



El cortometraje en Colombia: grandes actores
por Julián David Correa Restrepo

Corto colombiano 1999-2006: el sobresalto
por Pedro Adrián Zuluaga y Jaime E. Manrique



el cortometraje



La Cinemateca Distrital esta asociada a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) desde 1984, y hace parte de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá D. C.

Luis Eduardo Garzón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Martha Senn
SECRETARÍA DISTRITAL DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento
DIRECCIÓN DE ARTE, CULTURA Y PATRIMONIO

Juan Luis Restrepo Viana
SUBDIRECCIÓN DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y DEL PATRIMONIO

Catalina Rodríguez
COORDINACIÓN ÁREA DE ARTES AUDIOVISUALES

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO

Cira Inés Mora Forero
COORDINADORA GENERAL

María Bárbara Gómez
COORDINADORA EDITORIAL

Pablo Francisco Arrieta
CONCEPTO GRÁFICO

David Reyes
ARMADA ELECTRÓNICA

FOTOGRAFÍA CARÁTULA:
Rodaje de La carca (Rubén Mendoza)
Archivo Cinemateca Distrital

FOTOGRAFÍA CONTRACARÁTULA:
Sergio Rueda (detalle Cinemateca Distrital)
Archivo Biblioteca Cinemateca Distrital

FOTOGRAFÍA RETIRO CARÁTULA:
Cuando vuelvas de tus muertes (Carlos Mario Urrea)
Archivo Cinemateca Distrital

RETIRO CONTRACARÁTULA:
Od el camino (Martín Mejía)
Archivo Laboratorios Black Velvet

FOTOGRAFÍAS INTERIOR:
Archivo Cinemateca Distrital
Archivo Laboratorios Black Velvet
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:
Julián David Correa Restrepo
Pedro Adrián Zuluaga
Jaime E. Manrique

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

CINEMATECA DISTRITAL
Carrera 7 N° 22-79
Teléfonos: (57-1) 283 77 98 - 284 55 49 - 284 80 76 - 334 34 51

IMPRESIÓN:
D'Vinni S.A.

ISSN: 1692-6609

EL CORTOMETRAJE

Los *Cuadernos de Cine Colombiano* hacen parte del grupo de acciones que emprende la Cinemateca Distrital de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte como contribución a la consolidación de espacios para el análisis de las prácticas audiovisuales que se desarrollan en nuestro país y el fortalecimiento de una de las actividades fundamentales para su evolución: la producción de conocimiento en torno a ellas.

Este número titulado "El cortometraje" presenta una revisión de la evolución de este formato a partir de reconstrucciones históricas e inventarios exhaustivos de lo sucedido audiovisualmente en Colombia desde la llegada del cine, en abril de 1897, hasta el momento actual, permitiéndonos observar la manera como esta forma audiovisual ha sido permeada tanto por las diversas iniciativas estatales de fomento a la producción audiovisual como por la proliferación de programas y proyectos de educación formal, no formal e informal, o el desplazamiento, en diversas direcciones, de la frontera que tradicionalmente demarcaba los territorios de las artes plásticas y la cinematografía.

Desde sus inicios en 1994, como estímulo a la producción, el Programa de Fomento a la Creación Audiovisual de la Cinemateca Distrital ha sido determinante en el desarrollo del cortometraje al ofrecer año tras año paquetes de estímulos a la realización en este formato. El principal objetivo ha sido apoyar todo el proceso creativo inherente a la producción de una obra audiovisual desde sus inicios, o sea la escritura del guión, hasta la puesta en escena pública del producto final. De esta manera ha sido posible que el cortometraje se haya afianzado en nuestro país como un campo de negociación conceptual, formal y política, y que quienes participan en él, ya sea como realizadores o como espectadores, encuentren un espacio para la experimentación discursiva y la proposición de nuevas maneras de abordar el formato y sus particularidades.

Catalina Rodríguez



Un ascensor de película (Lisandro Duque, 1985). Archivo Cinemateca Distrital.

Julián David Correa Restrepo

EL CORTOMETRAJE EN COLOMBIA: GRANDES ACTORES

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano



Una corta introducción

Empecemos por acortar camino: un cortometraje es una obra audiovisual cuya duración no supera los 69 minutos. En Colombia, en los años ochenta, se llamó *mediometraje* a las obras que pasaban de los 23 minutos y que estaban por debajo de los 69. Se llama *filmminuto* al cortometraje que dura sesenta segundos, aunque frecuentemente la expresión se usa de manera amplia, abarcando filmes inferiores a esa duración, o de un par o hasta de tres minutos. Hasta aquí todo claro: puras matemáticas.

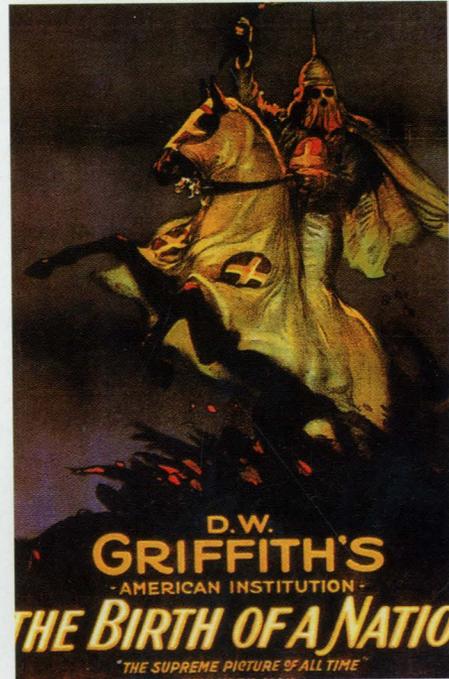
Además del tiempo, ¿hay algo que defina el cortometraje? En sentido estricto, no, pero la percepción del mundo y las definiciones que lo abarcan cambian con la historia. Cuando el cine se inició todo era cortometraje, pero el concepto no se había inventado. En ese entonces, muy poco de lo que conocemos como cine existía: cine era toda imagen con movimiento, sin importar lo que mostrara, sin importar que procediera de un cinematógrafo, un kinoscopio, un bioscopio o un vitascopio.

Mientras que los cronómetros imponen de manera despiadada las definiciones, los artistas se resisten a la clasificación. Una pregunta por los formatos y los contenidos lleva al taxonomista de las imágenes a salirse de cuadro: los cortos pueden ser documentales y argumentales, claro, pero pueden ser también videos musicales, piezas de videoarte, cine experimental y todo lo que hay en medio y alrededor. Los cortometrajes, con su modesta presencia y sus humildes presupuestos, pueden abarcar mucho más de lo que la pesada artillería del largometraje se atreve a explorar.



El mundo es corto y ajeno

Todos los documentos de la red, y los libros, cuentan más o menos la misma historia: en los comienzos del cine todas las películas eran cortometrajes. En el siglo XX, hasta la década de 1910, las películas tenían una duración que rondaba los 15 minutos. La duración no era única porque respondía a la extensión de un rollo de nitrato de celulosa combinada con la velocidad del brazo del camarógrafo. La sola longitud de un rollo de película implicaba ya una variable: medía entre 400 y 800 metros, lo que corresponde a una duración de entre 10 y 30 minutos. La generalización del largometraje como formato de exhibición privilegiado está vinculada en los Estados Unidos con el nombre de



El nacimiento de una nación
(D.W. Griffith, 1915).
Archivo Cinemateca Distrital.

David W. Griffith, quien influido por las películas épicas italianas y por sus propias ambiciones dramáticas (originalmente había querido escribir, actuar y dirigir teatro, arte en el que fracasó), produjo **Judith de Betulia** (1914), **El nacimiento de una nación** (1915) e **Intolerancia** (1916). El primer largometraje de Chaplin, para poner otro ejemplo, se realizó apenas hacia 1921 (**El chico**).

A pesar de la hegemonía del largometraje como formato para la exhibición de cine, en Hollywood los cortometrajes cómicos y las películas formadas por cortos que hacían parte de una serie (**Flash Gordon**, Frederick Stephani, 1936), se siguieron realizando hasta finales de los años cincuenta.

Un contrapunto interesante en el intento de definir el cortometraje lo presenta el realizador, gestor y crítico Takashi Nakajima en su *Breve historia del cine experimental japonés*.¹ En Japón la cinematografía contó casi desde el inicio con una producción regular, inicialmente con cortos y muy pronto con largometrajes: el cine nipón contaba con un mercado claramente establecido, recursos abundantes y una actitud conservadora hacia la defensa de las propias historias y tradiciones, lo que aseguraba apoyo estatal para el cine. En los años veinte la industria cinematográfica japonesa era una importante factoría de sueños para la población. En medio de esa fábrica de sueños, Teinosuke Kinugasa hizo los que se consideran los primeros "verdaderos" cortometrajes japoneses, un par de trabajos que llamaban la atención más por su

carácter experimental que por su extensión: **Una página de locura** (**Kurutta Ichi-Peji**, 1926) y **Encrucijada** (**Jujiro**, 1928). A partir de ese momento, y con los vaivenes propios de la tecnología y las estéticas, lo que ha caracterizado al corto japonés no ha sido sólo su duración, ni el ejercicio de formación que ha implicado para sus realizadores, sino que se ha constituido en la cantera en la que se encuentran nuevas formas de expresión: la combinación de la caligrafía tradicional con el movimiento, los grandes espacios que subrayan el abismo de ser un individuo, los jugueteos electrónicos al ritmo de cada nueva tecnología que arriba, entre muchos otros ejemplos.

En Perú la Ley de cine (No. 26370) define el cortometraje como una obra cinematográfica cuya duración es menor de 20 minutos. También siguiendo el severo camino del cronómetro, en España se trata de definir el cortometraje así:

El límite ha estado en la duración de las películas, siempre inferior a una hora, y en el soporte final —el celuloide—, independientemente de que hubieran sido creadas para su exhibición en televisión, de que su naturaleza fuera publicitaria, industrial o científica o de que, por poner un ejemplo, sus creadores fueran consagrados o aficionados. [...] Hasta la aparición del largometraje en los años veinte, toda la producción es cortometraje. Esto es, unos 25 años. Es el resultado de una progresión paralela al desarrollo del cine

como espectáculo autónomo [...] En esta etapa la duración no será elemento que diferencie, simplemente porque el concepto "cortometraje" surgirá en oposición al largometraje. Es posible que ya estuviera en la mente de los realizadores, pero no era factible técnica, ni económicamente, ni, tal vez, socialmente. De tal manera que una película de 8 minutos podía ser considerada todo un "largometraje" (como una máquina de tren a 20 kilómetros por hora iba "a una velocidad de vértigo").²

A pesar de esta definición de castellana austeridad, uno de los momentos más altos en la historia del cortometraje mundial, uno que se hace bajo la influencia de los métodos y movimientos estéticos de la época (escritura automática, surrealismo y dadaísmo, entre otros), es obra de dos españoles: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Esa definición ejemplar del cortometraje y de sus posibilidades, definición que proviene desde el interior y no por oposición al largo, se llama **Un perro andaluz** (1929).

El documental de corta duración fue también un camino lleno de brillantes momentos que contribuyeron a darle identidad al cortometraje. Cooper y Dancyger³ sostienen que otra línea de la evolución del cortometraje gira alrededor de la obra de John Grierson y sus colegas Basil Wright y Edgar Ansty en el Empire Marketing Board en Inglaterra, junto con Pare Lorentz y Willard van Dyke en los Estados Unidos. Las películas de estos cineastas trataban de generar opinión entre los espectadores y llama-



Un perro andaluz (Luis Buñuel, 1929).
Archivo Cinemateca Distrital.

² VV.AA., *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Ed. Fundación Autor, 1996.

³ Pat Cooper y Ken Dancyger, *Writing the Short Film*, Ed. Focal Pr., 1994.

¹ Publicada originalmente en la revista *Cinemaya* 21, 1993, traducida del original japonés al inglés por Brij Tankha.



ban la atención de los gobiernos. En Colombia, los documentales han tenido durante toda su historia un papel protagónico en la evolución y definición del cortometraje.

La animación también encontró en el cortometraje, desde el comienzo, un espacio privilegiado para su desarrollo. De todos es conocido el caso de Walt Disney y el nacimiento de la industria de la animación en los Estados Unidos gracias a cortos que se hicieron desde los años veinte (**Little Red Ridding Hood**, 1922, entre otros), pero el ejemplo se repite dondequiera que haya animación. En la República Checa, por ejemplo, que ostenta una de las tradiciones de animación más sólidas y conocidas del mundo, se desarrolló cada una de sus vertientes expresivas gracias al cortometraje. La animación checa se inició en la ciudad de Zlín con Hermína Týrlová, una cinematógrafa que admiraba el trabajo de Disney, y quien siguiendo esa misma línea de entretenimiento infantil realizó sus primeros cortos gracias a la técnica del *stop motion* (animación cuadro a cuadro). Muy pronto, en el desarrollo del cine de animación checo aparecen los cortometrajes de Jirí Trnka, quien renunció a pensar que la animación debía ser un "entretenimiento familiar", y abordó de manera personal y a través de la empresa que dirigía (Bratri v Triku: La Hermandad del Truco) temas poéticos e irónicos que frecuentemente tenían una sutil actitud crítica —sutileza requerida por el advenimiento de la censura comunista. Entre estas dos corrientes se construyó el cine

Dos hombre y un armario (Roman Polanski, 1958). Archivo Cinemateca Distrital.

de animación checo, gracias a muchos artistas y a la constante exploración que los cortometrajes permitieron.⁴

A lo largo del mundo, el cortometraje como tarjeta de presentación y espacio para la formación ha tenido un uso frecuente. La lista de trabajos y realizadores que entran en esta categoría es inagotable. En Polonia: Roman Polanski (**Dos hombres y un armario**, 1958); en el Reino Unido: Lindsay Anderson (**O Dreamland!**, 1954), Richard Lester (**The Running, Jumping and Standing Still Film**, 1959); en Francia: Jean-Luc Godard (**Todos los chicos se llaman Patrick**, 1957), François Truffaut (**Los golfillos**, 1958), Alan Resnais (**Noche y niebla**, 1955); en Italia: Federico Fellini (**Toby Dammit**, 1963). En el mundo son raras las excepciones de artistas que prefieren continuar haciendo cortometrajes, sin abandonarlos por los largos; uno de esos casos es el del animador y documentalista Norman McLaren (**Vecinos-Neighbours**, 1952).

Durante los años sesenta, en los Estados Unidos la realización de cortometrajes como trabajos de grado en las escuelas de cine se convirtió en norma. Nombres bien conocidos de la industria del cine se iniciaron de esta forma: Oliver Stone, Martin Scorsese, Susan Seidelman, Martin Brest, Francis Ford Coppola y George Lucas, entre otros. El cortometraje universitario de George Lucas (**THX 1138**, 1966) y el de Scorsese (**It's not Just You, Murray!** 1964) están entre las mejores películas he-

⁴ Zdena Skapová, *Breve historia del cine de animación checo*, Valladolid, Ed. Seminci, 1995.

chas por estudiantes. Los casos colombianos también son frecuentes en la medida en que se generaliza esta costumbre de usar los cortos como trabajo final en las escuelas. Entre los colombianos que estudiaron cine en los Estados Unidos e hicieron este tipo de cortometrajes, dos nombres se destacan: los del caleño Luis Ospina (**Acto de fe**, 1970) y la bogotana Patricia Cardozo (**El reino de los cielos**, 1995). El cortometraje de Cardozo mereció el Oscar al mejor trabajo universitario, el único Oscar que un cinematógrafo colombiano haya ganado hasta la fecha.

Una vez dado el salto del corto al largometraje, la mayoría de los realizadores permanecen haciendo largos, y sin embargo, también existe un tipo de obra colectiva de la que muchos

creadores participan con cortometrajes unidos por un tema común para exhibirlos en salas, a la manera de los largos. Tal ha sido el caso de películas como **Bocaccio '70** (1962), formada por cortos de Fellini, De Sica y Visconti; o, en 2006 y con la actuación de la colombiana Catalina Sandino, **Paris je t'aime**, conjunto de cortos que incluye trabajos de Gus van Sant, los hermanos Cohen, Gérard Depardieu y otros 17 realizadores. Se trata sólo de dos títulos de entre una vasta cinematografía que también incluye cine colombiano.

Ni corto ni perezoso, el cine llega a Colombia

El 13 de abril de 1897 el cine llega a Colombia. En ese momento el cine ingresa al país por el



Bocaccio '70 (Federico Fellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, 1962). Archivo Cinemateca Distrital.



El trágico final de Gardel, su última despedida (1935). Archivo Acevedo.

puerto de Colón, en el Caribe, un puerto que pertenecía entonces al departamento de Panamá y que ahora hace parte de la República de Panamá. Cuando el cine llegó a Colombia lo hizo bajo la patente Edison y con la luz del Vitascope. El cine llegó como parte de la Compañía Universal de Variedades del señor Balabrega. Como ya es bien sabido, en ese entonces todo el cine del mundo era cortometraje, y a la vez documental, y noticiero, y también puesta en escena. En esa época sólo empezaba a ser clara una diferencia: la existencia de la comedia. Lo demás era el embrión de todos los cines. Esta primera experiencia del cine en Colombia fue únicamente la de la importación y no dejó registro del país, que ingresaba en el mercado mundial de las imágenes animadas y los sentimientos congelados. Las primeras imágenes de Colombia probablemente se registraron

con el cinematógrafo Lumière que explotaba uno de sus operadores: Gabriel Veyre, quien fue enviado a México y el Caribe y desde agosto de 1896 realizó exhibiciones y filmaciones tanto en México como en Cuba. El 13 de junio de 1897 llegó al puerto de Colón y pocos días después se instaló en Ciudad de Panamá, con programas que ya al final del mismo mes ofrecía "nuevas vistas de movimiento", es decir, cortometrajes documentales sobre paisajes, eventos y costumbres. A este pequeño grupo de pioneros se sumaría en septiembre de 1897 el barranquillero Ernesto Vieco, quien presentó el cine por primera vez en Bogotá, también con los recursos de los hermanos Lumière. De estos comienzos y de esas primeras imágenes filmadas en Colombia, los primeros "cortos", no queda ni un solo plano.

Una ley corta y una familia sin cortapisas

En 1942 se promulgan las primeras normas de impulso al cine colombiano,⁵ que obviamente no mencionan el tema del cortometraje y que en la práctica permanecen inútiles por varios años.

Mientras en el mundo el largometraje se imponía para la exhibición en salas, durante los años veinte el cine colombiano tenía su primer éxito de taquilla: el largo **María** (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, 1922), basado en la novela de Jorge Isaacs, filme que no sólo se vio masivamente en Colombia sino que se exportó a las naciones vecinas. En esa década se hicieron

importantes largometrajes que reflejaban las costumbres e imaginarios de algunas regiones (como **Bajo el cielo antioqueño**: Arturo Acevedo Vallarino, 1924-25, y **Alma provinciana**: Félix Joaquín Rodríguez, 1925, entre otros). De manera paralela, en esta época empiezan a hacerse cortos publicitarios y noticiosos que acompañan las proyecciones regulares de un cine que procedía de Francia, Italia y, cada vez en mayor medida, de los Estados Unidos. Junto con los Di Domenico y su **SICLA-Journal**, (también llamado **Diario colombiano**), los más importantes protagonistas de este tipo de cortos fueron hasta los años cincuenta la familia Acevedo y su **Noticiero nacional**, producción desarrollada de 1924 a 1955. Además de su

⁵ Durante el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo se expidió la Ley 9 de 1942, "Por la cual se fomenta la industria cinematográfica".

Asunción (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1975). Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



Para mayor información véase Ciria Inés Mora y Adriana María Carrillo, "Acevedo e Hijos", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, nueva época, No. 2, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2003.

participación en largometrajes, el trabajo de la familia Acevedo se centró fundamentalmente en cortos noticiosos que en ocasiones ilustraron con modestas y a veces no confesadas puestas en escena (en un caso incluso utilizaron animaciones: **Guerra contra el Perú, Colombia victoriosa**, 1932). La producción de cortos de los Acevedo es un hito en la historia fílmica del país. Su cine muestra las transformaciones de una nación que ingresaba tardíamente en la modernidad y en la revolución industrial: registro de grandes obras de infraestructura urbana, imágenes de empresas boyantes, de corridas y carreras, de reinados de belleza, del hambre y de los indígenas acorralados, de posesiones y entierros presidenciales, de la corta última despedida de Gardel y los desfiles militares, de los discursos de Gaitán y las consecuencias del

Bogotazo. Los Acevedo, como pocos, se empeñaron en la existencia de un cine colombiano: muchos de sus trabajos se realizaron con equipos que la familia hacía fabricar en Colombia, y su participación en el cine nacional abarca tanto largos como cortos. En este período, el trabajo de los Acevedo, y en general los filmes de noticias que usualmente servían para la promoción estatal o privada, continuaron siendo los únicos cortometrajes colombianos hasta el borde de los años sesenta.⁶

El sobreprecio: otra medida que se quedó corta

Como han señalado varios investigadores, entre los que se cuenta Carlos Álvarez, el proceso de reconstruir la historia del corto en Colombia

Rodaje de **Aquel 19** (Carlos Mayolo, 1985). Archivo Cinemateca Distrital.



se dificulta por la ausencia de estadísticas al respecto, en una producción que ha terminado por ser la más abundante de la cinematografía colombiana. Los motivos de este olvido tienen que ver con la larga ausencia de acciones de preservación e historiografía, la condición de ejercicio que tenían muchos trabajos y el desinterés a veces vergonzante de los realizadores. A pesar de tantos olvidos, algún registro existe y es evidente que prácticamente ninguno de los cortos realizados hasta comienzos de los setenta son argumentales. Los más destacados directores de ese período son Julio Luzardo, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto, Álvaro González Moreno, Alberto Mejía y la pareja de Ray Witlin y Gabriela Samper. El más prolífico creador de esa época es José María Arzuaga (director español que llegó a Colombia en 1960), quien además del muy conocido largometraje **Pasado el meridiano** (1965-1967) fue director de 30 cortos filmados en la década de los sesenta.⁷

Cortometrajes importantes de la época son **Ésta fue mi vereda** (1959), **Chichigua** (1963), los cortos que integran los **Tres cuentos colombianos** (1963) y **La langosta azul** (creado con la participación de artistas como Gabriel García Márquez y la dirección de Álvaro Cepeda Samudio, 1954).

Un momento de ruptura para la historia del cortometraje colombiano llega en 1971, cuando se promulga el Decreto 879, donde por primera vez habla de una cuota de pantalla y se regulan exenciones tributarias a importadores de

insumos para la producción cinematográfica y para exhibidores de filmes colombianos. Al amparo de este decreto se inicia la etapa del sobreprecio.

La etapa del sobreprecio es una de las más controvertidas de la historia del cine colombiano. Las evidencias muestran que fue el período en que más cortometrajes se realizaron (alrededor de 600 en cine), pero la calidad de los mismos fue entonces —y lo sigue siendo— muy discutible. Adicionalmente, la mayor parte de los realizadores de esa época no lo fueron sino en ese momento: gente que ni antes ni después participó del desarrollo cinematográfico del país.

La estructura de funcionamiento del sobreprecio implicaba varias condiciones: los recursos para la producción de los cortos, y los que beneficiaban al exhibidor que proyectaba estos

⁶ Anota Carlos Álvarez: "En el período que media entre 1962 y 1969, trabajando para la productora Cinesistema, hizo documentales industriales y comerciales, entre los que se pueden reseñar **Ha nacido algo nuevo** (1963) para la Chrysler-Colmotores; **Los bachilleres** (1965) para Coltejer; **El Dorado, tesoro de Colombia** (1966) para Colcafé; **Un arte del siglo XX** (1967) para Cine Colombia, en su organización antigua, antes de ser comprada por el Grupo Grancolombiano; **La ruta del buen sabor** (1968) para la Empresa de Licores de Antioquia, además de un experimento fuera de estas limitantes y extraño como intento, **Rapsodia en Bogotá** (1963), con la música de George Gershwin como guía para mostrar en forma pretendidamente lírica una ciudad que comenzaba a crecer desmesuradamente". ("Prólogo" del libro *Una década de cortometraje colombiano 1970-1980*).

Los camiones de plvo (Fernando Reyes, 1985). Archivo Cinemateca Distrital.





Cuartito azul (Luis Crump y Sebastián Ospina, 1978). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

trabajos, provenían de unos puntos adicionales que el espectador pagaba por la boleta de cine (un "sobreprecio", de ahí el nombre), boleta que en los años setenta era la más barata del continente americano. Una segunda condición era que los productores podían beneficiarse hasta por siete cortos, después de los cuales estaban obligados a realizar un largometraje. Para disfrutar de la norma, los cortos debían tener al menos siete minutos.

A pesar de sus intenciones, esta estrategia de fomento contó con varios problemas, como la ausencia de una junta de calidad que desde el comienzo seleccionara los cortos en función del talento artístico expresado en las obras. La Junta finalmente se creó, pero entre sus criterios no sólo estaban los estéticos, sino, como señala Carlos Álvarez, otras razones que incluían criterios morales, religiosos, políticos e, incluso, vínculos personales con los productores. Así las cosas, muy pronto los realizadores

y sus obras dejaron de ser el centro del desarrollo de la norma, y los exhibidores optaron por comprar directamente los cortos (en lugar de liquidar el porcentaje acordado; la compra permitía reducir los costos e incrementar las posibilidades de obtener mayores ganancias). En poco tiempo, los exhibidores pasaron a producir los cortos a través de pequeñas empresas que contaban con una razón social diferente a la propia, empresas que nunca hacían más de siete cortos, y jamás un largometraje, pero que además obligaban al espectador a enfrentarse con un cine de calidad muy discutible.

Los temas abordados por los cortometrajes de esta etapa son muy diversos, pero se destacan las postales sobre sitios turísticos, las adaptaciones de pequeños cuentos, los temas asociados con la violencia colombiana, y las comedias urbanas. Técnicamente, y salvando unas pocas excepciones, se trataba de obras imperfectas, donde tanto el registro sonoro como su mezcla

eran deficientes. La fotografía era del todo ilustrativa, sin un carácter, como tampoco lo fueron los guiones ni las puestas en escena.

En un mundo perfecto, una medida que presiona a la exhibición de cortos antes de todo largometraje y que genera recursos para productores y exhibidores, no parecería descabellada: de hecho, también en Perú este tipo de norma se planteó en dos momentos de su historia legal y cinematográfica: en 1972 y en 1994.

En Perú, en 1972 se expidió el Decreto Ley No. 19327, más conocido como la Ley del Fomento de la Industria Cinematográfica. El decreto fue gestado por intelectuales y artistas del prestigio de Isaac León Frías, y tenía por objetivo estimular la producción de películas de corta y larga duración y consolidar el acceso de las cintas nacionales en las salas. El fomento de la producción se diseñó en torno a la aplicación de incentivos tributarios. El Estado renunció al impuesto que gravaba las entradas cinematográficas a favor de los productores nacionales: los exhibidores debían exhibir un cortometraje previo a toda proyección comercial, y gracias al cumplimiento de la imposición se obtenía un beneficio equivalente al 25% del impuesto que gravaba la boletería. Si exhibía un largometraje, se recibía el equivalente al total del impuesto. También en Perú, los exhibidores encontraron la manera de beneficiarse de la norma, sin que el cine peruano obtuviera algo a cambio.

A mediados de 1994, una nueva ley peruana quedó lista para su aprobación. Esta ley con-



Agarrando pueblo (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1978). Archivo Luis Ospina.

templaba un fondo financiero para la producción de películas, un sobreprecio a la entrada de los cines con el fin de retribuir a los productores de los cortos, y un sistema de exhibición de películas acordado entre productores y exhibidores. Para los dueños de las salas, los cortos siempre fueron el relleno que por mandato se debía proyectar y trataron de deshacerse de ellos. Los cortos se pasaban de manera irregular y el público terminó por rechazarlos.⁸

En Colombia, junto a los cortos motivados por el sobreprecio, se dieron muchas otras obras, algunas con importantes búsquedas estéticas y políticas, como el memorable documental **Chircales** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1965-1972), trabajo que obtuvo, entre muchos otros premios, el del Festival de Cortometrajes de Oberhausen, filme que es un clásico, una de las películas más importantes de la historia del cine de Colombia. En esa época se dieron trabajos sobresalientes. Entre las obras más relevantes se destacan: **Agarrando**

⁸ María del Carmen Fernández Trujillo, *Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa: análisis temático de tres cortometrajes realizados por jóvenes directores*, Lima, Biblioteca Virtual de la UNMSM. (Disponible en Internet).

⁹ Museo Patrimonio Realismo, "Obra de Luis Ospina: Agarrando pueblo", <http://www.museo.org.co/obras/obras-de-luis-ospina>, consultado el 20 de febrero de 2015.



Reputado (Silvia Amaya, 1986).
Archivo Cinemateca Distrital.

pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978), **Asunción** (Ospina y Mayolo, 1975) y **Cuartito azul** (Luis Crump y Sebastián Ospina, 1978). Entre éstas, **Agarrando pueblo** continúa siendo una referencia: documental y argumental a la vez, es un corto que con ironía define y señala el cine de la pornomiseria, esa creación basada en la explotación del dolor y del conflicto social que aparece como respuesta a la imagen que en otros continentes se tiene de un país como Colombia, un tipo de audiovisual que existe en todo cine periférico.

Focine fomenta, a la larga

En 1978 se crea la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine). Varios motivos llevan a la creación de Focine, uno de ellos relacionado con los cortos: se consideró que las medidas

relacionadas con el sobreprecio no habían sido útiles para la realización de una abundante producción de largometrajes. Focine era una institución de carácter financiero que resumía la concepción del fomento al audiovisual de aquellos años. De una manera un poco simplista, pero cierta, podría resumirse esa concepción en la siguiente frase: *el Estado debe ofrecer financiación para que el cine colombiano exista y sus creadores y técnicos cuenten con empleo*. La realidad pronto obligó a la transformación de Focine: una parte del presupuesto se tuvo que empezar a invertir en becas. Ante la mora en el pago que los creadores pronto tuvieron, se dio un cambio fundamental que implicó que la compañía se hiciera propietaria de las primeras películas (como pago de parte de la deuda), y que terminara por convertirse en la productora y única propietaria de las demás.

Semana de pasión (Julio Luzardo, 1985). Archivo Cinemateca Distrital.



Los músicos (Victor Gaviria, 1983-1986). Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

Este esquema de un Estado productor de cine permanecería durante todo el período de existencia de Focine.

Como productor de películas, Focine tuvo la debilidad de ser un empresario que desconocía la importancia de invertir en promoción y exhibición, y que en general carecía de la lógica y especificidades propias del arte y del negocio cinematográfico. A pesar de estas deficiencias estructurales, que significaron pérdidas de negativos, fracasos de taquilla y obras mediocres y costosas, se hicieron también importantes películas y se fortalecieron realizadores que se sumaron a los protagonistas de épocas anteriores: Lisandro Díaz, Camila Loboguerrero, Jaime Osorio, Víctor Gaviria y Francisco Norden, entre otros.

Las debilidades de concepción y ejecución de Focine llevaron pronto a varias crisis. Como una alternativa, en 1986 surgió dentro de es-

ta institución el proyecto *Mediometrajes para Televisión*, una interesante iniciativa que aprovechaba las posibilidades de la televisión como ventana de exhibición, que contaba con un sistema de convocatorias públicas, que buscaba ofrecer espacios de producción diversos a los realizadores y que se centraba en el cortometraje. Entre las críticas que se hacen a esta opción se cuentan los escasos recursos económicos puestos a disposición de los realizadores (siempre la misma cantidad, sin importar el proyecto) y la ausencia de preguntas y alternativas a la contradicción que en ese momento se planteaba por las diferencias entre el cine y la televisión;⁹ a estas críticas podría sumarse la de que estos cortos eran en general pequeños largometrajes, y siendo la mayoría correctos, con calidad técnica y narrativa, carecían de una exploración del corto como género con propias posibilidades. Entre el cine y la televisión, entre el cortometraje y el largometraje, estos cortos se llamaron *mediometrajes*.

⁹ Véase Patricia Restrepo, "Sobre una época del cine nacional: los mediometrajes de Focine", en *Kinetoscopia*, No. 35, Medellín, Centro Colombo Americano, enero-febrero de 1996, pp. 73-80.



A trescientos metros retén (Ricardo Restrepo, 1988). Archivo Cinemateca Distrital.

Se realizaron 21 cortometrajes, todos de 25 minutos. Los medimetrajes fueron un espacio de formación y surgimiento para técnicos y creadores y, como anota Patricia Restrepo, imágenes de la diversidad cultural de Colombia. Entre los mejores trabajos de este período se cuentan **Los habitantes de la noche** y **Los músicos** (Víctor Gaviria, 1983 y 1986), **Reputado** (Sylvia Amaya, 1986), **Semana de pasión** (Julio Luzardo, 1985), **Después de la lluvia** (Hernán Bravo, 1987), **Bochinche en el barrio arriba** (Luis González, 1987), **El día que terminó el verano** (Mario Mitriotti, 1987), **De vida o muerte** (Jaime Osorio, 1987), **La baja** (Gonzalo Mejía, 1987), **La mejor de mis navajas** (Carl West, 1986), **Camiones de polvo** (Fernando Reyes), **Aroma de muerte** (Heriberto Fiorillo, 1985), **Aquel 19** (Carlos Mayolo, 1985), **Canto a la vic-**

toria (Magdalena Massonant, 1987), **Lugares comunes** (Andrés Upegui, 1987), **Nunca olvidés decir adiós** (Mauricio Cataño, 1988), **La balada del mar no visto** (Diego García-Moreno, 1988), **Para subir al cielo** (Andrés Marroquín, 1990), **Soñé con madera** (Mónica Cifuentes, 1991), **Hilos internos** (Bella Ventura, 1993) y **La pequeña maldición de tener este cuerpo** (Juan Fernando Devis, 1993). De los mejores cortos de este período puede decirse que una transformación se había logrado, tanto en la calidad de la obra como en la aproximación a las historias: una preocupación por la historia colombiana se manifestaba de manera definitiva dando contexto a los argumentos, a la vez que se recogía la tradición literaria con una verdadera apropiación de los autores.

Con o sin apoyo estatal, son muchos los cortometrajistas que se revelan en esos años. Uno de ellos, en conflicto con Focine, y con una valiosa obra, es el animador Carlos Santa (**Isaac Ink, el pasajero de la noche**, 1990; **La selva oscura**, 1994; **Fragmentos**, con Herib Campos, 1999). Otros realizadores que vale la pena mencionar: Patricia Restrepo (**Momentos de un domingo**, 1985), Fernando Laverde (**El amor de Milena**, 1985, creador que se consolidará como pionero de la animación en Colombia), Luis Alfredo Sánchez (**El domador de la llanura**, 1985; **El potro chusmero**, 1985), Lisandro Duque (**Un ascensor de película**, 1985), José María Arzuaga (**El doble**, 1985), Pepe Sánchez (**San Antónito**, 1986), Julio Luzardo (**El gallo cantó tres veces**, 1987), Jaime Osorio (**De vida o muerte**, 1987), Edwin Goggel y Jorge Aldana (**A trescientos metros el retén**, 1988), Ricardo Restrepo (**María toma**

dos, 1991) y Jorge Echeverry (**El ascensorista**, 1994).

Junto con los realizadores que caminan a solas, en este período también se dio el caso de los que marcharon en grupo, como fue el caso de Cine Mujer, colectivo con una clara opción política: Clara Riascos, Sara Bright, Eulalia Carrizosa, Patricia Restrepo, Luz Fanny Tobón y Dora Cecilia Ramírez. Cine Mujer realizó filmes como **¿Y su mamá qué hace?** (1981), **Carmen Carrascal** (1982) y **La mirada de Myriam** (1985).

En Colombia, el término *medimetraje* desapareció oficialmente después de esta etapa, aunque ha seguido siendo una palabra que los realizadores de la generación Focine usan con frecuencia. En España, en cambio, algunos cortometrajistas siguen teniendo presente el me-

¿Y su mamá que hace? (Grupo Cine Mujer, 1981). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.





El amor de Milena (Fernando Laverde, 1985). Archivo Cinemateca Distrital.

diometraje en sus reflexiones: consideran que un corto es una obra inferior a los 35 minutos, y que en el espacio intermedio entre este tiempo y el de un largo, lo que existe se llama mediometraje.

Las ganas no se acortan: el fin de Focine también fomenta

En 1993 se decreta la liquidación de Focine, con lo cual el Estado momentáneamente retira su apoyo al cine nacional. El cine colombiano continúa, por supuesto, y se presenta una reformulación que se inicia a finales de los ochenta y que conducirá a la incorporación del cine a un concepto más amplio, el de audiovisual, con creadores de cine que se vuelcan al trabajo en video y nuevos realizadores que dan sus primeros pasos en otros formatos. Los corto-

metrajistas de esta época son los mismos del período de los mediometrajados de Focine, junto con creadores que estaban o se consideraban por fuera de este sistema. Se cuentan, entre otros: Carlos Bernal (documentalista, autor de **Son del barro**, 1986), Víctor Gaviria y Luis Ospina (ambos realizadores se han movido entre el cine y el video), Óscar Campo y María Paulina Ponce (animadora: **El susto**, 1987). Ponce seguirá trabajando en esa línea con nuevas animaciones: **Llegó la hora**, 1995, **Remedios**, 2004, y con puestas en escena que caricaturizan su entorno: **¿Y su perro qué tiene?**, 2004). Durante este pequeño limbo de apoyo estatal se dan muchos hechos relevantes, como el primer y único premio Oscar del cine colombiano, gracias al corto universitario **El reino de los cielos** de Patricia Cardozo, obra de una sensible colombiana que estudió cine en Los Ángeles.

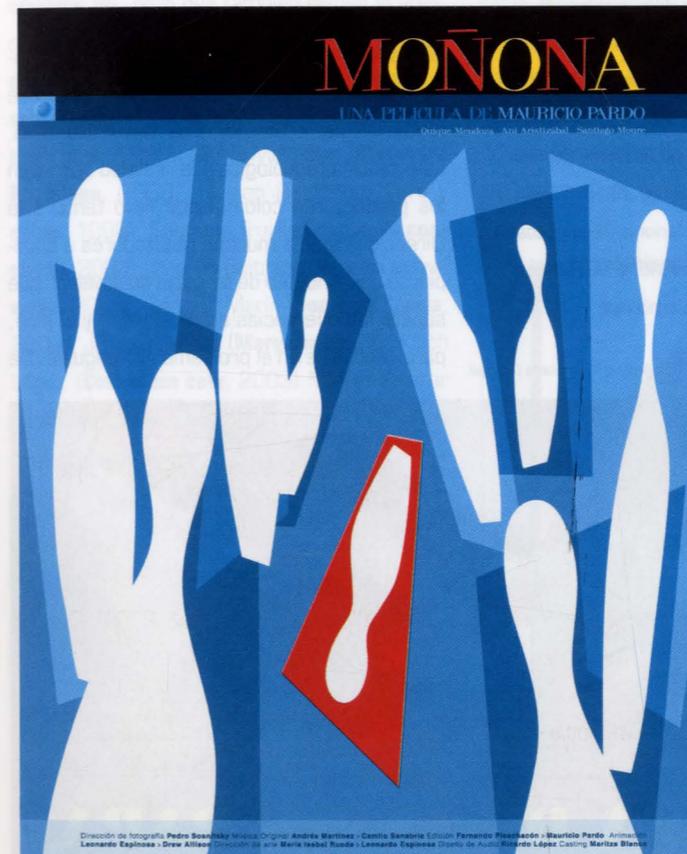
La dirección de cine del Ministerio de Cultura: "Chiquitos pero picosos"

En 1997 se crea el Ministerio de Cultura, y su predecesora al mismo la Dirección de Cinematografía, como una respuesta integral a la necesidad de fomentar el cine colombiano. Por primera vez en la historia se prevé atender simultáneamente los frentes de formación, infraestructura técnica, producción, distribución, exhibición y preservación, al tiempo que se crea un espacio

para la concertación de todos los actores del sector audiovisual a través de un organismo de financiación y composición mixta (privada y pública: el Fondo Mixto para el Fomento Cinematográfico, Proimágenes en Movimiento), que tuvo en 2003 su mayor y esperado logro con la aprobación de la Ley 814.¹⁰

La Ley 814 busca impulsar el desarrollo del cine colombiano y ha tenido en cuenta al cortometraje nacional. La ley empieza por incluir el cortometraje en sus definiciones:

¹⁰ La Ley 814 de 2003: "[...] procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia. Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional".



Moñona (Mauricio Pardo, 2002). Archivo Cinemateca Distrital.



La minería del hambre.
Serie Yurupari (Gloria Triana).
Archivo Cinemateca Distrital.

¹¹ Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, administrado de manera conjunta por el Ministerio de Cultura, Proimágenes en Movimiento y el Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía, CNACC. Este Consejo representa a todos los sectores involucrados en el cine y varios de sus miembros son elegidos por votaciones de sus respectivos sectores.

¹² Para fomentar la proyección de cortos en salas, esta ley de nuevo busca convocar la voluntad del exhibidor mediante estímulos tributarios específicos, y los exhibidores en efecto se han amparado en la norma, pero bajo sus reglas, las del mercado y de la empresa privada: sólo compran cortos de hasta siete minutos, que sean aptos para todo público, y ya empieza a darse el caso de que sean coproducidos por el exhibidor. Muchos cortometrajistas no están a gusto con las decisiones que han tomado los exhibidores, y conque el estímulo obtenido por estas empresas provenga de recursos que podrían hacer parte del FDC. El tema de la proyección de cortos en salas sigue siendo una discusión abierta entre creadores y empresarios de la exhibición.

Artículo 13. Se considera producción o coproducción nacional de cortometraje la que, reuniendo porcentajes de participación económica, artística y técnica colombiana igual a los previstos en cada caso por los Artículos 43 y 44 de la Ley 397 de 1997, tenga una duración inferior a 70 minutos en pantalla de cine o inferior a 52 minutos para otros medios de exhibición.

La taza de té de papá. (Jörg Hiller, 2000). Archivo Cinemateca Distrital.



La norma prevé la posibilidad de titularizar la participación financiera en filmes, con lo cual existe la probabilidad de que productos cinematográficos tengan un lugar en los movimientos de la Bolsa de Valores (una meta aún no lograda). De manera inmediata a su aprobación, la ley ofreció estímulos fiscales que beneficiaban a todo tipo de inversionistas, a productores, distribuidores y exhibidores de cine colombiano, además de generar un fondo parafiscal (FDC).¹¹ El FDC cumple, entre otros objetivos, con el de estimular la producción mediante convocatorias públicas que incluyen al cortometraje.¹²

De varias maneras, el desarrollo del corto colombiano ingresa en una nueva etapa el año de fundación de la Dirección de Cinematografía. La evolución tecnológica y la realidad que viven los productores colombianos llevó tanto a la Dirección como a muchos realizadores a apropiarse del concepto de *lenguaje audiovisual*, que supera las diferencias entre el video y el cine, para centrarse en el problema del lenguaje. De

manera coherente, la Dirección promovió (sin límite de formato) el fomento a la producción y la formación con los programas Imaginando Nuestra Imagen (INI), y con la convocatoria para estímulos para la producción de cortos, que en su primera versión (febrero de 1998) se llamó "Chiquitos pero picosos" (la convocatoria incluyó otras modalidades, y en su conjunto se conoce como "Buscamos creadores con más talento que plata"). En aquel año se premiaron 86 proyectos entre largos, documentales y cortos, la mayoría de una nueva generación. Entre los ganadores y entre los que no hicieron parte de aquellos 86, pero que también llaman la atención, están Andrés Burgos y Camilo Uribe (**Gajes del oficio**, 1999), Jessica Grossman (**Rita va al supermercado**, 2000), Jörg Hiller (**La taza de té de papá**, 1999), Gloria Monsalve (**Alexandra Pomaluna**, 2000), Nelson Restrepo (**Cara y crisis**, 1998), Santiago Trujillo (**Noche de concierto**, 2003), Andrés Buitrago (**Paraíso extrañado**, 2004), Germán Marín (**Bocas de Ceniza**, 2002), José Orbegozo (**Maryann**, 2003), Klych López (**Colombian cofy**, 2003) Miguel Salazar (**Martillo**, 2004), David Aristizábal (**1000 pesos colombianos**, 2004), Federico Durán (quien se ha posicionado como productor, pero que como realizador es autor de la animación **Okupa**, 1998), Mauricio Pardo (**Moñona**, 2002), Sara Harb (**Ensalmo**, 2004), Andrés Pineda (**Elíxir**, 2004). Y con ellos, Felipe Solarte (**Instrucciones para robar una motocicleta**, 1997; **Kreuzgang-Berlín bajo el cielo**, documental de 2004), un realizador de El Barco Producciones, grupo que integraban Diana Camargo (productora de **Instrucciones para robar una motocicleta**, **La vuelta**

de hoja y una decena de trabajos que incluyen cortos, largos y documentales) y el realizador Juan Pablo Félix (**Instrucciones para matar la luna**, 1997; el documental **Der Perfekte Traum—El sueño perfecto—**, 2004 y el argumental **¿De qué barrio llama?**, 2006), entre otros.

De entre las obras mencionadas, **Gajes del oficio** ironiza con acierto sobre varios temas sensibles: el sicariato, la televisión y la obsesión por el trabajo. Burgos, uno de sus realizadores, en la actualidad escribe libretos para telenovelas y narrativa (dos novelas y un libro de cuentos publicados hasta la fecha). **Rita va al supermercado**, realizado por una artista plástica barranquillera, es también una excelente obra dotada de humor negro, que se sirve de lo pop y lo kitsch para señalar la posición de las mujeres sometidas a los estereotipos de lo femenino.



La cerca (Rubén Mendoza, 2004).
Archivo Cinemateca Distrital.



“Estoy encerrada. Me van a matar”.

LA VUELTA DE HOJA
UNA PELÍCULA DE
CARLOS HERNÁNDEZ

La Vuelta de Hoja

Otro interesante creador es Nelson Restrepo, quien realizó un prometedor corto en el contexto del programa INI. Restrepo ha abordado la realidad colombiana desde la ficción y el documental, y trabaja con otro talentoso realizador, Hemel Atehortúa (*Katy*, 1997, y *No hay cama pa'tanta gente*, 2000) quien también surgió gracias a talleres de corta duración (Ateliers Varan en Colombia). Ambos antioqueños han realizado, entre otros, el documental *Bajo todos los fuegos* (2005).

Hay muchos excelentes cortos documentales, muchos que abandonan el rodaje en cine y muchos más que establecen alianzas con las televisiones. Este fenómeno del trabajo en video y del uso de la ventana televisiva permite que nuevos talentos y temas se revelen. Series de televisión fueron *Yuruparí* (Gloria Triana, Jorge Ruiz y Fernando Riaño, entre otros, 1982-1987), *Aluna* (1989-1993), *Señales de vida* (1991), *Expediciones submarinas* (Fernando Riaño, 1991-1994), *Travesías del Orinoco a la Amazonia* (Alfredo Molano, 1992), *Imaginario* (1992-1996), *Muchachos a lo bien* (1994-1997), *Talentos* (Heriberto Fiorillo, 1995-1996), *Maestros* (Consuelo Cepeda, 1995-1997), *Historias de la historia* (Fernando Molina, Astrid Muñoz y Ana Isabel Guerrero, 1996), *Los hombres del Maguaré* (Freddy Gutiérrez, 1998), *Herencias* (Marino Camacho, 1998-1999), *La tierra sin ellos* (Alfredo Molano, 2000) y *Diálogos de nación* (2000).

No todas las series de cortos documentales hechos en el marco de convenios con los canales televisivos de Colombia tienen el mismo

valor; sin embargo, mucho de *Yuruparí* y *Aluna*, y buena parte de *Muchachos a lo bien*, para mencionar sólo tres series, merece verse con frecuencia y despierta la certeza de revelaciones sobre el país y sobre el talento narrativo. Uno de los fenómenos más importantes de esta época es el de la serie caleña *Rostros y rastros* (1988 a 2001), que fue el resultado de una asociación entre el canal regional Telepacífico y la Universidad del Valle. Esta serie estaba formada por documentales de media hora que se convirtieron en espacio para la creación de profesores y estudiantes, espacio de investigación y experimentación. La serie arroja una larga lista de excelentes resultados. Entre tantos buenos cortos de esta experiencia están: *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (Luis Ospina, 1988; seguimiento al protagonista del emblemático corto *Agarrando pueblo*), *Recuerdos de Sangre* (Astrid Muñoz y Óscar Campo, 1990), *Un ángel subterráneo* (Óscar Campo, 1992), *Piel de gallina* (Mónica Arroyave y Carlos Espinosa, 1998), *C27H46O* (Vivian Unas y Óscar Arango, 1998), *Proyecto del diablo* (Óscar Campo, 1999) y *Manual inconcluso para el silencio* (María Fernanda Luna y Andrés Santacruz, 2001).¹³

Gracias al video y a las nuevas tecnologías, los cortos documentales se realizan en abundancia (y con desiguales resultados, por supuesto). Estos trabajos surgen en toda Colombia y también en otros países, gracias a colombianos que viven en el exterior. Dos ejemplos afortunados de este último grupo son Mónica Rubio (*Chance*, 2001, Premio de la Ciudad de Oberhausen) y Eduardo Carrillo (*Pequeñas voces*, 2003),

¹³ Véase Ramiro Arbeláez y María Fernanda Luna, "Rostros y rastros", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, nueva época, No. 4, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2003.

ambos residentes en Inglaterra. El laureado corto de Rubio aborda de manera experimental un fenómeno de cultura popular en el Caribe colombiano, y Carrillo presenta las memorias (voces y dibujos que luego el realizador anima por computador) de niños desplazados por la violencia. Dos notables trabajos.

Entre las instituciones estatales que han dejado huella en el corto colombiano está la Cinemateca Distrital (fundada en 1971, inició sus estímulos a la producción en 1994). Algunos de los trabajos mencionados se realizaron con recursos de la Cinemateca, otros que pueden anotarse son obras de Óscar Campo y María Borrero (**Fernell Franco, escritura de luces y sombras**, 1995), Jorge Navas (**Alguien mató algo**, 1998), Carlos Mario Urrea (**Cuando vuelvas de tus muertes**, 2000), Carlos Hernández (**La vuelta de hoja**, 2002; realizador también de **Mundo aparte**, 1992 y **Tres hombres, tres mujeres**, 1998), Carlos Mogollón (**Lúdica macábrica**, 2003) y Rubén Mendoza (**La cerca**, 2004). **La cerca** es un trabajo sobresaliente, de impecable producción, con un sorprendente y universal abordaje de la violencia. **Alguien mató algo** también es un corto único, que recoge la estética del expresionismo alemán para narrar una historia crítica, colombiana y herética. De este grupo hacen parte también los cortos de ciencia ficción realizados por Pablo Mora (**¿Quién paga el pato?**, 2000), Ricardo Guerra y Jaime Sánchez (**La Venus virtual**, 2000) y Alessandro Basile (**Zapping**, 2000), obras que se exhibieron comercialmente como tres historias unidas bajo el título, **Bogotá 2016**.

Esta generación, que coincide con la primera convocatoria del Ministerio de Cultura, la generación de los "Chiquitos pero picosos", involucra a realizadores tanto de cortos argumentales como documentales, y a realizadores de largometrajes. Esta generación tiene varias características: la mayoría nació durante los setenta, creció con la televisión, se inició narrativamente en el video, tiene formación universitaria, trabaja en publicidad, la academia o en medios masivos, es la primera generación de realizadores audiovisuales colombianos que tiene clara la importancia y la separación de los oficios cinematográficos y representa mucho mejor la diversidad de Colombia.

Un corto comentario final

Es éste el punto en donde el autor cede la antorcha a otros escritores de este cuaderno, uno de los cuadernos de cine colombiano que en su nueva época han tratado de reflejar la apasionante diversidad del audiovisual colombiano. Queda mucho por decir, muchos nombres no aparecen, muchos títulos se dejan de lado... Es triste cometer esas omisiones, pero también alegra saber que la vitalidad del cortometraje es tal, que para abarcarla con justicia se necesitaría un par de libros.

El camino del cortometraje colombiano continúa: con sus pasos cortos pero firmes, representa el más ambicioso y a la vez el más generoso empeño de los creadores colombianos. Tanto en el solitario animador, como en los pequeños grupos de realizadores, se siente la necesidad de crear

y la pasión por compartir, se siente que Colombia está cambiando. El riesgo constante, el juego que los cortometrajistas demuestran en los noventa y en el nuevo siglo, no se acobarda a la hora de utilizar la Internet, los teléfonos móviles, las artes plásticas, y todos los sueños y toda la realidad que la percepción abarca. Hay cortometrajes colombianos realizados para Internet,

hay cortos hechos con cámaras de celular que han ganado premios internacionales, hay una necesidad irrefrenable de descubrir y narrar. Con Estado o sin él, en cine o en video, con cuanta imagen pueda animarse, los cortometrajistas están reescribiendo la historia del cine colombiano. Para todos ellos sólo nos queda una mirada atenta y una profunda admiración.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Luis Alberto, "Isaac Ink o El ciudadano de la noche de Carlos Santa: la Compañía de Fomento Cinematográfico o el cadáver del cine colombiano", en *Páginas de Cine*, vol. 3, Medellín, Universidad de Antioquia, 1998, pp. 68-72.

ÁLVAREZ, Carlos, "Prólogo al prólogo", en *Descubriendo miradas: la Cinemateca Distrital y el cine colombiano, 1971-2003*, CD ROM, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2005.

—, "Prólogo a una década", en *Descubriendo miradas: la Cinemateca Distrital y el cine colombiano, 1971-2003*, CD ROM, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2005.

ARBELÁEZ, Ramiro y María Fernanda Luna, "Rostros y rastros", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, nueva época, No. 4, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2003. (Disponible en Internet: <www.cinematecadistrital.gov.co>).

CASTELLANOS VALENZUELA, Gonzalo, *Sistema legal de la industria cinematográfica en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, Proimágenes en Movimiento, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

CHARALAMBOS, Gilles, "Videoarte-Colombia-noventa", documento inédito.

COOPER, Pat y Ken DANCYGER: *Writing the Short Film*, Ed. Focal Pr., 1994.

CORREA, Julián David, "Nuevos caminos y nuevos retos: una conversación con Andrés Burbano", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, nueva época, No. 1, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2003, pp. 38-52. (Disponible en Internet: <www.cinematecadistrital.gov.co>).

CORREA, Julián David, "Virtual Geography (Geografía virtual)", en *Entreextremos Colombian Cinema, Latin American Cinema (Entreextremos Cine Colombiano)*, No. 2, Nueva York, 1996. (Disponible en Internet: <www.interport.net/~mg.>).

"El desprecio del sobreprecio: Carlos Mayolo y Marta Rodríguez", en *Ojo al Cine*, No. 2, 1975.

FERNÁNDEZ TRUJILLO, María del Carmen, *Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa: análisis temático de tres cortometrajes realizados por jóvenes directores*, Lima, Biblioteca Virtual de la UNMSM, (Disponible en Internet).

MARTÍNEZ PARDO, Hernando, "Luis Ospina", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 10, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 1983.

Memoria visual, Bogotá, Focine, 1990.

Muestra de cine colombiano, catálogo, Bogotá, Ministerio de Cultura, Cineplex, 2005.

MORA, Cira Inés y Adriana María CARRILLO, "Acevedo e Hijos", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, nueva época, No. 2, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2003. (Disponible en Internet: <www.cinematecadistrital.gov.co>).

RESTREPO, Patricia, "Sobre una época del cine nacional: los medimétrajes de Focine", en *Kinetoscopia*, No. 35, Medellín, Centro Colombo Americano, enero-febrero de 1996, pp. 73-80.

RUFFINELLI, Jorge, "Victor Gaviria", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, nueva época, No. 3, Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2003. (Disponible en Internet: <www.cinematecadistrital.gov.co>).

NAKAJIMA, Takashi: "Breve historia del cine experimental japonés", en *Cinemaya 21*, 1993.

SKAPOVÁ, Zdena, *Breve historia del cine de animación checo*, Valladolid, Ed. Seminci, 1995.

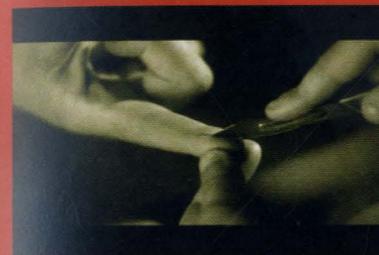
Varios autores: *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Ed. Fundación Autor, 1996.

CORTO COLOMBIANO 1999-2006 EL SOBRESALTO

Pedro Adrián Zuluaga y Jaime E. Manrique (LBV)



La cerca (Rubén Mendoza, 2004).
Archivo Cinemateca Distrital.



Alguien mató algo (Jorge Navas, 1998). Archivo Cinemateca Distrital.

Hablar con pretensiones de rigor del estado actual del cortometraje en Colombia, e inventariar su historia reciente, son imposibles físicos y matemáticos, por lo menos en la extensión de este artículo. Desde el momento en que convergen los apoyos estatales, a finales de la década de los noventa, el acceso más o menos indiscriminado a las nuevas tecnologías y la proliferación de carreras y materias que tienen como fin la realización audiovisual o el acercamiento a la imagen y al diseño gráfico, el corto como formato se convierte en una especie de fetiche al alcance de todos y al mismo tiempo adquiere autonomía. Ya no es sólo el escalón obligatorio para un más allá cinematográfico, como se entendía tradicionalmente, sino un formato con posibilidades expresivas tan complejas como las de un largo.

Si en los setenta era fácil identificar dos cauces —el tan discutido cortometraje de sobreprecio, por un lado, y el marginal, por otro, que funcionaban con una lógica estética y económica enteramente opuesta—, y si en los ochenta sobresalen notoriamente los medimetrajes para televisión de Focine como la producción más representativa de la época en un formato parecido al del actual cortometraje, en los noventa, en cambio, el objeto de investigación se vuelve denso e inabarcable: la televisión y la academia entran a terciar decididamente, y se consolida esa flor de la utopía que se llama a sí misma *cortometraje independiente*.

Nació algo

Postulamos **Alguien mató algo** (Jorge Navas, 1999) como la semilla del actual cortometraje en Colombia. Este ejercicio de estilo, *à la manière* del cine mudo y con referencias explícitas al expresionismo alemán, tiene la suficiente fuerza y el carácter para inaugurar algo. ¿Pero qué, exactamente? Una forma de ubicarse en la tradición de las imágenes en movimiento que a falta de una palabra más precisa llamaremos *contemporánea*, y que está hecha de contaminaciones, citas cinéfilas, hibridación de formatos, superficialidad ética y política, cinismo, desencanto y un fuerte desequilibrio entre poder, querer y saber. El amplio *corpus* del cortometraje reciente está lejos de responder punto por punto (si se tomasen al azar trabajos individuales) a estas características, pero ellas definen la atmósfera de la época en que se está produciendo.

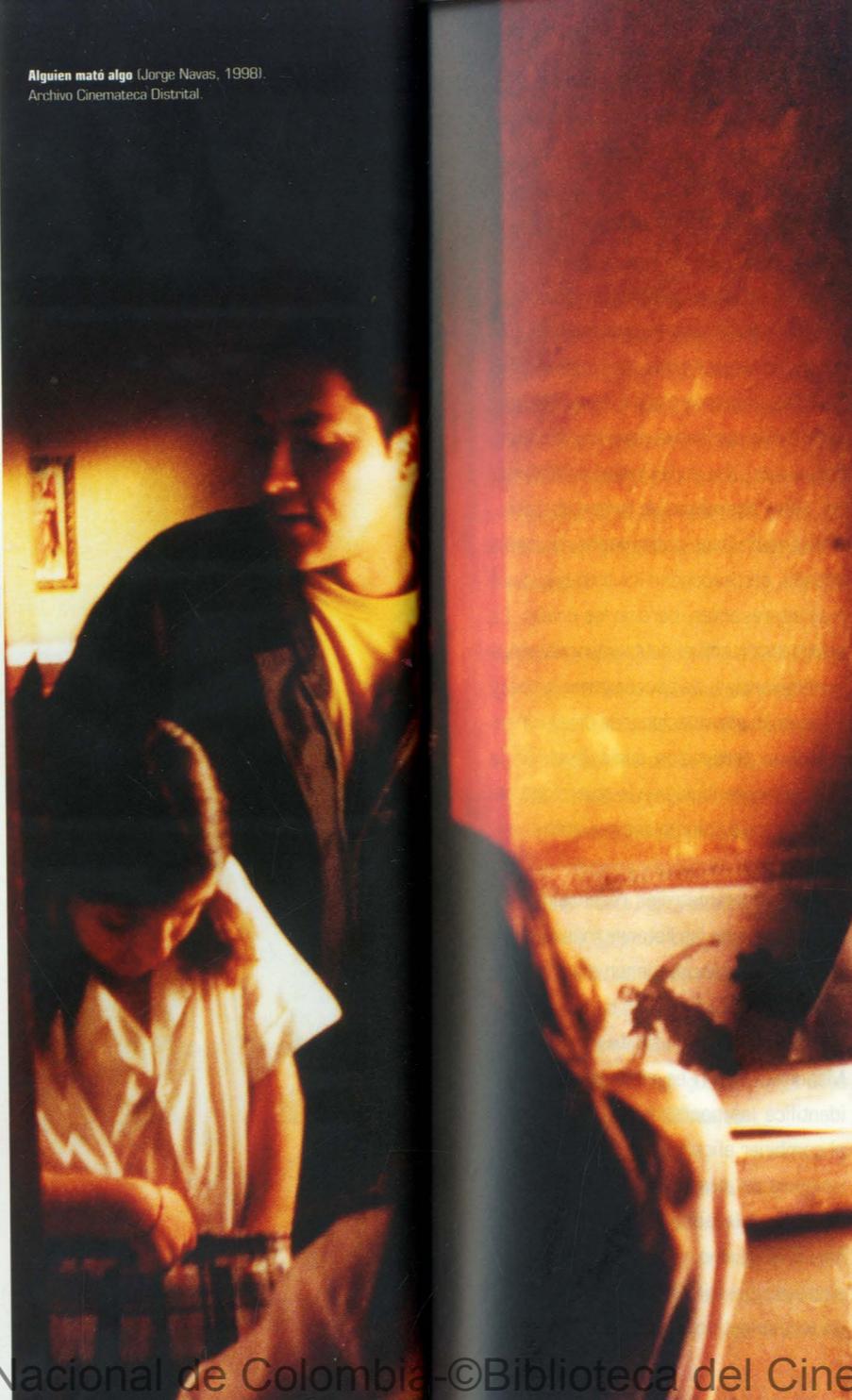
Cortos contemporáneos del de Navas, como **Gajes del oficio** (Andrés Burgos y Camilo Uribe, 1999) o **Rita va al supermercado** (Jessica Grossman, 2000), participan del carácter y la afirmación estilística de **Alguien mató algo**, sin ser comparables en su intensidad y atrevimiento. Son también los primeros resultados satisfactorios de las convocatorias iniciales de la, para entonces, recién creada Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura (1997).

Aunque carece de espontaneidad y frescura, **Gajes** emplea su ironía, entre otras cosas, para imbricar el mundo de la delincuencia con el de la televisión. Por su parte, **Rita** es una explosión deliberadamente *kitsch* que elabora un mundo artificial como marco del dilema existencial de la protagonista, que tiene como centro neurálgico su condición de mujer sometida a voluntad al mercado y al marido.

Gajes y **Alguien mató algo** se pueden ver hoy como declaraciones generacionales de realizadores que provienen de la comunicación social o la publicidad, que crecieron con la televisión y la cultura pop, y que sólo conocen de cerca



Alguien mató algo (Jorge Navas, 1998).
Archivo Cinemateca Distrital.



una experiencia de vida radicalmente urbana, a pesar de que incluso nuestras grandes ciudades conserven todavía rezagos de visiones del mundo campesinas o premodernas (lo cual complejiza el intento de hacer una narrativa urbana como se podría entender en el Primer Mundo). Esta última disyuntiva permea la elección de temas y los puntos de vista asumidos por muchos cortos, donde el registro de lo popular es antiheroico, paródico en muchos casos o decididamente ridículo en otros. La proliferación de símbolos de la estética popular como el Divino Niño, el tipo de experiencias de convivencia extrema que se condensan en el transporte público, entre otras elecciones recurrentes, corren el albur de convertirse en nuestro benjumeísmo del siglo XXI o en la forma simplificada de enfrentar el abigarramiento barroco de la identidad colombiana. Cortos como **Radio Taxi Santa Fe** (William Núñez, 2005), **Mil pesos colombianos** (David Aristizábal, 2005), **¿De qué barrio llama?** (Juan Pablo Félix, 2006) son ejemplos tomados aleatoriamente que ilustran la anterior hipótesis. Aunque es demasiado temprano para aventurar esas conclusiones.



Por ahora, marcado este punto de génesis ya podemos pasar a hablar de la diversidad de la creación.

Lonchera de cortos

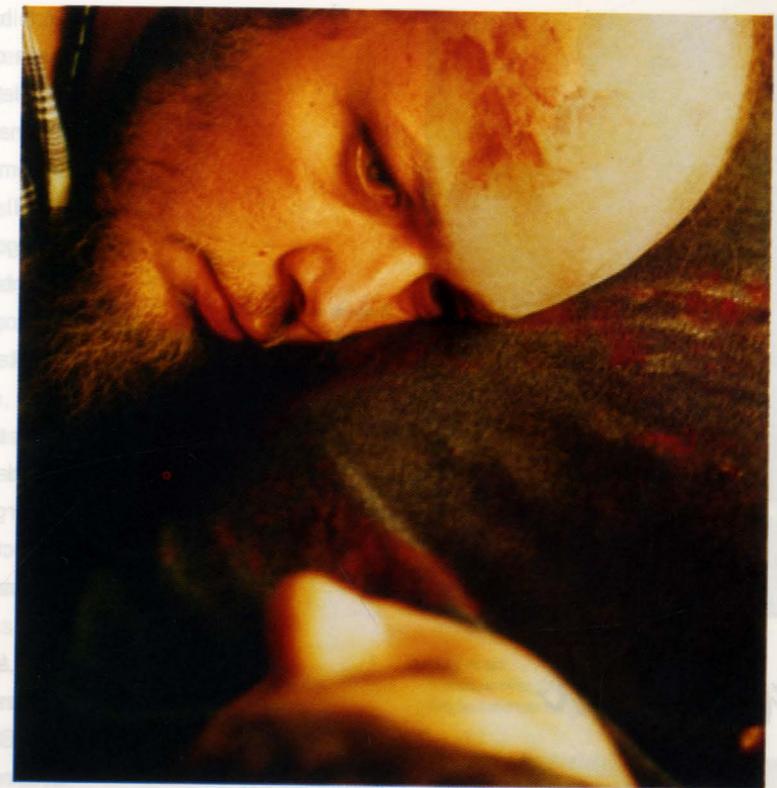
Un gran filón de producción de cortometrajes tiene lugar con el respaldo de procesos pedagógicos, como resultado final de los mismos o como ejercicios parciales. A la conflictiva pero emblemática Escuela de Cine de la Universidad Nacional, única alternativa de formación profesional hasta hace poco menos de media década, corresponden los trabajos quizá más interesantes, pero no los únicos. La proliferación actual de carreras técnicas y profesionales, de educación no formal y de asignaturas relacionadas directamente con la producción audiovisual, es la principal contribución a la diversidad del cortometraje colombiano reciente.

Los tres cortometrajes reconocidos sin discusión como los listones más altos de la última producción tienen su origen en la escuela de la Nacional, o en realizadores que provienen de allí. **La cerca** (Rubén Mendoza, 2004) es el corto que mejor identifica las posibilidades del formato, al combinar eficazmente una historia de violencia de alcance universal (un padre y un hijo enlazados en la lucha por una herencia, que no es sólo la de un terreno sino la de una mirada sobre el mundo) con un tratamiento claramente enraizado en

el paisaje geográfico, humano e histórico del país. **La cerca** se realizó con recursos de la Cinemateca Distrital, otra institución estatal que desde 1994 apoya con estímulos económicos a la producción, y fue tesis de grado de la carrera de Artes Visuales de la Universidad Javeriana para su productor Daniel García-Díaz, lo que justifica su inclusión en este apartado. **Estatuas** (2003), trabajo anterior de Rubén Mendoza, que repite temas como la relación padre-hijo, pero esta vez en clave picaresca, fue tesis de grado del director en la escuela de la Universidad Nacional.

En **Od el camino** (Martín Mejía, 2003), tesis de grado de la Nacional para su director, encontramos de nuevo las locaciones cundiboyacenses de **La cerca**, pero con un acercamiento mucho más estilizado, donde prima la investigación de texturas, colores, sonidos y atmósferas. Sin diálogos, este corto, con reminiscencias de Tarkovski y Sokurov, que describe un día en la vida de un campesino, mereció el premio mayor en el prestigioso Festival de Cortometrajes de Oberhausen, donde en 1973 Marta Rodríguez y Jorge Silva habían ganado con **Chircales**.

En **Xpectativa** (2005), tesis de grado de la Nacional para su director Frank Benítez, la creación de atmósferas y la contemplación son tan fundamentales como en **Od**, esta vez para mostrar la jornada



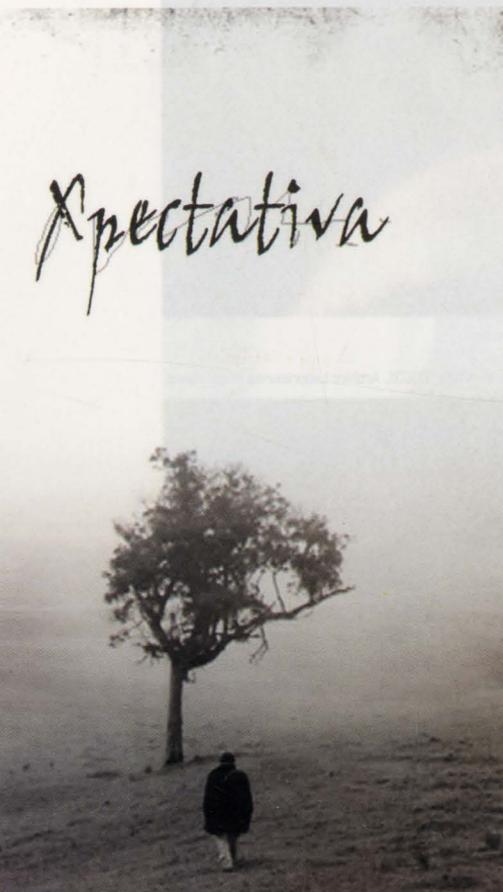
Estatuas (Rubén Mendoza, 2003). Archivo Laboratorios Black Velvet.

Od el camino (Martín Mejía, 2003). Archivo Laboratorios Black Velvet.





Noche de concierto
(Santiago Trujillo, 2003).
Archivo Laboratorios Black Velvet.



Xpectativa (Frank Benítez, 2005).
Archivo Laboratorios Black Velvet.

de un hombre que camina por un espacio abierto en busca de algo: un enigma que el espectador debe completar. **Xpectativa** (ganadora de varios premios nacionales en 2005, entre ellos los del Festival de Cortometrajes y Escuelas de Cine El espejo e In Vitro Visual) y **La cerca** consolidan al actor Hernán Méndez, protagonista de ambos cortos, como un icono del cine colombiano más joven, arriesgado y personal. Su cara de asombro y abatimiento proyecta muy eficazmente un estado del alma nacional.

Estos tres cortos coinciden en ser descripciones de jornadas que no pasan de un día, en las cuales, sin embargo, hay la suficiente acumulación dramática para proyectar el sentido de unas vidas en íntima conexión con una época y un paisaje.

Sin el ascendente de los cortos mencionados, también son tesis de la Nacional, **Bocas de ceniza** (Germán Marín, 2002), sobre los últimos momentos del legendario asesino Sangre Negra; **El problema de la carne** (Cristhian Pinzón, 2005), esperpéntico malentendido sexual y alimenticio; **Boom** (Juan Manuel Ortiz, 2005), donde el tema de la violencia logra relativizarse moralmente; **Mil pesos colombianos**, una aproximación a la cultura popular tal como se manifiesta en el transporte público, con un dilema ético como detonante; **Vendrán lluvias suaves** (Ricardo Cortés, 2005), cuidada y opresiva animación de evocación futurista; **El marinero** (Álvaro Bautista, 2003), animación también, inspirada en el poema estático del poeta portugués Fernando Pessoa; **Fotosensible** (Jenny Fonseca y Carolina Villarraga, 2006), documental animado sobre una niña fotógrafa y su familia; **Noche de concierto** (Santiago Trujillo, 2003), el sueño de una niña frustrado en un absurdo y poco creíble episodio de violencia, y **En el fondo del**

pozo (Jorge Andrés Forero, 2005), documental donde se logra armar el rompecabezas del asesino en serie Campo Elías Delgado, con un curioso uso de los archivos de prensa sobre el caso.

También al amparo de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional, Ciro Guerra realizó la brevísima animación **Intento** (2001), los cortometrajes argumentales **Silencio** (1998) y **Alma** (2000), y el corto documental **Documental siniestro: Jairo Pinilla, cineasta colombiano** (1999), trabajos donde, con la excepción de algunas sugerencias de **Alma**, es difícil prever al autor del premiado largometraje **La sombra del caminante** (2005).

Otras universidades empiezan también a hacer su aporte al corto colombiano: los documentales **Cepeda, la sombra y el mito** (Juliana Cepeda, 2004), sobre el escritor barranquillero Álvaro Cepeda Samudio, y **Welcome a Tumaco** (Natalia Rueda y Ángela Ramírez, 2005), sobre un viaje de las realizadoras a este "insólito" lugar del departamento de Nariño, son tesis de grado de la Universidad Javeriana; **Amaranta** (Javier Rodríguez, 2006), intento por develar una cruel realidad, es tesis para el Politécnico Grancolombiano; **Alcaverna** (Christian García, 2005), una historia literalmente de las alcantarillas, con tintes surreales, es trabajo de grado de la CUN.

Por su parte, la Escuela de Cine Black María que dirige Augusto Bernal ha promovido la realización de cortos a través de los cursos que allí se dictan y de la carrera de formación. **Elia y tic tac** (Carlos Ramírez, 2005), descripción progresiva de un encierro, es un tipo de corto apoyado por Black María. Pero también están experiencias de producción quizá más espon-



Elia y tic tac
(Carlos Ramírez, 2005).
Archivo Laboratorios Black Velvet.



táneas, como **Bogotá, 8 miradas fugitivas**, cortos de 2 minutos cada uno que hacen honor al título y que fueron trabajados bajo la inspiración del taller dictado en la institución por el director argentino Cristian Pauls en 2006.

Por su parte, en la primera promoción de la desaparecida Escuela de Cine de la Universidad de Antioquia (2002-2004), que en su corta vida alcanzó a tener tres directores —Gonzalo Mejía, Santiago Herrera y Luis Eduardo Mejía—, se produjo una serie de cortos, entre los que se destacan **Lluvia** (Clara Gómez) y **Divino Niño** (Julián Sánchez).

La carrera de la Universidad del Magdalena es el origen del corto documental **C.C. 57 millones de Aracataca** (Yassira Yineh Hernández, 2004), retrato de una prostituta.

Xpectativa (Frank Benítez, 2005).
Archivo Laboratorios Black Velvet.



Otras experiencias pedagógicas más puntuales como talleres o asignaturas dentro de carreras como diseño, publicidad y artes plásticas también han generado trabajos que merecen destacarse. Dentro del taller de realización de documentales orientado por Ana Victoria Ochoa en el Centro Colombo Americano de Medellín en 2003, sobresalió, del grupo de trabajos finales, el corto documental **Entre manos**, dirigido por el actor de **Sumas y restas**, Juan Uribe. El corto describe el recorrido de la marihuana desde la producción hasta el consumo, ciclo eventualmente interrumpido por la incautación del producto.

Las propuestas pedagógicas de profesores como Andrés García La Rota en la Universidad Javeriana y Mario Opazo en la Universidad Nacional han sido detonantes para que explote la producción experimental en el país. Escribe Mario Opazo:

Los nuevos realizadores han heredado un cúmulo de comentarios y actitudes de experimentación, desde la academia se han familiarizado con las nuevas tecnologías, encontrando en el video un terreno plástico próximo a su medio ambiente audiovisual; es así como muchas de las propuestas se alimentan de referentes traídos del mundo del video musical y la propaganda comercial, generando resultados que oscilan en movimientos y tránsitos transgenéricos.¹

La carrera de artes plásticas de la Universidad Nacional de Medellín, y en concreto la asignatura orientada por la profesora Adriana Escobar, ha posibilitado también la expresión audiovisual de los alumnos dentro de parámetros flexibles y de experimentación. Un grupo de esos trabajos circuló en 2003 con el nombre de Fauna. Por fuera de esta curaduría se han logrado in-

¹ Mario Opazo, en "Catálogo del Festival Experimenta Colombia", 2005.

El juego (Andrés Moreles, 2006).
Archivo Laboratorios Black Velvet.



dividualizar trabajos hechos en la Nacional de Medellín como **Putá vida** (Byron Vélez y Luis Serna, 2004) y los cortos de animación de Joni Benjumea. Otros han sido conocidos por mediación de las muestras, festivales o premios especializados en la producción universitaria, entre los que figuran los premios Césares, entregados por la Universidad de Manizales; los Hétores de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín; la desaparecida muestra Video Joven de la Universidad del Norte, en Barranquilla; la muestra Ventanas de la Universidad Javeriana, y la MUDA, del Centro Colombo Americano de Medellín. Esta última muestra permitió que trascendiera en 2005 un trabajo rabiosamente independiente producido dentro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Medellín: **Corriendo** (Yuri Andrea Chaparro, 2004), retrato documental de una pareja adulta, desde la singular perspectiva de una de sus hijas.

Como experiencia pedagógica de una inspiración muy particular puede mencionarse el caso de Imaginando Nuestra Imagen, programa de formación de jóvenes realizadores promovido por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, que ha logrado llegar a muchas regiones del país, literalmente desde San Andrés hasta el Amazonas, y donde los mejores profesionales del país en cada uno de los oficios del audiovisual han compartido experiencias y conocimientos con los jóvenes. Los trabajos argumentales que han resultado de las varias versiones de INI dan una visión refrescante y realmente diversa del país, aunque limitada en muchos casos por la precariedad técnica.

En 2004 y 2005 se realizó, con jóvenes de barrios de Medellín, el proyecto Pasolini en Medellín, trabajo de grado en Antropología (Universidad de Antio-

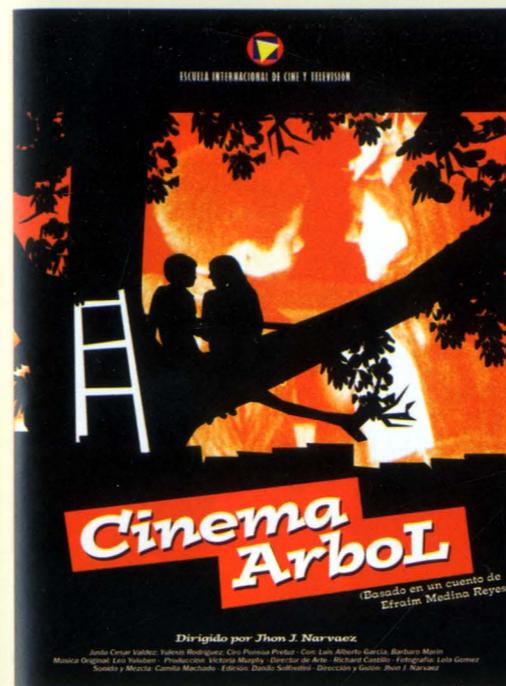
El juego (Andrés Morales, 2006).
Archivo Laboratorios Black Velvet.



quia) de Germán Adolfo Arango y Camilo Pérez, con la dirección de los profesores Diego Herrera y Luca D'Ascia. El proyecto se inspiró en los postulados de la antropología visual y su resultado es una serie de cortometrajes concebidos y realizados por los jóvenes después de un proceso de identificación de sus narrativas propias, que incluyó recorridos urbanos, visualización de material sobre las barriadas (Pasolini, Spike Lee) y la permanente asesoría de los directores del proyecto.

Saltar el charco

Un grupo de realizadores con formación profesional o técnica en el exterior ha permitido un salto de calidad del corto colombiano. Sus trabajos, muchos de ellos



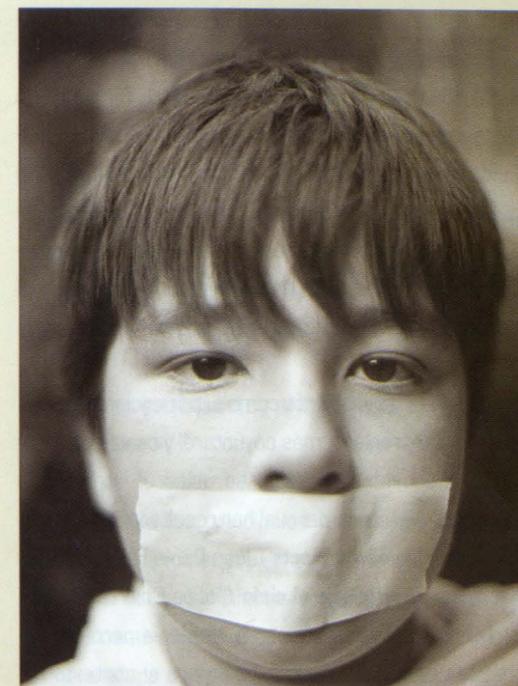
Cinema Árbol (Jhon Jairo Narváez, 2005).
Archivo Laboratorios Black Velvet.

tesis para graduarse en escuelas de distintos países, se destacan en la mayoría de los casos por una mejor factura, de acuerdo con los estándares internacionales; llama la atención que la selección y el desarrollo de los temas no siempre conserva el arraigo al país.

De este grupo sobresale especialmente **Martillo** (Miguel Salazar, 2005), un drama de iniciación sexual impecablemente realizado, aunque fuertemente contenido y que ganó un festival de cortos en Ucrania, además del India Catalina a Mejor Cortometraje de Ficción del 45 Festival de Cine de Cartagena.

Cinema Árbol (Jhon Jairo Narváez, 2005), trabajo final de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de

Martillo (Miguel Salazar, 2004).
Archivo Laboratorios Black Velvet.



los Baños, es una emotiva adaptación del cuento del mismo título escrito por el popular Efraim Medina. También son trabajos de grado en San Antonio de los Baños, **Paraíso extraviado** (Andrés Buitrago, 2003), sobre un turista abandonado por su mujer en Cuba, y **Marco línea pérdida** (Diego León Ruiz, 2002), una historia de sabor bastante habanero, protagonizada por el emblemático actor de **Fresa y chocolate** Vladimir Cruz.

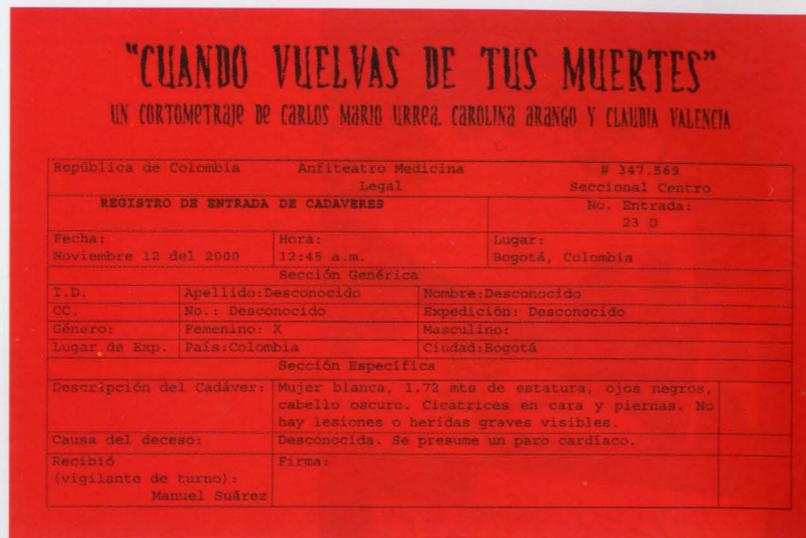
El color del amanecer (Reinaldo Sagbini, 2006), una historia de amor entre un carpintero alemán y una enigmática mujer, fue hecho dentro de la Escuela Superior de Artes de Hamburgo. **El juego** (Andrés Morales, 2006), realizado en Argentina (país que junto con Cuba es un polo de referencia para las aspiraciones de profesionalización de los creadores audiovisuales

del país) es, como su nombre lo sugiere, un juego de la imaginación que ocurre en un viejo café de Buenos Aires. **Chance** (Mónica Rubio, 2001), trabajo de grado de la directora en la Northern Media School de Sheffield, es una investigación mágico-realista situada en el Caribe colombiano sobre los chances o juegos de apuestas con números que aparecen en ranas y tortugas. Este trabajo obtuvo el Grand Prix en el Festival de Cortometrajes de Oberhausen.

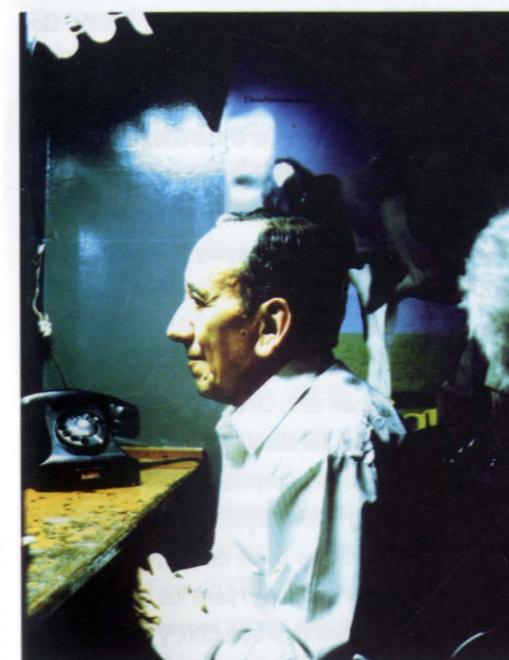
En una línea muy distinta como experiencia de formación en el extranjero, más coyuntural y centrada sobre todo en aspectos sociales, se ubica el intercambio Colombia-Alemania, del cual han resultado **Der Perfekte Traum/El sueño perfecto** (Juan Pablo Félix, 2005) y **Kreuzgang/Berlín bajo el cielo** (Felipe Solarte, 2004), ambos trabajos realizados en Alemania pero con temáticas de mucha incumbencia para el contexto colombiano de marginalidad juvenil.

El taller Varan, experiencia pedagógica de origen francés y relacionada con los postulados del cine directo, se ha realizado dos veces en Colombia, con participantes muy jóvenes que han logrado un acercamiento realmente original y desprejuiciado a los temas y personajes seleccionados. Entre los trabajos que son producto de este taller están **No hay cama pa'tanta gente** (Hemel Atehortúa, 2000), **Yo tuve una casa** (Wilmar Quintero, 2000), **Voy por vos** (Diego Fernando Hernández, 2000), **Discreto encanto** (Daniela Luque Díaz, 2000), **Zona MI-17** (Hemel Atehortúa y Nelson Restrepo, 2002), y **Esperando** (Elizabeth Ávila, Daniela Luque y Luis Augusto Roza, 2002).

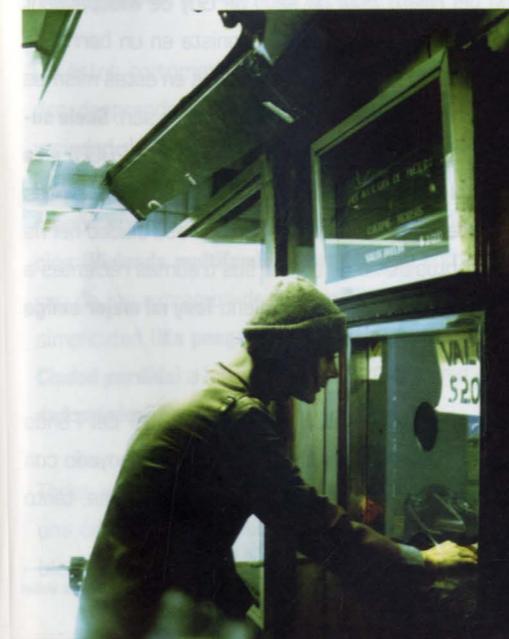
Algunos de los realizadores que integraron el taller Varán en sus dos versiones, provienen de una expe-



Quando vuelvas de tus muertes
(Carlos Mario Urrea, 2000).
Archivo Cinemateca Distrital.



La vuelta de hoja
(Carlos Hernández, 2002).
Archivo Laboratorios Black Velvet.



riencia singular ocurrida en el barrio Santo Domingo de Medellín; al mismo tiempo que la documentalista Catalina Villar realizaba **Diario de Medellín** (1997), entre jóvenes de la comuna Nororiental de la ciudad, Luis Ospina desarrolló un taller de documentales con alumnos del Liceo Santo Domingo. De ese taller resultó un grupo de trabajos entre los que ahora se recuerda con particular fuerza **Katy** (Hemel Atehortúa, 1997), documental-retrato sobre una travesti del barrio.

Dineros públicos, virtudes privadas

Tres han sido las principales fuentes de estímulos públicos al cortometraje en el periodo que comprende este artículo. La Cinemateca Distrital de Bogotá, cuyos incentivos a la producción datan de 1994; la primera etapa de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, con sus convocatorias que empezaron en 1998, y el actual Fondo para el Desarrollo Cinematográfico creado por la Ley 814 o Ley de Cine sancionada en 2003, bajo la administración de Proimágenes en Movimiento. Recientemente, también ha ingresado a la política de convocatorias de creación la Alcaldía de Medellín.

Los recursos de la Cinemateca Distrital ayudaron a la realización de cortos como el ya mencionado **Alguien mató algo** en 1999; la revelación de un talento fresco en **Quando vuelvas de tus muertes** (Carlos Mario Urrea, 2000); el drama de compleja credibilidad **Instrucciones para robar una motocicleta** (Felipe Solarte, 2001); el arriesgado experimento formal de **La vuelta de hoja** (Carlos Hernández, 2002); la desatinada y miserabilista **Lúdica macábrica** (Carlos Mogollón, 2003); **La cerca** en 2004, y en una línea de mucha

co-producción de  y La Escuela Internacional de Cine y TV

Si por casualidad escucháramos de un tesoro escondido...
¿Acaso podríamos evitar imaginar o soñar
- aunque sólo sea fugazmente -
con ser aquella persona que lo encuentre?

If by chance we heard about a hidden treasure...
Would we be able to avoid dreaming or imagining
- if only for a moment -
to be the one to find it?



MARCO LÍNEA PERDIDA

ADIMIR CRUZ . JANET PALMA . PAULA ALÍ . LUIS ALBERTO GARCÍA
ARDO RODRIGUEZ . YIPSIA TORRES . COLETTE AGUILAR . EDUARDO DÍAZ . RUBEN ARAUJO BAEZ
CINCA morales lamas ARTE roberto r. mori SONIDO xavier pacheco/crista furchtegott/cesar fernández
CIÓN antonio lorenzo FOTOGRAFÍA rolando rogés PRODUCCIÓN ricardo figueroa
DUCCIÓN EJECUTIVA christa furchtegott/diego león ruiz GUIÓN Y DIRECCIÓN diego león ruiz

Con el apoyo de
Warner Behrendt / Toní Ramzo / Juan José Ortega



más trivialidad **En arriendo** (Jörg Hiller, 2005). Dos de esos estímulos se convirtieron en largometrajes: **Segundo tiempo**, corto a partir del cual se originó **Posición viciada** (Ricardo Coral Dorado, 1997), y los cortometrajes de ciencia ficción **¿Quién paga el pato?** (Pablo Mora, 2000), **La Venus virtual** (Ricardo Guerra y Jaime Sánchez, 2000) y **Zapping** (Alejandro Basile, 2000), que reunidos se presentaron como largometraje con el título de **Bogotá 2016**.

De las convocatorias de la Dirección de Cinematografía, además de **Gajes del oficio** y **Rita va al supermercado**, tuvieron muy buena recepción cortos como **La taza de té de papá** (Jörg Hiller, 1999), exhibido ampliamente en salas comerciales antes de las películas y que llegó a ser dolor de estómago para los espectadores asiduos por su incesante proyección, y **Alexandra Pomaluna** (Gloria Nancy Monsalve, 2000), una adaptación del relato *Bola de sebo* de Guy de Maupassant con una travesti como protagonista en un barrio de Medellín. Otros trabajos premiados en estas mismas convocatorias y fácilmente recordables son: **Suele suceder** (Claudia Guzmán y Sandra Higueta, 2000) y **La edad del hielo** (Carlos César Arbeláez, 1999), ambos de Medellín, en un momento en que esa ciudad hervía por el entusiasmo de contar sus traumas recientes a través del cine, y el corto caleño **Tony mi mejor amigo** (Marc Philipart, 2000).

Las convocatorias 2004, 2005 y 2006 del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico han apoyado con estímulos un amplio número de cortometrajes, tanto

Marco línea pérdida (Diego León Ruiz, 2002). Archivo Laboratorios Black Velvet.

documentales como argumentales, muchos de los cuales todavía están en proceso de producción.

Entre los que ya se han terminado y estrenado están el documental **Habitantes de Malpelo** (Andrés Pineda, 2005); la comedia *light* **Ciudad perdida** (Sergio García y Diego Forero, 2006); el aterrador juego infantil de **20 Mil** (María Gamba, 2006); el popurrí de personajes de **Desayuno con el suicida** (Jaime Escallón, 2006); la depurada y sólida **Vivienda multifamiliar** (Andrés Forero, 2006); el viejo motivo de la cita con la muerte en **Tocada y fuga** (Sergio Mejía y Fernando Parada, 2006); la digna representante del *film noir* periodístico **Ciudad crónica** (Klych López Peña, 2006); la vertiginosa **¿De qué barrio llama?** (Juan Pablo Félix, 2006); la juguetona pero banal **No pongas tus puercas manos sobre mí** (Manuel Arias, 2006), y la bellamente claustrofóbica **Los ciclos** (Juan Manuel Acuña, 2006).

De estos cortometrajes, en su conjunto, ya se pueden desprender varias conclusiones: proponen una variedad de temas imposible de encasillar o definir; exploran sin complejos géneros y formatos: del documental ecológico (**Habitantes de Malpelo**) a la animación (**Vivienda multifamiliar**, **Los ciclos**), entre otros; van de los extremos de la parodia que rozan con la simplicidad (**No pongas tus puercas manos sobre mí**, **Ciudad perdida**) a los extremos de la solemnidad (**Ciudad crónica**, **Desayuno con el suicida**).

Todos ellos tienen que enfrentar el reto adicional de una adecuada distribución en las ventanas disponibles: las salas de cine, en programas especiales de

En arriendo (Jörg Hiller, 2005).
Archivo Cinemateca Distrital.



El sueño perfecto (Juan Pablo Félix, 2005). Archivo Cinemateca Distrital.



cortos o antes de los largos para la deducción del aporte obligatorio al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico; los festivales y muestras nacionales e internacionales; la televisión, e Internet, que es una ventana pendiente por desarrollarse plenamente. El asunto está, por supuesto, muy lejos de una solución adecuada y respetable, que compense las energías invertidas o haga justicia a la calidad de algunos de esos productos.

¿Corto independiente?

Hay una serie de trabajos inclasificables que no responden necesariamente a los modelos de producción planteados antes, y entre los cuales hay mucho de lo más innovador en términos de uso del lenguaje y los recursos audiovisuales. Hablamos de independencia no sólo como ausencia de apoyo oficial o institucional sino como voluntad de riesgo.

Entrecuartos (Luis Merino, 2001), interesante experimento sin diálogos que describe los personajes que habitan entre los cuartos de una casa en Cali; **Pequeñas voces** (Eduardo Carrillo, 2003), documental animado realizado en Londres que narra historias de

Desayuno con el suicida
(Jaime Escallón, 2006).
Archivo Laboratorios Black Velvet



niños afectados por la violencia en Colombia usando sus voces y dibujos; **Ensalmo** (Sara Harb Said, 2004), reconstrucción y homenaje a la Barranquilla cosmopolita de mediados de siglo; **Congelado** (Diego León Ruiz, 2003), arriesgado experimento de producción que involucró a los potenciales espectadores como productores a pequeña escala del corto, en una historia entre la ciencia ficción y el canibalismo.

Más recientemente se han realizado trabajos como **La siesta** (Vica Cortés, 2006), recreación en clave menor de un domingo en la playa; **The man of my life** (Marcela Carvajal, 2006); **La cuadra 23** (Miguel Ángel Rodríguez, 2005); **Indecepciones** (Daniel Mejía y Luis Fernando Villa, 2005), y los cortos de Augusto Sandino, **Pelos** y **Aniversario**, ambos de 2005; este último, sobre una pareja que en su cena de aniversario se ve invadida por sentimientos de duda y ambigüedad, ganó ese mismo año el Premio Nacional de Cortometraje que entregó el Ministerio de Cultura.

Un modelo de independencia y radicalidad se da en el caso del realizador antioqueño Santiago Andrés Gó-

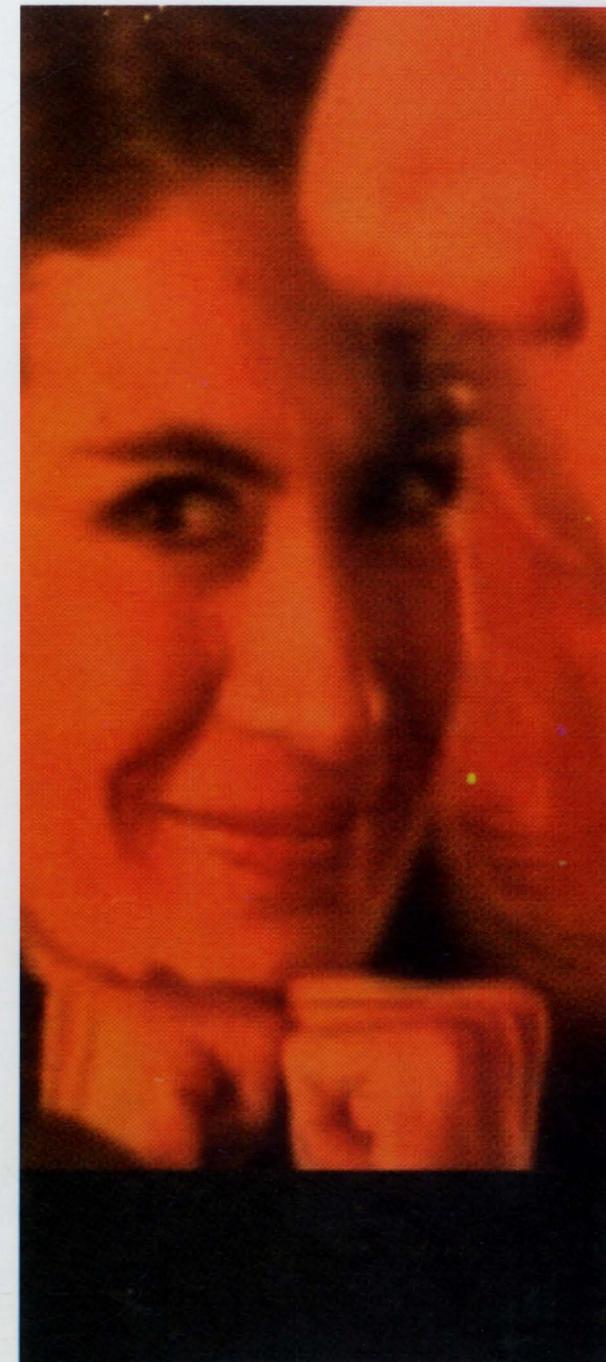
mez, también conocido por la lucidez de sus reflexiones críticas y teóricas en la revista *Kinetoscopio* y en otros medios nacionales. Su trilogía argumental, compuesta por **Clemencia** (1997), **La valentía** (2000) y **El vacío** (2004), ofrece una visión alucinada de Medellín, con claves cinéfilas y biográficas que la hacen no pocas veces críptica para el espectador y con un dilema ético de fondo. En 2003, con **La muerte de Pedro Canales**, se interna en la literatura del escritor Manuel Mejía Vallejo y en los móviles de una violencia aparentemente remota y sin embargo cercana.

La casa de mi hermana (Felipe Montoya, 2003), documental de atmósferas grabado en Santa Fe de Antioquia, hace parte de la selección realizada por el cineclub Pulpmovies de Medellín y que, con el nombre de Monorecord, ha deambulado por el país e internacionalmente. Montoya ganó recientemente el concurso de video Para Verte Mejor de Comfenalco Antioquia con el trabajo **Cóndor, el caballo volador** (2006).

Un cortometraje de animación, **Crucifixión** (Carlos Díez, 2005), con su humor sutil aunque blasfemo, es otro ejemplo claro de independencia y/o soledad creativa (con el riesgo de perderse en la invisibilidad) que recuerda la paciencia de un héroe de la animación en Colombia como Carlos Santa (**La selva oscura, El pasajero de la noche, Fragmentos, Los extraños presagios de León Prozack**).

En estos trabajos son visibles mayores cuotas de libertad y de riesgos, lo que, si bien no garantiza un mejor resultado final, permite la búsqueda de soluciones no codificadas.

No pongas tus puercas manos sobre mí
(Manuel Arias, 2005).
Archivo Cinemateca Distrital.





Ciudad crónica (Klych López Peña, 2006).
Archivo Laboratorios Black Velvet.



Congelado (Diego León Ruiz, 2003).
Archivo Laboratorios Black Velvet.

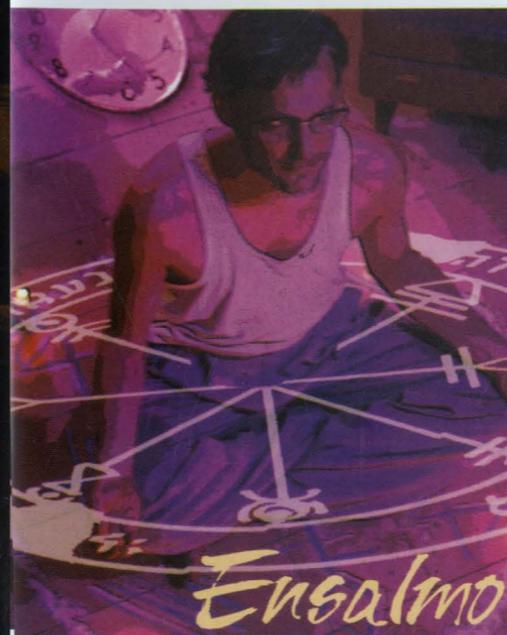
Más animados, más bites

El mayor acceso a los dispositivos tecnológicos amplió notablemente en los últimos años la producción animada nacional, la diferenció de la publicidad comercial o institucional y la dispersó en una diversidad de técnicas y de propósitos. Al mismo tiempo, la dificultad de producir imágenes reales a costos accesibles impulsó y en muchos casos obligó a la creación en solitario que permite la animación.

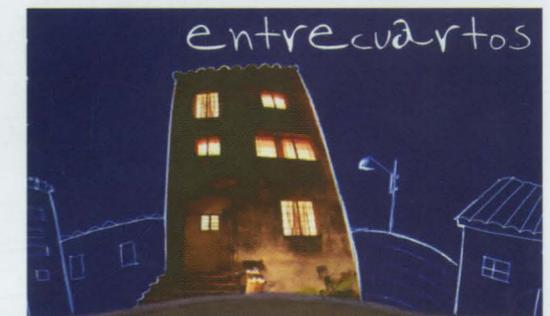
La circulación del corto animado colombiano ha corrido de la mano de las secciones dedicadas al cortometraje en los festivales grandes como el de Cartagena o Bogotá, pero también del beneplácito con la animación por parte de las muestras y eventos especializados como El Espejo, In Vitro Visual, Toma 5, y la Caja de Pandora del Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia, entre otros.

De particular incidencia positiva ha sido la celebración en los últimos años del Festival de Animación y Videojuegos Loop, que además de canal de exhibición ha articulado la reflexión académica y favorecido la integración, o por lo menos el reconocimiento, de los interesados en la animación.

Entrecuartos (Luis Merino, 2001). Archivo Laboratorios Black Velvet.



Ensalmo (Sara Herb, 2004).
Archivo Laboratorios Black Velvet.





La escalera (Andrés Barrientos, 2005).
Archivo Laboratorios Black Velvet.

Además de trabajos mencionados antes, como **Pequeñas voces**, **Los ciclos**, **Vivienda multifamiliar**, **Fotosensible**, **Intento**, **Vendrán lluvias suaves**, **Crucifixión**, sobresalen trabajos de amplio recorrido y éxito por festivales internacionales como **La escalera** (Andrés Barrientos, 2005); los cortos de enfermiza contundencia de Diego Álvarez: **Cabeza de mono**, **El amor es una bala en el corazón** y **Wendidali**; **Sonar** (Daniel Páez, 2005), parodia de las excentricidades de una ama de casa; **Enriqueta Hyde** (Cecilia Traslaviña, 2004); **Ciudad del miedo** (Alex Díaz y Paul Donneys, 2004); **El club del suicidio** (Enrique Zambrano, 2003), y **¿A qué juega Barby?** (Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez, 2003).

En Medellín se destacan trabajos como **Juan El Tintero** (Edwin Solórzano, 2005), ganador de una convocatoria de la Dirección de Cinematografía; **La noche antes**

² Julián David Correa, "Colombia en corto: una larga historia", en *Kinetoscopia* No. 73, Medellín, Centro Colombo Americano, 2006. El mismo Correa escribió: "Un largo camino hecho de cortos pasos: el cortometraje en Colombia", en *Cinemas d'Amérique Latine*, No. 14, Toulouse, 2006.

del cómic (Álvaro Vélez, 2004) y **Vincent** (Joni Benjumea, 2004). Esta producción se ha visto motivada y/o articulada alrededor de fenómenos como el fanzine **Robot** y el cineclub **Cinema Zombie** versión Medellín, claramente proclives a la irreverencia y la expresión contracultural.

Julián David Correa califica así esta nueva animación:

[...] en ocasiones juguetona, como reminiscencias de la infancia, a veces ocupada del amor, pero con mayor frecuencia crítica y reflexiva, con preguntas sobre la violencia colombiana, las ciudades y la libertad.²

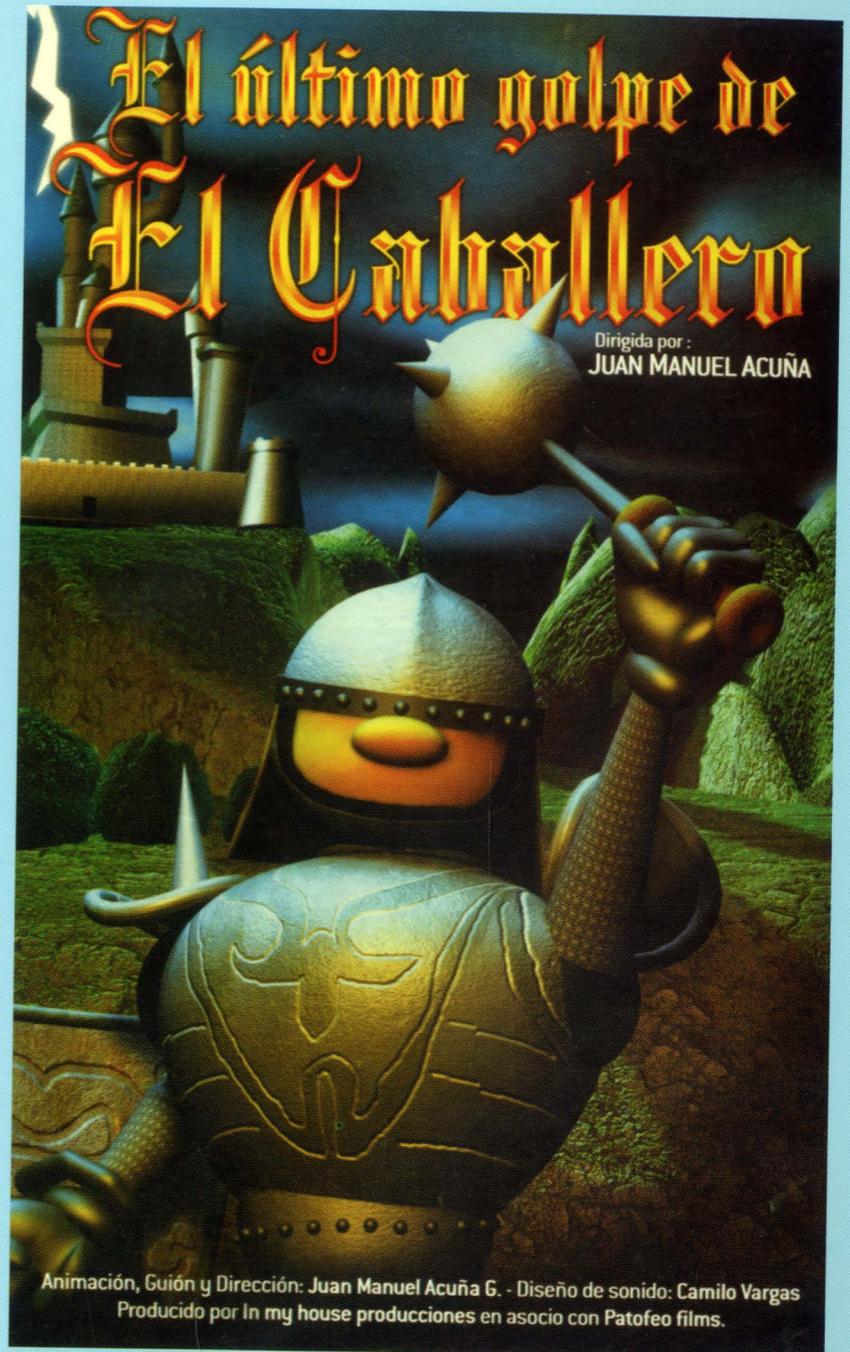
Finalmente, trabajos como los de Juan Manuel Acuña **El último golpe del caballero** (2004), o de María Pau-

lina Ponce **Remedios** (2004) —quien en años anteriores había realizado varias animaciones, entre ellas **El susto**, de 1987, y **Llegó la hora**, de 1995—, fueron vistos por un público masivo, impensable por fuera de las condiciones creadas por la Ley de Cine en 2003 y su reglamentación para exhibir cortometrajes antes de los largos, con el incentivo de descuentos para los exhibidores en su cuota obligatoria en beneficio del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Cortos por encargo o el fantasma del sobreprecio

El apartado de la Ley de Cine que tiene que ver con la exhibición de cortometrajes antes de los largos ha sido uno de los más discutidos dentro de este nuevo marco jurídico, quizá porque muchos tienen aún presente o han sabido de oídas de los abusos e irregularidades que fueron pan cotidiano en los tiempos en que tuvo vigencia la Ley de Sobreprecio —años setenta.

Por una parte, se trata de una ventana envidiable en cuanto a cantidad de público potencial y de un estímulo sin discusión para la producción de cortos. Sin embargo, la dificultad de estandarizar unas tarifas para la venta de cortos a los exhibidores; la desigual calidad de los mismos en ausencia de una instancia de control de calidad (que nadie se atreve a imaginar cómo podría ser), y la reglamentación de la medida que obliga a que los cortos tengan una clasificación del Comité de Clasificación de Películas inferior o igual a la del largometraje (lo que en la práctica reduce la



El último golpe del caballero
(Juan Manuel Acuña, 2004).
Archivo Cinemateca Distrital.

Animación, Guión y Dirección: Juan Manuel Acuña G. - Diseño de sonido: Camilo Vargas
Producido por In my house producciones en asocio con Patofeo films.

LA SELVA OSCURA

UNA PELICULA DE DIBUJOS



La selva oscura (Carlos Santa, 1994). Archivo Cinemateca Distrital.

demanda de cortos a aquellos clasificados para todo público), han sido algunas de las piedras en el zapato para revivir el indeseable fantasma del sobreprecio.

Bajo este esquema se han exhibido en salas, además de **El último golpe del caballero** y **Remedios**, cortos como **Tricolor fútbol club** (William Vega, 2006), **Diecinueve** (Jörg Hiller, 2005), **Allá viven los sapos** (Juan Sebastián Álvarez, 2003) y la serie de cortometrajes de la expedición Natibo, entre muchos otros.

Por ahora se está frente al peligro real de una instrumentalización de la medida por parte de los exhibidores que, actuando como productores de los cortos, cooptarían cualquier gesto de independencia de los realizadores. En ese estado de cosas, los cortos sólo tendrían como fin último y único un beneficio rápido y seguro, de acuerdo con los criterios estéticos más conservadores y los valores económicos más agresivos.

Jugando seriamente con los chips

Aunque se trató de ejercicios y convicciones más bien aisladas y en relación sobre todo con el campo de las artes plásticas, la aplicación de nuevas tecnologías o de discursos performativos a la expresión audiovisual ha estado presente en el país desde hace varios años, décadas incluso. Esa historia ya tiene sus clásicos: Gilles Charalambos, Edgar Acevedo, José Alejandro Restrepo, Ana Claudia Múnica, Wilson Díaz, François Boucher, Óscar Muñoz, el Festival Franco Latinoamericano de Video Arte (1992-1996).³

En los últimos años, la convergencia de nuevas tecnologías con la amplia aceptación de una "lógica" de la experimentación plástica y audiovisual en las universidades y las instancias de poder del campo artístico —los salones nacionales, las galerías, los curadores—, ha creado el caldo de cultivo favorable para la proliferación de este tipo de trabajos.

A este ambiente se une, para legitimarlo, la confluencia de muestras y festivales especializados en este tipo de discurso como Imagen Invisible, Artrónica y Experimenta Colombia.

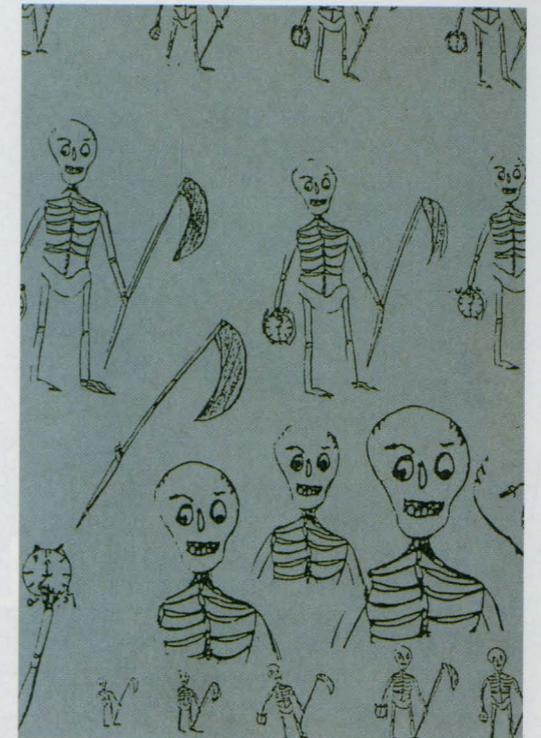
La curaduría de trabajos nacionales realizada por Experimenta Colombia en 2005 deja ver una nómina de creadores de trabajos audiovisuales donde abundan nombres de artistas visuales: Óscar Muñoz (**Re/trato**, 2002); Humberto Junca (**Hágalo usted mismo**, 2002); José Alejandro Restrepo (**Vía crucis**, 2004); Gilles Charalambos (**03:05:12**, 2000); Juan Pablo Echeverri (**Yo soy rial**, 2003); Fernando Uhía (**Sin título**, 2005).

En el contexto de la experimentación nacional se destacan actualmente figuras como Andrés Burbano (**Hardware 02**, 2004) y Felipe Cardona (**La balada del walkman**, **El viaje del gol de cabeza**, **Checklist**). Burbano, quien crea páginas web desde 1997, es teórico y ha participado en varios proyectos de experimentación tecnológica; en entrevista para el primer número de la nueva época de los *Cuadernos de Cine Colombiano*⁴ destaca los nombres de Tania Ruiz y Héctor Mora, y explica su importancia.

³ La historia del videoarte en Colombia se encuentra detallada en el sitio web <www.bitio.net/vac> (investigación realizada por Gilles Charalambos y Nasly Boude).
⁴ Andrés Burbano en entrevista con Julián David Correa: "Nuevos caminos y nuevos retos: una conversación con Andrés Burbano", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, nueva época, No. 1. Bogotá, Cinemateca Distrital, IDCT, 2003, pp. 38-52.

Felipe Cardona, por su parte, acude a tecnologías desde sofisticadas hasta aparentemente rudimentarias, como el celular, en cuanto a soporte, y hurga en esas mismas tecnologías sus posibilidades de difusión y comunicación de los trabajos. Muchas veces el resultado no es el más positivo y estéticamente contundente, pero con seguridad forja un camino real de experimentación que posiblemente desemboque en un largometraje llamado **Web cam**.

Un tipo de experimentación más conectada con las vanguardias cinematográficas de principios de siglo —búsqueda de sincronías o contrapuntos visuales— y con clásicos de la animación como Norman McLaren,



Llegó la hora (María Paulina Ponce, 1995). Archivo Cinemateca Distrital.

LOS CICLOS

ANIMACIÓN, GUIÓN Y DIRECCIÓN: JUAN MANUEL ACUÑA G. - PRODUCIDO POR: IN MY HOUSE PRODUCCIONES EN ASOCIO CON PATOFEO FILMS - DISEÑO DE SONIDO: JUAN PABLO CARRASCAL
COMPOSICIÓN MUSICAL: ALEJANDRO RAMÍREZ

es la de **H cine termita** (Nicolás Forero, 2005) y sobre todo de **La planta** (Piedad Mora, 2005). En este último una melodía genera formas geométricas y figurativas, en eco claro de las referencias mencionadas además del videoclip y la publicidad. En Medellín, el comunicador social Hernán Arango ha realizado en pocos años una interesante obra experimental con títulos como **Mi casa** (2004), **Autorretrato** (2005), **M.C. Escher** y **Rayuela** (ambos de 2004, en codirección con Paula Villegas). La misma Paula realizó en solitario **El duelo** (2004).

Entre experimentaciones no tan radicales en su "deformación" de la imagen y cuyas fronteras con el documental o la ficción son aún perceptibles, están trabajos como **Juana y el último trago de Pierre Smirnoff Vodka** (Leonardo Carreño, 2004), mezcla de delirio visual con lamento existencial; **1526 metros sobre el nivel del mar** (Carlos Bernal, 2004), un día en la vida del Valle de Aburrá; **Urbánica** (Jorge Mario Vera, 2004), una serie de cuadros urbanos de factura muy bien lograda.

+30-29 (Cristian Corradine, 2004) realizado con material de archivo y sobre la repetición, la simetría y la relación entre imagen y sonido, es uno de los cortos experimentales más vistos por la eficacia de su propuesta y la fortaleza conmovedora de su encierro sonoro.

En una intención diferente donde prima el interés por trabajar colectivamente se ubican la alemana Stephanie Ruckholdt y la antioqueña Paula Vélez. La primera, profesora invitada por la Universidad Nacional sede Bogotá, y con la complicidad de instituciones como el Mambo y la Cinemateca Distrital, ha propuesto,

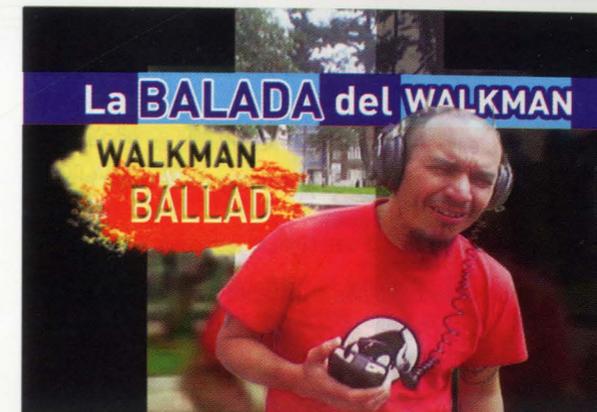
como modelo de experimentación colectiva, intervenciones sobre película de cine en un proyecto llamado **Kinoclaje**.

Por su parte, Paula Vélez, desde el colectivo Joystick, intervino unos archivos cinematográficos familiares, los Archivos Mayo, y los reelaboró convirtiéndolos en un material vivo que ahora se puede exhibir y no sólo conservar en un museo. Otro proyecto suyo, llamado **Screeners**, se inserta en la corriente mundial que busca la resistencia a las estrictas leyes del *copyright*, mediante la postulación del *copyleft*, los *creative commons* y las licencias de aire incondicional. **Screeners** busca, en último término, la apropiación creativa de material existente.

El documental para televisión y otros documentales

Varios son los trabajos documentales mencionados en este repaso. Sin embargo, hay un filón de producción todavía no atendido que ha contado con la televisión,

La balada del walkman (Felipe Cardona, 2005).
Archivo Cinemateca Distrital.



especialmente las televisiones públicas y regionales, como móvil principal. Los clásicos del documental para televisión hacen parte de series como **Rostros y rastros**, **Muchachos a lo bien**, **Talentos**, **Maestros**, en los años noventa, y antes, por supuesto, **Yuruparí** o **Aluna**. Pero series más recientes como **Diálogos de nación** (32 documentales), creada con el apoyo del Ministerio de Cultura, además del acierto de su concepción que buscaba favorecer el diálogo en la diversidad, deja trabajos sueltos de indudable valor e

Checklist (Felipe Cardona, 2004).
Archivo Cinemateca Distrital.



inspiración como **El reino encantado** (Óscar Molina y Ana María Marín, 2002), con su tono crítico y juguetón; este documental fue reconocido en 2004 con el premio Simón Bolívar en la categoría de mejor emisión cultural por televisión.

Por su parte, desde el Instituto para el Desarrollo de Antioquia (Idea), se ha apoyado el programa **Ideas en acción** que se emite por Teleantioquia y donde con la dirección de Silvia María Hoyos y Adrián Franco se han realizado trabajos de mucha consistencia y amplio reconocimiento, como **El retorno** (2003), sobre el regreso a su pueblo de los desplazados de Bojayá, y **A la sombra de Antún** (2004), sobre un sacerdote de gran liderazgo en la misma zona donde se grabó **El retorno**, o **Como pagando un muerto** (2004), documental sobre tres integrantes de una familia campesina del oriente antioqueño que describen la tragedia que les cambió la vida. En agosto de 2006, con dirección de Silvia María Hoyos y producción de Adrián Franco, se estrenó el largo documental **La casa nueva de Hilda**, que retoma la historia del corto documental **Egoró**, sobre una indígena emberá y su deambular por las selvas colombianas del Atrato Medio, huyendo del conflicto armado. Los trabajos de Hoyos y Franco definen una forma de aproximación documental de un enorme respeto por los sujetos documentados que resume sus mejores logros: la coherencia y la honestidad.

Estos trabajos se relacionan, gracias a estas virtudes, con los de Marta Rodríguez y su Fundación Cine Documental, entre cuyos últimos títulos están **Nunca más** (2001), **La hoja sagrada** (2002), **Una casa sola se vence** (2003) y **Soraya amor no es olvido**

(2006). Por otra parte, algunos trabajos en solitario de Adrián Franco como **La pintuco no es como la pintan** (1999) y **Nos falta un tornillo** (2005), tienen un claro sello personal.

La Corporación Región, interesada en hacer un balance crítico del legado con el que la ciudad de Medellín llega al nuevo siglo, produce una serie de 16 videos documentales con el título general de **Actas del 2000**. En esa serie trabajan directores como Jorge Mario Betancur, Carlos Mario Guisao y Carlos César Arbeláez.

Finalmente, trabajos como los de Colbert García (**Comunidades de paz**, 2003), Pablo Mora (**El baile del muñeco**, 2003) y Jorge Enrique Botero (**Bacano salir en diciembre**, 2004), cabalgan entre la denuncia política y la investigación etnográfica. Estos y otros títulos son fieles a la tradición contestataria y de contrainformación del documental.

La vuelta de hoja (Carlos Hernández, 2002). Archivo Laboratorios Black Velvet.



Las olas regionales

En 2003, un grupo de realizadores y gestores culturales de la región caribe colombiana mostró en varias ciudades del país una muestra llamada por sus curadores "La nueva ola del Caribe", que pretendía agrupar dentro de la natural diversidad de propuestas los trabajos de realizadores "costeños" —la mayoría con sede en Barranquilla— como Roberto Flores Prieto (**Un viernes por la tarde**), Francisco González (**Caminando sobre hielo delgado**), Iván Wild (**Pequeño cielo roto, El Evangelio según Santo Tomás**), Jessica Grossman (**Rita va al supermercado**), Jorge Leyton (**Contigo en la distancia**) y Rafael Martínez (**Joaquín y Rita**).

A pesar del artificio de agrupar una serie de trabajos y realizadores sin mayor unidad, un intento como éste traía a la memoria las discusiones sobre el cine

regional que se dieron en los años ochenta, en particular a partir de los *dossier* de la revista *Arcadia* que lograron diferenciar un cine costeño, un cine antioqueño y uno caleño.

Dos décadas después, aunque sea difícil seguir pensando en esos términos, muchos trabajos mantienen algunas características regionales, especialmente en zonas de mucha identidad como Antioquia, donde la escuela realista seguida al pie de la letra por Víctor Gaviria en sus largometrajes de ficción y en sus documentales, creó una gran polaridad entre su imitación y su rechazo. Bajo este signo han crecido obras como las de Juan Guillermo Arredondo, amigo y compañero de generación de Gaviria, pero que se ha orientado por un trabajo más etnográfico, especialmente en el Chocó, y la apuesta de colectivos de producción y creación, entre ellos Nickel Producciones, donde realizadores como Carlos César Arbeláez y Óscar Mario Estrada han explorado fundamentalmente el tema de la memoria urbana; o el ya mítico Madera Salvaje, que reunió a estudiantes de Comunicación Social de la Universidad Pontificia Bolivariana —Santiago Andrés Gómez, Ana Victoria Ochoa, Andrés Montoya, Raúl Soto, José Miguel Restrepo, Cruz Mauricio Correa—, en un intento por utilizar el video como vehículo de investigación, memoria y pensamiento, sobre todo de la ambigua época de mediados de los noventa en Medellín. Madera se dispersó y cada uno de sus integrantes ha mantenido un desigual interés en la realización. El más radical de ellos, José Miguel *Joche* Restrepo, realizó en 2003 **Tiempo de nacer**, impresionante registro de un parto en algún lugar de la geografía antioqueña. Por su parte, Ana Victoria Ochoa presentó por primera vez en 2003 el documental **Madre de espaldas con su hijo**,

retrato del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria con su propia madre como eje del relato.

Iniciativas como Para Verte Mejor, premio organizado por Comfenalco Antioquia, que considera todo tipo de trabajos audiovisuales que tengan como tema a Medellín, sin consideración de formato o género, han contribuido a que salgan a la luz títulos tan dispares como **La Vía Láctea** (Camilo Botero, 2003), amorosa y sobrecogedora contemplación de una familia de campesinos; **Entre montañas** (Santiago Herrera, 2000), inspirado en los poemas de José Manuel Arango; **Gangsters** (Juan David Suárez y Jaime Aguilar, 2000), registro de la puesta en escena teatral homónima del grupo Hora 25 de Medellín, y **Noche de ambiente... Germán** (Javier Cruz Góngora, 1999), refrescante retrato de un personaje que nos sirve de guía por la Medellín gay.

Entre tanto, la producción caleña, fecundada en los años noventa por los trabajos de **Rostros y rastros**, ha tenido frente a esa experiencia capital un significativo descenso. Los cortos documentales de Óscar Campo **El proyecto del diablo** (1999), **Informe sobre un mundo ciego** (2001) y **Noticias de guerra** (2002) siguen siendo el puntal más alto de esta producción, que se ve renovada con nombres nuevos como los de Carolina Navas (**Dr. Empiria**, 2001, documental sobre Jairo Pinilla) o Alexander Giraldo, quien en 2004 estrenó el largo argumental **De pistolas, romances y maletas perdidas**. Trabajos experimentales como **We** (2005, Grupo Proyector), también resultan refrescantes en una ciudad donde la experimentación en cabeza de artistas visuales tiene una importante tradición; pero sobre todo títulos como **Radio Number** (Adrián Bedoya y Alexander González, 2005),

Mujeres de aguante (Gloria Rodríguez, Ana Milena Sánchez, Sandra Milena Caicedo y Juan Pablo Galeano, 2004), **TV o la morada de mis imágenes** (Diana Giraldo, 2005) y **Corte americano** (Javier Muñoz, Andrea Arboleda y Luis Hernández), corroboran que los documentales que se producen en la Universidad del Valle siguen siendo los más rigurosos y a la vez los más creativos del país, en el escenario de la producción de los jóvenes. Es importante anotar, finalmente, que una buena representación de realizadores caleños, entre ellos los hermanos Jorge y Carolina Navas, Felipe Cardona, Juan Manuel Acuña o Andrés Pineda, trabajan actualmente en Bogotá, lo que hace muy difícil considerar su producción como arraigada en esa ciudad.

En ciudades como Bucaramanga (**El billetico**, Cinechicera; **Cumbia urbana**, Mario Niño Villamizar) o Pasto (**Welcome**, Giovanni Insuasty) surgen trabajos que se han conocido a través de muestras nacionales, y que reflejan un país de intensos contrastes y firmes particularidades regionales. En Bucaramanga, grupos de producción como Umpalá y el proceso de formación de la UNAB, cohesionan las energías de los jóvenes realizadores de la ciudad.

No es gratuito que una apuesta por lo regional, incluso si en muchos casos resulta sostenida en el vacío, haya sido el cierre de este extenuante y sin embargo no riguroso balance del corto colombiano de los últimos años. En un estado actual de las cosas que aniquila las diferencias y convierte todo en intercambiable, la potente voz de lo que es más propio sirve como único antídoto contra la uniformidad. Sólo un cortometraje que traduzca esa autenticidad podría llegar a afirmarse con un carácter propio.

Colaboran en este número:

Julián David Correa Restrepo

Psicólogo (USB) y escritor. Hizo parte del equipo que diseñó los programas de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y coordinó el Grupo de Formación e Infraestructura desde la creación de esta institución hasta 2001. Fue Director de la Cinemateca Distrital y Subdirector de Libro y Desarrollo en el CERLALC – UNESCO. En la actualidad, publica en diferentes medios y es representante ante el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica (CNACC) y el Consejo Nacional de Cultura, además de dirigir y presentar el programa de televisión *En cine nos vemos*, que se emite por Señal Colombia.

Pedro Adrián Zuluaga

Comunicador social y periodista de la Universidad de Antioquia. Ha sido crítico, docente realizador y periodista cultural. Entre 2000 y 2004 dirigió el programa de cine del Centro Colombo Americano de Medellín y fue editor de la revista *Kinetoscopio*. Coordinó los programas de formación de públicos de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

Jaime E. Manrique

Comunicación Social y docente en temas cinematográficos. Director de la empresa la empresa de desarrollo y análisis de productos y proyectos audiovisuales Laboratorios Black Velvet. Es el coordinador del web site de Proimágenes en Movimiento y su boletín Pantalla Colombia.

