear) en la Willis en los papeles que le Almodóvar. asignan, la actuación de Haley Director: Pedro Almodóvar Joel Osment (el niño Cole) merece Fotografía: Afonso Beato un aplauso, pues es él quien hace Música: Alberto Iglesias verosímil esta cinta.

Director: M. Night Shyamalan Actores: Bruce Willis, Haley Joel .

TODO SOBRE MI MADRE

Cuando una sombra avanza en la El director de cine español Pedro Almodóvar regresa al celuloide haciendo que sus historias sean oscuridad de un altillo abandonado, verdaderas verónicas y pases de pecho para que sus espectadores gocen de una gran faena. No de otro modo se puede explicar que pasando. Algo que hiela la sangre, su más reciente película Todo sobre mi madre haya vuelto a llamar la atención de la crítica en imágenes de El sexto sentido, España y en el mundo. En esta película dirigida por M. Night oportunidad, Almodóvar se vale Shyamalan. La cinta, que por del deseo de una mujer (Manuela) momentos estremece, muestra la que quiere buscar a su esposo historia de terror que vive un niño (Esteban) para decirle que su hijo murió en un accidente de tránsito. ciudad de Filadelfia. Su problema: Manuela se dirige a Barcelona con por alguna razón extraña, la intención de encontrar a ese presencias del más allá lo acosan hombre que abandonó 18 años permanentemente. A partir de ahí atrás, cuando estaba embarazada se desencadena una trama que y vivía en Madrid. Sin embargo, sorprende: Cole le confiesa su la búsqueda no es fácil. Esteban, secreto al doctor Malcom Crow el hombre, el esposo, ya no es el en el muelle la carta que le (psiquiatra personificado por mismo. La vida cambia. Ahora anuncie la llegada de su pensión; Bruce Willis), y ambos deciden Manuela debe buscar a Lola, "que combatir las pesadillas de la es el padre de su hijo". Una muerte enfrentando sus propios película que bien podría obtener de filmar esta película, y se lo temores. Aunque Bruce Willis vuelta al ruedo, rabo y dos orejas continúa interpretando a Bruce para el maestro de la corrida, primera pregunta que hizo el

> Actores: Penélope Cruz, Marisa Paredes, Candela Pela, Antonio Sanjuan, Rosa María Sardá, Música: David Mansfield Cecilia Roth.

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA

Arturo Ripstein tuvo que esperar

más de 30 años para poder llevar

a cabo uno de sus sueños

cinematográficos: hacer de la obra

de Gabriel García Márquez, El

Coronel no tiene quién le escriba,

una película. Pero finalmente lo hizo. Salvo la presencia de Salma Hayek como gancho publicitario (el personaje que interpreta la actriz mexicana no existe en la novela de Gabo), la cinta retrata fielmente la angustia de un hombre (El Coronel) que debe esperar durante más de 25 años la llegada de una carta en donde le notifiquen la aprobación de la pensión a la que tiene derecho como militar retirado. Cada viernes, con la solemnidad de una espera que se prolonga sin minar la esperanza, el Coronel aguarda una pensión que jamás llegará. Cuando Ripstein hubo terminado notificó a García Márquez, la Nobel fue: ¿Y cómo termina? La respuesta no podía ser ajena al mismo texto de la novela: mierda. **Director Arturo Ripstein** Guión: Paz Alicia Garcíadiego Fotografía: Guillermo Granillo Actores: Marisa Paredes, Fernando Luján, Salma Hayek.

SOPLO DE VIDA

Acostumbrados a reseñar con gran colombiano recibe en el exterior, la gente comenzó a correr el como La gente de la universal. rumor de que la nueva película de Guión: Sebastián Ospina Luis Ospina valía la pena. Había Director Luis Ospina. que verla. ¿Por qué razón? Porque Actores: Flora Martínez se metía de lleno en un género y Fernando Solórzano.

poco explotado: el de la aproximación al género negro, al thriller, a las historias urbanas con detective y muerto a bordo. La película Soplo de Vida despliegue los premios que el cine presenta la historia de un investigador privado que debe los medios de comunicación de descubrir los móviles de un nuestro país no dudaron un asesinato realizado en un hotel instante en festejar el galardón que ubicado en el centro de Bogotá. recibió Flora Martínez como mejor Las piezas del rompecabezas se actriz durante el pasado Festival de van uniendo a través de los Biarritz. Sin embargo, de la testimonios de los protagonistas, película en la que actuaba, Soplo para desembocar en un final de vida, poco se habló. A pesar sorpresivo que marca un punto de este desconocimiento importante dentro de la categoría consciente, durante su paso fugaz de cine negro que sólo se ha visto, por el Festival de Cine de Bogotá en los últimos años, en películas



Tiene que verla







LOS CRÍTICOS Enrique Pulecio	Hugo Chaparro	Mauricio Silva	Diego Rojas
Sexto Sentido		*	
Todo sobre mi madre	*	*	*
Ojos bien cerrados	*	*	*
Soplo de vida	*		*
El coronel no tiene quien le escriba	*	*	
Niños del cielo	*		
El séptimo cielo	*		*

PLAGA ZOBIE O EL HORROR ES SALUD

La escena es la de innumerables clásicos del terror: unos personajes con la cara verde y los ojos extraviados, vomitando líquidos de colores, se abalanzan sobre una víctima paralizada de pánico. Y en la siguiente toma, le almuerzan el cerebro, sin dejar de murmurar crispadamente un dialecto ininteligible. La escena no es nueva, claro, pero en este caso la diferencia reside en que Plaga Zombie es una producción independiente, escrita, dirigida y producida por Hernán Sáez y Pablo Parés, dos jóvenes argen-tinos de 20 años, en la que la burla

> asoma su gozosa cabeza. La mesa está servida para la fruición: Sebastián Berta Muñiz -un gran actor intuitivo- se lleva las palmas como John West, o 'el hombre de las calzas', un frustrado cultor de la lucha libre que asume la tarea de pelear contra los zombies alienígenas que amenazan con tomarse un suburbio de Buenos Aires. Él es la fuerza bruta, mientras que Diego Parés da vida al genio cientificoide que pretende, con sus preparados y su astucia, vencer a las fuerzas de la oscuridad intergaláctica. Plaga Zombie es un largometraje producido durante los fines de semana de 1996 y 1997, con un cámara de video NTSC de escasa definición, que homenajea, sin pudor y sin vergÜenza, a títulos como Fire in the Sky y Return of the Living Dead. Todo es absolutamente casero: los realizadores actuaron, operaron la cámara y hasta oficiaron de maquilladores. Los extras fueron reclutados entre amigos y fanáticos seguidores del cine de George C. Romero que no le temen, en ningún sentido, a los emplastos colorinches.

El filme en cuestión fue editado en un estudio de alquiler, las copias de VHS se hicieron con ayuda del dinero que Muñiz y Sáez obtuvieron fingiendo una disputa legal en un programa televisivo de mediación de conflictos, y se distribuye mediante pedidos por teléfono. Si hubiera un manual de cine independiente es seguro que mostraría este estilo de autogestión

La edición de lujo de Plaga Zombie en video constituye un objeto para los fetichistas que coleccionan cine en cajitas: está presentada en un estuche rígido con el póster de rigor, acompañado por un cuadernillo que contiene una entrevista a los realizadoresactores. Y como si esto fuera poco, ¡hasta una foto autografiada de la comparsa mutante en su maquillaje zombie!

Además, siguiendo una vocación de edición comercial, al comienzo de la cinta se puede disfrutar de trailer a

todo voltaje, del logotipo animado del sello (apócrifo) que la editó, mas dos imaginativos cortos experimentales que fueron las primeras incursiones en la realización de Sáez. Señor, señora, no lo dude más: busque la forma de ver Plaga Zombie, ¡su cerebro no se arrepentirá! Para más datos, envíe un correo electrónico a plagazombie@hotmail.com, o llame al 54 11) 4659-8416, en Buenos Aires.

Ricardo R. Mosso.

COPPOLA Y LA NUEVA CREATIVIDAD

Y a propósito de las propuestas innovadoras de los jóvenes, Francis Ford Coppola, quien supervisará la versión definitiva de Supernova, cuyo montaje fue abandonado por su director, Walter Hill, por diferencias con la productora, ha declarado durante sus vacaciones en Italia que el actual sistema que rige el cine norteamericano desaparecerá a medida que los jóvenes descubran la cámara digital que les permitirá realizar pequeñas películas creativas. Coppola declaró: "El cine se está transformando y en cuanto los jóvenes se lancen a trabajar con la cámara digital, dará un vuelco de 180 grados. Esto minará la política de las grandes productoras, de las estrellas que pretenden demasiado, de todo lo que tiene que ver con la creatividad cinematográfica...".

por restaurar la obra información Como es casi obvio, el menos fidedignas.

escenas y añadió una nueva ciertas dudas. tres escenas descartadas. sona que recibe 1.300 De todas formas, hay que e-mails diarios no puede salvar a Chaplin. comprobar la veracidad de la

HARRY KNOWLES: http:/www.aint-it-cool-EL TERROR DE HOLLYWOOD news.com/

Desde el sótano de su casa HAY QUE SALVAR A en Austin, Texas, y con IMAGINATÓN: LA CARRERA CHAPLIN medio cuerpo paralizado DEL MINUTO INMORTAL proyecto cuenta con el Los agentes de la industria menos, pues esta es una

beneplácito de los cinematográfica, temerosos propuesta realmente conjuntamente la búsqueda, que un comentario positivo y una, de realización de restauración y distribución active los proyectos de sus filminutos o videominutos. de los filmes, en archivos clientes, entanto que los La maratón de exhibición y filmotecas de todo el estudios le invitan a consistió en proyectar en próximos diez años. ello, se suma su propio y medio metraje, MAUS

dueña de los derechos de consiguen infiltrarse en todas las películas proyecciones privadas. producidas por él y de Y los efectos parecen tener algunos cortos que hizo repercusiones inme-diatas: para otras compañías. el trailer de The Blair Otras de sus películas Witch Project fue primicia carecen de copyright. Pero en Ain't It Cool News, y se los restauradores tendrán cree que en buena medida la que sortear un problema expectativa creada a través más complejo: Chaplin de Internet fue la causa de solía montar de nuevo sus su éxito comercial. Se dice, películas años después de también, que el relativo haberlas realizado, por lo fracaso de Batman & Robin cual no se sabe con tuvo su origen en los exactitud cuál es la comentarios negativos que versión definitiva. En el aparecieron en la página de caso de El chico, por Knowles. Las primeras ejemplo, hay diferencias críticas positivas de Tientre la versión estrenada tanic fueron difundidas en en 1921 y la que el propio su página cinco meses antes Chaplin montó en 1970. En del estreno. Sobre sus ésta última, eliminó tres criterios, sin embargo, hay banda sonora. La decisión Quienes cuestionan su poder de los restauradores fue recuerdan, por ejemplo, sus salomónica: se tomó la comentarios entusiastas versión de 1970 como la sobre Godzilla y no definitiva pero se le consideran fiables sus añadieron, al final, las mensajes aduciendo que una per-

información. Su dirección:

La Filmoteca de Bolonia y desde cuando sufrió un "La gran maratón audiovisual L'Immagine Ritrovata, accidente en 1991, Harry Imaginatón se realizó con laboratorio italiano Knowles controla, a través considerable éxito del viernes especializado en la de su página de Internet, 24 al domingo 26 de septiembre restauración de películas, Ain't It Cool News, una red de 1999, simultáneamente en se han aliado en el empeño de espías que le envían Bogotá, Cali, Medellín y desde Barranquilla, bajo la completa de Charles oficinas, platós y salas de coordinación de la Dirección Chaplin, compuesta por proyección norteamericanos, de Cinematografía del cerca de 90 títulos entre gracias a la cual se ha Ministerio de Cultura a nivel cortos y largometrajes, convertido en uno de los nacional, y con la coorcon la ayuda de tipos más temidos en el ganización de Laboratorios patrocinadores medio del cine en los Black Velvet y Suburbia internacionales. La Estados Unidos. Sucede, Capital en Bogotá, Teleempresa, conocida como The además, que un promedio de pacífico en Cali, el Centro Chaplin Project, realizó un millón y medio de Colombo Americano en Medellín su lanzamiento con la internautas consultan y las Universidades del Norte proyección de El chico, diariamente en su página los y Autónoma del Caribe en actualmente en proceso de comentarios sobre guiones, Barranquilla", manifiesta la restauración. críticas y noticias más o Dirección de Cinematografía. Y así es, y no era para herederos de Chaplin, y quizá ansiosos, le envían novedosa: llevar a cabo una quienes promoverán guiones con la esperanza de gran maratón de exhibición mundo, durante los visitar sus rodajes. A todo VHS las películas de corto La familia de Chaplin es ejército de guerrilleros que (Mensajes Audiovisuales de

Utilidad Social) y videos musicales, así como material promocional de los largometrajes realizados con el estímulo de la Con-vocatoria Cinematográfica de 1998, Buscamos creadores con más talento que plata, y los trabajos de los Talleres de Formación realizados por la Dirección de Cinematografía en diferentes regiones Por su parte, la maratón de realización fue una verdadera carrera cinematográfica: los inscritos realizaron durante el fin de semana una película de ficción de un minuto de duración, rodada en un solo plano secuencia, inscrita en alguno de los siguientes géneros: suspenso, terror, melodrama, historia, acción, road movie, musical, western, erótico, comedia, ciencia ficción, policíaco y romance. De los 1.442 inscritos, finalmente entregaron su material a concurso 765 personas que cumplieron con el propósito fundamental del concurso: "identificar, reconocer y potenciar al país que se quiere expresar a través de la imagen en movimiento, en un ritual que se llevará a cabo anualmente a nivel nacional, con el fin de mantener vivo este canal de comunicación, ventana del alma de una interesante y creciente representatividad de colombianos". Ahora sólo queda conocer, en noviembre, el fallo del jurado, compuesto por miembros de las entidades organizadoras, para saber, a cámara cierta, quienes recibirán los premios: el remake del mejor filminuto en formato profesional de cine (equipos, latas y revelado) y su envío a un importante festival internacional de filminutos (además de diez millones de pesos); cinco días de equipos profesionales de grabación y 40 horas de posproducción no lineal (además de cinco millones de pesos); un viaje para dos personas al Festival de Cine de Cartagena del año 2000 (pasajes, hotel, acreditación); tres días de equipos profesionales de grabación en video y cupos para talleres de la Dirección de Fotografía e Iluminación, auspiciados por la Kodak Américas. Para los ganadores, sin duda, sus producciones se convertirán en su

minuto inmortal.

EL ARTE DE LA LUZ EN BARRANQUILLA Con frecuencia olvidado a la hora de revelar los créditos y de disponer de la fama, el director de fotografía es lo más parecido al ojo del realizador y, por supuesto, al del espectador impasible, y quien le permite guiar su mirada hacia esa re-intrepretación de la realidad. De hecho, el director John Ford decía que la cámara se puede disponer en infinidad de sitios, pero sólo hay uno correcto. En tal afirmación está implícita la colaboración (o más bien la co-acción) vital que surge entre el director de la película y su fotógrafo. Nadie desconoce, en efecto, los resultados de famosos dúos del cine como Alfred Hitchcock y Robert Bruns, Ingmar Bergman y Sven Nykvist, Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, Sergei Eisenstein y Eduard Tissé, Néstor Almendros y François Truffaut... Con la intención de profundizar en esa relación y de develar el arte de la luz para el cine, la Cinemateca del Caribe ha programado este año su IV Salón Internacional del Autor a realizarse entre el 24 y el 28 de noviembre. En esta oportunidad, se ha programado un encuentro teórico con participantes internacionales y una retrospectiva de la obra de los cinematografistas invitados. Los eventos académicos contemplan un taller de fotografía a cargo de 'Pacho' Gaviria y los conversatorios en los que se abordarán, entre otros temas, la ley del cine a cargo de Sergio Cabrera; Ética y estética del fotógrafo; El director de fotografía como autor; Entre lo análogo y lo digital: hacia dónde va la fotografía de la imagen en movimiento; Ser fotógrafo de cine en Colombia. Cabe resaltar la presencia del argentino Ricardo Aronovich y del mexicano Gabriel Beristain. Aronovich trabajó en los años sesenta, en Brasil, con el movimiento del Cinema Novo, especialmente con Ruy Guerra, y ha trabajado tras las cámaras con directores como Louis Malle, Raúl Ruíz y Ettore Scola. Gabriel Beristain fue director de fotografía de las películas Mothers Wedding, de Jenny Wilkes, Caravaggio, de Derek Jarman, y The Mummy de Stephen Sommers. Ha trabajado al lado de directores como Carl Reiner, Taylor Hackford y Jonathan Lynn. Por Colombia participan Sergio García, Rodrigo Lalinde y Francisco 'Pacho' Gaviria. El encuentro con la magia de la fotografía al servicio del cine es, entonces, en noviembre, en el tradicional barrio Boston de Barranquilla. Mayores informes: (095) 3684100,

corto cicuito otros

La misteriosa muerte de la duguesa de Alba sirve de pretexto al controvertido realizador Bigas Luna para realizar una película a medio camino entre un *thriller* y una recreación de época con ciertos toques govescos. En la cartelera española se destacó la rivalidad entre la Sánchez Gijón y contemporáneo, y es esto lo más rescatable de la hora y cuarenta y cinco minutos que tarda uno en saber que el asesino era... Para los aficionados al estilo del director catalán, hay un poco de sus rasgos característicos en esta historia en la que el poder, el sexo y la muerte rondan bajo el sutil punto de vista de don Francisco de Goya y su mirada desencantada. Esta película será vista seguramente en nuestra cartelera del año 2000, a partir del Festival de Cine de Cartagena.

VOLAVERUNT

Director: Bigas Luna

Con: Penélope Cruz, Aitana Sanchez Gijón

y Jorge Perugorria

EXISTENZ .

Director: David Cronenberg Con: Willen Dafoe, Ian Holm, Jude Law y Christopher Eccleston Un poco para que los cinéfilos nos envidien, v otro poco para suplicar que nuestra cartelera sea más amplia en su oferta, reseñamos la última propuesta de David Cronenberg, uno de los pocos directores realmente personales que subsisten en el panorama mundial. El mundo de los videojuegos, de la realidad virtual, del panorama que construyen los jugadores con sus propias obsesiones y la energía mental de los usuarios, constituyen el eje temático de Existenz. Desde una perspectiva muy distante de la que viéramos en The Matrix o en Videodrome, del mismo director, pero con la inquietante mirada de alguien que no renuncia a sus obsesiones personales y a la búsqueda de respuestas frente a las nuevas realidades que la irrupción de las artes del ciberespacio nos permiten vislumbrar, Cronenberg está de nuevo en pantalla.

Barranquilla.

ienza a mostrar una nueva cara. niento en su tradicional sede, la la remodelación del Teatro Jorge mpiezan a darse. El primero de vista Cinemateca, el regreso de información de la actividad n esta publicación.

para el último trimestre la do menú cinematográfico. Del nateca fue sede del XVI Festival tá, con la presentación de cinco Il Festival, se exhibieron algunas ipantes en el certamen, así como na de Cine Francés. A finales de ninario Berlín Alexanderplatz, sodios realizada por el director ssbinder. Este ciclo estuvo relacionadas con la situación la cual se desarrolla la obra. dedicado a las producciones de orteamericano Woody Allen, y lexionará en torno a algunas de lo cine arte. Así mismo, los fines mediodía, se abre un espacio n de las películas más recientes

UN VISTAZO A LA CINEMATECA DISTRITAL DE BOGOTÁ

filos bogotanos, un grupo que Por otro lado, lo invitamos a visitar y re-conocer nuestras en aumento y está ansioso de instalaciones, recorrido que puede comenzar por la biblioteca, u demanda de conocimiento, el Aa más completa que en cuanto a material de cine se refiere, pertos en la materia, como es el existe en la capital. Este espacio fue recientemente abierto al público, luego de un proceso de reorganización y reestructuración realizado por personal idóneo, con el fin de brindar el apoyo necesario tanto a estudiantes de cine v televisión como al público en general, que deseen consultar las publicaciones especializadas y el material audiovisual. Durante el XVI Festival de Cine de Bogotá se inauguró el "Café Chaplin", para que los amigos del cine puedan disfrutar de un delicioso capuchino antes de ingresar a las funciones y no tengan, como en tiempos pasados, que someterse a las incomodidades de la espera sobre la carrera Séptima.

> Finalmente, en la primera semana del último mes de este siglo, se presentará la muestra de cortometrajes Corto a la lata II, certamen que busca fomentar y descubrir a los jóvenes realizadores colombianos, además de rendir homenaje a aquellos que cultivaron el género en décadas pasadas. Este evento, que en su segunda versión es institucionalizado por la Cinemateca Distrital, presentará al público el corto Alguien mató algo, de Jorge Navas, ganador, en 1998, del concurso 40 millones de película. Del 10 al 18 de diciembre se exhibirán lo mejor del cine brasileño contemporáneo y los filmes que en los años noventa fueron galardonados con el Oscar a mejor

Además de estos ciclos, la Cinemateca tiene programadas muestras de cine alemán todos los días a las cuatro de la tarde, video-conciertos los sábados a las dos de la tarde y películas diarias de cartelera comercial a las seis de la tarde.

Gracias a estos proyectos, la Cinemateca Distrital continúa su búsqueda en el camino hacia su consolidación como el primer espacio de fomento a la actividad cinematográfica de la capital.

