



 *Canchilejas*



Centro Cultural
Universidad del Tolima

Semestre B 2014 - Volumen 2 N° 4
ISSN: 2339-4552



Universidad del Tolima

Rector

Dr. José Herman Muñoz Nungo

Director Centro Cultural

Julio César Carrión Castro

Candilejas

Revista Cinema Itinerante

Volumen 2 N° 4

Segundo semestre 2014

Centro Cultural de la Universidad del Tolima

Editora

María Angélica Mora Buitrago

Comité Editorial

María Victoria Valencia Robles

Herbert Julián Perdomo

Jonathan Castro

Laura B. Castro

Mauricio Herrera Valdés

Diseño y Diagramación

Leonidas Rodríguez Fierro

Impresión

León Gráficas Ltda.

Tiraje 2.000 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 no sólo refleja en sus páginas a Calvero, el artista, el músico avezado, el payaso triste. No sólo refleja a Chaplin, el sensible, el actor y el director, que repite cada escena hasta presentar la escena perfecta, la lágrima auténtica, el mundo real. También en sus secciones refleja a Charlot, aquel vagabundo de bigote, sombrero bombín y particular bastón; el que se burla de lo “legal” pero reclama justicia, el enamoradizo espontáneo y apasionado, que con seriedad y exigencia suscita sonrisas, aun en medio de su tristeza y la miseria de la sociedad. Ese personaje que surgió un día de la ficción, se entrelazó con cada espectador, con cada uno de nosotros, y hoy, cien años después de su creación, lo recordamos como parte de nuestra realidad.

Candilejas sigue preservando la memoria, por eso, también celebra los 60 años que cumple la televisión en Colombia. En su legajo, la revista genera la discusión en torno al tema ¿el cine y/o la televisión?: audiencias, preferencias, contenidos, extensión, tendencias, políticas, industria y mutaciones del audiovisual, son algunos de los temas que los autores plantean, presentándose entre ellos, discusiones, concesiones y en algunos casos, fuertes contradicciones.

A lo largo de la historia del cine y la televisión, directores y actores han participado en los dos medios, y han surgido variadas historias, importantes personajes. *Candilejas* plasma en su portada, nuevamente a blanco y negro, al Llanero solitario –John Reid y su amigo Toro–, de la serie televisiva que inició en el año 1949 y, rinde un colorido homenaje al recién desaparecido Robin Williams (1951-2014), actor cómico-dramático, que inició su carrera en la televisión, creció en el cine y se despidió como uno de los más grandes, nuevamente, desde la pequeña pantalla.

Esta cuarta edición de la revista continúa la discusión sobre el cine de culto, presenta la compleja situación de la mujer en Oriente Medio, se despide del excelente director e ilustrador Hayao Miyazaki y sus mágicos personajes, e invita a recordar los clásicos del cine y a conocer lo que se está produciendo en éste último año. Y finalmente, el afiche-regalo de esta ocasión, responde a la solicitud de todos aquellos que no alcanzaron a tomar uno de los carteles fijados en la pared; se entrega a todos nuestros lectores –especialmente bajo la petición de el público que asistió al ciclo de cinema itinerante dedicado al director estadounidense Wes Anderson–, el poster de la película *Vida Acuática* con Steve Zissou (2004).

Sea en pantalla grande o pantalla chica, desde su tableta o su celular; en una de las salas del teatro o desde la comodidad de su hogar, como usted decida, como usted guste, lo invitamos a seguir la discusión. Lo invitamos a seguir escribiendo el guion de nuestra memoria...

María Angélica Mora Buitrago

Créditos

COMPARADAS

Centenario de Charlot: Chaplin y la literatura	2
Por Jorge Ladino Gaitán Bayona. Profesor de Literatura de la Universidad del Tolima	
García Lorca y Makhmalbaf. Dos artistas, dos producciones, dos muertes	5
Por Natalia Vanessa Ramírez Peña. Licenciada en Lengua Castellana	

SILUETAS

Robin Williams: risas, llanto y un adiós	7
Por Andrés Gutiérrez Rodríguez. Estudiante Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad del Tolima	
Hasta siempre, Hayao Miyazaki	9
Por Laura B. Castro. Estudiante Comunicación Social-Periodismo Universidad del Tolima	

CINE DE CULTO

No más generalidades. Hablemos de easy rider como cine de culto	12
Por Vicky Valencia Robles. Coordinadora Cine Club U.T.	
<i>Possession</i> de Andrzej Zulawski: terror, drama y afecciones	14
Por Herbert Julián Perdomo R.. Investigador CONACyT	
El cine de ciencia ficción ha muerto: De un freak para otro	19
Por Carlos Cazares. Comunicador Social-Periodista	

LEGAJO

Por qué Game of Thrones está mejor que la última del Hobbit?	22
Por Herbert Julián Perdomo R.. Investigador CONACyT	
El profeta moderno de la hipocresía.....	27
Por William Alexander Medina. Profesor de Comunicación Social-Periodismo Universidad del Tolima	

Televisión, la infección zombi comenzó.....	30
Por Jonathan Castro. Estudiante Comunicación Social-Periodismo Universidad del Tolima	
¿Cine o televisión?.....	32
Por Vicky Valencia Robles. Coordinadora Cine Club U.T.	

BANDA SONORA ORIGINAL

Guardians of the galaxy (OST: Deluxe edition) / Hollywood: Marvel music.....	36
Por Herbert Julián Perdomo R.. Investigador CONACyT	

RESEÑAS

Vanguardia y resurrección cinematográfica: Akran	37
Por Leonardo Mora. Integrante del Colectivo audiovisual Zerkalo	
Bed and sofa (Tretya Meshchanskaya)	39
Por Vanessa Vásquez. Integrante del Colectivo audiovisual Zerkalo	
La maman et la putain	40
Por David M. Houghton. Integrante del Colectivo audiovisual Zerkalo	
Boyhood	41
Por Herbert Julián Perdomo R. Investigador CONACyT	
Algunas consideraciones sobre Frank	42
Por Mauricio Herrera Valdés. Estudiante Licenciatura en Lengua Castellana Universidad del Tolima	
Juventud y no- futuro en Boleto al Paraíso.....	45
Por July Lizeth Bolívar Rodríguez. Comunicadora Social-Periodista Universidad del Tolima	
“Relatos salvajes” o “El impropio deleite de perder los estribos”	46
Por María Victoria Valencia R. Coordinadora Cine Club U.T.	
El llanero solitario, el símbolo de la justicia	47
Por Juliana Andrea Buitrago P.. Estudiante de Derecho Universidad del Tolima	
Los flashback curiosos	49

Centenario de Charlot: Chaplin y la literatura

Por Jorge Ladino Gaitán Bayona
Profesor de Literatura de la Universidad del Tolima



En 1929 la *Gaceta Literaria* de España publica una serie de poemas de Rafael Alberti que se convertiría en el libro *Yo era un tonto y lo que he visto me haría dos tontos*. Allí el poeta rinde homenaje a cómicos como Buster Keaton, Harold Lloyd, Stand Laurel, Oliver Hardy y Charlie Chaplin. Sobre este último tiene un bello poema titulado “Cita triste de Charlot”:

Mi corbata, mis guantes,
mis guantes, mi corbata.

La mariposa ignora la muerte de los sastres,
la derrota del mar por los escaparates.
Mi edad, señores, 900.000 años. ¡Oh!

Era yo un niño cuando los peces no nadaban,
cuando las ocas no decían misa
ni el caracol embestía al gato.
Juguemos al ratón y al gato, señorita.

Lo más triste, caballero, un reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

A las tres en punto morirá un transeúnte.
Tú, luna, no te asustes;
tú, luna, de los taxis retrasados,
luna de hollín de los bomberos.

La ciudad está ardiendo por el cielo,
un traje igual al mío se hastía por el campo.

Mi edad, de pronto, 25 años.

Es que nieva, que nieva,
y mi cuerpo se vuelve choza de madera.
Yo te invito al descanso, viento.
Muy tarde es ya para cenar estrellas.

Pero podemos bailar, árbol perdido,
un vals para los lobos,
para el sueño una gallina sin las uñas del zorro.

Se me ha extraviado el bastón.
Es muy triste pensarlo solo por el mundo.
¡Mi bastón!

Mi sombrero, mis puños,
mis guantes, mis zapatos.

El hueso que más duelo, amor mío, no es el reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

Las 3 en punto.
En la farmacia se evapora un cadáver desnudo (Alberti, 1996,
p.p. 46- 47).

Alberti asume como voz poética la del Vagabundo o Carlitos. Insinúa su dolor por la existencia de una ciudad obsesionada por el progreso, olvidada de toda posibilidad de trascendencia, irrespetuosa ante lo sagrado: “La ciudad está ardiendo por el cielo” (p. 46). Lo bajo al ocupar el lugar de lo alto sugiere los nuevos dioses adorados: edificios, máquinas, autos. La vida reducida a la condición de supervivencia, individuos convertidos en ovejas que se desesperan por llegar rápido al trabajo, como la escena inicial de *Tiempos modernos* (1936), el largometraje donde Chaplin dirige sus dardos críticos contra el Fordismo y el Taylorismo, métodos de organización positivista del trabajo para aumentar la producción en serie de las mercancías y mejorar la eficacia de la mano de obra, no tanto las condiciones económicas y emocionales de obreros a quienes exigen máximo rendimiento. Al igual que el cielo, la luna es desacralizada, es apenas la de “los taxis retrasados” (p. 46) y la del “hollín de los bomberos” (p. 46); ha dejado de ser la luna de los enamorados, los románticos y los locos. De ahí que a través de la prosopopeya Charlot sienta su temor y la consuele. La infinita bondad del personaje lo lleva a proteger la naturaleza: a un árbol vagabundo como él lo incita a jugar; al viento lo invita a descansar en su choza. Esa choza de madera es una metáfora del ser, la casa íntima del hombre, a la que el arte

procura salvaguardar, como plantea Heidegger en “Hölderlin y la esencia de la poesía”.

Charlot, en el poema de Alberti, no es indiferente a la muerte de los hombres sencillos: un sastre, un transeúnte, “un cadáver desnudo” (p. 47). Es cercano al creador de *Canto a mí mismo* en su percepción de que “los infinitos héroes desconocidos / valen tanto como los héroes más grandes de la historia” (Whitman, 1994, p. 82). Al igual que el poeta norteamericano, por su cuerpo pasa el mundo, la convicción de que hay algo de gesta en las acciones cotidianas de los humildes. El yo panteísta de Whitman decía: “Muero con el moribundo / y nazco con el niño que recogen los pañales. / Yo no soy sólo esto que se alarga / entre mi sombrero y mis zapatos. / Mira atentamente la pluralidad del universo” (p. 76). Por su parte, Charlot va más allá de los relojes, retrocede 900.00 años y es uno con la naturaleza: “... cuando los peces no nadaban, / cuando las ocas no decían misa / ni el caracol embestía al gato. / Juguemos al ratón y al gato, señorita” (Alberti, 1996, p. 47). Desde la imaginación habita un tiempo ajeno a los cálculos y afanes. Gracias al juego consuela su soledad, la tristeza de saber lejana una Edad de Oro, donde el hombre era hombre y no un mero número en los engranajes de la modernidad y sus falsas promesas. Es ahí, justamente, cuando el Charlot de *Luces de la ciudad* (1931) y *Tiempos modernos* (1936) se asemeja a don Quijote de la Mancha:

He dicho 1605 – 1615, Cervantes, don Quijote, la armadura y el almete. Igual hubiera podido decir 1929 – 1939, Charlie Chaplin, Charlot, la chaqueta negra, el bombín y el bastón. Nunca dos obras han estado tan emparentadas. Las dos grandes etapas de la historia moderna están en ellas captadas del mismo modo. Y admiraríamos menos a Cervantes si no fuésemos hombres de la época de Charlie Chaplin (Vilar, 1964, p. 346).

Don Quijote y Charlot, dos protagonistas de indumentaria curiosa cuyas acciones cómicas –derivadas de una profunda humanidad– están cargadas de conciencia social, de insatisfacción por las sociedades de su tiempo: Una España imperial endeudada cuya riqueza del Nuevo Mundo llegaba rápido a banqueros extranjeros, la ruina generada por la expulsión de los moriscos y los gastos desmedidos de los nobles, miseria en las calles donde pululaban pícaros; Estados Unidos y la Gran Depresión, la caída en los precios de las cosechas, el desempleo por las nubes, la crisis de la Bolsa, la especulación de los bancos, entre otros factores cuyas consecuencias fueron el aumento de hambrientos, suicidas y vagabundos.

Las obras de Miguel de Cervantes y Charlie Chaplin se sustentan en el principio de la risa carnavalesca y eso permite “una visión del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la iglesia y al estado” (Bajtín, 2002, p. 24). La risa que generan es ambivalente: “niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (p. 37). De ahí la tristeza que provocan don Quijote y Charlot: en contravía del mundo en suerte; pocos valoran su honestidad y esfuerzos por cuidar mujeres desvalidas y huérfanos; van de un lado a otro y observan que las personas son apariencias, estadísticas, cuidanderos de que la economía funcione sin importar si son felices los sujetos. El humor tiene la contracara de la tragedia. Quizás esa sea la razón por la cual el Nobel José Saramago piensa que “la propia máscara chaplinesca, toda ella en blanco y negro, piel de yeso, cejas, bigote, ojos como gotas de alquitrán, es una máscara que no desentonaría nada al lado de las representaciones plásticas del actor trágico” (2011, p.p. 66).

Chaplin, “sumo poeta de la miseria humana” –como lo denominó en 1928 César Vallejo en una reseña de *En pos del Oro*– logró con Charlot que la comedia cinematográfica no fuera sólo la risa por la risa, sino que en ella gravitara una conciencia agónica del mundo. Válido es recordar la advertencia al inicio de *El Chico* (1921): “una película con una sonrisa, y tal vez una lágrima”. *En pos del Oro* (denominada también *La Quimera de Oro*) es otro ejemplo de cómo el cine, sin caer en panfletos o lamentos, puede leer tiempos y espacios específicos sin descuidar los valores estéticos. En ese largometraje de 1925 está refigurada la fiebre del Oro en Alaska, los hombres que son capaces de asesinar por tener el precioso metal, las travesías y muertes de trabajadores que soportaban el duro invierno. Al respecto, destaca el poeta peruano, “*En pos del oro* es una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida, un alegato contra la injusticia social” (Vallejo, 2012). Sin embargo, en medio del hambre y la decepción, siempre el juego, la risa e imágenes poéticas como la escena de la danza de los panes, metáfora del hombre que se hace camino en su lucha por el sustento.

Charlie Chaplin (1889–1977), el genio más grande del séptimo arte -actor, guionista, director, productor, editor y compositor musical- hizo que Charlot quedara en los imaginarios universales como arquetipo: un vagabundo solidario y enamorado que ofrenda su dulzura y humor a los desamparados que encuentra en su periplo. Este Quijote del siglo XX

se desliza de la pantalla a la literatura. Por eso su presencia en poemas y ficciones. Basta recordar en la literatura latinoamericana: “Canto al hombre del pueblo, Charlie Chaplin”, de Carlos Drummond de Andrade; “El hombre y el ángel Chaplin”, de Vicente Huidobro; “Credo”, de Aquiles Nazoa; “Burla burlando ya van seis delante” y “Más sobre la seriedad y otros velorios”, de Julio Cortázar; entre otros. De la relación que Chaplin tenía con la literatura dan cuenta sus poemas y su novela *Footlight* (escrita en 1948 y publicada en 2014), novela en la cual se basó *Candilejas* (1952), cinta sonora donde el actor británico interpreta a un viejo cómico llamado Calvero.

Hace cien años nació Charlot, gracias al cortometraje *Kid Auto Race at Venice* (1914, conocida en castellano como *Carreras de autos para niños*). En “tiempos líquidos” (Bauman, 2007, p. 14), donde todo es objeto de consumo y los afectos “escapan de las manos como agua” (p. 19), un acto de rebeldía sería suspender la inmediatez y conmocionarse con Chaplin y su cine mundo. Charlot no necesitaba hablar para expresar ideales, críticas sociales y deseos de que el hombre no fuera medido sólo por el capital que producen sus manos. El personaje cinematográfico que mejor ha mostrado la alienación y pérdida de transcendencia del hombre contemporáneo se expresaba con gestos y sonrisas, nunca con la palabra y sus excesos. Chaplin sabía que “las sirenas tienen un arma más terrible que el canto: el silencio” (Kafka, 2000, p. 321).

Referencias

- Alberti, R. (1996). *Yo era un tonto y lo que he visto me haría dos tontos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bajtín, M. (2002). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Editorial.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos*. Madrid: Tusquets Editores.
- Kafka, F. (2000). El silencio de las sirenas. *Cuentos completos*. Madrid: Editorial Valdemar, p.p. 321-322.
- Vilar, P. (1964). El tiempo del “Quijote”. *Crecimiento y desarrollo: economía e historia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Saramago, J. (2011). *El último cuaderno*. Santiago de Chile: Editorial Alfaguara.
- Vallejo, C. (2012). *En pos del oro*, la obra de mayor anchura estética de Chaplin (reseña publicada originalmente en Paris, Enero de 1928). *Copy Pasted Ilustrado*. Recuperado de: <http://copypasteilustrado.com/2012/03/16/cesar-vallejo-chaplin-charles-pelicula-oro-charlot-literatura-cine/>
- Whitman, W. (1994). *Canto a mí mismo*. Bogotá: El Áncora Editores.



García Lorca y Makhmalbaf. Dos artistas, dos producciones, dos muertes

Por Natalia Vanessa Ramírez Peña
Licenciada en Lengua Castellana

*“Como no me he preocupado por nacer,
no me he preocupado de morir.”
Federico García L.*

A las cinco de la tarde
¡Ay, que terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

Con estos versos concluye el poema “La cogida y la muerte” del escritor español Federico García Lorca e inicia el filme “A las cinco de la tarde” (Panj é Asr, en persa) dirigido por la productora y guionista iraní Samira Makhmalbaf. Ambas producciones le apuntan a un suceso concreto: la muerte; en García Lorca una de tipo físico, agonizante, producto de las malas jugadas en la vida; en cambio Makhmalbaf expone la muerte vivida por las mujeres medio orientales diariamente, debido a políticas y guerras imperantes en tierras islámicas.

En aras de contextualizar someramente al lector, es necesario señalar que el poema hace parte de un cúmulo de obras similares, elaborado por Lorca en memoria del torero y amigo suyo “Alfonso Sánchez Mejías”, quien murió mientras caía la tarde, a causa de una cornada. Ahora bien, dicha obra es alegórica a la amistad junto al sentimiento nefasto de vivir, en la medida en que la referencia cronológica del tiempo se enfrenta al dolor y a la conciencia del poeta. Esta convergencia difiere en tanto a que lo sucedido exteriormente pasa sin estancarse, y en lo psicológico persiste a veces hasta embelesar la mente, no por nada el verso “¡Eran las cinco en sombra de la tarde!” (García, 1935, p. 2) alude a lo inminente que es el final del día, tal enunciado corresponde al momento en que la cogida finiquita en medio del desconsuelo, la existencia del torero. Es entonces el ritmo del verso /A las cinco de la tarde/, el recuerdo de la turbulenta lucha entre los protagonistas de la corrida.

En este sentido se hace válido mencionar que el poeta y dramaturgo oriundo de Granada (España), destaca su poética como un elemento rico en obsesiones, ya sea por la política, el amor, la muerte... esta última lo inspiró de manera frecuente no sólo porque es inaplazable, además de humana (premisa avalada y compartida por la mayoría de integrantes adscritos a la generación del 27, de que hacía parte) sino porque siempre le suscitó miedo y tormento divagar sobre lo que sería de su cadáver; paradójicamente haber sido fusilado y enterrado en una fosa común podría dar cierto sustento a aquella especulación.

En efecto, ¿por qué Samira Makhmalbaf apeló al poema taurino-español para reflejar un poco la realidad de las mujeres afganas? La directora iraní, como se mencionó en el preámbulo, es de esas cineastas dedicadas a resaltar los derechos de mujeres marginadas, como las afganas, quienes luego de la contención talibán consiguieron, algunas, acceder de nuevo a la educación, y señalo algunas, dado a que en otros temas (vestimentas, matrimonios etc.) las mujeres continuaron domina-

das por sus padres o maridos. Aun cuando ellos se encuentran inmersos en los cambios sociales, continúan estando a favor de corrientes medidas... a partir de lo dicho, Nogreh, la protagonista de la película, es la encargada de reflejar a través del día a día a una mujer interesada en aportar a esos cambios sociales de su nación, ella opta por dividirse entre la búsqueda de alimento para su anciano padre, su cuñada Leylomah y su pequeño sobrino y, la asistencia casi subversiva a la escuela. En definitiva, la pobreza y el machismo han primado en Oriente Medio los últimos años, siendo secuelas de disputas asociadas a la de la “paloma y el leopardo”.

En síntesis, Nogreh desea un país más igualitario en el cual la democracia exista y por qué no, le permita después alcanzar la presidencia, ello lo deja siempre en claro, no obstante, dicha intención acaba a las cinco de la tarde, hora de la caída del día, pero también, hora de enfrentar la realidad. Por otro lado y a pesar del ambiente de miseria, surge “el poeta”, joven afectado por el desplazamiento; él es amante de la lírica y el encargado de hablarle por primera vez a Nogreh de la poesía del español, en especial del poema “*La cogida y la muerte*”. Ella al escucharla, queda extrañada, pero lo suficientemente identificada para intentar recitarlo cada vez que puede, así mismo “el poeta” es, luego de la maestra y compañeras de la joven, el primero de todos en enterarse de las fuertes esperanzas puestas en obtener algún día la presidencia de Afganistán, al percibir ese propósito decide apoyarla e incluso acompañarla en el diálogo establecido con un soldado francés, cuyo fin es conocer lo hecho en otras naciones para elegir democráticamente sus presidentes; es tan valioso el instante que ambos jóvenes en medio de la escasez van a tomarse las fotografías que Nogreh usaría en su posible candidatura.

Efectivamente, en este punto son traídas a colación las palabras de la directora

“considero que esta película es realista. Pero el cine también es poesía, y no sólo porque uno de mis personajes sea un poeta en la película.” (Salanova, 2012)

Por consiguiente, hay un claro llamado al mundo acerca de lo que ocurre en los países medio orientales, en donde la realidad es análoga a la del poema, residiendo en el dolor físico y mental a razón de la fugacidad de la vida la misma. De acuerdo con lo anterior, para Nogreh, la vida no consta en evadir la muerte, sino de emerger de la muerte por la que han estado pasando, ella y muchas otras mujeres, entre tanto, García Lorca acude a la práctica taurina, como gestante de la



muerte corporal. Es decir, existe la alusión a la muerte que busca camuflarse en la infracción diaria a los derechos femeninos, pareciendo utópico el renacimiento de los mismos así como pareciera serlo redirigir Afganistán.

Para finalizar este breve artículo, se quiere invitar a todas y todos a que observen filmes desafiantes de los roles de género, aun más cuando apelan a piezas literarias para lograr interpretarlas con precisión crítica, porque a raíz de las complejas dificultades por las que pasan territorios violentados, pretenden resumir coherentemente el discurso coercitivo talibán y la práctica velada del mismo, que en última instancia hoy en día, estando es tiempo post talibán, no ha podido erradicarse del todo. Así mismo las películas conducen al espectador a echar un vistazo a la postura personal de cada uno frente a las diversas situaciones de género, raza, economía...vigentes en el planeta y, para que los defensores hagan sentir su voz de desacuerdo, Samira Makhmalbaf lo hizo gracias a “*La cogida y la muerte*”, está es su manera de asignar palabras al dolor medio oriental.

Bibliografía

- Diste, R (2012). El llanto por Ignacio Sánchez Mejías. *Ministerio de educación y cultura (Uruguay)*. Recuperado de: <http://www.mec.gub.uy/academiadeletras/Boletines/04/Dieste.htm>
- García, F. (1935). *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. España. Rincón Castellano.
- Salanova, E. (Noviembre 2012). A las cinco de la tarde. El derecho de la mujer a la educación. *Universidad de Huelva*. Recuperado de: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/temas-cincodelatarde.htm>

Robin Williams: risas, llanto y un adiós

Por Andrés Gutiérrez Rodríguez
Estudiante Licenciatura en Ciencias Sociales
de la Universidad del Tolima

Las siguientes palabras no son obra de un cinéfilo con experiencia, un crítico de cine renombrado y/o respetado o un erudito del séptimo arte; sino de un hombre sencillo que simplemente disfruta de los buenos films, los buenos papeles y los buenos intérpretes. Y Robin Williams sí que era un actor... de aquellos.

La partida de este gran actor, tan profunda y dolorosa como inesperada, dejará un vacío que nada ni nadie podrá llenar en los corazones de sus admiradores y dentro del mismo gremio del cine. Williams perfectamente podía haber dedicado su vida y su carrera a la comedia, ya que era dotado de un talento sublime, pero tal era este que siguió sus instintos, obedeció a su osadía y enfrentó obstáculos inmensos interpretando papeles dramáticos e incluso, roles oscuros; pero ante lo expuesto, dichos retos fueron superados magistralmente a través de actuaciones verdaderamente memorables y que seguramente estarán en el archivo excelso de la eternidad.

¿Qué hizo a Robin Williams especial? ¿Qué hizo este camaleón para que fuera inmortal? Por así decirlo, Williams fue como un “Pierrot contemporáneo”; aprovechó su soledad y su infancia desgraciada para potencializar su imaginación, su creatividad y, obviamente, su célebre sentido del humor. Potencialidades que fueron bien recibidas, en una primera instancia, en la escuela de interpretación Juilliard School. A partir de allí, y por medio de risas, poco a poco fue ganando respeto y reconocimiento.

Mientras desarrollaba eficientemente la muy famosa serie “Mork and Mindy” y su propio programa “Robin Williams at Met”, Hollywood ya dirigía su mirada hacia él, reconociendo sus enormes cualidades. En este instante, Williams empieza a zambullirse en el caudaloso mundo del séptimo arte. Su pri-

mer paso en la gran pantalla fue una patética versión de “Popeye”, dirigida por Robert Altman; pero a pesar de tan nefasta producción, Williams demostró un personaje bastante bueno y convincente. Aún con este desliz, decidió continuar hasta que al fin llegó su gran oportunidad con “Good Morning Vietnam” de Barry Levinson. Aquí Williams tal cual demostró ser lo que es: un maestro del entretenimiento, alentando a las tropas norteamericanas en Saigón, y su nominación al Óscar como mejor actor es la mejor evidencia de ello.





Después de dicho éxito, surge un cambio radical en la carrera de Robin. “La sociedad de los poetas muertos” demostraría una faceta completamente diferente del actor y que terminó consagrándolo a nivel mundial, gracias a su brillante interpretación como el carismático profesor John Keating, dejando huellas imborrables en los estudiantes de un estricto internado (y hago un paréntesis aquí porque, como profesor de básica primaria, debo decir que es el rol que más me ha marcado). Y ya a partir de este momento empieza una filmografía fructífera y memorable; continuando con el drama (médico en “Despertares”, vagabundo en “El Rey Pescador”, judío atrapado en un campo de concentración en “Ilusiones de un mentiroso” y el brillante rol de psiquiatra en “El indomable Will Hunting”), pasando también por papeles fantásticos (Jumanji, Toys, Más allá de los sueños, El Hombre Bicentenario, Inteligencia Artificial y Hook) y en la parte final de su carrera, desarrollando pa-

peles misteriosos y luctuosos (fotógrafo obsesionado con una familia en “Retratos de una obsesión”, asesino en “Insomnio” y como el traumatizado Alan Hakman en “La memoria de los muertos”).

Lo último que dejó registrado Williams fue su papel de genio publicitario en la muy buena comedia televisiva “The Crazy Ones”, además de interpretar a mandatarios como Dwight Eisenhower en “El mayordomo” y como Theodore Roosevelt en la trilogía de “Una noche en el museo” y, por otro lado, ser como el título del film: “El hombre más enojado de Brooklyn.”

Ha partido hacia algún mejor lugar uno de los pocos actores que fácilmente podía generar en sus espectadores todo tipo de emoción. Risa, llanto, intriga, misterio, alegría, esperanza, lucha, aventura... Todo eso era Robin Williams, y por esas razones es que ahora pertenece a la inmortalidad.



Hasta siempre, Hayao Miyazaki

Por Laura B. Castro

Estudiante Comunicación Social-Periodismo Universidad del Tolima

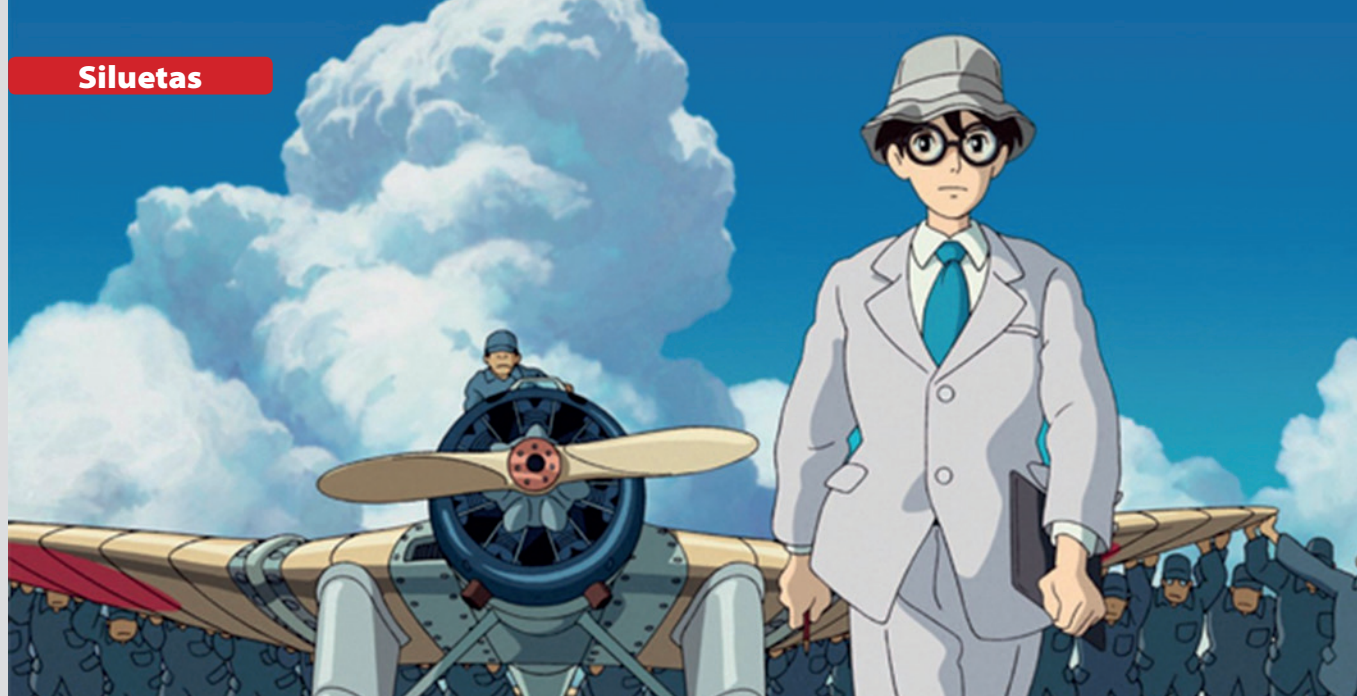
"La realidad es para gente que carece de imaginación"
Hayao Miyazaki

Hace poco más de un año (1 de septiembre de 2013) Hayao Miyazaki anuncia su retiro como director de películas y, luego de eso, el estudio Ghibli también notifica a los medios que cesarían sus actividades como estudio de animación y se seguirían dedicando solamente a la distribución y comercialización de sus productos. Vaya noticias, uno jamás quisiera pensar que un gigante de la animación como Miyazaki se retiraría tras una carrera tan brillante, fecunda y llena de historias que llegaron a tantos corazones a nivel mundial.

Sus obras como director (11) y las obras en que participó como escritor y/o productor (9) impactaron a más de una generación con su sensibilidad característica y en general, algo de la cosmovisión japonesa, en un lenguaje universal –por lo

tanto- sencillo que además de posicionar al anime mucho más en el mapa de la demanda internacional, lo convirtió en una referencia obligada al hablar de este género audiovisual. Todo esto junto, sumado a su gran talento, exigencia y disciplina, le llevó a ganar un *academy award* por mejor película de animación en el año 2003 y un Oso de Oro en la Berlinale (2002) con *spirited away* (el viaje de Chihiro).

Su filmografía no sólo es rica en cantidad de películas realizadas, sino además en contenidos y en maneras de tratar los temas, sabemos porque sus filmes son claros en evidenciar sus principales temas de reflexión, películas como *Nausicaä en el valle del viento*, *la princesa Mononoke*, *Ponyo en el acantilado* y *Pompoko* (en la cual fue productor), nos demuestran su



preocupación, o tal vez atracción, por el tema de las relaciones entre el hombre y el mundo que lo rodea, el equilibrio natural y las posibles consecuencias catastróficas, o al menos negativas, que resultarían de la intervención desconsiderada en este.

Por otro lado, vemos su fascinación por la biomecánica (*el increíble castillo vagabundo*, el gatobus de *mi vecino Totoro* y los robots del *castillo en el cielo*) y la mecánica en general (*Porco rosso* y *el viento se levanta*), explorando de maneras creativas personajes y escenarios que dan vida a eventos maravillosos y cambios radicales en la vida de los protagonistas de sus historias. Condensa la vida con el movimiento, de manera que lo ordinario se transforma, y si confiamos, podremos hacer parte de estas transformaciones positivas a través de la metamorfosis del alma o la simple auto-aceptación. El optimismo resulta indispensable en sus películas y personajes, por lo tanto, por más oscuro que parezca el panorama, siempre brillará una luz de esperanza en el horizonte. Hay un encanto no muy secreto por el viento (consultar Studio Ghibli en Wikipedia y prestar especial atención a la raíz de la palabra Ghibli) y alzar el vuelo, los personajes de Miyazaki constantemente son excelentes surcando los cielos tanto montados en dispositivos mecánicos como debido a magias y poderes.

Otro tema estandarte del repertorio de nuestro célebre Miyazaki es la aventura, que jamás falta en sus películas, no hay sino que ver su ópera prima como director *Lupin III: el castillo de Cagliostro* (antes de crear Studio Ghibli en 1985 junto a Isao Takahata, director también de varias películas de

este estudio y productor de tres películas de Miyazaki) en la cual vemos como un ladrón internacional se ve en la necesidad de hacer el bien –casi- desinteresadamente o *Porco Rosso*, un hombre-cerdo cazador de recompensas, solitario, al cual el amor y la rivalidad le cambiarán el rostro y el destino; ni hablar de la aventura de autodescubrimiento de *Kiki: Entregas a domicilio* decidiendo qué hacer con su vida en su año definitorio o *El viaje de Chihiro*, en la cual la heroína (inicialmente una chiquilla malcriada) empieza en un viaje corriente con sus padres y luego tiene que pasar por una gran experiencia rodeada de seres místicos como dioses, brujas y monstruos, trabajando arduamente en un balneario, aprendiendo que el amor y la amistad serán siempre lo que nos impulsa, guía y rescata.

En cuanto a las relaciones interpersonales, el panorama es tal vez un poco más intrincado y complejo, como por ejemplo el encuentro de la amistad en las dificultades como vemos a Sheeta y Pazu en *el castillo en el cielo* o Chihiro y Haku en *el viaje de Chihiro*, grandes amistades que en muchos puntos de la historia son las que hacen posible la aventura y dan a los personajes la fuerza y el apoyo necesario para avanzar hacia su meta.

¿Y qué tal el romance inesperado? Lo encontramos entre Mononoke y Ashitaka (*La princesa Mononoke*), Howl y Sophie (*El increíble castillo vagabundo*) y Giro y Naoko, el amor más profundo y romántico de todas las historias del mundo Ghibli, sacrificando el bienestar de la amada para poder disfrutar del poco tiempo que puedan tener juntos en *el viento se levanta*, y

así, podríamos seguir abordando muchos y muchos temas de interés, varios de ellos en términos que incluso los más jóvenes pueden llegar a asimilar.

La desesperación de la guerra, la cual se asemeja a un infierno; el caos, la oscuridad, el fuego, las cenizas, la nube de polvo y humo, muy lúgubre y desolador, la tragedia no es ajena a sus filmes pero tampoco es definitiva porque siempre hay cómo encontrar un paraíso propio y único. De eso somos testigos en *el increíble castillo vagabundo* y *el viento se levanta*.

Una de las características que atraen mucho de la obra de Miyazaki, es la manera en que retrata a sus personajes, buenos y malos, generosos y amables, o mezquinos y odiosos, muchas veces con todas estas características juntas, pero al final, todos tienen matices y normalmente no hay blancos y negros, todos tienen su punto débil que les hace humanos y vulnerables y sus fortalezas que los convierten en héroes valientes y capaces.

Y ni hablar de su percepción de la mujer en su obra (generalmente fuerte e independiente, inteligente y talentosa, apasionada y determinada), no hace falta sino ver a la princesa Nausicaä, la princesa Mononoke, Kiki, Sophie del *increíble castillo vagabundo*, a las hermanitas de *mi vecino Totoro*, a las mujeres del taller de *Porco Rosso*, entre ellas a Fio Piccolo y a Madame Gina, las trabajadoras del balneario, *Yubaba/Zeniba* las dos caras de la misma moneda en *el viaje de Chihiro* y *Ponyo* que un día decidió irse para perseguir su sueño sin preocuparse de las consecuencias que esto traería, y por último Naoko, que decidió dar hasta su último momento de bienestar para compartir su vida con el único amor que conoció en *el viento se levanta*.

Otra cosa que he llegado a ver en Miyazaki es que la belleza física no parece preocuparle mucho, le gusta explorar y jugar con la fisiología de varios de sus personajes sobre todo en sus historias fantásticas. Se puede ver que encuentra a la niñez, adolescencia y juventud como etapas encantadoras para abrirse al mundo, le gustan los caracteres inocentes e ingenuos. En *el viaje de Chihiro* y *el increíble castillo vagabundo* lo vemos más palpable, varios brazos, grandes cabezas o papadas, la vejez, los monstruos, los alter-egos. Howl es hermoso en su forma humana, pero tonto y superficial y Sophie es una chica corriente que envejece debido a un conjuro, esto nos permite más claramente ver su fuerza y calidez, con este contraste en las personalidades, el amor revelará la verdadera belleza de ambos personajes.

Y mi temática recurrente favorita, los personajes se enfrentan a un poder mayor que el hombre promedio no entien-

de, menos si su corazón es impuro, este poder no es Dios, son fuerzas místicas al servicio de la justicia y el bien. Si prestamos atención a *el castillo en el cielo*, *Nausicaä en el valle del viento*, *mi vecino Totoro*, *Porco Rosso*, *la princesa Mononoke*, *el viaje de Chihiro*, *el increíble castillo vagabundo* y *Ponyo en el acantilado* veremos cómo hay siempre una magia que reina sobre los personajes, poniendo trampas y definiendo caminos que finalmente llevarán a grandes eventos que cambiarán completamente el destino de estos o al menos su mente y corazón.

Al final, aunque a algunos les resulte discutible, el propósito del cine es entretener y, la reflexión y el aprendizaje, son valores agregados que vienen con la experiencia cinematográfica, es cómo a través de las imágenes experimentamos un mundo que el director ve con sus propios ojos, en este caso Miyazaki nos muestra todo un universo en su colección que nos contagia algo de su sensibilidad con todo ese enorme abanico de personajes.

Películas como director

Lupin III, el castillo de Cagliostro (1979)
 Nausicaä en el valle del viento (1984)
 El castillo en el cielo (1986)
 Mi vecino Totoro (1988)
 Kiki: entregas a domicilio (1989)
 Porco Rosso (1992)
 La princesa Mononoke (1997)
 El viaje de Chihiro (2001)
 El increíble castillo vagabundo (2004)
 Ponyo en el acantilado (2008)
 El viento se levanta (2013)

Películas como guionista o productor

Las aventuras de Horus, Príncipe del Sol - (1968, productor, director de animación, diseñador gráfico)
 El gato con botas - (1969, productor ejecutivo, diseñador gráfico)
 Panda Go Panda - (1972, guionista)
 Recuerdos del ayer - (1991, productor)
 Pompoko - (1994, productor)
 Susurros del corazón - (1995, guionista, productor y productor ejecutivo)
 Haru en el reino de los gatos - (2002, guionista)
 Arrietty y el mundo de los diminutos - (2010, guionista)
 La colina de las amapolas - (2011, guionista)



No más generalidades. Hablemos de *easy rider* como *cine de culto*

Por Vicky Valencia Robles
Coordinadora Cine Club U.T.

Dejémonos de generalidades. La revista *Candilejas*, desde su primer número, en su sección de Cine de Culto, abrió la discusión sobre este tema, en el que especialistas o no, tienen posiciones divergentes sobre él, pero no se recibieron opiniones, ni a favor, ni en contra.

Por eso dejémonos de generalizar y sigamos con “lo culto”, ese cine que carece de una definición exacta, y que como las obras artísticas cinematográficas no se pueden encasillar, desbaratemos el lío, dejándolo ahí, en aras, a considerar que una obra cinematográfica es arte y por ello es personal, muy personal; es individual, es muy subjetiva y emocional, y es imposible que todos coincidamos, casi nunca lo hacemos, en llegar a saber qué películas pueden encajar en “lo culto”.

Hay características que hacen que muchos y muchas estemos de acuerdo en que en el “cine de culto” podemos listar filmes que trataron temas “controvertidos” o “tabués” en el momento de ser presentados, que en ese instante no tuvieron buena acogida de público, es decir, en el argot actual, no tuvieron buena “taquilla”, no generaron ganancias financieras,

pero que encontraron a su alrededor grupos de personas, no muchos, que los defendieron en forma incondicional y los elevaron a categoría de “culto”, sabiendo que tenían el tiempo futuro a su favor. Algunos filmes han trascendido en el tiempo, otros han tenido valoraciones extremas para bien o para mal. Unas personas denigran de muchas de estas películas, otras las reciben con indiferencia, otra minoría los encumbran a la cima de obra maestra. Pero estos filmes están unidos entre sí por una línea imaginaria, la de causar “sorpresa” entre los espectadores.

Otra de las características de una película de “culto” es su evolución, dependiendo de las críticas, sobre todo negativas, que suelen recibir los filmes, de personas especializadas o no, pero que con los años, van girando hacia posiciones favorables y que se prestan para formar grupos o clubes de fanáticos, convirtiéndolos en documentos históricos que reseñan jirones de acontecimientos en pueblos, muchos marginales, con sus costumbres, sus comportamientos, incluso, sus maneras de hablar y de vestirse y lo que es peor, sus ideologías, en su mayoría discriminatorias.

Basándonos en los anteriores principios, ya dejando a un lado las generalidades y, a propósito del ciclo del Cine Club de la Universidad del Tolima en este 2014, “El cine y la vida, lecciones de caminos, metáforas de carretera”, nos enfocamos en los famosos road movies, que nos ponen en las vías permanentes de la vida, agarrando rutas desconocidas, muchas veces sin pasajes de regreso, viajes ciertos o de ficción que hacemos con fines de renovación y renacimiento. Nos mantenemos huyendo, somos fugitivos de nuestra propia vida.

Los caminos, así sean los del alma, siempre han sido una vena de inspiración para el lenguaje de las imágenes en movimiento y el sonido, desde los orígenes del cine. Ese vagar a través de las venas de cualquier territorio, entre más remoto, mejor, ese cine de carretera, es el que nos convoca para detenernos a hablar sobre una de las películas, para muchos, en los que me incluyo, de “culto”, como es *easy rider*. De Dennis Hooper, traducida al español como “Buscando mi destino”, y realizada en 1969, es decir, hace 45 años. Analizando la película, no cumple ninguna de las características para ser de “culto”, pero desde su nacimiento y hasta hoy, es una de las más emblemáticas y que es de “culto”, lo es. Por eso las definiciones son inexactas para clasificarla.

En su momento, *easy rider*, al contrario de otros filmes, se convirtió en un auténtico mito cinematográfico, y en

paradigma fundamental de la historia del cine universal, en ser precursora de lo que más adelante se va a conocer como “cine independiente”, es decir, que se le salió de las manos a la producción de Hollywood, y taquillera, pues el público la respalda financieramente, recogiendo cien veces más el costo invertido en su producción. Es en supremo controversial, ya que pone en la pantalla los verdaderos retratos de comportamiento de la sociedad estadounidense. Grito en el cielo frente a las caras de los principios conservadores e hipócritas del actuar de los norteamericanos, esa doble moral para enjuiciar, y la tocada a su “establecimiento”, cuando ve en la pantalla a dos personajes atraballados atravesar Estados Unidos en sus motos, tratando de llegar al festival Mardi Gras (Nueva Orleans), financiando el viaje con el tráfico de estupefacientes, la cocaína, en concreto, comprada en la frontera con México y encontrándose en todo su paseo, con granjeros, hippies, abogados borrachos, y adolescentes frustradas, haciendo un homenaje a toda una generación de motociclistas, simpatizando y estableciendo una contracultura norteamericana ¡Y sí que lo consiguieron!

El filme reviste una importancia histórica indiscutible y sin precedentes, sobretudo, de esa década de 1970, donde la libertad es el bien máspreciado, y a dos años de haberse producido el Mayo Francés, la época de guerra de Vietnam, de los hippies y del rock. Otra de las virtudes de la película, cuando su banda sonora está permeada por los sonidos y las letras de los Byrds, de Steppenwolf, The Band y Jimi Hendrix, quienes ceden sus derechos a la obra cinematográfica, en un caso único en la historia del rock, música y canciones que le confieren al filme su espíritu libertario.

Pero cualquier obra de arte se debe a un creador, en este caso se trata de Dennis Hooper, llamado “el último rebelde de Hollywood”, en una época conocida como “los años salvajes”. Este actor, director, fotógrafo, pintor y poeta que en compañía de Peter Fonda, se atreve contraculturalmente, a desafiar a la sociedad norteamericana, produciendo *easy rider* en forma independiente, después de haber participado en 150 filmes como “Rebelde sin causa”, “Gigante” y “Terciopelo azul”, que todavía aún se conocen, o en series de televisión que marcaron una época en la pantalla chica, como “Bonanza”.

Nuestro precursor del cine independiente, Dennis Hooper, murió en 2010, pero su película *easy rider*, filme de “culto”, tiene aún, después de 45 años, sus seguidores incondicionales.

Foto 1



Possession de Andrzej Zulawski: terror, drama y afecciones

Por Herbert Julián Perdomo R.
Investigador CONACyT

El siguiente artículo aborda el tema de la experiencia cinematográfica y las relaciones emotivas, cognitivas y fisiológicas entre el espectador y el cine. Se consideran para esta finalidad los trabajos de Gregory Currie y Carl Plantinga en el análisis de algunas escenas de un filme: *Possession* (1981) del realizador polaco Andrzej Zulawski; una película que desde la perspectiva cognitivista funciona en la materialización de una posible teoría de las afecciones (Plantinga &

Greg M. Smith, 1999) y también como ejemplo de las virtudes tecnológicas que hacen del séptimo arte una experiencia fundamentalmente sensible.

En un polémico texto publicado el año anterior en el periódico *New York Times*, Gregory Currie cuestiona las implicaciones prácticas y los usos y desusos de la literatura, el autor se pregunta por la pertinencia de afirmaciones como “la literatura hace mejores personas”, “leer te hace más inteligente”, “leer educa al pueblo”, etc. También, se pregunta si habría que sentirse culpable por no leer lo suficiente o por tomar decisiones tipo: abandonar *Ulysses* de James Joyce en la página cincuenta (Currie, 2013). La conclusión improvisada de Currie considera que los efectos benéficos de afirmaciones como las antes señaladas deberían comprobarse por lo menos mediante experimentos, y que, aceptar sin rechistar algo como: “leer te convierte en mejor persona” obviando las implicaciones prácticas de tal ejercicio, nuestra retentiva y lo accidentado de nuestra vida cotidiana, es una cuestión que merece revisarse;

sobre todo si se acepta, que generalmente, nuestra cotidianidad no parece estar plagada de situaciones tan “complicadas” y elaboradas como las condensadas en los mundos posibles de *Anna Karenina* o *La Comedia Humana*.

¡Claro!, hay mucha literatura y muchos temas e historias, libros apelmazados de los cuales podríamos sustraer sinfín de moralejas y, sin embargo, habría que pensar: i) si es un atributo de toda la literatura eso de “hacerte mejor persona”, si le resulta exclusivo y si funciona de la misma manera e igual para todos los seres humanos y ii) si ese lugar común de que aprendemos y vivimos más leyendo, “realmente” nos prepara para enfrentarnos a las situaciones improvisadas de nuestra “zona de confort”: si las dubitaciones voluminosas de un asmático franchute en medio de su habitación blindada con corchos nos explican y preparan más y mejor para la vida que un episodio de *E.R* o un largometraje como *A Separation*.

No es objeto de este ejercicio entrar en semejante querrela, pero sí identificar que por lo menos por cuestiones prácticas, si se quiere mantener algo de esa afirmación ingenua que dice que el *arte* también enseña algo, que hay un valor epistémico, habría que aceptar que en términos de efectividad y variedad experiencial (visual, sonora, subliminal), las películas y la televisión parecerían hacerlo mejor, parecen acoplarse más fácil a la arquitectura de nuestros sentidos y a la forma como los utilizamos para movernos y entender el mundo. También: que si se trata de buscar experiencias de grado vivido y dependiendo del dinero en el bolsillo, correremos, en estos días, al multiplex y no a la biblioteca.

Carl Plantinga, es un profesor del Calvin College que propone que la motivación de un espectador de cine es la experiencia emotiva, lamentablemente este aspecto ha sido abordado de manera arbitraria por los estudios psicoanalíticos y los excesos absurdos posmos de autores como G. Deleuze; Plantinga opta en el desarrollo de su teoría por un uso común de términos como deseo, placer y fantasía, esto es, por el uso regular que les damos en el día a día (cita a Gregory Currie (2007)).

En su trabajo *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (2009), Plantinga rechaza la llamada “Teoría de pantalla”, argumentando que en su utilización se pretende una mezcla de psicoanálisis Althusser-Lacaniano con la teoría marxista, centrada más en los efectos, las proyecciones de patologías y el marco moral-ideológico de quien observa que en sus experiencias, *en el acto*, al disfrutar un largometraje en condiciones regulares. El autor señala además, que el



Foto 2

problema de esta teoría es su reduccionismo: al pretender un corpus unificado de los placeres disponibles en los filmes, la “teoría de pantalla” simplifica en una taxonomía improvisada todas las emociones existentes en un filme, basándose en una colección de razones que no siempre tiene que ver con lo que le sucede realmente al espectador¹.

Plantinga considera que los placeres en el cine son demasiado variados para resistir una catalogación y, sin embargo, presenta ante esta dificultad un conjunto de fuentes de las que podrían surgir la mayoría de placeres cinematográficos: *Cognitive Play* (CP), *Visceral Experience* (VE), *Sympathy, Antipathy, and Parasocial Engagement* (SAPE), *Narrative Scenarios* (NE), *Emotional Satisfaction* (ES) y *Reflexive and Social Pleasures* (RSP). Estas fuentes serán consideradas a continuación en el análisis de algunas escenas de *Possession*.

El filme de Andrzej Żuławski es una producción entre Francia y Alemania del Este, que se filma en el contexto de

1 Un ejemplo de este distanciamiento conceptual puede rastrearse en términos tan tergiversados por parte de los “teóricos de la pantalla” como el de la *Atracción Erótica*, sentados en su trono de tortillas con afirmaciones promedio como “el espectador de cine es ante todo voyeur”, según Plantinga “la atracción erótica constituye, sin duda, uno de los placeres dominantes para el espectador de cine, pero el goce generado por mirar y escuchar per se, no es necesariamente sexual; puede llegar a ser tan variado como el propio mundo visual y auditivo que se le presente ante su humanidad y así por ejemplo, los espectadores obtienen también placer en la observaciones de objetos finamente diseñados, paletas cromáticas, escenas desconocidas o caracteres extraños pero conmovedores” (2009:23).



Foto 3

la Guerra Fría en una Berlín entonces dividida; división y duplicidad son los temas centrales de una película en la que sabemos del matrimonio de Mark (Sam Neill) y Anna (Isabelle Adjani), una relación que inexplicablemente se viene a pique. La historia comienza con Marc regresando de viaje para re-encontrarse con su esposa Anna, la encuentra nerviosa y perturbada; un día, ella le abandona y tiempo después, le confiesa a medias una aventura. Marc cae en una terrible depresión que lo lleva al borde de la locura. Tres semanas más tarde, con el fin de seguir a Anna, Marc contrata a un detective privado que empezará a revelar “algo” que se irá haciendo más monstruoso conforme avancen los minutos.

Si bien *Possession* no es el primer filme que aborda la temática del divorcio, si es uno de los pocos en los que una puesta en escena cruda y unas interpretaciones histriónicas y desbordadas, logran capturar la esencia del proceso angustiante de la ruptura amorosa. Toda la desintegración emocional, mental y fisiológica de este tormentoso paisaje, como el origen del conflicto entre Marc y Anna, son mostrados con mucho detalle y naturalidad en el largometraje.

La experiencia cinematográfica se caracteriza por la de un medio realista en el que vemos el movimiento, los colores y los objetos del mundo ordinario bajo las condiciones normales como las observamos en nuestro entorno: ver filmes es una experiencia similar a la de percibir el mundo real: “Film is realistic in its recreation of the experience of the real world”² (Currie,

1995). El espectador de *Possession* se enfrenta a una composición gélida y hostil, un argumento recurrente y cercano y una caracterización lograda del desequilibrio mental y físico de sus personajes. El espectador responde observando las implicaciones de los hechos filmados en el espacio que se le muestra en pantalla, conectándolos por reflejo con los de su vida particular (CP), toda la introducción de la película hasta la conversación entre Marc y Anna en la cama funcionan en este sentido (Foto 1).

Otra de las fuentes de placer en el cine, identificada por Plantinga, es la de la Experiencia Visceral, éste es el cimiento de gran parte de la estructura dramática y visual de *Possession*. Son muchas las escenas en las que el espectador logra conectar con la desesperación, la ansiedad, el dolor físico y la tristeza de los protagonistas en muchos niveles. Escenas como las de las intensas discusiones y conflictos entre la pareja, la “posesión” (Foto 2) o la escena del descubrimiento del origen del problema por parte de Marc, pueden funcionar para entender dicho aspecto.

Según Plantinga, es apenas lógico que vayamos a las películas buscando otro tipo de experiencias y que estas tengan mucho que ver con la realidad materializada en el filme mediante imágenes y sonido en función de nuestra realidad particular (2009:26). Todas las técnicas empleadas en el filme cumplen en cierta medida esta función, afectar al espectador, independiente de su formación cultural e histórica, a un nivel no sólo físico, sino también cognitivo y emotivo. La naturaleza sensorial disponible en las películas no sólo debe entenderse por la actividad inferencial o imaginativa que nos genera, sino por la experiencia afectiva casi por reflejo que se provee durante un visionado: “los espectadores responden a los movimientos, los sonidos, los colores, las texturas, en gran medida automática y pre-reflexivamente. El cerebro humano inicialmente no evolucionó para llegar a interactuar con los medios de comunicación visuales y de hecho, con representaciones de ningún tipo, pero sí se adaptó a los datos ambientales más inmediatos, a los que se debía responder todos los días para sobrevivir y prosperar. Las respuestas del

ción (R) es realista en su representación de propiedades (F) para criaturas de un tipo C sí y solo sí:

- i. R representa alguna cosa como teniendo F;
- ii. Tipos Cs poseen cierta capacidad de percepción (P) que permitan identificar F;
- iii. Tipos Cs pueden reconocer que R representa algo como siendo F mediante el despliegue de la capacidad de P.
- iv. En el filme tiempo y espacio sean entendidos como tales y experimentados con cierta similitud.

² En la definición ofrecida por Currie, vale considerar que una representa-

espectador a los medios audiovisuales tienen su origen en esas respuestas perceptuales naturales, que se han desarrollado durante largos periodos de la historia humana y que han logrado encajar cada vez mejor con los logros artísticos y tecnológicos conforme avanzan los siglos. Cuando se ve una película, el reconocimiento de una imagen como una representación (en lugar de como la realidad) es una “respuesta consciente” secundaria, que se produce sólo después de la respuesta inicial (2009: 117).

La simpatía, la antipatía y la conectividad social en la experiencia cinematográfica se pueden entender desde la recurrencia y la facilidad con la que el espectador admira, desprecia o gana empatía con los personajes de la ficción y las distintas adversidades que se les presentan, dicha fuente de placer tiene una explicación evolutiva y funcional en el “fellow feeling” (2009:31), una capacidad cognitiva innata que permite provisionalmente ponerse también en el lugar de otro, extensiva a los caracteres ficcionales.

Possession presenta ejemplos interesantes de esto, desde la ambivalencia de nuestro estado de ánimo frente a lo que sucede con los dos personajes, hasta el indiscutible afecto desprendido por personajes secundarios como Heinrich o Helen, en escenas como sus respectivos encuentros y las conversaciones con el paranoide Mark (Foto 3).

Dentro de las fuentes de placer, Plantinga hablará de aquellas que tienen relación con los escenarios narrativos y las satisfacciones emocionales. Para el autor, ver una película es una experiencia que permite someter la actividad mental del espectador al “flow” espacio-temporal de la película en una dinámica, como se ha dicho, de juego cognitivo, en todo este proceso existiría también cierta recompensa que funcionaría, por lo menos para el caso del mainstream de hollywood, en la medida de la narrativa propuesta y el género ofertado.

Sin embargo, como esos placeres se despliegan en el acto: no obedecerían a una lógica estricta, ceñida a las supuestas patologías de cada género que harían eco en la psique del espectador (2009:35). Con dicha afirmación el autor rechaza lecturas del psicoanálisis que quieren ver la experiencia del espectador como una simple proyección de sus traumas infantiles y deseos reprimidos y, una teoría de los géneros cinematográficos reduccionista en la que se amarra a cada género, un tipo exclusivo de emociones; en cambio, se muestra a favor de una actividad *In Situ* en la que la película despliega tanto sus virtudes como producto genérico como sus giros y guiños a otras obras, estilos o géneros, recombina dicha información



Foto 4

con las impresiones naturales y conceptuales del espectador.

Possession, es ante todo un filme de horror pero le ofrece al espectador escenarios reconocibles: los de su propia experiencia cuando se ha enfrentado a situaciones similares, la satisfacción emocional se entrega de forma imprevisible: vemos como las respectivas proyecciones psicológicas de los protagonistas se despliegan monstruosas y al final damos gracias por estar del otro lado de la pantalla (Foto 4).

Finalmente, un aspecto no menos interesante en la propuesta de Plantinga, es el de los placeres reflexivos y sociales, por estos, el autor entiende a todo un conjunto de prácticas relacionadas interna y externamente con las películas (2009: 36), y es que, no puede considerarse al espectador como un ente irreflexivo y pasivo frente a las situaciones que se le presentan en pantalla, existen todo tipo de prácticas, dependiendo del género que se consuma, relaciones sociales externas y recompensas éticas que éste busca y espera.

El caso de *Possession* también es interesante al respecto, un filme producido en la extravagancia política de la cortina de hierro, durante mucho tiempo vilipendiado por la censura como limitado a la exhibición de cine clubs y a una versión comercial de 83 minutos que progresivamente y gracias a su re-edición en distintos formatos, se ha recuperado y ha obtenido un reconocimiento de sus atributos estéticos soportado en una revisión teórica actualizada. El consumidor de cine de Plantinga despliega su gusto, lo caracteriza y obtiene placer en todas las virtudes e incluso defectos de este tipo de obras, consideradas con el paso del tiempo como “de culto”. (Foto 5)

Foto 5



El acercamiento teórico desarrollado por Carl Plantinga es necesario, al defender la idea de un cine como medio sensible, funcional a una respuesta sensorial del espectador; en esa respuesta cabrían multiplicidad de afecciones, placeres y recompensas: corporales, cognitivas, emotivas, psicológicas, morales, sociales etc. *Possession* es un caso que podría darnos muchas pistas al respecto: se trata de una película que no sólo le ofrece al espectador los avatares de un divorcio o la desintegración de una relación afectiva, también explora la imposibilidad del triángulo amoroso, los sentimientos de un hombre rechazado e inseguro, el espíritu cultural de una época, la existencia de Dios, las complicaciones psíquicas de dejarse arrastrar por el deseo: sus efectos y consecuencias; es probable que de todo lo anterior existan veinte mil libros que lo expliquen con mayor profundidad y en mayor número de páginas, ¿Qué estaría mejor? ¿De cuál aprenderíamos más? ¿Cuánto tiempo nos tomaría? y ¿Cuántas pestañas nos costaría?.

Bibliografía

- Currie, G. (1995). *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*. Cambridge University Press: New York
- Currie, G. (2013). *Does Great Literature Make Us Better?* Disponible en Internet: http://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/06/01/does-great-literature-make-us-better/?_php=true&_type=blogs&r=0
- Currie, G. (2007). *A Companion to Film Theory*: Chapter Seven. Wiley: Arizona
- Plantinga, C. (2009). *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. University of California Press: Los Angeles.
- Plantinga, C. & Smith, G. (1999) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Johns Hopkins University Press: Chicago
- Zulawski, A. (1981). *Possession*. (Blu-ray, 2013) Opetanie Second Sight 124 min Rated R.
- Versión disponible en línea: <http://m.youtube.com/watch?v=046Dn-Bor4II>

El cine de ciencia ficción ha muerto: De un freak para otro

Por Carlos Cazares
Comunicador Social-Periodista

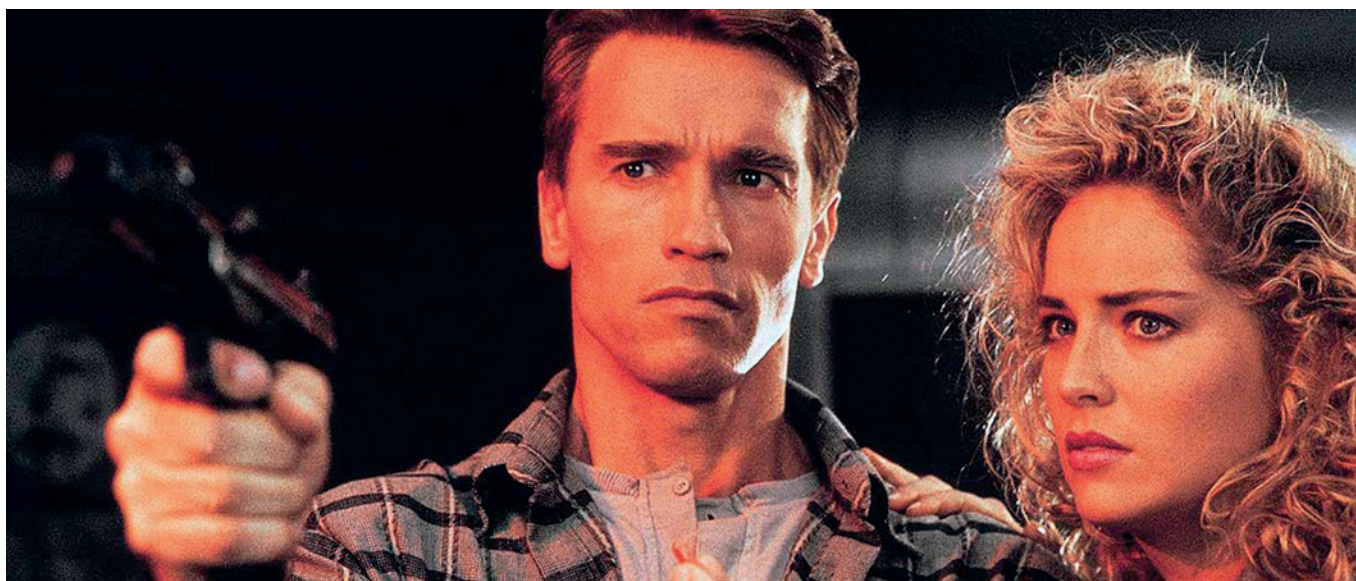
La ciencia ficción ha muerto. La arremetida futurista y vanguardista que nos regalaba la ilusión de una repuesta a aquella pregunta eterna del ¿habrá algo más? es parte del pasado –es ciencia ficción-. El año 2000, sólo podía ser concebido en términos fantásticos; el ser humano en el siglo XXI se ha quedado sin ideas, las películas que vemos en las taquillas no salen del cliché pos-apocalíptico del héroe, la damisela en peligro y el villano desalmado. La despampanante belleza de desear vivir en un universo con autos voladores y galaxias al alcance de la mano, se ha quedado sin el *touch* que nos impactaba, incluso, cancelaron “Futurama”, una serie de televisión indefensa que nos preparaba para la magia del siglo XXX.

En un panorama desolador, quise deleitarme con un buen film de ciencia ficción y, no encontré nada, producido en los últimos 14 años, que llamara mi atención, salvo la desconexión férrea que nos entregan las zagas de Marvel (las cuales datan de mediados del siglo XX). Sólo tenía para elegir largometrajes con Tom Cruise o Matt Damon de protagonistas, simples y llanos clichés de “guionistas” con sueldos astronómicos, riéndose en nuestras y caras y produciendo filmes de mala calidad. La melancolía me lleva a escribir de esta manera, que no es otra cosa que el grito impotente ante el epitafio del cine de ciencia ficción, sin mayor resistencia sucumbí a la nostalgia; apuré mi computadora – no tan inteligente - y cargué *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott a sabiendas que quería disfrutar de un filme de categoría, no soporté el saber que la idea sobre la muerte de este género estaba cada vez más clara: *El cine de ciencia ficción ha muerto porque Philip K. Dick ya no existe y son pocos los libros suyos que quedan por adaptar*.

Recientemente, en el año 2012, el señor Len Wiseman trajo de nuevo al cine la reconvención de un clásico de la ciencia ficción, *Total Recall* (2012), que fue protagonizada por el *badboy* irlandés, Collin Farrel, dejando atrás la actuación de



Arnold Schwarzenegger en el filme original titulado de la misma manera del año 1990, dirigido por el memorable Paul Verhoeven, destacando –lógicamente- que es una adaptación del best seller: *We can remember it for you wholesale* (1966). Es Philip K. Dick de nuevo al ataque. No es de extrañar que en pleno siglo XXI se recurra a los remakes para atraer a las personas a las taquillas, pero ¿por qué?, sin dudar, culparía a la crisis que vive este sector, que cada día se llena de clichés, como la poco valorada y nada recomendada *Edge of Tomorrow* (2014), adaptación de la novela ligera del japonés Hiroshi Sakurazaka del año 2004, siendo esta proveniente del medio



escrito, situación que revela la posición de los guionistas de hoy: Ya no hay ideas frescas.

Sería redundante entablar y enumerar los filmes que se estrenan con bombos y platillos en estos días, los cuales no recurren a ninguna brillantez por parte de los guionistas, incluso hemos sido víctimas de un oprobio mayor: La televisión nos anunció la compra de Disney sobre los derechos de George Lucas y nuestra amada Star Wars, añadiéndole otro eslabón a la cadena, de la que no me extrañaría que fuese el eslabón más débil de la franquicia. Sin embargo, las críticas no pueden arrojarse como alcázaras a la pasta, se debe, como mencioné antes, ratificar y edificar la tesis: “El cine de ciencia ficción se está acabando junto con las publicaciones de K. Dick.”

Las adaptaciones que han hecho de los libros del novelista estadounidense, quien muriese en el año 1982, son demasiadas, incluso el experto en gastar millones de dólares en dirección, Steven Spielberg, dio vida a la popular *Minority Report* (2002), inspirada en el clásico de Dick, *The Minority Report* (1952), al igual que series, obras teatrales y demás han girado en torno a la obra de quien es considerado el padre del género como es visto hoy en día.

- ¿Me dirá la verdad?- preguntó Phil Reach-. Si soy un Androide. ¿Me lo dirá? (Dick, 1968). Al igual que un confundido cazador de androides en la obra cumbre de Dick, nos hallamos en el limbo cinematográfico de la ciencia ficción, crecimos con obras memorables que marcaron generaciones, pero hoy en

día sucumbimos a un cine de género dominado por adaptaciones adolescentes de vampiros abúlicos, pese a que los libros siguen siendo la fuente del cine –y no acabará-, es clara la remanente en la pérdida del incentivo por hacer ciencia ficción. Un lenguaje futurista que explicaría cómo podemos llegar a Marte sin creer que es una escenografía creada al interior de la NASA.

El cine pos-apocalíptico debería describir un planeta tierra abarrotado del cine precoz, falto de carácter que atraía la innovación secular de la ciencia, esa que llevaría al hombre al sol y lo alejaría del *Dharma* cotidiano, para empotrarlo en la creencia universal de un Jesucristo ambiguo en alguna estrella a millones de años luz –Merckel en *Do Androids dream of electronic sheep?*- Inevitable convertirnos en androides que leen historias de ciencia ficción en el futuro como vestigios de la imaginación histórica de nuestra *Nouvelle Vie*.

...y horst logró que yo me interesara por la ficción pre-colonial. ¿Quieres decir libros antiguos? Narraciones de viajes espaciales escritas antes de los viajes espaciales... Los escritores sabían. Pero ¿en qué se fundaban? En la imaginación (Dick, 1968). Philip K. Dick lo sabía, por eso falleció antes que Disney iniciara una nueva Star Wars VII y yo estuviera escribiendo esto.

Bibliografía

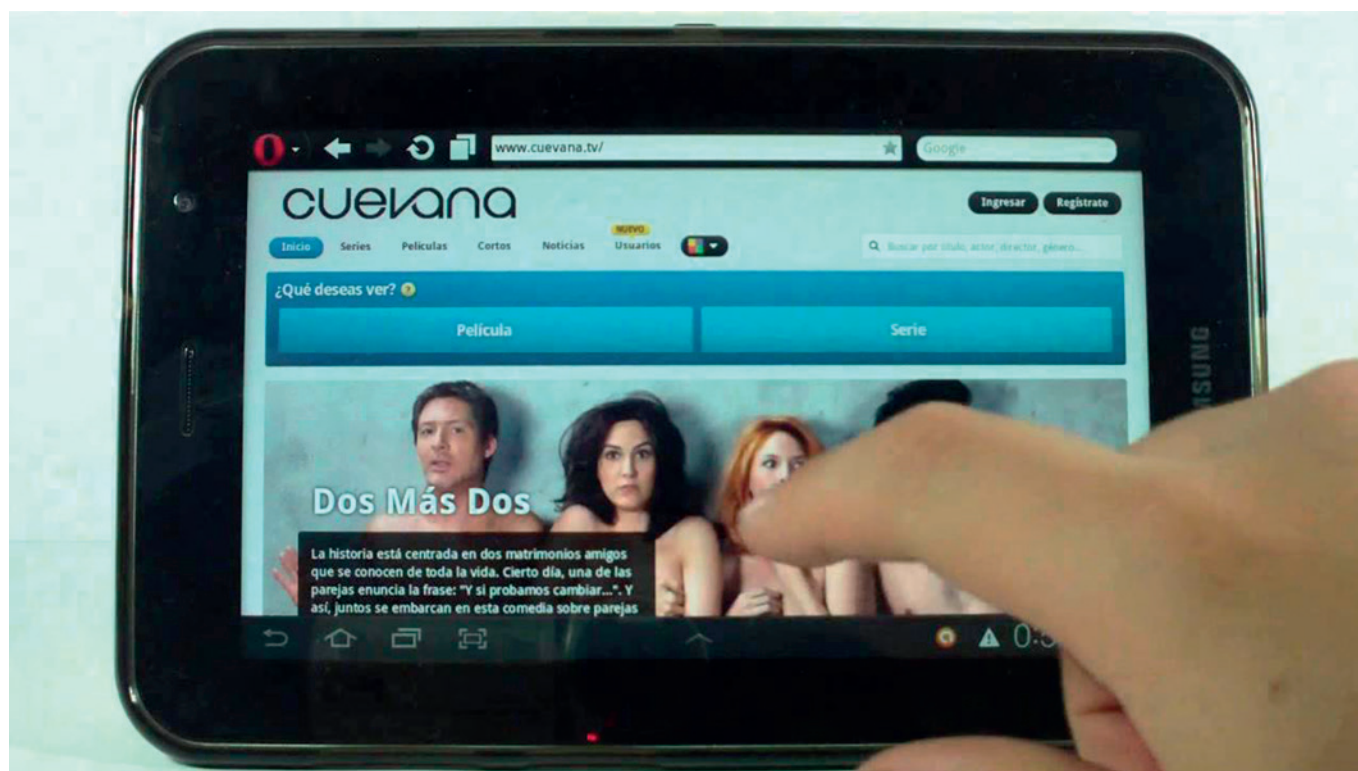
Dick, P. K. (1968). *Do android dream of electronic sheep?* (C. Terrón, Trad.) Barcelona :: Norma Editorial, 2012.



HBO® GAME OF THRONES™

© 2011 HOME BOX OFFICE, INC. ALL RIGHTS RESERVED. HBO® AND RELATED SERVICE MARKS ARE THE PROPERTY OF HOME BOX OFFICE, INC.

LEGAJO



Por qué Game of Thrones está mejor que la última del Hobbit?

Por Herbert Julián Perdomo R.
Investigador CONACyt

Anyone who tries to make a distinction between education and entertainment doesn't know the first thing about either

(Mc Luhan, 'The New Education'. The BasilianTeacher, 11(2):66-73, 1967)

Un lugar común en las discusiones de la intelectualidad de provincia es la diferenciación entre unas prácticas “artísticas” superiores dignas de su paladar y, otras superficiales y frívolas que ni siquiera merecen ser

reconocidas como tales; reflexión caduca, sorprende que a estas alturas, y en un mercado cultural donde el consumo indica que fenómenos como la televisión digital, el diseño de aplicaciones, los desarrollos cinematográficos y los más logrados e intuitivos video-juegos son la sensación: conectando cada vez a más personas de distintas latitudes; persistan estos arquetipos de “correctores políticos” y dizque “estetas”, defensores de un supuesto y rebuscado “buen gusto”, ampuloso con ideas como “el arte ha muerto y debe reconstruirse desde sus cenizas”, “apaga la tele abre tu mente” ó “la sociedad anda mal porque ya nadie lee a los clásicos” ni “ve las obras vanguardistas de la estela cinematográfica de Yugoslavia en los días del camarada Tito”.

Por fortuna la vida y la historia de nuestra cultura sigue y las personas de a pie, a las que estos personajes ven como un magma de mentes inferiores, ocupan su tiempo libre en experiencias y situaciones que pueden resultar más edificantes y vitales que sus conversaciones de cafetín “ilustradas” y resentidas promedio; porque el mundo cambió bastante después de 1880 y porque las fronteras de la reflexión estética continúan

dilatándose. Dejo a consideración de esa intelectualidad la siguiente opinión...

Es un hecho que hoy por hoy la mayor parte de nosotros invierte mucho más tiempo en la utilización de software y todo tipo de *apps* para hacer prácticamente cualquier cosa: desde consultar información de calidad para una tarea, interactuar con gente en tiempo real en redes sociales, dibujar, escuchar música, tomar fotos, matar zombies, ofimática, Candy Crush o viendo de tirón, o paulatinamente, temporadas de series televisivas y películas de todos los tiempos y curtiembres (Media Literacy Clearinghouse, 2014; DANE, 2012, Disponible en https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/eccultural/anexos_ecc_12anos12.xls).

La Televisión y el Cine, aquellas invenciones y posteriores formas de interacción social que surgieran y se materializaran a principios del siglo anterior, han aprovechado esta situación, ya convertidos en medios tecnológicos muy logrados, tanto en forma como en contenido, insertos casi por defecto en la rutina cotidiana, tiempo libre o en el fin de semana de nosotros, mortales comunes.

Las posibilidades de acceso a material inédito y de archivo de manera lícita e ilícita de cualquier serie y película constituyen un fenómeno global y, las legislaciones de todo el mundo hacen frente, pero con limitaciones y sanciones, en vez de considerar, por lo menos, estudios de mercado rigurosos en los países “tercermundistas” y sobre una población de televidentes marginada, improvisada y emergente¹.

En este comentario revisaré el panorama actual de la producción televisiva y su vecindad con el cine, apelando a algunos ejemplos, que tanto el lector neófito como los intelectuales de estirpe radical mencionados arriba, pueden, si se les antoja, revisar.

No me ocupo de analizar la experiencia desde un enfoque sensible, aunque es obvio que no es, ni será lo mismo, ver imágenes en una pantalla chica (ahora alargada) que hacerlo en una sala enorme, en la que se proyectan formatos de visualización que van de los 35 mm, el 4D y el cine digital, sopor-



Clan, 2005

tados generalmente en pistas de 5 o más canales de audio; y mucho menos, todas las experiencias que supone ver cine y TV en un smartphone, una PeCera o en la “pantalla gigante” de un iPad, en cada caso abundan diferencias que van de lo fisiológico a lo social.

Para conciliar dicha problemática consideraré, provisoriamente, que aquí no se pretende glorificar un medio sobre los otros, porque de hecho, los mismos desarrollos tecnológicos apuntan a integrar todos en uno mismo en un formato enriquecido; superando muchas imposibilidades, ya advertidas en los días de gloria de la video casetera y el rebobinador (VHS-Betamax) mediante la implementación de formatos de video de alta resolución, adecuación de sistemas de sonido caseros, y una plataforma amplia y complementaria de servicios mediante el desarrollo de todo tipo de *apps* y software que hacen posible prácticamente ver lo que uno quiere, donde, como y cuando quiera...

El punto es que la televisión paga y abierta de países como Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Francia, Suiza, España y últimamente Brasil y Hong Kong ², pasa por uno de

¹ No se puede pasar por alto lo que plataformas de Internet y demás servicios de Pague por Ver como Netflix, Amazon, Claro Video - y otros no tanto como Cuevana y el extinto SeriesYonkis- han hecho con la oferta televisiva; no sólo le han facilitado al televidente un catálogo amplio y variado de series, animés y películas, también han alentado un apetito voraz y, últimamente, se han arriesgado generando sus propios contenidos con resultados satisfactorios (*House of Cards* (US): 2013; *Transparent*: 2014).

² Para el caso de nuestro territorio, resalta la calidad de *Señal Colombia*, un canal público que cumple a cabalidad con la función encargada: ofreciéndole al televidente contenidos originales tipo exportación como *Los puros Criollos*, *Todo lo que Vimos*, *el Show de Perico* ó *Festivaleando*; enlatados de alta alcurnia en una impecable franja infantil y en seriados y documentales de origen Americano, Europeo ó British, además, una selección con criterio de cine mundial que una noche presenta a Godard y a la siguiente a Pinilla. Por una senda similar y próspera deambula la televisión regional y local destacando la oferta de *Citytv*, *Canal Capital*, *Teleantioquia*, *Telepacífico* y *Canal 13*, mientras que las opciones en las señales gratuitas de los canales privados (*Caracol* y *RCN*) se quedan cor-



HBO, 2012

sus mejores momentos, ha ganado tanto reconocimiento que a finales del año anterior ni los cubanos querían perderse el final de *Breaking Bad* (Rodríguez, 2014, disponible en: http://www.bbc.co.uk/mundo/blogs/2014/10/141009_voces_desde_cuba_alejandro_rodriguez_paquete_semanal).

A lo largo y ancho del globo, disfrutamos con el vuelo de los dragones de *Game of Thrones*, las “malas mañanas” y humanidad de las reclusas de *Orange is the New Black*, las quijotadas de *Aguila Roja*, el panorama cultural curado desde el país teutón, documentales geopolíticos franceses, telenovelas y artes marciales en cantónes con subtítulos en inglés y los dramas universales de la aristocracia de *Downton Abbey*. ¿Qué aspectos juegan en tanta popularidad y cuáles atributos nos movilizan a optar por este tipo de contenidos sobre otros como un buen libro o el mismo cine? ensayemos una respuesta...

Un punto de partida puede ser, el de la proliferación de contenido reciclado y referencial: remakes, secuelas y precuelas, de baja calidad y poca originalidad en el cine de los últimos 5 años, las casas productoras de Hollywood especialmente, parecen jugarle a fórmulas e ideas mono-temáticas para asegurar la inversión y ganancias, los elevados presupuestos de muchas de estas películas responden a los grupos de fans, sedientos

tas ante la variedad ofrecida por la televisión satelital y Cable (lo bueno cuesta y ya estaría bien de dejarle de pedir peras al olmo), NTN24 se consolida en cobertura y sintonía en las Américas y del tercer canal seguimos esperando noticia al cierre de esta edición.

de experiencias lúdicas, tipo montaña rusa, alrededor de las distintas entregas de las mismas.

En la televisión actual, en cambio, abundan las propuestas novedosas: seres queridos que regresan de la muerte como si nada les hubiese pasado (*Les Revenants*, Canal + : 2013), actualizaciones esplendidas de la segunda tetralogía de Shakespeare (*The Hollow Crown*, BBC:2012), de la vida y obra de Isabel I (TVE: 2012) y la puesta en escena de los intrigantes experimentos del matrimonio Masters y Johnson en *Masters of Sex* (Showtime: 2013); ideas, generalmente arriesgadas, que aprovechan las libertades y bajos costos del formato, como la posibilidad de continuar o suspender una emisión si el rating baja. En la televisión siempre habría algo nuevo y llamativo y si la calidad y la audiencia disminuyen, simplemente se cancela.

Lo más interesante es que aun cuando la televisión recurre a argumentos trillados por el cine como el Apocalipsis Zombie o el serial Killer, ésta no los pulveriza sino que los reinventa, dotándolos de un carácter multi-genérico y ecléctico inspirado en el mismo arte cinematográfico; considérense en este caso el sabor a Western de la popular *The Walking Dead* (AMC: 2010), el culebrón sociológico a la Ken Loach que es *In The Flesh* (BBC:2013), la tremenda lección culinaria y de buen gusto con fondo macabro presentada en la pasada temporada de *Hannibal* (NBC:2013). En los shows de televisión nos movemos libremente incluso sobre un grupo variado de patrones emotivos: de la comedia al horror, de la experiencia voluptuosa a la macabra y de la indignación al llanto, todo eso es, sin duda, otra garantía de sintonía y permanencia.

La televisión actual a diferencia del cine, no debe lidiar con limitaciones genéricas ni con mercados específicos de con-



TVB Jade, 2000



NBC, 2013

sumidores a los que deba ofertar sus productos unilateralmente, cada capítulo de un serial de nivel, le ofrece al espectador una experiencia única, aunque esquemática, llena de giros y sobresaltos, que al final, si resultan efectivos, deben dejarle con ganas de más para la semana que viene ó motivado a agregar un nuevo episodio a su playlist durante el streaming. De esta manera, las audiencias televisivas son mucho más variadas que las de por ejemplo, la saga de *Crepúsculo*.

Otro aspecto a tener en cuenta es la frecuencia como se experimenta el contenido televisivo: una serie se oferta en temporadas (trimestres) que le presentan al televidente el argumento progresivamente, este argumento es susceptible de cambios de todo tipo (también el elenco) y supera el modelo condensado de los tres actos al que nos tienen acostumbrado muchas de las películas en algo más de hora y media. Al proponer una extensión de este tipo, por una parte se enriquece el argumento: un caso curioso en este sentido es el de *Fargo* (FXX: 2014), adaptación para TV supervisada por los hermanos Cohen, del aclamado filme que no tiene nada que envidiarle a éste y que toma ventaja dada su extensión, para agregar más situaciones, mal entendidos y caracteres al original.

Por otro lado, dicha extensión también le facilita entrar y

salir a la audiencia de manera intermitente o discontinua en la propia base argumental de la serie. Es posible que el espectador inicie una serie desde una temporada distinta a la primera, que le abandone por unas semanas y que pueda re-engancharse al mes siguiente. La TV y el tiempo que invertimos siguiendo las peripecias de algún héroe de cualquier serial nos permite conectar de manera más lenta y compleja con su personalidad y su temperamento (*Enlightened*, HBO: 2011), y cada vez que sepa a monotonía y nos cansemos, desertemos y al final queramos regresar, tendremos la ventaja del “anteriormente en...”

No debe olvidarse la vocación educativa del formato, ahora preservada, gracias al almacenamiento de un archivo gigante de programas célebres de divulgación en You Tube, Vevo, Vimeo, etc, pero además, refrescada en la parrilla actual, con registros que van desde los magníficos trabajos históricos, firmados por Ken Burns para la PBS (*Prohibition*, *Central Park Five*, *Jazz*), un “nuevo” diseño audiovisual del proyecto divulgativo de Carl Sagan en *Cosmos: A Space-Time Odyssey* (FOX: 2014), las sorprendentes entregas de documentales científicos, shows infantiles y sobre la naturaleza de cadenas como Discovery y BBC (*Frozen Planet*, *Planet Dinosaur* o *Africa*) ó las emisiones diarias del colorido Metrópolis (TV Cultura: 1988) y el elegante *Euromaxx* (Deutsche Welle : 2003), informativos con estilo y recursos que dan cuenta de las tendencias y la actualidad del mundo del arte y la cultura. Señalar, además, que las políticas televisivas española y francesa apuestan, de un tiempo para acá y en esta línea, por una televisión que acerque al espectador a lugares recónditos de la geografía global, paisajes inexplorados o escenarios donde los conflictos armados y civiles, son el pan de cada día y de los que sabríamos menos si no contáramos con sus oportunos servicios informativos y reportajes. La integración de todo tipo de innovaciones en la



Fox, 2012

post-producción, el uso de un lenguaje sencillo, didáctico y directo y la consideración de todo tipo de problemas y preguntas hacen que hoy por hoy la máxima televisiva de “ver para aprender” se cumpla con creces.

Para nadie es un secreto que a lo largo de la historia casi paralela del Cine y la Televisión, directores y actores hayan iniciado labores en alguno de los dos ámbitos y que luego se desplacen tentados hacia alguno de los dos polos en una especie de vaivén; esta retroalimentación de talentos, es patente en ambiciosos proyectos para TV de gente como Martin Scorsese (*Boardwalk Empire*, HBO : 2011) o Joss Whedon (*Agents of S.H.I.E.L.D.*, ABC: 2013) y en las tremendas interpretaciones de actores como Benedict Cumberbach (*Sherlock*, BBC: 2011) y Elisabeth Moss (*Mad Men*, AMC: 2007; *Top of the Lake*, Sundance Channel: 2013). Dichos antecedentes laborales le han garantizado mayor libertad y responsabilidad creativa a los primeros, sin tener que estar todo el tiempo -oficiando como directores ejecutivos- y una entrada fija en los castings de muchos largometrajes a los segundos. La televisión ha sido el campo de adiestramiento y refinamiento de muchos Willis, Williams, Smith's, Lumet's, Spielberg's y hasta Von Tier's; dada la calidad actual de los productos televisivos, no sorprende que aparezcan nuevos autores provenientes de dicho caldo de cultivo, ni que Kevin Spacey o David Lynch se mueran por regresar al Prime-Time.

Finalmente, resaltemos que el fenómeno televisivo saca un mayor partido de toda la comunicación generada desde las redes sociales y de la funcionalidad de las aplicaciones infor-

máticas actuales; la reacción vía post y tweets a lo acontecido en el episodio más reciente del serial más popular, es casi instantánea en sitios como facebook o twitter, allí, se organizan grupos de discusión, crítica e intercambio de ideas y opiniones más numerosos y efectivos que las eternas tertulias literarias de antaño; y qué se puede decir de todo el conjunto de recursos que se desarrollan en torno a un programa de TV: juegos, trivias, contenidos extra, como entrevistas y detrás de cámaras, que mantienen al espectador conectado de forma más intuitiva permanente y versátil. El cine también saca partido de esta situación, pero los efectos se registran en un plazo más largo.

He mencionado algunos factores y ejemplos que nos permiten una comprensión más rica de la televisión, y su repunte ante prácticas artísticas en apariencia superiores como el cine o la literatura, una expresión de la cultura con la que ha compartido, comparte y compartirá muchos elementos estéticos, técnicos y artísticos, a la que por momentos parece tomar ventaja en la medida en que puede integrarse con otros medios, sobre todo cuando trata de adaptar una sensibilidad a los tiempos, modos de consumo y opciones tecnológicas del siglo XXI.

Con esto no quiero decir que la TV sea una manifestación más auténtica que las que le preceden e inspiran, de hecho el panorama y las opciones se expanden, la literatura ensaya con las posibilidades del hip hop y el ibook (Proust ya la tenía clara con sus dibujitos al borde de la página en su búsqueda eterna del tiempo perdido), pronto los museos permitirán descargas desde sus sitios web de réplicas de sus colecciones para impresión en 3D, el cine propone nuevos contenidos y experiencias paradigmáticas (*Gravity*, Cuarón, 2013; *Boyhood*, Linklater, 2014) aunque de manera más lenta y menos dinámica ante las exigencias de la generación televisiva, el pensamiento de Kierkegaard se apodera de la voz en off de *Thomas Was Alone* (Mike Bithell, 2012), una exposición dedicada a David Bowie abarrota los accesos del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y talentos locales como A. Useche recuerdan por qué el arte también es tema de las pasarelas, ¿Qué elementos de juicio estético tiene la intelectualidad provincial, afincada en las Humanidades y en lo narratológico, para entender la complejidad de estas manifestaciones artísticas del pasado renovadas y las del porvenir?.



iTV 2012, 1971



El profeta moderno de la hipocresía

Por William Alexander Medina

Profesor de Comunicación Social-Periodismo Universidad del Tolima

La televisión resulta ser un microcosmos con sus propias leyes, las cuales construye a su antojo, entre ficción y ficción o como diría Howard Beale, “crea el día a día de miles de personas en el mundo, llevándoles incluso a vivir en una total mentira”, manipulando sus deseos, angustias, miedos, convirtiéndoles finalmente en humanoides. Seres que viven a través de cada comercial, romance, misterio, tragedia de la televisión, sus experiencias más profundas. Pero esta crítica no hablará de aquellos seres, aunque finalmente son los directos implicados, estas líneas están dedicadas a Howard Beale, *el Profeta moderno de la hipocresía*.

Howard Beale, es un delirante y particular profeta, una respuesta a la ira contenida en cada uno de los norteamerica-

nos, un ser que vivió toda la vida tras las cámaras, que encuentra sentido a su existencia solo en la irrealidad de la televisión. Es en últimas, un producto más de todo aquello que intenta denunciar, es, de la parrilla de programación, el ingrediente principal para alcanzar una cuota prime time del 40%, un individuo, que en su “mesiánica locura” intenta llevar un mensaje, ¡estoy furioso y no pienso aguantarlo más!

Network (1976) de Sidney Lumet, es más que una simple ficción, es la radiografía concreta sobre la industria televisiva y, quién mejor para hacerlo, que un director que procede de tal mundo, de trabajar en los años 50 para parte de las cadenas televisivas norteamericanas y que pasó con el tiempo a integrar un movimiento en el cine norteamericano, llamado “la generación de la televisión”, según Arthur Weinrichter (1979). La llamada generación de la televisión, una serie de directores de la TV neoyorquina, que habían trabajado en la época gloriosa de los espacios dramáticos emitidos en directo. Como ya sabemos, a mediados de los cincuenta, el concepto de TV cambió: se pasó de ese teatro filmado en directo a basar su programación en films producidos para la TV (pág. 28)¹.

Directores que llevaron una nueva concepción del realismo al cine de Hollywood, que integraron mucho más que sus narrativas y formas de hacer, desarrollaron una mirada crítica sobre la sociedad norteamericana, aquella que por mediados de los 60 y 70 se debatía entre los discursos de la contracultura, la Guerra Fría, la posible guerra atómica, el “amor y paz”, la guerra de Vietnam; una sociedad que veía convertir el “american way of life” en una baratija y, el sueño americano en una pesadilla. Éste es precisamente, uno de los puntos centrales de *Network* de Lumet, es la sociedad americana en su conjunto enferma y la enfermedad se produce desde adentro, en cada seriado, tras cada informativo, es en esa industria de entretenimiento, donde el ciudadano americano se refugia y escapa del mundo y su pesadilla particular.

***Network*, una radiografía de la televisión**

La televisión es una golosina visual, adictiva como el azúcar, pero con largos sinsabores, los mismos que plantea Lumet en su propuesta narrativa y estética, llevándonos por los entresijos de la producción televisiva, aquellos que difícilmente se logran conocer y que finalmente poco importan al televidente, de los ejecutivos, de esos precisamente se encarga el director norteamericano. El argumento de *Network* resulta sencillo si se quiere, un presentador, Howard Beale (Peter Finch), una figura relevante de la televisión y de los informativos ha perdido su cuota de pantalla, sus niveles de audiencia son cada vez menores, por tal motivo la UBS decide retirarlo, pero en su último programa anuncia que se volará la tapa de los sesos en directo, pero este es sólo el inicio provocador, del escándalo al hit televisivo, hay muy poco trayecto, Howard Beale pasa a ser el profeta furioso que denuncia hipocresías, a partir de ese momento Lumet nos llevará por un zapping de acontecimientos, con un desenlace inesperado, desolador.

Sustentado en un solvente y sólido guion de Paddy Chayefsky y con un reparto excepcional, Faye Dunaway, William Holden, Robert Duval y por supuesto, Peter Finch, el director norteamericano extiende su reflexión sobre el mundo televisivo, con personajes perfectamente contruidos y desarrollados, a través de los cuales contrapone la perspectiva de la televisión.

Max Shumacher (William Holden) es el director de informativos, un ejecutivo que aún considera que la televisión posee un componente ético respecto a sus contenidos y que debe alejarse de la provocadora y tentadora situación de embrutecimiento masivo. Por el contrario, Diana (Faye Dunaway)

es la encargada de la programación, una mujer que creció con la televisión, es de la generación de Bugs Bunny como lo dice Max, y que la concibe como un medio eminentemente de entretenimiento, con la obligación de sacar al estadounidense promedio de las preocupaciones y entregarlo al vacío de una programación sin sentido (entre profetas, adivinas, terroristas y seriadados), su presente y futuro inmediato están definidos por una cuota de audiencia del 20% y un beneficio del 40%. Finalmente Frank Hackett (Robert Duval), un ejecutivo interesado en los dividendos de la cadena, con la necesidad y motivación de poder ingresar a la junta directiva, para tal fin, pasará por encima de cualquier principio ético para lograrlo, su visión de la televisión se reduce a proyecciones que generen solvencia económica. Alrededor de estos personajes gravitará la profunda crítica al mundo televisivo de Lumet.

¿En que reside el encanto televisivo? En la inmediatez, en un medio que no requiere una respuesta efectiva del espectador, o por el contrario, demanda del telespectador toda su atención, al punto de llevarlo a considerar como propios los triunfos y fracasos del protagonista o simplemente lo lleva a una zona de confort en la cual, las discusiones sociales, políticas o económicas son irrelevantes o en algunos casos, llevan el sentimiento nacionalista a límites insospechados como lo propone Marshall McLuhan. El entretenimiento aceptable ha de alabar y explotar los supuestos políticos y culturales de su país de origen. Estas presuposiciones tácitas también sirven para que la gente esté ciega a los hechos más obvios de un medio como la televisión (Pág. 317). Esto nos lleva a considerar, según McLuhan, que el interés de la televisión reside en desviar la atención del individuo sobre problemas fundamentales, quizás a un adormecimiento progresivo, sustentado sobre la irrealidad de la realidad televisiva.

El cíclope televisivo

Una de las escenas más emblemáticas de *Network* es el diálogo entre Mr. Jensen y Howard Beale, una ideología corporativa que enuncia en gran medida, las condiciones de la sociedad de nuestro tiempo, las transformaciones del capital y el poder indiscutible de la televisión como punto esencial para la reproducción social y del status quo sin resistencias, un medio para satisfacer todas las necesidades, apaciguar el dolor y amenizar el aburrimiento. Después de la descarga de ideología corporativa de Mr. Jensen, Beale pregunta por qué ha sido escogido para impartir tal evangelio, a lo cual



responde Mr. Jensen, ¡porque sales en televisión, idiota!

Y es que el salir en televisión no es una simpleza, implica otras condiciones que llevan al poder seductor de la televisión, es la posibilidad de ser visto, como lo propone Bourdieu (1997). La pantalla de televisión se ha convertido hoy en día en una especie de fuente para que se mire en ella Narciso, en un lugar de exhibición narcisista (pág. 17) y, es que la necesidad de ser visto se ha profundizado en nuestro tiempo gracias al reality², un formato que cumple con la posibilidad de los 15 minutos de fama de los cuales hablaba Andy Warhol, de hacer visible al más abyecto de los individuos, una propuesta que borró la línea antes existente entre la realidad y la ficción, ahora es una realidad más que ficcionada.

Precisamente, de esa realidad ficcionada se celebran 60 años de la televisión colombiana, un medio que en su trasegar, ha reproducido hasta el infinito los regionalismos, que ha intentado unificar a través de la imagen una idea de nación. Para Omar Rincón (2002) los medios de comunicación sostienen los nacionalismos como estrategia de identidad, la autonomía, la dignidad y hacen de la nación un pacto renovado a diario desde lo local cotidiano y desde un nuevo patriotismo de la esperanza desde un deportista, un escritor o una estrella de Hollywood (pág. 17), que más que nuestros canales que hacen de un triunfo una fiesta, de una tragedia una procesión nacio-

nal y del conflicto y la violencia el punto referencial de nuestra cotidianidad.

La televisión en Colombia requiere de una profunda transformación, si bien es necesario narrarnos, es preciso hacerlo de una forma incluyente, con un alto nivel ético y con una mirada amplia sobre la realidad nacional, sobre este bache de las narconovelas, es de esperar, que se despierte de este boom televisivo de lo violento y se comiencen a construir historias que vayan más allá de la herida abierta e iniciemos la sutura desde otras perspectivas televisivas, quizás la propuesta de Señal Colombia sea lo más cercano, o al menos es un interesante intento.

Network de Sidney Lumet, es un clásico que se reafirma a través del tiempo en su pertinencia crítica y reflexiva de un medio como la televisión, pero también del buen quehacer de un director con una propuesta estética y narrativa que se decanta por una mirada escrutadora de la sociedad norteamericana, de sus valores y de sus sueños.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1997) Sobre la televisión. Anagrama. Barcelona
 McLuhan, M. ()
 Rincón, O. (2002) La nación de los medios. Ministerio de Cultura. Bogotá
 Weinrichter, A. (1976)

Televisión, la infección zombi comenzó

Por Jonathan Castro

Estudiante Comunicación Social-Periodismo Universidad del Tolima

-Lo hemos conseguido. Pero ¿Cómo haremos para volver a subir?

- Ya lo veremos luego, primero vamos a hacer las compras.

-¡Oh relojes, relojes!

- ¡Déjalos!, primero cojamos lo imprescindible. ¡Mira!, un televisor y un transistor...

(Dawn of the Dead, George Romero, 1978)



Con las palabras que Peter (Ken Foree) le replica a Roger (Scott H. Reiniger) al encontrarse solos en el interior de un almacén, después de haber sobrevivido al ataque zombi en el hipermercado. Y efectivamente el papel que cumple la TV en el contexto de la historia de George Romero es imprescindible, la TV es un referente del mundo exterior, es lo que los conecta desde el interior del centro comercial con el resto mundo, la televisión también es la que sustenta el universo simbólico, la que da respuestas para entender lo que está pasando, en medio de la incertidumbre y el caos la TV explica qué es el zombi, sus características y dieta, y a su vez expone los territorios que han sido invadidos por la amenaza zombi.

La relación incestuosa

Carne de tu carne (1983) es una película de Carlos Mayolo, referente zombi y reapropiación del género en Colombia, allí dos de los personajes son hermanos y sostienen relaciones que se sugieren el incesto, tales temas son característicos en el género, si se tiene en cuenta que aparecen con mucha más regularidad en la literatura y el cine de vampiros. Estas insinuaciones o seducciones las traigo a colación como una alusión metafórica de los códigos visuales que han seducido a un gran número de artistas y directores del cine a trabajar en la televisión, algunos directores que se dejaron morder por el *zombi televisión* son Carlos Mayolo, Dunav Kuzmanich, Pepe Sánchez, a escala internacional, Fassbinder, David Lynch entre otros.

Es claro que se traspolan algunos códigos y en el último periodo los ritmos y temporalidades del cine han sido aprovechados por la televisión, es el caso de estrategias narrativas como el suspenso y el misterio, que habiendo sido aplicadas por el cine clásico hollywoodense garantizan hoy, como en otrora, el éxito en la audiencia, es lo que se ha llamado el cine en la TV, dichas estrategias sólo elongan temporalidades, así el zombi revive para contraatacar y expandirse.

Ambigüedad moral

En el primer capítulo de la serie para televisión *The Walking Dead* vemos a Rick, personaje interpretado por Andrew Lincoln (todo un hit publicitario del momento) vacilar para dispararle a lo que a priori parece una niña. Como espectadores quedamos atentos al giro súbito de la niña, y lo que tenemos es un zombi, allí tiene lugar eso que Lauro Zabala denomina “intriga de predestinación”, entonces nos hacemos una idea de que es lo que veremos a lo largo de la serie éxito zombi total.

Estos dilemas morales se replican día a día en la televisión, en sus fases productivas y receptivas mediadas. Ávidos de

morbo y sangre, las narrativas de los noticieros y las telenovelas de la última época utilizan el dolor como fuente de historias que se cristalizan en pantalla, pero el lugar de enunciación es el de los perpetradores, la estética gore que se utiliza en estos seriados se rastrea en episodios del conflicto degradado al que se pretende poner fin.

En pantalla, irrumpió la muerte de Raúl Reyes, Alfonso Cano y Sadam Hussein, lo que permitió nuevas ficcionalizaciones, resemantizaciones a partir de imágenes, proponiendo estéticas que van de lo sobreabundante y viscoso, a lo ético, diciendo qué muerto es bueno o malo. La antropofagia visual requiere zombis dispuestos a devorar y consumir esta parrilla putrefacta, atractiva y horrorosa. Por horror ha de entenderse una representación que nos sobrepasa, que cega todos los canales de raciocinio, que excede por su saturación o pulcritud la capacidad de ver, que desborda aquello que culturalmente somos capaces de contemplar (Gonzalo, 2011), para lo cual no tenemos un lenguaje. Los dilemas morales de los personajes que resurgen, génesis moral ante el panorama ético del país, en el que la teatralización de la política en pantalla, asesinada en los años 80 por el narcotráfico, retorna como un zombi desde el humor y la burla, pasando por el gag y la caricaturización, llegando hasta la guerra sucia, el show mediático, la guerra en red a través de crackers. Así las cosas, la trinchera está en casa y si todos tenemos un televisor, el control y el zapping se convierten en las armas de esta batalla simbólica.

Otros ataques zombis

El zombi de la nación, discurso decimonónico retorna apesotado arrastrándose por las pantallas, el manido discurso de lo nacional se presenta como la identidad y la salvación, la marca país y el reavivamiento de pasiones y emociones de tinte nacionalista, denotan cierta atmósfera desolada, se quedan solos y sin más discurso, nos queda una televisión privada que reafirma que somos a partir de lo que no somos. Así se replica el miedo a lo desconocido que trae el zombi.

La invasión zombi no representa tanto el miedo a lo ajeno como un miedo global, miedo a que la humanidad alcance la punta en que se haga toda ella una y no pueda soportarlo. Hace rato ese miedo fue trasgredido, los remakes de mala calidad, el tránsito de guiones e historias que cambian algunos modismos de acuerdo al contexto en que se emiten, hablan de una transculturación del consumo. De lo nacional quedan palimpsestos, el zombi puede llamarse Reyes, Sánchez, Gómez,

esto estanca la misma competencia a la que tanto se refieren los mercadotecnistas de la pantalla y de paso, cercena la creatividad en el medio, el remake no es un fuerte en *Zombilombia*.

Cosa que difiere con el medio publicitario, que cada día más sabe incorporar códigos estéticos del cine, la televisión y el video a través de sus puestas en escena, que glorifican el deseo y hacen bien su tarea, incitar al consumo desaforado. La publicidad es un medio que toma mucha fuerza en Colombia y proporciona gran material para realizar nuevos experimentos tipo Frankstein en pantalla. El sentido de la publicidad explota en multitud, generando nuevos canales de interpretación e interacción con el público, pero se queda corta en contenidos. He ahí el agujero de bala de este otro zombi putrefacto. Las modernas gestiones publicitarias han configurado complejos lenguajes y un nuevo eslogan con el que afianzar su existencia: crear la necesidad (Gonzalo, 2011), pero son limitadas en su esencia misma, creadas para el mercado.

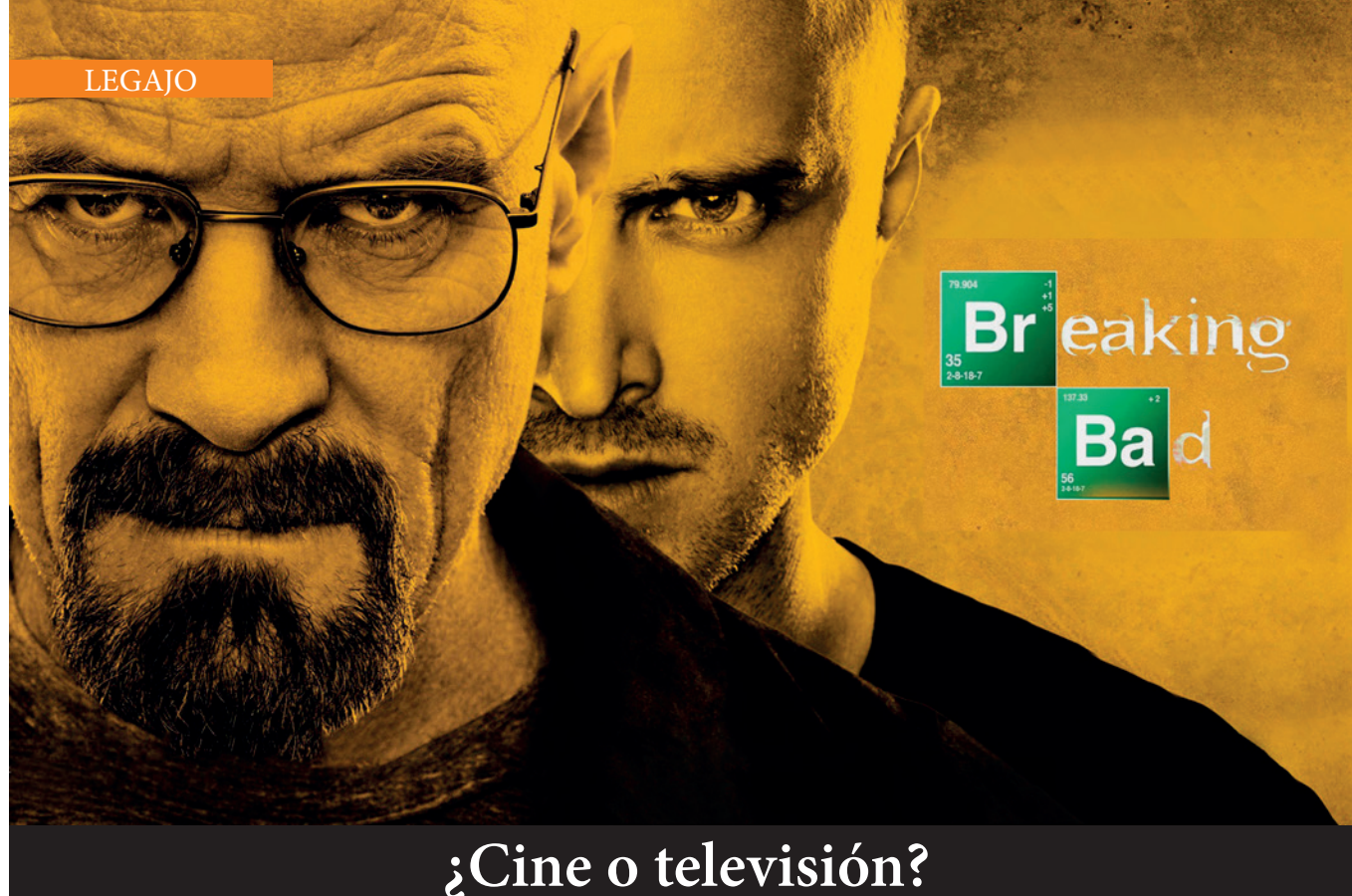
Ojos y oídos al zombi

La televisión es un zombi y todos tenemos miedo a que nos infecte, que nos contagie su ritmo, porque viene en masa, se le solía consumir en masa. En *Zombilombia* la TV constituye un temor a lo otro, a lo desconocido. Es por ello que la televisión regional juega ese papel de zombi aterrador, donde lo no conocido empieza a visibilizarse, el cuerpo desmembrado simbólico de una comunidad fragmentada puede hallar en el espacio-pantalla un lugar importante para entretenerse, y construir una memoria común, lo que igual no quita que nos hemos familiarizado con los zombis cuyos cuerpos estorbosos no dejan avanzar.

Por eso es imprescindible volver sobre el zombie, porque allí emergen campos de disputa desde los que podemos vernos y reconocernos, no en vano el personaje sabe de la importancia en un mundo donde los referentes se pierden ante la amenaza de los muertos vivientes en cada instante, la TV en la película de Romero, como en nuestro universo simbólico, funge como una conexión que va, no sólo desde el interior del centro comercial sino desde el yo, la subjetividad conectada con el exterior, es la TV la que en gran parte moldea el universo cotidiano simbólico de las mayorías, construido por las minorías, por lo tanto requiere mayor atención.

Zombibliografía

Gonzalo Fernández Jorge. *Filosofía Zombi*, editorial Anagrama, Barcelona 2011.



¿Cine o televisión?

Por Vicky Valencia Robles
Coordinadora Cine Club U.T.

“La televisión pasó de ser la cenicienta de la cultura al lugar donde directores, actores, guionistas y productores quieren estar hoy” (1)

Los seres pensantes, siempre transitan entre dicotomías, casi siempre tenemos que escoger. En este caso ¿El cine o la televisión?

Para no perdernos hay que apelar a los principios, a los conceptos claros, a los gustos, pero también, a los disgustos, y para aclarar lo subjetivo, visto desde el arte, nuestra poca sabiduría se va al traste cuando intervienen los sentidos y nos crean sensaciones tan placenteras, que nos sentimos plenos de felicidad. Ese comportamiento que se trata de describir, de desequilibrio total, en el que las palabras resultan vacías y necias y en el que aparece un lenguaje nuevo, el de los audiovisuales, quién viene a reemplazarlas, con imágenes coloridas, que muestran la vida y la realidad, y donde automáticamente, los usamos como una tabla de salvación. Y por ello, me declaro anticuada. Me declaro cinéfila. Confieso que no puedo

ver películas en el televisor, no porque no quiera disfrutar las imágenes, los colores, la anécdota, no, sino porque el misterio de la sala oscura me hace falta como un ritual, y ver esas imágenes en movimiento, de corrido, completas, sin ninguna interrupción, llámese propaganda o de pronto el sonido de un teléfono o el timbre pulsado por una vecina, me obliguen a volver a empezar, sin que los tamaños de la TV actual sean un problema, porque los de ahora, de hecho son más grandes, queriéndose emular a las pantallas de cine.

Se han hecho reflexiones estableciendo una comparación, al principio, dislocada, de contraponer el cine y la televisión, ahora, una idea no tan loca. Si partimos del principio de que estamos desde finales del siglo XIX con la invención del cine, hasta los grandes avances de desarrollo tecnológico de la imagen en el siglo XX y el XXI, ante la irrupción de un

lenguaje, como es el de los audiovisuales y además, mirándolos como un arte, con todas las implicaciones que esta categoría o carácter conlleven, diríamos, que aquí tiene metidas las manos el sistema capitalista que los ha llevado a competir por ganancias, **siendo lo mismo**, es decir, perteneciendo a la misma familia, independiente del formato en el que se presenten. Algún día tenían que llegar a encontrarse. Todos y todas, desde hace más de cuarenta años, estamos viendo cine en televisión, con la aparición de aparatos como el betamax, el VHS, el DVD, el Blu-Ray Disc y todos los que vendrán, ampliando pantallas hasta el infinito, con la ayuda de los video-proyectores y de los videobeams, todo para asemejarse al cine, o lo contrario, el cine a la TV.

La inmediatez del cine como arte, en donde se tiene que contar una historia en abigarrados 90 minutos, como es el tiempo comercial estipulado por las grandes productoras, con valores exorbitantes para poderlas realizar y en detrimento, muchas veces, de su calidad artística, nos hace recapacitar y pensar en que para ganarle la pelea al dinero, hay que asumir una desviación en el camino. Para defender el lenguaje artístico como tal, ese esguince, tenemos que admitirlo, como lo plantea Juan Carlos González A., editor de la revista Kinestoscopio: “el cine se ha adaptado a los nuevos tiempos y ahora se ofrece en un sinfín de formatos al gusto de un consumidor cada vez más exigente (en calidad y en complejidad de los contenidos) y flexible (en tanto no requiere de una sala de cine para disfrutar de la experiencia)”. Teniendo en cuenta los grandes presupuestos que el cine demanda y la posibilidad de grandes pérdidas monetarias y, en un grito de rebeldía en defensa del lenguaje audiovisual, de ese lenguaje del siglo XX y que se ha posicionado en el XXI, han hecho migrar al cine hacia la televisión, mirándola “como la hermana menor del cine, convirtiéndola en una vigorosa y adictiva vitrina en la que pueden exhibir su talento sin circunscribirse a las restricciones puestas a un largometraje cinematográfico”(2). Hace más de diez años vienen triunfando las series y las películas realizadas para la televisión. Esto se evidencia con el traslado de grandes directores, actores, productores, y demás roles a la pantalla chica, ya no tan pequeña. Directores de la talla de Steven Soderbergh, de Philip Kaufman, de Bryan Singer; de actores, como al Pacino, Matt Damon, Clive Owen, Diane Lane, Tim Robbins, hacen presagiar que el lenguaje de las imágenes en movimiento está más vivo que nunca, porque lo que presenta ante el mundo, es el reencuentro para convivir, como debe ser, de todos los



formatos en este lenguaje, “se trata de una evolución de un arte que no se detiene y que no podía quedarse estático frente al vértigo de hoy. Cine en casa, cine en el computador, cine en la tableta, cine en el móvil, cine a través de streaming. Las fronteras físicas ya no existen, sólo existe la sed de ver más y mejores contenidos. Y esa sed, no se extingue nunca” (3).

Ahora, la televisión por cable y sus productoras, hacen posible este avance, por ejemplo, HBO, cuyo lema al comenzar esta revolución, se resume en la frase: “No es televisión, es HBO”.

Y si en cine, la figura principal es el director, en las series y películas para la televisión por cable, el reinado ahora, es de los escritores, aunque el producto artístico, es un arte colectivo. Para el cine, una película tiene un director visible; para la televisión, como no están condicionados al tiempo de duración, ni al número de personajes, ni a las situaciones, cada capítulo puede tener un director distinto, por eso es que el escritor, teniendo toda la trama de la serie en su cabeza, es quién puede darle órdenes a varios directores, o ser él mismo, el productor.

Esa nueva discusión entre el cine y la televisión muestra que las fronteras se están rompiendo con esta nueva manera de expresarse, y que demanda una mirada más profunda, más allá de los logros del entretenimiento. En las series, por ejemplo a diferencia del cine “se desatan discusiones alrededor de la moral y el deber ser en una realidad o la capacidad para envolver al espectador, en series como *Breaking Bad*, por ejemplo, la angustia de decidir por y con el personaje, porque desarrolla una puesta en escena que permite capítulos que dejan entrever la nueva tendencia de profundizar personajes para llevarlos a puntos insospechados. Diálogos y actuaciones indelebiles en la memoria de los espectadores, son la carta de presentación de esta serie, que deja un profundo rastro de emoción, difícil de igualar” (4).

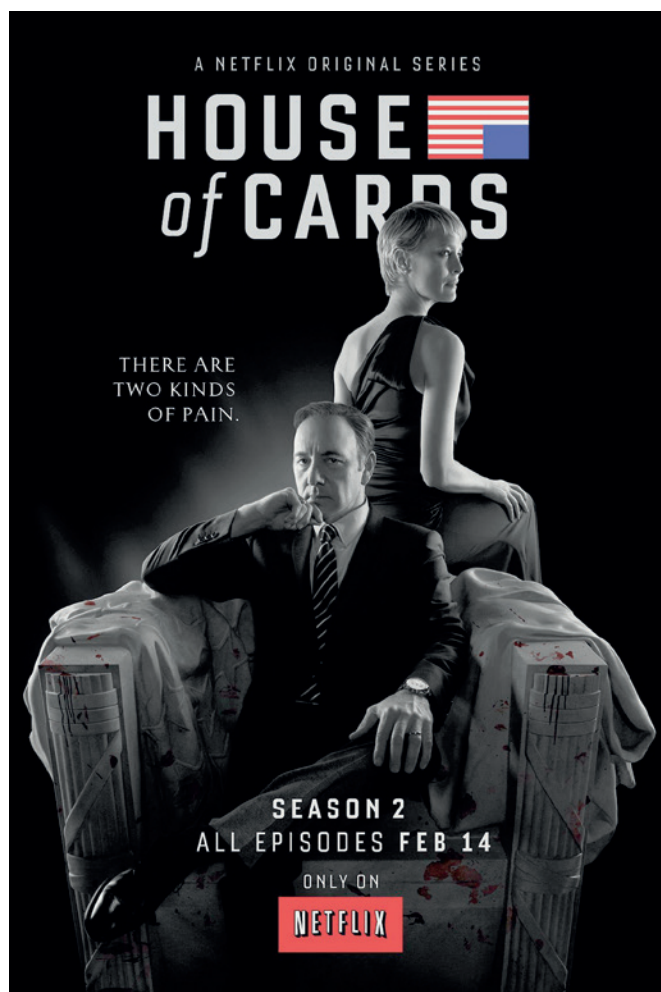
A pesar de los medios con los que cuenta el cine, estos no permiten pasar a la pantalla lo grande de las obras literarias y para sorpresa, los cinéfilos, sabemos desde hace mucho tiempo que la televisión no es una enemiga del arte audiovisual, que es un instrumento ideal para adaptar una narración literaria a la pantalla, de cualquier formato, de hecho R.W. Fassbinder, llevó a Berlín Alexanderplatz, desde la novela de Aldred Doblin, lográndolo en diez capítulos, con el tiempo suficiente para dibujar con fidelidad el retrato de los personajes, consiguiendo no sólo estar a la altura de la novela sino, por momentos, superarla ampliamente. “Pasaron los años y con ellos los resquemores que a un autor cinematográfico le despertaba la televisión” (5). Por eso, realizadores de renombre como David Lynch, Martin Scorsese, Jane Campion han realizado proyectos en este formato, seducidos por los ilimitados presupuestos que manejan y por el tiempo con el que se dispone para desarrollar una historia. Tienen entre 14 y 16 horas por temporada conviviendo con los personajes y sabiendo que estos establecen con los espectadores un tipo de relación muy diferente a la que se puede tener con uno al que conocen apenas en dos horas” (6).

Hay muchas cosas que aún no encajan en mi percepción de ver cine en televisión, como esa de jugar con el tiempo de los espectadores, cuando todavía manipulan con los famosos ratings y las alargan con el único fin de percibir muchas ganancias. Ese el caso de una de las series más exitosas de la pantalla chica, con realización y producción de HBO, “*Juego de Tronos*”, que para cada temporada, se gasta un año para ser producida y exhibida, lleva cuatro años y vamos por el quinto, es decir, si a los fans les va bien, pueden estar vivos para ver el

final. Lo mismo le sucedió a *LOST* y a otras series de las cuales en cada temporada, presentan un capítulo, cada semana. El cine, por el contrario, es la realidad comprimida, y por ser arte, no es fácil crearlo, solo un genio con demasiado talento, lo puede hacer. Así sea la hora de la serie y las películas en televisión, todavía me niego a abandonar mi cinefilia, así uno de mis ídolos en cine como David Fincher, persista en hacer sus últimas obras para televisión, pero aunque me duela, allí lo seguiré viendo, porque creo que después de estar enganchado con la televisión o para Netflix, es posible, que no vuelva a ver otra de sus producciones para el formato de cine.

Lo que me gusta de las series y de las películas para televisión, es el hecho de que revalué la figura de los héroes, no los hay, son personas que trasegaron en el pasado, o se encuentran en el presente, de carne y hueso, como usted o como yo, con muchos defectos, con miedos, con angustias, muchos “perdedores”, en sociedades perdidas. Los protagonistas son personas deformes de físico y de mente, los espectadores tenemos la increíble posibilidad de ver las extraordinarias transformaciones de los “protagonistas”, que ya no los son tanto, poco a poco, en cada capítulo, para bien o para mal, como nos sucede a los seres humanos, además, que te acompañan durante años, casi que crecen contigo. No hay buenos, ni malos y lo que el escritor-dios aconseja, es que no se encariñen con ninguno, porque lo que tienen las series, como seguro, es la muerte, así como creemos que tenemos entendida la vida.

Viene a completar todo este panorama, la afirmación, no verdadera, de que lo mejor del cine que se hace en la actualidad está en la televisión, pero ahora, ni las series, ni las películas realizadas para este formato, le pertenecen, muchas están en Netflix, el canal en línea (on line) que ha transformado la manera de consumir productos audiovisuales. “Las ventajas de una programación de un canal en internet frente a uno televisivo son significativas: el costo es menor, se puede ver en cualquier dispositivo, en el computador, pero también en el televisor, y para ello no hay que soportar largas sesiones de promos y comerciales entre programas –o peor- que estos cercenen las películas, y otra ventaja adicional, es que el espectador elija cuál va a ver y cuándo verla, sin tener que esperar un horario o un día definidos para su transmisión. A esta programación (a la que ya, desde el punto de vista técnico y de consumo es inexacto decirle televisión), el espectador (¿webvidente, tal vez?) sólo tiene que abrir un amplio menú con películas y series, ver lo que quiera y a la hora que lo desee” (7). Ejemplos tenemos



de series originales de Netflix, como “House of Cards”, que empezó en 2013 y va por su segunda temporada en 2014, “es tan significativa que ya entró a hacer parte de la gran historia de la producción y el consumo de los audiovisuales, dirigida por David Fincher, quién fue su director inicial, pero que ya ha tenido otros y con la actuación del carismático y eficaz Kevin Spacey. Ha ganado tres premios Emmy, y lo más diciente es que mundialmente ya ha sido reconocida oficialmente y entra a hacer parte del arte y de la industria audiovisual” (8).

Ante las anteriores afirmaciones, la pregunta de Juan Carlos González, en Kinetoscopio, “¿podría existir un contrasentido estético mayor que una película hecha para la televisión?”, ya se cayó por su propio peso, o mejor por el peso de la realidad. Desde 1960, la televisión, en su carrera por desbancar

el cine, produjo a través de su canal Hallmark, su primer filme “See How They Run” en el canal NBC, en 1964, desafortunadamente, “cintas pobres en valores de producción... “cine” conformista disfrazado de buenas intenciones” (9).

Como en el cine, en la televisión, en la televisión por cable o en Netflix, el lenguaje audiovisual por internet; no toda la producción, que es bastante, tiene calidad artística. Por eso este lenguaje que es universal, independiente del formato en que se produzca, no puede llamarnos a engaños, se tiene que ser bastante serio frente a evaluar las películas que son de *cine-arte*, manteniendo los principios del arte audiovisual con todas sus características. Ahora sí, se puede decir que el lenguaje de las imágenes en movimiento y el sonido, conocido como audiovisual, empieza a ocupar su lugar en el arte mundial, y no solo allí, también en la ciencia, o preguntémonos qué fue lo que produjo la sonda Philae encima del asterisco P67, con sus imágenes y sus extraños sonidos musicales, si no pertenecen al lenguaje del cine y la televisión, ¿a qué lenguaje pertenecen?.

Notas

- 1.- Revista Semana. Edición N° 1687, Pág 58. Agosto de 2014.
- 2.-González A. Juan Carlos. Editorial Revista Kinetoscopio, Volumen 24, N° 106, pág. 1. Editorial ColomboAmericano de Medellín. Junio de 2014.
- 3.- González A. Juan Carlos. Revista Kinetoscopio, Volumen 24, N° 106, pág. 1. Editorial ColomboAmericano de Medellín. Junio de 2014.
- 4.-Murillo, R. Andrés M. “La intimidad de las decisiones”, Revista Kinetoscopio Volumen 24, N° 106, pág. 9 Editorial ColomboAmericano de Medellín. Junio de 2014.
- 5.-Gallo, Iván. “Game of Thrones”, La terrible espera de un Invierno”. Revista Kinetoscopio, Volumen 24, N° 106, pág. 21. Editorial ColomboAmericano de Medellín. Junio de 2014.
- 6.- Gallo, Iván. “Game of Thrones”, La terrible espera de un Invierno”. Revista Kinetoscopio, Volumen 24, N° 106, pág. 21. Editorial ColomboAmericano de Medellín. Junio de 2014.
- 7.-Osorio, Osvaldo. “Una bitácora para obtener el poder” . Revista Kinetoscopio, Volumen 24 N° 106, pág. 24. Editorial ColomboAmericano de Medellín. Junio de 2014.
- 8.- Osorio, Osvaldo. “Una bitácora para obtener el poder” . Revista Kinetoscopio, Volumen 24, N° 106, pág. 31. Editorial ColomboAmericano de Medellín. Junio de 2014.
- 9.- González A. Juan Carlos. “El cine en televisión”. Revista Kinetoscopio, Volumen 24, N° 106, pág. 34. Editorial ColomboAmericano de Medellín. Junio de 2014.



Guardians of the galaxy (OST: Deluxe edition) / Hollywood: Marvel music

Por Herbert Julián Perdomo R.
Investigador CONACyt

Dos mil catorce será un buen año para el cine de ciencia ficción, se estrenó un buen documental sobre una gran película que nunca fue (Jodorowsky's Dune), el ELN robó pantalla en la cuasi-thriller *Captain America: The Winter Soldier*, Jonathan Glazer y su estilizada explotación de la imagen y la fusión con el terror en *Under Skin* hicieron de las suyas, *Snowpiercer* (Joon-ho Bong) sacudió al hemisferio occidental con su comentario político e irónico post-calentamiento global en días veraniegos, una rebelión changa dio qué pensar en *Dawn of the Planet of the Apes* (Matt Reeves), la

saga X-Men se reinventó ciñéndose aún más el estilo del comic (*Days of Future Past*, Bryan Singer), vimos un nuevo, aunque innecesario *Godzilla*, muchos disfrutamos con la muerte de Tom Cruise una y otra vez en el loop de *Edge of Tomorrow* y otros gozamos con la pirotecnia visual, emotividad, humor, referencias morbosas a Pollock y la música de *Guardianes de la Galaxia* de James Gunn.

Esta edición de dos discos le ofrece al oyente la partitura original, compuesta por Tyler Bates, un score correcto en el que destacan cortes como “The Kyn Escape” y su reiteración en un estilo épico que ya se hace característico en las entregas para el cine de Marvel. El halo oscuro de “Ronan’s Arrival” y “Ronan’s Theme”, la crujiente “Groot Cocoon”, el tono sombrío de “Sacrifice”, la divertida “The Great .” y sobre todo “The Ballad of The Nova Corps”, un excelente acompañamiento sonoro para esta renovada *space-opera*.

La mejor parte viene en el segundo volumen, se trata de “Awesome Music Mix Vol.1”, un cassette que compila los gustos musicales de la madre de Peter Quill, un legado que el personaje lleva siempre en su Walkman en 26 años de viajes estelares. Excelente compañía para una travesía tan larga, la compilación incluye una selección de temas que van del glam espacial de David Bowie en días de *Ziggy Stardust and The Spiders From Mars*: “Moonage Daydream”, hasta el delicioso sonido soul funk Motown con “I Want You Back” de los Jackson 5. ¿En el medio? el blues de carretera y la psicodelia de “Spirit in the Sky” a cargo de Norman Greenbaum, la sensibilidad pop AM, Soft Rock y chillwave que influenció a gente como Air, Daft Punk, Ariel Pink ó Washed Out en “Im not in Love” de 10cc, la actitud entre punketa y hard rockera de las Runaways y “Cherry Bomb”, y por supuesto “Come and Get Your Love”, una contagiosa canción de Redbone revisada por Real McCoy en los noventa, que difícilmente podremos dejar de asociar en lo consecutivo con la secuencia de créditos iniciales de estos *Guardianes de la Galaxia*; el tema de cierre es nada más y nada menos que el conmovedor pop de “Ain’t No Mountain High Enough” interpretado por el dúo Marvin Gaye y Tammi Terrell. Completan el disco composiciones de Elvis Bishop, The Five Stairstep, Blue Swede y Raspberries. Seguidores del Sci-Fi, si amaron *Guardians of Galaxy* en las salas de cine, posiblemente se enamorarán por segunda vez y tal vez se enganchen por un tiempo con esta variada e interesante colección de más de cien minutos de buena y sensacional música. (80/100)

Vanguardia y resurrección cinematográfica: Akran

RICHARD MYERS / ESTADOS UNIDOS / 1969 / 108 MIN.

Por Leonardo Mora. Integrante del Colectivo audiovisual Zerkalo



Consideramos pertinente reflexionar a partir de un filme como *Akran* (1969) por diversas razones. Además de su valor intrínseco como obra de vanguardia, lamentablemente desconocida y de difícil acceso para la mayor parte del público, por otro lado, creemos en la impostergable necesidad de observar y examinar de nuevo trabajos filmicos clásicos experimentales, que no se inscriben en la línea tradicional del sempiterno cine lineal narrativo y que ya pertenecen al mejor legado de la historia de la cinematografía mundial. En este tipo de filmes descansan enormes posibilidades intelectuales, emocionales y artísticas para los nuevos realizadores y observadores que compartan la idea de que, en los tiempos actuales, el

cine como ejercicio artístico y crítico es una labor que cada día pierde más terreno y visibilidad ante la avalancha de nuevas películas que a menudo sólo consisten en una reproducción insufrible de formas gastadas, facilistas y conformistas, desplegadas por realizadores más preocupados por presupuestos y distribución de alto nivel que por el forjamiento de un criterio realmente artístico y de rango intelectual.

Akran es un filme de vanguardia de 1969 escrito, filmado, editado y dirigido por el director norteamericano Richard Myers, en un proceso independiente que tomó cinco años para construirse. En este punto resulta necesario señalar que el ejercicio de establecer líneas de sentido con respecto a una pelícu-

la de vanguardia es muy complejo, dado que este tipo de cine precisamente desea romper con cánones tradicionales y lineales -tanto en el aspecto formal como de contenido- y generalmente ofrece al espectador una mirada muy personal que no obedece a parámetros identificables o habituales. Valga anotar que este carácter difuso resulta ser una suerte de viacrucis para incontables críticos tradicionales, quienes se lamentan cuando les ha sido imposible conceptualizar un filme de gran ambigüedad -como si fuera un sacrilegio el hecho de que una película puede poseer más que una explicación unidireccional- y señalan entonces, para tranquilidad de sus conciencias, que hay supuestas carencias técnicas o de concepción argumental.

Akran es un impresionante filme -neobarroco en extremo, si se quiere- que se construye a partir de variados elementos formales que enriquecen enormemente su vertiginoso discurso audiovisual. En *Akran* todo es profuso, continuo, exacerbado, discordante, pero tremendamente coherente en su totalidad: eventos, personajes, locaciones, sonidos y estados de ánimo se confunden y son emitidos a diversas velocidades: así como el realizador implementa una cámara lenta minuciosa y trascendental, para dar detalle de la poesía de las cosas, sin previo aviso pasa a torrentes despiadados de fotogramas que hostigan la visión. Al observar *Akran* se sospecha que Myers no trabaja sólo desde la “realidad exterior” de los personajes, sino que desea hacer énfasis en la subconsciencia (recuerdos, visiones, proyecciones, sueños) como elemento crucial de la experiencia personal y por ello mismo se empeña en recrearla de manera radical. Es decir, lo humano se muestra en todo su esplendor, sin restricciones y sin compartimentar, a la mejor manera de James Joyce en la novela capital *Ulises*, como hicieron notar en su momento los perceptivos críticos Amos Vogel y Robert Ebert; esto es, una infinita realidad de percepción y existencia manifestada simultáneamente, que requiere de un gran disposición y atención para alcanzar a aprehender y decodificar el mensaje y no estar a la zaga. Ebert además señala que *Akran* posee una innegable honestidad y contundencia debido al tratamiento profundamente personal y atrevido del director -lo cual quizás hace más restringido el filme para el público- y menciona que desde la aparición de los primeros trabajos de Godard, ninguna película pudiera ser más influyente, creativa y novedosa hasta *Akran*, culminada, como ya se había señalado, en 1969.

Esos procesos del subconsciente objetivados en *Akran* – más efectivos y sinceros que los tradicionales flashbacks del cine, anota también Ebert- los cuales encontramos en contrapunto constante con la cotidianidad más veraz y política, pertenecen a los protagonistas, una joven y carismática pareja

involucrada en ciertos círculos artísticos, bajo la mirada violenta de la situación social norteamericana de ese entonces: instituciones políticas, medios de comunicación, publicidad y mercado, eventos desastrosos como la guerra de Vietnam, represión sexual, conflictos raciales, son algunos de los asuntos que desfilan sin maniqueísmos e ingenuidades y se nos muestran como adicionales detonantes de una nefasta represión mental; en definitiva, asistimos a una violenta pugna entre el individuo y la institucionalidad social que no da tregua con sus anquilosadas y mutiladoras regulaciones de siempre.

Es precisamente la capacidad de Richard Myers para concebir una obra cinematográfica de vanguardia estructurada a partir de un discurso fuertemente político, social, cultural y emocional, uno de los aspectos sobresalientes de *Akran*. Ciertos tipos de vanguardia y cine experimental se inclinan por aplicar métodos estrictamente visuales y abstractos (juegos de geometrías, texturas, colores, luz, sombras), lo cual puede desbocar en obras de frío formalismo, como anotaba en una entrevista la realizadora experimental Abigail Child. Pero en el caso de *Akran*, vemos un filme lleno nervio, de alma, preocupado por la condición humana en la compleja y amenazante sociedad occidental.

El sonido de *Akran* es magistral y complejo. Su composición estuvo a cargo de Fred Coulter, músico de la Kent State University, en Ohio. Las imágenes se potencian con enfermas atmósferas experimentales y electrónicas que a menudo se valen también de grabaciones radiales y discursos políticos en los cuales alcanzamos a escuchar fragmentos de medios de comunicación informando acerca de la muerte de personajes célebres como John Kennedy, Paul Hindemith (compositor de siglo XX) y Jean Cocteau. Valga señalar que en *Akran* hay bastante remembranza de este último artista, asombrosamente polifacético y que entre múltiples obras creó un cine único en donde lo experimental y lo onírico son elementos de vital importancia.

Para aquellos que desean sumergirse en una experiencia cinematográfica única y trascendental de imagen y sonido – valga mencionar que los diálogos duran tan sólo unos segundos de toda su extensión, aproximadamente una hora con cuarenta y ocho minutos- *Akran* es la obra perfecta. Su vitalidad, su persuasión y su poesía están más vigentes que nunca: representa una cátedra magistral y reveladora de los nuevos caminos por los cuales debería, provechosamente, decantarse el cine en la actualidad, pero que en definitiva no cuentan para los decepcionantes círculos habituales de elaboración y promoción del cine, tanto en Colombia como en el resto del mundo.



Bed and sofa (Tretya Meshchanskaya)

ABRAM ROOM / UNIÓN SOVIÉTICA / 1927 / 95 MIN.

Por Vanessa Vásquez. Integrante del Colectivo audiovisual Zerkalo

La opinión es dividida al pensar en la Europa Oriental de inicio del siglo XX, el régimen comunista que empieza en 1922 con la toma del poder gracias al partido bolchevique y pone fin a la guerra civil por la cual atravesaba Rusia, se extiende hasta final de siglo. El radicalismo de Rusia: del Catolicismo Ortodoxo (con sus bellas liturgias, sus iglesias) al Comunismo; ambos cuestionables, sin negar el cambio sociológico.

El rezo común: el arte es libertad, tocante únicamente al individuo (íntimo, el hombre lejano), sin embargo, la moral, la familia y la ciudad se cuelan hasta el tuétano, absurdo pensar en un arte puro o individual, absurdo también que esté al servicio o gusto de corporaciones o comunidades específicas. El Catolicismo Ortodoxo, como el Comunismo, se inclinaba por la anulación del individuo a favor de un ideal, uno por la imagen de Dios, el otro por la imagen de una sociedad igualitaria; a pesar de esto sobreviven las avasalladoras iglesias de colores prosaicos con cúpulas de oro, los delicados y vetustos iconos bastante significativos en la historia del arte pictórico, incluso si se toma distancia de aquel ámbito religioso en que surgieron (estudios netamente estilistas), y de manera general, ingenios devotos: San Agustín, Descartes, Giordano Bruno, estilos que emergen del más puro misticismo: el Renacimiento; del mismo modo en 1927, aunque aluda aquí al brillante lenguaje de Anna Ajmátova, a los geniales Andréi Tarkovski u Oto Iosseliani, oprimidos y arruinados por el Comu-

nismo, el director de cine Abram Room, el primero en hacer un filme sonoro en la URSS, lleva a los cinemas *Tretya Meshchanskaya* o *Third Meshchanskaia Street*, que posteriormente sería llamado *Bed and Sofa*, significativo en la cinematografía clásica.

El filme transcurre mayormente en un apartamento en extremo pequeño y, tiene como personajes a un matrimonio (Liuda y Kolia) y al compañero de guerra (La Guerra Civil Rusa 1917 – 1922) de Kolia (Volodia). Volodia llega a Moscú a trabajar en la imprenta, aquel encuentro causal entre Kolia y Volodia permite que se desarrolle un triángulo amoroso cuando el visitante sin un lugar en el cual hospedarse, es invitado por Kolia a su casa.

Bed and Sofa presenta con alegría a la Rusia comunista, el inicio del filme con el tren omnipotente y esperanzador en medio de la luz solar, el despertar de la ciudad, la imprenta “El Diario de los Trabajadores” donde se ocupa Volodia, el paisaje de Moscú industrializado, siempre el avance de las construcciones, la mención del ejército rojo, de asambleas y el 14 de julio como el “Día de los amigos de la aviación”; en medio de este despliegue político se desarrolla la historia con aquellos patetismos románticos y fingidos que abundan en las relaciones amorosas fútiles, y así mismo finaliza aquel triángulo amoroso con el adiós de Liuda, cuando Kolia y Volodia intentan persuadirla de abortar dado el desconocimiento del padre, el caos por no saber quién está con quién y qué hacen ellos tres allí conviviendo, Liuda luego de abandonar aquella idea y marcharse de la clínica, aún embarazada, indignada, momento antes de abandonar el apartamento responde ante el ofrecimiento monetario del casero: “-Voy a trabajar, sobreviviré”; el argumento se enlaza con la ideología comunista, la consigna sobre la emancipación de la mujer, a pesar que estas ideas son poco novedosas, en los “Pueblos Bárbaros” encontramos igualdad de género evidente en las narraciones histórico-literarias clásicas como en “Vidas Paralelas” por Plutarco, también en determinados territorios de la antigua Grecia, Íbico en las Islas de Egeo, Safo en la Isla de Lesbos y en la Europa occidental también del siglo XX se habla de la mujer como individuo intelectual en la sociedad, ligero ejemplo es el filme *La Souriante Madame Beudet* [1922] de la cineasta francesa Germaine Dulac.

Aunque se pueda pensar *Bed and Sofa* como un filme comunista y por ende sometido a ciertos parámetros no podría omitirse su bello lenguaje cinematográfico. Las grabaciones de estilo documental, la calle y sus transeúntes, el cortísimo y animado montaje experimental mientras Kolia almuerza en lo alto de una estatua, la ocasional cámara en mano, los encuadres de Liuda en las ventanas del apartamento o la clínica con un secreto deseo de huir, la luz que incrementa la naciente intimidad (digna del Cine Negro) entre Volodia y Liuda cuando éste juega a leerle la fortuna, esa misma intimidad que luego se manifiesta como falsa, el modo narrativo como Abram Room establece una relación entre Volodia, Liuda y Kolia, y el perfecto manejo del límite entre el drama y la comedia conservando toda la ironía. La inteligencia y osadía de retener a tres actores en una habitación y viceversa, imposibilitando así el ver a Kolia, Liuda y Volodia en otro espacio bajo el mismo argumento, el vínculo del hombre y su entorno, esta mínima habitación con la mesa de comer en el centro y el sofá y la cama a los extremos; *Bed and Sofa* con su minimalismo y su marcado y poco tolerante carácter socio-político sin dar lugar a dudas está entre uno de los filmes clásicos de Rusia.

La maman et la putain

JEAN EUSTACHE / FRANCIA / 1973 / 215 MIN.

Por David M. Houghton. Integrante del Colectivo audiovisual Zerkalo

U nos cuantos miles de francos, tres muy buenos actores, un par de calles parisinas, dos o tres cafés, un cuartucho de mierda y una cámara, fue todo lo que necesitó Jean Eustache para rodar un filme que se convirtió a la postre en el epílogo de una década, la del sesenta en Francia, y de un movimiento cinematográfico, la Nouvelle Vague. Película fundamental, destacable por la profunda sencillez, la honestidad, la bella austeridad que desprenden todas y cada una de las secuencias que componen esta obra de más de tres horas y media de duración.

Pese a que la primera hora de metraje asistimos a la confusa configuración de un triángulo amoroso de uso algo tópico en el cine de los años precedentes, en el que la aparente superficialidad de los personajes, pequeñoburgueses que pasan sus vidas entre los cafés de París hablando de Maoísmo o de Picasso, es un obstáculo para comunicarse y para conocerse realmente, el lento transcurrir del filme nos va mostrando el profundo dolor, el temor y la incertidumbre que se esconden tras un velo de falsa tranquilidad. Su apariencia de frivolidad esconde una crisis profunda, una soledad abismal; beben y follan sin restricciones porque no hay nada más qué hacer, nada más por qué luchar. Los personajes de la *Maman et la putain* deambulan por París y por la vida, carecen de una gran discurso que totalice sus existencias, están a la deriva en un mar de discursos impersonales que han fracasado sucesivamente en la práctica.

La atmósfera tediosa y de desidia que sobrecoge cada plano nos va revelando una vida cotidiana sin horizontes, sin esperanzas de transformación: mayo del 68 terminó, el hipismo no es más que pereza romántica, el rock ha sido absorbido por el mainstream, la Nouvelle Vague ha sucumbido a las transformaciones personales y estéticas de sus artífices, todo lo que queda son empalagosas referencias que salen de la boca pueril de Alexandre (Jean – Pierre Léaud). Detrás de ese derrumbe sólo queda la desesperanza, la ausencia de referentes, la nada.

Un uso de cámara casi convencional, sin movimientos bruscos, más bien con abundancia de planos medios y fijos, además de largas secuencias en las que se registran a plenitud los silencios y las conversaciones que no conducen a ninguna parte son elementos que contribuyen a la estética de desolación de la *Maman et la putain*, incluso la música, de carácter exclusivamente diegético, forma parte constitutiva de la atmósfera de nihilismo creada por Eustache. Todo en esta película es rústico, incluso los lugares cómodos lucen agrestes.

Preciso es decir que sobre los últimos sesenta minutos de película, el director arriesga mucho más en todo sentido (visual, narrativo) logrando unas secuencias de gran calidad artística: sendos monólogos de rotunda intensidad dramática (sorprende que Eustache no dejara lugar a la improvisación en cuanto a los diálogos) en los que



los personajes revelan la amplitud y seriedad de sus angustias, de sus cosmovisiones, hablando directamente, exponiéndose de manera casi brutal a la cámara de Eustache, estática, amplia, reveladora.

En una secuencia vemos que los personajes, sentados en un café cualquiera, miran a su costado y suponen ver sentado a Sartre, al que empiezan a calificar de borracho y especulador. Este hilarante momento del filme podría servirnos como símbolo de la decadencia de los íconos e ideas de una época que se hunde. ¿En qué novela crees vivir? Le pregunta su ex novia a Alexandre cuando este prorrumpe en un momento de elocuencia sentimental. Los discursos terminaron, Sartre está ebrio en la mesa de un café, París apesta a conformismo, la liberación sexual ha desembocado en un libertinaje absurdo... “No soy una puta” reclama una conmovida Veronika (Francois Lebrun).

Una de las obras más significativas del cine francés, *La maman et la putain*, no es solamente una obra acerca de una época o una sociedad específica. Sus profundos planteamientos en torno la comunicación y la soledad del hombre moderno, la inteligencia de sus diálogos, la sinceridad de su puesta en escena, la solvencia histriónica de los actores, el carácter ecléctico de sus referentes musicales, cinematográficos y literarios nos permiten entender las implicaciones de esta película como universales, pertinentes a todo ser humano que se interroga sobre sí mismo y sobre el sentido de sus acciones.



Boyhood

RICHARD LINKLATER / ESTADOS UNIDOS / 2014/ 165 MIN.

Por Herbert Julián Perdomo R. Investigador CONACyt

En uno de los ensayos que hace parte del libro ¿Qué es el Cine?, Andre Bazin habla de la evolución de la planificación cinematográfica después del cine sonoro, en un apartado analiza cómo en el caso del cine neorrealista italiano, la necesidad de reducir el montaje a la nada en aras de proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad, se convirtió casi en una obsesión, Zavattini soñaba con una película perfecta y continua sobre la vida de un hombre al que no le pasa nada más que la propia vida. Pues bien, el director texano Richard Linklater (*Walking Life, Before Sunrise-Sunset-Midnight*) ha logrado algo muy similar aunque por medios distintos, ¿el resultado? la película del año, un ejerci-

cio certero y preciso. En *Boyhood*, Linklater, famoso por sus viajes cinematográficos en el tiempo, y ligeramente inspirado en Truffaut y su personaje Antoine Doinel, se apunta 39 días de rodaje en un rango de 12 años que nos muestran la vida de un niño llamado Mason y su paso de los 6 a los 18. Ver como un ser humano crece ante nuestros ojos, los altos y los bajos de su existencia y de aquellos que le rodean, son argumentos más que suficientes para tenernos maravillados por más de dos horas, observamos la vida de una persona cualquiera que podría ser cualquiera de nosotros, admitámoslo pocas películas en estos días pueden ser así de gloriosas y universales.

Algunas consideraciones sobre *Frank*

LENNY ABRAHAMSON / IRLANDA, REINO UNIDO / 2014 / 95 MIN.

Por Mauricio Herrera Valdés. Estudiante Licenciatura en Lengua Castellana Universidad del Tolima

Tengo la impresión de que a Lenny Abrahamson no lo conoce nadie, de que el nombre de este director no convoca fieles ni mucho menos detractores. La razón que encuentro es que sus largometrajes, que hasta ahora son cuatro, han sabido camuflarse muy bien a los ojos latinoamericanos. Yo tampoco lo conocía, podría incluso confesar que descubrí su última entrega por simple azar en la búsqueda de películas online. Basta con tipear su nombre en cualquier buscador web para comprobar que su escasa obra filmica se celebra en los grandes festivales europeos y norteamericanos -no vale la pena enumerarlos-; y que incluso, la crítica más o menos especializada de su obra, se reduce a escritores de habla no hispana. Son muchos los datos que puede uno encontrarse, pero lo que más resalta, es la supuesta similitud que le atribuyen al director con el francés Michael Haneke, concretamente por el desarrollo del trabajo argumental, en algunas de sus obras¹.

Abrahamson parece esconderse tal y como lo hace el protagonista de su última película. Estoy hablando de Frank, el vocalista de una banda de música sub-pop que no se atreve a mostrar el rostro, que se esconde de los *otros* tras una enorme cabeza de fibra de vidrio -en todo similar a la que popularizó en los años 80 el comediante Chris Sevey-; y que entre otras cosas, lejos de fundar una virtualidad, un territorio de no contacto entre el mundo y quien la usa, tiene la estricta función de representar y celebrar las múltiples personalidades que se agazapan en la conciencia. A menudo, Frank se nos revela, aunque extravagante, como un individuo dotado de extrema sensibilidad y genialidad, que rebasa los límites convencionales y que se posiciona por encima de cualquier expectativa. Es sólo después de ciertas escenas que uno advierte la rotunda inestabilidad, no sólo de él, sino de cada uno de los miembros de los *Soronprfbz*.

No hay que ser un observador tan pertinaz para descubrir en el protagonista una serie de intermitencias que nos guiñan el ojo. En *Frank* se proyectan artistas que la industria musical ha ignorado, o en el peor de los casos, ha explotado de manera descarada. Abundan en su inquietante figura artistas atormentados, asqueados de la escena, o con afilados trastornos mentales. Como por dar algunos ejemplos, voy a mencionar a Daniel Johnston, que en los casos más aficionados resulta difícil de escuchar; a Syd Barret, genio creativo de los primeros años de *Pink Floyd*, que cedió a la locura; a la *The Magic Band* de Don Van Vliet, que muchas veces se vio forzada a la reclusión y el maltrato psicológico por parte de su mismo líder; al cantautor de punk, Manolo Kabezabolo, que gran parte de su vida estuvo recluido en un hospital psiquiátrico; y por último, al no menos importante Roger Waters, que durante la gira de *The Wall*, levantó un muro entre su banda y



el público de los megaconciertos. Como se ve, la coda borgiana de que *un hombre es todos los hombres*², resulta definitiva. De la misma manera en que Alejandra Pizarnik, conseguía renombrarse en cinco o seis mujeres: Flora, Buma, Blimele, Alejandra, Sasha y hasta Janis; Frank podría ser todos y cada uno de estos artistas.

La estrategia narrativa del director también permite comprender y considerar el fenómeno de la virtualidad. Frank, ha preferido esa particular forma de protección desde la niñez, tal como lo hacen *muchos insectos que se enmascaran de hojas y de excremento*³ para librarse de sus predadores. Lamentablemente, ese intento de mimetizarse fracasa; es absurdo desde cualquier punto, pasar desapercibido con una enorme cabeza postiza, -y ahí es donde precisamente radica su drama-. El rostro negado al mundo permanece escondido; pero el material distractivo resulta tan evidente, que toda amenaza se potencializa. De manera reiterativa se le acosa, y él no tiene otra opción que aludir a un supuesto permiso que lo autoriza a llevar la falsa cabeza, o en el peor de los casos, a escapar. Por donde se le mire, en *Frank* (2014), hay un diario transversal de la diferencia, y con ello, de todos los marginados y perseguidos. En ese estricto sentido, como lo aseguraba unos párrafos atrás, el juego de la mascarada, que de manera estricta aísla y establece barreras de protección, también es un ritual de transición entre algo que ha dejado de ser y algo que se origina. Es decir, la pérdida de memoria individual y el florecimiento de unas subjetividades colectivas, facilitadas de vez en cuando por la conciencia o la inconsciencia de la repetición.

¹ La crítica ha tenido especial consideración con *What Richard Did* (2013).

² Revisar el cuento *El inmortal*, contenido en el libro *El Aleph* (1949).

³ La cita hace parte de una enumeración sumamente reveladora que hace Omar Calabrese, en su libro titulado *La era Neobarroca* (1987), a propósito de la bimodalidad.



Following, la ópera prima de Christopher Nolan

REINO UNIDO / 1988 / 69 MIN.

Por Beatriz Helena Alba Sanabria. Comunicadora Social - Periodista

A Christopher Nolan lo harían famoso películas que conoceríamos después, *Memento*, *Inception*, *The Prestige*, la trilogía de *Batman*, pero en 1988 y con 6 mil dólares, sería *Following* su éxito inédito, la raíz de ese juego cinematográfico en el que Nolan revierte el tiempo y el orden narrativo de la historia cinematográfica, cargando de magistralidad y creatividad el lenguaje fílmico que lo caracteriza. *Following* sabe a intriga, es la excusa de Nolan para desarmar como un rompecabezas el film cinematográfico y dar una buena dosis de montaje creativo.

Bill es un escritor que ante una racha de poca creatividad, decide seguir a las personas en busca de historias para contar. Un día le

intriga Cobb, un hombre que toma café en la mesa de al lado y quien resulta ser el personaje clave, no para sus escritos sino para su existencia. Todo lo que sucederá después en el film y que nos describirá a estos personajes no puede contarse en una sinopsis, porque Christopher Nolan es su director y él no sabe que es hacer una película de manera convencional.

Un blanco y negro es el ambiente de esta historia de suspense, grabada en 16 mm y con la actuación de varios de los compañeros de universidad de Nolan, en el que la precisión del montaje representa el gran acierto. Alex Haw en su único papel para cine debutó siendo Cobb, un personaje astuto quién develará el verdadero acontecimiento del film, dotando de lugar a las situaciones sin aparente razón. Dejando los cabos sueltos para luego atar al final y dejarnos sin principio.

El ejercicio del escritor explora el mundo de lo incipiente, intentando hallar en medio de la cotidianidad y la rutina una historia diferente que revierta el caminar de arriba a abajo de Bill por las calles de la ciudad, en busca de personajes más interesantes que la propia realidad. Los diálogos existencialistas juegan como relato de ciudad, como análisis valorativo de los modos de vivir de las personas y la exploración de los sentimientos de estas, llegando a la primitiva sensación de los recuerdos, que evocan las pequeñas cosas que todos guardamos con insignificancia, pero que son los elementos que construyen el pasado y nos describen tal cual somos.

Nolan juega con elementos tenues que revierten en una compleja historia de circunstancias, desde el inicio reincide en la importancia de los detalles, que toman forma en diversos aspectos: en el ejercicio del escritor para hacer interesante una historia, en el de la drón para no ser atrapado y el más osado de todos, el de criminal para salir con las manos limpias inculcando al más incauto. Todos estos descritos en el accionar de los personajes de que se irán develando en el transcurso de la película.

Cobb es el gran personaje de la película generador de los avances narrativos y los puntos álgidos del audiovisual, junto con la propiedad de Nolan para el uso del montaje que le da a esta y la mayoría de sus películas la distinción narrativa como director. El uso acertado de elementos de montaje como *flash back*, elipsis, discontinuidades de tiempo y los elementos cinematográficos a favor de encriptar las causas de las acciones de los personajes dentro de la historia y concluyentes del final de la misma, serán en adelante formas recurrentes en la cinematografía del director.

La atmósfera de cine negro sobre la que se inscribe *Following*, nos lleva de escena en escena con más intriga y sorpresa, intentando hallar en cada nueva acción la línea narrativa de la historia, que se enmaraña y se aclara en ese círculo que cierra Nolan con la astucia de su personaje Cobb, en una atmósfera limpia y un flash back tremendamente sorprendente.

Dogville

LARS VON TRIER / DINAMARCA / 2003 / 177 MIN.

Por **Diego Camilo Riaño Acosta**. Profesor Comunicación Social-Periodismo Universidad del Tolima



Dogville aparece por casualidad en el camino de Grace, una chica delicada que busca aislarse del mundo que ha rodeado su vida. Viene huyendo del legado de violencia edificado por su padre. Un conflicto con el entorno en el que ha nacido y vivido; siendo hija de un jefe de la mafia, se cuestiona el imperativo de tener que aceptar esa manera cruel y violenta de concebir el mundo. Al tiempo, encuentra en los habitantes de Dogville una oportunidad, ocultamente anhelada, de comprobar que existe gente buena, con restos de esperanzas que sobreviven entre frustraciones y carencias, y así evidenciar, mediante la experiencia, la inherente bondad de todo ser humano, lo que los hace merecedores de perdón y clemencia cuando cometen una equivocación, por grave que esta sea.

Desde su llegada al pueblo, con una actitud humilde y optimista, Grace se muestra dispuesta a abrirse a ese grupo de personas que jamás había visto, llegando a apreciarlos y a respetarlos, a pesar del evidente patetismo de sus vidas aisladas y estancadas en el tiempo. Su fe entusiasta en los habitantes de Dogville, su paciencia y vocación de servicio hacia ellos, es la estrategia de su necesidad profunda de confrontar su idea de esperar que los demás puedan ser como ella, con unos valores elevados, potencialmente capaces de alzarse sobre sus instintos y aspectos más degradantes y perversos. Una cierta expresión estoicista, una capacidad casi ilimitada de soportar el sufrimiento, las desventuras; brindar siempre otra oportunidad a la vida, al ser humano, a pesar de las evidencias adversas.

Grace termina por entender que la ciega esperanza en que los seres humanos se superen a sí mismos y su condición errática, conlleva a una contenida pero implacable y cruel decepción. Es bueno

aclear en este punto, que los habitantes de Dogville eran personas “normales”, tranquilas y pacíficas antes de la llegada de Grace, quien vino a romper con su monótona cotidianidad. Movida por su ideología personal, ella llegó a ofrecer ayudar donde no se la habían pedido, a generar necesidades y deseos que ellos no tenían o estaban ocultos, protegidos de todo sobresalto.

Dogville es una película apartada del modelo clásico de Hollywood, tanto por el efecto de distanciamiento, producido por la ausencia de unos espacios o locaciones realistas, por la voz narradora que enfatiza en el hecho que todo es ficticio, y por la construcción de unos personajes repulsivos, con los cuales uno difícilmente se identifica, alejando el proceso de empatía y la consiguiente catarsis. Este efecto de distanciamiento, elaborado en el teatro por Bertolt Brecht, enfoca la atención del público en una mirada reflexiva y crítica del hecho dramático, distinto al efecto envolvente y espectacular del modelo dramático clásico. No hay un solo personaje en *Dogville* exento de crueldad y patetismo, incluso Grace, quien al final sucumbe al deseo de venganza desproporcionada.

Pero, también es posible encontrar en *Dogville* unos elementos estructurales que funcionan como los de una forma cinematográfica clásica. El detonante de la historia: la aceptación general por parte de los habitantes del pueblo de acoger a Grace durante un periodo de dos semanas. Un primer punto de giro: los habitantes de Dogville aceptan a Grace como una habitante más del pueblo. “...se sintió orgullosa de sí misma...” de encontrar un lugar para la amistad y la bondad. El punto medio: Grace reconoce que está enamorada de Tom. Recibe palabras de afecto y aceptación de la comunidad. Segundo punto de giro: Grace es encadenada, tras su intento de fuga y la acusación de robo. Grace sufre abuso y violaciones. Se decepciona de la gente del pueblo. Como desenlace, Tom llama a los gánsteres, ellos al fin llegan, se sabe la verdad; Grace es hija del jefe de la mafia. El clímax: después de reflexionar, ella reconoce que debe afrontar su propio dolor y sufrimiento, pero también, que es necesario que cada cual pague por sus errores y bajezas, tomando la difícil decisión de cobrar a los habitantes de Dogville con su sangre y sus vidas.

Por último, quizás sea importante preguntarse sobre el rol de Tom en la película; un personaje que pareciera compartir el protagonismo con Grace. Varias escenas están narradas desde su punto de vista. Es un personaje profundo, con un conflicto, un deseo y una necesidad. Él quiere demostrar al pueblo, y a sí mismo, que su visión del mundo y del ser humano es la correcta, quiere inspirar a sus vecinos con esta visión reveladora, los quiere salvar del auto aislamiento y el ostracismo. Pero en su interior hay una agitación, su propia inseguridad, y una fuerte represión de sus instintos. En este sentido, Tom no sólo es un personaje ventana, a través del cual conocemos el interior de Grace, pues también amplifica, con su propio conflicto, el conflicto de esta. No es gratuita la empatía entre ellos dos. Y en un nivel fundamental de la narración, Tom cumple claramente el doble rol actancial de ayudante y oponente de la protagonista. El cambio final de Tom, quien pasa de protector al más peligroso enemigo, no sólo sirve para revelar su miseria y su crueldad interior, ya que son sus acciones y decisiones las que terminan disparando la historia hacia el desenlace y el final.

Juventud y no- futuro en *Boleto al Paraíso*

GERARDO CHIJONA / CUBA, ESPAÑA, VENEZUELA / 2010 / 88 MIN.

Por July Lizeth Bolívar Rodríguez. Comunicadora Social- Periodista Universidad del Tolima

En el momento en que el afán de búsqueda asalta, hay poco tiempo para medir los efectos; la impulsividad es el medio para una juventud que es presa fácil del ensueño. En *Boleto al Paraíso* (2010), del director cubano Gerardo Chijona, la incertidumbre, el drama y la renuncia son la bandera de las generaciones que se gestan al comienzo de los años noventa. Para Eunice (Miriell Cejas), el objetivo es salir de su circunstancia, entregarse al azar con la certeza de que cualquier otro camino es mejor. La chica de 16 años deja su casa tras los abusos sexuales de su padre, sin temer al riesgo o a las necesidades pues lo que la amedranaba es su presente.

Es así como con el poco dinero que lleva consigue llegar a Santa Clara, un pueblo cubano en donde otros seres y sus historias convergen y forman un entramado de preocupaciones comunes, entre jóvenes que apenas y alcanzan los veinte años de edad. Se trata de un grupo de rockeros que busca llegar a La Habana para un concierto, por lo que invitan a Eunice a acompañarlos, así su destino de viaje sea la casa de su hermana. De esta manera, el film plantea un ritmo móvil y agitado que exterioriza la conjunción de emociones y sentidos que trazan la línea del no- futuro, al que se enfrenta cotidianamente la juventud de final del siglo XX.

Con el desarrollo del argumento, se siente una atmósfera de hedonismo fundada en la pérdida de la noción de realidad, a través del licor, las drogas y la música con su función catártica, que alcanzará su clímax en el despliegue erótico de los cuerpos. Alejandro (Héctor Medina), uno de los chicos del grupo, se acerca a Eunice con una fuerte energía sexual que desembocará en un hálito suicida. Por su parte, Fito (Fabián Mora) y Lidia (Dunia Matos) son personajes planos que representan la irreverencia y la complicidad, necesarias para continuar todos juntos hacia La Habana.

Desde su mismo título, *Boleto al Paraíso* plantea una temporalidad que se sustenta en lo efímero y en la vertiginosidad. Ningún miembro del grupo de jóvenes tiene claro su paraíso, aunque lo idealicen. Sin embargo, la búsqueda de una satisfacción momentánea, de un amparo inmediato encarnado en la figura del albergue (en este caso un sanatorio) como lugar de reposo y de bienestar pasajero, hace que los chicos (a excepción de



Eunice) decidan contagiarse del virus del VIH, en la escena más erótica de toda la película: una orgía a una temperatura cálida y con un fondo musical que traza cada forma en la unión de la piel y el sudor. Es a causa del testimonio de una amiga portadora del virus, que Alejandro concibe el sanatorio de enfermos de SIDA como su paraíso: un lugar tranquilo, en que a la sombra de la protección y el cuidado, se tiene comida y hospedaje gratuito. Ello refleja una ausencia tanto del núcleo familiar y del afecto como del Estado, en el sentido de sus falencias a la hora de impulsar a los jóvenes hacia la creencia de un futuro posible.

Tras los exámenes médicos, Alejandro es el único contagiado con la enfermedad, por lo que sucede una ruptura: el abandono de sus amigos Fito y Lidia, quienes ven en la vida otra oportunidad de buscar su paraíso. Por su parte, Eunice acude al llamado de Alejandro para ser su refugio y abrazar la esperanza. Así, el sanatorio será el escenario de la vida y la muerte, pero no como oposición sino como elección, en cuanto al cómo vivirlas en medio de la inquietud y el capricho del espíritu humano.

“Relatos salvajes” o “El impropio deleite de perder los estribos”

DAMIÁN SZIFRÓN / ARGENTINA / 2014 / 119 MIN.

Por María Victoria Valencia R. Coordinadora Cine Club U.T.

Si el cine y sus obras, con su ficción, no fueran el reflejo de la realidad, no nos encontraríamos con algunas películas que son verdadero arte. La película *relatos salvajes*, del director argentino Damián Szifrón, tendría que ser vista por todos los colombianos, sobre todo porque su temática, de comportamientos humanos en situaciones extremas desencadenadas por la ira, abren las puertas a la intolerancia, situación que vivimos en el país hace más de cien años. Por fortuna, la película se presentó en las salas de cine de la ciudad de Ibagué, con tan poca afluencia de público, que no demoró mucho su programación en las carteleras.

En *relatos salvajes*, la desigualdad, las exigencias del mundo en que vivimos, producen estrés, la palabra de moda, por eso debemos entendernos como vulnerables. Cada rato, se cruza la invisible y delgada línea fronteriza que divide la civilización de la barbarie, por eso debemos seguir preguntando a qué sabe, en Colombia, la intolerancia. Podríamos decir que se pierden los estribos, con mucha frecuencia, son los hermanos tirándole a la madre, al padre, a los demás... ¿familias? ¿cuáles familias? Cuando hay ataques, tiene que haber defensas. En la película, nos enfrentamos a seis relatos, a seis historias históricas y desbordantes, en las cuales, siempre, se cruza la frontera de lo legal, siempre se descubre el lado salvaje de los seres humanos, siempre hay alguien que quiere envenenar, que quiere esconder sus errores a como dé lugar, que quiere dar zarpazos a la palabra dada, la palabra, obviamente, no existe, existe la sangre o los golpes, existen las palabras fuertes y los actos duros. Todo es catarsis, es venganza, es destrucción.

Con bastante acierto en el casting y la dirección de actores, cada historia con un sólido guion va a permitir que este filme esté de candidato a mejor película extranjera en los Premios Óscar, los Goya, que tenga 21 nominaciones a los premios Sur 2014 y esté, también, considerada para estar en los Festivales de Cine de Cannes y de San Sebastián. Pero lo que garantiza la calidad, es que esté respaldada por nombres muy



importantes en la producción cinematográfica, como es el director español Pedro Almodóvar.

Relatos salvajes, es una obra cinematográfica que sólo se relaciona con el “sentir”. A algunos espectadores les causó risa la desgracia. Pocos, no muchos, se sorprendieron y preguntaron si esas acciones se ven en la realidad, a lo que otros contestaron ¡es la realidad!



Cine y televisión dos mundos aparte:

El llanero solitario, el símbolo de la justicia

GORE VERBINSKI / ESTADOS UNIDOS / 2013
/ 149 MIN.

Por Juliana Andrea Buitrago P. Estudiante de Derecho Universidad del Tolima

Uno de los principales aspectos que nos caracteriza a los seres humanos, es la capacidad que tenemos de soñar y, basados en nuestros sueños, crear grandes cosas. Sin embargo, comparto las ideas de los llamados “empiristas”, quienes expresan que la mente del hombre al nacer es “una pizarra en blanco”, que se va llenando a medida que se viven distintas experiencias.

Todos hemos aprendido a soñar siendo observadores. Soñamos con ser astronautas cuando vimos a un hombre pisar la

luna por primera vez en la historia, quisimos ser policías cada vez que veíamos al “Comisario Rex” y, nuestro corazón desbordado viajaba hasta el viejo oeste, mientras esperábamos ansiosos un nuevo episodio del *Llanero solitario* (The lone ranger).

Era imposible no sentir el anhelo de vivir las aventuras de un forajido, justiciero enmascarado. El eje central de esta historia radicaba en quien en un principio fuera un “Texas Ranger”, llamado John Reid, que fue el único superviviente de una emboscada hecha por una banda de criminales. Fue curado por su amigo de la infancia, el indio Toro, con quien formó equipo a partir de entonces. Reid juró combatir la injusticia, escondiendo su rostro tras una máscara. Armado con revólveres que disparaban balas de plata, con la capacidad de herir pero jamás de matar, el jinete enmascarado cabalgaba sobre Silver, su fiel caballo, mientras que Toro cabalgaba sobre Scout. Cada episodio transmitido en la televisión, era una aventura distinta de estos dos amigos que combatían el mal en los confines del viejo oeste, que enfrentaban con valentía todo aquello que se interpusiera en su camino.

Ahora bien, ¿por qué remitirme a una serie televisiva y no abarcar un espectro más amplio, haciendo referencia al mundo del cine? La respuesta, es que siendo objetivos, es más sencillo –y más cómodo– para las masas, acceder a la televisión que a una sala de proyección cinematográfica. Crecimos viendo televisión y aquello que veíamos diariamente, ocupaba un lugar y un tiempo específico en nuestras vidas, en nuestras casas.

Sin embargo, cuando una serie tiene un éxito tan abismal como el que sostuvo *El llanero solitario* en televisión, no es poco previsible que existan personas en el mundo del cine, que tengan la ambición de concederle el mismo destino en la pantalla grande.

El 3 de julio de 2013, con Armie Hammer como “John Reid” y Johnny Depp como “Toro”, se estrenó una adaptación cinematográfica de *El llanero solitario* dirigida por Gore Verbinski, quien fuera el director de “Piratas el Caribe” tres años atrás.

Una vez llevada al cine, *El llanero solitario* representó una de las mayores pérdidas de dinero para “Walt Disney Pictures”-hasta el 3 de agosto de 2013, la cinta recaudó 86 millones de dólares en Estados Unidos, mientras que su costo fue de 250 millones de dólares¹. Este inminente fracaso, radicó principalmente en el enfoque errado que sus creadores decidieron proponer, suponiendo además, que una gran inversión implicaría una mayor ganancia.

A medida que transcurre el film, podemos ver cómo la trama original, ligera, grácil y que presentaba la típica perso-

1 Tomado de El news, 6 de agosto de 2013.



nificación de la justicia, pierde por completo el sentido, para convertirse en una película con un deje de oscuridad y maldad, que en ésta historia, a mi parecer, no encaja.

El llanero solitario comienza presentándonos al indio Toro -personaje que encarna Johnny Depp, armado con un aspecto “muy similar” al de Jack Sparrow de Piratas del Caribe-, quien en esta versión, “coincidentalmente” se convierte en el personaje principal. Toro guarda un pasado oscuro y una sed insaciable de venganza contra aquel que asesinó y destruyó su pueblo. El villano en cuestión es Butch Cavendish (William Fichtner), un sanguinario forajido que se alimenta de carne humana. Cuando Cavendish y Toro se encuentran prisioneros en un tren y el segundo, se prepara para ejecutar su venganza, John Reid –un hombre de leyes, carente de valentía, que lejos de ser un héroe justiciero es un ser torpe y poco agraciado- se cruza en su camino.

Tras la fuga de Cavendish, se presenta en el film a Dan Reid, hermano de John, un valiente Ranger que lucha para mantener un ambiente de tranquilidad en el condado. Los dos hermanos Reid y otros hombres del pueblo, organizan un grupo para capturar a Cavendish y a su cuadrilla, pero son abatidos en una emboscada, en la cual todos, salvo John, perecen. Tras este hecho, Toro y Reid vuelven a reunirse, y desde entonces combaten juntos contra el mal, unidos por el mismo deseo de venganza contra el hombre que destruyó todo lo que ellos llegaron a considerar un hogar y una familia.

Como es bastante evidente, el norte de ésta adaptación se encuentra en un sentido muy lejano al de la serie original.

Perdiendo los conceptos de justicia, bien y solidaridad, para reemplazarlos por sangre, venganza y violencia.

El punto es que, en la mayoría de las ocasiones, cuando se hace un film sobre una serie antes televisada, generalmente la trama que prima son las “pre-cuelas”. En este caso, en general, quisieron darle un enfoque oscuro para darle, supuestamente, más seriedad a la trama de la historia, sin embargo, es un enfoque que no es adaptable a cualquier aventura. Tomaron una historia que representaba la justicia en el hombre y, la convirtieron en un relato sombrío con un humor recargado, lo cual desembocó en un completo fracaso.

En conclusión, podemos afirmar que en ocasiones, cuando se crea una adaptación cinematográfica de un seriado de televisión, los cineastas tienen tanto afán de generar ingresos y, de resaltar al actor más que al personaje, tanto, que suelen cometer el error de recargar historias que tienen como mayor atractivo su simplicidad y cotidianidad. Es increíble lo compleja que puede llegar a ser la sencillez en ocasiones y, la cantidad de ideales que se pueden esconder detrás de un personaje, que lejos de ser difícil, es símbolo de un legítimo deseo de la sociedad, la justicia.

Sólo en un medio como la televisión podemos sentir la excitación y la adrenalina de esperar cada día, con ansiedad, una hora específica y, sumergirnos en un mundo de aventura, ficción e ilusión, donde el único requisito para disfrutarlo, es abrir nuestra mente a cualquier posibilidad, oprimir el botón y, finalmente deleitarnos con aquello, que por una razón u otra, amamos ver.

Los flashback curiosos

- Los hermanos Lumière, creadores del cine, prefirieron una sala reducida para enseñar su invento a París, de esa manera, si era un fracaso pasarían inadvertidos, e inicialmente tuvieron razón, el 28 de diciembre de 1895, el primer día de la presentación del cinematógrafo sólo asistieron 35 personas.
- La primera película que se considera fue rodada en España es “Salida de misa de doce de la Iglesia del Pilar de Zaragoza”, en 1886. Del director Eduardo Jimeno.
- Las diez primeras películas de los Hermanos Lumière mostraban imágenes inocentes de temas prosaicos. Ejemplos: “Riña de niños”, “El herrero”, “Partida de naipes”, “La demolición de un muro”...etc.
- Georges Mèliès, el mago del cine, lleno de fantasía y creatividad, rodó en 1899, la primera película de 10 minutos de duración, “El proceso Dreyfus”. Recuerden que todos los filmes anteriores sólo se demoraban un minuto.
- Un operador de Edison en E.U., Edwin S. Porter, tuvo la genial idea de montar por separado una serie de escenas de incendios, por un lado y bomberos americanos, por el otro, convirtiéndose así en la primera película que usa el montaje o edición en la historia del cine, “Vida de un bombero americano” de 1903.
- En 1908, las películas se rodaban en hangares de vidrio, pues apenas había luz eléctrica con una cámara que captaba únicamente 16 imágenes por segundo.
- Charles Chaplin era muy minucioso en la elaboración de sus obras cinematográficas, por ejemplo, al rodar la escena de Charlot y el niño en “El chico”, de un minuto de duración, tardó dos semanas en realizarlo y consumió 14.000 metros de película.
- El cine nace con voluntad sonora, porque rara vez se exhibían las películas en silencio. Los Lumière contrataron, en 1897, un cuarteto de saxofones para acompañar sus películas de un minuto.
- El primer compositor para cine fue Saint-Saëns, quien compuso muchas partituras para acompañar las películas.
- También los ruidos y los acompañamientos tenían cabida en el cine mudo, los exhibidores disponían de máquinas para imitar, por ejemplo, ruidos de tormentas o trinos de pájaros.





Centro Cultural
Universidad del Tolima


Candilejas