

CINEMATECA

MILENIUM TREMENS



ALCALDIA MAYOR DE BOGOTÁ
INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO
CINEMATECA DISTRITAL DE BOGOTÁ



11

CINEMATECA

REVISTA TRIMESTRAL
ENERO - MARZO - 2000 #11
NUEVA EDICIÓN

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

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ
ENRIQUE PEÑALOSA LONDOÑO

DIRECTORA DEL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO
ADRIANA MEJÍA HERNÁNDEZ

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

DIRECTORA DE LA CINEMATECA DISTRITAL
CLAUDIA PACHÓN

REVISTA CINEMATECA

DIRECTOR
OCTAVIO ARBELÁEZ TOBÓN

EDITORA
MARÍA CLAUDIA PARIAS DURÁN

COMITÉ EDITORIAL
ISADORA DE NORDEN, ARMANDO DE LA TORRE,
CLAUDIA PACHÓN, OCTAVIO ARBELÁEZ,
MARÍA CLAUDIA PARIAS

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

CINEMATECA DISTRITAL
CRA 7 # 22-79 P. 2
TEL: 2837798
E-MAIL: REVISTACINEMATECA@LATINMAIL.COM

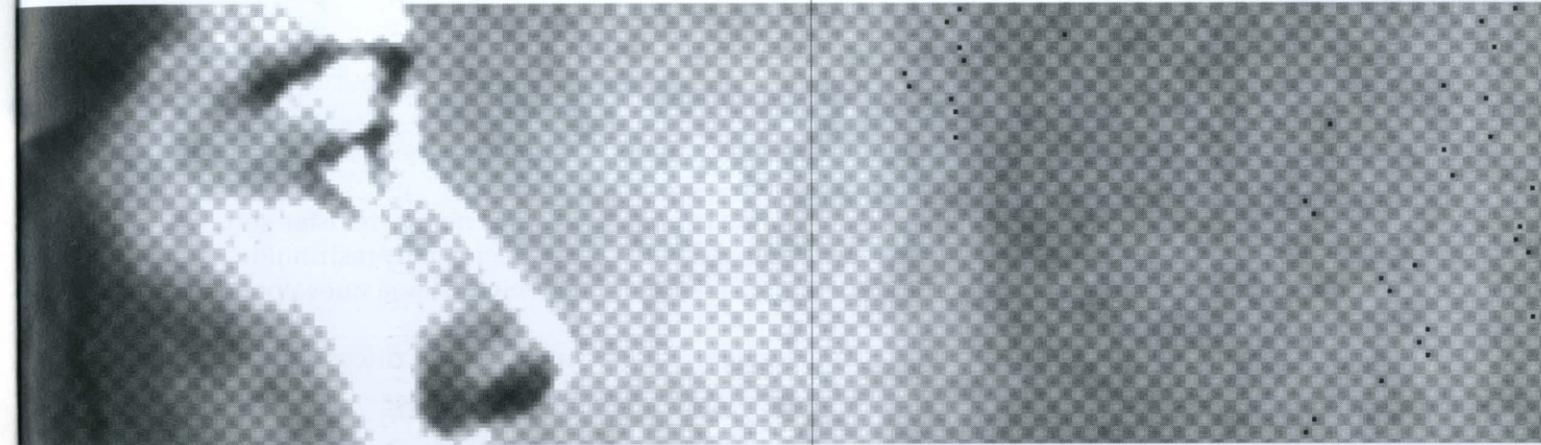
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
MILENA GARCÍA LOAIZA

IMPRESIÓN
QUEBECOR IMPREANDES

ISSN # 0124-6011

PORTADA

INTERVENCIÓN DIGITAL
A PARTIR DE FOTOGRAMA
"2001 ODISEA DEL ESPACIO"
STANLEY KUBRICK



PÁGINA EDITORIAL

MILENIUM TREMENS

Más allá de la polémica que gira en torno al tránsito de siglo y de milenio, el 2000 es una cifra mágica que ha concitado el interés de los creadores cinematográficos y aguzado la imaginación de muchos. ¿Cómo ha afectado nuestro imaginario y nuestra cotidianidad? Visiones del futuro, relatadas en pasado y en presente, desde varias perspectivas en el año de Y2K y del *milenium tremens*, conforman el *dossier* central de este número.

Pero no podíamos pasar por alto los cien años de don Luis Buñuel, un viejo marxista (léase con la zeta de marzo) que sigue siendo el mejor director de cine español, cuyo genio creador nos dio títulos fundamentales en la historia del cine. De ahí que hayamos querido realizar un pequeño homenaje a ese hombre que, con mirada socarrona, interrogara a su siglo, e hiciera cine español en el lugar donde su genio y el destino de su condición política e intelectual le llevaran.

Aparecen también en esta edición nuevas secciones, que esperamos despierten el interés del lector: libros en "Cine para leer", música en "Banda sonora" y el correo del lector que generamos para que nuestros cinéfilos lectores tengan un espacio abierto a los aportes, las proposiciones, la reflexión y el intercambio positivo de ideas.

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

CORREO DEL LECTOR

Ha llegado a nuestras manos un ejemplar de la revista No 10 CINEMATECA, y a decir verdad, ello nos ha llenado de asombro. Le queremos contar por qué:

1. Qué buenas las nueve anteriores y qué bueno que haya habido quién (quienes) se atreviera (n) a continuar la publicación años después, con un nivel bien superior.
2. Los críticos de cine de nuestro país no tenemos dónde expresarnos, pues no hay revistas serias que valgan la pena, a excepción de Kinetoscopio que de golpe, tiene una circulación muy restringida.
3. Leer una revista como esta No 10, es como apreciar con los ojos bien abiertos, una nueva película de un Kubrick o un Kurosawa. Es decir, un sueño.
4. Es el medio que nosotros necesitamos para divulgar los encuentros de Críticos de Cine que realizamos en Pereira y en el cual, haremos conocer nuestras actividades.

Por tal motivo, los felicitamos y esperamos que en este nuevo período, tenga una vida más larga y productiva.

GERMÁNA. ÓSSA E.

GABRIEL ANDRÉS POSADA

Coordinadores VI Encuentro Nacional de Críticos de Cine de Pereira

Octubre 20, 21 y 22 de 2.000

Agradecemos el envío de la Revista Cinemateca, es excelente. Esta y sus próximos números serán, sin dudarlos, parte del Centro de Documentación que recientemente abrimos en esta ciudad.

Remito a ustedes la Revista Cinergia. En el próximo ejemplar, en la sección Cine para Leer, incluiremos la reseña de Cinemateca.

Felicitaciones y la mejor de las suertes para la publicación y los demás proyectos.

LUIS FERNANDO ESPINAL LOAIZA

Cine Club Borges

Quiero agradecer el envío de la Revista Cinemateca N° 10, y a la vez expresarle mis felicitaciones por tan importante publicación, ya que por este medio los amantes del Séptimo Arte pueden manifestar sus inquietudes.

Aprovecho la oportunidad para desearles muchos éxitos en el presente año.

Cordialmente,

CECILIA REYES DE LEÓN

Comisionada

Comisión Nacional de Televisión

CONTENIDO

LINTERNA MÁGICA	4
DOSSIER / MILENIUM TREMENS	6
CINE QUA NON	25
CINEFILIA	42
HABLEMOS DE CINE	47
PLANO CONTRA PLANO	57
LIBROS	62
BANDA SONORA	69
VISTO Y NO VISTO	71
SECUENCIAS	76
DE LA CINEMATECA	80

LINTERNA MÁGICA

LABORATORIOS FRANKENSTEIN

LUIS BUÑUEL

REINVENTÓ EL MUNDO

Nació, según sus propias palabras, el 22 de febrero de 1900. Murió en 1983. Y obedeciendo a los sueños surreales que tanto disfrutó en vida, está cada día más joven. ¿Cómo juzga usted la situación del cine comercial? ¿Se lanza hacia el fracaso o marca una superación? le preguntó en una entrevista, del año 35, José Castellón Díaz. Don Luis respondió: "Con el filme comercial ocurre lo que con otras manifestaciones artísticas de nuestra época: que corre velozmente a la decrepitud, como la misma sociedad que lo produce". Treinta años después respondía en otra entrevista, para la revista *Griffith* de España: "Siempre he creído que yo moriría a los sesenta y cinco años. Este año los he cumplido. En febrero haré sesenta y seis. Todavía me quedan unos meses". ¿Acaso es tan breve la eternidad? Su nombre continúa reinventando el mundo desde el ámbito de los sueños, su ámbito más querido, el ámbito del cine que fue en sus manos distinto a lo que ya había sido.



UN PERRO ANDALUZ



BELLE DE JOUR

Y OTRA DE BUÑUEL - QUE LO MERECE

Muy cercano a su *Perro andaluz* de 1929, este breve disparate, digno de la mejor -zo la peor?- cosecha del surrealismo literario. Su título: "Inscripción para la lápida del trozo de carne". El disparate, escrito en el 27: "Iban dos niños por un campanario sin pensar en lo ventajoso de sus obligaciones, cuando de pronto les pareció oír todo cuanto pasaba en el Instituto. Subiéndose en seguida a un ciprés, pudieron observar lo que sigue: dos maristas, dispuestos a jugarse la vida, iban en un tranvía. En la primera parada se bajaron y subieron otra vez en otro tranvía, lleno de colmenas. Las abejas hacían un ruido admirable y los maristas yacían en sus ataúdes dispuestos a jugarse el todo por el todo. Uno de ellos decía por lo bajo: '¿Es cierto que la mortadela está hecha para los ciegos, como ha dicho Péret?'. El otro le contestó: 'Ya hemos llegado a la pasarela'. Debajo de la pasarela, en medio del agua medio podrida, medio verde, podía verse una lápida que decía: 'Las Normas'. A su alrededor cientos de personas celebraban el Año Nuevo".

"Esta es la lápida" -escribió Buñuel-, "que deberá tener el trozo de carne durante 364 días el año corriente y 365 los bisiestos".

Y MÁS DEL SURREALISMO

Como otro sueño de los debidos a Maese Luis, el surrealismo, en su aspecto más bondadoso, bendijo estas tierras del Divino Niño Jesús el año pasado y, parece, en lo que vendrá de este año: para el Festival de Cine de Cartagena se anunciaron siete (7) largometrajes colombianos, en su orden -o en su desorden, que no importa, pues todos andan en el mismo viaje, sentados atrás o adelante-, *Diástole y Sístole* de Harold Trompetero, *Terminal* de Jorge Echeverri, *El séptimo cielo* de Juan Fischer, *Kalibre 35* de Raúl García, *Es mejor ser rico que pobre* de Ricardo Coral, *Soplo de vida* de Luis Ospina, *El intruso* de Guillermo Alvarez... Así estamos y así esperamos que continúen el milagro aquellos que felizmente se atreven y honran con sus imágenes una ley imperturbable del cine: permanecer, sobre la pantalla, en movimiento perpetuo.

DEMOCRACIA Y DICTADURA DEL CINE

Atención a los nuevos rumbos del cine, a las cámaras digitales, al Internet y a los nuevos modelos de distribución visual en el mundo. La tecnología, esa tirana, nos ha democratizado. Wim Wenders, en el reciente Festival de Berlín, respondía así a un periodista sobre la posible nueva ola de creatividad en el reino de las imágenes: "Los medios digitales se han hecho tan baratos que un estudiante que en realidad sólo quiere rodar su película de fin de carrera puede tener algo entre manos que sea absolutamente compatible con las salas de cine. Yo creo que en el futuro, gracias a esta técnica innovadora, volverán a existir todos los tipos de cine. Las películas de Dogma ya han demostrado, como rasgo de genio del *marketing* danés, que es incluso posible un renacimiento del neorealismo italiano". Un nuevo soplo de vida realizado por obra y gracia de los avances del cine, para dejar en los ojos las excepciones visuales que acaso sean la norma de un arte hecho industria.

SE ABRE CORRESPONDENCIA

¿Podría responder usted a los misterios que traza el crítico y muy erudito profesor uruguayo Jorge Ruffinelli en un ensayo reciente sobre el cine de

los años 90? Dice así el profesor: "¿Es posible seguir haciendo cine en América Latina? La década de los 90 aventuró un 'sí' desde un costado inesperado: la innovación tecnológica. Si pensamos que el cine había permanecido estacionario durante un cuarto de siglo, después de la invención del color, el Cinemascope y el videocassette, había pocas esperanzas para pensar que el arte más notable del siglo veinte aún iba a vivir otras renovaciones. Sin embargo, lo hizo. La renovación (o revolución) se llama: cine digital." Y más adelante pregunta: "¿Será en efecto el cine digital la nueva apuesta del cine latinoamericano en las puertas del nuevo siglo? ¿Cumpliremos los sueños que unos cineastas de avanzada han empezado a formular a medida que asumen un inesperado liderazgo? El nuevo siglo se abre con éstas y otras preguntas, que será excitante ver cómo se desarrollan, una vez que el cine ha cumplido su primer siglo de vida". Saludando entonces a Monsieur Ruffinelli con un abrazo del tamaño de un filme digital, esperamos sus respuestas a los misterios propuestos. Se abre correspondencia.

TECNOLOGÍA AÑOS 20

"Por lo que vemos, por lo que oímos y sobre todo por lo que llega a nuestros oídos...", tal y como decía en *El amigo del hogar* uno de sus colaboradores (Girardot, 20/VII/28), también en los años 20 la tecnología, la ciencia hecha cine, preocupaba a un sector del público. Miren si no lo escrito por otro autor en el mismo *Amigo* (1/X/28), clamando tal vez al cielo: "Como ha sucedido con los más útiles inventos del ingenio humano, los que trafican con nuestros pecados y nuestras debilidades han profanado esa maravillosa invención, poniéndola al servicio de nuestros peores instintos (...) Ahora se hace del 'cine' un instrumento de perversión, en el sentido científico del término". ¡Pardiez! ¡Qué horror!

MILENIUM TREMENS

DOSSIER

AÑOS 90: DE LA TRADICIÓN A LA VANGUARDIA

HUGO CHAPARRO / LABORATORIOS FRANKENSTEIN

EL CINE Y LA TECNOLOGÍA DIGITAL

FELIPE CÉSAR LONDOÑO L.

EL VIDEOCLIP: ESTALLIDO DEL RELATO AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

AMANDA RUEDA

¿QUÉ INVENTARÁN DESPUÉS, VILMA?

OCTAVIO ARBELÁEZ TOBÓN

AÑOS 90: DE LA TRADICIÓN A LA VANGUARDIA

HUGO CHAPARRO VALDERRAMA / LABORATORIOS FRANKENSTEIN

SCORSESE



EASTWOOD



KAURISMÄKI



GODARD



La idea surgió de la Cinemateca de Ontario y cerca de 200 críticos y 60 programadores alrededor del mundo respondieron entusiasmados: ¿Cuáles fueron las mejores películas de la década de los 90?

"El resultado final es alentador: los filmes que eligió nuestro jurado se destacan casi todos por una singular combinación de rigor formal y brillante humanismo", declaraba James Quandt, programador de la Cinemateca de Ontario, encargado de coordinar la encuesta que dio como resultado un ciclo al que titularon *The Best of the Nineties: An Alternative View*, presentado desde enero 21 hasta febrero 29 en Toronto.

Los países de más fortuna en la lista fueron, con sus votos, Francia (9), Estados Unidos (8), Taiwán e Irán (5 c/u) y Japón (3). Los directores y sus películas: Víctor Erice (*El sol del membrillo*), Abbas Kiarostami (*Y la vida continúa*, *Close-Up*, *A través de los olivos*, *El sabor de la cereza*), Aki Kaurismäki (*Drifting Clouds*), Lars von Trier (*Breaking the Waves*), el húngaro Béla Tarr (*Satántango*), Hou Hsiao-hsien (*Flowers of Shanghai*, *The Puppet Master*, *Goodbye South Goodbye*), Wong Kar-wai (*Chungking Express*), Takeshi Kitano (*Hana-Bi*, *Sonatine*), Terrence Malick (*The Thin Red Line*), Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du Cinéma*, *Nouvelle Vague*), Edward Yang (*A Brighter Summer Day*), Mohsen Makhmalbaf (*A Moment of Innocence*), Martin Scorsese (*Goodfellas*), Olivier Assayas (*L'Eau Froide*), Alexander Sokurov (*Madre e Hijo*), Tsai Ming-Liang (*Vive L'Amour*), Manoel de Oliveira

(*El Valle de Abraham*), Todd Haynes (*Safe*), Jim Jarmusch (*Dead Man*), Atom Egoyan (*The Sweet Hereafter*, *Exotica*), Clint Eastwood (*Unforgiven*), Hirokazu Kore-eda (*Maborosi*), Mike Leigh (*Naked*), Bruno Dumont (*La Vie de Jesus*), los hermanos Coen (*Fargo*), Quentin "Pulp Fiction" Tarantino, Jacques Rivette (*La Belle Noiseuse*), Maurice Pialat (*Van Gogh*), Krzysztof Kieslowski (*Rojo*), Chris Marker (*El último bolchevique*), Nanni Moretti (*Caro Diario*), Terry Zwigoff (*Crumb*) y Jean-Marie Straub & Danièle Huillet por *iSicilia!*

Una mirada *alternativa* al mejor cine de los años 90... ¿Por qué *alternativa*? ¿En el sentido de vislumbrar el panorama del cine en la última década del siglo XX desde una perspectiva al margen de lo tradicional?

Tal vez con excepciones honrosas como han sido las de Malick, Scorsese, Eastwood, Tarantino, los hermanos Coen, Kieslowski, von Trier, logrando esa rara fortuna de combinar la suerte en taquilla y un audaz individualismo creativo, sus compañeros de lista han recorrido un camino quizás más difícil para acceder a su público y alcanzar un lugar de prestigio en las pantallas del mundo, apoyados por el eco que propicia un festival (rebasando la censura de países como Irán vs. Abbas Kiarostami), dirigiendo la atención del espectador sobre realizadores que tal vez habrían tardado más tiempo en ser reconocidos de no contar con este tipo de eventos o con esa audiencia ávida y curiosa que suele rondar los teatros en los que programadores *à la Henri*

Langlois recompensan sus expectativas por un cine *alternativo* a las corrientes oficiales.

Directores como Tsai Ming-Liang, Wong Kar-wai, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Takeshi Kitano, sugieren una renovación formal y narrativa del lenguaje cinematográfico. La herencia de Kenji Mizoguchi o Yasujiro Ozu se continúa en los dos largometrajes que hasta el momento ha filmado alrededor de la muerte y la memoria Hirokazu Kore-eda: *Maborosi* (95) y *After Life* (98). Japón y China, Irán, el cine independiente norteamericano según Jim Jarmusch o Kevin Smith, sugieren una geografía audiovisual en la que se descubre la buena salud y las expectativas que le espera en este siglo a sus imágenes.

Rigor formal y brillante humanismo... Desde la arrogancia que define el cine hecho en contra del público por Jean-Luc Godard, recorriendo el despliegue de tecnología y virtuosismo cinematográficos de Scorsese y Tarantino o descubriendo la humildad de un cine proverbial en su sabiduría cuando lo realizan personajes como Mohsen Makhmalbaf o Víctor Erice -encabezando felizmente la lista, con 57 votos, *El sol del membrillo* (92)-, la preocupación por una estética renovadora, apoyada por ese viejo lugar común, el ser humano y sus fantasmas, reúne la diversidad de estilos e intenciones que cada director presenta según las condiciones de producción en su país, el sentido cultural o político que pueda tener el cine para una comunidad y un Estado o lo que signifique para esa comunidad, económica y humanamente, su industria audiovisual...

En el transcurso del siglo el público ha evolucionado y su actitud ha sido moldeada, ética y estéticamente, por nuevas temáticas y nuevas tecnologías. El aparente candor de los años 20 fue quedando atrás. Las leyendas que recuerdan los frecuentes desvanecimientos de muchachas aterradas cuando admiraban el rostro desfigurado de Lon Chaney en *El fantasma de la ópera* (25) o la horda femenina que consideró a Bela Lugosi como el actor más sexy del año luego de su papel protagónico en el *Drácula* (31) de Tod Browning, serían reveladas en el tiempo por otros personajes, quizás más aventajados y diestros para lidiar con el mundo, que se adelantaron a su época sobresaltando con gracia la educación sentimental del público. Mae West se atrevería entonces, por los años 30 y 40, a lucir joyas verbales que lograban irritar a muchos -"Soy una chica rápida

a la que le gustan los hombres lentos", "¿Tienes una pistola en el bolsillo o estás contento de verme?", "Trata a una puta como a una dama y a una dama como a una puta", "Cuando soy buena soy muy buena, cuando soy mala soy mejor", "Cuando tengo que escoger entre dos males, tomo el que todavía no he probado" -. Los tiernos pajaritos y pequeños animales que estudiara Lillian Gish para actuar a las órdenes de Griffith o los niños que siguiera con cuidado Mary Pickford para dotar de un mayor encanto a sus personajes, fueron desplazados en el tiempo por el cinismo y el panorama de una convivencia tortuosa, en un mundo donde cada quien se defiende como puede.

Gracias a Mae West y a los personajes de su estirpe, necesarios para desmentir las apariencias de una doble y engañosa moral, el espectador fue exigiendo nuevas historias para nuevos tiempos. El escalofrío a la censura propiciado por los filmes de Erich von Stroheim, la gracia de mujeres como Lana Turner o Marlene Dietrich, la imperturbable soledad de Greta Garbo, la evolución -¿o involución?- emocional que tuvo como referencia el cine, transformó no sólo el espectáculo, también su *rigor formal* y su *brillante humanismo*.

La década de los 90, si honráramos la superstición en las cifras redondas y en el misterioso significado que puede revelarnos dividir el tiempo en lapsos cerrados, nos heredó, como otras décadas de la historia, un cine rutinario contrastante con un cine donde el repertorio de sorpresas formales refuerza las sorpresas narrativas de películas excepcionales al margen de la norma.



GRETA GARBO



BELA LUGOSI



M. DIETRICH



PULP FICTION / QUENTIN TARANTINO

Regresaron las huellas de los viejos maestros: el neorealismo italiano de los años 40 en el que importaba más la historia narrada que un innecesario despliegue de recursos técnicos, se renovó en las películas de Kiarostami y Makhmalbaf; la tradición de la muerte en el cine y la literatura japoneses, fue prolongada en el estilo de montaje y el tipo de personajes revelado en películas como *Hana-Bi* y *Sonatine* de Kitano y en los dos largometrajes de Kore-eda; el *western* de visos fantásticos y el blanco y negro que caracteriza la obra de Jim Jarmusch, logró un nuevo viraje en *Dead Man*, así como el cine policíaco, parodiado hasta la caricatura por Quentin Tarantino, permitió una película de culto que define en gran parte el temperamento cinematográfico de los 90: *Pulp Fiction*.

El reconocimiento de Tarantino a directores como Howard Hawks, Sam Fuller, Brian DePalma, Sergio Leone o Jean-Luc Godard, enseña cómo la autenticidad está basada en reconocer la tradición y hacer de ella un motivo de vanguardia.

Los héroes del *Dogma 95* lanzaron su manifiesto *en contra* de la monotonía cinematográfica, buscando la posibilidad de ofrecer al público una visión distinta al cine fatigado por el reciclaje de sus fórmulas, por la ausencia de riesgo y por el afán de observar con un ojo a través de la cámara mientras que el otro vislumbra la rentabilidad de la taquilla. Su aventura inicial, *Festen* (98) de Thomas Vinterberg, le dio un nuevo aspecto a la forma cinematográfica, apostando por cumplir con cada uno de los mandamientos propuestos en el *voto de castidad* del movimiento, enriquecidos por la inteligencia del guión escrito a cuatro manos por Vinterberg y Mogens Rukov, eruditos del cine donde los haya. A *Festen* la continuaron *Los Idiotas* (98) de Vinterberg, *Mifune* (99) de Soren Kragh-Jacobsen y se espera *El rey está vivo* de Kristian Levring.

"Lo considero más una cura que un credo y no se necesita una cura todo el tiempo", decía Kragh-



THE KING IS ALIVE / KRISTIAN LEVRING

Jacobsen en una entrevista para el *New York Times*. "Creo que para mí fue muy bueno. Esta es mi octava película. Estaba perdiendo la espontaneidad a través de los años. El *Dogma* me enseñó a jugar de nuevo. Lo que no significa que mi siguiente película también sea del *Dogma*. Quizás en unos diez años necesitaré otra cura, pero entonces probaré algo nuevo. Incluso para mi próximo filme trataré de usar menos iluminación artificial y le daré más protagonismo a los actores".

La técnica fue enriquecida por las audacias formales de Wong Kar-wai en películas como *Chungking Express* (94), *Fallen Angels* (95) y *Happy Together* (97), utilizando las posibilidades técnicas como un recurso para matizar la trama, evitando su imposición a la manera de un personaje protagónico según el credo del apostol mamut, James "Titanic" Cameron, o la interminable pirotecnia de aventuras doblegadas a los efectos especiales sin otro sentido que un virtuosismo vacío.

Al otro lado de la producción se encontraron realizadores de una sencillez espartana en sus texturas visuales reunidos por el factor común de sugerir más con menos, una mirada entraña-



EL SOL DEL MEMBRILLO / VÍCTOR ERICE

ble y sabia sobre el mundo de sus personajes y sus dilemas, sin trucos formales o artificios que falseen innecesariamente la imagen: Víctor Erice, Tsai Ming-Liang, Terry Zwigoff, Nanni Moretti, la producción del cine iraní -además de Kiarostami y Makhmalbaf, directores como el Jafar Panahi de *El globo blanco* (95) y *El espejo* (97); Majid Majidi de *El padre* (91), *Los niños del cielo* (96) y *El color del cielo* (99) o una joven deslumbrante a sus 19 años de edad, Samira Makhmalbaf, digna hija de su padre en su primer largometraje, *La Manzana* (97).

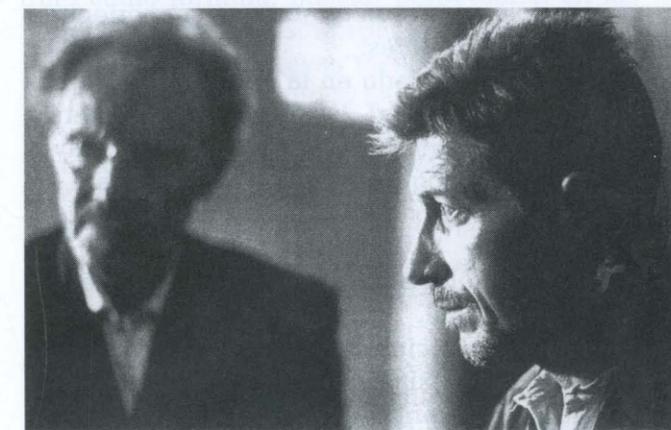
Se trata de la vieja idea: sin una buena historia no hay recursos técnicos que sostengan en la memoria ningún relato cinematográfico más allá de su exhibicionismo y del presupuesto que se publicita con una perversa insistencia tratando de identificar cantidad con calidad -millones + millones + millones...

"Ya pasó el tiempo de supremacía del cine -decía Hirokazu Kore-eda en una entrevista- cuando sólo era posible en la oscuridad de un teatro. No sólo la televisión nos rebasa, también el bombardeo de todo tipo de representaciones visuales. De tal manera que no se puede culpar a la gente por inclinarse hacia lo que le es más cercano ni a los directores por tratar de hacer lo más fácil. Tenemos una audiencia que ya no espera sólo ver una película cuando va a un teatro de cine y los directores no sienten que deben cumplir a cabalidad con la creación cinematográfica. Esto hace a las dos partes culpables".

Y ahora, cuando la imagen cinematográfica ha perdido su carácter ritual, la supremacía que antes la identificara; cuando las posibilidades técnicas son una realidad cercana para acercarnos al mundo audiovisual; cuando sabemos que la historia se dividió en antes y después del video y atravesamos por un momento en el que realizar una película casera no es del todo descabellado, lo que importa, cada vez más, es la inteligencia del ojo tras la cámara, la capacidad que tenga el lenguaje audiovisual del futuro para dialogar con el público y con sus emociones, para deslumbrarnos con ese justo equilibrio entre el rigor formal y un brillante humanismo. De resto, veremos imágenes sin sentido que formarán un público desorientado y de mirada ligera...



LOS IDIOTAS / LARS VON TRIER



VAN GOGH / MAURICE PIALAT

EL CINE Y LA TECNOLOGÍA DIGITAL

FELIPE CÉSAR LONDOÑO L.

Empezando el nuevo siglo emerge una energía creativa que promete sacudir las estructuras tradicionales del arte del cine y de la industria del entretenimiento. Mike Figgs está rodando en las calles de Los Ángeles una película interactiva con cuatro cámaras digitales; Matt Stone y Trey Parker, los realizadores de *South Park*, crean para Internet su último proyecto en forma de 39 cortos de animación para Shockwave.com. Igual que ellos, Steven Soderbergh, Lars von Trier, George Lucas, Spike Lee o Gus van Sant están utilizando cámaras digitales para rodar sus próximas obras, entre otras cosas, porque pueden lograr mucho más con mucho menos costo. Es imposible hacer alguna referencia al cine del nuevo milenio sin hablar de la tecnología digital y lo que esto representa para la captura de imágenes, la posproducción, la distribución, exhibición y comercialización.

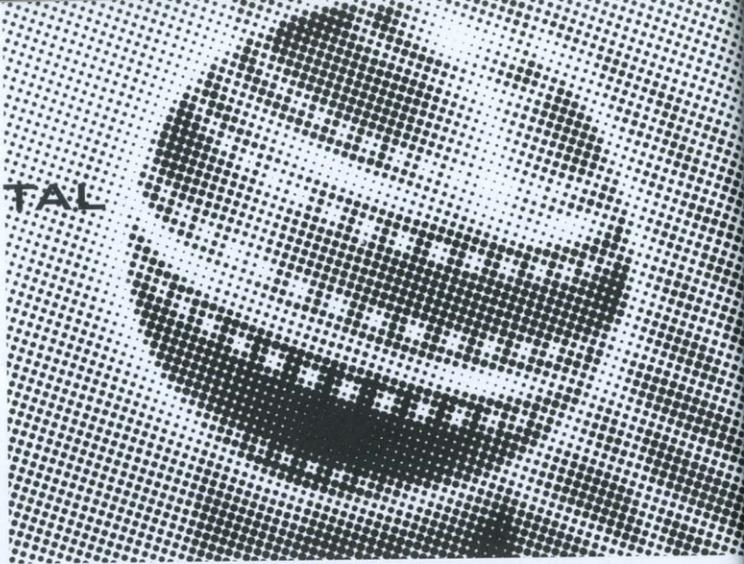
LO REAL Y LO VIRTUAL

Desde los inicios del cine, las innovaciones tecnológicas audiovisuales han apuntado a proporcionar nuevas y mejores experiencias para los espectadores.

El cine, arte fundado en la época de la "reproductibilidad técnica", ha tenido como objetivo principal la captura de lo real con una mayor precisión y enfoque, a través de la cámara en movimiento, la sincronización del sonido, la velocidad de la película, el Technicolor, la transmisión televisiva, el sonido envolvente o la grabación digital.

Pero no sólo el cine ha registrado la realidad. También la fantasía ha encontrado su lugar en la narrativa de la pantalla.

Los avances tecnológicos privilegiaron la captura de la realidad, pero también el desborde de la fantasía en mundos imaginarios. El registro de los trenes que entran en las estaciones y las pantallas adornadas con viñetas de fantasía marcan el inicio de un desarrollo tecnológico que beneficia por igual la magia o cualquier intento de exploración de la realidad física. Sin embargo, el desarrollo de las tecnologías audiovisuales se ha manejado más que por un proyecto realista, por uno de ilusiones. Como lo



afirma Benjamin, "en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en flor imposible". La historia del cine se divide así, en dos ejes principales: de una parte, la tendencia inaugurada por Lumière que privilegia el espíritu de la realidad, del reportaje, del documental, que se apropia de la poética del azar y el imprevisto, y por otro lado, la tendencia propuesta por Méliès que defiende la rigurosa construcción de la realidad en el estudio, que fabrica la poesía, trabaja la atmósfera como artificio y juega con lo maravilloso de lo insólito y lo extraño. Si Lumière filma lo real, Méliès construye la fantasía y la manipulación. Se podría afirmar también que el primero trabaja desde una perspectiva científica de la realidad, y que el segundo profundiza en la intuición de la espectacularidad.

Un siglo después de esta famosa disputa, la vemos hoy amplificada en las discusiones en torno a lo analógico-digital, o entre la superficie de la pantalla y la interfaz del interactivo. Rosellini, Renoir, Nicholas Rey o Mizoguchi han continuado con los principios de Lumière, mientras que detrás de Méliès, aparecen directores en búsqueda del divertimento y de una mayor cantidad de público.

El mundo del trucaje es consubstancial al cine: reproducir y fotografiar el mundo es registrar mundos paralelos, explorar una realidad imaginaria, es prolongar la experiencia del espectador en una cuarta dimensión. Y para realizar este trucaje, se crearon nuevos medios que permiten capturar imágenes y sonidos de la realidad para transformarlos.

Las tecnologías permitieron la amplificación de la realidad: la visión y la mirada ya no se limitaron a la observación personal.

La tecnología permitió que una imagen del mundo se formase automáticamente, sin la ayuda de un creador y sin la intervención del hombre. Como lo afirma André Bazin, por primera vez, en el proceso entre el objeto originado y su posterior reproducción interviene sólo la instrumentalización de agentes no vivientes. Hoy, la imagen virtual favorece la manipulación de la materia misma de la imagen, porque actúa en cada uno de sus componentes: la imagen ha dejado de ser una cinta magnética o una película de celulosa, y pasa a ser un dispositivo compuesto por miles de elementos de información binaria. La imagen virtual fílmica se beneficia de gran cantidad de unidades de información que le proporciona la tecnología y conforma lo que Alain Renaud define como la hibridación numérica del cinema, es decir, el espacio-tiempo donde convergen múltiples estímulos que enriquecen la percepción sensorial. Lo digital proporciona, en el material fílmico, una malla digital fortalecida con diversos componentes de información binaria (píxeles) que crea nuevas vías, nuevas construcciones, nuevos expresionismos sonoros y visuales.

En síntesis, una nueva materia-imagen que rompe con la tradición analógica de la imagen-mundo o la imagen-luz, y se integra a nuevas potencialidades artísticas, que Renaud caracteriza como morfogénesis informacional de la imagen-sonido.

EL CINE COMO ARTE TECNOLÓGICO

La mayoría de las áreas creativas de las artes se han visto afectadas, de alguna u otra manera, con la entrada de los computadores, y el cine contemporáneo no ha estado ajeno a esta influencia. Ahora más que nunca, se abre el interrogante sobre si el cine debe ser considerado o no un arte tecnológico. Jacques Mandelbrojt propone diferenciar un proyecto de arte tecnológico y un objeto simple que utiliza la tecnología, a partir de estos cuatro aspectos:



FORREST GUMP

- El reconocimiento de la visión del artista y de las cualidades poéticas de sus ideas y conceptos de los mundos creados por él.

- La manera como se apropia el artista de la tecnología y los medios para la realización de sus obras.

- La eficiencia con la cual las ideas del artista se adaptan a los medios.

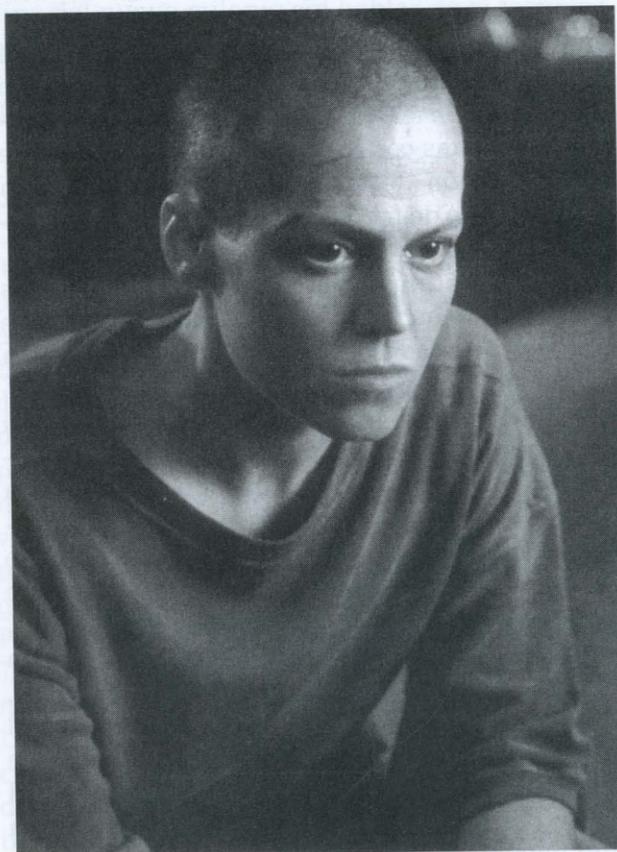
- La originalidad de la idea y su realización. Así mismo, enuncia dos errores característicos del trabajo de los artistas con los nuevos medios:

- Cuando utilizan tecnologías sofisticadas para realizar proyectos que bien pueden llevarse a cabo con otros medios tradicionales. En este caso, el artista no adapta la idea de su trabajo a las nuevas tecnologías.

- Cuando el artista limita su trabajo a la realización de trucos tecnológicos, más que utilizar los nuevos medios como vehículos de expresión de sus ideas. En este caso, el artista está fascinado por la tecnología y la convierte en objeto único de su trabajo.

El cine, como se observará mas adelante, todavía se encuentra en una etapa intermedia en cuanto a la utilización de sus potencialidades tecnológicas, entre otras cosas, por la dificultad inicial de la apropiación de la tecnología, y por el afán desmesurado de mercadeo, a partir del descubrimiento de algunos efectos digitales de impacto, que, como fórmula, buscan perpetuarse en las películas comerciales. Respecto a esto, conviene recordar que las nuevas tecnologías no deben ser consideradas, como lo han sido hasta ahora, como sofisticados instrumentos mejorados. La tecnología, y así lo afirma Berger, no es solamente producir objetos sino que debe servir para abrir nuevos caminos, nuevas vías de experimentación estética. Robin King, en un artículo sobre los computadores gráficos y la animación como agentes de evolución personal en las artes, establece cuatro fases en la relación del artista con los nuevos medios: mimética, derivativa, innovadora y emergente. En la primera etapa, el artista imita con la tecnología otros medios de representación como la pintura, la fotografía o el teatro. Es decir, se mimetiza con la tecnología que encuentra para realizar su obra. Posteriormente, los artistas intentan establecer su propio lenguaje estilístico, adaptando sus principios estéticos al armazón estructural de los medios. Es decir, sus preferencias estéticas se derivan de la tecnología. En la fase de la innovación, los artistas alteran los paradigmas clásicos de las

tecnologías y crean, con nuevos lenguajes de programación, estructuras visuales diversas o software específicos para tareas particulares. Y por último, en la fase emergente, la obra de arte se apropia de la tecnología y los artistas aprovechan el potencial de los medios, que para el caso de los computadores son, entre otros, la interactividad, la simulación y la inteligencia artificial. Robin Baker sugiere que es posible aplicar estas categorías para el medio cinematográfico. Tomando esta idea como base, podemos subdividir los períodos de la utilización de la tecnología digital en tres etapas: el conocimiento del medio, la experimentación inicial y la utilización de la vida artificial y la interactividad.



SIGOURNEY WEAVER

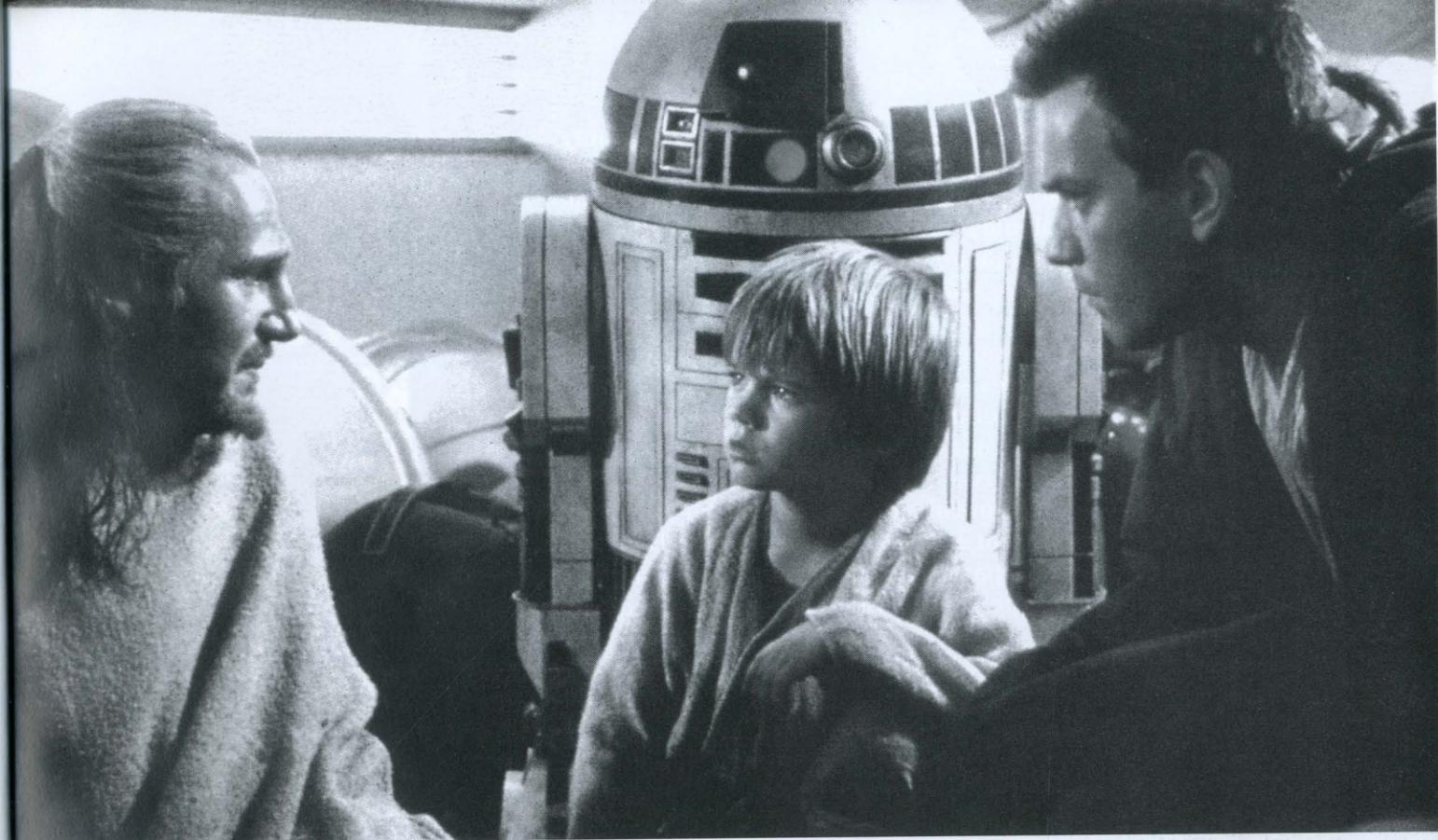


ALIEN 3

EL CONOCIMIENTO DEL MEDIO

Este primer período está marcado por la utilización del ordenador y las tecnologías digitales como herramientas básicas para la construcción de algunos efectos especiales.

Una de las primeras películas que utilizan los computadores para generar efectos digitales es *Alien* (Ridley Scott, USA, 1979). La imagen de la secuencia del aterrizaje de la nave en el planeta significó un gran trabajo de programación informática, que, en conjunto con el sonido digitalizado y los tonos cromáticos (casi todos en verde), marcaron toda una estética utilizada en futuras versiones y en otras series de ciencia ficción. Posteriormente *Tron* (Steve Lisberger, USA, 1982) intenta mostrar la capacidad visual y creativa de las tecnologías digitales. El filme presenta más de sesenta minutos elaborados completamente con computadores, aparte de los fondos donde se desarrolla la acción y la secuencia de títulos. *Tron* retoma los principios de los videojuegos interactivos, muy en boga en los tempranos años 80, y muestra a un hombre encerrado en una realidad electrónica representada en una malla de tres dimensiones. Más adelante, Robert Zemeckis dirige *Who Framed Roger Rabbit* (USA, 1988), y utiliza la tecnología de los computadores para crear fondos y personajes imaginados, tal como si fueran realizados en forma manual. En este caso, lo digital no refleja su propia estética, sino que es un instrumento que imita otros medios de representación. Como lo afirma Baker, en este primer período se intenta que la realización de gráficos por ordenador se consolide como alternativa válida en la realización de imágenes para la pantalla, aunque prevalecen las dificultades por el alto grado de sofisticación de la tecnología, aún no diseñada para fines artísticos, y por los altos costos y su dificultad de manejo.



STAR WARS: EPISODIO I. LA AMENAZA FANTASMA / GEORGE LUCAS

LA EXPERIMENTACIÓN INICIAL

A mediados de los años 80, el costo de utilización de los computadores gráficos en las películas comerciales era aún, demasiado alto. Los adelantos tecnológicos de la década y el trabajo especializado y creativo de algunas compañías, sobre todo procedentes de la costa este de los Estados Unidos, revive la confianza en un medio, que se consolida también, gracias a su empleo en los comerciales de televisión. Los proyectos digitales de Michael Wahrman para la nave Enterprise de la película *Star Trek*, *The Final Frontier* (William Shatner, USA, 1989) o la animación facial generada por computador para *Robocop 2* (Irvin Kershner, USA, 1990), así como también el importante rol de la compañía ILM (Industrial Light and Magic), fundada por George Lucas, demostraron el uso potencial de la nueva tecnología en los filmes con sofisticadas cámaras y modelos controlados por ordenador. ILM, que había sido pionera en el uso de las nuevas tecnologías gracias a *Star Wars* (George Lucas, USA, 1977), realiza, entre sus proyectos más destacados, *The Abyss* (James Cameron, USA, 1989), *Total Recall* (Paul Verhoeven, USA, 1990) y *Terminator 2: Judgement Day* (James Cameron, USA, 1991).

Los artistas-ingenieros de ILM contribuyen, de esta forma, al desarrollo de la animación por computador durante los últimos años de la década de los 80 y principios de los 90. En este período, los resultados logrados con los computadores sólo se pudieron haber logrado gracias a esta tecnología, y no a través de las técnicas tradicionales. Pero evidentemente, hay una fascinación por los nuevos medios que crea un estilo comercial fácilmente repetible. Este estilo gráfico es llamado de "impacto estético" por Philip Hayward, quien critica la utilización desmesurada y comercial de los efectos visuales en la creación de las nuevas imágenes.

LO ARTIFICIAL Y LA INTERACTIVIDAD

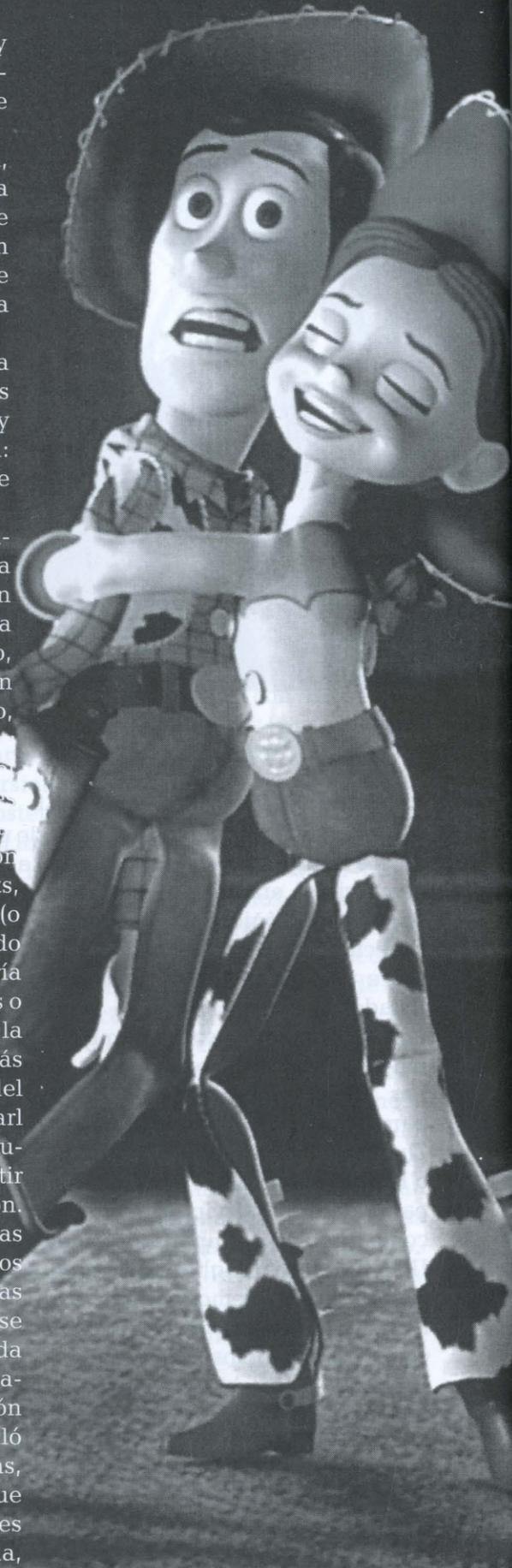
La meta de la década de los 90 ha sido la creación de personajes imaginarios a través del computador: actores virtuales que copian las formas del cuerpo humano y simulan sus expresiones faciales y sus gestos característicos. Esta tarea se ha desarrollado, tomando como base las experimentaciones de los grandes estudios, pero avanzando aún más en las películas totalmente digitalizadas. Si bien es

cierto que este período está, a nivel comercial, en una fase muy primaria de experimentación, en el campo de las artes electrónicas existen algunos casos que podrían ilustrar el futuro del cine frente a las nuevas tecnologías.

Baker menciona la película *Rendez-vous à Montreal* (Suiza, 1987) de Daniel Thalmann y Magnenat Thalmann como pionera de la simulación de los actores no existentes. En este caso, se recrea un romance imaginario entre Humphrey Bogart y Marilyn Monroe, y los computadores son usados para recrear, en siete minutos, la historia del encuentro, reconstruyendo la forma física y las principales características de los actores desaparecidos.

Más recientemente, *Toy Story 2* (John Lasseter, USA, 1999) ha logrado superar a su antecesora al mostrar los increíbles avances de la tecnología de animación digital. La producción de Disney y Pixar retoma en la segunda parte, a los personajes de la primera: juguetes del niño Andy que cobran vida cuando no hay gente alrededor.

Oren Jacob, director técnico de la película, en un reciente artículo aparecido en el diario El País de España, explicaba cómo la animación de los personajes era dos veces más compleja que en la anterior producción. En el perro de Andy, por ejemplo, cada uno de sus cuatro millones de pelos fue generado por separado, tanto el pelo en sí como su sombra, lo que permite obtener un gran realismo en los movimientos del animal. Lo más asombroso, sin embargo, es que este macroproceso digital necesitó trabajar con varios servidores sincronizados para reducir drásticamente el tiempo de interpretación de las imágenes. Con 120 servidores Sun Enterprise 4500, discos de 4.5 terabytes de almacenamiento de gráficos y el sistema operativo Solaris de Sun, se trabajaron resoluciones finales de 2078 por 871 píxeles por imagen a 45 bits, en un tiempo relativamente corto, para los 122.699 marcos (o frames) de los que se compone la película. Si se hubiera trabajado en un solo procesador, este trabajo de renderización habría necesitado 220 años. Aparte de las tareas de reemplazar actores o crear unos imaginados, las tecnologías digitales favorecen la experimentación con la inteligencia artificial, como un grado más en el acercamiento al realismo no sólo visual, sino también, del comportamiento de las formas creadas. Las instalaciones de Karl Sims, biólogo, programador y artista de Cambridge, Massachusetts, son un ejemplo claro de creación de vida artificial, a partir del trabajo con algoritmos genéticos y las teorías de la evolución. Sims usa un método de programación para desarrollar sus formas "vivas" que sintetizan la belleza y complejidad de los organismos naturales. Estos organismos digitales definen sus propias pautas de comportamiento y, como los seres vivos, nacen, crecen, se reproducen y mueren. *Galápagos* es la última obra realizada hasta la fecha por Karl Sims, y la que sintetiza todos sus postulados teóricos, científicos y artísticos. *Galápagos* es una instalación interactiva que se basa en las teorías de la evolución que formuló Charles Darwin. Usando el poder de los ordenadores, dice Sims, es posible ahora fingir sistemas evolutivos simplificados, que pueden observarse desde el comienzo hasta el fin, múltiples veces. Esta exposición es un ejemplo de una evolución fingida,



pero los espectadores no solamente la observan, sino que ellos también dirigen su curso para elegir los organismos virtuales que deben sobrevivir en cada interacción evolutiva. Como la simulación, la digitalización permite también la interactividad, es decir la posibilidad de interacción entre el público y la pantalla. En un futuro, seguramente será posible ver cómo la narrativa lineal de las películas se altera, permitiendo a los espectadores la escritura o la intervención directa dentro de los mismos guiones. Este rompimiento de la estructura tradicional de mirar el cine abrirá múltiples puertas, en una convergencia mediática que integrará el cine con la televisión digital de alta resolución y la realidad virtual, donde será posible ampliar la participación creativa, porque el mismo público podría volverse parte de la propia película. Un ejemplo concreto de lo anterior es *Time Code 2000*, del director de cine Mike Figgs quien, con cuatro cámaras digitales de mano, sigue de forma ininterrumpida a los actores durante el tiempo que dura la película por las calles de Los Ángeles. Figgs cuenta, en tiempo real, una historia con toques de novela negra improvisada por sus protagonistas, que incluyen a Salma Hayek y Stellan Skarsgard. El resultado final, dice Figgs, será un "cubismo cinematográfico o un cuarteto de cuerda", que se verá en cuatro pantallas simultáneas. El espectador editará y seleccionará las imágenes que quiere observar desde su butaca.

TECNOLOGÍA DIGITAL Y PRODUCCIÓN

A más tardar, aseguran los expertos, en el año 2010 las salas de cine proyectarán películas sin películas, es decir, sin el soporte del celuloide, sino a través de impulsos eléctricos salidos de un disco duro de un computador. La revolución electrónica ofrece mejorar el antiguo soporte fílmico, que se deterioraba con el paso del tiempo, con un proceso de scanner de los negativos, almacenamiento en un disco duro y proyección en aparato digital. El computador tampoco estará en la sede del cine, sino que la película (que ocupa hoy unos 1000 gigabytes) llegará a través de una fibra óptica o vía satélite a las salas. En España, la aplicación de esta tecnología digital supone un ahorro de 50 millones de dólares, según los datos que publica en enero de 2000, la revista *Fotogramas*. En el pasado Festival internacional de Sitges, se realizó la primera proyección digital en Europa, con la película *Los*

sin nombre (Jaumé Balagueró, España, 1999). En Latinoamérica y Estados Unidos se ha proyectado, de la misma forma, *La Vida es Bella* (Roberto Begnini, Italia, 1999) y *Star Wars: Episodio 1. La Amenaza Fantasma* (George Lucas, USA, 1999). La industria del cine se ha aliado para perfeccionar estas nuevas tecnologías, pero también para proteger los sistemas de comercialización y los derechos de autor. Un ejemplo concreto del impacto de la revolución electrónica en las grandes compañías de distribución cinematográfica es el caso DVD- DeCSS. La evolución de la cinta magnética al DVD (Disco Versátil Digital) ha generado que importantes empresas de la industria del entretenimiento como Disney, Sony, Fox, Universal Studios o la Metro-Goldwyn-Mayer, unidos en la Motion Picture Association of America (MPAA), creen códigos de protección de la información digital cifrada, para impedir su libre circulación. El DVD, tecnología digital que apareció en 1995, y que tiene un potencial de almacenamiento de 17 gigas por disco (el CD-Rom tiene una capacidad de sólo 600 megas) es una nueva forma de almacenamiento de la información y en este formato se están comercializando las últimas películas de las grandes distribuidoras fílmicas. Hasta hace muy poco su lenguaje de programación estaba oculto, hasta que Jon Lech Johans, un noruego de 16 años descubrió y publicó en Internet el programa DeCSS que permite ver en el computador las películas en DVD, sin comprar un lector (ver DeCSS Central, (www.lemuria.org/DeCSS)).



LOS SIN NOMBRE / JAUME BALAGUERÓ

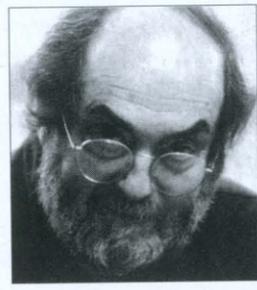
PEDRO ALMODÓVAR



A pesar de las denuncias penales interpuestas por las corporaciones, el programa circula libremente en la red, y hoy es posible decodificar cualquier película en formato DVD, para visualizarla desde cualquier ordenador, en cualquier lugar del mundo, sin importar los formatos Pal, Secam o NTSC. Pero la revolución electrónica no sólo afecta a la distribución o comercialización de las películas.

Las cámaras digitales han ocasionado que una nueva generación de directores pueda realizar proyectos fílmicos, sin tener que conseguir grandes presupuestos para acudir a los estudios cinematográficos. En otras palabras, ya es posible realizar cine comercial con las nuevas cámaras digitales, por su calidad de resolución. La anteriormente mencionada película dirigida por Figgs, *Time Code 2000* costará tres millones de dólares, en lugar de los 60 previstos, gracias al ahorro del productor en los procesos de laboratorio. En España, Almodóvar ha empleado varios tipos de técnicas digitales en sus películas y Kubrick utilizó cámaras digitales para lograr algunos efectos especiales en su última película *Eyes wide shut*. Aparte de esto, Internet y la televisión por cable, se ofrecen como un mercado potencial para los videos comerciales digitales que ya poseen su propio lugar de encuentro: el RESFEST Digital Film Festival. Dirigido por Jonathan Wells, el RESFEST se realiza desde 1997 en San Francisco y está dedicado a la promoción y exhibición de cine digital.

En síntesis, el sonido y la imagen en movimiento ya no están fijadas en el celuloide o en las cintas magnéticas. Las computadoras permiten, gracias a su capacidad de almacenamiento y a sus compuestos algorítmicos, la digitalización, archivo, edición y grabación de películas. Esta facilidad de crear, copiar o editar imágenes y sonidos derrumba los principios tradicionales de creación con los medios tradicionales de la fotografía, el cine o el vídeo pero, también, las nuevas tecnologías prometen una inmersión



STANLEY KUBRICK

audiovisual completa, gracias a los sistemas interactivos.

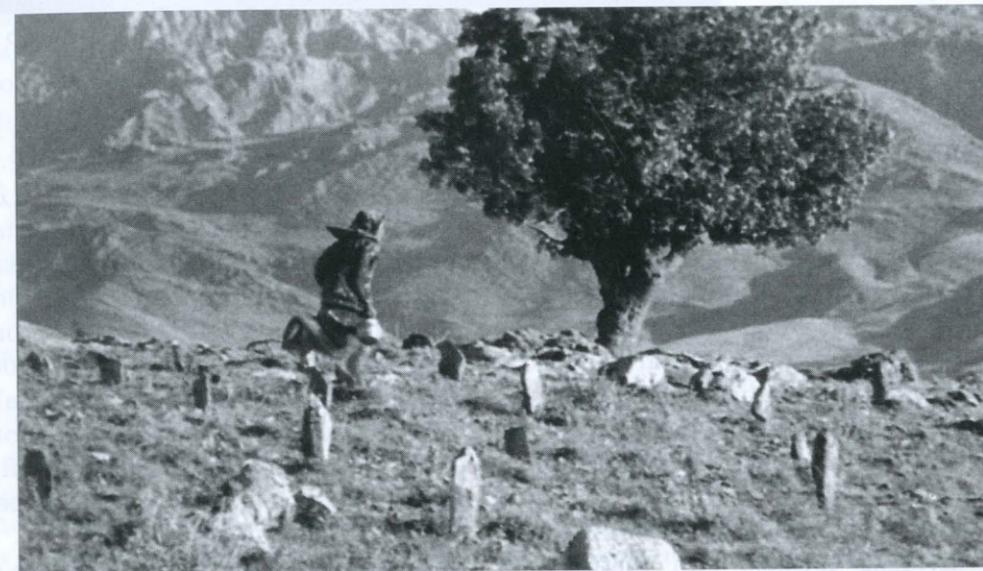
La interactividad implica la acción del público que participa desde algún lugar fuera del texto, no desde el mismo texto, construyendo modelos del mundo a partir de su propia mente, y usando los datos sensoriales y las capacidades de procesamiento de información del cerebro. El cine digital, como el cerebro humano, tendría la capacidad potencial de simular modelos de ficciones adaptados a los espectadores.

CONCLUSIONES

Si bien es cierto que las tecnologías dependen de diversos contextos culturales, económicos y políticos, la digitalización de los medios abarca, cada vez más, un mayor campo de influencia en el mundo entero. La digitalización ha generado que la manipulación de las imágenes y el sonido se vea como algo nuevo y diferente y ha abierto la discusión en torno a lo real y lo virtual, entre la ética y la estética, entre la democratización de la información y la propiedad intelectual. Si deseamos comprender los cambios y las posibilidades que las nuevas tecnologías pueden generar, necesitamos formar nuevas metáforas para encontrar nuevos caminos de comunicación. Como lo afirma Joseph Weizenbaum, las nuevas tecnologías pueden ser usadas para desplazar las formas y los símbolos de sus contextos originales, a otros imaginarios, creando nuevos cuadros de referencia, nuevos problemas y nuevas metáforas que crearán, a su vez, nuevas herramientas inimaginables.

Las posibilidades no son sólo tecnológicas o estéticas. A nivel comercial, estos avances podrán permitir la verdadera democratización de la industria del cine, en cuanto a que cualquier realizador puede tener acceso a la creación, producción y posproducción de sus propias películas, rompiendo los monopolios tradicionales de distribución y cambiando radicalmente los esquemas de mercadeo.

El espectador podrá tener acceso a obras, anteriormente imposibles de ver, a través de la red o la distribución digital, sin ningún tipo de imposición comercial. Finalmente, el cine debe reflexionar sobre su futuro digital para que no reduzca su actividad al entretenimiento, debe asumir la tecnología como mucho más que una herramienta mejorada y ofrecer alternativas de comunicación con el público con un alto nivel de calidad. Si la creación cinematográfica sigue estando ligada sólo a las grandes industrias del entretenimiento que ofrecen una visión efectista y vacía de los medios digitales, no quedará otro remedio que refugiarse en las sencillas narraciones visuales de Abbas Kiarostami, el cine casi mudo de Aki Kaurismaki, la limpieza formal de la última obra de David Lynch o el desnudo rigor del Dogma danés.



EL VIENTO NOS LLEVARÁ / ABBAS KIAROSTAMI

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1997), *El ojo interminable*. Paidós, Barcelona
- Benjamin, W. (1973) "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". En *Discursos Interrumpidos I*, Taurus Humanidades, Madrid.
- AA. VV. (2000) "El Espectador". *Revista de Cine y Televisión de El País*. Varios números. Madrid.
- Douchet, J. (1995) "Le réel, entre hasard et trucage". En Frodon, J. M. Y otros. Ed. *Le cinema vers son deuxième siècle*. Le Monde Editions. París.
- Frodon, J. M. Y otros. (1995) Ed. *Le cinema vers son deuxième siècle*. Le Monde Editions. París.
- Hayward, P. Ed. (1990) *Culture, Technology and Creativity*. John Libbey, London.
- Hayward, P., Wollen, T. (1993) *Future Visions. New Technologies of the screen. The Art of Great Britain*. BFI Publishing, London.
- King, R. (1988) "Computer Graphics and animation as agents of personal evolution in the art". *Leonardo Supplement Issue*. Oxford: Pergamon Press. GB.
- RESFEST Digital Film Festival. [Http://resfest.com](http://resfest.com).
- Remond, A. (1995) "Le cinema entre réel et virtuel". En Frodon, J. M. Y otros. Ed. *Le cinema vers son deuxième siècle*. Le Monde Editions. París.
- Renaud-Alain, A. (1995) "L'imaginaire numérique". En Frodon, J. M. Y otros. Ed. *Le cinema vers son deuxième siècle*. Le Monde Editions. París.
- Sims K. (1991) "Artificial Evolution for Computer Graphics". *Computer Graphics. Siggraph '91*, pp.319-328. En <<http://www.genarts.com/karl/papers/siggraph91.html>>.
- Weizenbaum, J. (1976) *Computer Power and Human Reason*. Penguin Books, London.

EL VIDEOCLIP:

ESTALLIDO DEL RELATO AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO



LOS 400 GOLPES / TRUFFAUT

AMANDA RUEDA*

En la escena audiovisual, la aproximación narrativa del videoclip, así como su propuesta de montaje, transgreden las formas clásicas del cine y, al mismo tiempo, las permean provocando simbiosis de lenguajes. MTV, el canal destinado a emitir videoclips las 24 horas del día, es uno de los referentes más importantes para los directores de cine que buscan incorporar nuevos planteamientos técnicos y estéticos a sus obras. Algunos directores como Alan Parker, Riddley Scott, Antonioni y Spike Lee, han realizado clips sobre diversos grupos de rock.

Hoy el relato clásico ha estallado en miles de *relatos*, bajo diversas formas, con distintas duraciones que se multiplican en las pantallas electrónicas. Asociado durante años a un único soporte -la película cinematográfica y su naturaleza química-, ahora se extiende a la televisión. Si su concepción tradicional ha desaparecido, si la estabilidad en su construcción se ha desintegrado, algunos de sus rasgos se conservan de manera interrumpida transformándose al mismo tiempo.

En su definición clásica, el relato es un discurso con un comienzo y un fin. El relato audiovisual contemporáneo conserva esta estructura. En el clip musical el principio y el final están definidos por la canción. Pero en términos narrativos el final es casi siempre abierto, no reconocible, irritante en el sentido tradicional. *Better Sweet Symphony*, el video de *Verve*, es un ejemplo de esto. Al comienzo el cantante se para en una esquina. De repente comienza a caminar hacia la cámara, cantando. Su propósito es caminar, por una calle de la ciudad, mirando sólo hacia adelante, sin tener cuidado de tropezarse con los otros y, entonces, tropezándose con todos. Después de un largo trayecto -el de la canción-

el personaje se encuentra con tres hombres, en cualquier calle, que se unen a él y continúan caminando, como al comienzo. Lo que en el relato clásico se convertiría en gestos osados de algún director (no dejamos de pensar en el niño corriendo infinitamente, huyendo del reformatorio, hacia ningún lugar, que de pronto nos mira para cerrar la historia, en *Los 400 golpes* de Truffaut, considerado hasta hace algún tiempo como el final más abierto de la historia del cine), ahora se reproduce en formas infinitas en los nuevos relatos audiovisuales, específicamente en el clip musical.

Si el siglo XIX fue el primero que se declaró y autoconoció como narrativo llevando la forma del relato a todos los saberes, el final de nuestro siglo desintegra la narración, imprimiendo desesperanza en el final y desarticulando el presente del pasado y del futuro. Si, como plantea Sánchez Biosca, "un relato (es decir, una construcción narrativa compuesta por medio de la trama) no es sólo una forma o una estructura sino también un modo de pensamiento", ¿qué podemos decir de la asfixia de los relatos actuales, su dispersión y eclosión y su dificultad de concluir?

El clip musical, generalmente, se opone al uso tradicional del tiempo. Habitualmente, sus personajes son extraídos de arquetipos del cine, de la televisión, o figuras sociales reconocibles, y las historias son bastante precarias, reducidas a una línea de acción (próximas a los cortos de los pioneros del cine Lumière, Méliés y Porter), y, ésta sería la característica nueva: son interrumpidas permanentemente por otros fragmentos. Si encontramos secuencias temporalizadas en algunos clips musicales, éstas dejan visualizar, precariamente, a partir de algunos rasgos comu-

nes, un modelo del relato: narraciones permanentemente entrecortadas, discontinuas, sin clausura.

La estructura poética del discurso visual configura una organización de los elementos fundada en la discontinuidad. Liberada de la narración, la articulación de imágenes deja de estar determinada por una única lógica dramática. Estas se yuxtaponen, se interponen, se superponen, se enfrentan continuamente, creando un tipo de encadenamiento fundado en la fragmentación y la velocidad, bastante próximo al principio del montaje de atracciones propuesto por Eisenstein. La estrategia del choque emotivo utilizada por el director soviético se adapta al propósito del videoclip al interpelar al espectador. Sin embargo, un abismo separa el arte de Eisenstein del videoclip. El arte de Eisenstein es narrativo. El videoclip, en cambio, es un texto que aspira a la apertura de sentidos y que utiliza el montaje de atracciones precisamente en virtud de la aniquilación de la narración.

Y, lógicamente, muchos videoclips proponen asociaciones de imágenes y de fragmentos totalmente libres, liberados de alguna restricción narrativa. El tiempo y el espacio estallan en discontinuidades más cercanas a las del sueño, dando nacimiento a un texto nuevo. De ahí sus lazos con las vanguardias cinematográficas de los años veinte, que quisieron emancipar el cine de la novela para explorar la naturaleza icónica de la técnica y la capacidad de la imagen de revelar la realidad.

Liberado de la narración, el lenguaje -si así hemos de llamar a la manera como se articulan las imágenes- no se configura en leyes precisas, abriendo, de esta manera, la posibilidad de múltiples formas. La liberación de la cámara



significó para el cine su liberación del teatro. A partir de los nuevos textos como el videoclip, la imagen en movimiento se libera de lo narrativo y de lo verosímil, para recuperar su sentido plástico. En el clip musical la imagen recupera autonomía pero queda comprometida con el espectáculo y la seducción.

Navegando sobre la música, el videoclip habla fundamentalmente del cine -del cine mudo y del cine de vanguardia- y del poema. Su relación con el poema se define a partir del acento y de la estructura poéticos. Algunas películas de vanguardia crearon una estructura que se aproxima a la del poema, como *Berlín Sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, en donde la coherencia textual está dada por las recurrencias poéticas de la ciudad de Berlín y por la continuidad musical. Como antecedentes fílmicos musicales de la estructura poética del clip se debe mencionar *The Wall*, del grupo clásico de rock Pink Floyd, dirigida por Alan Parker; aquí la historia es mutilada como narración, pero "elevada" a la categoría de poema: encadenamiento de secuencias líricas, por momentos convertidas en tiempo a través de la narración, pero rápidamente detenidas.

Al verse desligado de todo proyecto narrativo, el videoclip acentúa al máximo la tendencia a la fragmentación e intensifica el estímulo visual, utilizando múltiples recursos formales: el inserto de rótulos, de textos, de géneros, los cambios de tono, etcétera. Configura, al mismo tiempo, una estética que se aproxima al principio del montaje en las películas de Godard, definido por Roman Gubern como "inverosímil fílmico", que transgrede la continuidad y la aspiración a la verosimilitud cinematográfica. En el videoclip el "inverosímil" se ha naturalizado. Mientras que en el espectador de cine esto puede provocar un extrañamiento, en el espectador de video produce placer estético. El *look*, la cuidadosa puesta en escena, el virtuosismo y limpieza de la imagen, son los rasgos que lo han caracterizado como texto, y que lo definen como un punto de referencia fundamental de expresión de un imaginario propio de la época. Hoy todo lo que pretende ser novedoso en el universo de la imagen "se disfraza" de videoclip.

La estética del videoclip también se ha filtrado en el cine. Una dirección del cine que algunos han llamado *El cine en la era audiovisual*, se articula con la incorporación de estos elementos: montaje discontinuo, velocidad, jugueteo

narrativo. *Natural Born Killers* de Stone es quizá la primera película que emplea la forma collage del videoclip: insertos de animados, diversos formatos, combinación de película a color y blanco y negro. Pero más allá de una propuesta puramente formal, la reflexión que Stone hace sobre MTV y lo que significa no sólo en tanto propuesta estética sino también discursiva, plantea una representación de la realidad que no es única ni absoluta, sino que se dispara en múltiples puntos de vista. "Lo que usted realmente está preguntando es cuál es la forma de representación que mejor captura la realidad -le dice Stone a su entrevistador- ¿Amontona uno un hecho tras otro para llamarlo historia, como en cierta literatura histórica? O por ejemplo, al analizar a Julio César, ¿estudiamos la visión de la vida de un hombre? Verá usted, una vida no se basa en la acumulación de hechos, sino en destellos de discernimiento, momentos del espíritu. Entonces, ¿estos destellos nos ciegan o nos iluminan? En este sentido me agradan los destellos de imágenes al estilo de MTV porque han superado la narrativa convencional de la misma manera que James Joyce, con su obra *Ulises*, superó a Charles Dickens. Lo único que Joyce hizo fue llevar las cosas un paso más allá al crear una forma que representara las múltiples perspectivas de la realidad".

Romeo y Julieta, dirigida por Baz Lurhman, es otro ejemplo de esta filtración de lenguajes. Ni Capuletos ni Montescos tienen un lugar privilegiado. El acercamiento de la cámara - recurren-

cia al primer plano-, la velocidad del montaje y la ultra-fragmentación de la acción, constituyen los elementos estéticos de esta versión contemporánea de la obra clásica de Shakespeare: puro videoclip incorporado al cine. Oliver Stone lo afirmaba cuando le preguntaban por la manera en que había incorporado la estética MTV en *JFK*. No se trata únicamente del montaje discontinuo que generalmente proponen los clips. Hay una razón más de fondo: la proliferación de puntos de vista que abre el interrogante de quién asesinó a Kennedy. La mirada contemporánea de ese acontecimiento no intenta resolver dicha pregunta sino ubicar al espectador en distintas perspectivas del hecho.

Y no sólo en el cine norteamericano encontramos estos ejemplos. Está circulando una película francesa llamada *Doberman*, de Jan Kounen en versión pirata. En algunas escenas, incluso, fragmenta la pantalla mediante viñetas que crean entre sí una continuidad narrativa al estilo comic. Este recurso, por supuesto, tiene antecedentes en el video musical.

La fragmentación, la multiplicación de puntos de vista y la velocidad, son los tres ingredientes de una narrativa que ha desbordado los límites del videoclip en su sentido estricto -video musical- para convertirse en propuesta estética de nuestro tiempo.

*Vinculada al Departamento de Diseño Visual de la Universidad de Caldas.

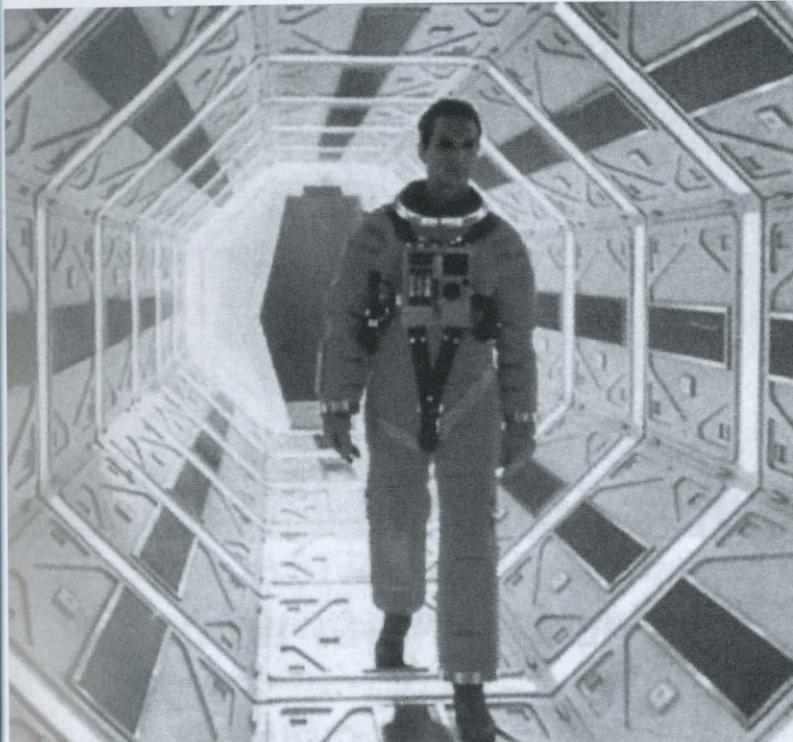
¿QUÉ INVENTARÁN DESPUÉS, VILMA?

OCTAVIO ARBELÁEZ TOBÓN

"El futuro ya pasó" era una de las frases favoritas de las interminables noches de charla amable y copas con Manuel Mejía Vallejo. Y ahora resulta que sí, que el futuro ya pasó, por lo menos en lo que toca a esa cifra mágica, el año 2000, con que siempre referenciábamos dicha visión un tanto apocalíptica para unos y optimista para otros, los que creíamos en las bondades del ser humano y su capacidad para construir un mundo mejor. El año 2000 llegó, con toda su carga simbólica, sin que pasara nada con el Y2K, sin que hubiese un mundo mejor.

En cuanto al cine, nuestras primeras referencias son obviamente aquellas películas de ciencia ficción que nos proponían desarrollos tecnológicos impensables para la década de los sesenta como la polaroid con que David Bowie enloqueció en *El hombre que cayó a la tierra*, o la videograbadora en la que los jugadores de *Rollerball* veían la repetición del juego en pantalla gigante, o la anti-anticipación de los *Picapedra* con sus exóticos aparatos que Hanna y Barbera desarrollaran también en los *Jetsons* con Astro y su pandilla, sin olvidar, desde luego, a Kubrick y su odisea espacial ubicada en el año 2001. En

este crepúsculo del vigésimo siglo y del segundo milenio es muy difícil arriesgar una vocación de profeta tardío y mi escepticismo es tal que mal podría dibujar un futuro amable. Por eso, daremos una mirada atrás en dos direcciones, en lo que nos dejó el siglo, y en las perspectivas que tuvieron algunos de los inventos tecnológicos en su momento. *Me dejó una Chiva...* ¿Ha sido el siglo XX el peor en la historia de la humanidad? Es difícil no preguntárselo teniendo a la vista tantas guerras y guerrillas, masacres, genocidios que en los últimos 99 años ponen en cuestión el concepto de civilización además de la creencia en los efectos terapéuticos y regeneradores del progreso tecnológico. Desde el punto de vista científico y tecnológico, el ser humano evolucionó como nunca en este período, pero no lo suficiente en otras esferas como para tornar imposibles el holocausto, los crímenes de Stalin, Pol Pot y Pinochet, la tragedia de Hiroshima, o los baños de sangre en Ruanda, Kosovo y Timor, o el lento desangre colombiano, que ayudado por la indiferencia termina por banalizar el



2001 | ODISEA DEL ESPACIO / STANLEY KUBRICK

mal, perfeccionar la crueldad y universalizar una mirada permeada por el sufrimiento y el estoicismo. No obstante, tuvimos a Ava Gardner y Marilyn Monroe, a Garrincha y a Fred Astaire, al cine desde sus orígenes y al vídeo digital ahora, a Melies y a Orson Welles, a Chaplin y a Groucho Marx, los Western de John Ford y los musicales de la Metro, la serie negra y la ciencia ficción, en fin tuvimos al cine: uno de los principales motivos por los que agradezco no haber nacido en 1858, sino cien años después.

A riesgo de ser tildado de nostálgico, también miro hacia atrás y me encanta haber nacido en este siglo por el internet, la revolución sexual, la emancipación de la mujer, el fútbol, el helado, la nouvelle cuisine, pero para no ser tan paísa, en el sentido de tener nostalgia de la nostalgia, dejo al hipotético lector la elaboración de su propia lista y mejor miro hacia los futurólogos del pasado, que los había, encabezados por Herman Kahn, quienes en el Hudson Institute al frente de un equipo de oráculos,

especulaban, por especula especul, en torno al destino del mundo y a la humanidad contemporánea de Macluhan y de Lous Pawells (*El retorno de los brujos*). Publicó el señor Kahn "El año 2000", un libro con toda suerte de especulaciones en torno a los acontecimientos que signarían el camino por recorrer al ser humano. Estaríamos viviendo ahora con más dinero y menos pobres. Japón sería la tercera potencia mundial detrás de Estados Unidos y la Unión Soviética. El club atómico tendría ya cincuenta países. Las ambiciones territoriales pasarían a ser cosa del pasado. Todo el mundo enriquecería, lenta o rápidamente, "pero de un modo seguro", como el Titanic. Hojeando viejas revistas que hablan de lo que nos depararía el 2000 hemos encontrado que aún los autores de tiras cómicas son muchísimo más acertados que el señor Kahn y sus Cassandras del Think Tank del Instituto Hudson, y que cada tanto algún científico social, encuentra su teoría del fin de algo... la historia, la economía, señalando como valor absoluto sus tesis. Sin embargo, los buenos augurios no dejan de ser eso, augurios, y esperamos que la hermosa invención que nos dejara el siglo XX, aparejada con lo que Cabrera Infante llamaría un oficio del siglo, contribuya en algo a la confusión general. Los *expertólogos* también lloran... Pocas cosas nos dan tanto placer como el "error doctoral", es decir aquellas grandes equivocaciones de los especialistas, sobre todo si estos asumen aquel aire de suficiencia que todos conocemos. Hasta hoy la gente sonríe con las descripciones equívocas de los grandes descubrimientos. El *Penman's Art Journal* definía, así, la máquina de escribir: "una curiosidad mecánica y nada más"; el profesor Erasmo Wilson de Oxford aseguraba sobre la luz eléctrica: "cuando acabe la exposición universal de París nadie volverá a oír hablar de ella"; la Academia Francesa de la Ciencia decía sobre el fonógrafo: "un metal insensible e innoble"; según el mariscal Foch, profesor de estrategia de la Escuela Superior de Guerra de Francia, el avión era "un juguete interesante sin ninguna utilidad militar". Y el cine, según su propio inventor, "una curiosidad sin futuro comercial". La televisión fue reprobada en los mismos términos que el cine por The New York Times y el rock 'n roll, según Variety, saldría de moda en menos de seis meses. Lo mejor de la historia es que muchos de esos expertos siguen vivos arrastrando "la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser",

como aquel ejecutivo de la Metro que dijo de Fred Astaire: "No sabe actuar, ni cantar, es calvito, pero baila un poco". El jefe de una agencia de modelos, en 1944, recomendó a Norma Jean Baker que tomase un curso de secretariado o se casase (ella, desobediente, prefirió invertir su tiempo en una carrera como actriz bajo el nombre de Marylin Monroe). Y, ¿que tal la del ejecutivo de *Decca* que descartó a la banda de rock, integrada por cuatro peludos (sí, eran los *Beatles*) diciéndoles "no nos gusta su sonido, además un conjunto de guitarristas no tiene futuro". Estos tuvieron la suerte de ser los señores X, pues sus nombres se perdieron en el indulgente olvido. Lo imprevisible del buen suceso de un filme en las taquillas del mundo también tuvo su capítulo en un Gary Cooper que *previó* el fracaso de *Lo que el viento se llevó*, pero ninguno como el de quienes desde hace diez años han previsto y vuelto a reiterar el final del cine como hecho social y el reino de la televisión y el cable, olvidando que el cine es la matriz de la que se alimentan los medios audiovisuales y que el sueño permanece en las imágenes de quienes, como nosotros, quisiéramos ingresar a un cine en que se proyecte "la gran ilusión" que no se acaba nunca.



CINE QUA NON

LA LIBERTAD ES LA ACCIÓN DEL DESEO

OCTAVIO ESCOBAR GIRALDO

BUÑUEL CUMPLE 100 AÑOS

ROBERT GUÉDIGUIAN EN VALLADOLID
EL NUEVO REALISMO EUROPEO

ORLANDO MORA

BENITO ZAMBRANO
EL ARTE NO ES COHERENCIA, EL ARTE ES EMOCIÓN

ORLANDO MORA

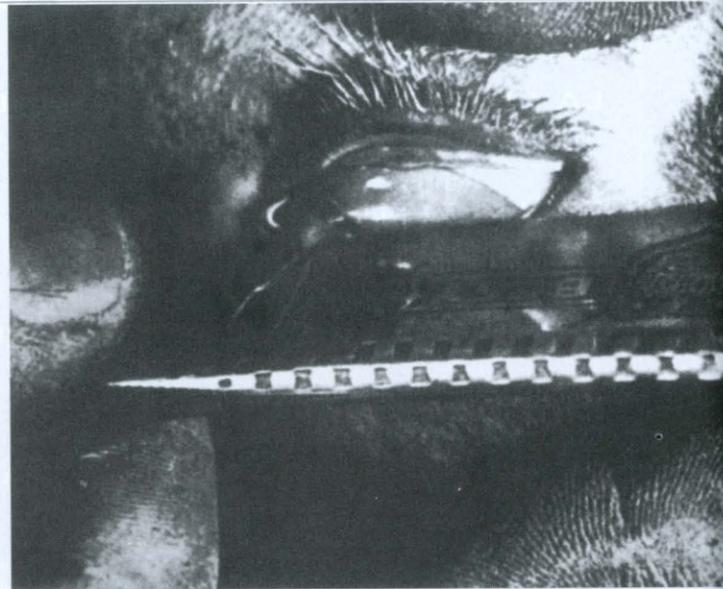


VIRIDIANA

LA LIBERTAD ES LA ACCIÓN DEL DESEO

OCTAVIO ESCOBAR GIRALDO *

Más que una biografía puntualizando que nació con el siglo y murió en México en 1983, decir que Luis Buñuel Portolés, hijo de una familia acomodada de Calanda (Teruel), se disfrazaba de monja con García Lorca y Dalí para escandalizar con guiños y movimientos insinuantes a los conservadores transeuntes de la España borbónica de Alfonso XIII; que se fue al París de los años veinte y asistió con tal intensidad a la revolución surrealista -uno de los momentos cumbre de la cultura contemporánea-, que los pintores y poetas partícipes del movimiento lo consideraron su par gracias a su primer trabajo fílmico (*Un perro andaluz* de 1928, fruto del desarrollo de dos experiencias oníricas, una suya y otra de Salvador Dalí) y los públicos intolerantes arrojaron a la pantalla frascos de pintura durante la proyección del segundo, *La edad de oro* (1930), porque en una escena anunciaba la aparición de la criatura más depravada, disoluta y malsana del universo y sobre el redoble de los tambores despuntaba la imagen del Sagrado Corazón -también iniciada con Dalí, éste quería que la película expresara la violencia del amor impregnada por el esplendor de los mitos católicos y el resultado final le pareció caricaturesco-; que en 1932 y con muy pocos recursos filmó *Las Hurdes* o *Tierra sin pan*, impresionante documento sobre la miseria en la que vivían los habitantes de una de las regiones más pobres de la península ibérica, cuya exhibición fue prohibida por el gobierno republicano; que ante la inminencia del triunfo franquista se fue a París y luego a los Estados Unidos, en donde consiguió un cargo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York del que tuvo que dimitir porque un comentario de su amigo el pintor de los relojes desinflados alertó sobre sus supuestas veleidades comunistas; que pasó buena parte de su vida en México realizando películas -muchas de ellas adaptaciones de obras literarias: Maupassant, Manuel Altolaguirre, Defoe, Emily Brontë y Pérez Galdós fueron algunos de los escogidos- a las que imprimió su sello característico pese a las limitaciones económicas y artísticas de las producciones; que con la implacable *Los olvidados* (1950), retrato de la delincuencia infantil y juvenil que gene-



UN PERRO ANDALUZ

ran las grandes ciudades y las dificultades para redimirla, volvió, según su propia confesión, a sí mismo y, de paso, al Viejo Mundo para triunfar en Cannes, como lo haría diez años después con *Viridiana*, donde represión y erotismo conviven con un nuevo fracaso de los esfuerzos de redención; que los triunfos acumulados durante los sesenta le permitieron filmar en Europa algunas de sus películas más conocidas: *Diario de una camarera* (1963), basada en la novela de Octave Mirabeau de la que se sirvió sin fortuna Jean Renoir en 1948, uno de sus trabajos más equilibrados pese a que fustiga a la burguesía rural y al fascismo con la acritud contenida para la que sólo se prestaba el rostro de Jeanne Moreau; *Bella de día* (1966) -versión de la novela de Joseph Kessel-, en la que la hermosísima Catherine Deneuve realiza su papel más ambicioso e inquietante interpretando las perversiones sexuales de una amantísima esposa; *El discreto encanto de la burguesía* (1972) en su momento, Oscar a la mejor película extranjera, y en la que, como en *El fantasma de la libertad* (1974), recurrió a una idea que elaboró a partir de Engels: "el cineasta describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido"; *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) que parte de la narración del escritor



LA EDAD DE ORO



LAS HURDES O TIERRA SIN PAN



LOS OLVIDADOS



DIARIO DE UNA CAMARERA



ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO



TRISTANA

francés Pierre Louÿs y da vida con dos actrices muy diferentes pero inequívocamente bellas Carol Bouquet y Angela Molina- a la "virginal" Conchita, su última perversión fílmica; que en 1982 publicó *El último suspiro*, sus memorias, un año antes de cumplir con el funesto título.

Freudiana, iconoclasta, poética, surrealista, anticlerical, tremendista, caótica, machista, su obra ha sido calificada de muy diversas formas, lo que no impide que sea considerado uno de los grandes creadores cinematográficos de todos los tiempos: "Buñuel no duda en traspasar, en fracasar, en destrozarse, en diezmar. Es el primer hombre que ha comprendido el medio cinematográfico (...). Muestra lo que hasta ahora se nos ha evitado, y no lo hace para impresionar sino para convencer. Su violencia es una catarsis. Sus imprecaciones son más puras que los himnos de la iglesia cristiana", escribió Henry Miller para *The New Review* en 1931. Francois Truffaut dijo: "Buñuel cree que la gente es imbécil pero que la vida es divertida... Tan anti-burguesa, anti-conformista y sarcástica como la de Stroheim pero más suave, la visión del mundo de Buñuel es subversiva y deliberadamente anarquista". En 1987 Nelson Ascher concluyó en *Folha de Sao Paulo*: "En el grupo de los grandes cineastas europeos como Bergman, Fellini o Fritz Lang, el español ocupa un lugar único y marginal. Sus filmes son irrepetibles y Buñuel no dejó herederos. Su obra surge de un entrecruzamiento de condiciones peculiares -el arcaísmo de su país y la modernidad de su arte, el provincianismo marginalizado de España y la universalidad de sus obsesiones-, de condiciones que, como el

propio cineasta sugiere en sus memorias, ya no existen. Para los que niegan la existencia del cine de autor y niegan a los filmes la estatura de gran arte, la obra de Buñuel es una refutación ejemplar". La lista de sus proyectos inconclusos o apenas esbozados es otra semblanza, otro comentario: un guión sobre Goya que inicia en 1927 para concretarlo diez años después en una sinopsis: *La duquesa de Alba* y *Goya*, la adaptación de obras de André Gide, Henry James, William Golding, Dalton Trumbo, Evelyn Waugh, Julio Cortázar, Huysmans, Dino Buzzati, M.G. Lewis y José Donoso, entre otros.

Catherine Deneuve, su equívoca *Tristana* (1970) dijo: "es, en primer lugar, un formidable narrador de historias, un guionista diabólico que mejora sin cesar el texto para que la anécdota sea más interesante, más sugestiva" y reveló con respecto a trabajar con él: "La óptica de Buñuel, incluso cuando rueda una historia dura, sigue siendo la del humor negro. Buñuel bromea a propósito, es socarrón y ríe a menudo. Gracias a su presencia se divierte uno mucho". Licenciado en Filosofía y Letras, fundador de la ética "Orden de Toledo", discípulo de Jean Epstein y admirador de Sade, celosísimo esposo de Jeanne Rucar, amigo fiel y hombre de familia, maestro de sus coguionistas Luis Alcoriza y Jean-Claude Carrière, en su obra, como dijo Carlos Fuentes, la libertad es la acción del deseo.

*Profesor de la Universidad de Caldas

BUÑUEL CUMPLE 100 AÑOS

Aunque las celebraciones aniversarias siempre resultan sospechosas para nosotros y, también, si viviera, para don Luis Buñuel, ha sido ésta una buena ocasión para reencontrarnos con el espíritu errante del gran realizador español, tan español, que hizo cine español en México, Francia y aún en la misma España. Estos tres textos que presentamos, provenientes de la pluma de Octavio Paz, Carlos Fuentes y del mismísimo Buñuel/poeta, fueron publicados en la revista española Nickelodeon en un número monográfico dedicado a Buñuel, edición de la primavera de 1.999.

ME GUSTARIA PARA MI Luis Buñuel

Lágrimas o sauce sobre la ribera
De dientes de oro
De dientes de polen
Como la boca de una muchacha
De cuyos cabellos brotaba el río
En cada gota un pececillo
En cada pececillo un diente de oro
En cada diente de oro una sonrisa de
quince años,
Para que se reproduzcan las libélulas.

NAZARÍN

BUÑUEL VIAJA EN TRANVÍA

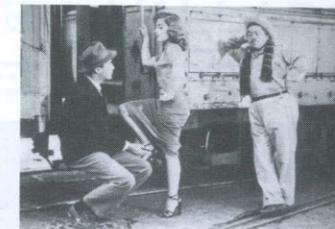
CARLOS FUENTES

En el ciclo de películas que la segunda cadena de TVE proyectó en 1985 a la muerte de Luis Buñuel, cada una iba precedida de una introducción a cargo de cineastas y escritores entusiastas de la obra del maestro. El texto que sigue es la transcripción de las palabras que pronunció el gran novelista mexicano Carlos Fuentes la noche en que se emitió *La ilusión viaja en tranvía*.

Yo creo que los años que Luis Buñuel pasó entre nosotros, en México, casi cuarenta años, fueron una fiesta para todos sus amigos. Ver a Buñuel, hablar con él, saber que todos los viernes podía uno ir a pasar dos horas con él a conversar, a recordar, a hacer bromas, a tomarse sus famosos buñuelonis, para mí era un hecho capital de mi vida diaria en ciudad de México y siento su ausencia muchísimo. Él tenía un arraigo muy grande entre nosotros y recuerdo ahora una vez en París, terminada la filmación de la vía Láctea. Vivía como siempre en el Hotel L'Aiglon, en el Boulevard Raspail, sus ventanas miraban hacia el cementerio de Montparnasse. Eso le gustaba a él. Llegué para despedirme. Estaba empacando. "Allá me voy con mis inditos, a México". Luego me dijo algo que no olvido nunca: "sobre todo no quiero morir en un cuarto de hotel, con un guión abierto sobre la mesa de noche pensando en el orden de filmación de mañana. Quiero saber de quien serán las manos que cierren mis ojos". Esto lo recordé mucho al morir él. Buñuel trajo a nuestro arte, a nuestra cultura, a nuestro cine una raíz española muy profunda; lo sabemos todos. Una raíz surrealista, la raíz de su universalismo artístico surrealista; su raíz católica estuvo siempre en combate contra su catolicismo, pero formaba parte de una cultura católica. Me acuerdo de una noche en París en que nos reunimos a cenar con Régis Debray, el teórico francés de la revolución; Buñuel no le conocía y cuando Debray tomó a Buñuel de las solapas y le dijo: "No le soporto a usted, Buñuel" y Don Luis le dijo, "¿pero por que, Debray, por que?", Debray sin dejar de zarandearle decía: "porque sólo gracias a usted, a sus obsesiones, la gente sigue hablando de la Santísima Trinidad y de la Inmaculada concepción de María. Usted ha mantenido viva toda la cultura del catolicismo con sus malditas obsesiones. ¡Yo le detesto, Buñuel!".

Hay algo de esto: Buñuel universalizó todo lo que tocó. En los temas mexicanos nos reveló a nosotros nuestra propia imagen de una nación poderosa e incipiente. Nadie más dio a la burguesía mexicana un retrato como los que él hizo en *El ensayo de un crimen*, o *El ángel exterminador*. Pero también supo ahondar en lo popular, como van a ver en *La ilusión viaja en tranvía*.

Logró tomar los elementos de la vida popular mexicana, incluso de la evangelización cristiana de México como en *Subida al cielo* y convertirlos en elementos oníricos, en maneras de abrirse al sueño y, a través del sueño, a la otra realidad, la realidad escondida, porque eso es lo que Luis Buñuel intentó siempre hacer: decirnos que el mundo era más grande que nuestras estrechas miras, que nuestras pequeñas obsesiones, que había un mundo detrás de nuestra mirada, que sólo el cine, la mirada del cine, podía revelar que el cine era la navaja que abría los ojos para abrir el mundo de la segunda realidad, accesible a veces sólo a través del sueño, e incluir en ella a todo un mundo de marginados, de gente exilada de las buenas maneras, de las convenciones, de la santidad: los nazarinés, las viridianas, los mendigos, los enanos, los homosexuales, los cojos, todo este mundo de gente que Buñuel convocó a la comprensión, a la ternura, al calor humano, inclusive unos locos que se roban un tranvía para pasearse un día por la ciudad de México.



LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA



EN TORNO A NAZARIN

OCTAVIO PAZ



NAZARÍN

A veces, un artista logra traspasar los límites de su arte, nos encontramos entonces frente a una obra que encuentra sus equivalentes más allá de su mundo, en otra esfera más amplia y libre. Algunas de las películas de Buñuel, *La Edad de oro*, *Los olvidados*, *Robinson*, y ahora *Nazarín*, sin dejar de ser cine nos acercan a otras comarcas del espíritu; ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo o de Peret, un pasaje del marqués de Sade, un esperpento de Valle-Inclán, un episodio de Cervantes... estas películas pueden ser gustadas y juzgadas como cine, pero también como algo perteneciente al universo más ancho y permanente de esas obras, preciosas entre todas, que tienen por objeto, tanto revelarnos la realidad humana cuanto mostrarnos una vía para sobrepasarla. A pesar de los obstáculos que opone a semejantes empresas el mundo actual, la tentativa de Buñuel se despliega bajo el arco doble de la belleza y la rebeldía.

En *Nazarín*, con un estilo que huye de cualquier complacencia y que rechaza todo lirismo sospechoso, Buñuel nos cuenta la historia de un cura quijotesco, al que su concepción del cristianismo no tarda en oponerle a la sociedad y a la policía. *Nazarín* pertenece a la gran tradición de los locos españoles, inaugurada por Cervantes. Su locura consiste en tomar en serio las grandes ideas y las grandes palabras y tratar de vivir conforme a ellas. Es un loco que se niega a admitir que la realidad es la realidad y no una atroz caricatura de la verdadera realidad. Don Quijote veía a Dulcinea en una campesina: *Nazarín*, tras los rasgos monstruosos de Andara y Ujo ve la imagen desvalida de los "hombres caídos" tras el delirio erótico de Beatriz, el eco del amor divino... A lo largo de la película en la que abundan,

ahora con furor más concentrado y, por eso mismo, más explosivo, escenas del mejor y más terrible Buñuel, asistimos a la curación del loco, es decir, a su tortura. Todos aquellos a quienes se acerca lo rechazan: unos, los poderosos y los satisfechos, porque lo consideran un individuo peligroso y antisocial; otros, las víctimas y los perseguidos, porque necesitan otro y más efectivo género de consuelo. Aún los sentimientos de las mujeres que lo siguen, mezcla de Sancho Panza y María Magdalena, resultan al fin ambiguos. En la cárcel, entre presidiarios y asesinos, sobrevive la revelación última: tanto la bondad de *Nazarín* como la maldad del sacrilegio, son inútiles en este mundo donde reina como valor supremo la eficacia. En suma, fiel a la tradición del loco español, Buñuel nos cuenta la historia de una desilusión. Buñuel nos hace asistir gradualmente, a través de una serie de episodios ejemplares, en el buen sentido de la palabra, a un doble proceso: el desvanecimiento de la ilusión y el descubrimiento de la realidad del hombre.



NAZARÍN

ROBERT GUÉDIGUIAN EN VALLADOLID
EL NUEVO REALISMO EUROPEO

ORLANDO MORA



¡POR LA VIDA, POR LA MUERTE!

En 1997 la presentación de *Marius y Jeannette* en Un Certain Regard produjo un considerable impacto. Sus defensores encontraron en ella una bocanada de aire fresco, con la incorporación de una serie de personajes del mundo obrero y específicamente marsellés. A partir del eco obtenido en Cannes la película consiguió un fulgurante recorrido comercial en Francia y otros países, reportando a Robert Guédiguian una celebridad de la que hasta ese entonces carecía.

Lo que pocos conocían en aquel momento era que *Marius y Jeannette* confirmaba apenas la línea que Guédiguian venía transitando desde 1980, año en que realizó su primer filme: *Último verano*. En efecto, la película del francés conservaba con fidelidad admirable una serie de elementos que aparecían en todos sus trabajos anteriores, y que permitían hablar sin reticencias del mundo Guédiguian.

Ese planeta tenía signos de fácil reconocimiento. Todas sus historias transcurrían en su natal Marsella, una ciudad que abandonó por París hace ya veinte años pero de la que espiritual y emocionalmente nunca se ha ido. Además los protagonistas de sus obras eran siempre seres populares, habitantes de los barrios medios bajos de la ciudad, de esos que gastan sus días en las calles, en el café de la esquina, en las afueras del puerto.

A más de la común ambientación, Robert Guédiguian empleaba siempre el mismo equipo creativo, con un reparto que encabeza su esposa Ariane Ascaride, y un grupo de técnicos con directores de fotografía y producción a bordo. Ese equipo, que trabajaba con la compenetración que produce el tiempo, estaba detrás de los filmes anteriores a *Marius y Jeannette*.

Con *De todo corazón*, presentada a competencia en San Sebastián en 1998, el director vio aumentado su prestigio y su nombre incluido en las ligas mayores. Una fama en ascenso que se confirmó en la edición 44 de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, cuando el exigente evento lo tuvo en cuenta para ser objeto de uno de sus habituales y excelentes ciclos retrospectivos.

En la *Seminci* del 99 se tuvo a exhibición la totalidad de los ocho filmes que componen a la fecha la filmografía completa del francés, con dos nuevas obras en proceso de finalización y que con certeza

aparecerán en los festivales del nuevo año. En Valladolid estuvieron las películas y también el director, acompañado por Ariane Ascaride, presentes en un encuentro con una prensa particularmente motivada.

La gentileza del director y la colaboración del evento permitieron esta entrevista individual con Robert Guédiguian, que presentamos a continuación.

P.-En su primera película *El último verano el barrio está planteado como un destino prácticamente cerrado, un poco como estaba en el primer Passolini o en *Los olvidados de Buñuel*. ¿Por qué en ese momento la visión era tan oscura?*

R.- La película la hice en 1980 y coincidía con un período como es la película, es decir, un tanto sombrío. De una parte había motivos objetivos: en Francia en el 78 el partido comunista y el socialista habían roto las negociaciones y en 1981 Mitterand accedió al poder sobre unas bases reformistas por las que no me sentía tan interesado. Pensando en mi recorrido vital, sentía que algo se estaba rompiendo y que esa era la manera como yo podía plantearme la posibilidad de un cambio. Todos estos elementos políticos conformaron en mí una cierta sensación de desesperación. Por otra parte había también motivos subjetivos. Yo tenía 26 años y por primera vez, conciencia de tener un pasado, de tener una memoria y eso me planteaba un problema. Por lo tanto me siento muy cercano al protagonista, hay en él mucho de mí. No sabe hacia dónde tirar, no sabe qué hacer y esa era exactamente mi situación.

P.- Si se compara con una película como *Por la vida, por la muerte*, a pesar de la situación desesperada de los personajes, al final hay una especie de canto a la vida, en el baile de los personajes y en el hecho de que nazca un hijo. ¿Esa visión era la que usted llamaba ayer en la rueda de prensa más del corazón que de la razón, en el sentido de que esos personajes, a pesar de su situación trágica, tienen el derecho a la felicidad?

R.- Esa es una observación muy justa. Es verdad que ha habido un cambio en mi punto de vista. Tengo una mirada sobre un mundo en la que intervienen factores objetivos y subjetivos de los que ya hablé. Si lo tengo que poner en términos de la razón o el corazón de que hablé ayer, creo que en *El último verano* puede que fuera algo viejo, pero ya soy definitivamente viejo y ya no me apetece ni tengo ganas de hacer una película sin plantear una salida, una solución. Puede ser que dentro de diez años me hunda en una depresión profunda, pero mi postura ahora mismo es mostrar ese pedacito de cielo azul que existe, incluso en la situación más desesperada, subjetivamente hablando. Ya objetivamente pienso que es más eficaz políticamente mostrarle a la gente la grandeza que tienen en sí mismos para animarles a seguir luchando. Cuando estaba escribiendo el guión pensaba en la novela de una autora alemana *La fuerza de los débiles*, y eso me sonaba muy sugestivo.

P.- En *Por la vida, por la muerte* encontré una referencia a un elemento religioso que creo no existe en toda su obra anterior, ¿me podría hablar un poco de ese aspecto y su destrucción?

R.- Para resumir diré que es una relación crítica la que mantengo con la religión. Me educaron en el catolicismo como a la mayoría de la gente de mi generación y las primeras imágenes que vi, la primera historia que leí en comics fue el evangelio de San Mateo. A propósito, el Evangelio según San Mateo de Passolini es una de las películas que prefiero en la historia del cine. He sido siempre muy sensible y he estado muy pendiente de la historia de las religiones, de la gente que estudia la historia de las diversas religiones. Ahora, me parece que la religión tiene valor en tanto las historias y el origen de las religiones es la primera en que el mundo se representa a sí mismo, y en ese sentido soy passoliniano: ateo, pero con una visión religiosa del mundo.

En *Por la vida, por la muerte* abordo los mismos temas: el nacimiento, la reproducción, el sacrificio de uno por el grupo, o sea, el mismo tema de que tratan todas las religiones, aunque al final tengan que alzarse contra ese estado.

P.- Su película me parece más abstracta. ¿De dónde vienen esos personajes que están en busca de su pasado y esa presencia de los niños que los miran casi como objeto de juego?. ¿Me puede hablar de ese filme?

R.- Si, probablemente sea mi película más negra, más aburrida. Corresponde también a un estado de ánimo y un estado de cosas que yo planteaba en *Último verano*, con personajes que son presos de su pasado: aquello que los ha fundado los mata. De ahí la presencia mágica de los niños, que son niños modernos. Se convive con ellos pero también se plantea una contradicción, es decir, he vivido y crecido para hacer algo y ahora no lo puedo lograr y eso me hunde en la desesperación. Por otra parte, la película también tenía algo profético, no los maté a todos, incluso con el personaje de Ariane. Hay un momento en que se dice: dentro diez años despertaremos y eso resultó profético porque eso ha ocurrido. La película plantea eso: en diez años quizá despertaremos, quizá moriremos todos, o no.

P.- Hay un tema muy sensible para la gente que nació y vivió en un barrio y es el de partir de allí y luego regresar. En *Rojo Sur* y *Dios vomita a los tibios* usted ha planteado el problema del que se va y luego intenta volver. El personaje de *Rojo Sur* decide romper con el barrio y el de *Dios vomita a los tibios* fracasa al intentar volver. ¿Quisiera, respecto de estos personajes, escuchar sus conceptos sobre el asunto.

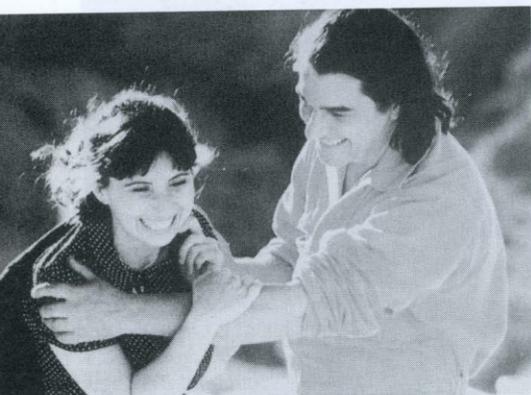


¡POR LA VIDA, POR LA MUERTE!

R.- Hablo del barrio, pero metafóricamente hablo también del mundo entero, de una problemática permanente; de mi barrio, pero de un barrio cualquiera en cualquier lugar. Hablo del barrio como de la familia cercana, la familia ampliada, la cultura inmediata, las primeras experiencias, en definitiva de todo el ambiente cultural, de todo lo que nos conforma. Y se me ocurre que es muy mediterránea esa idea de que hay que partir para regresar, sin saber que lo más importante está en el interior de uno mismo. Esta idea tan de Ulises: hay que marchar para amar lo que uno deja atrás. En cierto modo, si no te vas no lo sabes, hay que marcharse para saber que no has encontrado afuera lo que estaba en casa. En cierto modo el hecho de que te marches es la prueba de que todo lo que existe estaba ahí.

P.- El personaje de Dios vomita a los tibios es prácticamente el único intelectual de sus personajes; es escritor, tiene una cultura, ¿es eso lo que le impide regresar e integrarse al barrio?

R.- Si, es así, pero sólo en parte. No es únicamente por esa razón por la que él no puede volver al barrio. La pregunta que se formulaba él, que en el fondo coincidía con mi planteamiento personal en ese momento, es cómo hablar de todo esto, cómo convertirse en portavoz o cómo hablar por los que no hablan. El no lo consigue en la película, yo lo he conseguido. Por otra parte él vive un problema grande y es que piensa que es un traidor y sus amigos en cierto modo se lo ratifican. Jean Genet decía que escribir es traicionar; yo creo que escribir es ser fiel.



MARIUS Y JEANNETTE



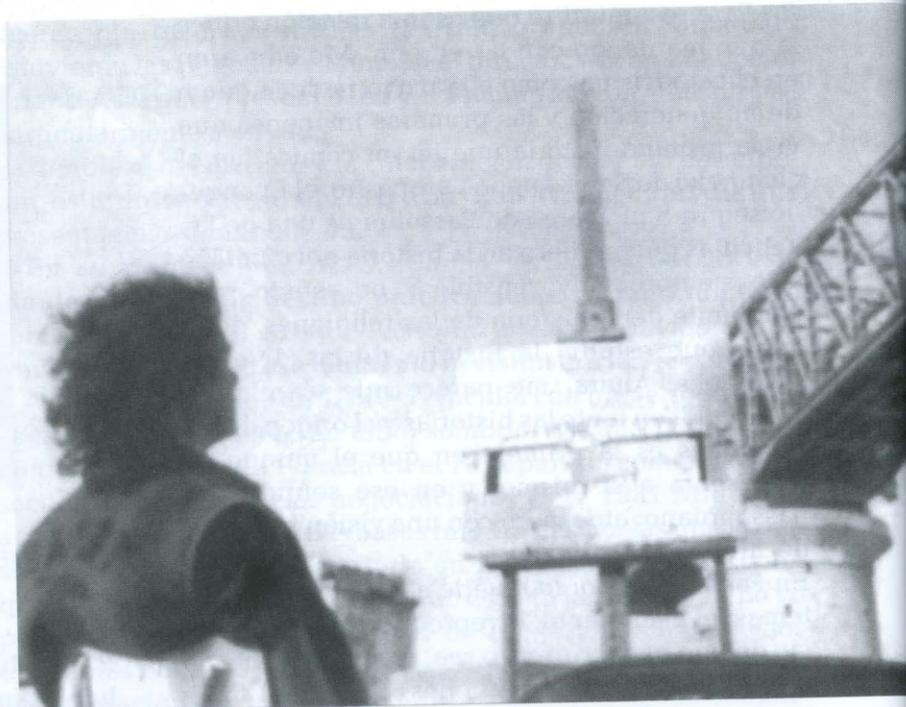
DE TODO CORAZÓN

P.-El dinero da la felicidad es la película más planteada en tono de comedia, a pesar de que en general el humor está presente en toda su obra. ¿Me podía hablar un poco de esta película?

R.-Creo que es la primera en la que existen esos elementos, aunque luego los he repetido bastante. En esa película hay un cura y hay una expresión que suelo utilizar a menudo y es que hay que pecar de ejemplarizadores, hay que decirle a la gente una cosa como: no mendiguemos, robemos. Esa es la forma de la película. Quería que la gente pudiera entrar en ella, que se estableciera una complicidad entre lo que ellos hacían y la gente que estaba asistiendo a la película, un poco a la manera del cabaret en el que se puede hablar directamente con el público. Fue la primera vez en que lo hice, pero no sé exactamente por qué se dio así. Si ahora lo pienso más, pienso y defino que hay que intervenir así, que la gran eficacia de estas películas está en que resultan estimulantes, en que animan a la gente. De otra parte era mi primer cuento, la primera vez que escogía esa forma para narrar, una forma que luego repetiría en *Marius* y *Jeannete* y *De todo corazón*.

P. De todo corazón utiliza de base una novela de James Baldwin. ¿Qué le interesó en esa novela y cómo fue la integración de ese texto americano en su espacio geográfico?

R.-Con respecto al hecho de adaptar una novela, me he dado cuenta que mi manera de funcionar es siempre reflexionar sobre las cosas mientras las estoy haciendo. En este sentido tengo un proceder muy espontáneo. Estaba a la vez trabajando en *Marius* y *Jeannete* y adaptando la novela de Baldwin, de quien había leído. Pero no recurrí a Baldwin porque hablara de cosas en las que yo no hubiera



DIOS VOMITA A LOS TIBIOS

pensado o cosas de las que no me apeteciera hablar, sino que Baldwin explicaba en su novela exactamente lo que yo quería contar, una coincidencia entre lo que yo quería decir y de lo que él hablaba. Me interesaban en especial dos cosas: de un lado para mostrar personajes, gentes que luchan por motivos del corazón, por motivos de la carne, carne de mi carne; no gente que luchaba por motivos políticos sino por este tipo de motivos que pudiéramos llamar más instantáneos, más del corazón. Y la segunda era una razón de forma porque me permitía desestructurar la novela y utilizar la voz en off, con textos paralelos que era algo que me había tentado desde hacía años. Algunas veces yo había pensado que las imágenes no son tan exactas como creemos y que a veces está bien poder recurrir a un texto, a la voz de alguien que subraye lo que está ocurriendo. De modo que coincidieron las dos cosas, era como si yo hubiera escrito la novela.

P.-En De todo corazón usted cita una escena de ¿Quién sabe? No son frecuentes esos guiños cinematográficos. ¿Por qué lo hizo?

R.-Es lo inquietante, lo fascinante que tiene el cine. Por motivos semiológicos y psicológicos lo que caracteriza el cine es que está en movimiento y algo que está en movimiento está vivo. Ahora mismo vemos una película de los años treinta y vemos un coche y es como si el tiempo se hubiera detenido y como si siguiese moviéndose en tiempo actual. Poder utilizar esas imágenes me pareció fascinante, no estaba en el guión, se nos ocurrió en el montaje y tener en el mismo relato a esas personas con 20 y con 40 años tenía un efecto mágico, como entrar en el ámbito de la brujería. Me gustó mucho hacerlo por lo que tenía de conmovedor y mágico.

P.- Su puesta en escena está caracterizada por la transparencia. ¿Resuelve siempre los movimientos de cámara, la iluminación, etcétera, en función de la historia y luego de ensayar el movimiento de actores?

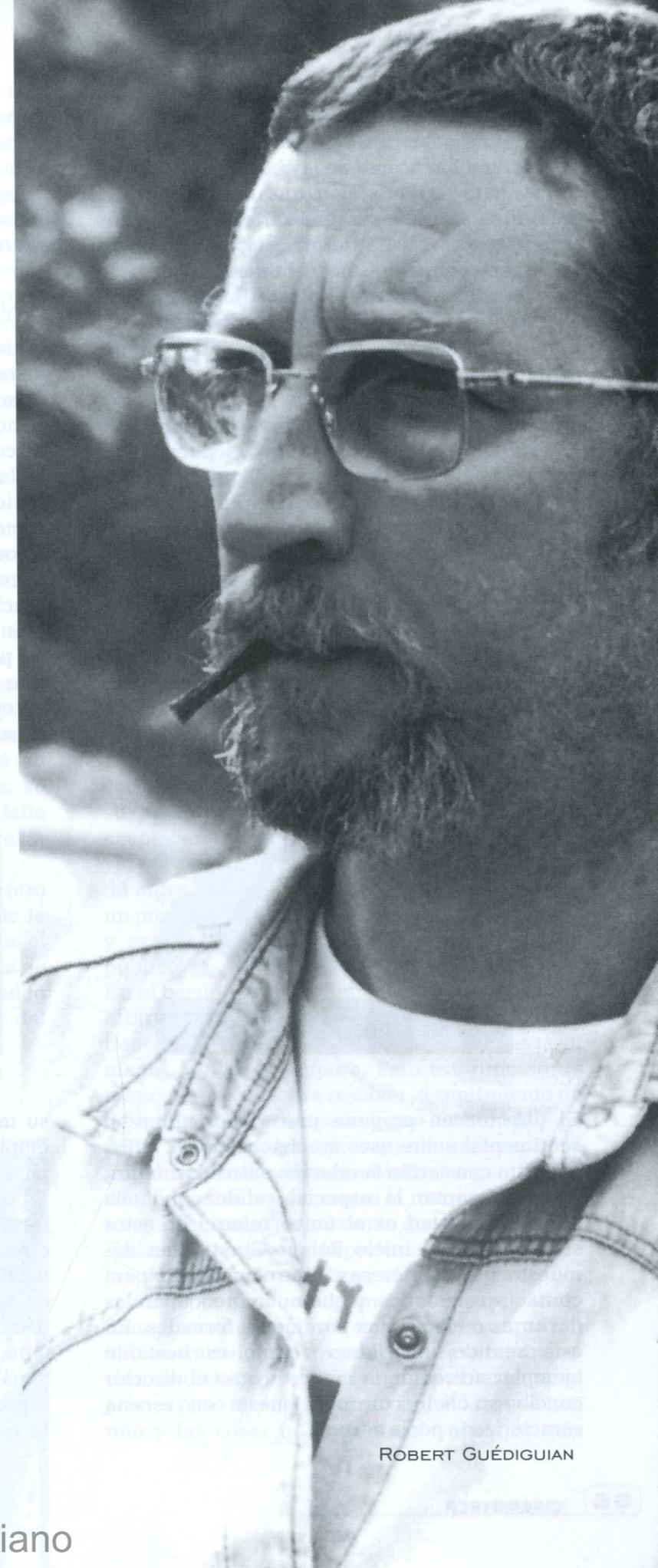
R.-En mis películas en cada escena hay un encuadre o un plano que yo sé que estará allá, que yo estoy buscando. Diríamos que es el encuadre teatral que está en el cine y yo dejo a los actores que se vayan colocando, pero ya estoy a la búsqueda de ese plano y hay un cierto compromiso entre la libertad de los actores y entre decirles qué quiero que ocurra, pero yo sé que llegaré a meter el teatro ahí. a los actores que se vayan colocando, pero ya estoy a la búsqueda de ese plano y hay un cierto compromiso entre la libertad de los actores y entre decirles qué quiero que ocurra, pero yo sé que llegaré a meter el teatro ahí.

P.- ¿Resuelve el uso del sonido y la música luego de montada la película o los tiene definidos desde que está rodando?

R.-En general, aparte de algunas excepciones, pienso en la música antes del rodaje porque a la vez que quiero que funcione la música necesito que produzca cierto efecto de extrañamiento, que funcione como un discurso más; hay que escogerla deliberadamente para que aleje un poco pero no demasiado, que exista una convivencia entre la música y las imágenes pero a la vez una distancia. Por eso nunca he utilizado música ilustrativa.

P.- Me enteré durante la rueda de prensa que usted además de sus propias películas está produciendo a otros directores.

R.-Hemos producido muchas películas. Tenemos varios socios y formamos dos sociedades que en realidad son la misma productora y hemos producido ya alrededor de 150 películas. Y pensamos seguir produciendo. En este momento está presente una tendencia muy bonita que son los directores franceses que proceden del documental, gente que se interesa en la ficción partiendo de lo real.



ROBERT GUÉDIGUIAN

ÚLTIMO VERANO

La primera película del director es una especie de declaración acerca de la geografía de la cual se ocupará su cine. Con una descripción del mundo de la calle, con una serie de personajes que van, vienen, entran al café, se bañan, se divierten, cometen sus fechorías. En una de ellas, el protagonista es abaleado por el dueño de la casa que estaban asaltando.

En un mundo que parece dominado por los hombres, las mujeres son parte de ese paisaje. Entre los dos protagonistas surgirá un breve romance, el que la muerte final del personaje interrumpirá sin que ella lo sepa, pues en las escenas cúlmenes aparece en una calle a la espera de la cita que ya no se cumplirá.

Esta primera mirada de Guédiguian sobre los personajes es bastante objetiva y un tanto pesimista. Los protagonistas están aquí agotando las únicas posibilidades vitales de que disponen y asumiendo un destino del cual no tienen escape. La inevitabilidad de sus caminos nos remite a la visión que directores como Luis Buñuel en *Los olvidados* y Pier Paolo Pasolini en *Accatone* han ofrecido de estos mundos.



ÚLTIMO VERANO

En esta primera obra, el director utiliza un recurso que irá repitiendo, con un uso de la banda sonora poco tradicional, ya que intenta introducir una cierta discordancia entre la imagen y el sonido. Aquí escuchamos una música que en principio contradice la dureza del mundo de que trata el filme.

ROJO SUR

Quizá su filme más curioso desde el punto de vista de la estructura de tiempo, ya que incorpora un relato de prácticamente cuatro generaciones, un espacio dilatado del que el director no es muy amigo.

Si la estructura es reveladora, también lo es la lucidez con que enfrenta el destino del protagonista. Al comienzo de la película vemos al joven que se prepara a marcharse. Es de noche y frente a la belleza silenciosa de la bahía, el muchacho se despide de ese que ha sido su mundo y el de sus padres, abuelos y bisabuelos.

La película es, toda, un largo flash back, en el que veremos la manera como el primer antepasado del joven llega a Marsella a casa de un amigo, acompañado apenas por unos fardos,



ROJO SUR

El director no propone una visión moral ni sentimental sobre esos muchachos de la calle. Muestra con cariño la relación entre los amigos, logrando captar la especial calidez que ella tiene; la amistad es el único refugio de estos seres. Desde el inicio Robert Guédiguian demuestra que le interesa el cine como medio para contar sus historias, y que no le preocupan las florituras o elegancias puramente formales. En este sentido, el *Último verano* es bastante ejemplar acerca de la manera como el director concibe su oficio, con una puesta en escena caracterizada por la eficacia.

su mujer y tres niños. Arriban desde Italia y empieza el largo padecimiento de inmigrantes para forjarse mejores condiciones de vida.

Es un doble propósito el que cumple el largo recorrido en el tiempo de *Rojo Sur*: de un lado, ofrecer una visión del proceso de formación de un sector del conglomerado humano que habita en Marsella, con los muchos fracasos y pocos triunfos del recorrido.

Otro, quizá el más importante de cara a la temática de que se ocupa Guédiguian, mostrar la posibilidad de ruptura con la vida del barrio.

Lo que podemos leer es de dónde se está yendo

el protagonista y por qué lo hace. No hay que olvidar que la dialéctica de marcharse y regresar aparecerá, en sentido fundamental, en otros de sus personajes futuros.

Rojo Sur es más prolija en la descripción de las vidas de la primera generación, utilizando significativas reducciones al ocuparse de las generaciones siguientes. Esa necesidad dramática (lo otro habría sido construir una película de cinco o seis horas), debilita las líneas del guión y resiente la contribución del mismo reparto. El envejecimiento de varios de los protagonistas se siente artificial, falso, con lo que se reduce la credibilidad de esa parte final.

¿QUIÉN SABE?

Definitivamente este es el más abstracto de los filmes del director francés, aunque no renuncia a lo que constituye el tema central de todo su cine, en especial por el sentido que otorga a sus personajes, vinculados a una geografía que los domina y de la que en cierta forma nunca logran escapar.

La historia narra el reencuentro de cuatro amigos en los lugares donde transcurrió su infancia. Conversan, pasean por las calles, se bañan en las mismas aguas, descubren la falta que se hacen para poder soportar y sobrellevar la vida.

Lo extraño es que estos sobrevivientes de otro tiempo viven en una casa bajo el asedio de la mirada de un grupo de niños, los mismos que al final pasarán al lado de sus cadáveres como si no existieran, en un final maravilloso por la calidad de la construcción y el excelente manejo del tiempo cinematográfico.

¿QUIÉN SABE?



En *¿Quién sabe?*, Robert Guédiguian introduce la misma idea motor de *Rojo Sur*: la de que alguien del barrio se marcha y sin embargo, siempre regresa. En ese regreso se reabren los recuerdos de las relaciones con el lugar, se aumenta el sentido de fracaso que se puede traer de otro lado y el sentimiento de extranjería que la ausencia puede dejar.

Este tema adquirirá en *Dios vomita a los tímidos* un carácter dramático, intenso.

DIOS VOMITA A LOS TÍMIDOS

Si en su obra *Último verano*, Robert Guédiguian afrontaba la descripción, la presentación del mundo físico y social de que se ocuparía su cine posterior, y si en *Rojo Sur* se hablaba de alguien en trance de abandonar ese mundo y marcharse a otros espacios, *Dios vomita a los débiles* coloca en el centro de la acción el tema de la ruptura con ese mundo como efecto del abandono físico y el sentimiento de pérdida, de despojo que experimenta quien lo ha hecho.

Cochise, el protagonista, llama la atención porque es el único de todos los personajes del planeta Guédiguian que ha roto culturalmente con el mundo en que transcurrieron su infancia y su juventud. Ahora es un escritor de buena aceptación, borracho y en la línea de la conflictividad. Ha vuelto para reencontrar a sus amigos de antes, pero ese reencuentro despierta en él un pozo sin fondo en el que se mueven recuerdos y sensaciones de fracaso, más allá del éxito público.

En el barrio están sus amigos: uno pintor, editor el otro de un periódico; está una joven con la que tiene un romance y a la que embaraza, y está su madre a la que recupera. Pero ese proceso de reencuentros no logra resolver el sentimiento de desastre que lo acompaña y que está unido a no poder recuperar las raíces que lo unieron a ese mundo. Las cosas han cambiado, las gentes han cambiado y él no encuentra la manera de volver a conectar con algo que siente que ha perdido.

En la escena clave de la película y, quizá, una de las definitivas de su cine, el personaje de pie sobre el puente dice a la mujer con la que ahora tiene un romance: "éste es mi universo que me habían quitado". Lo trágico es que esa recuperación de dicho universo es un imposible: al dar el primer paso fuera del barrio ciertos lazos se han roto y las cosas no podrán ser ya nunca más

roto y las cosas no podrán ser ya nunca más iguales.

La solución de ese planteamiento se torna un tanto conflictiva en la película pues no logra transmitir en el conjunto de los personajes la transparencia, la claridad central que quería formularse. Guediguian es mejor en puestas en escena de planteamientos menos amplios.



DIOS VOMITA A LOS TÍMIDOS

EL DINERO HACE LA FELICIDAD



EL DINERO HACE LA FELICIDAD

Esta es la obra más insólita del autor, ante todo por su tono de comedia que incluye el regreso de muertos que dan consejos a los sobrevivientes. El cambio absoluto de registro en este filme no lo desconecta, paradójicamente, de las preocupaciones de la temática de toda su obra. Guédiguian está allí de cuerpo entero y vuelve otro tipo de mirada sobre el barrio.

Ya no es el barrio como destino, como lugar dominado por la presencia de los compañeros y acompañado de una cerrazón de horizontes. Esta vez, la constatación de que el barrio ha cambiado resulta casi incomprensible para alguien del pasado. Ya los jóvenes se enfrentan entre ellos y se ha perdido esa cierta ética de la marginalidad.

Otra vez el director utiliza un flash back, abriendo con la fiesta de celebración de una boda para explicar con la vuelta atrás de dónde viene todo aquello que ahora se celebra. Lo que vemos en esas imágenes es la manera como el barrio estaba dividido con una línea amarilla que impedía el paso a los extraños y que despertaba el enfrentamiento entre dos bandos, con ataques, insultos, muertes, llevando a la separación de una pareja de jóvenes (reminiscencias claras de Romeo y Julieta).

En la lucha por superar los enfrentamientos fracasa hasta el cura del barrio, que lucha por convencerlos de asumir otro tipo de actitud. Simultáneamente la película nos muestra cómo, a la par del enfrentamiento de los jóvenes, los adultos sobreviven en medio de las pequeñas traiciones y las infidelidades.

La solución para tanta disputa evoca, de algún modo, el realismo mágico. Uno de los habitantes del barrio regresa del más allá y establece la fórmula para realizar un atraco, contando con la complicidad de los niños y generando, así, nuevas solidaridades. Tras el asalto, regresan el dinero, la paz y la felicidad al barrio. Es como uno de los cuentos morales de Rohmer, a la manera, por supuesto, de un francés que mira otros paisajes humanos.

BENITO ZAMBRANO

EL ARTE NO ES COHERENCIA, EL ARTE ES EMOCIÓN

ORLANDO MORA

Si *Todo sobre mi madre* es la película española de 1999 en tanto confirmación de un autor, *Solas*, de Benito Zambrano lo es en términos de revelación. Ni los mismos españoles en Madrid sabían del rodaje de la película hasta el momento en que se incluyó en una de las secciones del Festival Internacional de Cine de Berlín. De la curiosidad se pasó a la admiración por dos razones fundamentales: su participación en ese importante Festival y el hecho de ser una obra dura y perturbadora.

Zambrano estuvo en Toronto conversando sobre lo que ha sido su vida desde que resolvió estudiar cine en la Escuela de San Antonio de los Baños en Cuba y asombrado con el eco de su primera película. Con él logramos el diálogo que presentamos a continuación.



SOLAS / BENITO ZAMBRANO

¿Cómo llega un español a San Antonio de los Baños, que es una escuela de un área bien distante y cuando usted está en Europa con tantas otras posibilidades?

Un andaluz nunca está más cerca de Europa que de América Latina, un andaluz está más cerca de América Latina. Nunca me sentí allí extranjero, ni nunca me hicieron sentir que lo fuera. Fui a estudiar a la Escuela de Cine casi por casualidad; yo era un tipo que con 25 años trabajaba en televisión, ganaba buena plata pero me aburría muchísimo porque no estaba haciendo lo que siempre soñé: algo creativo. No había decidido si quería dedicarme en definitiva al tema del cine. Yo quería ser director de teatro porque era lo que más me gustaba y entonces un amigo me dice: mira hay unos cursos en una Escuela de Cine en Cuba, esto por el año 1991 en el que todavía los españoles no estaban yendo a esa Escuela. Fui, me gustó y conseguí hacer exámenes; en realidad tenía interés de cambiar mi vida. Lo que pasa es que fui a un sitio de ensueño porque no sólo pude hacer cosas que me beneficiaron personalmente sino que además me encausaron por el tema del cine.

¿Qué estudió específicamente?

Hice guión y terminé en 1994 en el año que entré como director de la Escuela el colombiano Lisandro Duque.

¿Cuándo empezó a trabajar el guión de *Solas*?

Es una cosa curiosa porque empecé a escribirlo en 1992. En esa época nace la idea embrionaria, que pienso es lo más importante, es ese sentimiento de que hay un tono, unos personajes y una manera de contar una historia y eso te sale o no te sale. Yo tuve suerte en el sentido de que me salió bien y a la primera. Entonces, con esa historia caminé, digamos, medio planeta y fui incorporándole pequeñas cositas; en realidad donde escribí todo el grueso de la historia y donde la acabé, aunque después hice una versión cuando llegué a España, fue en La Habana.

El guión se centra básicamente en una mirada sobre lo femenino. ¿Qué valores encarnan estas dos mujeres?

Yo nunca hice estas reflexiones que tú estás haciendo y sobre las cuales me han preguntado montones de periodistas. Su empeño de profundizar los lleva a hacer preguntas que yo creo que los realizadores nunca se hacen, porque preguntarte mucho creo que no es bueno. En mi caso, con esta historia nunca me planteé ni pensé realmente lo que estaba haciendo, ni cuando estaba rodando, ni cuando terminé la película sabía realmente que era lo que había hecho. Ha sido la gente, los amigos los que realmente me han hecho pensar y ver cosas

SOLAS / BENITO ZAMBRANO



en la película que yo no sabía. A mí me gustan mucho las historias de mujeres, me encantan las mujeres en todos los sentidos y en todos los aspectos. Entonces siempre he sido un tipo que ha ido mirando y observando y escuchando, siempre he tenido muy buenas amigas y me gusta la cotidianidad del mundo de las mujeres; además vengo de una familia donde tengo cuatro hermanas y las mujeres tienen un peso específico importante en la familia. Yo siempre he sentido una gran admiración por las mujeres, por esa capacidad que tienen de luchar, para ellas y para los hombres y que los hombres no tenemos. Yo tenía ganas y me sentía bien haciendo esta especie de homenaje a la mujer, y en especial a la mujer andaluza. Por otro lado, es evidente que quiero mucho a mi madre y esto es fundamental para buscar ese universo de sensibilidad y entrega y de no juzgar.

¿Cómo fue el proceso de encuentro de las actrices?, ¿son muy conocidas en España?

Ninguna. El primer planteamiento importante nuestro fue decidir hacer la película en Andalucía. Se hubiera podido hacer perfectamente en Madrid, con menos riesgos y menos dinero porque allí está toda la industria por lo que no hay que trasladar gente y equipos; en Sevilla cuesta más. Pero se trataba de realizar un pequeño homenaje ya que en Andalucía no se hace cine y nadie cuenta las historias nuestras, yo nunca me he sentido satisfecho viendo una película que hable sobre Andalucía. A partir de esta decisión ideológica resolvimos que todos los actores que participaran en la película tenían que ser andaluces. Hicimos un casting en Andalucía y allí hay muy pocos actores conocidos. Al margen, había otra cosa que para mí era importante y con lo que estaba en desacuerdo el productor: no necesitábamos estrellas; buscamos actores que fueran bien para el personaje, lo cual beneficiaría la película porque el espectador, sobre todo el español, vería al personaje y no al actor. Eso era algo valioso para este tipo de historia porque era importante para nosotros la autenticidad, la sinceridad, la honestidad, el llegar a lo más hondo de la historia y del corazón del espectador a través de unos personajes que la gente no pudiera identificar. Con esto me refiero a los actores; por eso me gustó trabajar con actores desconocidos, la única que tenía algún reconocimiento era la madre, que además es una mujer maravillosa y había hecho cine con Trueba y otros papeles pequeños. Ana Fernández, la hija, ya había hecho un corto y teatro; todos son básicamente actores de teatro, el actor que hace de médico sí ha hecho mucho cine.

¿La producción se consiguió allí mismo en Andalucía?

La producción no. Normalmente en España las cosas funcionan de la siguiente manera: ningún productor independiente pequeño arriesga salida con un nuevo director si no es con la ayuda del Ministerio de Cultura, que es el apoyo que todos los años se da para nuevas películas. Todos los años apoyan alrededor de unas doce o trece películas para nuevos directores y otro tanto para aquellos que hayan hecho menos de tres películas. Con esto te pueden dar un 30 ó 40 % de la financiación de la película y si lo haces bien eso se puede convertir hasta en un 50% real. Yo me llevé un año buscando un productor y el productor se llevó dos años tratando de levantar el proyecto porque lo presentamos a la ayuda del Ministerio y no nos dieron nada. Luego sí nos ayudaron pero con ese aporte económico no puedes arriesgarte a hacer una película por lo cual necesitas las pre-ventas a televisión que significan

un 30 ó 40 % y un productor en una película de un nuevo director desconocido, una película que puede costar unos cien millones de pesetas, no puede poner de su propio bolsillo 60 ó 70 millones. Por eso, luego de la ayuda del Ministerio hubo que venderla a dos televisiones y con eso y un poquito que puso el productor se armó y es una película que se ha hecho bien pero con el dinero justito.

El final es bien arriesgado porque parece apostar más que por la realidad, por una especie de idea de la familia. ¿Cómo decidió tomar ese riesgo?

Eso es difícil, no tengo una explicación muy lógica a eso. Simplemente mi lectura del final es la interpretación que yo le di al dejarme arrastrar por los personajes y creo que esto es muy importante, cuando los personajes están contruidos dejarlos cantar solos: ellos te llevan. Yo tenía una versión del guión que precisamente quería rodar en América Latina, pensé siempre en rodar en Buenos Aires, Caracas o en una gran ciudad de América Latina donde ocurre el fenómeno de la gente de pueblo que se va a la ciudad y que después malvive esa ciudad y nunca termina de entrar y me parecía que eso podía funcionar dado que había planeado que la mujer abortara y que el aborto saliera mal. Pero cuando llegué a España las condiciones socio-culturales eran diferentes y me cambiaban los elementos de conflicto por lo que tuve que gastarme un tiempo pensando y, sin darme cuenta, un día me sorprendí cuando descubrí que el personaje quería tener el niño como una manera de aferrarse a algo para darle un giro a su vida, tener un deseo de cambiar algo y cambiarlo con algo que estaba ya dentro de ella. El final del viejo dispuesto a ayudarla siempre estaba porque la madre no es más que un punto de unión y un punto de enlace entre dos soledades, entre dos mundos a la deriva. Yo pude haber contado una historia más dura y tal vez más coherente, pero el arte no es coherencia, es sentimiento y emoción y poder transmitir algo que al espectador le mueva en el alma y le sirva para algo.

¿Cómo se ubica dentro del grupo de nuevos directores españoles?

No sé, hay muchas cosas que yo no las sigo. Yo creo que lo mejor que tiene ahora el cine español es que se están haciendo muchas cosas y muy

diversas, se está llegando a mucho tipo de público. Se están haciendo muchas películas comerciales con las que a lo mejor no podías estar de acuerdo desde el punto de vista artístico, pero vemos que son películas que arrastran y es importante mover al público español hacia las películas españolas. Entonces yo creo que esas películas están haciendo una muy buena labor, están modificando el sistema de producción, de marketing. Ha habido un cambio en el sentido de que la gente acepta más el hecho de ver una película española y todo eso nos está beneficiando y eso está bien. Y en cuanto a los directores jóvenes, pienso que cada uno hace lo que puede. Yo personalmente tengo la idea de rodar una película en Cuba que desde luego sería algo totalmente distinto a *Solas*.

¿Cómo fue lo de Berlín?, tengo entendido que nadie sabía que estaba rodando la película.

Solas fue un bombazo. Nadie sabía que estábamos trabajando, porque primero rodar en Sevilla es como si tu te fueras a trabajar al norte de África o que sé yo, nadie se da cuenta y nadie se va a enterar de lo que tú estás haciendo y después, el desconocimiento total de mi nombre o el de las actrices y el productor Antonio Pérez, aunque era algo conocido, tú sabes que los productores no son conocidos para la opinión pública. Qué ocurre, que el productor consiguió que lo hiciéramos todo para llegar a Berlín y ese fue el punto y esto nos aceleró mucho porque la película la terminamos de rodar a finales de noviembre. Así que tuvimos cuatro meses para todo el resto del trabajo, pero hubo suerte, los dioses estuvieron con nosotros y nos seleccionaron y comparada con las otras películas españolas, la de Benito Zambrano era una cosa totalmente desconocida; desde el principio tuvimos muy buena acogida y obtuvimos el Premio del Público.



SOLAS / BENITO ZAMBRANO

SUBLIMACIÓN DE LAS SALES DE PLATA O EL VERDADERO ORIGEN DEL CINE

PHILIP POTDEVIN

CINEFILIA

SUBLIMACIÓN DE LAS SALES DE PLATA

O EL VERDADERO ORIGEN DEL CINE

A Octavio Escobar Giraldo

Philip Potdevin*

A Kutzov lo conocí hace años en el Festival de cine de Cartagena de Indias, a donde llegó en calidad de jurado sin que nadie conociera muy bien su pasado. Luego se quedó en el país y montó un cine-bar en el norte de la ciudad, especializado en filmes antiguos y raros. Era frecuente reunirse ya fuera en el bar o bien en su casa para hablar sobre las películas que traía o sobre cualquier otro tema que fuera de interés relacionado con el cine. Aquella noche llegué a casa de Kutzov pasadas las nueve, justo sobre la hora que estaba citada la velada a la que fui invitado la noche anterior, al salir del pre-estreno de *Fleur de Lis*, el filme de Alain Resnais descubierto el año pasado en una videoteca de Lyon y que Kutzov había conseguido en primicia para mostrar a sus más inmediatos allegados. Las invitaciones las entregó Kutzov selectivamente, en un cartón doblado a la salida del cine bar y con discreción de espía ruso: sin mirar a los ojos y con un gesto casi de disculpa, se deshizo del incómodo papel para que cada uno lo leyera en algún momento posterior, lejos de las miradas intrusas. Estaba timbrada con letra estilo gótico y sucintamente hacía alusión a una velada con el fin de presentar un «significativo y revelador hecho para el estudioso de los orígenes del cine».

Kutzov salió al porche para recibirme, ataviado de pantalón negro y casaca del mismo color con cuello bajo, al estilo militar. Vi brillar la luna en su calva y me invitó a seguir al salón principal donde ya se encontraban varios de los invitados. Allí estaba Carmen Torrenegra, directora de *La tejedora de coronas*, recientemente estrenada; el crítico de cine Diaz-Rosas; la actriz mexicana Paula Loría, quien por esos días grababa el papel de Sofía de *El siglo de las luces*, dirigida por Sergio Cabrera; y dos personajes desconocidos pero que Kutzov rápidamente presentó: uno era el director norteamericano Nick Wright, el mismo de *Asesinato en Chihuahua* y *Tequila Connection*, ésta última nominada a un Oscar en el 82 para mejor guión original y el crítico chicano Robert Casadiego, amigo del anterior, y

con quien visitaba el país para hacer una investigación de los orígenes del narcotráfico y los carteles de la droga, con miras a hacer un largo metraje sobre el tema. A los pocos minutos llegaron los últimos invitados, una pareja de cineastas kosovares que acaban de arribar de España, donde vivían desde que comenzaron las guerras de los Balcanes y ahora se dedicaban a hacer documentales ecológicos en Mallorca. Kutzov, los presentó simplemente como Djaziç y Marina. El salón estaba calentado por una estufa de carbón que reverberaba con ramas de eucaliptos y urapanes. Kutzov ofreció una copa de coñac, y acto seguido, abrió la reunión.

—Para ninguno de ustedes será un secreto, después de concluida esta velada, que el verdadero precursor del séptimo arte no fueron los hermanos Lumière, con su célebre, pero sosa, *Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, ni mucho menos Alva Edison con la corta escena de *The kiss*, ni tampoco Méliès con *L'escomptage d'une dame*. Todos sabremos —y mojé los labios en el borde de la copa— que el verdadero padre de nuestro cine es Raimundo de Tárrega, marrano, herético, y alquimista del siglo catorce—. Hubo un leve rumor en el salón, apenas perceptible por encima del crepitar de la estufa. Noté una leve sonrisa en los labios delgados, muy delgados, de Marina; escuché que la Torrenegra carraspeó, muy seria, y que Diaz-Rosas estaba más colorado que lo normal, pero decidí escuchar con atención, pues deseaba saber a dónde quería llegar el anfitrión con su argumento. Confieso que para mí era un disparate más de Kutzov y con certeza lo era para todos, así ninguno exteriorizara, inicialmente, su sorpresa o escepticismo. Además todos estábamos más o menos acostumbrados a la charlatanería de nuestro amigo cada vez que tenía un grupo de personas escuchándole—. Raimundo de Tárrega, que algunos aún confunden con el sabio catalán, Raimundo Llul, fue el primer alquimista que logró sintetizar las sales de plata sobre una delgada plancha de gelatina de pata de cordero. Diseñó un rudimentario pero efectivo kinetoscopio en el que giraban unas láminas secuenciales con imágenes procesadas con una cámara oscura, también construida por el mismo Raimundo según instrucciones que encontró en un tratado, hoy desaparecido, de Epícteto sobre la Óptica. Carmen Torrenegra no aguantó más e interrumpió:

—Esto es una gran pavada ¿A quién se le ocurre semejante historia? Es la mayor tomadura de pelo que recuerdo. Si a eso nos trajeron... —dijo y tomó el bolso que tenía en el suelo.

—Bueno —intervino Díaz-Rosas— aquí todos llegamos de manera voluntaria, traídos por la curiosidad. Debemos estar abiertos a cualquier cosa. A mí, personalmente, me interesa la historia; así no sea cierta. Daría para un excelente filme, Carmen; ¿no le parece?

La Torrenegra se arrellanó en el sillón y volvió a colocar el bolso en el suelo.

—Me entusiasma la idea —dijo Casadiego—. Ya puedo imaginar un guión para un cortometraje.

—La idea la hubiera desarrollado, *you know*, magníficamente, Murnau —intervino Nick Wright—. *I wonder why he never made a film on it.*

Paula Loría seguía nerviosa la conversación y aventuró una propuesta:

—¿Qué evidencias tenemos hoy día de la historia que usted afirma, Kutzov? ¿Hay algún manuscrito, una mención en algún libro que podamos verificar? ¿Qué se trae entre manos?

Kutzov sonrió y asintió. Era el pretexto que necesitaba para explicar su teoría:

—Hay... poca evidencia—vaciló—. Debemos extrapolar aquí y allá un par de textos. Además, este hombre era alquimista y converso, lo cual hacía doblemente peligroso cualquier difusión de un descubrimiento suyo. Esto de reproducir imágenes podía sonar, a cualquiera de su época, a cosas de diablos, a prácticas judaizantes y sacrílegas. Los alquimistas eran absolutamente celosos de sus descubrimientos y sus escritos circulaban entre esferas muy cerradas, pues la iglesia estaba al acecho de cualquier conducta que pudiera ser considerada herejía; este descubrimiento daba pie para un juicio en contra de cualquiera que quisiera jugar a Dios.

—Es un juego supra-divino —anotó Djaziç— pues ni siquiera a Dios se le atribuyó el poder de reproducir imágenes en movimiento. La herejía estaba a pedir de boca. Siglo catorce: un alquimista marrano se atribuye facultades que ni siquiera Dios tiene. ¡Ja!... La historia, por falsa que sea, es maravillosa.

—Es más que una simple invención maravillosa —dijo Kutzov—. La razón de haberlos citado aquí es para invitarlos a que conozcan dos láminas del primitivo kinetoscopio de Raimundo de Tárrega que han sobrevivido hasta nuestro días.

—Es una farsa. Al igual que el lienzo de Turín,

al igual que tantas otras patrañas que han plagado la historia —Carmen sacudió la cabeza en desespero.

—Cada cual está en libertad de juzgar si lo que voy a enseñar es una farsa o no —respondió.

—Bueno, deja tanto misterio y enséñanos lo que tienes; así salimos de dudas —dijo Marina.

Kutzov se levantó del sofá y se ausentó del salón. Los invitados guardamos silencio en espera de un pronto regreso. Sólo Wright se levantó para servir más coñac en su copa. Pero Kutzov se demoró y la espera se hizo bastante incómoda.

—Repito que estamos siendo víctimas de una gran tomadura de pelo, colegas, —insistió Carmen—; pero estamos acá y no quiero dañar la velada, así que acepto el juego y entro en él. Veamos con qué sale Kutzov.

—La historia no estan traída de los cabellos —mencionó Díaz-Rosas—. Lo que sucede es que nadie ha hecho una investigación lo suficientemente seria para validarla. En alguna época tuve gran interés por los temas alquímicos y conocí varios textos poco difundidos. Durante una visita a la Universidad de Jerusalén me enseñaron algunos manuscritos que estaban siendo recuperados y en uno de ellos encontré varias menciones a Raimundo de Tárrega. Hoy día se piensa que la principal labor de los alquimistas fue la de intentar convertir metales viles en oro; pero se presta poca atención a sus esfuerzos encaminados para producir plata, a partir de latón, estaño, plomo u otras sustancias—. Acto seguido Díaz-Rosas extrajo del bolsillo de su guerrera unas hojas sueltas, dobladas en cuatro—. Aquí traigo algunas notas que tomé en su momento en esa Universidad. Antes de salir para acá las encontré en mis archivos. Las notas son tomadas del *Liber Secretorum Artis* del Seudo-Jalid Ibn Yazid. Dice así, la parte que nos interesa:

«Si entonces queréis hacer el honorable magisterio, tomad la *honorable substancia*, y ponedla en la cucúrbita y colocadla con un alambique, y selladla con la arcilla filosofal y dejadla secar y luego dejadla dentro del más cálido estiércol, y luego destiladla y ponedla en el receptáculo en que se destiló hasta que todo el agua haya sido destilada y la humedad se haya evaporado y haya embebido todas las gotas, luego tomad la sustancia que ha quedado en el fondo de la cucúrbita y moledla y colocadla en una marmita de cobre y sepultadla en estiércol caliente de caballo; si notáis que el estiércol se

ha enfriado entonces renovad el estiércol con otro más fresco, lo más caliente que podáis. Haced esto por cuarenta días renovando el estiércol y luego repetid toda la operación otras cuatro veces, pues cada vez obtendréis una mejor destilación de la substancia y luego al llegar a este estadio tomad doscientos cincuenta gramos de latón o plomo y derretidlos y cuando se hayan licuificado agregad un gramo de cinabrio, que es la substancia que acabáis de destilar y se convertirá en sales de plata de mejor calidad que las originales; esto es lo mejor que podéis obtener, si Dios lo permite.»

Díaz-Rosas, satisfecho, volvió a doblar en cuatro sus notas y miró triunfante al pequeño auditorio que había seguido absorto su lectura.

—¿Y esto qué tiene que ver con los antecesores del cine? —preguntó Carmen.

—Bueno, que la técnica estaba descubierta desde entonces y que sólo faltó alguien que la usara a su favor para sacarle más provecho; que es lo que nos ha mencionado Kutzov, ¿cierto?

—¿A propósito, y dónde está Kutzov? —preguntó Paula Loría.

—Iré a buscarlo— dije y me dirigí al lugar por donde había desaparecido. Traspasé la puerta y lo encontré tumbado contra el suelo, al pie de una cómoda, como si hubiera dado un traspie o hubiese sido víctima de un colapso súbito, pero su rigidez despertó mi sospecha y di un grito pidiendo ayuda. Todos acudieron a mi llamado y entre Casadiego, Wright y Díaz-Rosas lo levantamos y colocamos sobre una cama que había en la habitación. Era evidente que estaba muerto; el desconcierto fue absoluto. Paula Loría comenzó a llorar de manera descontrolada. Carmen se sintió desvanecer y Casadiego la retiró de la habitación para darle un poco de coñac y aire fresco.

—¡Qué diablos ha sucedido! *¡Damn it!* —dijo tomándose los cabellos Wright con las manos.— ¿Qué hacemos?

—Miren lo que hay en el suelo —dijo Djaziç— señalando una pequeña bolsa de terciopelo verde que estaba en el lugar donde encontramos a Kutzov.

Todos nos volcamos sobre Djaziç mientras este introducía su mano en la bolsa.

—Llévala al salón para que podamos examinar su contenido —pidió Marina.

Seguimos a Djaziç y nos sentamos en el suelo alrededor de la mesa de centro. Djaziç extrajo de la bolsa un pequeño estuche forrado en piel de

becerro, rematado con un broche dorado que estaba bastante oxidado. Con cautela abrió el estuche y pudimos observar un envoltorio de papel de cera del tamaño de una postal. Lo colocó sobre la mesa y con cuidado lo fue desdoblado dos, tres veces, hasta que apareció su contenido. Era una especie de negativo, intensamente fracturado y muy frágil, de inmediato supimos que si lo tomábamos entre las manos se desintegraría con el sólo contacto físico. Sobre el mismo se vislumbraba una imagen borrosa difícil de descifrar. Djaziç levantó el papel de cera cuidando de no rozar el negativo y lo elevó sobre sus ojos, para permitir que el foco del bombillo de la sala lo iluminara y permitiera observarlo a trasluz.

—Miren esto— y soltó una carcajada. ¡Aquí está Raimundo de Tárrega!

Nos agolpamos en torno de Djaziç quien no podía contener la risa, con sus brazos en alto, sosteniendo el papel de cera a contraluz.

Entre todos pudimos ver dos difusas imágenes, aparentemente secuenciales, de un hombre vestido con unos amplios ropajes, de anchas mangas, turbante y largas barbas, de pie en un lugar que podría ser el taller del alquimista, con alambiques, cucúrbitas y frascos. Frente a él había una mesa con un plato en el borde. Su mano estaba levantando las faldas de la túnica, como buscando un objeto debajo de las ropas.

Wright gritó:

—*¡Shit! ¡The guy is jacking off!* Era un perverso!

—Ahora entiendo el secreto de la piedra filosofal —dijo Casadiego.

—El ingrediente tan buscado estaba entre las piernas de los alquimistas —dijo Díaz-Rosas—. ¡Mis notas apuntaban en dirección correcta!

—He ahí la *honorable substancia* de que habla el seudo-Ibn Yazid—mencioné.

Paula Loría no lograba entender:

—¿Quieren decir que entonces nunca hubo alquimistas mujeres?

—No lo sé —dijo Djaziç— pero si las hubo no sé qué tan exitosas fueron.

—Si observamos con atención, en la segunda imagen hay una ligera variación: la cabeza está echada un poco más atrás y la mano ya no está levantando la túnica —dijo Casadiego.

—Hay una secuencia clarísima —dijo Marina.— No estamos solamente ante los orígenes de la fotografía sino del cine mismo.

—Esto cambia la historia del cine. Ya los textos

no podrán decir que la primera película de la historia es la *Sortie des ouvriers...* sino... ¿qué?...¿cómo podemos bautizar este rudimentario antecesor de los Lumière en seiscientos años? dije.

-iThe jack off! -dijo Wright.

-Eso sería un título bastante exacto pero es muy grueso y además no traduce bien. -contesté-.

-¿Y por qué no: *Descubrimiento de la piedra filosofal?* -dijo Díaz-Rosas.

-Ajá, es más poético -admitió Marina.

-Ya sé: la bautizaré como *Sublimación de las sales de plata* -dije.

Djaziç separó la imagen del foco que la iluminaba y la regresó al estuche.

-*Quod est demonstratum* -sentenció-El origen del cine está en una gran explosión de imaginación.

-De eyaculación, para ser más preciso

-corrigió Díaz-Rosas.

-¿Y ustedes, aún creen toda esta farsa?-dijo Carmen. Hay un hombre muerto en la habitación y ustedes están absortos con un engaño burdo que no prueba nada.

-Por lo menos es un aporte a la iconografía pornográfica-dijo Djaziç.

-¿Y por qué no puede ser original? -preguntó Paula Loría. El estado de conservación es tan frágil que no cabe duda que tiene varios siglos de antigüedad.

-Habría que comenzar por hacer pruebas de carbono catorce, de análisis químico, para saber la composición de la gelatina sobre la que están fijadas las imágenes. Será muy fácil desenmascarar la impostura -dijo Casadiego. Yo me ofrezco a llevarla a los laboratorios de la Universidad de Georgetown donde tengo amigos que con gusto harán las pruebas.

-¿Está loco? -dije. Ese negativo no sale del país. Lo llevo de inmediato al museo de la Cinemateca. Allí tengo algunas otras cosas raras que son envidia de muchos.

-Los estudios de cine pagarían una fortuna por tener esto -dijo Wright.

-No tengo ni idea de dónde habrá sacado Kutzov esto; pero aquí se queda, *my friend*.

-Ustedes se pelean por un objeto que no es de ninguno de nosotros -dijo Paula Loría.

-¿Y qué hacemos con Kutzov? -insistió Marina.

-Kutzov se queda aquí -dije-. Mañana lo

encontrará su criada. Creo que nadie quiere tener problemas con la policía o la fiscalía. Además, parece que murió de nada ¿no? No vi rastro de violencia en su cuerpo.

-¿Y si murió... Envenenado? -preguntó Paula.

Todos nos miramos, confundidos.

-Carajo, Paula, -dije- no enredes más las cosas de lo que ya están. Sencillamente la velada se acabó. Nos vamos y yo me llevo esto.

-Si te lo llevas llamo a la policía de inmediato -dijo Wright y sacó su teléfono celular.

-Mira, Wright, esto no es asunto tuyo -dijo Díaz-Rosas-Michel lo lleva al museo de la cinemateca y punto.

-*Over my dead body* -dijo Wright y de inmediato Casadiego se colocó a su lado, en solidaridad.

-Señores, -dijo Djaziç llevándose la mano al bolsillo de su chaqueta donde había guardado el estuche yo lo encontré y creo que tengo un derecho; así que hasta la vista.

No sé si fui yo quien empujó a Djaziç, o si fueron Wright y Casadiego, pero la gresca fue horrible. Díaz-Rosas y yo tratábamos de arrancarle la chaqueta de Djaziç, mientras Wright y Casadiego se abalanzaron sobre nosotros. En algún momento el estuche salió volando por el aire y cayó al suelo abriéndose junto con el envoltorio y dejando la frágil gelatina fragmentada y dispersa en mil pedazos por el suelo. Todos miramos con desconsuelo la escena. La única que soltó la risa fue Carmen Torrenegra, hasta que una mirada furiosa de Wright la fulminó. Duramos un buen rato en silencio hasta que comenzamos a salir lentamente del estupor.

-Es mejor que nos ocupemos de Kutzov -dijo Marina.

-Eso es, vamos-atiné a decir.

Y todos regresamos a la habitación donde habíamos dejado al anfitrión de la velada.

*Philip Potdevin ha publicado las novelas *Metatrón* y *Mar de la tranquilidad*, y los libros de cuentos *Estragos de la lujuria* y *Magister Ludi*, además de varios volúmenes de poesía.

WIN WENDERS EN EL PAÍS DE LA CULTURA

JUAN GUILLERMO RAMÍREZ

40 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE CARTAGENA SE VENCEN LAS TARJETAS POSTALES

JUAN GUILLERMO RAMÍREZ

HABLEMOS DE CINE

KALIBRE 35: EN BUSCA DEL CALIBRE PARA CONTAR UNA HISTORIA

UMBERTO VALVERDE

CELEBRACIÓN

PAU ROVIRA

WIN WENDERS EN EL PAÍS DE LA CULTURA

Las imágenes llevan una lógica del mundo, ellas revelan una verdad

Win Wenders



BUENA VISTA SOCIAL CLUB / WIN WENDERS

JUAN GUILLERMO RAMÍREZ

Buena Vista Social Club es un documental realizado por el director alemán Wim Wenders, consagrado al grupo de músicos cubanos ya legendarios pero también olvidados que han sido reagrupados en una orquesta por el guitarrista estadounidense Ry Cooder. Las imágenes transportan al espectador desde la isla de Cuba, hasta un concierto en Amsterdam, pasando por un viaje a Nueva York. Y todo este verdadero *road movie* parece animado por la gracia de un movimiento perpetuo. Wim Wenders ha buscado siempre lo pintoresco, lo exótico, pero él le confiere una profundidad y una solidez certera, segura.

Win Wenders trabaja en video digital con tres camarógrafos diferentes, Jörg Widmer en La Habana, Robby Müller en Amsterdam y Lisa Rinzier en Nueva York,

y ajusta el movimiento de su cámara a su mirada; el trabajo de Widmer es particularmente fluido, pues produce una imagen en la cual la gracia y la movilidad son iguales.

Uno de los encantos de su cine es el sentido agudo de la cámara, que siempre pone al servicio de acciones tan diversas como la de la intriga de Patricia Highsmith o la de la tragedia familiar de Sam Shepard. Este triunfo está atemperado, algunas veces, por el desarrollo de las historias como es el caso de las películas *Al filo del tiempo* y *Hasta el fin del mundo*, o por una sobriedad y un fatalismo en donde se transparenta la influencia del escritor austriaco Peter Handke.

Esta concepción tan refinada del cine parece integrar el sentimiento de su carácter revolucionario, anclado en la sensibilidad de los años 70 y de comienzo de los 80. Wim Wenders se ha sostenido firmemente en su concepción personal del cine, lo que se continúa evidenciando en sus películas recientes y en particular en *El fin de la violencia*, donde le procura al espectador un extraño sentimiento del retorno al ubicarlo, durante dos horas, veinte años atrás. Así, posiblemente, la clave sea la ligereza de la cámara de video y la movilidad que ella contiene. Ritmo sabiamente empujado por la música.

Wim Wenders se convierte así en un compositor de imágenes, y en *Buena Vista Social Club*, compone un movimiento tan profundo que autoriza a su cámara a vagar acompañada por los personajes que registra. Quizás no se encontrará un momento tan bello

en el cine como la exhibición de las niñas de un curso de gimnasia rítmica que saltan y piruetean en el aire, al son del piano de Rubén González.

Buena Vista Social Club de Win Wenders lleva la impronta de una milagrosa y ondulante ligereza: la cámara está siempre en movimiento y por eso, contrariamente a lo que pasa en un 99 por ciento de las películas influenciadas por la estética del videoclip, ella habita maravillosamente en su propia sensibilidad. Este prodigio obedece en parte al color: tonos sepias para las secuencias del concierto en Amsterdam, bellos colores densos para las secuencias rodadas en Cuba, que se encuentran de nuevo con la nostalgia, la misma de las tintas de las viejas cajas de habanos y de las carátulas de CD.

Pero, en medio de la narración, se encuentran imágenes sorprendentes como la de una banda de niños que baila sobre los trampolines o la de la improvisación musical de un trío al borde del mar, y esa imagen simbólica, que se presenta casi siempre a lo largo de toda la película: las olas del océano que revientan en las espaldas del malecón de La Habana y allí mueren para renacer de nuevo. Uno de los temas subyacentes de la obra de Wenders es el respeto que siente por los mayores, presentados como tesoros internacionales vivos, de momentos de inspiración, en su tridimensionalidad y por tanto sólidamente encuadrados. Este sentimiento se ha manifestado de diversas maneras y parece reflejar entusiasmos dignos de un adolescente, sea bajo la forma de un romanticismo mudo, como el de Nicholas Ray en *El amigo americano*, Sam Fuller en *El estado de las cosas* o Bernard Wicki en *París, Texas*, o bajo el del homenaje ambiguo, de nuevo Nicholas Ray en *Un rayo sobre el agua*, Jeanne Moreau en *Hasta el fin del mundo* o Sam Fuller en *El fin de la violencia*.

Las almas que habitan *Buena Vista Social Club*, tienen casi todas ochenta años pero brillan por su vitalidad: dominan sabiamente sus tradiciones musicales y las interpretan con todo el brío y el desapego propio de la felicidad: es la ilusión de sus tiempos idos.

Wim Wenders estructura los dos primeros tercios de su documental alrededor de retratos de músicos, filmados en diferentes decorados y locaciones. Hay una dimensión casi táctil en estas secuencias en donde, finalmente, importa menos la extrema calidad de la música que el intérprete. Existe, por ejemplo, una imagen en donde el percusionista interrumpe un solo de

timbales particularmente inspirado para explicar la necesidad de trabajar a partir del silencio y de la imaginación del público, tras lo cual regresa a su brillante demostración. Pero es Compay Segundo, el sonero legendario y en este sentido el personaje principal del documental del realizador alemán, quien declara cuánto puede fiarse de su país y de la determinación con la cual sus compatriotas han resistido a las sirenas del consumo.

La visión que tiene Wenders de Cuba y que se desprende de la película, es onírica: él mismo ha manifestado una gran sensibilidad por los barrios, por las calles, por las fachadas de las casas, por los carros viejos que aún transitan por las calles de La Habana vieja. Es evidente que Cuba le ofrece a Wenders la visión antillana de los cafés y de las pequeñas travesías que ocupan siempre un lugar privilegiado en su obra fílmica. Por esto, al final de la película, los integrantes de *Buena Vista Social Club* van a realizar su sueño: dar un concierto en el Carnegie Hall. Eliades Ochoa e Ibrahim Ferrer caminan por las calles de Manhattan para admirar los rascacielos y se maravillan de tanto esplendor y opulencia. Se tiene la impresión que este momento ha sido puesto en escena, con el fin de suscitar el sentimiento de la confrontación de dos culturas, la cubana y la estadounidense. Pero un poco más tarde, Wenders nos ofrece lo que podría ser el efecto más delicado que hubiera podido hacer: retoma las imágenes de Cuba y las funde sobre la imagen de la cúpula de la gran sala de conciertos, de donde desciende la cámara en picado sobre la orquesta que desenrolla una bandera cubana bajo los aplausos del público. Es imposible resistirse a lo irresistible. Esos viejos músicos encarnan un doloroso saber: los Estados Unidos, que es el enemigo, con sus barnices brillantes y sus avances numéricos, padece de la ausencia cruel de lo que la nación menos fluorescente posee: una verdadera cultura.

40

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE CARTAGENA
SE VENCEN LAS TARJETAS POSTALES

JUAN GUILLERMO RAMÍREZ

En Cartagena hace más de dos meses no llueve. No cae una sola gota de agua del cielo. Y del 3 al 10 de marzo, ese aguacero de películas que se anunciaba, tampoco cayó. Tal vez la razón sea que se cambió la sede de la exhibición de películas. Por un lado, se regresó a una de las salas sedes de festivales de antaño, el Teatro Cartagena que, con su imponente arquitectura, evoca los tiempos idos (y eso es bueno). Pero por otro lado, se dejó la sede del Centro de Convenciones, en donde se podían ver hasta cinco películas en un solo día, sin necesidad de salir de allí (y eso es malo). Sin embargo, hubo lluvia de cine colombiano que se constató con la participación de siete películas del país.

Cada país participante en la muestra en competencia sólo puede presentar dos filmes. Para esto, un jurado integrado por Ramón Almodóvar, Luciano Tarifeño, Iván Giroud, Alicia Morales y Hubert Le Forestier, seleccionaron entre *Terminal* de Jorge Echeverry, *El séptimo cielo* de Juan Fisher, *Diástole y sístole* de Harold Trompetero (que recibió el premio del público a la mejor película colombiana), *El intruso* de Guillermo Álvarez, *Es mejor ser rico que pobre* de Ricardo Coral, *Soplo de Vida* de Luis Ospina (premio especial del jurado), y *Kalibre 35* de Raúl García (premio especial del jurado).

Soplo de vida es una película que arranca desde el lodo de Armero, pasa por la Plaza de las Nieves y concluye en tierra caliente, para mostrar una intriga policíaca, urbana con referencias constantes al cine negro, como el blanco y negro en que aparece la bella Flora Martínez. *Kalibre 35* es una historia de aventuras, con manejos de cámara que recuerdan a Oliver Stone. Juanita Acosta y Juan Carlos Vargas logran articular un relato donde el fin no alcanza a justificar los medios para la realización de una película, la que ella después filmará. Argentina presentó dos películas ganadoras: *El mar de Lucas* de Víctor Laplace, una historia sentimental y generacional entre un padre y su hijo (recibe premio al mejor guión) y *Garage Olimpo* de Marco Bechis. Una película inspirada



DIÁSTOLE Y SÍSTOLE / HAROLD TROMPETERO



SOPLO DE VIDA / LUIS OSPINA



ORFEO / CARLOS DIEGUES



LAS PROFECÍAS DE AMANDA / PASTOR VEGA

en hechos reales, cuya temática central es el dolor, la tortura y esa atracción fatal entre el torturador y la torturada. Filmada en su mayor parte en una celda oscura y húmeda, con un sonido que también tortura al espectador, se presenta la esencia de una ciudad, pero bajo una óptica diferente. Es como si el director quisiera registrar que la ciudad también es un garage, una zona de tortura. Recibió premio como mejor película. Bolivia presentó *El triángulo del lago* realizada por Mauricio Calderón. La cinematografía boliviana se había caracterizado por su constante denuncia social. Calderón se atreve a realizar una película de ciencia ficción. Un hombre busca a su esposa que se ha colado por un chorro de luz y se ha perdido. Y la encuentra en una especie de triángulo de las Bermudas. *Orfeo*, del realizador brasileño Carlos Diegues, (premio compartido a mejor película), es una transposición de la leyenda mítica a los terrenos de la samba y del carnaval de Río de Janeiro y favelas. Con una producción impresionante, la película se queda corta en la recreación de atmósferas de esa amorosa e intensa tragedia entre Eurídice y Orfeo. Pastor Vega, el realizador cubano que hace algunos años ganó el Festival con *Ana y el rey*, presentó este año *Las profecías de Amanda*, con una valiente interpretación de Daysi Granados (premio a mejor actriz) quien encarna a una mujer que canta sus obsesiones españolas y es clarividente. También basada en una leyenda viva de La Habana, la película registra la vida de una mujer que tuvo que enfrentarse a todo. Gonzalo Justiniano, el realizador chileno presentó *Tuve un sueño contigo*. Es una película sobre el adulterio, la infidelidad entre un profesor médico y una sensual estudiante española. Nemesio, el doctor Padilla, es un hombre oscuro, opaco y mediocre, que no puede asumir la situación del amantazgo y se deja manipular por su esposa. En un intento por parecer perversa, la película se reduce al esquema tradicional del melodrama, en donde triunfa el amor limpio y el veneno del adulterio cobra su efecto con la muerte.

El cine no es una tarjeta postal y esto lo tiene muy claro Sebastián Cordero, el realizador ecuatoriano de *Ratas, ratones y rateros*, para quien lo más importante es contar una historia. Una historia universal sugerida a partir de la estructura de tragedia griega: las carencias de los héroes los empujan a la fatalidad de su destino. España presentó dos películas: *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba (premio a la mejor fotografía), una comedia musical en donde el cine es el personaje, así como el amor y las pasiones en época de guerra. Benito Zambrano es un realizador joven y *Solas* es su primera película (ganó el premio a ópera prima). Una historia humana poblada de sentimientos, de miradas que incomodan pero acarician, de conflictos alrededor de la soledad y diálogos intensos. Esta hermosa radiografía va describiendo y desnudando el alma de los seres que habitan el mundo y están escondidos con sus bondades: un anciano y un perro, una madre y una hija, un médico y una enferma, un cantinero y un camionero. Realizada con un bajo presupuesto, enriquecida por una fuerza actoral maravillosa, fue considerada como la mejor película por la crítica.

Gabriel Retes (premiado como mejor director), el realizador mexicano, presentó en concurso *Un dulce olor a muerte*, en donde se hacen presentes nuevamente la muerte de una muchacha, el amor que hacia ella sentía un muchacho y la sospecha del asesinato que recae en El Gitano. Pero todo cambia y, como



LA CARNADA / MARIANNE EYDE



LA NIÑA DE TUS OJOS / FERNANDO TRUEBA



RATAS, RATONES, RATEROS / SEBASTIAN CORDERO

en Fuente Ovejuna, todos fueron los culpables, menos El Gitano. México también presentó *Santitos* de Alejandro Springall. En esta película están presentes todos los elementos de la mexicanidad: el pecado, la absolución, la resurrección del deseo, la lucha libre, el amor, las prostitutas y los milagros. La actriz Dolores Heredia, una mujer que busca a su hija que parece estar muerta, recibió el premio a la mejor actuación femenina. Perú presentó *La carnada* de Marianne Eyde y *Pantaleón y las visitadoras* de Francisco Lombardi. Basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa, la adaptación, demasiado fiel al texto, va registrando la presencia del capitán Pantaleón Pantoja, un buen esposo, un hombre íntegro que gracias a su carácter y a su discreción, a sus dotes de estadista y organizador, es elegido para realizar una difícil misión: montar un servicio ambulante de prostitutas (visitadoras) para aplacar las necesidades sexuales de las tropas que se encuentran en lugares remotos de la Amazonía. De estas visitadoras, una, la colombiana (interpretada por Angie Cepeda), se convertirá en la obsesión de Pantaleón. Un periodista de la zona, El Sinchi, el locutor con un diente de plata, descubre y acusa a Pantaleón por tener a cargo este servicio... la vida de Pantaleón se va desintegrando cada vez más, casi hasta el destierro. El actor Salvador del Solar recibió un premio India Catalina por su papel.

Por Venezuela compitieron *Huelepega*, una historia de gamines de la realizadora Elia Schneider, y *Cien años de perdón*, de Alejandro Saderman. Esta última se inscribe dentro de una tendencia que sigue apostando al naturalismo, que mantiene un estrecho vínculo con el referente y que muestra sin complejos la preferencia por ciertos temas vinculados a los problemas sociales y políticos de ese país.

Alguien mató algo de Jorge Navas es la película ganadora de la Convocatoria Cinematográfica de la Cinemateca Distrital de Bogotá (1998) y ganadora del Concurso de Cortometraje en el 40 Festival Internacional de Cine de Cartagena, sección de ficción. La historia se basa en un cuento del joven escritor y periodista caleño Fernando Gómez. Jorge Navas, su director, es un joven realizador que estudió Comunicación Social en la Universidad del Valle. Un libro de anatomía y un fino y brillante bisturí son la herencia que recibe Heriberta, una niña hermosa, hija de un padre médico recién muerto y de



GARAJE OLIMPO / MARCO BECHIS

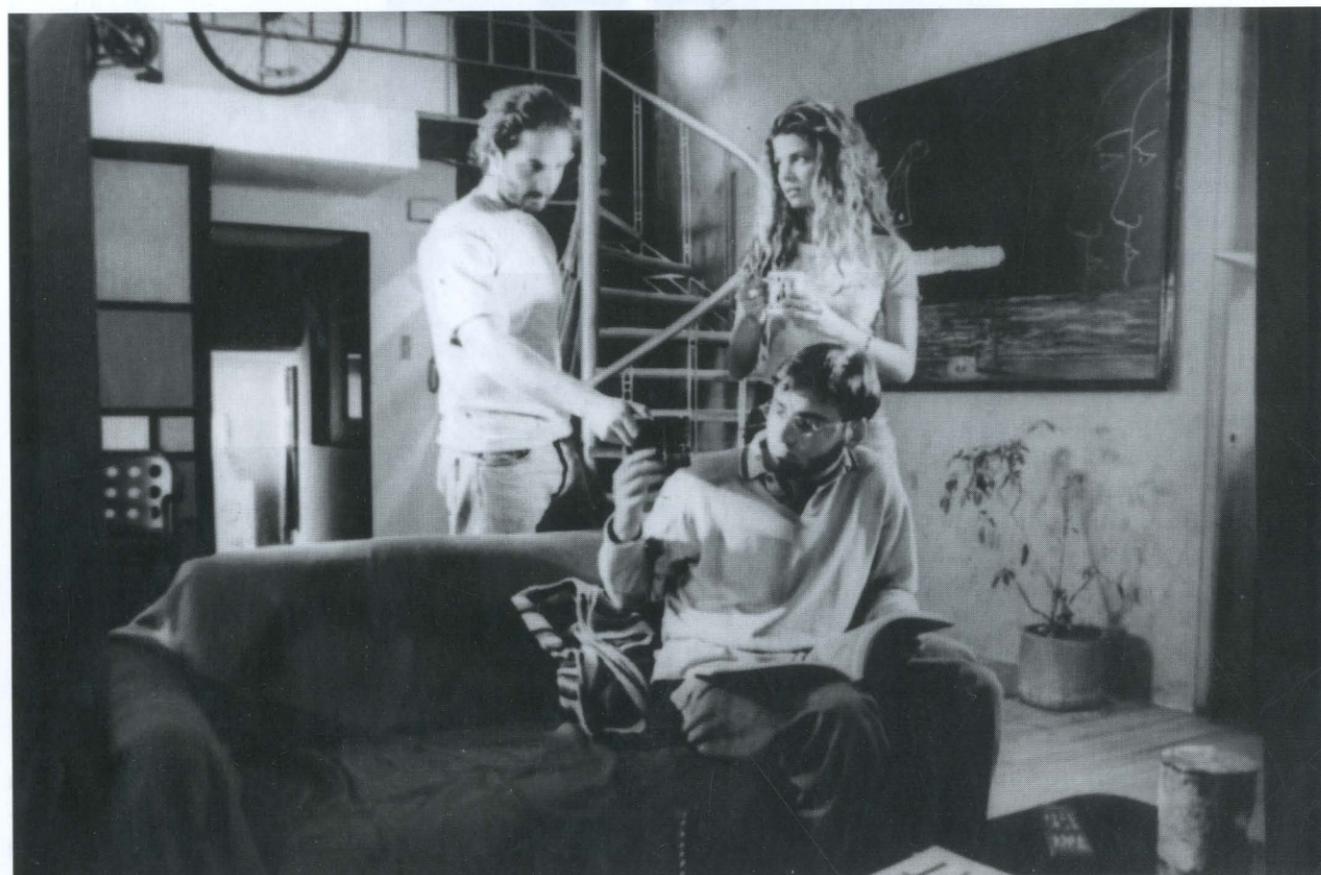


TUVE UN SUEÑO CONTIGO / GONZALO JUSTINIANO

una madre de religiosidad extrema. El mal parece dejar entrever una forma de existencia que estaría determinada desde siempre, en el espacio y en el tiempo. En sólo 27 minutos, Jorge Navas va registrando también los asesinatos registrados por los noticieros, de manera tan cotidiana e irracional, como ese zancudo que muere en las manos de Heriberta (interpretada por María Cardona) al otro lado de la pantalla chica. Es una circularidad: la niña se alimenta mientras ve la sangre en los noticieros y el zancudo se alimenta de su sangre antes de morir. La madre de Heriberta cree que su hija va a ser médica como su padre, pero lo que verdaderamente quiere ser es un vampiro. Ella no quiere crecer, le da temor llegar a la edad adulta, envejecer. No quiere llegar a ser como su madre y mucho menos quiere morir como su padre. Lee en un libro la historia de una princesa que guardaba su juventud y belleza gracias a que bebía la sangre de sus súbditos. Cree saber, entonces, cuál puede ser la cura para su mal. Tiene su libro de anatomía y su bisturí, y su infantil placer por el sabor de las gotas de sangre. El actuar de Heriberta, que no alcanza la libertad, se caracteriza por una voluntad que falla, que no cumple con aquello a lo que está destinada. Ella misma dice: "la sangre es la vida", frase que su madre considera una cochinidad, a pesar de que, de manera puntual, lleva a su hija a la iglesia para ver cómo el sacerdote degusta en un cáliz la amarga y densa sangre de su Señor: un Dios, cuya figura, en la mente de la niña aparece como violentado, ensangrentado y crucificado. El ídolo de un mundo violento y de una madre pasiva que deberá también esperar la muerte. La voluntad que falla está enlazada con la idea de la falibilidad y de la finitud humanas, ideas que, por contraste, indican la no finitud y la no fiabilidad como reguladoras de la acción humana. El fondo religioso que va a dar forma a la oposición finitud-infinitud, falibilidad-cumplimiento de una totalidad humana. *Alguien mató algo* está rodada en blanco y negro, experimenta un lenguaje audiovisual de carácter expresionista y hace referencia al cine mudo de principios de siglo, recreando una historia contemporánea en un contexto enrarecido, donde el vampirismo es asumido desde una óptica diferente.

KALIBRE 35: EN BUSCA DEL CALIBRE PARA CONTAR UNA HISTORIA

UMBERTO VALVERDE



KALIBRE 35 / RAÚL GARCÍA

El año 2000 nos muestra un *renacer* del cine colombiano. Siete películas se presentaron en la versión 40 del Festival de Cine de Cartagena y una de ellas, *Kalibre 35*, de Raúl García, tuvo el honor de abrir el evento. García, de 37 años, se inició en la música, tanto en el estudio del violoncello como en el de la guitarra clásica. En 1983 viajó a Bulgaria a realizar estudios de cine, televisión y fotografía. En 1990 obtuvo el título de Master of Arts con el escrito "Problemas de la traducción semiológica de la literatura al cine" y con su película *Palpando el tiempo*. Para acometer su ópera prima realizó más de 20 cortos y medimétrajes y se dedicó a la publicidad. *Kalibre 35* demoró tres años en posproducción y la financiación se logró gracias al apoyo de un productor independiente, el padre del director y el Ministerio de Cultura de Colombia. El guión

había conseguido una mención especial del jurado en el marco del XVIII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en 1996.

En el Festival de Cine de Cartagena fue escogida para la muestra oficial, en compañía de *Soplo de Vida*, de Luis Ospina, y con ella, compartió el Premio Especial del Jurado.

Kalibre 35 es la historia de cuatro jóvenes que intentan hacer una película y la única alternativa que encuentran posible para la financiación es robar un banco. El director nos dice: "Se narran todas las situaciones por las que pasan estos personajes que quieren hacer un filme, se ven los fragmentos de la película que los jóvenes quieren hacer y se muestran apartes de la cinta que finalmente uno de ellos logra concluir.

No es una película con un género definido: hay

elementos de suspenso, acción y melodrama".

Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, el director, Raúl García, también asegura que desea "crear una película actual, contemporánea, cercana a la cultura audiovisual, de allí la cantidad de tratamientos técnicos que tiene el filme, vídeo, color, blanco y negro, cine filmado en cine y vuelto a editar en vídeo".

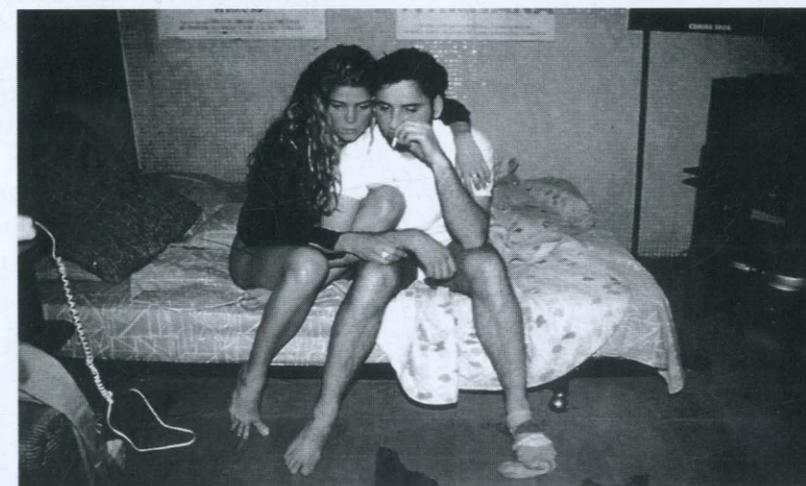
El director no realizó una acertada dirección de actores: Robinson Díaz, el de mayor recorrido, muestra una actuación postiza y acartonadamente teatral. Juanita Acosta nos entrega su frescura y perfecto registro visual pero es como una rueda suelta.

La película se cuenta a sí misma, se reitera, es excesiva en los ingredientes que la componen, sobra el vídeo y abundan sin sentido las acciones en blanco y negro, no existe criterio ni rigor en la utilización de estas técnicas. Aunque el director justifica los tres finales que tiene el filme, ciertamente sobran.

Kalibre 35 es la ópera prima de un director que tiene estudios académicos. Sin embargo, la hace posible a los 37 años. Como bien lo anota García, "sería bueno que un director colombiano no deje pasar diez años entre una película y otra".

Luis Ospina, entre la primera y la segunda, esperó 18 años. Es demasiado por que el cine es un oficio que se renueva aceleradamente. Por eso podemos encontrar que el director de *Solas*, Benito Zambrano, tiene 25 años.

Kalibre 35 no cumple con las exigencias de un público dominado y sojuzgado por el cine americano. Raúl García lo dice: "Es un híbrido. Contiene elementos de cine de autor y en ella los géneros se encuentran". Una película de esta naturaleza, con la historia que nos cuenta, debió establecerse en un género para darle más coherencia y fuerza al relato, obstáculo permanente de los directores colombianos. He ahí el dilema cuando se enfrente al público, el juez implacable.



KALIBRE 35 / RAÚL GARCÍA

KALIBRE 35

DIRECCIÓN: RAÚL GARCÍA

GUIÓN: RAÚL GARCÍA Y DARÍO DAGO GARCÍA

ELENCO: ROBINSON DÍAZ, JUANITA ACOSTA,

JUAN CARLOS VARGAS, MARIO DUARTE,

GUSTAVO ANGARITA.

COLOMBIA, 35 MM, 108 MIN., COLOR, 1999

CELEBRACIÓN

PAU ROVIRA

El filme *Celebración* (*Festen*, 1998) del realizador Thomas Vinterberg es un producto Dogma 95. Un filme capaz de conmover los puntos de vista, cambiar las perspectivas y el modo de mirar el mundo: en el último término, un producto que deja manifiesta su fe ciega en la potencia que posee lo cinematográfico. Vinterberg muestra la imagen en su profundidad, la despoja de sus vestidos de ficción y la muestra en su desnudez, el cuerpo y el esqueleto, la forma y la estructura y, así, quienes miramos nos vemos obligados y obligados a seguir un itinerario que, necesariamente, tendremos que recorrer con una piedra en los zapatos: el grano de la imagen (obtenido por el uso de una iluminación natural), los colores desvaídos, desaturados, los encuadres recortados por la presencia de objetos que ocultan la acción, el sonido en toma directa, así como la presencia de un montaje desestructurado, fuera de eje, *desraccordado*, mimético, causal y en cualquier caso, omnipresente que tiende a alterar espacio y tiempo a través de los saltos, hiatos o encabalgamientos (recordemos, por poner un ejemplo, el montaje de la secuencia de las duchas), provocan una baja fidelidad o carencia de ficción visual que erosiona y deválúa, que afecta la legibilidad de las imágenes y que no pretende si no traducir lo imprevisible de la existencia, una adherencia a una realidad "degradada", turbia e imprecisa en todos los aspectos.

Esta violencia gramática encuentra su correlato narrativo en la historia de la familia Kingenfeldt, cuyos amigos y parientes más próximos se reúnen para festejar y rendir homenaje al patriarca en su sesenta aniversario. Sin embargo, esta celebración familiar, este trayecto hacia el universo de la familia, microcosmos sobre el que se asienta la sociedad occidental, pronto se convierte en un descenso a los infiernos, un tratado que versa sobre el arte de la mentira y la naturaleza humana: malos tratos, intentos fratricidas, adulterio, racismo, incesto, hipocresía... El mundo familiar, inestable y servil, se descompone (como el de las imágenes) y nos ofrece su reverso más doloroso tratando de dar cuenta de la urgencia irreprimita de la existencia, con toda su carga de horror y deseo, de amor,

de locura, de muerte, de celos, de crueldad y resentimiento, de aspiración a la salvación y rescate pero también de perdición. Todo ello, filtrado por una cámara de agitados movimientos, de trazos inciertos (aunque sólo aparentemente, puesto que son escogidos en realidad con un rigor bien equilibrado), empuñada contra objetos y personajes que, en ocasiones, nos recuerdan los videos familiares por su capacidad de sorprender la intimidad de los mismos a través de su insistencia en recaudar y escudriñar los rostros, en registrar y espiar sus incontables muecas de dolor, desesperación o sorpresa. Una intromisión que se nos revela profundamente obscena al ser capaz de radiografiar los sentimientos, al dejar aflorar la rigidez opresiva, ese lado oscuro, que rompe el idilio familiar profanado ahora por la mirada del otro, transgrediendo el universo de lo íntimo, ese que por naturaleza es inaccesible a intromisiones ajenas. La vida íntima es secreta, ama y habita la clandestinidad. De esta forma, los espectadores y espectadoras avanzamos por nuestra propia cuenta y riesgo cada vez con más piedras en los zapatos, sin saber muy bien en qué dirección, sin poder distinguir, en ocasiones, entre lo grave y lo risible, entre la profundidad y la burla, entre la suciedad y la transparencia. La mirada de Vinterberg se desplaza y se detiene en cualquier lugar, de forma precaria e inestable, sin pudor ni reticencias: descubre los aspectos más íntimos, ridículos e inquietantes de lo real y representa todo aquello que se mueve más allá de la superficie de la estricta normalidad, haciendo imposible la ilusión, interrogándose sobre la incomprendible naturaleza de la verdad, celebrando y recreándose en el ritual de las imágenes.

CELEBRACIÓN / THOMAS VINTERBERG



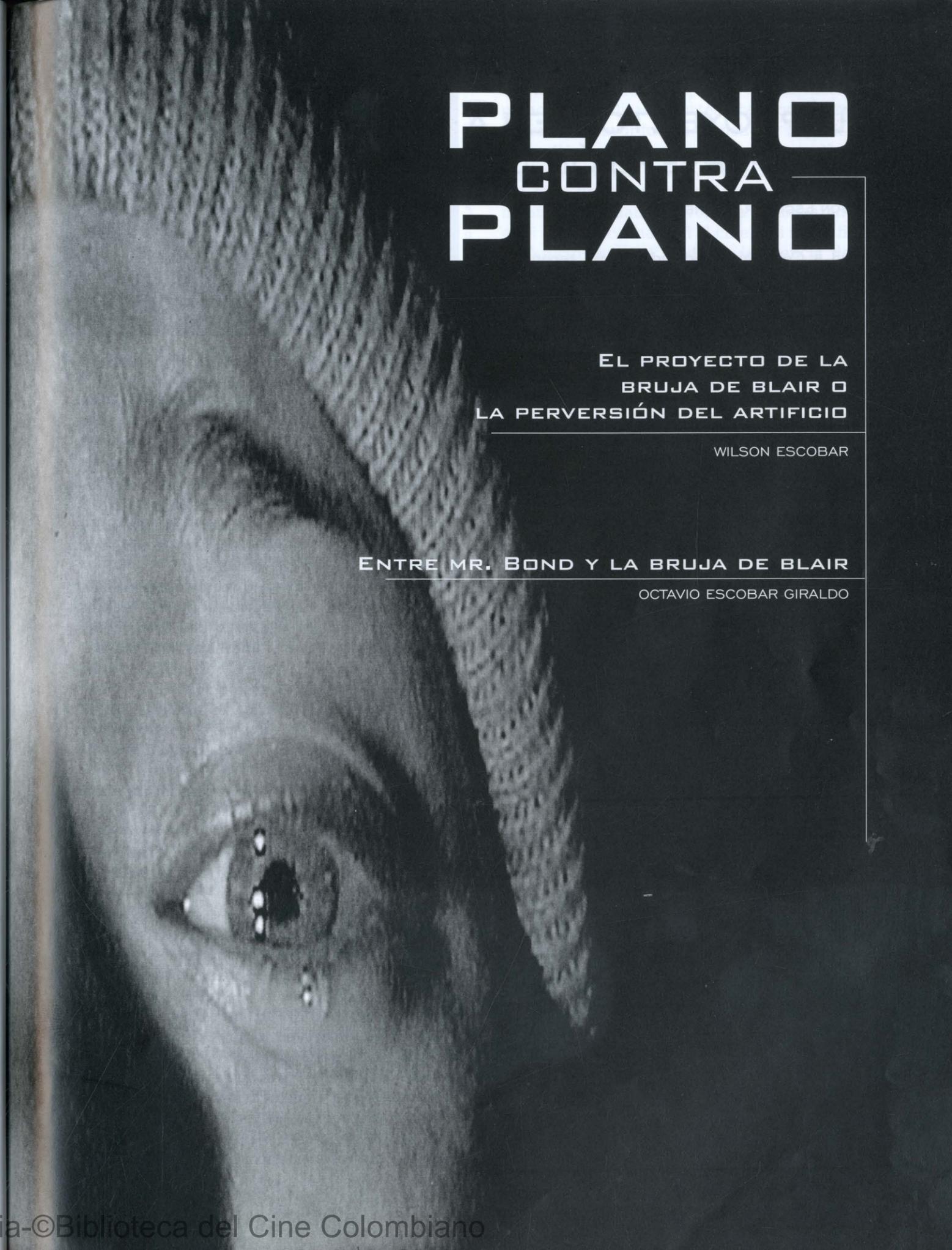
PLANO CONTRA PLANO

EL PROYECTO DE LA
BRUJA DE BLAIR O
LA PERVERSIÓN DEL ARTIFICIO

WILSON ESCOBAR

ENTRE MR. BOND Y LA BRUJA DE BLAIR

OCTAVIO ESCOBAR GIRALDO



EL PROYECTO DE LA BRUJA DE BLAIR O LA PERVERSIÓN DEL ARTIFICIO

WILSON ESCOBAR RAMÍREZ

Llegó a Colombia precedida de un reconocimiento entre los cinéfilos como una película de culto. En algunas salas comerciales se exhibió con la natural expectativa de ser la película del año, algo así como la sucesora del *Sexto sentido*, aquella intensa y depurada narración dramática hecha por el joven director Night Shyamalan. Incluso algunos ya entraron en el juego de reacomodar los anaqueles de las cien mejores películas para abrirle un espacio entre sus favoritas.

Los dialécticos espontáneos, que los hay por allí, se debaten entre incómodos extremos de considerarla bajo una nueva forma de Neorealismo, o del ya en desuso *Cinema verité*; hay quienes le sienten un tufo trasnochado de cine *underground*, y, desde luego, muchos, muchos espectadores, no encuentran en esta producción vestigios de un cine de calidad y de ritmo que les permita entender la razón del éxito internacional que la perfila como un verdadero suceso de la cinematografía actual. Su presencia ya, per se, inquieta a la gran industria cinematográfica y a las multinacionales de los finales felices.

¿Cómo una producción de tan bajo presupuesto y tan deliberadamente minimalista, carente de trucajes, y al margen de la necesidad planteada por los estudios y sus grandes monstruos de utilizar efectos especiales, puede competir en el mercado de la taquilla y salir airosa?

El proyecto de la Bruja de Blair se sitúa en una tímida corriente de cines independientes que, tanto en Estados Unidos como en Europa, intentan posicionar un mercado de producciones de bajo presupuesto, sin que ello los comprometa en la precaria clasificación de Serie B.

Su existencia supone un nuevo y renovado rostro de las premuras que hoy agitan la investigación tecnológica, incluso científica, del Séptimo Arte. Apostarle a un cine sin trucajes, precario en su puesta en escena, natural y pedregoso, es como rebobinar la película y regresar a los estados primarios de los hermanos Lumière, en abierto desafío a una conducta visual impuesta por los grandes estudios y cuyo

sustento pareciera hoy fijarse en la virtualización de la imagen y la sutura por computador.

Se puede hacer cine con rigor artístico y éxito comercial sin la parafernalia de la gran industria. Lo han dicho los aficionados que se dan cita año tras año en el Festival del Sundance Institute, fundado por Robert Redford. Lo ha hecho Robert Rodríguez, en México; Alejandro Amenabar, en España; Kiarostami, en Irán. Ello, sin mirar hacia atrás a la *Nouvelle Vague* o sin revisar el manifiesto de Oberhausen.

Eduardo Sánchez, joven director cubano (*Gabriel's Dream*) y el norteamericano Daniel Myrick, (montajista y director de fotografía), oficiando de directores y guionistas de *El proyecto de la Bruja de Blair*, ponen sobre el tapete algo más que una simple discusión sobre los coqueteos y las bofetadas del arte y la industria. Mirada como a través de un espejo, esta relación diferencial traduce a la antigua dialéctica de la realidad y la ficción.

Pero... ¿qué es un espejo?, se pregunta Armando Pereira en su obra *Deseo y escritura*: "Es justamente la imposibilidad de realización del deseo. Porque el espejo escinde el cuerpo de su imagen, porque hace de la carnalidad del cuerpo una sustancia ilusoria..."

Es el mismo espejo en el cual se mira el espectador cuando debe asumir una ficción como realidad, o una realidad como ficción. Su naturaleza es la de un ser ataviado por sus proyecciones y deseos.

¿Acaso no se trata del mismo ritual al que ha estado sometido el espectador ya desde *El viaje a la luna* de Georges Méliés? ¿No va el espectador al cine justamente a aceptar mentiras como verdades y vivir emociones con ellas? ¿Cuál es entonces la esencia del atrevido experimento de Sánchez y Myrick?

Si se acepta que el público reacciona de manera

diferente ante el horror real (un documental sobre el holocausto nazi) y las fabulaciones terroríficas (de dráculas, zombies, vampiros y otras especies menores), tal vez sea necesario revisar su actitud. En el primer caso se produce un profundo malestar y disgusto, que generalmente conduce a eludir cualquier pretensión ficcional o de espectáculo. En el segundo, existe un tratamiento social distinto: se producen diversos grados de aceptación y satisfacción, sentimientos y emociones dados por estímulos insólitos e intensos que parten del conocimiento o presentimiento previo de la ficción.

He allí un primer atrevimiento de *El proyecto*: su naturaleza es la de un documental revestido de ficción para enfatizar su sentido de verdad documentada. La cultura oriental define esta dialéctica con una conocida máxima: "Préstame la máscara, quiero parecerme a mí mismo".

El terror-fantástico, o género de *fanterror*, queda entonces fragmentado por la ilusión de realidad, cuya verdad permanece flotando aún después de concluida la ficción. Al espectador le cuesta trabajo aceptar, dentro y fuera de la penumbra de la sala, que los tres estudiantes sean actores contratados y que, en cuanto tal, encarnan personajes contruidos en la ficción de un guión. Sus creadores le han otorgado una desbordada "impresión de realidad" (clásico concepto semiológico), cuya base fundamental radica en la veracidad fotográfica sumada a la veracidad del movimiento. Christian Metz lo resume: "El movimiento aporta a la fotografía dos cosas: un índice de realidad suplementaria y la corporeidad de los objetos". En *El proyecto de la Bruja de Blair* la veracidad fotográfica y de movimientos de cámara está sometida al límite de la percepción, o al menos rompe la estructura de una cierta cultura de los sentidos que dicta lógicas y secuencias.

La intencionalidad de este drama ficcional planeado y realizado con técnicas documentales supone su mayor fuerza. Sánchez y Myrick van más allá de la apariencia de un *continuum* espacio-temporal y allanan la capacidad innata del cine de desarticular, desorganizar o fragmentar la realidad para volver a organizarla. Ese es el artificio connatural al cine, o si se prefiere, su "efecto especial". Esta es la esencia de su exitosa criatura: la doble construcción de un guión, o meta-guión, cuya primera fase se oculta más allá de la imagen, y en su etapa final se torna evidente en su narrativa.

Rodando en tiempo real (durante ocho días registraron 28 horas cámara), en condiciones extremas para los actores naturales, los *Chicos del horror*, como ellos mismos se llaman, proponen una manera de pervertir el artificio: otorgarle al ojo su naturaleza salvaje, como lo sostiene André Bretón. Es por ello que la mirada sorprendida, extraviada, horrorizada, desorientada, de Michael Williams, Joshua Leonard y Heather Donahue, es la mirada del espectador de comienzo a fin. Una mirada que no distingue silencios visuales porque no existen en cuanto tal, como no existe una idea de montaje propiamente dicha que ponga en evidencia -por su calidad de sutura- la lógica de una ficción.

¿Obra maestra?, ¿pequeño monstruo tercermundista engendrado por la perversión del artificio? Lo cierto es que *El proyecto de la Bruja de Blair* es un deliberado manifiesto de lo políticamente incorrecto en el cine.



EL PROYECTO DE LA BRUJA DE BLAIR

EL PROYECTO DE LA BRUJA DE BLAIR

ENTRE MR. BOND Y LA BRUJA DE BLAIR

OCTAVIO ESCOBAR GIRALDO *

¿Hay punto de comparación? De un lado, la última entrega de la serie cinematográfica más rentable de toda la historia, del otro, un filme realizado con mínimos recursos. El agente 007, el hombre del vodka-martini agitado, no revuelto, compite en las carteleras con un enemigo formidable: una presencia sobrenatural que ni siquiera se ve. Mientras Pierce Brosnan insiste con la frase que el fin de siglo escogió como la más famosa del cine: "Bond, James Bond", fuente de una gran cantidad de chistes malos, tres actores desconocidos se encierran en una carpa a medio armar para convencernos de que afuera, en un bosque ralo, insípido, habita el terror. Curioso enfrentamiento. Equipos con



EL MUNDO NO ES SUFICIENTE

más de un centenar de profesionales cada uno, viajan a diversos rincones del globo terráqueo para filmar, armados con todo lo que la técnica y las destrezas pueden brindar al Séptimo Arte, las escenas que demuestren que un hombre de carne y hueso puede ser, con entrenamiento y la flema inglesa necesarias, todo un héroe. En *El mundo no es suficiente* se proyecta una realidad gracias a que el director Michael Apted conoce y aplica todos los recursos narrativos que las tradiciones literaria y audiovisual han consagrado para hacer lo increíble, verosímil, para introducirnos otra vez en un mundo al que casi cuarenta años de existencia dan validez suficiente. Reforzadas todas las convenciones hasta con los guiños que tanto aprecian los incondicionales del espía con licencia para matar, artes y oficios crean la ilusión de que contemplamos hechos que suceden con total independencia incluso de la voluntad de Dios.

En *El proyecto de la Bruja de Blair* un grupito de aficionados se sirve de un presupuesto antiguo: la objetividad del registro cinematográfico, y de uno reinventado: mientras menos profesional

es, tal registro es más creíble -la informalidad de cierto periodismo televisivo es el modelo-, para insinuar una historia brindando al espectador los elementos mínimos, como en un video musical, sólo que en lugar de la estética habitual de MTV y la dependencia de la música -y del aura del intérprete, en muchos casos-, las imágenes reverberan descuido, inocencia prefabricada, con la intención de que los espectadores construyan sus propios miedos.

¿Es éste, en verdad, el combate entre la objetividad del documentalista y las sofisticaciones del creador de ficciones? Tomar la cámara y enfocarla, esté en el trípode, vaya en la mano o descanse sobre el hombro, es seleccionar un trozo de reali-



EL PROYECTO DE LA BRUJA DE BLAIR

dad, recortar la parte que nos gusta y destacarla. Cuando tal material pasa a la sala de montaje o de edición el proceso continúa y una realidad nueva aparece. ¿Hay más artificio en el artificio que se oculta o en el que es evidente? 007 es, con claridad meridiana, un personaje imaginario. Pasa de un continente a otro sin que lo afecten los cambios de horario o el retraso en los vuelos. A su alrededor sólo existen mujeres bellas que, envidiable situación, siempre se le entregan. En su vida no hay un momento de sosiego ni esos espacios muertos de la vida cotidiana, esa rutina fácil que lo carcome todo y, no obstante, la producción se empeña en realizar y ocultar a la perfección los efectos especiales y los trucos ópticos, persiguiendo el difícil ideal de la verosimilitud, el engaño justo para hacer un pacto con el espectador. Los muchachos de *El proyecto de la Bruja de Blair* están cumpliendo con una tarea. Las personas a las que entrevistan se ven muy normales y buena parte de las conversaciones que sostienen, mientras caminan por el bosque, son anodinas, insustanciales, "reales". El único rasgo exótico en ellos es su obsesión por filmar, la

extraordinaria frialdad que hace que hasta en los instantes más terroríficos insistan en tener encendida la cámara. Estamos frente a otra forma de transar con la platea, una menos tradicional, más riesgosa y, también, más sofisticada.

¿Cómo llegaron estas dos películas a nuestra cartelera? La primera por los medios habituales, canonizados por el mercadeo. La segunda, porque alguien le dijo a otro alguien que era buena, tal vez por Internet -¿un oscuro corresponsal de un hombre inválido en Austin, Texas?-, con o sin intención, se dio un dato que el ansia de novedad hizo válido, convirtiéndola en éxito cinematográfico que anuncia ya segunda y tercera parte, y una porción de la crítica puso su granito de arena reaccionando con laxitud y hasta con entusiasmo. (Periódicamente, el agotamiento y la mala conciencia, el cansancio de Hollywood, hacen que la crítica recomiende una mediocridad francesa, un policíaco oriental apenas pasable o el siempre deseado filme independiente. Deseosa de rupturas y genialidades, dispuesta a secundar el surgimiento de otras cinematografías, escoge un método errado para conseguirlo, desorientando al espectador, ahondando su recelo. La generosidad frente a los débiles consigue, paradójicamente, reforzar la confianza del público en los grandes estudios. Más interesante que *El proyecto de la Bruja de Blair* como espectáculo es el proceso que convirtió un ejercicio de estudiantes en un suceso mundial.

¿Justifican las películas los esfuerzos por venderlas? *El mundo no es suficiente* es, para mi gusto, la mejor de las películas de la serie protagonizada por Pierce Brosnan -merci Sophie Marceau-. Lejano del Bond duro, irónico y abrumadoramente viril que encarnó Sean Connery tanto como de la versión glamoroso-humorística de Roger Moore, sin las inocentes pretensiones shakesperianas de Timothy Dalton o la insipidez de George Lazenby, ya acostumbrado a recibir órdenes de una feminista y remiso a acostarse con un ejército de mujeres antes de eliminarlas con un brillo sádico en los ojos, el inglés elegante, caradura y misógino propició el desnudo de Úrsula Andrés y perdió millones en las mesas de bacará. Contempló, también, la explosión de un trasbordador espacial con las impasibles manos en los bolsillos o fumándose un cigarro. Ese representante de lo bueno, lo malo y lo feo de la Guerra Fría, el



EL PROYECTO DE LA BRUJA DE BLAIR

período de la historia en el que estadounidenses y soviéticos se divertían proponiéndole a la humanidad el holocausto atómico, es ahora un ser humano mucho más gentil, aunque lo sigan vistiendo los mejores modistos británicos y conduzca a la derecha como todo súbdito de su majestad. Moderados los efectos especiales, la arrogancia y la promiscuidad, adaptado mejor a su rol de hombre del nuevo milenio, el James Bond que nos anunciaron con vacilaciones en *Godeneye* (1995) está listo para afrontar a los nuevos espectadores.

Como ejercicio académico, *El proyecto de la Bruja de Blair* se beneficiaría de una menor duración. También frente al espectador. Al verla, es inevitable recordar producciones de bajo presupuesto -se le viene a uno a la cabeza el nombre de Roger Corman-, o películas como *Assault on Precinct* (John Carpenter, 1976), para no mencionar el célebre debut de Robert Rodríguez, aunque en ellos son mucho más visibles las influencias cinematográficas. Meritoria pero ineficiente, quedará en la memoria como una "terrorífica" experiencia de promoción.

*Profesor de la Universidad de Caldas



EL PROYECTO DE LA BRUJA DE BLAIR

LIBROS

POR OJO AL CINE
YO REGRESO A MI CIUDAD

(LEJANA APROXIMACIÓN AL CALI DE ANDRÉS CAICEDO)

SANDRO ROMERO REY

"Andrés Caicedo Estela es indudablemente la promesa del teatro colombiano. El Festival de Arte de Cali lo reconoció al admitir su montaje de la obra *"Las Sillas"* de Ionesco, premiada ya en el Festival estudiantil de arte de este año. Con él puede decirse que Andrés logra el escalafón del triunfo (...) Quiere que sus cualidades se aprovechen, que no se queden no más en *"Las Sillas"* y que después no tengamos que lamentarnos..."

Cuando Andrés hizo su montaje de *Las Sillas*, yo acababa de cumplir los diez años de edad y comenzaba a estudiar teatro en el naciente Departamento de Teatro Infantil de Bellas Artes, bajo la dirección de Ana Ruth Velasco. El TEC y Enrique Buenaventura habían hecho tolda aparte y la nueva Escuela consagrada a las artes escénicas era dirigida por su hermano Alejandro. En el Teatro al Aire Libre de la Tertulia vi, de pie, *Las Sillas* de Caicedo. Guardo buenos recuerdos de aquel montaje, porque las reiteraciones de Ionesco y eso que después se llamaría "Teatro del Absurdo", marcarían mi formación en las tablas durante mucho tiempo. No conocía a su director. En aquel entonces, mi papá me llevaba a las inauguraciones pictóricas de un sitio llamado Ciudad Solar y, con muchas advertencias, pude ver los montajes de *24 Horas en la Vida de Frank Kulak* y *El Convertible Rojo*, las "escandalosas" obras de vanguardia del Teatro Experimental de Cali. Muchos años después vine a saber que Andrés Caicedo, la persona a la que le he dedicado más devoción en el mundo, había actuado, sin tartamudear, como tenso discípulo del maestro Buenaventura. Pero no tenía por qué saberlo.

Cali era una ciudad joven y fascinante. Joven, porque nadie parecía tener más de veinte años.



ANDRÉS CAICEDO / FOTO EDUARDO CARVAJAL

Diario El País, Cali, Octubre 3 de 1969.

Yo estudié en el colegio San Juan Berchmans, y también, luego, (isiempre luego!) supe que el hombrecito en cuestión había soportado los mismos patios. Cali era fascinante, porque había muchos árboles y mucho viento, niñas hermosas e idealizables, Festivales de Arte y música go-go y ye-ye, Nadaístas y estudiantes que tiraban piedra, la Sonora Matancera y Tito Cortés, el ciclón vallecaucano. Mi entusiasmo por el teatro y la literatura se transformó rápidamente en pasión y sólo cuando me empezaron a dejar salir a la calle sin ir de la mano de mis padres, el cine vendría a ocupar también un lugar de privilegio. El Cine-club Nueva Generación (la competencia del templo cinéfilo de Caicedo) que funcionaba los sábados en el teatro Calima, fue el primer lugar donde descubrí el llamado Séptimo Arte, así, con mayúscula. En los primeros años de la década del setenta, mi papá me habló de un tal Ingmar Bergman que tenía que conocer y, gracias a su recomendación, ingresé por primera vez al Sancta Sanctorum del Cine-club de Cali, en el Teatro San Fernando, o San Fercho, para los iniciados. Creo que un ciclo compuesto por *Persona*, *Vergüenza*, *La Pasión de Ana* y *La Hora del Lobo* fue mi iniciación al rito sabatino del mediodía. Nunca llegué a imaginar que quien disponía la programación de aquel lugar fasci-

nante era el mismo jovencito que años atrás había descubierto en su puesta en escena de la obra de Ionesco.

Caicedo. Andrés Caicedo. Poco a poco su nombre se me fue haciendo muy familiar. Leí sus textos en la revista *Aquelarre* (allí se publicó su cuento *El Tiempo de la Ciénaga*), en la revista *Vivencias* (allí descubrí sus primeros textos alrededor del cine), en el diario *Occidente* y en el diario *El País*. Sus hojas mimeografiadas que se recibían en la entrada del San Fercho bajo la mirada vigilante de un portero de idéntico parecido a Christopher Lee, eran el misal necesario para la misa de los sábados. Creo recordar cuando comencé a acercármele. Una vez, de la mano de mi profesora de teatro Vicky Hernán-

ANDRÉS CAICEDO / FOTO EDUARDO CARVAJAL



dez, con quien logramos colarnos a una función abarrotada de público, en vísperas de la Semana Santa, donde se presentaba, en programa doble, *Edipo Rey* y *El Evangelio según San Mateo* de Pasolini. Gracias a Vicky, escuché su voz por primera vez. Me sorprendió su belleza y su tartamudez. En aquella época, el pelo largo ejercía sobre mí una admiración mucho más grande que la nostalgia y la envidia que me produce ahora. Poco a poco, me le fui acercando. Recuerdo en algún momento en que a Andrés le tocaba compartir programación con los dueños del Teatro San Fernando en funciones de medianoche, a la salida de la presentación de *Carrera contra el Destino* (*Vanishing Point*, con guión de Cabrera Infante), Andrés, sentado en la silla de cuero de la entrada, vociferaba; "Y-yo no p-programé esa p-pendejada" No, no hablaba de la película de Richard Sarafian. Se refería a un afiche que anunciaba en la puerta la película *A Hard Day's Night* de otro Richard, el odiado Richard Lester. Bien es sabido que a Caicedo los Beatles le producían un fervoroso rechazo, tan grande como su pasión por los Rolling Stones. Y, claro, estaban los Rolling Stones. Yo los descubrí tarde, porque, por desgracia, nací tarde. El primer disco que tuve fue *Through the Past Darkly*, en homenaje a la muerte de Brian Jones. Es decir, cuando las posiciones del 69 ya se habían extinguido. Luego tuve *Get yer ya-ya's out*, que todavía me sé como si yo lo hubiera compuesto. Y todos los sábados, tiempo después (después, después, siempre después) estaba la música del Cine-club de Cali, antes de las proyecciones. Allí no sonaban. Aullaban los Rolling Stones. Trepidaba el Teatro con la música de los Rolling Stones. Unos años más tarde, sería la salsa. Pero eso fue unos años más tarde. No nos adelantemos, porque la exhibición de *Gimme Shelter* de los Hermanos Albert & David Maysles en el San Fernando fue para mi un descubrimiento del cual no me he podido recuperar. Ahora es muy fácil repetir una película, gracias a la mentirosa comodidad del video. Pero en aquella época (me siento como si hablara de la Edad de Piedra, de la Piedra Rodante) aprender de cine era tan difícil como aprehender el cine. Y repetir un film era lo mismo que coronar, con todas las connotaciones que este verbo tiene en nuestros días. Sé muy bien que he visto cincuenta y dos veces proyectada la película de los Stones, porque lo tengo anotado en mis viejas libretas. Y esa emoción cinéfila se la debo a

Caicedo. Sin ponernos de acuerdo. Era un deber que todo fanático que se respete debe cumplir, si quiere llegar al cielo del rocanrol.

Y entonces empecé a leer las críticas de cine de Andrés. Aún guardo como un precioso tesoro su comentario sobre *Muerte en Venecia* de Visconti, película por la cual él sentiría menos pasión con el correr de sus rápidos años. Era fácil leer a Caicedo en los años setenta. En las hojas del Cine-club. En los periódicos. En las revistas. A partir del año 74, en su propia publicación: *Ojo al cine*, de la cual vieron la luz cinco números. Si uno estaba interesado, su prosa de prisa tenía siempre una cita con un puñado de lectores que lo seguíamos con admiración creciente. En el año 75 apareció publicado su primer relato largo, o novela corta, como se quiera, en las Ediciones Piratas de Calidad, gracias a la benevolencia de su madre. Se llamaba *El Atravesado*. En esa edición casera había muchas claves felices para sus primeros adictos; la presentación de Jaime Manrique que parecía escapada de las mismas teclas compulsivas del novelista; el cuento *Maternidad*, "su obra maestra", según sus palabras, en entrevista con el escritor Umberto Valverde. El mundo de las pandillas, la marginalidad, la violencia, la música, la narración en segunda persona, todo, conformaba un relato lleno de logros y felicidad literaria. Comenzaba lo mejor.

Poco después, Colcultura, en el Número 17 de su colección de literatura titulada *Obra en Marcha 2*, incluyó el relato *Pronto: ... sus deliciosas Memorias de una Cinesífilis* que anunciaban la prosa de un profundo conocedor del cine, la literatura y las pasiones desmesuradas. Allí se encuentra lo que mejor supo Andrés escribir en la vida; la mezcla sistemática de ficción y realidad, la autobiografía y las trampas de la imaginación, la cinefilia y la obsesión inclemente por la creación. Este cuento venía con el anuncio de la publicación en breve de su novela *Que Viva la Música*, la cual nació para el mundo cuando su autor decidió cerrar los ojos para siempre.

En los meses que antecedieron a la muerte de Caicedo, sus textos se fueron volviendo cada vez más radicales y desencantados. Publicó su ensayo sobre Marlon Brando y luego sobre *Duelo de Gigantes* (*The Missouri Breaks* de Arthur Penn). Los acompañaron sus escritos sobre Kim Novak, sobre *Hollywood desvestido* y sobre el genio de Jerry Lewis. El viernes 4 de marzo de 1977 en horas de la mañana vi a

Caicedo, o al menos creo haberlo visto, sentado en el Restaurante Los Turcos con su compañera Patricia Restrepo. Allí lo veía uno siempre, cerca a la cartelera que anunciaba las películas del Cine-club. Sí. Los Turcos parecía un sitio diseñado por la pandilla salvaje del Cine-club de Cali. Había afiches de *La balada del desierto* de Sam Peckinpah, de *El restaurante de Alicia* de Penn y de *El discreto encanto de la burguesía* de Buñuel. No era extraño encontrarse allí a Caicedo, como no era extraño encontrarse a Valverde, a Fernando Cruz, a Luis Ospina a Carlos Mayolo, al loco Guerra o a Jaime Azcárate. Lo extraño fue ver a Andrés por última vez. En las horas de la tarde, cuando salí de mis clases de teatro, Pablito, el desaparecido mesero que hizo un pequeño personaje en la película *Agarrando Pueblo*, me dijo que Caicedito se había suicidado. Me dio rabia. ¿Cómo así que se iba sin mi consentimiento? Corrí al Edificio Corkidi para comprobar que todo era una colosal mentira, pero el silencio de la Avenida Sexta comprobó lo inevitable.

Al día siguiente, se exhibió la película *Los Olvidados* de Buñuel. A la entrada del teatro estaba Rodrigo Vidal, mientras sonaba *Angie* a todo pulmón. "Ahí está la música que le gustaba al hombre". Me dijo, con esa forma tan caleña de decir "el hombre", como si se tratase del único ser humano sobre la tierra. Antes de comenzar la proyección, sonó la voz de Ramiro Arbeláez por el micrófono del teatro que dijo algo así como; "desde hoy y para siempre el Cine-club de Cali se llamará Cine-club Andrés Caicedo. Andrés ha muerto ¡Que viva Andrés". Y arrancó la proyección. No hubo pasado el primer rollo, cuando una pandilla de iconoclastas delirantes entró al teatro, se paró frente a la pantalla y suspendió las imágenes del film. De allí en adelante siguieron las exigencias del delirio, en la Fuente del Parque Panamericano. Allí, entre los discursos alados de Luis Fernando Vásquez y José María Borrero, comenzó el mito de Caicedo.

Se sabe que Andrés recibió el primer ejemplar de su gran novela el día que tomó la decisión fatal. Desde esa época, han aparecido once ediciones de *Que Viva la Música*, sin contar las piratas, ni las traducciones al italiano y al alemán.

Su obra se lee, se relee, se monta, se cita y se recita con una fascinación que cada día sorprende más y más. Unos meses después de su muerte, salió publicado en Medellín su libro *Angelitos Empantanados o Historias para Jovencitos*, editada por jóvenes suicidas de la capital de



ANDRÉS CAICEDO / FOTO EDUARDO CARVAJAL

Antioquia. *El Pretendiente, Angelita y Miguel Angel y El tiempo de la Ciénaga*, los relatos que lo componen, consolidaban el talento de Andrés, siempre juvenil, siempre divertido, siempre con la feliz amargura que lo acompañaría para siempre. Después, nada se supo.

Los pocos buenos amigos de Caicedo, guardaron silencio. Gracias a la complicidad de Hernando Guerrero, tuve la gloriosa fortuna de visitar a los padres del escritor y de proponerme voluntariamente como organizador del archivo de mi desaparecido maestro. Nellie y Carlos Alberto aceptaron y durante varios meses viajaba todas las tardes a Ciudad Jardín para colocar en su sitio los miles y miles de folios escritos por Andrés en vida. Luego, en compañía de Luis Ospina comenzamos a darle cuerpo a esa cantidad impresionante de talento concentrado hasta que, en 1984, publicamos el libro *Destinos Fatales*, con toda su obra narrativa inédita incluyendo la novela inconclusa *Noche sin Fortuna*, una absoluta obra maestra.

Y desde esa época comenzamos a gestar un volumen que, siempre lo quisimos, debería llamarse *Ojo al Cine*. Han pasado quince años y esta colección de textos son, por fin, compartidos con los lectores. Es grande, porque así lo quería su autor. Faltan sus cartas y sus guiones, porque ello daría para otro volumen de propósitos distintos. Por encima de cualquier otra consideración, lo más importante de este libro es dar cuenta de cómo la pasión por las imágenes proyectadas fue una de las más profundas y magníficas obsesiones que tuvo Andrés en vida. Tanto o más que la literatura, que los Stones, que Richie Ray & Bobby Cruz a quienes, por fortuna, no tiene qué oír ahora. Aquí están consignados casi diez años de trabajo ininterrumpido, donde se demuestra a la saciedad que Andrés Caicedo no fue un muchachito exótico con un delirio tanático por culpa de las drogas, sino un creador en todo el sentido de la palabra, con una disciplina y un rigor de hierro, que lo hicieron producir todo lo que produjo en tan poquitos e intensos años. Hemos deseado que aquí esté todo; desde sus boletines del cine-club, hasta sus ficciones cinematográficas, desde sus entrevistas, hasta sus análisis más profundos; desde sus crónicas del Festival de Cine de Cartagena, hasta sus fascinantes editoriales iconoclastas.

Andrés Caicedo inauguró una nueva manera de abordar la crítica de cine en Colombia. No fue un crítico oficial ni un apologista de las distribuido-

ras. Fue un provocador a quien le gustaba de su oficio "lo audaz, lo irreverente". Atacaba lo que el gusto común consideraba "artístico" y adoraba aquello que consideraba imperfecto "pero vivo", según palabras de Miguel Marías, su amigo epistolar. Sus textos son excesivos, desmesurados, histéricos, comprometidos y tercicos, pero allí hay cuenta de una época y, sobre todo, de un ser humano irrepetible. Es una lástima que no hayan quedado análisis definitivos de sus películas favoritas (*La noche de los muertos, Psicosis, Parásitos asesinos, Gimme Shelter, Traiganme la cabeza de Alfredo García...*) pero también hay otra colección atortolante de textos que no sólo son piezas memorables de la crítica, sino también de la literatura.

Desde que se murió Andrés, he publicado una veintena de artículos sobre su obra, me he encerrado a organizarla, he colaborado con Luis Ospina en la realización de su documental *Andrés Caicedo: Unos pocos Buenos Amigos* (1986), he colaborado con Eduardo Carvajal en la recuperación de sus fotos, he realizado diecisiete horas con la Radiodifusora Nacional de Colombia tituladas *Toda la Música de Que Viva la Música*, he montado su obra de teatro *El Mar*, con la cual nos acercamos ya a las cien representaciones, he puesto mi voz en el montaje de los *Angelitos Empantanados* del teatro Matacandelas de Medellín, he estado en París en la supervisión y presentación de la traducción de *El Mar* al francés. Cada uno de estos trabajos involuntarios me llenan de alegría, pero nunca la he sentido tanta como con este *Ojo al Cine* de quince años. Siento que se cierra un ciclo y se abre otro. Se abre el camino para que los lectores, para que los cinéfilos, para que los amantes de la escritura y del universo de Andrés Caicedo Estela llenen por fin la página y redescubran al eterno adolescente de veinticinco años que se devoró la vida para que otros muriéramos de felicidad con sus palabras.

Hay fuego en el veintitrés.

(Este texto fue leído por su autor para el lanzamiento del libro *Ojo al Cine* de Andrés Caicedo, el 25 de octubre de 1999 en el Museo La Tertulia de Cali).

Andrés Caicedo. *Ojo al Cine*. (Seleccionado y Anotado por Luis Ospina y Sandro Romero Rey). Grupo Editorial Norma. 541 páginas. Primera edición. Octubre de 1999.

CINE PARA LEER

TRES TEXTOS DE, SOBRE Y CON BUÑUEL

OCTAVIO ARBELÁEZ TOBÓN

Si aún viviese, don Luis de Calanda cumpliría cien años, razón que ha motivado el año Buñuel en el que se reconstruye todo su imaginario cinematográfico, literario, y, ante todo, la vida que le tocó en suerte compartir con las grandes figuras de su generación, el triunvirato de la residencia de estudiantes de Madrid: Dalí, Lorca y el mismo Buñuel. Los tres libros que a continuación se reseñan son testimonio de su tiempo.

Conversaciones con Buñuel,
Max Aub

En sus diarios Max Aub escribiría: "Se me propone hacer un libro sobre Buñuel. Me tienta. Es toda mi vida: el cine, el Madrid de la residencia, Dalí, Federico, el surrealismo; la guerra, el exilio. Siempre y cuando Luis esté dispuesto a autorizarme a escribir lo que recuerdo y lo que me ha contado y quiera contarme lo que no sé".

Como es de suponer, esta labor era poco menos que imposible, pues el encargo era novelar su relación generacional con Buñuel. Viaja, entonces, desde México y se encuentra con su amigo, alrededor de algunos whiskies y camparis, pero "...miente, como todos, a medias, calla lo que le conviene, como es natural... tendré que escribir dos libros...". Procede, pues, a una paciente labor que le llevaría trece años y aún quedaría inacabada, en realidad el libro nunca llega a existir, y póstumamente ve la luz con el nombre de *Conversaciones con Buñuel...* seguidas de cuarenta y cinco entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés.

Existe la tendencia generalizada a creer que se puede llegar a tener un mejor y mayor conocimiento de la obra de un autor, a partir de sucesos o anécdotas contadas por amigos, conocidos o familiares. Pero si quien nos cuenta las historias es el mismo autor, y además es un maestro del arte de la provocación, es casi inútil querer deducir nada. Todos mienten como señala Aub en sus diarios, lo que es absolutamente normal pues, ¿de qué sirve la realidad en un mundo de fantasía donde proyectamos nuestros sueños en imágenes?

"¿Quién me dice que el problema fundamental de las películas de Buñuel es la castración o la impotencia? No de una, de todas. ¿O lo soñé? ¿O lo dije yo?, Espero que no por que es la verdad..."

Buñuel por Buñuel, Un segundo pretexto

Tomas Pérez Turrent y José de la Colina, charlaron sobre el cine y la vida con Buñuel entre el 75 y el 77, en su casa, en cafés, bares y noches y días sin fin.

Aquí encontramos testimonios esclarecedores en torno a la infancia legendaria del cineasta aragonés, pasando por su vasta filmografía de cineasta español que se mantiene haciendo cine español en México, Francia y Estados Unidos.

Desfilan amigos y enemigos, peligrosamente abordados por el humor acerado de don Luis, trozos de biografía, recuerdos, literatura, cine y vida, política en tono pesimista, y ese hecho constante en su vida, de alejarse como un fantasma libertario de la realidad que lo circunda para reflejarla de una manera más adecuada. Y, si no, que lo diga el lector a partir de esta conversación:

Perez Turrent: ¿Qué hay en el saco que lleva a la espalda el protagonista de *Ese obscuro objeto del deseo*?

Buñuel: ¿Qué creen ustedes que podría llevar?

De la colina: Todo lo que arrastraba con las cuerdas el protagonista de *Un perro andaluz*.

Perez Turrent: O sus fantasmas, el de la libertad, los del deseo...

Buñuel: Yo sólo veo un hombre que lleva un saco a la espalda y camina junto a una mujer, y se alejan.

Perez Turrent: Con esa imagen podríamos terminar el libro.

Buñuel: Entonces terminado. Podemos tomar una copa ¿Qué beben ustedes?.

Autor por excelencia, evasivo por gusto, amigo de escuchar toda suerte de especulaciones que se hicieron en torno a sus películas, permite en este libro Luis Buñuel una aproximación a su obra, en que, con relativa sinceridad y sencillez, responde como creador a la mirada que los curiosos quieren echar a su obra.



ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO / LUIS BUÑUEL

Mi último suspiro, Carrière- Buñuel

Más conocidas en nuestro medio, estas memorias que en realidad escribe Jean Claude Carrière, presentan el desgarramiento interior de un creador que ha asistido a la guerra, la vida, la muerte, y que ha sabido traducirlas en imágenes sugerentes. Búsqueda de la verdad interior, sinceridad, descripción minuciosa de la pérdida progresiva de facultades físicas con el consiguiente abandono de los placeres de los que tanto disfrutaba, el lento paso del tiempo cuando la pérdida paulatina de la vista lo aleja de la lectura y la sordera le privaba de la música, el paso del tiempo que deja asomar la temida vejez. Pero también abunda en anécdotas como la de aquella prostituta que conociera en París en el Boulevard des Capuchines, a la que le faltaba una pierna y quien ejercía su noble oficio apoyada en una muleta, pese a lo cual resultaba la más atrayente y la que más clientes tenía. Y abunda en pensamientos de diversa índole: "...La lluvia crea siempre las grandes naciones..". "Para alcanzar cualquier belleza me parece que son necesarias siempre tres condiciones: esperanza, lucha y conquista". Esto decía Buñuel poco antes de exhalar su último suspiro.



FELLINI, GIULIETTA Y CAETANO

En octubre de 1997, Caetano Veloso protagonizó tres noches de conciertos en un teatro de San Marino invitado por la Fundación Fellini. Una hermana del gran Federico le propuso la idea de realizar este disco. La crítica lo ha recibido con un gran entusiasmo. De hecho, los adjetivos utilizados han sido "delicioso", "estimulante", "magnífico", y es que la propuesta musical de Caetano, que actúa solo o en una pequeña agrupación que dirige el maestro Jaques Morelenbaum, es maravillosa pues Caetano ha hilado sus evocaciones del cine felliniano con vivencias de sus años de infancia en Santo Amaro, Bahía, recuerdos como las apariciones de un faquir, el ángelus, los bailes de colegio, etcétera. La clave del cine de Fellini, según Veloso, estaba en el "sentimiento de recuperación metafísica del tiempo perdido". De acuerdo con ese objetivo, aquí interpreta joyas de Nino Rota en italiano y en portugués, aparte de canciones de otros autores que ilustraron imágenes fellinianas, firmadas por Irving Berlin, o Damaso Pérez Prado. Esas piezas cinematográficas encajan en un repertorio dominado por las composiciones de Caetano, y de otros músicos brasileños: la bossa nova pionera llamada *Chega de Saudade*, "tan fundamental en la formación de mi sensibilidad como *La strada* o *Come prima*, que posee la gracia inocente con que Fellini abordaba el kistch urbano", siempre según Caetano. Pina Bausch, Tonino Guerra, o Mastronianni también son evocados, en este recorrido embriagador, por los vasos comunicantes de una memoria que inspira al cantautor brasileño y le comunica con el corazón del cineasta italiano y su esposa la Giulietta de los espíritus.



AMERICAN BEAUTY

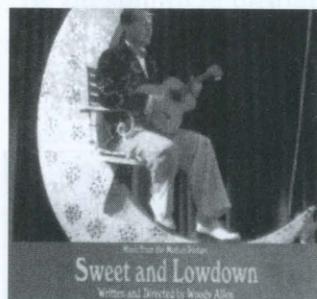
La sobrevalorada película ganadora de tantos premios, ha tenido como sus adjetivos referenciales el de ser original e impactante. La banda sonora no lo es tanto pero tiene rasgos de gran calidad. Abre y cierra el disco Thomas Newman con dos partes del score que, sin caer en lo macabro, captura a la perfección la visión de la muerte y la atmósfera que se refleja en la cinta. Elliott Smith propone uno de los mejores temas con "Because", un cover de los Beatles bastante bueno. De ahí en adelante se suceden producciones musicales de los años 50 y 70, con agrupaciones como The who, hasta llegar a los 90 con Gómez. Por suerte la música de Newman no es fácil de olvidar.

BANDA SONORA



TODO SOBRE MI MADRE: IGLESIAS, CON ALMODÓVAR

El músico vasco Alberto Iglesias, nada tiene que ver con el gallego-madrileño Julio, pero es tanto o más ilustre. De hecho, en el mundo del cine español ha trabajado con Carlos Saura y Julio Medem e inicia su trabajo con Almodóvar justo cuando éste aborda el melodrama como su forma de expresión definitiva. *La flor de mi secreto*, *Carne trémula*, y *Todo sobre mi madre*, revelan la maravillosa intuición y conocimiento que tiene Almodóvar sobre el universo femenino. Esa misma intuición la posee Iglesias con respecto al drama y sus texturas, lo que da como resultado composiciones a veces tristes, reflexivas, con "aire de tango", como diría nuestro Mejía Vallejo, pero con un fondo siempre melancólico, muy acorde con el viaje de la protagonista alrededor de su propia vida. Cierra el disco "Tajabone" del francés Ismael Lo, una verdadera joya que enmarca el retorno de Manuela a la Barcelona de sus amores.



LA ULTIMA DE WOODY ALLEN: "SWEET AND LOWDOWN"

En este disco, Woody Allen, de quien para todos es conocida su afición al jazz, hace pedagogía musical con la figura de Emmet Ray, un guitarrista de jazz de los años treinta interpretado por Sean Penn que nunca existió. Lo que toca en la pantalla el señor Penn es en realidad interpretado por dos grandes guitarristas de jazz contemporáneo. Son ellos: Howard Alden y Buck Pizzarelli. También hay grabaciones originales de Bunny Berrigan y Sydney Bechet, que contribuyen, conjuntamente con el arreglista habitual de Allen Dick Imán, a crear una banda sonora digna de ser conservada.



VISTO Y NO VISTO

EL INFORMANTE

MICHAEL MANN

LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA

TIM BURTON

EL COLECCIONISTA DE HUESOS

PHILLIP NOYCE

STIGMATA

RUPERT WAINWRIGHT

LAS CENIZAS DE ANGELA

ALAN PARKER

EL INFORMANTE

MICHAEL MANN



EL INFORMANTE / MICHAEL MANN

No es otra película sobre pleitos a grandes empresas tabaqueras. Ni sobre abogados íntegros o corruptos y testigos clave con pelotas suficientes para jugársela, aunque todo esté ahí. El dilema, sobre todo, trata del precio del poder. No sólo en las grandes y poderosísimas empresas tabacaleras con tentáculos en infinitos y variados negocios, sino también del poder que puede ejercer la gran prensa. La que realmente crea opinión, que si defiende o ataca algo o a alguien, le produce un daño irreparable. La que cuando denuncia lo hace portando la bandera defensora de los derechos humanos y de la libertad de expresión.

Una tabaquera despide a un ejecutivo, discreto, pero que no comulga con ruedas de molino. Y bajo forma de acuerdo leonino le obliga a silenciar, las oficialmente negadas, sus ansias adictivas que tiene a un cigarrillo. Pero todavía más repugnante es que una cadena televisiva, bastión de la información libre, persiga al ejecutivo para que lo cuente todo en exclusiva. Y cuando la noticia ya es pública, la cadena no la emite porque entonces la presionada es ella.

Todo es bueno en la película pero no engancharía como lo hace si no fuera por esa extraordinaria cualidad del guionista y director Michael Mann: cuenta la historia bajo el punto de vista de las personas que viven en los hechos y las coloca a la altura del espectador, quien no tiene más remedio que mojarse. Ya lo hizo en *El último mohicano* y en *Heat*. Los personajes eran de carne y hueso, para bien y para mal. En *El informante* hay una historia bien construida y la cámara sirve al tema. Las casi tres (cortas) horas, comienzan con un reportaje público en un país árabe, de esos que prestigian por años. Ahí están el trabajo, la fuerza de un gran medio y la soberbia y sensación de poder del conductor del programa, cuya imagen es una institución. Seguir las luchas del productor del programa, Al Pacino, y del ejecutivo despedido, Russell Crowe, es menester por lo que se dice y por cómo está dicho.



EL INFORMANTE / MICHAEL MANN



LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA / TIM BURTON

LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA

TIM BURTON

"De pequeño hacía lo que les gusta hacer a los crios: ir al cine, jugar y dibujar. Nada de particular. Lo que es más raro es querer seguir haciendo lo mismo a medida que creces", decía Tim Burton. Y es que su cine no es más que un juego, sólo que de pequeño tenía lápiz y papel y ahora tiene unos cuantos millones de dólares para montarse su tren eléctrico particular. En *Sep Hollow* toma un relato de Washintong Irving, bien contado, pero sin apenas trama, para desarrollar una película, le da la vuelta, cambia personajes, inventa otros y lo rodea de su inconfundible atmósfera, de un diseño de producción espectacular y las notas de Danny Elfman, su habitual trovador.

Ambientada en una pequeña aldea, un jinete sin cabeza se dedica a cortar las susodichas de los pobladores. Para resolver el enigma, acude un Sherlock Holmes pasado por la batería de Burton: cobarde, poco intuitivo y enamorado. Allí se encuentra con un pueblo de oscuro pasado que recuerda a los de las películas de Hammer y las adaptaciones de Poe que hizo Roger Corman (de los que Burton es admirador). No faltan los autohomenajes (el obligado cementerio y, de nuevo, la calabaza del Jack Skellington de pesadilla antes de Navidad) y otro homenaje a Frankenstein (siempre presente, desde su corto *Frankenweenie*), esta vez al de James Whale y el molino de viento. Quizá la

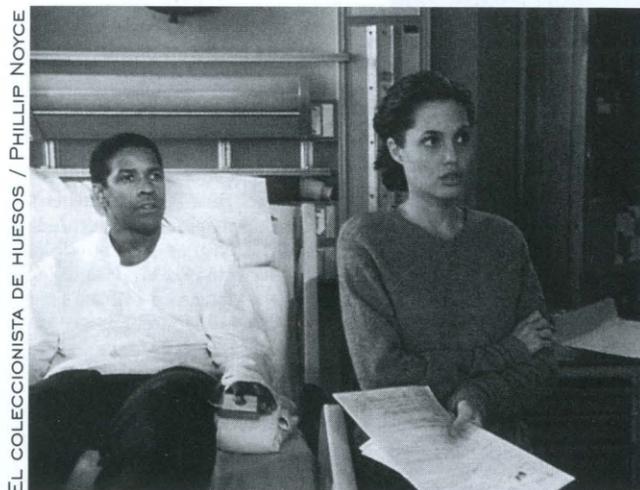
trama detectivesca sea lo de menos (de hecho, se ve que a Burton le importa un pimiento, porque la resuelve de una tacada con una serie de flashbacks poco atractivos), y se le vuelve a notar cierto desorden narrativo (el guión es de Andrew Kevin Walker, el de *Seven*, pero han metido mano Kevin Yagher y Tom Stoppard, quizá demasiada depresión). Pero el lirismo de la historia, su incofundible humor negro y el romanticismo que desprenden sus personajes hacen de *Sleety Hollow* otro gran Tim Burton.



LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA / TIM BURTON

EL COLECCIONISTA DE HUESOS

PHILLIP NOYCE



EL COLECCIONISTA DE HUESOS / PHILLIP NOYCE

Es una película de género de arriba a abajo. Bien rodada, sin truculencias y con Denzel Washintong, que siempre alegra la vista, aunque aquí un poli parapléjico tras un accidente, los de vestuario camuflan muy bien sus estupendas cachas. El guión engancha la solución del caso por los pelos. Lo mismo ocurría en *Seven*, las cosas son como son. Mientras: la presentación del chico, la exposición de los primeros asesinatos, la policía trabajando en equipo o matándose entre ellos por competencias, por parcelas varias de poder, el descubrimiento paulatino de ella acerca de la clase de tipo que es él, etcétera, son un buen rato de genuino cine *yanki*. Un poli inmovilizado, una joven politraumatizada y otros polis, consecuentes unos

y malos otros, tratan de localizar a un asesino que va dejando claves de su próximo crimen. Hay historia de amor latente y *happy end* un poco tontorrones. En cambio, los elementos tecnológicos (los de ficción, referidos a la investigación del caso, y los utilizados para la filmación) son interesantes. O sea, él no es el cotilla de la ventana indiscreta y la trama tan original como *Seven* -ni se pretende-, pero las dosis de intriga, suspenso y sobresaltos (como suele ocurrir últimamente, más por sonido que por visión) conforman una película que se ve a gusto. Y está Denzel.

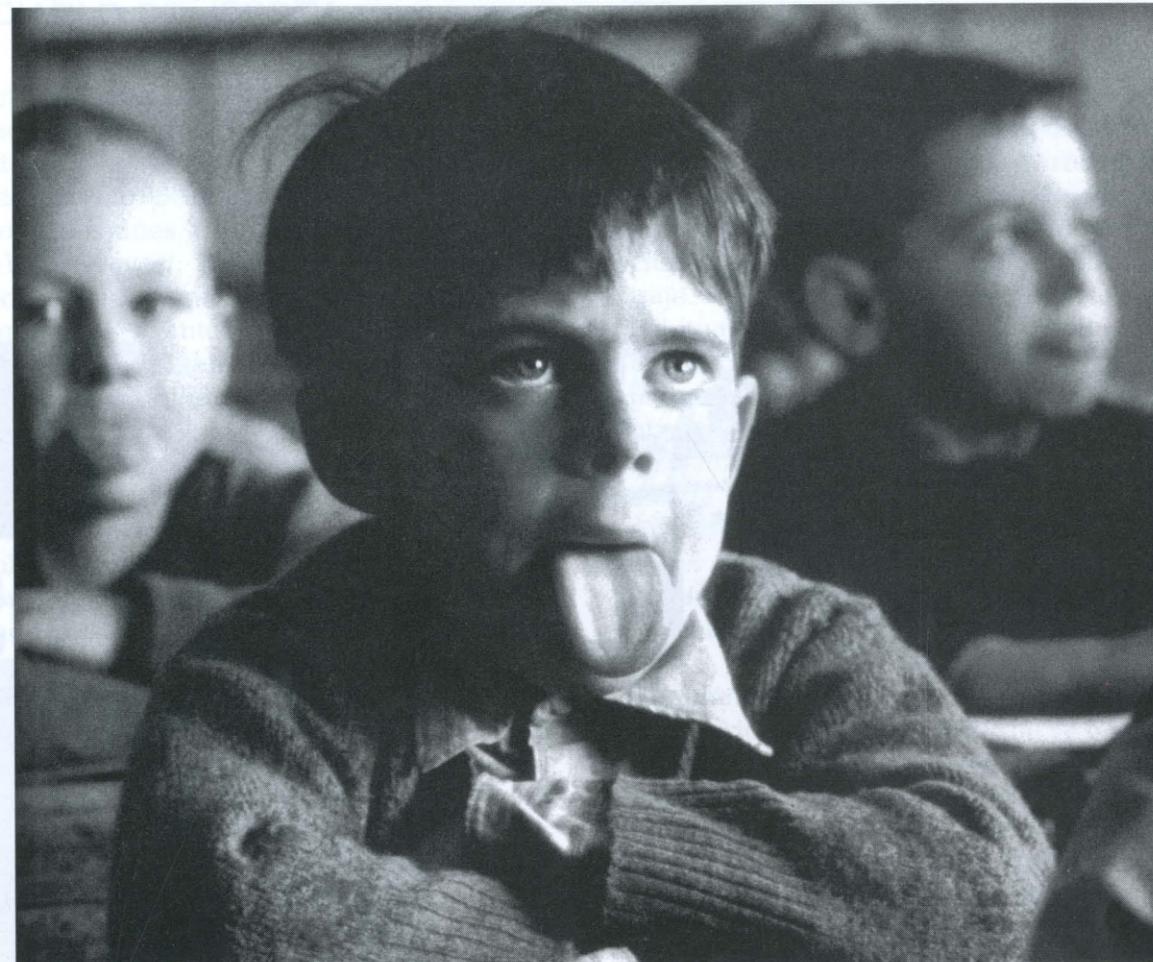
STIGMATA

RUPERT WAINWRIGHT



STIGMATA / RUPERT WAINWRIGHT

Tiene la cualidad de presentar sus dos posible niveles de lectura, fondo y forma, perfectamente diferenciados. Desde la forma es heredera de una peculiar estética en la línea de *Seven*, con una fotografía oscura, trágica y preciosista, y una enorme, casi agobiante, cantidad de información visual por minuto. Desde el fondo, tiene claras referencias a este tipo de cine de terror moderno que mezcla lo religioso con lo sobrenatural, y no se puede evitar pensar en *El exorcista*. A pesar de que todo se parece a otra cosa, hay espacio para la originalidad: recupera el misterio de los estigmatizados que, en sí mismo, da un juego espectacular y truculento y (lo más interesante, sin duda) el filme va mandando sablazos sin piedad a la jerarquizada Iglesia católica y a sus prácticas en aras de preservar su hegemonía, reputación y razón de ser en esta la tierra de los pecadores.



LAS CENIZAS DE ANGELA / ALAN PARKER

LAS CENIZAS DE ANGELA

ALAN PARKER

El británico Alan Parker vuelve a la Irlanda de *The Commitments* para adaptar a la pantalla uno de los grandes *booms* literarios de los últimos años. Frank McCourt, ganador del premio Pulitzer por *Las Cenizas de Ángela*, ha vendido dos millones de ejemplares con el relato de su mísera infancia en la ciudad Irlandesa de Limerick. Alejándose de la pretensión de algunos filmes en cuanto a la producción, léase *Evita* o *Birdy*, Parker realiza con convicción un retrato desolador de las condiciones infrahumanas en las que vivía la población irlandesa en los años treinta, cuando la hambruna de la patata asolaba la isla y el látigo de la feroz represión de la Iglesia católica castraba las almas de los pobladores. Frank McCourt, interpretado por Ciaran Owens en su edad adolescente, es un impotente testigo del derrumbe de su padre (Robert Carlyle,) un hombre débil que abandona a su familia envuelto en los vapores etílicos a los que le arrestan el desempleo, el dolor y su impotencia para afrontar la realidad. La familia sale adelante gracias a su madre, Emily Watson, una mujer valiente y luchadora. Parker realiza un drama espléndido, sugerente, oscuro, en que nos devuelve al Carlyle más amado, aquel cercano a *The Full Monty* alejado de papeles de diseño como su reciente villano 007. El filme luce una ambientación de notable factura que nos remite a ese cine artesanal europeo de Jordan, Sheridan o loach.

EL COLECCIONISTA DE HUESOS



SECUENCIAS

EL DIABLO DE JERSEY

Contra *La Bruja de Blair* hubo una demanda iniciada por Stefan Avalos y Lance Weiler, directores de *The Last Broadcast*, un filme rodado con sólo 900 dólares y estrenado sin pena ni gloria dos años antes del fenómeno de *The Blair Witch Project*. Avalos y Weiler aseguraban que los de *La Bruja de Blair* habían plagiado, y los productores, antes de que se desatara el escándalo, prefirieron pagar. Aunque el argumento suena similar (presentadores de una televisión local se internan en un bosque para buscar el rastro del Demonio de Jersey, una leyenda local, y, días después, dos aparecen muertos y otro desaparece), la estructura es completamente diferente (se centra en la investigación). Pero bueno, los demandantes han cobrado.



THE LAST BROADCAST

PRESUPUESTO BOMBA

Disney acaba de dar el visto bueno a la superproducción más cara de la historia del cine, *Pearl Harbour*, que se estrenará presumiblemente en el 2001, para el 60 aniversario del bombardeo. La producción se realizará con un presupuesto inicial de 145 millones de dólares y comenzará a rodarse en Hawái la próxima primavera. Detrás del proyecto están Michael Bay, director, y Jerry Bruckheimer, productor, que formaron tándem en *Armageddon*. El guión es de Randall Wallace (*Braveheart*). Aún no ha trascendido el plan de estrellas.

POIRIER Y TÉCHINÉ

Manuel Poirier se reconoce abrumado por el triunfo arrollador e inesperado de sus últimas cintas y, guiado por "el deseo irrefrenable de alejarse de Francia", ha escogido el saludable anonimato de los barrios portuarios de Lima, su ciudad natal, para localizar su próximo largometraje. Acompañado por su reducido equipo habitual, el director de *Western* rueda allí desde el mes pasado la película *Te quiero*, inspirada en la novela de Le Clézio en la que vuelve a hablar-nos de errantes personajes, de viajeros en busca de sí mismos. Marine Delterme (Vatel) encarna a una seductora francesa que atraviesa el Atlántico en compañía de su amante después de haber abandonado y robado a su marido. Al llegar se encuentran con Maruschka Detmers y Patrick Chesnais, lo que cambiará el curso de la huida.

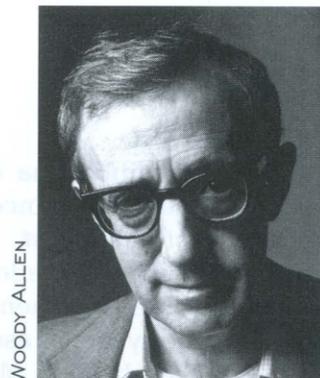
También lejos de Francia prepara su nueva producción André Téchiné, que se ha sumergido en la cultura marroquí para realizar *La terminal de los ángeles*, que filmará en los próximos meses en Tánger. El director reúne por segunda vez a los protagonistas de *Los juncos salvajes*, Gael Morel y Stéphane Rideau, quienes interpretarán a un director de cine homosexual y a un camionero retenido allí por una joven judía. El tema de las pateras y la inmigración clandestina estará presente en la película, con la que Téchiné pretende transmitir una imagen de Marruecos ajena a los clichés.

¿PROLETARIOS CON GLAMOUR?

Ken Loach rueda en Los Ángeles su nueva película, *Bread and Roses*, en la que Adrien Brody (*Summer of Sam*) interpreta a un trabajador que entabla amistad con una emigrante mexicana en California y denuncia la forma en que las empresas tratan a sus encargados de la limpieza. Basada en hechos reales, la película recoge los temas habituales de *Loach*: el amor y la lucha del proletario, pero, en este caso, a la americana y en grandes multinacionales.

EL CHICO DEL BARRIO

Woody Allen, fiel a su cita anual, rueda en las calles de Manhattan su nueva producción. El título todavía no se ha divulgado pero se le llama provisionalmente *The Woody Allen Summer 1999 Project*. Se sabe, sí, que es una comedia y que el protagonista será Hung Grant, nuevo en el universo Allen. El resto del reparto está compuesto por Tracey Ullman y Michael Rapaport, además del propio Woody Allen.



WOODY ALLEN

DOGMA

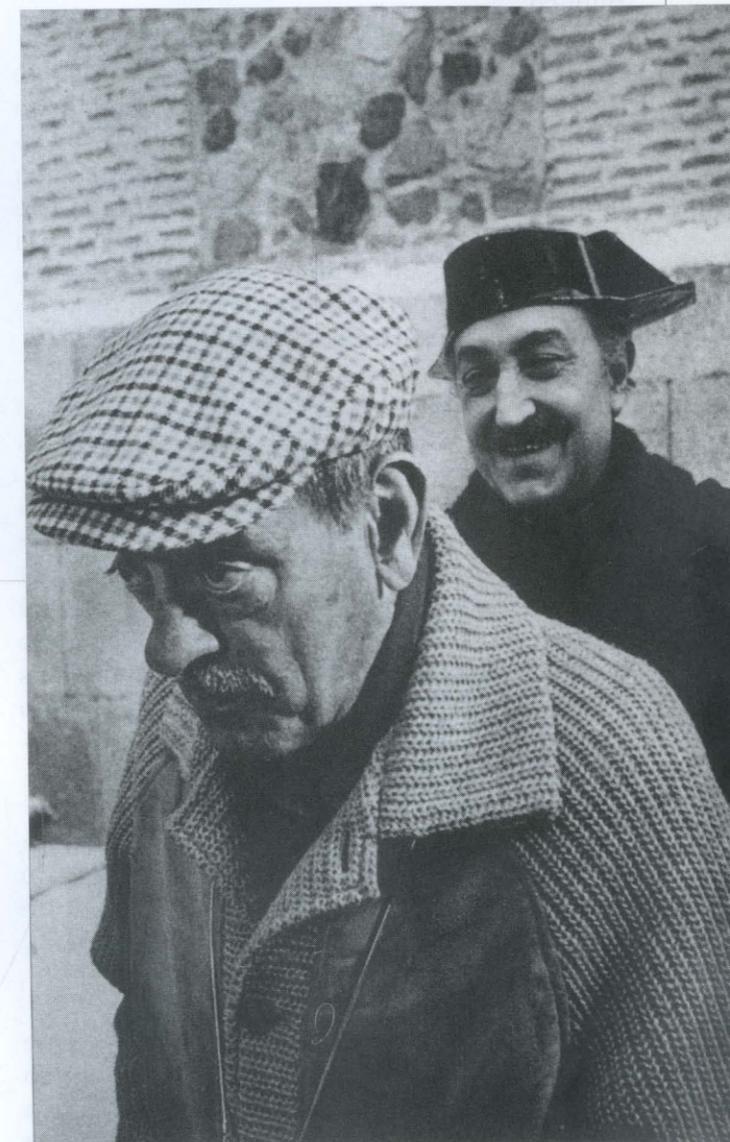
"Juro que como director me abstendré de todo gusto personal. Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad". Probablemente, desde los tiempos de la *Nouvelle Vague* no se generaba desde el cine un movimiento tan contundente y articulado como *Dogma*, iniciado en el Festival de Cannes de 1995 por un grupo de cineastas daneses encabezados por Lars von Trier y Thomas Vinterberg. No se trata de una tendencia. Es un auténtico movimiento que, de cara al nuevo siglo, promete consolidación. Los chicos *Dogma* elaboraron una declaración de principios que intenta volver a la esencia misma del séptimo arte, tanto en lo narrativo como en la puesta en pantalla, renunciando a todo artificio y atacando los mecanismos del cine tecnológico y masivo de Hollywood. Filmar en exteriores con sonido directo, cámara en mano y ningún efecto especial. Nada de trucajes o filtros. Ni muertos ni tiros. Esos son algunos de los puntos de su manifiesto y toda película *Dogma* debe ser certificada por sus ideólogos. Hasta ahora han aprobado tres: *Los idiotas*, de Von Trier, *Celebración*, de Vinterberg, y *Mifune*, de Soren Kragh-Jacobsen. Pero este es el inicio. Ya se ha rodado *The King is Alive*, de Kristian Levring, con Romane Bohringer y Bruce Davison, *Lovers*, del francés Jean-Marc Barr, y *Julien Donkey-Boy*, de Harmony Korine. Se encuentra en proceso *Bolgene* del noruego Frank Mosvold. Todas estas películas, aún sin fecha de estreno, empiezan a engrosar el libro de los *Dogma*, quizá la tendencia más importante del siglo que comienza, sobre todo si se considera la cantidad de guiones que les envían para obtener certificación.



LOS IDIOTAS / VON TRIER

CENTENARIO LUIS BUÑUEL

El mayor ingenio que ha dado el cine español, el aragonés más universal, el sordo de Calanda, el responsable de trasladar el ideario surrealista al cine, darle la vuelta y firmar una obra transgresora y descreída, hubiese cumplido 100 años en 2000. Javier Rioyo y José Luis López-Linares han querido rendir homenaje a la figura de Luis Buñuel con *A propósito de Buñuel*, un filme documental, una película/retrato en la que, a lo largo de hora y media de imágenes rescatadas de los archivos y de declaraciones de 60 personajes, se rescata la figura del polémico y genial realizador, fallecido en México en 1983. Con 80 horas rodadas a lo largo de 1999 entre México, París, Nueva York, Los Ángeles y Madrid, el rastro de la vida y la obra de Buñuel pasa por los recuerdos, entre otros, de Saura, Paco Rabal, Silvia Pinal, Lucía Bosé, y por el influjo de personajes como Lorca, Dalí, Picasso, Chaplin o André Breton. Producido por Cero en Conducta, el guión de la película es de Agustín Sánchez Vidal y la dirección, como en *Asaltar los cielos*, al alimón entre Rioyo y Linares, ocupándose éste último de la producción ejecutiva. Descifrar la enigmática figura del artista a través de documentos inéditos, imágenes de archivo, cartas privadas y extractos de su filmografía es el objetivo del documental.



LUIS BUÑUEL

EL CHICO DEL BARRIO
PRIMER
SEMESTRE
EN LA
CINEMATECA DISTRITAL

Llega un nuevo año y con éste, nuevas metas para la Cinemateca Distrital. Los dos primeros meses de 2000 sirvieron para disfrutar de algunas de las mejores películas de 1999 y establecer contactos necesarios para el diseño de la programación y las actividades del año, que traerá gratas sorpresas para nuestro público.

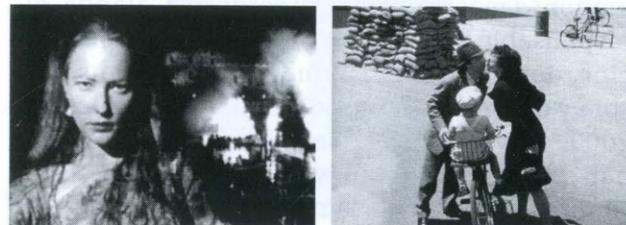
Enero y febrero devolvieron al público grandes cintas como *Elizabeth*, *La delgada línea roja*, *La vida es bella*, *Hana-Bi* o *Historia Americana X*. Dos meses de intensa programación para aquellos que no tuvieron la oportunidad de apreciarlas en las salas comerciales o para volverlas a ver. En algunos casos, la asistencia superó las 200 personas diarias y este ritmo se mantuvo a lo largo de la temporada.

Durante marzo se realizaron tres eventos importantes: el *Ciclo de Derechos Humanos*, del 13 al 17, con una atractiva muestra de cine, video y conferencias referentes al tema. Del 16 al 26 tuvimos el Festival *Eurocine 2000* que, como cada año, contó con la Cinemateca Distrital como una de sus sedes principales, a la cual asistieron 6000 espectadores; y del 27 al 31 se proyectó un ciclo dedicado al director Luis Buñuel, en el centenario de su nacimiento, como uno de los variados homenajes que se le ofrecerán al cineasta español a lo largo del año.

Durante *Eurocine 2000*, el *Café Chaplin* -un recinto acogedor para degustar un rico capuchino y recibir a nuestro público entre funciones y para brindarle mayor comodidad y seguridad-, abrió sus puertas.

En abril tendremos una semana de cine francés, dentro de la cual se presentarán como plato fuerte tres películas de Buñuel. También comenzaremos con el programa "El último sábado de cada mes", que será un espacio dedicado al documental, como respaldo a la labor de la Asociación de Documentalistas Colombianos.

DE LA
CINEMATECA



ELIZABETH

LA VIDA ES BELLA

El 25 de abril se llevará a cabo la Première de la película *Alguien mató algo o la última inocencia* del director Jorge Navas, cortometraje ganador del Premio 40 Millones de Película convocado por la Cinemateca Distrital en 1998.

Dentro del marco de esta Première se hará entrega del N° 11 de la *Revista Cinemateca*, cuya edición anterior ha sido acogida con entusiasmo y reconocimiento por parte de cinéfilos, críticos y el medio cultural. Además se presentará al público la Biblioteca, totalmente acondicionada en su espacio físico y que cuenta con una moderna catalogación y sistematización de su material gráfico y audiovisual. Esta es la única biblioteca dedicada al cine en la capital, por lo cual esperamos llenar las expectativas de los interesados en profundizar sus conocimientos sobre el séptimo arte.

El mes de mayo llega con un ciclo dedicado a Peter Greenaway, uno de los grandes exponentes del cine independiente, y otra muestra de Luis Buñuel, de la Filmoteca Española, continuando con los homenajes al gran director español.

La programación de junio y julio estará dedicada a rendir homenaje a los realizadores colombianos, con muestras y retrospectivas de lo más representativo de su obra.

Además de los eventos especiales, a lo largo del semestre estaremos presentando lo más selecto de los estrenos en cartelera y algunas premieres de directores colombianos. La Cinemateca Distrital les da la bienvenida al cine del 2000.

Biblioteca Cinemateca Distrital



001116

ame
estúpido

O

anuncia en
cinemateca...

Mayores informes:
Cinemateca Distrital de Bogotá
Teléfonos: 3343451-3347923-2837798

