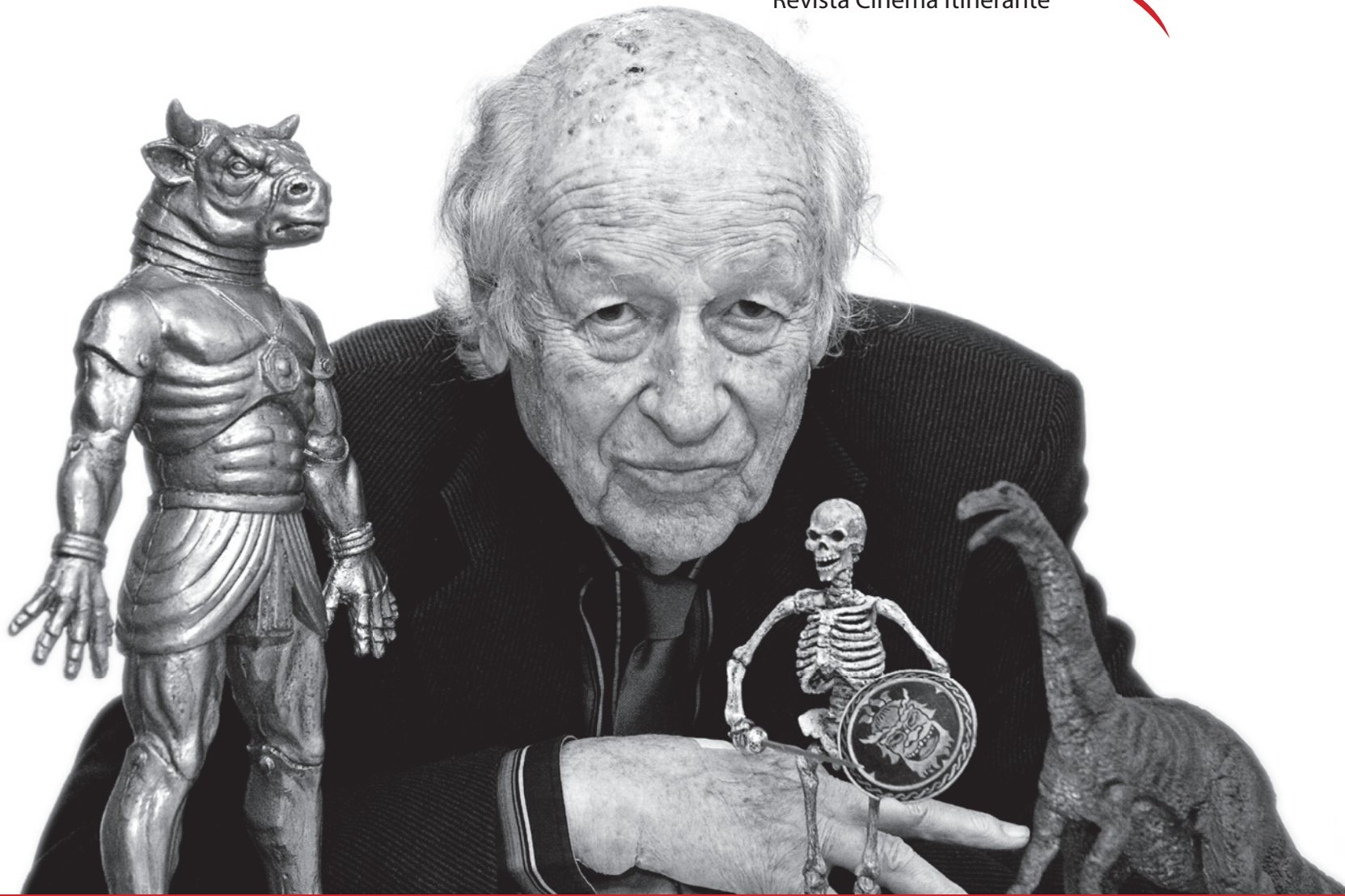


Pandilejas

Revista Cinema Itinerante



**Centro Cultural
Universidad del Tolima**

Semestre B 2013 - Volumen 1 N° 2
ISSN: 2339-4552





Universidad del Tolima

Rector

Dr. José Herman Muñoz Ñungo
Vicerrector de Desarrollo Humano
Libardo Vargas Celemín
Director Centro Cultural
Julio César Carrión Castro

Candilejas

Revista Cinema Itinerante
Volumen 1 N° 2
Segundo semestre 2013
Centro Cultural de la Universidad del Tolima

Editora

María Angélica Mora Buitrago

Comité Editorial

María Victoria Valencia Robles
Mauricio Herrera Valdés
Laura B. Castro

Herbert Julián Perdomo

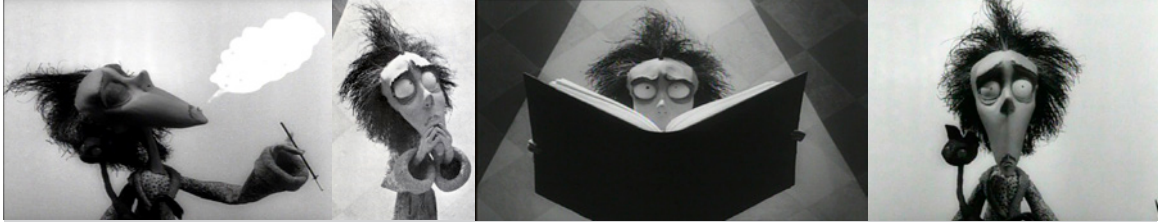
Diseño y Diagramación
Leonidas Rodríguez Fierro

Impresión

León Gráficas Ltda.

Tiraje 1.000 ejemplares

Dirección postal: Centro Cultural
Universidad del Tolima
Barrio Santa Helena – Ibagué
Email: cinemaitinerante@ut.edu.co
Teléfonos: (+) 57-8-2770181 –
2771212 Ext. 9774



Candilejas rinde homenaje a la memoria, a los sueños que también se fabrican con las manos, y al ponerlos en movimiento, se convierten en realidad. Una realidad inimaginable para muchos, que Ray Harryhausen, el pionero de la técnica del *Stop Motion*, puso en la pantalla ante nuestros ojos, permitiendo que cualquier cosa fuera posible. Este técnico en efectos especiales y productor cinematográfico, decidió permanecer en nuestras utopías, en los cuentos que leemos, en lo que soñamos al dormir, y olvidamos al despertar; decidió imaginar su propia realidad y compartirla durante un viaje que no termina -ni siquiera con su muerte-, en una aventura donde dioses griegos, monstruos gigantes, calaveras, el Kraken, Medusa y Pegaso, se convierten en los protagonistas de una nueva historia.

Lo mismo ocurre con “Vincent”, un niño pálido, lúgubre y de ojos grandes, que es llevado a la vida desde la arcilla y las manos de Tim Burton. En un escenario de oscuridad, miedo y desespero, el director, con la potente voz de Vincent Price, la excelente música de Ken Hiton y la poesía de Edgar Allan Poe, logra de forma fantástica que nos obsesionemos, tanto como Vincent, por encontrar en nuestro ser, la realidad con la que soñamos, teniendo la valentía de morir en el intento.

Ray Harryhausen, era un niño cuando vio King Kong, animada por Willis O’Brien, y en ese momento resolvió dedicarse al arte de la animación e hizo un gran número de películas con la misma técnica. Años después, Tim Burton, creció viendo las películas con los efectos especiales de Harryhausen y decidió emprender el mismo camino.

El número 2 de la revista *Candilejas* tiene en su legajo el *Stop Motion*- impulsado por Harryhasen y Burton- no sólo por su importancia y riqueza de métodos en la historia del cine: la facilidad que ofrece para forjar artesanalmente formas a las que se les aplica movimiento en un juego de secuencias; sino porque fue y sigue siendo una técnica utilizada y reinventada con insistencia pese a la presencia de la animación digital.

Candilejas en esta ocasión se reivindica con la producción cinematográfica nacional y local, y le dedica especial atención a la película colombiana *Estrella del Sur* y al cortometraje experimental *Música oscura*, logrando sus estrenos en la ciudad de Ibagué. También ha sido grato contar en esta edición con la participación de personalidades del cine como Marino Canizales, Lisandro Duque, Andrés M. Murillo y Leonardo Mora. Además, se evidencia la pasión por el cine de los estudiantes y egresados de los programas de Licenciatura en Lengua Castellana y Comunicación Social-Periodismo de la Universidad del Tolima –a excepción de una estudiante de Derecho, que escribió sobre Tim Burton-, quienes alimentaron un gran número de estas páginas escribiendo sobre filmografía nacional e internacional: El secreto de sus ojos, El Erizo, Human Centipede, El Ilusionista, The Bang Bang Club, Apocalipsis, Por el sendero, Agarrando pueblo y Cine del Oeste. Finalmente, se destaca la participación de un estudiante de la Universidad Distrital y el quehacer del Festival Cine Provincia, que ya inicia su octava entrega.

Desde el Centro Cultural de la Universidad del Tolima arribamos con la segunda edición de *Candilejas*. Nuestra intención es que cada número sea fortalecido y reconocido por sus contenidos y aportes a la discusión en el terreno cinematográfico. Los invitamos a hacer parte de este proyecto, que inició como un sueño, se fabricó con manos apasionadas y ahora, se ha puesto en movimiento, ¡Que empiece a rodar!

María Angélica Mora Buitrago

Contenido

COMPARADAS

Redescubriendo a Abraham Lincoln 2
Por Marino Canizales P. Abogado Laboralista, Magíster en
Filosofía y Profesor de la Universidad del Valle.

El secreto de sus ojos: la estética de la conmoción 6
Por Jorge Ladino Gaitán Bayona. Profesor de Literatura de la
Universidad del Tolima

Invitación a ser peces, gatos y erizos 8
Por Juan Romero. Estudiante de Comunicación Social y
Periodismo de la Universidad del Tolima

NACIONAL

Entrevista a Gabriel González Rodríguez 10
Por María Angélica Mora Buitrago. Coordinadora Cinema
Itinerante Centro Cultural U.T.

Anotaciones sobre Música Oscura..... 13
Por Mauricio Herrera Valdés. Estudiante de Licenciatura en
Lengua Castellana de la Universidad del Tolima

Por el sendero 15
Por Hugo Andrés Quintero Rivera. Estudiante de Comunicación
Social y Periodismo de la Universidad del Tolima

SILUETAS

Y porqué no, Buster Keaton; el mejor actor expresivo ... 16
Por Julián David Granada. Estudiante de Licenciatura en
Educación Básica de la Universidad Distrital

La piel de un autor 19
Por Andrés M. Murillo R. Director Cinema Colombo y Revista
Kinetoscopio

A propósito de Juan José Campanella 20
Por Vicky Valencia Robles. Directora Cine Club U.T.

FESTIVALES

Festivales de cine 22
Por Paulo Mario Cortés. Estudiante de Comunicación Social y
Periodismo de la Universidad del Tolima

LEGAJO

Ray Harryhausen..... 24
Por Laura B. Castro. Estudiante de Comunicación Social y
Periodismo de la Universidad del Tolima

“El stop motion hace las historias más vívidas”
-Tim Burton 26
Por Juliana Andrea Buitrago Polania. Estudiante de Derecho de la
Universidad del Tolima

CINE DE CULTO

¿Qué significa cine de culto? Abramos nuevamente
la discusión..... 28
Por Vicky Valencia Robles. Directora Cine Club U.T.

La lucha del espíritu 31
Por Andrés M. Murillo R. Director Cinema Colombo y Revista
Kinetoscopio

RESEÑAS

El apocalipsis es ahora: World War Z 33
Por Carlos Cazares. Comunicador Social y Periodista de la
Universidad del Tolima

La oscuridad en los párpados con Human Centipede 2 .. 35
Por July Lizeth Bolívar Rodríguez. Estudiante de Comunicación
Social y Periodismo de la Universidad del Tolima

The Bang Bang c lub..... 37
Por Jeisson Fabián Trujillo Villermo. Estudiante de Licenciatura en
Lengua Castellana de la Universidad del Tolima

La condición del artista en L’illusionniste 39
Por July Lizeth Bolívar Rodríguez. Estudiante de Comunicación
Social y Periodismo de la Universidad del Tolima

La fe, la familia, la rectitud moral: Ordet (1955) de
Carl Theodor Dreyer..... 42
Por Leonardo Mora. Escritor y productor

La picaresca en el cine del oeste 44
Por Andrés Ricardo Duque Rincón. Licenciado en Lengua
Castellana de la Universidad del Tolima

Agarrando pueblo (Again pornomiserables)..... 46
Por Jonathan Castro. Estudiante de Comunicación Social y
Periodismo de la Universidad del Tolima

Los flashback curiosos..... 49

Comparadas

Redescubriendo a Abraham Lincoln

(NOTAS ACERCA DE LA PELÍCULA “LINCOLN” DE STEVEN SPIELBERG)

Por: Marino Canizales P.

Abogado Laboralista, Magíster en Filosofía y Profesor de la Universidad del Valle.

El pasado no es evidente, tampoco lo son las verdades que encierra. Siempre ha sido y será esquivo para quienes de una forma u otra intentan desentrañar la complejidad de los procesos que lo conforman. A veces, un hecho histórico se nos presenta atrapado en un denso juego de manifestaciones simbólicas y, para nuestro infortunio, sólo vemos en él lo que deseamos ver; y en otras, el descubrimiento de su significación múltiple se torna elíptico contentándonos con la descripción. Como si lo anterior fuese poco, cierta actitud dogmática o de desazón ante determinados sucesos históricos, nos conduce a un inconsciente alejamiento de su verdadero significado, conformándonos entonces con una tranquilidad mentirosa. En cuestiones históricas, la ignorancia tampoco

sirve de excusa, pues se es ignorante por desconocer, y también, por no querer conocer. La voluntad de saber debe ser siempre crítica. Es el caso Abraham Lincoln, quien hace parte del pasado de las Américas, la del Norte, la del Centro, y la del Sur. Su sino histórico y su personalidad política marcaron gran parte del derrotero del siglo XIX, así hubiese sido igualmente el presidente de una potencia imperial en ciernes que, a finales de dicha centuria, ya era causa de pesadillas y horrores para varios pueblos y naciones de nuestra Indoamérica.

Sin embargo, para nuestros días de dogmatismo y odios, de guerras y genocidios, de miseria y hambre, ahí están las lecciones de ese gran hecho histórico, la Guerra de Secesión Americana de 1861 a 1865, dentro del cual destaca la presencia

de un carácter llamado Abraham Lincoln. Bajo su liderazgo, en palabras de Marx, “el rojo mar de la guerra civil” derrotó para siempre el proyecto de una república esclavista sustentada y defendida por los rebeldes Confederados del Sur de los Estados Unidos. Por ocuparse de ese tema, la última película de Steven Spielberg atrae nuestro interés. Su “Lincoln” representa una mirada franca y crítica tanto de esa contienda político-militar, que partió en dos la historia de ese país, como del papel jugado por el gobierno de Abraham Lincoln en la emancipación de los esclavos. En una duración de casi tres horas, todo su interés está centrado en la fase última del complejo proceso de discusión y aprobación de la Decimotercera enmienda a la Constitución Norteamericana, el cual tuvo lugar durante el mes de enero de 1865 en la Cámara de Representantes del Congreso Nacional. Luego de una reñida y agitada votación, termina siendo aprobada el día 31 de ese mes, quedando abolida la esclavitud en todo el territorio de los estados de la Unión. El telón de fondo de dicha producción cinematográfica es la guerra civil en mención, sugerida en forma alegórica por dos fragmentos de batallas: uno, a su comienzo, donde soldados de ambos bandos se enfrentan cuerpo a cuerpo, despedazándose mutuamente, mientras sus despojos se hunden en un fangal, como en el cuadro de Goya “Duelo a garrotazos”; el otro, al final, el bombardeo a una de las últimas posiciones militares de los confederados del Sur, que significó la derrota de los esclavistas comandados por el general Lee y su posterior rendición el 9 de abril de 1865 ante el general Ulises Grant, jefe de los ejércitos de Lincoln.

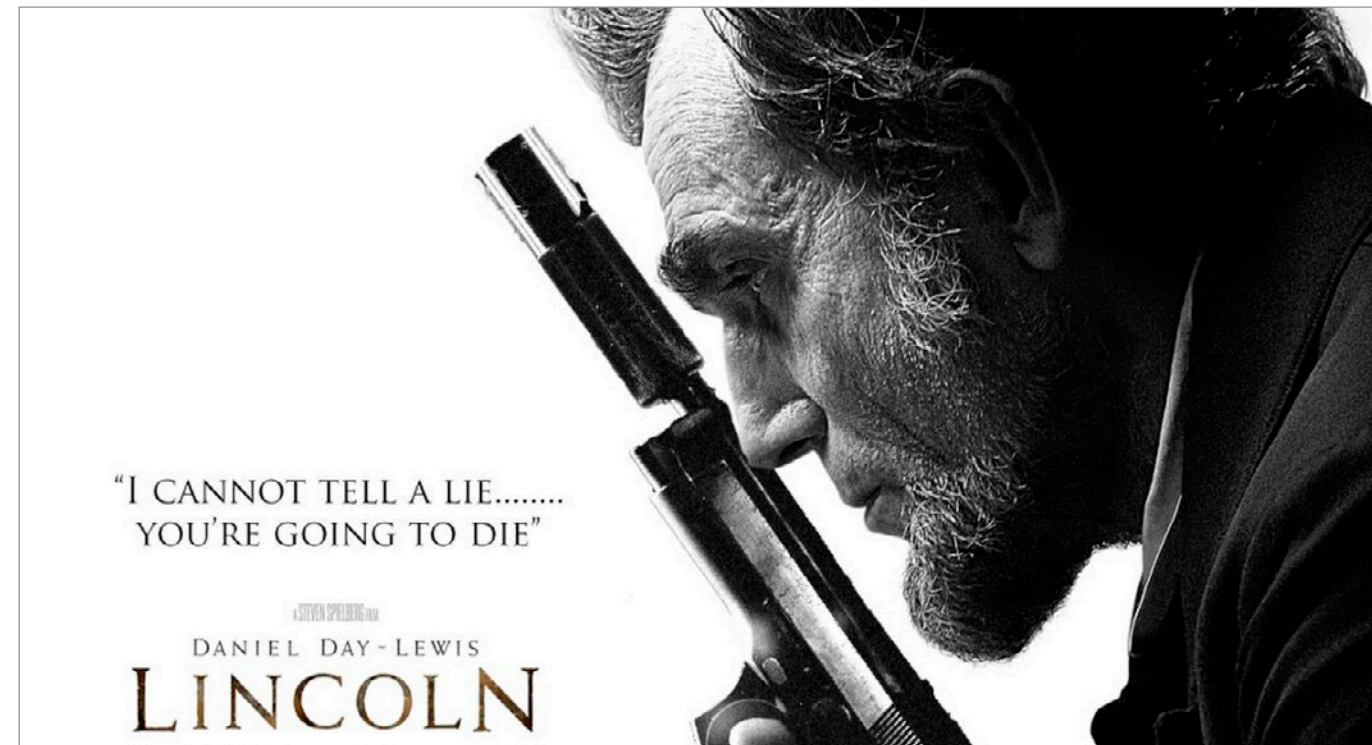
La tensión dramática

El ámbito de la acción y el núcleo de todo el relato visual “Lincoln” está configurado por dos escenarios – instituciones en permanente confrontación: el presidente Lincoln, de un lado, y del otro, la Cámara de Representantes ya citada. El tejido de situaciones que dan forma a la tensión dramática de esta película está determinado por la abigarrada relación de fuerzas e intereses de clase, pasiones políticas, intrigas e ideales promovidos por hombres y partidos que representan, en ese momento, dos sistemas sociales en abierta pugna: el *sistema de la esclavitud* de los Estados Confederados del Sur, defendido por la mayoría del Partido Demócrata, y el *sistema del trabajo libre*, defendido por los Estados del Norte de la Unión, controlados también en su mayoría por el Partido Republicano, el que fuera el partido de Lincoln, que en sus comienzos en 1854, fue

de base popular y democrática. El conflicto que articula todo lo anterior: la titánica lucha por la abolición de la esclavitud y su consagración constitucional como fundamento del trabajo libre, en la manifestación más aguda de la lucha de clases, la guerra civil. “Ni en los Estados Unidos – reza la Decimotercera enmienda así aprobada –, ni en ningún lugar sujeto a su jurisdicción habrá esclavitud ni trabajo forzado, excepto como castigo de un delito del que el responsable haya quedado debidamente convicto”. Las imágenes que dan cuenta de este suceso trascendental expresan el clímax de la película de Spielberg que, a los ojos de un lector contemporáneo, puede parecer limitado. Y en efecto, fueron necesarias dos enmiendas más a la constitución nacional, aprobadas en 1866 y 1869, y la Ley de Reconstrucción votada en 1867 – el mismo año en el cual fue fundado el tenebroso Ku Klux Klan –, con el fin de asegurar la reconstrucción del país, terminada la guerra. Con tales decisiones se buscó enfrentar una “secesión informal” que “persistió durante un siglo, y creó una sociedad rígidamente segregada, hasta el auge del movimiento a favor de la derechos civiles, en la década de 1950”¹ Sin embargo, la clave de todo el proceso que selló la suerte de la Guerra de Secesión americana y significó la abolición de la esclavitud en ese país, está en la Decimotercera enmienda. Fue la emancipación de los esclavos traducida a términos constitucionales, la que estableció en forma definitiva la garantía del trabajo libre y la continuidad de la vigencia de la república democrática y su primera carta de Derechos del Hombre de 1776.

El “Lincoln” de Spielberg no escamotea en modo alguno la importancia de esa guerra civil como guerra justa y revolucionaria de la que dependía en gran parte el futuro de la civilización y la humanidad, y, en particular, la libertad y la igualdad ante la ley de los negros y emancipados esclavos, contemporáneos de su personaje y los suyos, como también la libertad de los que nacieran a futuro. Terminar esa guerra civil en virtud de un pacto político, sin lograr antes la aprobación en la Cámara de Representantes de la Decimotercera enmienda, tal y como querían los confederados del Sur y hombres cercanos a Lincoln, significaba para éste una capitulación. Ya antes, en septiembre de 1862, haciendo uso de sus facultades constitucionales como presidente de los Estados Unidos, había dictado la Proclama de Emancipación de los Esclavos vigente

¹ John Keegan, “Secesión. La Guerra Civil Americana.” Edt. Turner Noema, 2011, Madrid, pp. 467-469.



a partir del 1º de enero de 1863, y sin embargo, la guerra de conquista de los esclavistas continuó. No era posible un término medio. El pacto político, en este caso, se convertía en una trampa, ya que la esclavitud y su extensión a todo el país y a otras regiones y naciones de las Américas, seguiría vigente. Era vital e inevitable, en primer lugar, la aprobación de la Decimotercera enmienda, como fue necesaria e inevitable la guerra civil; después, negociar el fin de esta, o imponer la derrota militar a los esclavistas, como ocurrió luego el 9 de abril de 1865.

El 15 de abril de ese año Lincoln moría víctima de un atentado ocurrido el día anterior en el Teatro Ford de Washington, terminando así la vida de un gran político realista del siglo XIX. Era el cierre de su agitado trasiego como líder político y estadista, hombre de paz a quien la guerra civil engrandeció por los fines conquistados en ella, cuya metáfora política la condensa Spielberg en el tratamiento de los últimos cuatro meses de su vida que, para muchos, y me incluyo en ellos, es el logro más notable de su película. Tal capacidad de síntesis es el resultado de un trabajo de doce años de búsquedas formales y materiales, de dilatadas y atentas indagaciones que contaron con el apoyo tanto de su guionista Tony Kushner como de la historiadora Doris Kearns Goodwin, autora de “Team of Rival: The Political Genius of Abraham Lincoln” (Equipo de rivales: el genio político de Abraham Lincoln) en el que basó su película.² En síntesis, con este nuevo trabajo de Spielberg redescubrimos a Abraham Lincoln como demócrata radical y hombre de acción, y también al hombre como universal concreto, distante y reservado con sus colaboradores, cercano y tierno con sus pocos íntimos, alegre y didáctico en la anécdota, hábil en el diseño de la táctica y la transacción, de voluntad férrea ante el desafío de su vida: la emancipación de los esclavos. Todo dentro del contexto de una guerra que causó un millón de muertes y dejó una honda herida en la memoria colectiva de los norteamericanos, bellamente registrada por el poeta Walt Whitman en su diario “Días Cruciales en América”,³ escrito entre 1862 y 1865, durante su paso por los hospitales y campamentos donde atendía, daba ternura y consuelo a los soldados caídos o heridos en combate contra los Confederados del Sur, y, a veces, a los heridos de ambos bandos.

² Diario El Tiempo. Bogotá. Entrevista a Steven Spielberg, pag. 6, sección “debes hacer”, enero 27 de 2013.

³ Walt Whitman, Días cruciales en América. (Diario de la Guerra de Secesión, 1862-1865). Edt. Valdemar –El Club Diógenes, 1961, Madrid.



Otra lectura que permanece

Esa es la lectura que de Lincoln nos brinda Steven Spielberg, por lo demás, ajena a una pretensión biográfica, no sólo porque él lo diga, sino porque así le resultó. La tensión dramática de su producción cinematográfica descrita antes, le viene dada por una inteligente relación entre verdad histórica y verdad ficcional, donde se imponen los códigos del artista y su libertad de imaginación. No estamos ante una crónica. Su Lincoln tiene alma, sufre y conquista con su carácter. Sabe interpretar la condición humana de quienes le rodean. Se recoge y luego avanza, creciendo con la agudización del conflicto. Sabe otear el horizonte, y el futuro le pertenece porque está bien plantado en el presente con sus principios. Su asesinato lo convirtió en mártir, pero quedó en la memoria de su época y también en la nuestra, por haber sido un hombre de ruptura ante los heraldos de la barbarie esclavista.

Esto fue lo que Marx y Engels y la Primera Internacional comprendieron con lucidez pasmosa, dejando sobre los sucesos de la guerra civil americana una lectura materialista que permanece, partiendo de valorar dicho conflicto como la manifestación más aguda de la lucha de clases, como ya se afirmó antes. El mensaje enviado el 7 de enero de 1865 al Presidente Abraham Lincoln por la Junta Central de la Asociación Internacional de Trabajadores, de la cual Marx era uno de sus Secretarios, empieza diciendo lo siguiente: “Felicitamos al pueblo Norteamericano por vuestra reelección por una gran mayoría.

Si la resistencia a la potencia esclavista fue la tácita contraseña de vuestra primera elección, el triunfante grito de guerra de vuestra reelección es “¡Muerte a la esclavitud!”. Después de destacar la importancia que para la clase trabajadora tiene la “guerra antiesclavista estadounidense” y señalar la solidaridad que la clase obrera europea ha desplegado en favor de esta lucha, y caracterizar el programa de la “oligarquía de 300.000 propietarios de esclavos” de los estados Confederados del Sur, termina diciendo: “Ella (la clase trabajadora) considera un signo de lo que vendrá, que le haya tocado en suerte a Abraham Lincoln, el sincero hijo de la clase obrera, dirigir al país a través de la inigualada lucha por el rescate de una raza encadenada y la reconstrucción del mundo social”.⁴ Luego, en mayo 13 de 1865, esa misma Junta Central envió otro mensaje al presidente de los Estados Unidos, esta vez al señor Andrew Johnson, en el cual sus autores trazan un perfil político y moral de Lincoln, donde su significado histórico queda fuera de toda duda.



Ahora bien, tales mensajes no son documentos sueltos ni de ocasión, sin relación alguna con todo el desarrollo de esa guerra civil. Son, más bien, la culminación de todo un proceso de seguimiento atento y crítico al desarrollo y desenlace

⁴ Todos los artículos y cartas a que hago mención, fueron publicados por primera vez en castellano el 4 de mayo de 1946 dentro de la colección “El pensamiento Marxista” de la Editorial Lautaro, en Buenos Aires, Argentina, con el título “La Guerra Civil en los Estados Unidos”. Dicha compilación fue realizada en New York para un público de habla inglesa, por Richard Enmale, en 1937.

de dicho conflicto por parte de Marx, contenido en una serie de artículos publicados, unos, en el New York Daily Tribune, entre 1861 y 1862, y otros, en el Die Press de Viena, estos últimos en coautoría con Federico Engels, también entre 1861 y 1862. Que hubo un seguimiento permanente de la guerra en mención, lo prueba a su vez la correspondencia entre Carlos Marx y F. Engels, que va de enero de 1860 a abril 23 de 1865. Una lectura atenta de tales documentos, permite al lector, entre otras cosas, descubrir que sus autores siempre tuvieron una actitud crítica ante Abraham Lincoln y las decisiones que tomó durante el curso de la guerra. No hay en ellos una apología de su personalidad política; muy por el contrario, dejaron notas y puntos de vista sobre sus vacilaciones y ambigüedades en momentos decisivos de dicha guerra, pero no fueron mezquinos. Lo vieron crecer políticamente a medida que la guerra se extendía y alargaba su duración en el tiempo, hasta el momento de su posterior reelección. Ello explica el tono enfático de los dos mensajes enviados por la Primera Internacional. Esto se corresponde igualmente con el concepto que Marx tenía de la guerra de los Confederados del Sur, como “una guerra de conquista para extender y perpetuar la esclavitud”. Para él, “el Sur” no era “ni un territorio estrictamente separado geográficamente del Norte, ni una unidad moral.” No era en absoluto un país sino una consigna de lucha.⁵ De la lectura de esos artículos y correspondencia es posible sacar varias conclusiones, pero, para el presente caso, solo basta con una: en las sociedades de clases donde impera el régimen capitalista, no hay conquistas irrevocables. En el ayer de ese siglo XIX, una oligarquía propietaria de cerca de 4.000.000 de esclavos negros se declaró en rebelión con el fin de establecer una república esclavista, y dejar sin efectos una república democrática y su fundamento constitucional, la Declaración de Independencia de los Estados Unidos del 4 de julio de 1776. En el presente del siglo XXI, el gobierno del presidente George W. Bush estableció en ese mismo país el uso de la tortura contra los enemigos del estado.

En la misma línea de acción, anuló la aplicación del estatuto del debido proceso y derecho de defensa de aquellos sindicatos de terrorismo, previamente secuestrados en otros países y confinados luego en el enclave de la base naval de Guantánamo, Cuba, en calidad “de combatientes enemigos”, categoría inexistente en el derecho penal.

Cali, marzo 5 de 2013

⁵ C. Marx y F. Engels, op. Sic. Pag. 106.

El secreto de sus ojos: la estética de la conmoción

Por Jorge Ladino Gaitán Bayona

Profesor de Literatura de la Universidad del Tolima

Alex de la Iglesia señaló alguna vez que “lo fascinante del cine es colocar al espectador en posiciones morales en las que nunca estuvo”. Esto es, justamente, lo que ocurre cuando se mira *El secreto de sus ojos* (2009), película argentina ganadora de diversos reconocimientos en su país, como también en otras latitudes, entre los que vale mencionar el Premio Goya como mejor película hispanoamericana, el Óscar a mejor película en habla no inglesa en el 2010 y el premio especial del jurado y el premio del público en el Festival Internacional de Cine de La Habana.

No sólo se trata de una bella cinta que tiene todo el tiempo atrapado al espectador con una trama verosímil, llena de giros y matices al involucrar componentes del policial negro en el que se dan tanto el crimen pasional como la violación de la ley por las propias instituciones estatales, en este caso, de la Argentina de los años setenta. Además, encanta la música que acentúa la tensión en varias de las atmósferas generadas (compuesta por el pianista Federico Jusid), unas actuaciones bien logradas en las que hasta los papeles aparentemente más pequeños resultan evocadores, y una apertura polifónica frente al tema de la pasión en sus múltiples formas: en el amor, la venganza, el fútbol y la bohemia. Toda la historia está libre de moralismos o de una voz dominante que imponga su punto de vista. Allí, tanto el juez federal (Benjamín Espósito, quien



investiga la muerte de una bella joven tras su violación), como el espectador, se ven sacudidos por diversas situaciones y un desenlace insospechado que desarma cualquier discurso moral sobre la venganza y los límites entre el deseo individual y las leyes impuestas por un colectivo.

El secreto de sus ojos está basada en la novela *La pregunta de sus ojos* (2005), del escritor argentino Eduardo Sacheri. El elenco está conformado por Ricardo Darín, Soledad Villamil, Pablo Rago, Guillermo Francella y Javier Godino. La construcción del guión a partir de la novela corrió a cargo de Juan José Campanella, quien es también el director de la cinta. Previamente su película *El hijo de la novia* había obtenido diferentes galardones internacionales, además de la nominación al Óscar como mejor film extranjero en el 2001.

Nada parece abandonado al azar en esta película. Los tiempos allí desarrollados cuadran a la perfección: el tiempo presente de Benjamín Espósito como jubilado de un juzgado penal queriendo llenar sus horas con la construcción de una novela a partir de un caso irresuelto en los años setenta; el tiempo pasado recreado tanto por la memoria de los personajes, como por las escenas de la novela que se visualizan al espectador; el tiempo posterior a la escritura del texto narrativo, en la década actual, donde el juez retirado descubre qué pasó con el asesino de la mujer violada. Todos los tiempos se funden en un solo tiempo final sin que se generen confusiones.

Los personajes mutan a lo largo de la cinta. Son complejos y se ven sometidos a circunstancias que los llevan a transgredir sus códigos éticos con relación a sus propósitos: desde el mismo asesino hasta sus investigadores. La mirada del espectador cambia frente a ellos: al que se ve como culpable se termina compadeciendo; al que lucía como tonto enamorado se le descubre genial por la forma como cumple sus promesas; el que parecía un simple pensionado, condenado a la soledad y la escritura, se le otorga la admiración por encarar el amor en la vejez; al que se le podría reprochar que como ayudante del



juez se escapara para emborracharse mientras se estudiaban los casos, se termina amando porque descubre el sentido de las pistas justo en las tabernas, siendo capaz de los actos más leales de amistad en los momentos crudos (cuando el crimen pacta con el Estado para acabar a sus propios jueces).

A esta obra de la cinematografía latinoamericana muy seguramente el tiempo como juez implacable le dará el carácter de clásico. Sin descuidar su estética (juega con la ironía, los símbolos, los índices, y la literatura) permite múltiples miradas y satisface los más heterogéneos gustos. Al que goza del género negro (en su variante latinoamericana) le brinda una historia sorprendente en la que se entrecruzan la corrupción, la política y el vano descubrimiento de una verdad frente a poderes a los que poco importa la aplicación del código jurídico. A los que prefieren las historias de amor le otorga una llena de poesía y libre de melodramas. Del mismo modo, ofrece una oda a la amistad desde la relación entre el juez y su ebrio subordinado. A quienes les gusta que el cine narre las contrariedades de la historia, le otorga un fresco crítico del miedo, las persecuciones y abusos de autoridad en la Argentina de los años setenta. Es una película que desde lo local llega a lo universal por la calidad de su historia y la forma como se funda la psiquis del hombre y la mujer en sus turbaciones, anhelos y ajustes de cuentas con el pasado.





Invitación a ser peces, gatos y erizos

Por Juan Romero

Estudiante de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Tolima

Los libros son diferentes a las películas y las películas a los libros. Al reconocer esta diferencia de tiempo y espacio podemos observar las películas que basan el argumento en obras literarias como *The Raven* (2012), *Narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe; *Le Hérisson* (2009), *La elegancia del erizo* de Muriel Barbery; y *Blindness* (2008), *ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, como otros discursos que encuentran su origen en la literatura. Al superar este debate podemos hacer una valoración profunda de los elementos cinematográficos que forman la integridad de la cinta, sus valores visuales, auditivos, textuales y para el caso de esta crítica, simbólicos, hilados en una estructura narrativa única.

Le Hérisson o *El erizo* es una película francesa estrenada en 2009 por la directora parisina Mona Achache conocida por

otras producciones cinematográficas como: *Suzanne* (2005), *Wawa* (2008) y *Les Gazelles* (2013), entre otras. *Le Hérisson* es una cinta de noventa y seis minutos de drama-comedia, cuyo argumento se basa en la novela de la escritora francesa Muriel Barbery *La elegancia del erizo* (2006). Mona Achache realiza una interpretación libre de la obra literaria recreando el escenario y los personajes principales, sus intereses personales, su formación intelectual, sus conflictos interiores e interpersonales y su crítica a la sociedad moderna; esferas que cruzan y determinan los tejidos de la película.

El guión de *Le Hérisson* escrito por Muriel Barbery y Mona Achache desarrolla una carga simbólica importante en el pensamiento, la acción y el diálogo de los personajes. Gran parte de la historia se desarrolla en el edificio número 7 de

la calle Grenelle, número perfecto de la religión Católica, que representa en la película una pecera. Garance Le Guilermi interpreta a Paloma Josse, una niña inteligente de cualidades artísticas próxima a cumplir trece años, desencantada de la vida e hija de una familia disfuncional de la clase alta parisina. Paloma Josse es la representación simbólica del pez: vertebrado acuático de respiración branquial y aletas útiles para la locomoción y sustentación en el agua, cubierto por una piel de escamas. Una crítica sutil al imaginario de desencanto, aislamiento y distancia social de la mayor parte de intelectuales.

Josiane Balask interpreta a Renée Michel, una mujer inteligente, humilde, tímida y solitaria, portera de cincuenta y cuatro años proveniente de la clase baja parisina, que escucha las obras de Gustav Mahler, contempla las cintas de Yasujiro Ozu y consume en las noches la narrativa clásica rusa, en compañía de su gato León. Renée Michel es la representación simbólica del erizo: animal mamífero de aproximadamente 20 centímetros de largo cubierto de púas, que se enrolla en forma de bola en caso de peligro. Animal nocturno útil para la agricultura por los muchos insectos que consume. Una crítica sutil al imaginario solitario de autoformación y desconfianza de algunos escritores.

Togo Igaw interpreta a Kakuro Ozu, elegante, ilustrado, experimentado y sabio japonés que adquiere un inmueble en

el edificio y se convierte en el puente de comunicación artística entre Paloma y Renée, cambiando la dirección solitaria de sus interpretaciones. Kakuro Ozu significa la reflexión, la escucha, el diálogo y el entendimiento de oriente que afectan de manera positiva la transformación de Paloma y Renée frente al mundo. Kakuro Ozu es la representación simbólica del gato: mamífero de cabeza redonda, lengua áspera, patas cortas y pelaje suave y espeso; portador de 7 vidas. Es una alusión sutil al imaginario de experiencia y sabiduría de algunos artistas consumados.

El edificio se convierte en una pecera habitada no sólo por peces, sino por erizos y gatos que se cultivan en la apropiación de las artes y la crítica de temas fundamentales del ser humano, como la vida y la muerte. *Le Hérisson* constituye también una bella reflexión del cine al grabar una película paralela desde la vieja cámara *Súper 8* de Paloma Josse, que dirige con su voz la narración de una película interior que le expresa al espectador su desencanto del proyecto moderno y la importancia de cultivar el campo individual y social, espiritual y material para humanizar las categorías de modernización y modernidad. *Le Hérisson* es la unión de la literatura, la música y el cine que nos invita a ser peces, gatos y erizos.



ESTRELLA
DEL SUR

Una película de Gabriel González Rodríguez

Premio Libre de la Libertad
38 Festival de Cine Iberoamericano de Huelva

Selección Oficial
53 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias
Colombia al 100%

Selección Oficial
20 Festival de Cine Latino de San Diego

Para crecer hay que vivir... y morir un poco.

Entrevista a
Gabriel González Rodríguez

Por María Angélica Mora Buitrago
Coordinadora Cinema Itinerante Centro Cultural U.T.

En esta ocasión nos hemos encontrado con Gabriel González Rodríguez, quien estudió Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia y es director, productor y guionista de la película colombiana *Estrella del Sur* que fue estrenada el 3 de mayo de 2013.

1. ¿Cuál es tu motivación o tu intención al producir *Estrella del Sur*?

Principalmente superar el reto de contar una historia. Aprender a hacer películas. Tener la oportunidad de compartir con la gente una parte de lo que pienso y siento, tanto respecto al cine como sobre mi contexto. Hacer cine en un país como Colombia es un privilegio, además es una oportunidad única para hacer parte de la construcción de nuestra identidad y nuestra cultura, por eso creo que la historia de *Estrella del Sur* es útil para pensar en nuestro rol como personas que construyen esta sociedad. Hacer parte de eso es un lujo.

2. ¿Cómo fue el proceso de creación del guión? ¿Cuál fue tu inspiración para escribir esta historia?

La inspiración para producir esta película fue una experiencia de trabajo en el mismo colegio donde la hicimos. Allí tuve la oportunidad de escuchar muchos testimonios e historias que fueron nutriendo una inquietud dramática que tenía desde que me gradué de la Universidad. Estos relatos me hicieron pensar en que era, además de necesario, muy bonito -en términos cinematográficos- tratar de contar una historia que ocurriera en un lugar tan complejo y tan rico visualmente como Ciudad Bolívar. Los testimonios y los resultados, de un proceso de investigación de unos seis meses, se convirtieron en un sustento muy fuerte para los personajes que construí para la película, en un desarrollo que fue posible gracias al primer estímulo que obtuvimos del FDC: el de escritura de guión en 2008.

3. ¿Qué fue lo más difícil de producir *Estrella del Sur*?

Convencer a las personas de que ésta era una buena idea, y que además teníamos el talento y la disciplina para hacerlo. A lo largo del proceso, fuimos aprendiendo mucho, demostrando a las personas que nos ayudaron, que éste es un proyecto que vale la pena, de calidad y que tendrá una fuerte resonancia a futuro, aun cuando hacer visible un proyecto independiente en este país es mucho más complicado que hacer la película.



4. ¿Cómo fue el proceso de selección de actores?

La mayoría de ellos llegaron por un casting que se hizo público a través de redes y en escuelas de actuación. La idea desde el principio era tener nuevos talentos, capacitados y profesionales en este tema de la actuación: con una fuerte formación y con mucho trabajo. Considero que el cine debe hacerse sobre todo con actores profesionales. Con todos, fuimos encontrando los personajes a través de conversaciones y pruebas muy concretas, destinadas a revelar la empatía de cada actor con el personaje que tendría que representar. Creo que el logro más grande de la película fue haber encontrado un grupo maravilloso de actores, con mucho talento, disciplina, técnica y química.

5. ¿La música cómo empieza a hacer parte de la narración? ¿Cómo escogieron la banda sonora de la película?

Como muchas cosas, durante el proceso. El destino jugó un papel muy importante para nosotros. Desde el principio tenía claro que queríamos una música urbana, fuerte y de letras muy elocuentes para ilustrar la vida de estos personajes y para dar un contexto muy claro a nuestra historia. Con el asistente de dirección, emprendimos la búsqueda en medio del rap bogotano, hasta que llegamos a *El Orden del Beat*. Desde el principio fueron los indicados. Tanto la música que habían hecho hasta ese momento como todo lo que propusieron como música original para la película, superó nuestras expectativas y me dio nuevas ideas para seguir pensando en cómo contar esta historia, complementando todo esto con la música original compuesta por Daniel Carvajalino.

6. *Estrella del Sur* comenzó como un proyecto estudiantil del

colectivo Paralelo Producciones, el cual lideras. Actualmente, esta película ha sido reconocida, premiada y presentada en diversos festivales de cine a nivel nacional e internacional ¿cómo ha recibido esta situación todo el equipo técnico, incluyéndote?

Yo personalmente estoy muy contento con todo lo que ha pasado. Aun cuando hemos tenido algunas dificultades -y por ejemplo, el tema de la taquilla no funcionó como queríamos-, creo que es un proceso muy satisfactorio. Los festivales que nos han acogido, lo han hecho por auténtico gusto y empatía con la película, un factor que se ve también en el público y la crítica. La película ha tenido muy buena recepción, cada vez más gente se interesa en verla, y eso quiere decir que algo está pasando. La gente que la ha visto la recomienda, y eso es un honor, es un motivo de satisfacción.

7. Después de *Estrella del Sur*, ¿qué viene para Gabriel González? ¿Cuál es tu próximo proyecto?

Tengo en espera algunas películas que espero comenzar a desarrollar a partir del 2014. Dos de ellas, que tienen que ver con el fútbol, las estoy desarrollando con el escritor Ricardo Silva Romero, uno de los amigos que me trajo *Estrella del Sur*. Quiero comenzar a explorar más con el lenguaje del cine y con sus maneras de producción, encontrar un punto y un método ideal para que las películas se puedan hacer sin traicionar sus necesidades o su narrativa. Y hay muchas más ideas por ahí, cada una se concretará en su momento, pero aún tengo mucho por contar.

8. ¿Qué recomendaciones le puedes dar a los lectores de *Candilejas* que son apasionados por el cine y quisieran escribir y

producir su propia historia? ¿Es muy difícil producir cine en Colombia?

Es difícil. Aquí y en cualquier parte. Sobre todo para aquellos que somos “independientes” en un país que por sí mismo tiene un perfil independiente y pequeño. Pero este oficio requiere de pasión, de disciplina y de constancia. Sonará a frase de cajón, pero en esta profesión, muchas veces se cae; y cuando eso pasa, hay que llorar, sí, y lamentarse tam-

bién, pero hay que aprender de los errores y ser fuerte para defender las convicciones que lo llevaron a uno a hacer cine. Es fundamental mantener una relación no sólo cordial, sino también muy honesta con la gente que trabaja con uno: no se puede perder el horizonte asumiendo poses o conceptos que no tienen que ver con uno. Disciplina y honestidad, con todo lo que implican, eso se necesita para hacer cine, sobre todo en Colombia.



AltoRango es uno de los grupos que conforman el colectivo/sello disquero El Orden del Beat, realizador de la banda sonora de *Estrella del Sur*. Sobre ellos, Sergio Molina, cantante ibaguereño y actor de reparto de la película, nos cuenta sobre su proyecto:

- “El nombre viene del lugar en donde nos reuníamos los creadores del grupo cuando empezamos a escuchar y coleccionar rap, la Iglesia del Alto del Rosario en Honda – Tolima. De ahí nació el “Alto”, el rango se lo dimos nosotros (ríe).
- El grupo fue creado en el año 1997, simplemente como un “parche” al que le gustaba el rap, nunca con la idea de producir música. En sus inicios, *AltoRango* hizo graffiti. Pero fue hasta el año 2003, cuando yo, “Centinela” empecé mi carrera en la primera muestra de Hip Hop del Tolima”.
- En la actualidad *AltoRango* está conformado por *Centinela*, voz líder & *BeatZarro*, refuerzos. Además, hace parte del sello disquero “El Orden del Beat” bajo la producción musical de Freddy Páez.

Темная музыка

Un cortometraje experimental de Leonardo Mora y el Colectivo audiovisual Zerkalo

2013

Anotaciones sobre Música Oscura

Por Mauricio Herrera Valdés

Estudiante de Licenciatura en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima

La historia del músico experimental y minimalista ruso, Iván Sergei Semiónov es engañosa. Me bastaron dos días para advertir que los datos de su nacimiento y muerte trabajaban desde la insipidez numérica de las fechas, una manera de lo fantástico. Su confesión biográfica, registrada por una repórter [...] agregada cultural para la lengua rusa de la revista *The New Yorker* [...] en 2002, se constituye en un espejismo acurrucado y calculado que calca la psiquis de todos los hombres de genio creativo, más que en un particular testimonio que dicta con alucinada conciencia la interminable búsqueda del artista y su compromiso y sacrificio ante las formas de lo estético.

Naturalmente, el nombre de Semiónov no está censado en las bases de datos de las enciclopedias y tiendas virtuales, ni en el sitio web del semanario estadounidense que popularizó el re-

lato corto; el legajo de posibles notas periodísticas en torno a su persona y su obra escasea, el reporte policiaco de su suicidio es inasequible. Pese a ello, Leonardo Mora ensambla un corto en el que documenta magistralmente las declaraciones del ruso, valiéndose no sólo de los habituales intertítulos del cine mudo que tanto desdeñara Murnau, sino de lo que según parece, son las cuatro piezas musicales cumbres del trabajo de Semiónov, titulado homónimamente respecto a la novela de William Faulkner, ‘*The sound and the fury*’ (2005).

Como se ve, el engaño de la historia reside precisamente en que quien dirige el corto ha falseado los materiales recopilados. Ha tomado deliberadamente ciertos clips de reconocidos portales de video que registran secciones de la realidad, y que acaso misteriosamente coinciden con la de Semiónov o la nuestra. Ante

esta técnica del avant-garde no podríamos contemplar ni por un segundo la idea del plagio, pues se trata apenas, según Dziga Vértov, de [...] fragmentos de energía real que, mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta formar un todo global [...]. Por lo demás, no me interesa hablar de la procedencia de las notas periodísticas, de las cuatro piezas musicales, ni de la

extraña dicción de la voz apagada; lo menos importante aquí es discutir la realidad de Iván Sergei Semiónov.

Referencias:

Dziga Vértov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Capitán Swing Libros, 2009.

Mora Leonardo, *Música Oscura*, Colectivo audiovisual Zerkalo, 2013.



Biofilmografía de Leonardo Mora



Leonardo Mora nació en la ciudad de Ibagué, Colombia, en el año de 1982. Cursó estudios de Ciencias Sociales en la Universidad del Tolima, y Crítica y Apreciación Cinematográfica en la Universidad Javeriana. Ha obtenido algunos reconocimientos en diversos certámenes literarios y ha publicado varios relatos, prólogos y ensayos. En el año de 2005 estuvo a cargo del Cine-Club de la Biblioteca Darío Echandía del Banco de la República, en Ibagué. En el año de 2009, junto a David Martínez, funda el **Colectivo Audiovisual Zerkalo**, equipo de trabajo que tiene por objeto generar textos críticos en torno a manifestaciones estéticas como la cinematografía, la literatura y el arte pictórico, y a su vez divulgar producciones artísticas del colectivo en estos campos. Actualmente el grupo trabaja desde un blog del mismo nombre.

Leonardo Mora hasta la fecha cuenta con la realización y dirección de una breve producción audiovisual consistente en algunos videoclips y un par de cortometrajes, trabajos de carácter totalmente independiente. Actualmente trabaja en dos cortometrajes.

Filmografía

- “*Tristessa*” (cortometraje) (2009).
- “*Sinaloa bloody punk*” (videoclip para la banda colombiana Tristan Tzara Inc.) (2013).
- “*Música Oscura*” (cortometraje experimental) (2013).

Por el sendero

Por Hugo Andrés Quintero Rivera

Estudiante de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Tolima

Por el sendero es un cortometraje realizado desde la academia por estudiantes de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad del Tolima, el cual buscó ser posicionado desde sus inicios como un proyecto audiovisual de sentido educativo, que lograra vislumbrar una temática que es oculta para la sociedad. Inicialmente, fue presentado como un proyecto académico basado en la ficción documentada, derrotero que llevó a que los ojos de distintos festivales internacionales, lo posicionaran como un material sin precedentes en el Tolima.

El proceso de realización de *Por el Sendero*, fue respaldado por la Facultad de Ciencias Humanas y Artes de la Universidad del Tolima, especialmente por el director del programa de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad del Tolima, Rafael González Pardo. Además, este proyecto fue materializado gracias a la activa y disciplinada participación de un equipo de trabajo apasionado por el audiovisual realizado desde el ámbito comunicacional, que generó finalmente el producto que puede contemplarse en la pantalla:

Desde el momento en que el proyecto fue presentado para el área de Argumental del programa de Comunicación, está dirigido por el reconocido cineasta tolimense Luis Fernando Roza, quien además brindó la tutoría, asumió el apoyo en cámara y seleccionó el cortometraje -escrito por Carolina Triana- para ser producido bajo estándares adecuados y ser llevado a múltiples pantallas a nivel nacional e internacional.

El proceso de selección de los roles para cada departamento surge de una clasificación rigurosa, apoyada por la trayectoria de cada aspirante. En dirección, por la complejidad del material a realizar, se presentó la categoría de Codirección, establecida en dos personas, Johnny Aguilar Cabrera y Jonathan Castro Valdez. En producción, se seleccionaron por su bio-filmografía a Ligia Constanza Morales Carrillo y a Hugo Andrés Quintero Rivera. La dirección de Fotografía por Gabriela Maldonado, el departamento de arte por Ángela Montenegro, la asistencia de dirección por Erika Gutiérrez y el sonido por Sandra Castellanos y Linda Gutiérrez.



Además, el proceso de realización estuvo apoyado por personajes reconocidos a nivel nacional en el mundo cinematográfico. Jorge y Alfredo Aguilar Cabrera, colaboraron en el campo de actuación y dirección de arte. De igual manera, las mejoras en la calidad del sonido fueron realizadas por Emanuel Conde, quien se desempeña en el campo radial y se dedica a la edición de sonido a nivel profesional. Cris-thian Camilo Roa, realizó la representación del personaje principal, demostrando su nivel profesional en el campo de la actuación.

Por el Sendero ha sido nominado en festivales internacionales -el 53° Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI-2013), el 3° Festival Internacional de Cine Político (Argentina Ficip-2013), el 6° Festival Internacional de Derechos Humanos DHFEST-MEXICO/2013- y en cuatro reconocidos festivales nacionales -Festival de Cine de Provincia-Tolima/2012, premios “ANAFE”-2013, premios “CESARES”-2013, Festival de Cortometrajes y escuelas de Cine “EL ESPEJO”. El cortometraje ha sido proyectado en el Canal Capital y en el Canal Judicial Mexicano -en el programa CORTOMX- y, el trabajo continuo de sus realizadores ha sido destacado por personajes como Salvo Basile y el Maestro Jorge Sanjinés.

Y porqué no, Buster Keaton; el mejor actor expresivo

Julían David Granada
Estudiante de Licenciatura en Educación Básica de la Universidad Distrital



“Imperturbablemente serio, inescrutable y obstinado, obra bajo el impulso de un irresistible poder desconocido por él mismo, solo comparable al misterioso apremio que lleva a los pájaros a emigrar”

Erwin Panofsky



Pequeño pero gran hombre, de unos 1.65 mt, su cara una roca, de tez pálida, nadie le conoce su sonrisa, posee una ingenuidad infinita en sus múltiples identidades: *Buster Keaton*. Quizás para muchos este nombre no represente mayor interés y creo pertinente resaltar su corta pero sustanciosa actividad filmica, su incuestionable actuación por encima de grades como Max Linder, Harold Lloyd, Los Hermanos Marx, C.W Fields, Jackes Tatti y hasta el mismo Chaplin; y cómo la industria y el público terminaron replegando al genio en el olvido.

Comienzos

Nace el 4 de Octubre de 1895, en una humilde casa al sureste de Kansas, el mismo año de la creación del cinematógrafo. Desde los 4 años, Joseph Frank Keaton, actuaba con sus padres en un show llamado *Los 3 Keaton* en forma de giras teatrales por todo Estados Unidos. Cuando el destino lo atrae a Nueva York el magnate de la prensa William Randolph Hearst, propuso a la familia grabar unos cortos basados en la historieta *Bringing Up Father*, de Mac Magnus, esto apenas es en 1916. Buster aprende otras disciplinas como la gimnasia, acrobacia, baseball y billar. Conoce a Roscoe Arbuckle (Fatty Arbuckle) empleado de la Comique Film Corporation, en la cual dirigía e interpretaba. Creando estos dos una gran amistad, catapultando a Keaton a su primer debut en la gran pantalla. En 1917 Buster Keaton con tan sólo 21 años ayuda de soporte en *Fatty, Asesino* para la Paramount, protagonizando el papel de empleado. Su paso por los estudios es muy prolífico, tanto así que el mismo Joseph M. Schenck le da el año siguiente la oportunidad de trabajar en *Out west*, también conocida como *The sheriff*; en este film actúa Joe Keaton, su padre.

Antes de la llegada del cine sonoro (en los 30s) los tipos de comedias americanas eran muy marcadas, los dibujos animados (creados en su tiempo por Sennet), filmes inspirados en persecuciones o fugas, trucos cinematográficos, caídas, golpes y por último sátiras de acontecimientos cotidianos en las que se encontraba por su puesto el drama-social. En Buster Keaton encontramos todas estas categorías exceptuando los dibujos animados, claro y cómo da alas a una ininterrumpida búsqueda de nuevos *gags* evitando a toda costa agotarlos, volverlos aburridos y predecibles.

Es muy importante conocer el inicio de su carrera profesional ya que gracias a sus colaboraciones reinterpreta su personaje, encontrando su esencia misma, el grado de inexpressi-

vidad en su rostro muy contraria a la de Charlot, en Chaplin.

Caer de un segundo piso al primero, dar una vuelta completa hacia atrás, y en su rostro ningún síntoma de dolor o preocupación; es cierto que Buster Keaton sonrió en algunos filmes trabajando para Arbuckle y Schenck, antes de trabajar con la Metro.

Encontrar la forma de sorprender era la clave para vender en la pantalla y Keaton hacía su mayor esfuerzo, dando frutos; la gente se divertía viendo a *Pamplinas* (nombre con el que fue conocido en España, *Pamplinas* significa: cosa insignificante) sus caídas y situaciones divertían al público; pero la fama iba acompañada del entretenimiento y la farsa mediática atacaba de forma más incisiva con los “mal llamados críticos de turno”. Era de esperarse, las compañías filmicas siempre responden y lo siguen haciendo ahora, suplir necesidades (en algunos casos impuestas) en la búsqueda de la captación de nuevos públicos, creciendo de forma desorbitante la demanda de los mercados; no es en vano que muchos artistas y directores hayan desaparecido porque no pudieron reponerse al ascenso del cine sonoro, ciertas críticas nada alentadoras o a la guerra.

Durante

En los 20s Keaton atraviesa por cierto reconocimiento en las pantallas, ganando adeptos. Graba con la Metro Pictures Corporation (que años más tarde se asocia con dos grandes productoras formando la Metro-Goldwyn-Mayer) su primer papel como actor principal, en *The Saphead* o *Pasión y Boda de Pamplinas*; podría decir que es el momento más prolífico en su carrera, ya que enganchado en el medio, obtiene el aval de Schenck de participar en las producciones, es libre en su personaje e incluso escribe las historias. En su recorrido más exitoso trabaja con Edward Cline, periodo que constata la gran lucidez de este actor.

Con toda la libertad del caso, Keaton es todavía más sorprendente: caídas, saltos monumentales, desafortunados juegos con el destino, golpes, persecuciones, nuevos amores, múltiples roles; y lo que caracteriza las películas de Keaton es que sin importar el personaje que esté haciendo (ladrón, herrero,



soldado, vagabundo, maquinista) no dejan de pasarle eventos absurdos, fortuitos, caóticos. Su personaje puede ser leído de muchas maneras, una en la que lo encuentro bastante cómodo, es en el ideal del hombre moderno asqueado, una máquina, un ser indócil.

Durante su periodo de oro como director se encargaba personalmente como ingeniero, se lo toma bastante en serio; incluso podría atreverme a decir que, expuso su vida varias veces para lograr tomas muy arriesgadas de las cuales sólo se conocen uno o dos cortos en los que necesitó ayuda de un doble (idea propuesta por los mismos productores pues consideraban escenas realmente peligrosas, noticia que era recibida con enojo). Trató de llevar a su personaje a lo más lejos, exigiéndose físicamente. La imagen prima sobre el texto. Jugando con montajes como en el sueño de Sherlock Jr. o el Moderno Sherlock Holmes del 24, propone planos generales que acompañados luego de planos secuencias provocan nuevas formas narrativas; sin la necesidad de recurrir al texto tradicional de la época, algo también muy característico del cine expresionista alemán.

Declive

Para la industria filmica, los cortos realizados por Keaton no respondían a ciertas necesidades del momento, además la crí-

tica sólo escribía acerca del trabajo de Chaplin: libros enteros acerca del éxito en Europa Y Estados Unidos de aquel vagabundo y niño en *The Kid* del 21. Estas alabanzas resonaron por todo el globo tanto así que los diversos actores humorísticos eran tratados como simples copias o malas imitaciones, y esto trajo consigo ciertos desacuerdos entre productores y directores ya que estos editaban y censuraban partes de las películas, acordaban qué mostrar y qué no al espectador. En el caso de Keaton sus películas fueron recortadas porque los productores querían cortometrajes mas no películas. Luego vino la aparición del cine sonoro.

Como muchos genios de la historia que han encontrado su reconocimiento estando ya en la tumba, Buster Keaton lo consiguió, pese a que su personaje haya muerto en los 30s, ya que su filmografía nos lleva hasta los 60s lleno de deudas y enfermedades. Finalmente Chaplin decide rodar *Candilejas* en el 52, una película en la que actúa por un momento Keaton; el film resulta siendo una crítica al olvido de los artistas en la búsqueda de la fantasía, de lo que se impone como nuevo.

Este texto no pretende ser más que una simple y corta invitación para que se acerquen al cine clásico (sin querer entrar en discusión sobre cuál es la “mejor” expresión cinematográfica). Hacer cine de humor no es nada pero nada fácil, y más cuando no se requiere el habla para dictar sentencia sobre los actos, sino es el mismo juego de cámaras el que nos muestra algo y nosotros lo reconstruimos para entenderlo-reinterpretarlo; tan cerca al teatro, pero siendo esta la expresión de otro tiempo.



La piel de un autor

JULIO MÉDEM (1958,-) DONOSTIA-SAN SEBASTIAN, ESPAÑA

Por Andrés M. Murillo R.

Director Cinema Colombo y Revista Kinetoscopio

Cuando a J. Médem le surgió la idea de ser director y poner en imagen su interior, lo más seguro es que no estaba pensando en premios, reconocimiento o el impacto en miles de espectadores en el mundo. Simplemente explorar sentimientos y sensaciones, compartir con quien quisiera escuchar sobre los estragos del amor en las almas, recrear la melodía de la absurda constante del tiempo. Un director de los pocos que se puede decir que hace cine de autor y que se puede explorar sin excusas de por medio.

Acercarse a la filmografía de un director puede resultar una aventura de fuertes conexiones, desilusiones, frustraciones y sobre todo transformación. La curiosidad se convierte en obsesión y comenzar a rastrear uno a uno los títulos del autor una recompensa. Puede ser por recomendación de alguien, por la lectura obligada que lleva a explorar algún director clásico, o la novedad mediática de algún filme que lleva a los otros. No importa la motivación, es el camino para apasionarse decididamente por el cine.

Con Médem fue una casualidad. Un momento de vida en el que cuestionaba algo que para el director es un motor inspirador: el amor. Un componente de la esencia humana que se explora en sus películas de maneras inagotables, profundas, contradictorias y sobre todo descarnadas. Desde sus primeras películas (*Vacas*, 1992; *La Ardilla Roja*, 1993; *Tierra*, 1996) demostró como los personajes, sus sueños y una dura realidad son el marco para confrontar lo que para algunos es la esencia diferenciadora del hombre, el amor. Y no sólo el amor espiritual, también el amor político, el amor carnal, el amor contemplativo, el amor obsesivo. Un vasco que sin confrontar directamente, deja muy en claro sus posiciones ideológicas, pequeños detalles de su origen euskera y la herencia de una generación que recibió la posguerra civil.

A medida que avanzó en su filmografía pudo consolidar los elementos de los cuales hoy se habla como el universo de Médem. Sexo cuasi explícito, personajes obsesivos, el poder de lo onírico, fetiches, sus mujeres. Y en lo narrativo se convirtió en un maestro de la ruptura de la linealidad (*Los Amantes del*



Círculo Polar, 1998; *Lucía y el sexo*, 2001) logrando capturar la emoción del espectador en las posiciones que asumen los personajes desde sus perspectivas.

Sus últimas obras han sido las más criticadas (*Caótica Ana*, 2007; *Habitación en Roma*, 2010) y no es para menos, dada la expectativa que genera uno de las pocas promesas del cine contemporáneo que está haciendo un cine de autor. Las críticas deambulan entre el exceso del sexo, lo extremo de la obsesión o la bizarra visión femenina. ¿Quizás falta ver su obra previa? ¿Quizás falta un poco de *open mind* para dejar explorar demonios? Para gustos hay de todos los sabores, sin embargo este es uno de los directores que mejor se disfruta si se logra ver en su orden cronológico, porque una a una sus películas van en ascenso y su exploración-consolidación de elementos mejor retentiva genera.

Desde la inocente, hermosa, tierna Emma Suarez hasta la erótica, lúcida, arrogante Elena Anaya; el buen gusto ha sido una de sus mayores virtudes. Julio Médem no resalta en su obra como el intelectual de presuntuosas posiciones psicológicas, sino por el visceral vasco perdido en los encantos de la piel, buscando respuestas de la inagotable incógnita, la mujer. Una filmografía cargada de pasión, atractiva para el cinéfilo y para el desprevenido, sensual y descarnada no apta para enamoradizos tristes y recomendada para apasionados melancólicos. Un director que hay que esperar en su siguiente obra.



A propósito de Juan José Campanella

De los directores de cine, si son latinoamericanos muchísimo mejor

Por Vicky Valencia Robles
Directora Cine Club U.T.

El cine latinoamericano, como no tiene difusión comercial, es desconocido para los propios ciudadanos de esta parte del mundo. Y lo malo, estamos tan acostumbrados a ver, desde los inicios del cine, sólo las realizaciones Hollywoodenses, que ya nuestros sentidos perdieron la sensibilidad para degustar el Séptimo arte.

Nuestra realidad, tan rica en acontecimientos, es desbordada, a cada rato, por la ficción. La desmesura hace parte de

la costumbre. Desconocemos todo, si no es porque, por algún motivo, salta a la fama. Si no se presentaran fenómenos en los cuales algunas obras de arte encuentran y van recogiendo premios en su camino, muchos amantes del lenguaje de las imágenes en movimiento, el cine en todo su esplendor, en este caso, sería imposible reconocerlos, ni siquiera conocerlos. Esos sentimientos se perciben ante la presencia de un personaje de cara bonachona, además de calvo, que se mostró por sus realizacio-

nes exitosas, en el mundo artístico, después de haber asumido el reto de crear, desde Avellaneda, en Argentina, más de 10 películas, antes de ser conocido no por una, sino por dos. La última sobretodo, ese “Secreto de sus ojos”, que no sólo coleccionó galardones, sino que mantuvo un sabor de novela negra y psicológica, que ganó adeptos en todo el mundo. Por fortuna y, luchando por sacar la cabeza en un mar de producciones, se pueden rescatar, no importa si es a través de ganar y sobresalir en festivales internacionales de cine o en eventos en donde el público es quién hace las estadísticas, en donde se encumbran o hunden obras, que muy posible, si no fuera por ellos, nunca podríamos disfrutar, menos, si somos “tercermundistas”, latinoamericanos, asiáticos o africanos.

Juan José Campanella, no es un aparecido en el Séptimo Arte, es un avezado y prolífico director de cine y televisión, que acompaña la producción argentina y mundial desde 1979, cuando empezó a rodar sus primeras imágenes. Tiene en su haber más de 10 películas, conocidas algunas, como “El Hijo de la novia”, “La luna de Avellaneda” y la ya renombrada “El secreto de sus ojos”. Pero no sólo su trabajo se ha realizado en cine, sino que también ha incursionado en la televisión, con bastantes aciertos, como los episodios dirigidos en series como la del “Dr. House”, en la TV gringa.

Ahora, en este 2013, sorprende nuevamente con “Metegol”, fútbol o fútbol de mesa, como se conoce en España y Latinoamérica. En palabras de Campanella: “llevaba tiempo

deseando incursionar en el género cinematográfico de animación”, y sólo fue una sorpresa, en sus estreno, en junio de 2013, la técnica de animación usada y el 3D en el que fue rodada; pero el director manifestó “que esta técnica, siempre estuvo al servicio de una buena historia y unos buenos personajes, que en definitiva era eso lo que importaba. Pues busco un estilo visual que no hemos visto aún en un filme animado”. Y, como todo innovador, como ha demostrado ser Campanella, puso mucho esfuerzo en lograr eso y, sobretodo, en realizar, la primera película en América latina, en usar el formato 3D. Su historia estuvo inspirada en el cuento “Memorias de un wing derecho” del escritor Roberto Fontanarrosa, cuyo personaje encarna al reconocido “Boogie, el aceitoso”, una de las caricaturas, con la de Mafalda y su familia, más reconocida y querida en Suramérica y el mundo. Trabajó con el mismo equipo de “El secreto de sus ojos” y, aunque parece dirigida al público infantil, su lenguaje es apto para público en general. La música fue compuesta e interpretada por el dúo puertorriqueño Calle 13.

Para muchos de los que lean este artículo, Juan José Campanella, aún no existe. Existe y es reconocida su obra. El trabajo, entonces, es mostrar lo vigoroso, talentoso y creativo que puede ser el cine suramericano, si no fuera tan invisible; pero por ello, nos es dada la posibilidad de empezar a destacarlo y sacar a flote grandes artistas que pueden encontrar en su camino premios a su dedicación y solvencia creativa, no por accidente, sino por oficio creativo.



Festivales de cine

Por Paulo Mario Cortés

Estudiante de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Tolima

Los festivales de cine son eventos que se organizan para pasar revista a las películas que se realizan en torno a cierta temática específica. También son escenarios de encuentro para todo tipo de comunidades. La academia está para revisar las narrativas audiovisuales que están predominando, para preguntarse qué imágenes de los territorios se construyen; la industria está para dialogar sobre ideas y proyectos, y la ciudadanía, cómo no, está para recrear esa experiencia del cine que cautivó a los abuelos y al calor de la cual nos hicieron nuestros padres.

En 1932 se realizó el primer festival de cine de la historia: La *Mosstra de Venecia*, luego apareció en 1946 El Festival Internacional de Cine de Cannes, en el cual aparecieron más tarde en 1962 la Semana Internacional de la Crítica y en 1969 la Quincena de Realizadores, un escenario creado para diversificar la oferta cultural que estaba comenzando a monopolizar el festival. Los premios Oscar ya venían galardonando la excelencia en las producciones cinematográficas desde 1929. En Colombia y Latinoamérica contamos con el Festival Internacional de Cine de Cartagena organizado en 1959 por Víctor Nieto, concejal y periodista fundador de una radio donde ponía a músicos antillanos en vivo.

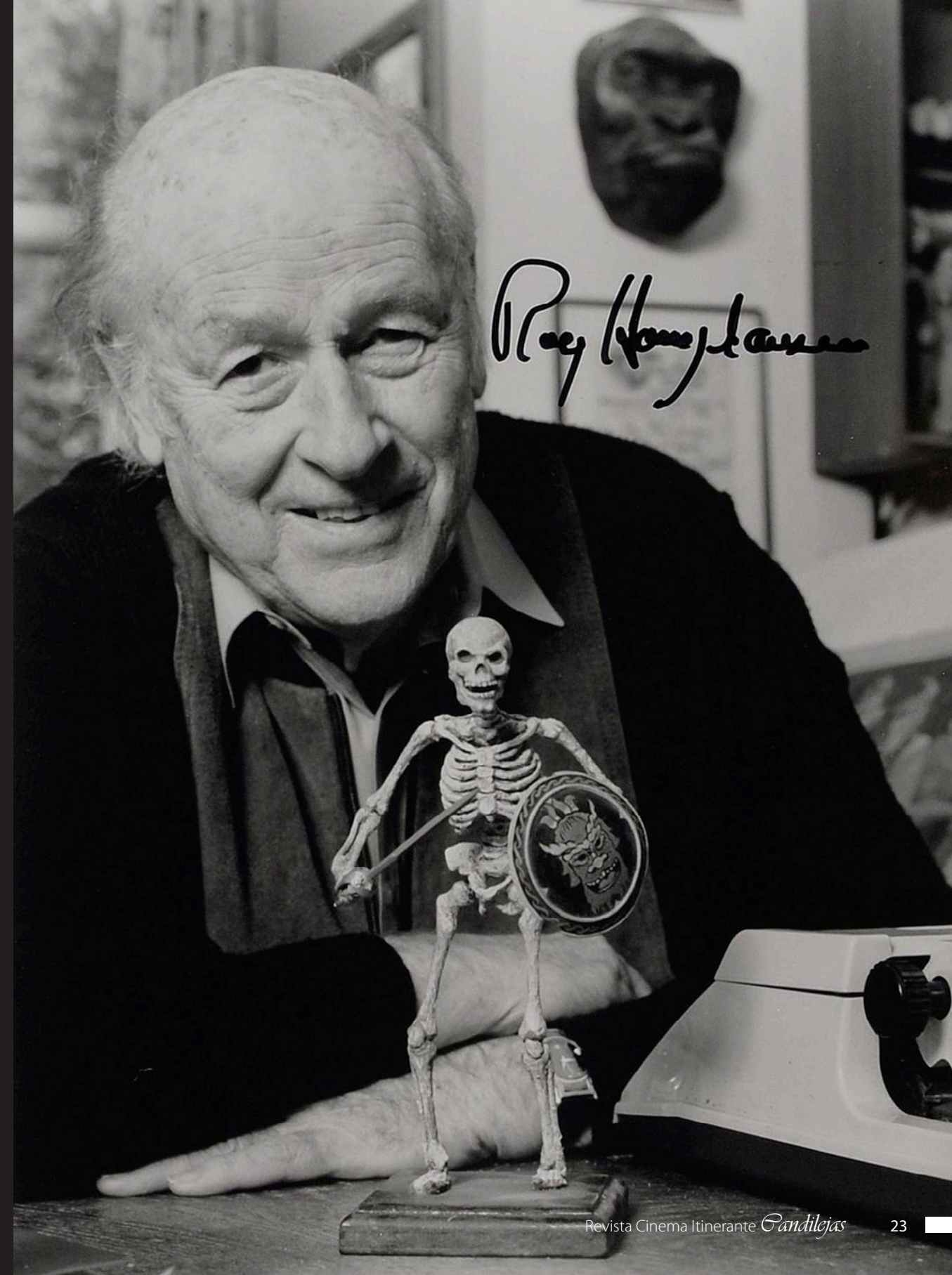
Los festivales son también el escenario de encuentro de todos los estamentos del mundo del cine: productores, realizadores, actores, actrices, guionistas, críticos, cine clubistas, medios de información, etc. Y en el Tolima tenemos cine, tenemos Festival.

En este año 2013, celebramos la octava versión del Festival Cine Provincia, que por primera vez hace reconocimiento a lo mejor de la producción cinematográfica de la región en tres categorías: Argumental, Documental y Video-Arte, en consonancia con el incipiente movimiento cinematográfico que se gesta en “el mejor vivero de Colombia”, como a algunos nos gusta llamar a este reguero de cemento y ladrillo en estribaciones de la cordillera central.

La organización del festival – no se equivocan, son tres tipos con hambre- ha tenido por bien llamar a su galardón Candileja, en honor al relato de una bola de fuego que recorría los campos atormentando a borrachines y foráneos, pero además porque este ente-espanto posee dos cualidades necesarias para crear la magia del cine: luz y Movimiento. ¡Nosotros ponemos la cámara y acción!



LEGAJO





Ray Harryhausen

Por Laura B. Castro

Estudiante de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Tolima

Muy probablemente si en este momento mencionamos a Ray Harryhausen nadie tendrá la más mínima idea de quién es, qué hizo y mucho menos dónde y cuándo lo hizo, de hecho en su momento alguna vez en una entrevista para el magazín televisivo español *Días de Cine* dijo: “... A menudo los que diseñan los efectos especiales, no reciben el crédito que merecen”. Ya con eso tenemos una pista.

Ray Harryhausen (1920-2013) fue desde finales de la década del 40 -con la película *Mighty Joe Young* (1949), su primer filme en compañía con Willis O'Brien hasta inicios de la década del 80 con *Clash of the Titans* (1981), película tras la cual se retiró- el animador y creador de efectos especiales más importante que el cine mundial vio, sus creaciones significaron gran reconocimiento en su época, regaló al cine de ficción monstruos inolvidables que sin su presencia y gran dedicación, jamás hubiesen sido posibles. En esta edición de *Candilejas*, debido a la reciente muerte de este personaje (7 de mayo del presente año), quisiéramos rendir un pequeño homenaje recordándole por ser el extraordinario pionero de una de las técnicas más significativas para el cine en general, pero sobre todo para el de ficción.

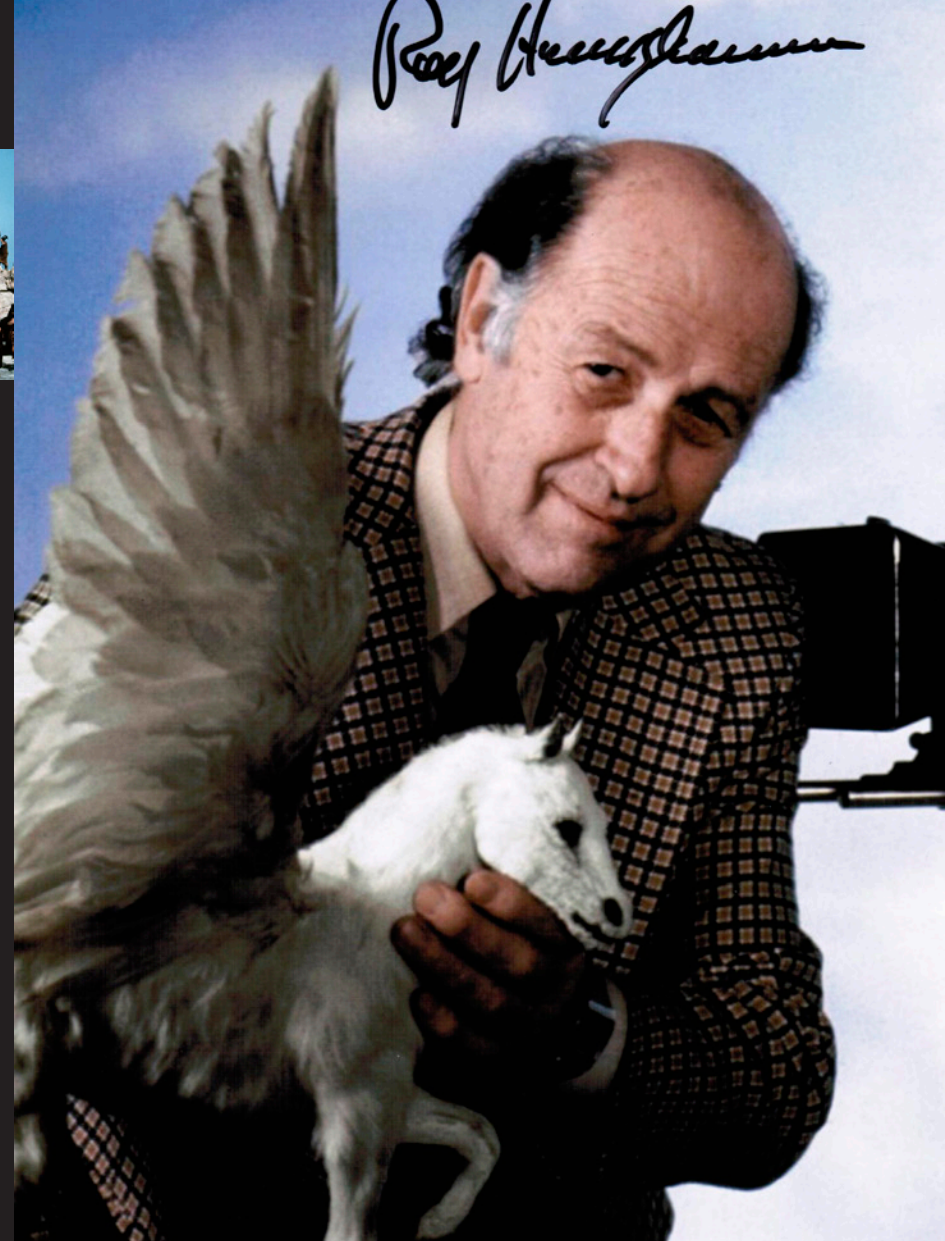
Los aportes de Harryhausen a la técnica del *Stop Motion*, a la cual llamaría *Dinamation* por la unión de las palabras *Dynamic* y *Animation*, le valieron no sólo reconocimientos de la academia, sino que brindaron vida al cine para contar historias fantásticas y hacer posible la aparición de monstruos mitológicos y dinosaurios imposibles de representar, en aquella época en la que los efectos y animaciones en computador no eran ni

remotamente posibles, ni siquiera pensables. Todo esto, gracias a que se fascinó con la técnica desde el día en que a sus 13 años en una sala de cine cualquiera (Gauman's Chinese Theater) viera *King Kong* (1933) y decidiera que el resto de su vida, lo dedicaría a hacer realidad las más imposibles fantasías.

Empezó así desde su adolescencia a dedicarse a pulir día a día la técnica, dedicó su empeño a crear nuevas maneras de hacer que se acercaran bastante a la perfección y casi lo logró en varios de sus filmes. Willis O'Brien fue la primera guía de su trabajo, quién hizo posible *King Kong* en 1933 y le diera su primer consejo a Harryhausen, le sugirió que tomara clases en artes gráficas para afinar sus habilidades. Por allá por 1939, después de conocer a Ray Bradbury, decidió con este unirse a la *Liga de la ciencia ficción*, formada por Forrest J. Ackerman. De allí en adelante, los tres fueron compañeros inseparables de trabajo y amigos de por vida.

El mayor aporte de Harryhausen a la técnica del *Stop Motion* lo hizo en la película *The beast from 20,000 fathoms*, primera película en la que estuvo totalmente a cargo de los efectos especiales y que resultó un éxito en taquilla. Por primera vez utilizó un fondo dividido y un primer plano con un pre-grabado de pietaje de “acción viva”, encima de la cual se ponía cinta con la animación del modelo o modelos e integraba la acción con estos, de allí que en su momento, sus animaciones fueran las más realistas y acertadas, eso sin mencionar el uso de filtros de luz en las cámaras y el extremo cuidado que tenía con la iluminación de sus animaciones.

La lista de películas de Harryhausen es extensa, de hecho



quiso hacer la animación de varios cuentos populares para niños, proyecto que llevó a cabo tiempo después de retirarse. El punto es que entre sus películas, las que más vale la pena mencionar, y por ende ver, están: *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) (efectos visuales), *It Came from Beneath the Sea* (1955) (efectos visuales), *The Animal World* (1956) (técnico de efectos), *Earth vs. the Flying Saucers* (1956) (fotografía especial,

efectos de animación), *The 7th Voyage of Sinbad* (1958) (productor asociado, efectos visuales), *The Three Worlds of Gulliver* (1960) (efectos visuales), *Mysterious Island* (1961) (efectos visuales especiales), *Jason and the Argonauts* (1963) (productor asociado, efectos visuales), *First Men in the Moon* (1964) (productor asociado, efectos visuales), *One Million Years B.C.* (1966) (efectos visuales especiales), *The Golden Voyage of Sinbad* (1974) (productor, efectos visuales), *Sinbad and the Eye of the Tiger* (1977) (productor, efectos visuales) y por último, pero no menos importante, *Clash of the Titans* (1981) (productor, efectos visuales), altamente recomendada por ser una hermosa representación fantástica de los caprichos de los dioses griegos y las aventuras de Perseo, gran historia con la grata aparición de monstruos y personajes míticos inolvidables como el Kraken, Medusa, Calibos, Pegaso, el búho Bubo y los escorpiones gigantes.

El *Stop Motion* hoy día es una técnica un poco olvidada por la gran industria del cine, de hecho pocos continúan con la tradición de elaborar historias y contarlas a través de este recurso audiovisual, imprescindible antes de que la tecnología avanzara lo que hoy. Tal vez uno de sus más dignos exponentes actuales es Tim Burton con las películas *The nightmare before Christmas*, *The corpse of the bride* y *Frankiewinnie*, películas que han dejado muy en alto la técnica y realmente le hacen honor. Por otro lado, aun es una técnica vigente para el cine experimental e independiente y alguna que otra vez encontraremos hermosas puestas en escena de este como en *la ciencia del sueño-La Science des rêves* (2006) del director francés Michel Gondry, (la secuencia del caballito de trapo que galopa por la sala, entre otras también muy bellas) y alguno que otro amateur que siempre querrá experimentar con una forma tan eficiente y además onírica de llevar a cabo las ideas, que al fin y al cabo son la materialización de esas ideas de la mente y el espíritu que quieren volar.



“El stop motion hace las historias más vívidas” -Tim Burton

Por Juliana Andrea Buitrago Polania
Estudiante de Derecho de la Universidad del Tolima

El cine es al igual que la música y el arte parte de nuestra cultura actual; vivimos en una sociedad sedienta de entretenimiento, porque es importante de una u otra forma escapar un poco de la realidad que nos rodea y sumergirnos en un mundo de acción, romance, terror e incluso de drama. La industria cinematográfica tiene un recorrido no muy extenso, ha mejorado y evolucionado con nosotros, la hemos visto crecer y ella nos ha acompañado durante nuestro crecimiento.

Al decir que el cine ha evolucionado, no sólo hablamos de los actores que dan vida a las maravillosas historias en las que nos sumergimos, sino se plantea una evolución en todos los ámbitos, llámese temática, reparto, equipos de grabación o incluso las técnicas de animación, entre las cuales está el “Stop Motion”, el cual, técnicamente hablando, es un sistema de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas, es decir, tomar fotografías consecutivas de uno o varios cuerpos hasta crear una secuencia.

En la actualidad, después de ver cuántas maravillas pueden ser creadas gracias a la tecnología, y en una gene-

ración que siempre aspira lo futurista y sobre-desarrollado, una técnica tan elemental y sencilla como el “stop motion” es sub-estimada y en algunas ocasiones, incluso ignorada por muchos. Sin embargo, como un beneficio para el cine, hay ciertos cineastas que aún guardan aprecio por técnicas como ésta, y no sólo eso, les apasiona crear películas en las cuales puedan utilizar marionetas porque esto “hace las historias más vívidas” (Rev. Carrusel, N° 1588), como bien lo dijo el afamado director de Frankweenie.

Tim Burton es un director, productor y escritor americano, conocido por muchos en la industria del cine por tener un estilo “gótico, oscuro, creativo y descomunal”. Al igual que tantos otros cineastas, este singular personaje posee una firma y un “modus operandi” a la hora de crear nuevas historias que invadirán los teatros de cine; uno de sus más grandes sellos es la utilización de la técnica del “Stop Motion”, en la que él mismo diseña y construye las marionetas que se utilizarán en el set de grabación.

“Ver como las marionetas que has creado con tus propias manos cobran vida y forman una historia auténtica es algo increíble y realmente emocionante”, afirma Burton, quién tam-

bién aclara lo mucho que se requiere para crear una película como éstas, “es importante tener compromiso, ya que es un trabajo arduo y extenuante, es importante hacerlo con pasión, así los espectadores verán la vida que le imprimas a tus personajes” (Rev. Carrusel, N° 1588), dice.

Sin duda, la industria cinematográfica es algo que apasiona a Burton tanto como a muchos más, quienes han decidido preservar su esencia original.

“Si el cine consigue que un individuo olvide por dos segundos que ha aparcado mal el coche, no ha pagado la factura del gas o ha tenido una discusión con su jefe, entonces el Cine ha alcanzado su objetivo” dice Billy Wilder, y no podría estar más de acuerdo. El cine es arte y es libertad de expresión y es importante recordar lo básico, lo original y lo primordial de él, porque mientras lo hacemos, recordamos de dónde viene, cómo surgió, y cómo desde su nacimiento la vida del hombre cambió para siempre. El buen cine quedará impregnado en la eternidad mientras haya gente dispuesta a recordar su razón de ser en nuestra existencia, llevarnos a mundos con los que alguna vez el hombre ni siquiera llegó a soñar.

¿Qué significa cine de culto? Abramos nuevamente la discusión

Por Vicky Valencia Robles
Directora Cine Club U.T.

En este artículo y en la revista *Candilejas*, consideramos al cine como un arte. Para ser exactos, el cine se conoce como el séptimo arte, que significa, sin lugar a dudas, el compendio de seis formas estética-artísticas que vienen desde los albores de la humanidad, pero que el cine tuvo que esperar los adelantos científicos y tecnológicos, para poder emerger, como: los descubrimientos anatómicos, referidos a la persistencia retiniana en el ojo humano; el concurso de la ciencia desde la química y la física, la mano portentosa de la imprenta, el principio de la cámara oscura y la observación permanente de los accidentes, como suele sucederle siempre o casi siempre a los inventores, todos visionarios, como los hermanos Lumière, quienes ganaron la carrera simultánea que estaban haciendo, Anschütz, Max Skladanowski y otros en Alemania; Thomas Alva Edison, Hanibal Goodwin y George Eastman en E.U., Dickson y Eadweard Muybridge en Inglaterra y Reynaud, en Francia, inventor de los dibujos animados.

El cine como arte, es subjetivo, como todos los demás. Como arte, es creativo y como arte, hace a los sentimientos, hace a la pasión de comprender un lenguaje nuevo, se trata de mezclar esos sentimientos y esa pasión, con talento, capacidades y condiciones para realizarlo y no sólo para apreciarlo.

La discusión general de qué es arte, tratando de encasillar conductas estéticas en cualesquiera de sus manifestaciones y en concreto con el cine, es absurda y casi irrespetuosa. ¿Podemos clasificarlo, ordenarlo, hacer listas, cuando todo arte se percibe desde el corazón y desde la sabiduría? ¿Cuándo el arte es bueno? ¿Y cuándo, entonces, no es arte? ¿Quiénes y con qué parámetros pueden identificar una obra como arte, sin tener en cuenta el contexto social? ¿Quiénes y bajo qué criterios pueden valorar un hecho como artístico? Hay obras de arte que ya ganaron un puesto en la historia de la humanidad. El arte trasciende... ¿pero durante cuánto tiempo? Sólo persisten algunos orientales, algunos griegos, algunos romanos y muy pocos, de muchos lugares, que no alcanzaremos jamás a conocer ¿Dónde está el arte? ¿Quién lo hace? ¿Por qué nos maravillamos con el teatro Nô, cuando no hemos tenido la posibilidad de acercarnos a él (únicamente, a través del cine reconocemos los valores culturales de otras latitudes, costumbres y maneras de pensar, por su lenguaje especial figurado y en movimiento)? ¿Por qué nos hacemos estas preguntas? Porque establecer “cultos” es bastante difícil, ya que las apreciaciones pasionales del arte son individuales y hacen a intereses y motivaciones personales según parámetros sociopolíticos, épocas, culturas y costumbres.

La discusión se abre, porque el significado de lo que es *Cine del Culto*, que se está empleando en la actualidad, es muy ambiguo y ha degenerado, como se percibe, en desconocer el valor intrínseco de algunas producciones cinematográficas. Hoy, películas de culto significan que no son obras de arte cinematográficas, que la mayoría son “malas”, simplemente, porque quienes se agrupan a su alrededor, con fervor, son sectores del “pueblo”. El que adquieran adeptos dentro de grupos, incluso minoritarios, de una comunidad, en ningún caso les quita su característica esencial de ser transgresoras, porque ignoran la “cultura universal” o “principal”, que es dictada por conveniencias comerciales del capitalismo, teniendo en cuenta que el cine nace durante este sistema económico social. Igual, la crítica, que se considera “neutral”, puede apreciar o despreciar películas que después trascienden y permanecen en el tiempo. Las películas de culto, llevan a considerar el “entusias-

mo popular” que la obra adquiere por cualquier componente de la producción. Todos los temas, incluso el amor, deben ser controversiales, desde el punto de vista con que se les piense y se les observe. Pero las obras de arte cinematográficas, clasificadas como de culto, han perdido su valor, debido a los conceptos equívocos sobre este cine. Podemos señalar muchos de los temas, si no todos, de los tratados en estas películas, porque de hecho, ignorar las normas de cultura sobre todo de comportamiento “moral” y oponerse a cuanta regla establezcan quienes detectan el poder y dictan las normas de cultura a su favor, según sus intereses económico-sociales, las hacen distintas y diferentes, y nunca les podrán quitar su posibilidad de ser obras de arte.

Las películas de culto pueden ser: apreciadas o despreciadas por la crítica y tener poca audiencia, como “Inferno”(1982); tener mala crítica pero gozar de mucha audiencia, como “Terminator” (1984); la crítica puede ser favorable pero el público no, como “The Shinning”, sin embargo, este filme ha ganado audiencia con el tiempo; o cuando se estrenaron tuvieron poca popularidad, pero se han convertido en verdaderas películas de culto, como “Blade Runner”(1982); o ser un clásico de culto que se ha mantenido vigente desde su primera presentación como objeto de admiración como “Dr. Strange-love”(1964); o han ofrecido una especial contribución al desarrollo del cine, como “El cantor de Jazz”(1927); todas las películas expresionistas o impresionistas alemanas del período de





1919 a 1930, como: “El gabinete del Dr. Caligari”, “Nosferatus” o “Metrópolis”; El Slapstick, al que pertenecen las comedias físicas, es decir, violencia para producir humor y aquí hay verdaderas películas, consideradas de culto como las de Charles Chaplin o las de Harold Lloyd. Otras que transgreden las normas sociales y políticas establecidas en alguna época, como los filmes de Alfred Hitchcock, Sergei Eiseinstein y Orson Wells, demos ejemplo de algunas de ellas: “El acorazado Potemkin” o “El Ciudadano Kane”.

Se pretende establecer en este artículo el verdadero significado del cine de culto, para no confundirlo con las películas que están clasificadas como de CINE B o Z. Tim Burton, en la actualidad uno de los mejores directores, rinde un homenaje al realizador Ed Wood, por considerarlo el padre

de las película de cine B y Z, en los años cincuenta. Porque si no hacemos estas diferencias, el concepto de películas de culto, entonces, podemos caer en discriminaciones odiosas. Tomemos, por ejemplo, el llamado “cine rosa”, con temas que defienden o recrean las costumbres de una de las comunidades más perseguidas en todos los tiempos, la LGBT. ¿Dónde lo clasificamos? ¿Como cine B o Z? ¿O en qué listado incluimos a los cineastas que ponen en práctica el decálogo del grupo Dogma 95?

Que estas reflexiones contribuyan a que se abra la discusión, con una invitación a que se reutilice el significado correcto del término *cine de culto*, devolviéndole su concepto real creado y usado en 1970, para no dejar por fuera, por error e ignorancia, extraordinarias obras del arte cinematográfico.



La lucha del espíritu

DARREN ARONOFSKY /ESTADOS UNIDOS/2008

Por Andrés M. Murillo R.

Director Cinema Colombo y Revista Kinetoscopio

The Wrestler (2008)

Infinitas son las fuerzas que lo arrastran a uno para ir a cine, para elegir ver una película. Para este caso fue la convergencia de tres elementos: interés por la mirada fresca de un director independiente americano, la resurrección artística de un ídolo desaparecido décadas atrás y la más visceral atracción por una fémina. Vamos por pasos.

Las Variables

El director Darren Aronofsky desde su primer filme había demostrado su capacidad de transmitir sensaciones, excesos y angustias de los personajes. Películas muy individuales como Pi (1998) en la que el blanco y negro se convierte en expresión de una manera poco ortodoxa y la cámara se convierte

en el narrado prohibido de la naturalidad llevada a lo bizarro. Posterior llega una obra (Requiem for a Dream, 2000) que lo coloca en la corriente de festivales y su nombre se va consolidando. Pasa los siguientes años produciendo y escribiendo hasta el 2006, año en el que lanza The Fountain (2006) tal vez su película más bajo perfil a pesar de las estrellas con las cuales trabajó. Todo este camino ya había despertado el interés por esa capacidad como director de articular los elementos y favorecer un drama, un tono negruzco y melancólico de las historias. Había que ver The Wrestler.

Por otro lado esta película traía como actor principal un mito, una leyenda del cine que había muerto para este mundo del glamour, un nombre que evoca los sueños eróticos de chicas y anhelos masculinos adolescentes de todo lo que se quiere

ser cuando grande: Mickey Rourke. Un nombre, una película Wild Orchid (1990): un seductor y excéntrico millonario con el poder y encanto de conquistar cualquier mujer. Luego la caótica vida de Rourke lo fue sumiendo en el anonimato, pasó de ser el galán promesa de final de milenio a un desconocido. Tal vez uno de los últimos títulos para recordar sería Buffalo 66' (1998). A pesar de seguir activo, era simplemente invisible, incluso cuando apareció en Sin City (2005) bajo un personaje que lo podía definir muy bien y un maquillaje que escondía los estragos de lujuria y desproporciones vividas en tantos años. Ahora estaba acá personificando al luchador, el atleta en decadencia por su edad y los estragos de los excesos. Qué mejor combinación, había que ver la película.

Finalmente, Marisa Tomei. No hay mucho que decir, una amplía carrera, apariciones contundentes en diferentes roles y una hermosa, hermosa mujer. Las divas y mujeres hermosas siempre han sido la vía para enganchar a hombres desprevenidos más allá de la película y si se mezcla con talento, la experiencia es inigualable. Un visceral elemento por el que había que ver la película.

La Combinación

The Wrestler (2008) terminó siendo la Cenicienta para el cine americano de ese año. Una película sin muchas pretensiones, bajo presupuesto que fue acaparando la atención de espectadores y críticos hasta llevarla a dos nominaciones de los Oscar.

Nominaciones y premios de costa a costa, permitieron vivir uno de los fenómenos que pocas veces se hace tan evidente, pasar de la sombra a la luz, del bajo perfil al estrellato.

La historia de un luchador en la decadencia de su carrera y cuando los excesos de su vida pasan factura, encuentra en su soledad un insoportable estado que sólo puede llenar con la aclamación del público. No familia, no amor, no amigos. Una soledad que abrumba aunque el espíritu luche.

Ver la transfiguración de M. Rourke, de ese galán de los 80's a este acuerpado veterano de batallas quizás raye con el morbo. Pero ver el dolor del personaje, hace volar la imaginación y lleva a la pregunta: ¿hasta qué punto no es el dolor del actor? La autoridad con la que el director nos sumerge al ring interior entre el antes y el ahora, entre el querer y no poder, entre la nobleza y la humillación, entre la gloria y el olvido. Cuando la decadencia se hace plano.

La sencillez para retratar una historia de vida, la sensibilidad para enmarcar un momento de vida. Una lucha interna tan hermosa y vigorosa que contrasta con la decadencia y sordidez de una realidad en un deporte relegado por las élites. Un round tras otro, el personaje nos lleva en su búsqueda de amor, la búsqueda de la juventud perdida, la búsqueda de la eternidad en el reconocimiento del aplauso. Una película que sumerge al espectador en la batalla. Un filme que define a un director con la solidez para continuar su camino. Una obra que desnuda la batalla contra los miedos.



El apocalipsis es ahora: World War Z

MARC FOSTER/ESTADOS UNIDOS/2013

Por Carlos Cazares

Comunicador Social y Periodista de la Universidad del Tolima

Como una advertencia deben tomarse las primeras líneas de este texto. De principio a fin este análisis incluirá mordida por mordida la información necesaria para la exaltación del último film de Marc Forster. Lector, de antemano le pido disculpas si el texto inmediatamente no acoge su temática central, por la que usted agradablemente se ha iniciado en esta lectura, no obstante de igual o mayor importancia es la explicación y el trasegar histórico de lo que tenemos ante nosotros, de dónde viene y para dónde va.

Los zombies son bestias mitológicas, “muertos vivientes”, quienes en diferentes teogonías y cosmovisiones antepasadas, se definían como la reproducción de la eterna avaricia humana, la que acude como resultado de la vanidad, el deseo de po-

der y la egolatría de los individuos, son por así decirlo, el deseo carnal del hombre por revelarse a sus dioses. Hablar de esta bestia en el siglo XXI no es la clara expresión de un ancestral deseo místico o el resultado de una cofradía divina, simplemente llega hasta este papel, por el creciente “boom” mediático que se ha propagado alrededor de esta quimera, resultado indudablemente apoteósico desde las pesquisas filmicas de George Romero hasta las exuberantes beligerancias de Marc Forster.

George Romero es el primer personaje que decide utilizar estas fieras caníbales en las producciones cinematográficas, otorgándoles facultades perdidas en la historia, las cuales se convertirían en las infaltables y necesarias características



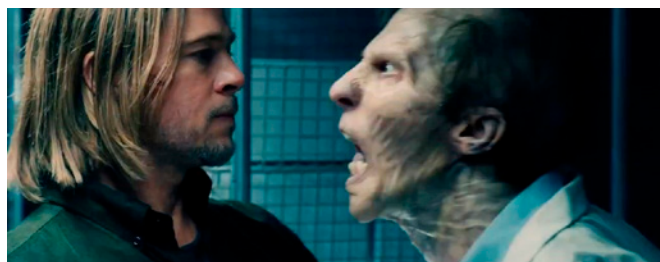
cuando al hablar de zombies se requiere. Este director, que con el tiempo se convertiría en ídolo, realiza su primer embalse filmográfico con *The night of the living dead*, (1968) considerada la primera aventura zombie en la historia del cine, contó con un bajo presupuesto y actuaciones tortuosas, mereciendo su calificación como *Cine B*, pero agraciándose como un fuego fatuo que perduraría en la memoria de fieles amantes del cine. Romero embarcado en esta mar de películas esculpe todo un camino y un buen nombre a partir de la temática del terror y el *thriller*, convirtiendo a sus muertos vivientes en sus protagonistas infaltables, un cine de culto que caótico por esos años crearía una relación recíproca entre la hilaridad sangrienta de la violencia desenfrenada y la carcajada macabra de lo absurdo en la muerte. *The night of the living dead* nos grabaría en la memoria que el mordisco de un zombie puede convertirnos en uno, que la brujería vudú puede traer a los muertos a la vida y que una mujer y un hombre como protagonistas de estas historias, serían la combinación por excelencia para la lucha sin cuartel entre los vivos y los *No-Muertos*.

La más reciente batalla zombie, se establece en una visión apocalíptica del mundo que dirigida por Marc Forster, nos rememora los mordiscos propagadores de los zombies, la terrible lucha esta vez contra una causa desconocida y la valentía humana resistente a su destrucción. Encontraremos un personaje principal: Gerry Lane (Brad Pitt), que como es habitual en la filmografía de Forster, ostenta una personalidad taciturna, con una doble vida, que a partir de esfuerzos varios y en un arco en el que el personaje trasciende, nace el héroe por excelencia, capaz de cautivarnos con cada uno de sus atrevimientos fantásticos. Como en *Machine Gun Preacher* (2011), el carácter del personaje principal es decidido con actos morales de ayuda al prójimo, una ferviente pasión por su familia y la

infaltable AK47 entre sus manos, como la fiel justiciera en un mundo abandonado por la mano de Dios.

Los planos vertiginosos y cambios de escena abruptos, imperan en este filme, que en medio de un banda sonora creada por los gritos, explosiones y desgarradores bullicios de la carne, hace propicio el ambiente para sentir con cada mordisco que el mundo ha llegado a su fin, siendo la principal causa unos zombies agresivos dispuestos a derrumbar edificios y destruir murallas. No obstante esta no es otra película típica de esta clase, ya que la destrucción de varias ciudades son mostradas al espectador, no como en *28 Days later* (2002) de Danny Boyle, que sólo es una ciudad la que sufre el látigo de este infortunio y son pocas las locaciones mostradas, por el contrario en *World War Z*, vemos cómo todo el planeta es asolado y cada individuo debe sobrevivir como sea. Las características fundamentales de cada zombie no son dejadas al azar, enfatizando en la resolución de cualquier cabo suelto. El medio de propagación, sus puntos débiles y la sed de carne humana son tan bien explicados, que no hay espacio para no creer en la posibilidad de una pandemia igual. Tales disturbios en una ciudad son pocas veces tan bien retratados en una película como en esta, incluso Romero que hiciese *Dawn of the Dead* (1978) deja a la vista la errática usual de lo fantasioso y/o imposible que es una ataque de esta índole, sin embargo sería este tipo de películas la inspiración en la que hoy se ven sustentadas estas nuevas visiones monumentales de los muertos vivientes.

De esta manera, si usted lector, es amante de los No-Muertos, ha jugado cualquier *Survival Horror* en consolas de video juegos y ha disfrutado de disparar en *Resident Evil*, le recomiendo cabalmente esta película, llena de suspense, sangre, estrategia y un Brad Pitt en el espectacular papel de un mesías que salvará el mundo al costo de su propio cuerpo. Forster no deja nada que envidiarle a Romero, el padre de este tipo de cine, sino que nos regala la innovación tecnológica, fielmente compilada con la carismática e infaltable gracia de un sinfín de zombies muy hambrientos.



La oscuridad en los párpados con Human Centipede 2

TOM SIX/REINO UNIDO/2011

Por July Lizeth Bolívar Rodríguez
Estudiante de Comunicación Social y Periodismo
de la Universidad del Tolima

El género humano está unido ineludiblemente. Todos nos pertenecemos como conciencia. Además de la similitud en la composición óptica y orgánica, somos una especie ligada por universales, por ejemplo, los de la emoción. Llanto, risa, amor, agresión, renuncia... hacen parte del conglomerado de posibilidades variantes por los contextos socioculturales. Encarnamos el eterno retorno, lo formamos antecediendo o sucediendo a los otros, en una secuencialidad que nos revela como seres materiales y finitos, vulnerables, siguiendo constantemente condiciones para vivir, dogmas por obedecer, dado el orden social en el marco vivencial. Los hechos, las circunstancias, la pregunta por la existencia se repite cíclicamente de manera circular, tal como la figura de un ciempiés: violento, animal, que puede despertar todo tipo de emociones.

En *Human Centipede 2* (2011), película de horror británico-holandesa del cineasta Tom Six, se pone en juego lo humano y lo animal, como condiciones que no pueden comprenderse de manera aislada, sino que forman una misma naturaleza intrínseca y proyectiva. Desde la primera secuencia, hay un planteamiento sugerente en cuanto a una idea voyerista. Por un lado a través de Martin (protagonista del film, interpretado por Laurence Harvey) que hace que el espectador se sienta aludido y cuestionado en su placer de contemplación

cinematográfica; y por otro, en lo referente a una imagen de la imagen, esto por medio del acto de *ver a través de*, así: Martin, sentado en su silla ve Human Centipede 1. Martin con lentes. El espectador ve a Martin mirando la película. Hay un juego de *otredad* respecto a la inmersión del espectador en la trama, y su fundición con los personajes.

Incluso, dentro de la estructura narrativa misma, se cuestiona el carácter del cine como arte en relación con la realidad, al ser fuente y punto de problematización en la producción cinematográfica. El iniciar la película con créditos de la primera versión de Human Centipede 1 y finalizarla igualmente, arroja una reflexión conceptual sobre la compleja discusión cine- realidad- verdad.

En la totalidad del film, gravitan metáforas, operando como estructuradoras de la arquitectura simbólica a lo largo de la trama. En primer lugar, Martin como personaje, se fundamenta en la tensión como sensación y efecto, manifiesta por el lenguaje cinematográfico y la acción de la cámara. El lamer constante de sus labios, los primeros planos a sus ojos (siempre vidriosos como sus lentes), la sudoración excesiva y las risas ensimismadas como sello de su maldad, hacen del personaje el arquetipo del denominado monstruo moderno. Me detendré un momento aquí.

Martin, un monstruo moderno

De acuerdo a Margarita Cuéllar Barona, en su texto *La Figura del Monstruo en el Cine de Horror*, la figuración del monstruo ha pasado por una transición: a principios del siglo xx, este era presentado como corporalmente no humano, con poderes sobrenaturales, localizado en zonas alejadas de los sectores urbanos y revestido por el discurso colonial del salvajismo y lo no-blanco, por lo que era temible, representaba una amenaza y debía ser eliminado. Lo anterior en contextos predominantemente norteamericanos y europeos. Por su parte, el monstruo moderno se presenta humanamente más cercano, no sólo por ser antropomorfo sino al adoptar un rol socialmente común (en este caso, el del vigilante), cuya caracterización está en consonancia con lo considerado *feo*, lo cual resulta necesario dada su condición de monstruo, y a la vez, consecuente con su entramado psicológico. Martin, es un hombre gordo, bajo, calvo que no musita palabra.

En segundo lugar, Martin es la fotografía de la conducta propia de un bebé. Sus intensas reacciones en situaciones de tensión, como las de su madre (negación entera del amparo y el seno materno), se resumen en quejas, gestos, gemidos, llan-



to, que en el espectador pueden resultar molestas, pero también, detonantes del miedo.

Martin, al dormir, se ve invadido por regresiones y traumas del pasado. Aquí sucede una relación estrecha entre Psicoanálisis y cine. El espectáculo cinematográfico de horror moderno es una forma de sublimación para las pulsiones de la mente, dice Luis Eduardo León en su texto *Cine de Horror y Psicoanálisis*, que apunta a la similitud fisiológica y conceptual entre el acto del sueño y ver cine. En los sueños de Martin, resurgen los abusos sexuales de su padre alojados en el inconsciente, lo que le ha generado actitud reprimidas y de negación a la sociabilidad. El sueño y el cine, constituyen una oportunidad de trasgresión permitida, una realización simbólica de lo reprimido, una vía para la catarsis y la terapia social.

Martin, exterioriza sus más profundos asedios del alma, a través de su culto a Human Centipede 1, visto en la crianza de un ciempiés como animal de cuido, y en el álbum en que ha diagramado los pasos para lograr hacer un ciempiés humano, animado por fotografías del film. Esto, también puede ser un cuestionamiento que Human Centipede 2 hace a la condición del fan, dentro de los patrones mercadotécnicos de la industria cinematográfica, pues su afición puede llegar a niveles paroxistas tan elevados tales que el fan puede caer en confundir la realidad del cine con su realidad inmediata, y por ende, querer imitar el objeto de su contemplación, que se transforma de deseo.

El espectador en la sala: la oscuridad de sus párpados¹

La primera vez que vi la película Human Centipode 2 fue en

¹ Alusión a la expresión de Jacques- Bernard Brunius, respecto a la analogía de la oscuridad de la sala de cine como similar a cerrar los ojos. En León, *Cine de Horror y Psicoanálisis*.

el salón de clases en la universidad, en compañía de un grupo de compañeros. Hubo una advertencia inicial del docente en cuando al género de la película, que despierta un imaginario conforme al miedo. Las constantes en la reacción de mis compañeros oscilan entre las expresiones de asco, el apartamiento de la vista e incluso, el retiro de salón.

Dada la teoría abordada, la condición del espectador en este tipo de films se conceptúa como ambigua y alterada por el cuestionamiento de sus convicciones. El estado de indefensión al no poder modificar la realidad planteada por la película, la molestia por lo grotesco de algunas escenas (a pesar de rodar en blanco y negro), el juego con la sangre, al secuestrar a las víctimas, y el excremento, al unirlos en una posición cuadrúpeda a modo de ciempiés (conectados por la boca y el ano), son imágenes que violentan la signatura de limpieza de otro tipo de films.

Quizá para unos fue una pesadilla consciente, para otros un requisito de clase. La película a modo personal me agrada, por su concepto subyacente referente a la exteriorización de las pulsiones reprimidas, y a la, por un lado, recreación de la naturaleza orgánica del cuerpo humano con sus secreciones (constantemente negado), y por el otro, una revelación de la animalidad inherente a la especie.

La idea de hasta qué punto nos habita Martin, no tanto en sus acciones grotescas o desenfrenadas, sino en el carácter exteriorizador de sus pulsiones, resulta desafiante al espectador. La asignación de valores de emotividad sucede por el choque con su sensibilidad visual.

Human Centipode 2 manifiesta el carácter universal de lo que el ser humano puede llegar a hacer, dejándose llevar por sus pulsiones o reprimiéndolas. Esta identificación aterroriza a algunos queriendo despertar de lo que el cine les presenta, a veces como verdugo de su estabilidad. Al final, queda el sabor del sueño, que quizá Martin también ha vivido.



The Bang Bang club

STEVEN SILVER/CANADÁ/2010

Por Jeisson Fabián Trujillo Villermo

Estudiante de Licenciatura en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima

La fotografía es una forma de preservar el presente y evocar el pasado, los fotógrafos encargados de congelar el tiempo han logrado captar lo hermoso y espantoso del mundo. El fotoperiodismo es una de las formas de conocer el actuar humano, en algunas ocasiones hostil, por lo que resulta una tarea bastante difícil, más aún cuando se lleva algo tan poderoso como una cámara.

El filme *The bang bang club*, es una historia basada en hechos reales que cuenta sobre cuatro legendarios fotógrafos de guerra, bautizados homónimamente con el nombre de la película; los cuatro fotógrafos Ken Oosterbroek, Kevin Carter, Greg Marinovich y João Silva, no son sólo amigos que comparten el amor por la fotografía, son foto reporteros insertos en el conflicto del Apartheid, conflicto que inmortalizó al nobel de



paz Nelson Mandela por su lucha para consagrar los derechos de un sector de la población sudafricana.

El bang bang club famoso por sus fotografías que mostraban al mundo la cara oculta del conflicto, se internacionalizó cuando dos de sus miembros ganaron un premio Pulitzer: Greg Marinovich en 1991, por captar la incineración y posterior asesinato de Lindsay Tshabalala y Kevin Carter en 1994, por su fotografía de un buitre, que parece asechar a una niña que sufre la inclemencias de la desnutrición y el hambre; esta fotografía le acarrearía muchas críticas dudando de su integridad moral, Carter dice de su trabajo *“Es la foto más importante de mi carrera, pero no estoy orgulloso de ella, no quiero ni verla, la odio. Todavía estoy arrepentido de no haber ayudado a la niña”*, dos meses más tarde se suicida frente al río en el que jugaba cuando era niño.

Los enfoques que maneja la película los usa el director como artificio para darnos la sensación de que nosotros somos las cámaras de los fotógrafos, si bien es cierto la dirección de arte de la película no tuvo que esforzarse mucho más que en recrear las composiciones que ya habían ideado los fotógrafos al realizar sus tomas, lo que hace de la cinta una suerte de caja china. Fueron muy minuciosos al recrear cada detalle de las tomas originales, los elementos insertos en cada encuadre, las gesticulaciones, las personas, todo está acomodado de tal forma que hacen pensar que las fotografías han adquirido vida.

Los primeros y primerísimos planos muy usados en películas de conflictos no son abandonados por el director Steven Silver, pues es la forma de captar el sufrimiento del conflicto que se materializa en los rostros humanos, en sus lágrimas y el dolor que se hace transmisible a través de la mirada. Silver, con una larga carrera enfocada en hacer documentales, logra a través de sus tomas, no sólo contar la historia de unos fotógrafos, hace palpable la crudeza de un conflicto y la magnitud del dolor que este puede generar.

Esta es una película que puede atrapar a muchos, concretamente a los que gustan de sucesos reales: la guerra, el amor. Ésta se puede acomodar a diferentes gustos, en algunos momentos se puede tornar algo monótona, pero seguramente para los amantes de la fotografía es más que una historia, es la forma de reflejar la complejidad de sostener una cámara y enfrentarla al mundo, especialmente cuando lo que se quiere retratar es un ser tan mutable e impredecible como el ser humano.

La condición del artista en L'illusionniste

SYLVAIN CHOMET/FRANCIA/2010

Por July Lizeth Bolívar Rodríguez

Estudiante de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Tolima



Toda idea tiene un lugar, un significado y un tiempo. La condición humana en su complejidad es de naturaleza cambiante e incluso caprichosa, por lo que siempre se está en búsqueda de algo mejor, marchando hacia adelante, dado el progreso técnico que embiste como un tren en nuestros días. La sensibilidad es el olvido recurrente en la contemporaneidad. El asombro ante el mundo y la creación es quizá una facultad en crisis. ¿Para qué detenerse en la contemplación si no es lucrativa? se dicen algunos, por ejemplo.

No puedo evitar la nostalgia que despierta Tatischeff cuando su público deja de creer en sus manos. Este, en su condición de artista, encarna un tiempo que parece caducar en mitad del siglo xx, y es en L'illusionniste (2010), película animada dirigida por el francés Sylvain Chomet, que Tatischeff representa la posibilidad de resistir con la ilusión de su arte a la ilusión de una realidad modernizada.

Basada en un guión no publicado del actor y director Jacques Tati en 1956, en L'illusionniste la figura de Tastischeeff

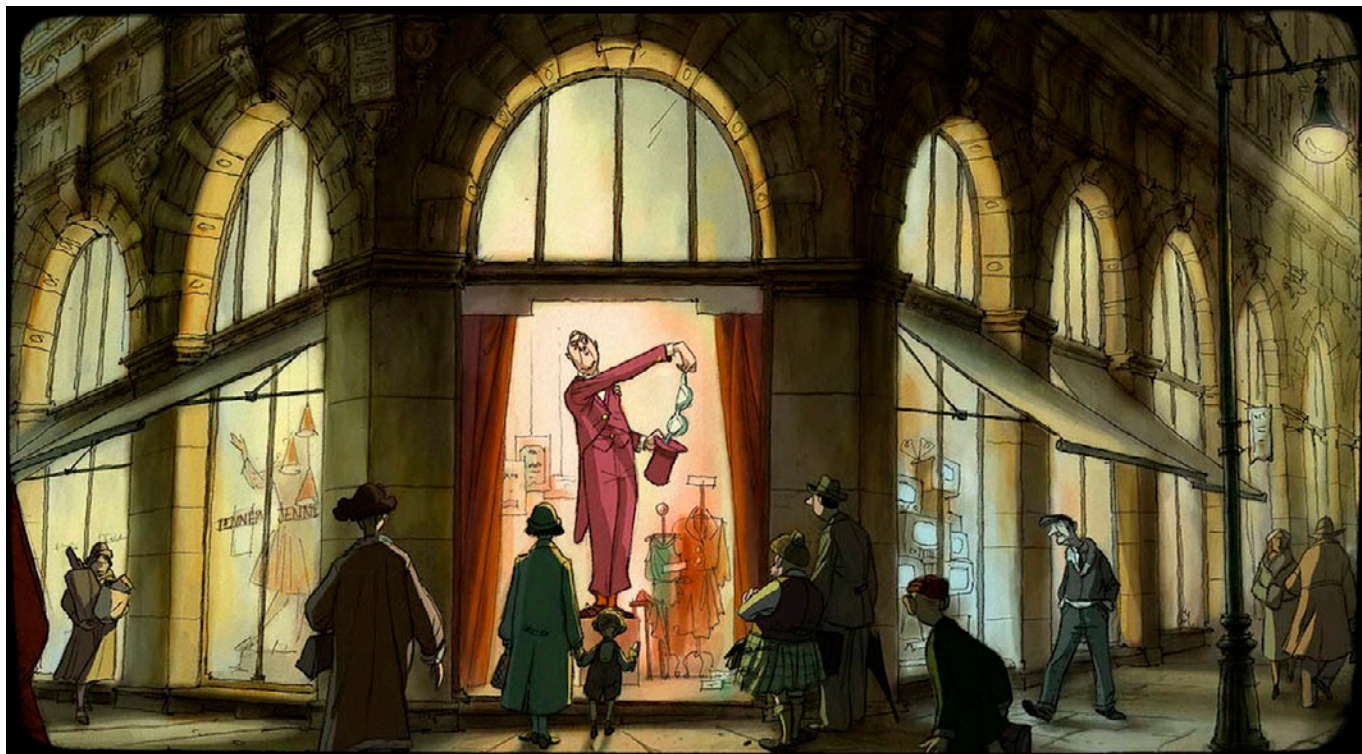
(apellido real de Jacques) es una alegoría a Monsieur Hulot, personaje creado e interpretado por Tati para una serie de películas de entre los años 50' y 60' del S. xx: Les vacances de Monsieur Hulot (1953), Mon Oncle (1959), Play Time (1967) y Trafic (1971). Incluso estos dos personajes están en frente uno del otro, cuando en una escena del film Tatischeff ingresa a un teatro que ya goza de la tecnología del proyector, y justo en la película que se rueda aparece Monsieur Hulot que parece mirar a Tatischeff. Un encuentro de abrigo, pipa y sombrero los llevan a fundirse en un bello homenaje a la obra de Tati.

Por otro lado, dicho auge del cine es uno de los factores que hacen que Tatischeff sólo tenga sillas vacías durante sus actos, por lo que decide viajar con constancia dada su necesidad de asombrar a otros públicos. París, Londres y Escocia son sus paisajes de visita para probar suerte. Es en este último en donde Alice, una jovencita que trabaja en un bar, encantada con la magia de Tatischeff lo sigue luego a Edimburgo. Una sutil relación de padre e hija se alcanza a vislumbrar cuando el ilusionista quiere complacer en su sed de consumo a la chica, regalándole un abrigo, zapatos y vestido. Esta relación es también un guiño a la inspiración de Tati en su guión: su hija.

El propósito de Tatischeff lo lleva a buscar otros empleos, como en un taller de mecánica y en promoción de productos femeninos en una tienda de ropa. Aquí, hay una alusión a la comercialización del arte para insertarse como moda por motivos de adaptabilidad a la modernidad, haciendo que la condición del artista decaiga progresivamente. Lo anterior, también referente a una visión de la ciudad como una vorágine (similar a la mirada de Tati) que engulle a los que no se encaminan en la ruta del consumo exacerbado.

En L'illusionniste, hay una predominancia de planos generales, de los silencios como propuesta narrativa al revestir una intencionalidad y de la música como lenguaje que transmite un sentido específico por escena. Vale decir que Chomet es quien la musicaliza a través de 17 piezas armónicas. Las animaciones y su carácter orgánico, por su parte, se destacan por la exageración del volumen. Cada rasgo corporal representa la personalidad de los personajes, lo que configura un estilo de Chomet desde su temprano medimetroaje La Vieille Dame Et Les Pigeons (1997), dada la asimetría de ojos, textura y tamaño.

Conceptualmente, Chomet guarda una relación estrecha



con el surrealismo. En su pieza de 1997, el protagonista tiene un sueño en el que las palomas son antropomorfizadas. Luego, este decide ser un palomo, aprendiendo la naturaleza del ave en sus movimientos y apariencia. Situaciones como la persecución de la anciana al hombre-palomo para alimentar a un gato obeso, dan lugar a un planteamiento narrativo sobre lo no convencional. Incluso, la historia misma no lo es.

Igual sucede en Les Triplettes de Belleville (2003), película de animación escrita y dirigida por Chomet, en la que una anciana (Madame Souza), acompañada de su perro Bruno, busca a su hijo Champion, ciclista secuestrado por la mafia francesa. Los sueños de Bruno en blanco y negro, por ejemplo, son una tonalidad que rompe con el color del resto del film. En cuanto a su contenido, la arremetida de los trenes a los que ladra es su constante. Son tres sueños en los cuales Bruno pasa de ladrar a estar sobre el tren, y en el último, ve a Champion tirando del mismo, lo que puede jugar como una premonición del hallazgo de su amo y su estado de explotación. Y en cuanto al ladrido ¿quién no le ladraría a un tren que no se detiene?

Volviendo a L'illusionniste, la condición del artista en la sombra se presenta con una generalidad de afectación múltiple, pues un payaso y un ventrílocuo que viven en el mismo hotel en que Tatischeff se aloja con Alice, también padecen la desestimación de su arte en Edimburgo. El intento de suicidio y el alcohol conviven con el padecimiento de los artistas en dicho hotel, cuya luz titila en las afueras como el ritmo agóni-



co del encanto. Los espectáculos juveniles de la revolución del Rock, por ejemplo, dan cuenta de la fragilidad de las ideas del arte clásico y su edad.

Por otra parte, Chomet hace gala de una apuesta simbólica en sus films. En L'illusionniste, la liberación del conejo en una colina de Edimburgo representa la renuncia a su arte por el abrigo de los tiempos modernos. Técnicamente también lo hace en Les Triplettes de Belleville con las transiciones simbólicas, por ejemplo, la de una cubeta de renacuajos que las trillizas cocinan y que luego, en su redondez, da paso a la luna y a la vista de la ciudad anochecida.

Y no puedo dejar de mencionar la pregunta sobre los objetos y su uso como noción conceptual en este film de Chomet. Madame Souza con el tintineo de sus pendientes y el acomodo de sus anteojos es una imagen entrañable, quien se vale de objetos de cocina para disponer un kit de masaje para Champion tras su entrenamiento. Las trillizas también redefinen objetos como una aspiradora, un refrigerador y un periódico para hacer música. En definitiva, para Chomet el impacto de la modernidad es una matriz transversal en las tres películas mencionadas.

Antes de cerrar, en la propuesta de Chomet puedo leer un papel activo de la mujer como eje de las historias e inventoras de nuevas formas de hacer y decir. Madame Souza con su perseverancia, las trillizas con el don de crear música, la anciana idólatra de las palomas y sus delicias culinarias, la joven Alice en Edimburgo buscándose-r, gracias a los otros.

L'illusionniste es una película que me conmocionó por la cambiante condición del artista con la entrada de la modernidad en el siglo xx, y por el uso inteligente del silencio para caracterizar personajes, situaciones y conceptos. Chomet y su estilo narrativo hace del L'illusionniste una invitación al encanto de lo sensible.



La fe, la familia, la rectitud moral: Ordet (1955) de Carl Theodor Dreyer

CARL THEODOR DREYER/DINAMARCA/1955

Por **Leonardo Mora**
Escritor y productor

La vida de los Borgen, una singular familia de granjeros acomodados y de fuertes creencias cristianas, a principios de siglo xx en los verdes campos cerca a las costas danesas; de costumbres austeras, tradicionalistas, con pequeñas batallas, secretos, demonios y breves alegrías, transcurre suave y lentamente – de la mano casi exclusivamente de suaves y reveladores travellings de precisión más que estudiada, tanto en exteriores como en interiores – en el bello y lírico filme de 1955 titulado Ordet (La palabra), del director danés Carl

Theodor Dreyer, basada en la obra de teatro homónima de Kaj Munk, el cual constituye un clásico de suprema importancia para la historia de la cinematografía.

El abuelo Morten, parco, grave, conservador aunque bondadoso, lleva las riendas de una amplia casa en la que viven Mikkel, el hijo mayor, trabajador y amable, con su esposa Inger, quien es el personaje femenino más clave de la historia, de personalidad benigna y firme, sobre el cual gravitan poderosamente todos los demás, como a una torre a la que todos se aferran para buscar protección, y ambos tienen dos pequeñas hijas. También encontramos a Anders, el hijo menor –su más importante móvil en la película es el hecho de desear contraer matrimonio con la hija del sastre, a pesar de la oposición de los padres de ambas partes, dado que los jóvenes novios pertenecen cada cual a un credo específico-, y al muy especial Johannes, quien estudiaba teología en su juventud, pero al que exhaustivos ejercicios de lectura, especialmente del gran pensador danés de hondas creencias Søren Kierkegaard, junto a un espíritu lleno de dudas e inquietudes –argumento sugerido por varios diálogos en el filme- han trastocado su personalidad, y su percepción de las cosas hasta el punto crítico de creerse el Redentor, el mismísimo hijo de Dios. A este personaje se le puede ver constantemente hacer sermones acerca de los preceptos que “estableció” cuando vino por primera vez a la tierra, y reflexionar acerca de lo que sucede en esta nueva venida, cuando la fe de las personas ya no es la misma de antaño –su mismo hermano Mikkel se ve presa de dudas acerca de sus creencias a pesar de su correcta moral- y los milagros ya no son el pan de cada día. Pero, nadie en realidad hace mucho caso a lo que creen que son simples desvaríos del pobre Johannes, porque lo piensan loco. La ambigüedad de este personaje es un elemento fuerte, porque muchas de sus actitudes y palabras hacen pensar en que podría estar espiritualmente por encima de los demás, y que aceptar su aparente insania como un hecho indudable no permite ver a un individuo lúcido que ve más allá de las evidencias y que trata de que los otros acepten finalmente seguir la palabra de Dios consignada en la Biblia. Si se mira bien, esto es bastante similar al caso del verdadero Jesús, quien, como se sabe, en la antigüedad fue tildado de mentiroso, embustero, extravagante y loco, y al final fue cruelmente sacrificado.

Aquellos travellings que mencionábamos y que son la expresión visual implementada por el director para narrar su sutil filme, dinamizan el hilo narrativo sin cortar el plano -lo



cual impide obstruir la fluidez del tiempo para asemejarlo al que transcurre en la realidad- y además están emparentados con la preferencia de Dreyer por encuadrar las circunstancias generales de la historia, de modo similar a la dramaturgia: en planos esencialmente generales o medios, no editados, de secuencias largas, se ven aparecer dos, tres, cuatro o más personajes dialogando –valga mencionar de paso que rara vez los personajes se miran a los ojos aunque su lazo afectivo sea íntimo, siempre hablan un poco al vacío aunque estén conversando con alguien más- en contraposición a los primeros planos, los cuales son muy esporádicos. Estos recursos teatrales brindan al espectador el perfil de cada personaje siempre en sus relaciones, en su influencia sobre los otros, y hace notar directamente las acciones y las reacciones, porque sólo así puede valorarse el verdadero temperamento de los individuos; esto es, cuando están interactuando y se ejercen sus fuerzas de poder personales. Con respecto al estilo de filmación, Enrique Castaños Alés señala:

La cámara se desplaza en función del punto de vista del alma del espectador, a cuyo interior únicamente se dirige el autor, es decir, como si la cámara fuese nuestra propia mirada, pero la que Dreyer desea y nos obliga que adoptemos. Hay veces en que el espectador parece anticiparse a los movimientos de los personajes, cual si estuviese en el escenario con ellos.¹

De otro lado, toda la película está claramente impregnada de un fuerte sentido de lo religioso; el recogimiento determina todas las actitudes de los personajes, sus concepciones de la vida y el mundo, y su forma de entablar relaciones con los demás. Hasta la misma fotografía del filme, de factura claroscuro, es decir de iluminación restringida y muy puntual –los

¹ Lenguaje, significado y heterodoxia. Consideraciones sobre Ordet (La palabra), de Carl Theodor Dreyer. Enrique Castaños Alés. Ensayo digital en línea

rostros especialmente aparecen casi que aureolados- a la par con sombras y elementos de menos relevancia –como el mobiliario del hogar- crea una extraña atmósfera de intimidad y silencio, como en una iglesia, a la que el espectador debe ingresar lenta y solemnemente, sin afán, como para no vulnerar los espacios. Figuras secundarias pero importantes como el párroco, el sastre y el doctor reafirman explícitamente las ideas y las discusiones acerca de la fe y la creencia en la palabra que abundan en los encuentros entre los personajes.

Ordet, una obra maestra del arte fílmico, de la cual afirma Castaños Alés que representa “una de las más altas cimas de la espiritualidad contemporánea y, casi con toda seguridad, la película más profundamente religiosa de la historia del cine”, pone sobre la mesa la importancia que posee la fe como componente esencial de aquellos seres humanos que rigen su vida terrenal, temporal y repleta de dolor, por el misterio de la divinidad, esa que promete desde el cielo vida eterna, paz y la más grande bienaventuranza para aquel que crea en Dios con toda la sinceridad de su corazón. No importa si se es creyente o no; es mucho más importante recalcar el hecho innegable de la piedra angular que representa la doctrina cristiana para la historia de la humanidad; y cuando tal razonamiento se efectúa a través de un ejercicio estético tan logrado como el de Dreyer, no hay excusa para dejar de asombrarse ante la titánica calidad de este filme.



La picaresca en el cine del oeste

GEORGE ROY HILL/ESTADOS UNIDOS/1969

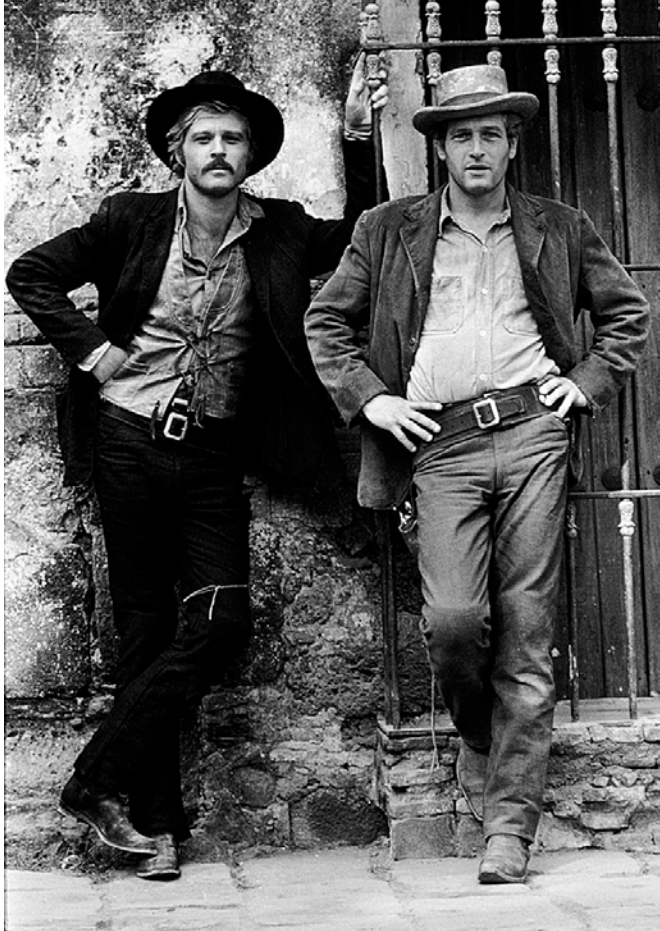
Por Andrés Ricardo Duque Rincón

Licenciado en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima

Aunque es cierto que el cine denominado del oeste tuvo su origen en los Estados Unidos, no hay que olvidar la renovación que al mismo le proporcionó la industria cinematográfica europea y en especial los western del director italiano Sergio Leone. Desde ese insipiente primer western titulado *Cripple creek bar room* (1898), han pasado innumerables propuestas que han manejado una visión similar y donde el personaje principal es aquel vaquero adusto y representante de los valores de moral, justicia, y coraje. De ahí que fueron escasas aquellas propuestas cinematográficas en el cine del oeste, que mostraron algo distinto a lo ya estipulado en este género y se hace interesante reconocer filmes como el de *Bush Cassidy and Sundance Kid*, donde se exploró un aspecto diferente en los western. Dicho filme propuso una mirada picaresca de aquella época y colocó en primer plano a unos salteadores. Dichos bandidos hicieron alarde de los más ingeniosos trucos en pos de alcanzar la mayor cantidad de dinero y de esta manera se convirtieron en una epidemia para las autoridades, quienes trataron de impedir infructuosamente que siguieran asaltando los bancos y trenes.

Si bien la película *Bush Cassidy and Sundance Kid* se basó en hechos reales, la historia acerca de bandoleros del salvaje oeste se encontró enmarcada en un halo de misterio y dio para muchas especulaciones. La historia oficial planteó que Butch viajó a la Argentina, junto con su novia Etta y Sundance. Los bandoleros realizaron este viaje como una manera de huir de la agencia Pinkerton, la cual había sido contratada por banqueros y hacendados norteamericanos para atraparlos. Permanecieron allí hasta que se enteraron de que estaban siendo buscados y cruzaron la frontera hacia Chile y de allí a Bolivia. Cuentan algunos que en el pueblo de San Vicente, fueron acibillados a balazos ante la resistencia que pusieron, pero otros indicaron que prefirieron causarse la muerte y Butch mató a Cassidy para luego suicidarse.

En fin, de todas formas dicho hecho histórico dio la po-



sibilidad para que se construyera una historia que desplegó un encantador ambiente de divertimento en la gran pantalla, una película donde se amalgamó magistralmente, el humor, la acción y el romance. Pero sin lugar a dudas lo que más cautivó al espectador fue la perfecta combinación de dos seres que se complementaron a la perfección, como lo fueron el gracioso, locuaz y astuto de Butch y el sensato, introvertido y observador de Sundance. Es así como dicho filme se encontró plagado de escenas memorables, como cuando en plena persecución Cassidy se negó saltar a un río, porque no sabía nadar o cuando se hallaron en peligro de ser baleados y Butch reconoció que nunca había matado a nadie.

A lo largo de la película se pudo evidenciar que el motivo esencial de la misma, es el de plasmar en la gran pantalla un cumplido a la verdadera amistad y cómo ésta, resiste las más adversas circunstancias. De este modo un hecho inusual, el evidente interés de Butch por la mujer de Cassidy, no alteró en nada la amistad entre los dos y por el contrario se erigió una amena familiaridad entre los tres. En dicho filme se reflejó una camaradería que surgió de los aspectos que se compar-



ten en común, ya que son seres que decidieron vivir juntos las amarguras, los placeres y el riesgo de la vida misma. De ahí que entre estos dos personajes, se encontró ese toque especial que hace que la relación que han edificado, se diferencie de las innumerables relaciones que se establecen con los otros y que permite que se convierta alguien en un verdadero amigo.

Por otra parte, la película *Bush Cassidy and Sundance Kid* manejó otro aspecto y es el de la muerte. Si bien es cierto, ambos bandoleros pensaron en un momento hacer una vida fuera de la ilegalidad, rápidamente se convencieron de que no podrían y entendieron que tarde que temprano ese estilo de vida los llevaría a la muerte. Quizás sigan los lineamientos que al respecto señaló el pensador romano Séneca (SENECA, 2008) al considerar que lo mejor no es vivir mucho, sino vivir bien y los bandoleros aceptaron que esa vida llena de emociones y excesos, es la que disfrutaban. Reconociendo que terminarán muertos, deciden escoger su forma de morir y no esperan acabar colgados de una soga, ya lo planteó Séneca al decir que “a la muerte no debemos cuenta más que a nosotros mismos: por eso es mejor la que nos agrada más” (Seneca, 2009). Desvir-

tuada de esta manera la teoría acerca de la finitud de la amistad, según Blanchot esta se esfuma con la muerte y “representa en su ocurrencia el final necesario de la amistad” (CEPEDA, M & ARANGO R. 2009). Entonces el filme plantea un final donde ante la cercanía de la muerte, los asaltantes deciden hacerle frente con las pistolas en las manos, donde maravillosamente se congela la última escena, dejando todo el peso emotivo a la descarga de fusiles que invade la pantalla.

Pero, ¿cuál será la razón para que las historias de seres que están en la orilla opuesta de la ley sean bien vistos a los ojos de espectador?, sin lugar a dudas, la manera fascinante como fueron creados y su acertada interpretación por parte de Newman y Redford. Según consideraciones de Paolo D’agostini (D’AGOSTINI, P, 2009) el filme expuso un tipo de humor desencantado y el carácter pícaro e irresponsable de unos personajes que se desenvolvieron perfectamente en el entorno de los maleantes. De esta manera el público aprueba a estos dos personajes, que aunque representaron roles de seres inmersos en el mundo del hampa, se hallaron revestidos de tal atractivo que el espectador sólo atinó a estar de su lado.



Referencias

- D’AGOSTINI, P. (2009) *películas legendarias*. (2009) .Roma. Italia. (1ra edición). Editorial BLUME.
- CEPEDA, M & ARANGO, R. (2009) *Amistad y alteridad*. Bogotá. Colombia. Ediciones Uniandes.
- SENECA. *Cartas de Séneca a Lucilio*. Disponible en: <http://historiantigua.cl/wp-content/uploads/2011/07/55581621-c-artas-de-seneca-a-lucilio.pdf> (consultado 1 de junio de 2013)



Agarrando pueblo (Again pornomiserables)

CARLOS MAYOLO, LUIS OSPINA/COLOMBIA/1977

Por Jonathan Castro

Estudiante de Comunicación Social y Periodismo
de la Universidad del Tolima

Toda una serie de movimientos cinematográficos entran en auge y decadencia en la década de los 70s, Europa ya ha dejado de encantarse con la novel vague, el nuevo cine alemán entra en escena, sin embargo, el viejo continente desea emociones más fuertes, ni el movimiento punk londinense ni su estética chatarra intercambiable en el mercado logran satisfacer el espíritu caníbal que yace ávido de más humanos representado en la pantalla.

Mientras tanto en Colombia, el país sigue su lento pero inusitado crecimiento, los centros urbanos siguen su expansión, los consumos mediáticos vienen en aumento permitidos por la revolución tecnológica, siendo la radio y la tv la más sintonizadas, el país realiza los juegos panamericanos en Cali, escenario utilizado como telón de fondo para realizar *Agarrando Pueblo*, un contestatario documental que por su estilo y su tratamiento signifi- co casi un manifiesto en contra de la porno miseria, estilo que se desarrolló con características propias y al cual los directores Carlos Mayolo y Luis Ospina dos per-

sonalidades de renombre en la cinematografía colombiana se refieren a de la siguiente manera:

“Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario creo esquemas demagógicos, hasta convertirse en un género que podríamos llamar como miserabilista o pornomiseria.”

Ospina y Mayolo se refieren a la proliferación del cine de tipo “social” que hacia una mirada ligera a los fenómenos de la miseria en Colombia, este tipo de documental por encargo se vio beneficiado por la ley del sobreprecio de la década del setenta, que auspiciaba la realización de este tipo de documentos y premiaba con creces estas puestas en escena, un cine que echaba mano de fórmulas tan repetitivas como poco creativas, y que se vendía muy bien en las estanterías de Europa

En *Agarrando Pueblo*, se pueden observar los distintos momentos en que se quiere develar este tipo de cine formula, uno de ellos sucede, cuando el director interpretado por Mayolo se acerca de manera inminente al indigente y solicita mover el tarro de las monedas, con esta acción se está hiperbolizando el papel de los realizadores *pornomiserables*, que sin mediar llegan a una proximidad invasora, la película nos hará doblemente partícipes de esa constelación ficticia y superflua en que los directores gozan, en el que se vislumbra el voyerismo de espectadores que los de Cali intencionalmente asumen y critican

De igual manera, se supone que el trabajo que se encuentran realizando es un encargo de la televisión alemana, con lo cual intentan satirizar y emplazar a los pornomiserables, de esta manera, queda en evidencia el carácter tipo exportación y la exotividad en el tratamiento que ofrecen estas películas, no obstante como si se tratara del voyerismo más extremo se alcanza un máximo cuando se registra el recorrido en taxi por la calle de las prostitutas, construyendo una metáfora sobre este tipo particular de espectador que tan solo se asoma a la vitrina –mundo y demanda más imágenes con este patrón. Surge entonces una ambivalencia, la de la doble mirada que logra tensión entre el discurso y el papel del realizador justamente interpelado por la película.

La Cali de los 70s es una en los medios, que la exaltan por los juegos panamericanos, la ciudad se traviste para recibir las delegaciones internacionales, otra, es la Cali de *Agarrando Pueblo*, en la que el escenario es sórdido, donde sobrevive el lumpemproletariado, el indigente, la anciana, la jonkie, el fa-



quir callejero que entretiene a un desprevenido público, que visto desde el lugar del realizador de pornomiseria resultan siendo formulas perfectas que aseguraran el éxito de la película en Europa.

Mayolo y Ospina ajustan cuentas con esta factura de cine más interesado en la mercantilización de un relato que en la construcción y aporte al lenguaje cinematográfico. No obstante, ambos reconocen que en los sesentas el documental colombiano de la mano de Martha Rodríguez y Jorge Silva, al igual que Gabriela Samper, tienen otras connotaciones y preocupaciones, además de un rigor académico sin precedentes en la realización documental de Colombia, con metodologías de análisis de las ciencias sociales en particular de la antropología.

Los 70s por el contrario representan un declive para estos dos cineastas en este proceso de construcción de la cinematografía colombiana. Y nos es que los caleños no hayan sido

rigurosos en su década, por el contrario la pasión y el entusiasmo se mantenía férreamente sobre el cine, así lo denotaba la permanente publicación en revistas especializadas como *ojo al cine* la escritura de guiones, la realización y la exhibición con la que se evidencia el trabajo y continuidad de estos dos directores.

Agarrando pueblo alterna realidades en dos colores, la película por encargo y la película que vemos, del blanco y negro de 35 milímetros se salta al color de los 16 mm para “diferenciar” cuál es la película por encargo y la que ellos (los de Cali) realizan, aspectos del montaje que sobresalen y que hacen de este documento una pieza que abre mas preguntas con cierta tendencia a la posibilidad inacabada de construcción de respuestas, de esta manera invita a cuestionarnos sobre ¿qué es lo real en el cine, cual ésa la realidad y cómo se construyen realidades a través de este lenguaje con convenciones propias? Estas y otras .podrían ser rutas a explorar en la obra de estos

dos cineastas, sin embargo será Ospina más recurrente en este tema que utilizara como *Lev motive* en toda su carrera¹

Agarrando pueblo cobra vigencia por ser una crítica a las miradas tangenciales de ciertos fenómenos sociales con una fuerte referencia al tratamiento noticiosos del mismo, los directores utilizan como recurso critico el personaje reportero cuya disposición a entrevistar una familia contratada y paga previamente para hacerse pasar por una familia pobre ,pone en entredicho la veracidad aurática que rodea a la televisión y a los géneros periodísticos, satiriza y cuestiona el papel del oficio periodístico, con este tipo de sátiras se erigió la propuesta de *Agarrando Pueblo* para la muestra véase la última secuencia en la que el indigente pregunta después de su acalorada intervención ¿Cómo lo hice? En alusión al cine por encargo, con lo que asistimos a la inmolación de la obra a través de toda su puesta en escena.

En *agarrando pueblo* la formula se replica, el stock de imágenes lo componen indigentes, gamines y demás parias del sistema, existe una secuencia que alude de manera directa a la película *Gamín* de Ciro Duran y ocurre precisamente cuando el director representado por Mayolo arroja unas monedas a la piletta para que unos gamines las recojan nadando, en ese instante se acerca un transeúnte que reprueba la actitud de los realizadores y se crea una polémica. ¿Porque siempre es lo mismo? Pregunta el ciudadano. Y prosigue. “esos es una cosa que todo el mundo se viene a enriquecer aquí en nuestro país. Aquí vienen los gringos y es a ganar de ellos (los gamines) a vivir de ellos. Esta extracción de riqueza iconográfica y léxica constituye un saqueo cultural, una suerte de vampirismo social. no en vano, la propuesta estética de este grupo de directores abogo por el gótico tropical una reapropiación de los géneros de terror ambientados a la criolla, de igual manera en la misma secuencia un gamín se corta en la piletta, con lo que la metáfora cobra más fuerza, pues allí está el director vampiro, chupa sangre innato del as huestes del capital dispuesto a extraer hasta la última gota lo requerido para entretener a determinado público se conmueve y arroja unas monedas al gamín para una cura., esta frase funciona como interpelación directa a un cine realizado en “el tercer mundo” tipo exportación



recreado en la periferia para el divertimento del centro. A lo largo de la obra, el director insiste al camaraman en detallar la locación, detallarla al máximo para mostrar según el director la cultura de la miseria. Una cultura tan canjeable manipulable cuya flexibilidad se pone en cuestión con el rol asumido por los personajes y por una impronta visual propia.

Esta secuencia rodada en la piletta donde se ubicaba la rebecca en Bogotá, resume la férrea oposición de los de Cali con la pornomiseria, aunque paradójicamente quienes más criticaron el este estilo y tipo de producción ramplona sedienta de festival, terminen siendo partícipes en múltiples encuentros de este carácter en Europa, lo que para nada desmerita el acierto de este film en la larga trayectoria de estos dos cineastas.

Sin temor la película se abalanza directamente contra los pornomiserables, realizadores sicarios, especie en abundancia y en reproducción exponencial, sarta de pistoleros con cámara que por encargo capturan lo que sea a cambio de una buena paga y de un buen postor. Lejos se debe estar de creer que la pornomiseria no sigue igualmente vigente, las radiografías paquidérmicas que a diario consumimos sobre problemas sociales complejos nos refirman la presencia de una tendencia que sobrepaso hace rato al cine y permeo las estructuras de otros formatos, que colindan con lo noticioso y con el reportaje en la televisión

Juegos panamericanos, juegos mundiales de la juventud, de nuevo Cali el escenario, apostarí mil contra uno que allá atrás de la villa olímpica esta la otra villa, la de agarrando pueblo.

¡Corten! ¿Cómo lo hice?

¹ El tigre de papel es una película que explora algunas tensiones entre la ficción y el documental, en esta película Luis Ospina genera toda una atmosfera verosímil a través de un personaje ficticio llamado pedro Manrique Figueroa.

Los flashback curiosos

En 1895, un 28 de noviembre, justo el día en que se celebraba el día de los inocentes, dio a luz el cine. Auguste y Louis Lumiérè, se consagraron, para siempre, al proyectar por primera vez ante un público, la imagen inicial de un nuevo lenguaje, el de las imágenes en movimiento, que resultaría en el futuro, ser el nacimiento de un nuevo arte: el cine. La pequeña película, de un minuto de duración: “La arrivée d’un train á la ciotat” (Arribo de un tren a la estación), primer filme proyectado, se ve llegar en él, a un tren de vapor a la estación de París, el público asistente en el salón oscuro, que veía por primera vez una imagen moviéndose en una pared, salió corriendo, despavorida del lugar, al creer que el tren se saldría de la pantalla y se les caería encima.

En París, en 1895, en la proyección de las primeras películas en movimiento sobre una pared plana, conseguidas por los hermanos Lumiérè, uno de los asistentes al gran salón de los Campos Elíseos, era Georges Méliès, quién en el futuro, se convertiría en “el ilusionista del cine”, éste, les propuso a los hermanos, que le vendieran el aparato con que habían hecho semejante invento tan maravilloso. La repuesta de ellos: “no queremos engañarlo, pero este cinematógrafo nunca trascenderá en la historia de la humanidad, no tiene ningún futuro”.

Los inicios de los hermanos Warner, de la famosa casa productora, conocida como “La Warner Brothers”, eran inmigrantes en E.U, de origen polaco, pero fueron ellos los que colocaron la primera sala de cine, con 99 sillas, en New Castle, Pensilvania, E.U. que durante el día, funcionaba como una funeraria y era alquilada por su dueño con la condición de que al terminar la función, cada noche, acomodaran las sillas para la celebración de los funerales.

A sus 88 años, a Charles Chaplin, en 1972, le otorgaron el Oscar honorífico a la contribución de colocar al cine en el status de arte, sobre todo en sus albores, recibiendo de todos los asistentes al teatro, una ovación que duró 12 minutos.

Durante el rodaje de “Reds”, en 1981, que narra la historia del periodista John Reed, único americano enterrado en el Kremlin, se produjo una huelga de “extras”, debido a que Warren Beatty, como John Reed, debía en una escena de la película, pronunciar un discurso ante un grupo de obreros de una fábrica. Ensayó su oratoria frente a estos trabajadores en un descanso de la producción, sobre la teoría de la explotación capitalista del trabajo y, fue tan convincente, que los “extras” convencidos del mensaje, se declararon en huelga en demanda de una mejora salarial, que a la postre consiguieron.

El filme: “The cure for insomnia” - El remedio contra el insomnio- del director Lee Groban (E.U.) tiene una duración de 5.220 minutos, 87 horas, el protagonista, que es el mismo director, lee un poema de 4.800 páginas intercalándole fragmentos de películas y cuya música de fondo es de “heavy metal”. Se presentó completa en Chicago en 1987. Tendría en DVD de 18 a 22 discos.





Centro Cultural
Universidad del Tolima

Candilejas