



Sanatilejas
Revista Cinema Itinerante



Centro Cultural
Universidad del Tolima

Semestre A 2015 - Volumen 3 N° 5
ISSN: 2339-4552



Universidad del Tolima

Rector
Dr. José Herman Muñoz Ñungo
Director Centro Cultural
Julio César Carrión Castro

Candilejas

Revista Cinema Itinerante
Volumen 3 N° 5
Primer semestre 2015
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

Foto contraportada:
Ricardo Pinzón Hidalgo.
Revista Esquire Colombia

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 llega a su quinto número, en ésta edición exalta la evolución de la producción cinematográfica de (y desde) América Latina, que para muchos pasa por su mejor momento. El legajo de la revista dedica su atención a éste desarrollo *del Río bravo a la Patagonia*: se habla de aquellos que realizan sus obras con intenciones políticas y de denuncia, con el objetivo claro de narrar la realidad latinoamericana; indaga en la nueva generación de cineastas latinoamericanos, que con todo su acervo creativo y su estética singular, han sido reconocidos y galardonados con premios internacionales; se visibiliza el cine de provincia, el cine popular, el documental, esas obras que definen su propia identidad, pero que son poco -o nada- difundidas, ni comercializadas.

Enaltecer a nuestra región, salvaguardar sus tradiciones y rememorar sus luchas, sus vencidos, es imperativo para *Candilejas*, por eso, su portada sujeta con fuerza el bello rostro de Magaly Solier – protagonista de *La teta asustada*, película de la directora peruana Claudia Llosa que fue estrenada en el año 2009-, un rostro que además de representar el sufrimiento de una mujer, y su miedo a recordar, representa el cine peruano, el cine latinoamericano.

En esa lucha contra el olvido, rendimos homenaje a uno de los más grandes embajadores del cine colombiano, Frank Ramírez, reconocido y apreciado actor, nacido en Casanare, que representó importantes personajes para la historia del cine en América Latina: León María Lozano, “el Cóndor” en *Cóndores no entierran todos los días*, Ignacio Torres en *María Cano*, “Perro” Romero en *la estrategia del caracol* y el profesor Albarracín en *Águilas no cazan moscas*. Además, su presencia estuvo por muchos años acompañando los hogares colombianos, con personajes como Dionisio Pinzón en *el gallo de oro*, Pedro Brando en *perro amor*, Boris Mondragón en *¿por qué diablos?*, Evaristo Salinas en *pecados capitales* y Héctor Salamanca en *Metástasis*, última producción en la que apareció.

Esta quinta edición de la revista ha sido construida con las manos aguerridas de importantes personajes para el cine colombiano y latinoamericano, directores, productores y guionistas locales que han logrado abordar el mundo; investigadores, críticos de cine, profesores y estudiantes de distintas universidades, rinden homenaje al cine de antaño, pero también aclaman las nuevas producciones, los próximos estrenos.

Aunque en ésta ocasión, *Candilejas* se enfoca en el cine más cercano, no abandona la producción cinematográfica del resto del mundo, por esta razón, los invitamos a conocer la obra del director, actor, productor y guionista surcoreano Kim Ki-duk -recientemente el programa Cinema Itinerante del Centro Cultural presentó en la ciudad un ciclo con algunas de sus excelentes películas-. Éste se destaca por tener un ritmo pausado y uso mínimo del diálogo, confía más en el cuerpo, la naturaleza, la imagen y luce una hermosa fotografía. Aquí les entregamos un póster con la imagen de la hermosa actriz Yeoreum Han, protagonista de la película del año 2014, *Samaritanian girl*, conocida en América Latina como *Por amor o por deseo*.

Finalmente, como regalo adicional para nuestros lectores, entregamos la *Separata Candilejas*. Pedro Adrián Zuluaga, periodista y crítico de cine colombiano, nos entrega el texto inédito: “El cine como distopía”, el cual fue presentado como ponencia el 5 de diciembre de 2014 en el marco del XIV Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia. Y Orlando Mora, crítico y ensayista cinematográfico reconocido a nivel internacional, escribe exclusivamente para la *Separata*: “El cine 25 años después”.

Espero que la secuencia de imágenes y de palabras impresas en *Candilejas*, sean leídas con pasión y alta frecuencia, y que así, cada lector, genere su propia sensación de movimiento.

María Angélica Mora Buitrago

Créditos

COMPARADAS

Amábamos tanto las sombras al amparo de los párpados de la pantalla..... 2

Juan Diego Velásquez R. Crítico de cine y poeta. Miembro corporativo del Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia 2015 y Festival de Cine Colombiano.

Birdman: la locura contra las películas comic..... 4

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

NACIONAL

Niño de metal 7

Pedro García-Mejía (Toto). Director y guionista ibaguereño

Hablando con Jaime Barrios..... 10

SILUETAS

Un cine con testigos 14

Entrevista a Víctor Gaviria

50 años de *La novicia rebelde*:

Abrir puertas y ventanas..... 17

Joel Poblete Morales. Productor de Contenidos Santiago Festival de Cine SANFIC. Providencia, Santiago Chile

Samuel Beckett fuera de 21

Diego Camilo Riaño

Magíster en Escrituras Creativas, director y guionista

Profesor Universidad del Tolima

BANDA SONORA ORIGINAL

La consagración de Alexandre Desplat 22

Leonardo Niño Rodríguez. Realizador del programa radial 'Bandas Sonoras' de la emisora cultural Javeriana Estéreo 91.9 FM – Sin Fronteras,

LEGAJO

La EICTV, el lugar de la utopía del nuevo cine latinoamericano 26

Jaime Barrios Martínez. Realizador y fotógrafo tolimense. Egresado de la 13ª generación eiceteviana.

Víctor González Urrutia. Las nuevas posibilidades de un cine latinoamericano 29

Luisa González. Directora Cinemateca Universidad del Valle

Cine latinoamericano, entre la ficción y la realidad .. 31

Beatriz Helena Alba Sanabria. Comunicadora Social – Periodista, miembro del colectivo audiovisual Cine Lápis.

Ser argentino, una lucha que se ha tomado el cine y comido los “pochoclos” 34

Carlos Cazares. Comunicador Social - Periodista

Un lugar sin límite, un diálogo acerca de cine mexicano 36

Shannon Casallas y Francisco Rodríguez. Estudiantes de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Inglés de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Nuestro cine latino 39

Vicky Valencia Robles. Coordinadora Cine Club U.T.

Trípode latinoamericano: Aproximaciones de teleobjetivo a tres momentos del cine latinoamericano44

Jonathan Castro. Tutor talleres de apreciación cinematográfica

DOCUMENTAL

Política y sentimiento en mis documentales..... 48

Diego García Moreno. Director, guionista y productor de cine y video documental

FESTIVALES

Ambulante: 10 años de gira documental..... 52

Herbert Julián Perdomo Rubio. Investigación CONACyT

RESEÑAS

Utopía y dignidad, un realismo dra-mágico en La Estrategia del Caracol 57

Hugo Norrea. Estudiante de Licenciatura en Educación Comunitaria con Énfasis en Derechos Humanos Universidad Pedagógica Nacional.

Porfirio 60

Andrés Upegui. Director y guionista. Miembro de la Junta directiva de la Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia.

CINE DE CULTO

[Archivo >>> Ensayo] 62

Carlos Armando Castillo. Realizador audiovisual/ artista visual y sonoro/Aspirante a Maestro en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima

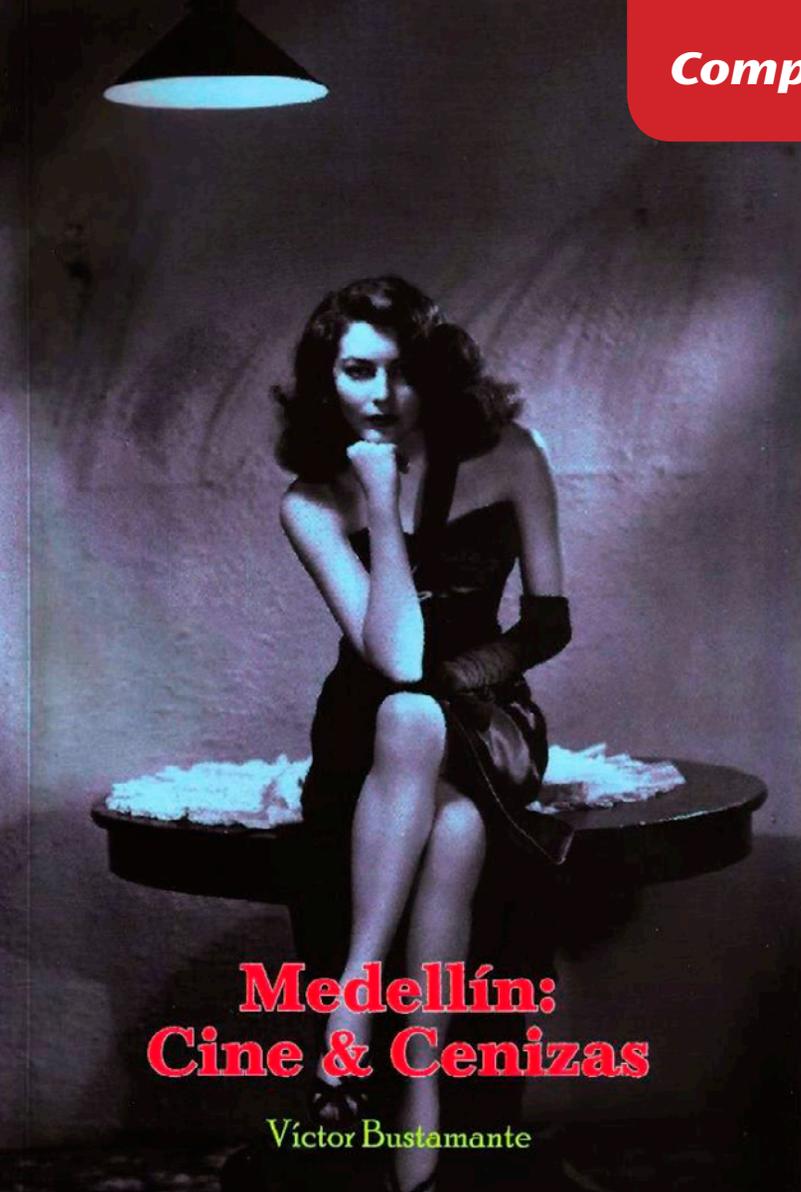
FLASHBACK CURIOSOS65

Dos cabras hambrientas entran a la bodega de Cineco y empiezan a abrir unas latas que contienen rollos de cine de 35 mm y uno de ellos está titulado: Medellín: Cine & Cenizas. Una cabra le pregunta a la otra-¿¿ está buena la película?!?-, la rumiadora de celulosa y nitrato, le contesta-¡¡¡ Nooo, es mejor el libro!!!-

Haciendo uso de mi escrupuloso criterio, estoy de acuerdo con la cabra. Con sensata responsabilidad, manifiesto mi público elogio a la novela de Víctor José Daniel Bustamante publicada por la editorial independiente Babel, poniendo en riesgo su patrimonio. O sea, eso que el mismo cine desde sus inicios lleva como gen: éxito o fracaso; recuerdo perenne o infinito olvido. Este libro cumple con una labor imprescindible: rescatar, pulir y fijar el entorno histórico de las décadas 1960-2000, en la Villa de la Candelaria, creando un personaje, que la relate bajo anécdotas estimulantes usando como leiv motiv el despertar sexual y su madurez, su praxis, su rutina, sus miedos y goces, temores y soledades. Un personaje a quien el autor lo disfraza con la materia propia de su existencia y lo pone a trasegar por el amplio espacio arquitectónico de los teatros. Aquellos lugares que congregaban espectadores que latían al unísono con la magia, hipnosis y misterio, que el séptimo arte les brindaba, y les brindara para su imaginación, su catarsis, y entretenimiento; aquel fenómeno cultural que ha incidido en tan pocos años de creado 1895. Herramienta universalizada por la industria, la propaganda, la ideología, y el poder. Que por fortuna, el gran artista desde siempre ha expresado y ha entrado en franca lid, para darle conocimiento y perplejidad a la humanidad. Que nos ha llenado de imágenes y sonidos, que vivimos evocando, cual planos de un Fellini. Cada vez que miramos hacia atrás para dirigirnos de nuevo al encuentro del cine digital.

Bustamante, escogió el camino: “quién primero se arroja, primero se confiesa”. Esto ya lo hace meritorio, por temática a participar de lleno dentro de la bibliografía novelística del país. Un libro ascético, buena factura como elemento físico, tamaño ideal; tipo de letra complaciente a la lectura, impresión óptima, carátula y papel elegido, como un gran chef.

La importancia que se le da a esta generación de los años 70s, muchos de los cuales han edificado con gran solidez los primeros cimientos del desarrollo cinematográfico: festivales, cineclubes, inventores, directores, guionistas, productores, talleristas, diplomados, un largo etcétera. Muchos de los cuáles



Medellín: Cine & Cenizas

Víctor Bustamante

Amábamos tanto las sombras al amparo de los párpados de la pantalla

Por Juan Diego Velásquez R.

Crítico de cine y poeta. Miembro corporativo del Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia 2015 y Festival de Cine Colombiano.

permanecen activos y creciendo (Gaviria, Gloria Nancy, Arbeláez, Oscar Mario, Osvaldo y Pedro Adrián, Carlos Eduardo, Hugo Restrepo, Rodrigo Lalinde, etc). Otros fallecidos y memorables: Luis Alberto Álvarez, Aguirre, John Restrepo, Juan Guillermo.

Este libro tiene esa ventaja, que cada cual que ha vivido estos espacios con estos hábitos, hace su propio recuento, se mira para adentro, para ver sus amoríos personales y sus íconos en la pantalla; las películas preferidas, los asombros estéticos, las contribuciones para nuestra sensibilidad, nuestros anhelos de creación.

Su estructura narrativa, fragmentada en 36 capítulos con identidad propia y autosuficiente, para dejar un estilo literario original, contribuye, a sentirse uno como recorriendo el universo. Un nuevo teatro, un nuevo director, nos impone una moda; nos conmueve con nuevas miradas y nos traslada a una abismal fantasía. Pero cada vez, cada capítulo, hace avanzar el transcurso del tiempo, aferrada a nuestra cotidianidad ciudadana: el narcotráfico, la política, la criminalidad, las formas de vida familiares, sus estratos y comportamientos.

Un libro en el cual nuestro mimado ego, se busca en las líneas, para ver si el autor lo hace merecedor de incluirlo en este gran fresco de una época en que amábamos el cine por sobre todas las cosas, cogidos del brazo del erotismo, el placer, el amor. Causa decepción como en mi caso, que no me menciona ni en las masas anónimas, que hacíamos colas para ver en Cámara de Comercio los ciclos de Bergman, Carlos Saura, etc.

Muchos tendrán que comprarlo, por ser objeto físico, por la letra impresa, porque perdurará su buen empaste, su buena

hoja, su fino humor, su desparpajo con ecos a lo Henry Miller, Cabrera Infante, Cortázar, Bradbury, Carrasquilla, De Greiff.

Historia, ficción, documento, crónica, chisme, polémicas, juicios, elogios. Todo matizado con la experiencia de un gran lector, editor, presentador, aquello que lo hace absolutamente literario y reitero, hecho con voluntad propia, sin rendirle culto al mercado de las editoriales comerciales. Si se trabaja con el cine desde las universidades, si el cine complementa las otras ciencias humanas; la literatura, lleva la ventaja. Un libro tan solo necesita la luz de nuestra retina, el movimiento de los párpados, puede ir a cualquier lado, está junto a la cama, no necesita recargas, ni pagar bandas anchas, ni pilas, interruptores. No, es silencioso, es un árbol que nos da tibia sombra a nuestro merecido intelecto tan selectivo para lo bello, para la felicidad, para la alegría, para la amistad.

-No seas cabrón-, murmuró entre dientes una de las cabras-, no te presto mi libro, te lo comerás como a las películas y a aquella cabrita que te presenté. Cómpralo para que degustes de su lectura.

Un pedazo de pan, un libro, una mujer. He ahí lo suficiente para pasar toda una vida.

El texto, contiene unas 2000 erratas, por la magnitud de información, solo los avezados, los amantes incondicionales del espectáculo, los lectores de revistas y estudiosos, sabrán rastrearlos y darles la merecida corrección. Y en lo personal, recuerden que también es una novela de ficción. He dicho.

Medellín, 6 de febrero de 2015.

Birdman: la locura contra las películas comic

Por Jorge Ladino Gaitán Bayona

Profesor de Literatura de la Universidad del Tolima



Edgar Allan Poe, el escritor norteamericano que convirtió las obsesiones y desordenes de la mente en bases del cuento moderno, advirtió a sus lectores: “La ciencia no nos ha enseñado aún si la locura es o no lo más sublime de la inteligencia” (2006, p. 405). Este artículo tiene en cuenta la locura, no en su condición de patología, sino como variable de la lucidez y del espíritu crítico. Inútil la etiqueta de esquizofrénico para capturar a Riggan Thomson, el personaje magistralmente interpretado por Michael Keaton en *Bird-*

man o la inesperada virtud de la ignorancia (2014), ganadora de múltiples reconocimientos, entre ellos los Premios Oscar a mejor película, director, guion original y fotografía. Todo lo contrario, cuando Riggan Thomson deja de ser él y permite que a través suyo se escuche la voz de Birdman -el superhéroe interpretado por él tiempo atrás- la palabra adquiere un vuelo inesperado porque arroja todos sus dardos contra las películas basadas en *comic*. En la mayoría de cintas del nuevo milenio, la verosimilitud es acribillada por el brillo inocuo de los efectos

especiales, los guiones son truculentos, la ficción no saca a la luz los grandes conflictos y pasiones de la condición humana. Pocos largometrajes de este tipo rompen con el lugar común, van más allá de la típica lucha del bien contra el mal, desestabilizan el concepto de héroe y priorizan la historia en vez de las escenas de acción. Contadas son las excepciones, quizás la trilogía de *Batman*, de Christopher Nolan, o *Watchmen*, dirigida por Zack Snyder.

Muchos espectadores que ingresaron a las salas de cine para ver *Birdman* no pasaron de la media hora y abandonaron los recintos porque no acontecía nada de lo esperado: explosiones, crímenes, persecuciones, efectos... Algunos afiches prometían lo mismo de otras películas *comic*, pero, en realidad, eran bellas emboscadas. La cinta de Alejandro González Iñárritu no está para homenajear al género sino para ofrecer una diatriba. Los amantes del séptimo arte terminan amando la propuesta estética del director mexicano y con una sensación de asco por todos los *Ironman*, *Vengadores*, *Thor*, *Hombres increíbles*, entre otros. En lugar de las calles y espacios abiertos, el escenario privilegiado por Iñárritu es la conciencia atormentada de Riggan, un “ego ficcional” (Kundera, 2004, p. 97) con demasiado parecido al actor que lo encarna, Michael Keaton. Sobre este último pesa un curioso exilio en las pantallas. El espectáculo no le perdona caracterizar personajes distintos a *Batman*, luego de protagonizarlo en las dos películas de Tim Burton. Análogamente Riggan es un actor que lucha por hacer teatro y Hollywood lo ha marginado por rechazar la cuarta parte de la saga del superhéroe.

En *Birdman o la inesperada virtud de la ignorancia*, la personalidad de Riggan se trastoca cuando abandona las tablas de una obra teatral basada en “De qué hablamos cuando hablamos de amor”, un cuento de Raymond Carver. En la soledad ritual de su camerino emerge de su interior Birdman, el héroe que lo hizo famoso. El hombre pájaro vuelve a él para dominarlo en el teatro de su vida. Curiosa paradoja: un actor veterano renunció para siempre a seguir siendo Birdman en el cine, pero su personaje nunca renunció a él, ha opacado a su propio creador y la única liberación es la muerte. Birdman quiere volver a las pantallas y, mientras tanto, se burla de los *comic* llevados al cine en la actualidad. Gracias a su humor negro e ironía, se despiertan juicios de valor en torno a cómo Robert Downey Jr. prostituyó su carrera al repetir las ridículas películas donde interviene el héroe de Marvel: “Ese payaso no tiene ni la mitad de tu talento y está ganando una fortuna con

ese disfraz de Hombre de Hojalata. Nosotros fuimos los verdaderos, Riggan. Lo teníamos todo. Lo dejamos ir. Les entregamos a estos embusteros las llaves del reino. ¿Me estás escuchando?”.

¿Cómo no recordar los ácidos versos de Francisco de Quevedo?: “Poderoso caballero es don Dinero” (1987, p. 32). Ante los mandatos de Hollywood y la tentación de millones de dólares, innumerables artistas sacrificaron sus convicciones éticas y estéticas. Quienes alguna vez brillaron por encarnar personajes trágicos dejaron atrás la belleza y los desafíos actorales. Se estancaron en la comodidad de las fórmulas trilladas de las películas *comic*, donde la cursilería, los exagerados efectos computarizados, los chistes tontos y los finales traídos de los cabellos rompen la verosimilitud. Natalie Portman conmocionó al mundo en su papel de artista capaz de entregar su vida en aras de la belleza - *El cisne negro* -pero rápidamente cayó en el dulzón papel de científica enamorada en las pésimas películas de *Thor*. ¿Cómo perdonar a Halle Berry su *Gatubela* o a Nicolas Cage su *Ghost Rider*? ¿Cuántos renunciaron a ser verdaderos actores y actrices para ser solamente estrellas? ¿Cuándo olvidaron el cine en su condición de séptimo arte?

Junto al ostracismo impuesto por Hollywood a quienes se resisten a repetir papeles taquilleros está la crueldad de la prensa contra los que cambian las pantallas de cine por las tablas del teatro. La película del director mexicano muestra a una crítica del espectáculo profundamente feroz, al acecho, merodeando las tabernas donde los artistas olvidan sus tribulaciones. Hacia ella dirige su malestar Mike Shiner (prota-





gonizado por Edward Norton), uno de los actores en la obra en la cual Riggan protagoniza, dirige y produce: “Un hombre se convierte en crítico cuando no puede ser artista, así como se convierte en informante cuando no puede ser soldado”. *Lo dijo Flaubert, ¿no?*”

Poco a poco pasan al olvido las secuencias sugestivas, los diálogos trascendentes y las cámaras que captaban esos pequeños gestos en los cuales habitaban las tensiones de la existencia. Para las productoras norteamericanas, la inesperada virtud de la ignorancia en las películas basadas en *comics* es la taquilla y los derechos de imagen por la publicidad en alimentos chatarra. Tal como Birdman reconoce a Riggan, lo fundamental son los tiroteos y las destrucciones de ciudades: “Dale a la gente lo que quiere: pornografía clásica y apocalíptica [...] Les brillan los ojos. Adoran esta mierda. Adoran la sangre, adoran la acción. No esta basura habladora, deprimente, filosófica”. La profunda genialidad de Iñárritu y su equipo de guionistas –Nicolás Jacobone, Armando Bo y Alexander Dinelaris, Jr– es tornar en cualidades estéticas lo que no haría una película convencional al estilo del universo Marvel: “habladora, deprimente,

filosófica”. *Birdman* ahonda en el tema del fracaso e instaura en la escena la lúcida locura de alguien que fue superhéroe y lucha contra el estereotipo. En vez del vértigo de las secuencias de acción, prima la lentitud ritual de las digresiones y los plano secuencia; en lugar de la “pornografía apocalíptica”, las insinuaciones y largos silencios donde el espectador rumea el desencanto del protagonista. Definitivamente, como bien lo resalta Pablo Scholz en una de sus columnas para *El Clarín*, “el sendero poético es clave en *Birdman*, esa mezcla de sátira al show business y al mundo de la actuación, a Hollywood, y a los críticos” (2015).

Referencias

- Kundera, M. (2004). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Poe, E. A. (2006). *Miscelánea*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Quevedo, F. (1987). *Poemas escogidos*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Scholz, P. (11 de febrero de 2015). *Birdman: Como te ven, te tratan*. *El Clarín*. Recuperado de: http://www.clarin.com/extrashow/cine/Birdman-Crotica_de_cine-Alejandro_Gonzalez_Inarritu-Michael_Keaton_0_1302469782.html



Niño de metal

Por **Pedro García-Mejía (Toto)**.
Director y guionista ibaguereño

Nací en Ibagué en 1976 y me crié en el barrio San Diego, en esa época la oferta cultural era muy limitada, no había nada interesante que hacer (sólo jugar billar y tomar cerveza, a las dos cosas me dediqué con ahínco) y ni siquiera existía internet. Afortunadamente en mi casa compraron un Betamax y esa fue mi entrada al cine, me ví todas las películas de las dos videotiendas que conocía (Videoclub La Cuarta y otra en el barrio La Pola).

Luego, en Bogotá estudié con el director Felipe Aljure en un taller de la Alcaldía de Bogotá que duró 2 años (Rebeldes con Cauce). En ese taller grabamos 20 cortometrajes (co-guionista y editor en uno “*Fin*”, en 9 Gaffer), 10 medimetrajes, (guionista y director de uno “*El Jugo de la Carne*”, en 4 Gaffer) y 2 largometrajes (guionista y director de uno “*Control Remoto*”).

Tenía 20 años, empecé profesionalmente a trabajar como asistente de luces, luego asistente de producción, productor en línea, script, segundo y primer asistente de dirección en publicidad y videos musicales (First A.D. en los largometrajes *El colombiano dream*, director Felipe Aljure, 2006. Y *El Páramo* director Jaime Osorio 2011, donde además dirigí la segunda unidad).

Soy director hace 12 años, he dirigido publicidad, ficción y documental en Colombia, Centro América, Venezuela, Argentina y México (donde resido hace 7 años), algunos trabajos han sido seleccionados y premiados en diversos festivales de publicidad como el Festival de Cannes donde he ganado 2 leones de bronce. He dirigido tres cortometrajes *Gasolina*, *Valor* y *Niño de Metal*.



Desde hace cuatro años escribo y desarrollo dos largometrajes. En Colombia, *Árbol* y en México, *La Frontera de las Tinieblas*. Estamos produciéndolos con importantes productoras en ambos países.

Niño de metal¹

Hace un año y medio aquí en el D.F., una amiga artista visual con quien habíamos hecho un trabajo de Google para Brasil,

1 Participación en festivales de *Niño de Metal*.
 Cinélatino, Rencontres de Toulouse, 2015 – Selección Oficial – Le Prix «Courtoujours» du CROUS - Premio Mejor Cortometraje.
 Clermont-Ferrand International Short Film Festival, 2015 - Selección Oficial, Competencia Internacional.
 Lakino Berlín 2015 – Panorama.
 Festival de Cine de Cartagena, 2015 - Selección Oficial.
 Mecal, 17th Festival International of Short Film and Animation of Barcelona, 2015 - Selección Oficial.
 Cannes Film Festival, 2014 – Short Film Corner.
 El Espejo Film Festival Colombia, 2014 – Selección Oficial – Premio Mejor Música.
 Guanajuato Film Festival, 2014 – Selección Oficial.
 Festival Internacional de Cine de Morelia, 2014 – Selección Oficial.
 Trailer: <https://vimeo.com/106542075>

tenía un proyecto, “Sábado en el D.F.”, un largometraje compuesto por 10 cortos hechos por 10 directores y me preguntó que si me interesaba hacer uno y nos daba la plata para hacerlo, le dije ¡sí, de una!

A pesar de que era poco dinero adaptamos todo para hacerlo bien. Bien, el único requisito era que fuera una historia que pasara en el D.F. un sábado, de resto el tema era libre.

Estuve pensando, hay un mercado callejero aquí en el D.F. “El Mercado del Chopo” que es muy interesante y sólo lo ponen los sábados, son como 20 cuadras de puestos de música, camisetas y ropa de rock, reggae, ska, punk, metal, skaters, góticos y todas las demás corrientes. Decidí plantear la historia allí. Aparte, de mi proyecto de largometraje “*La frontera de las tinieblas*”, los dos personajes principales eran perfectos para moverse en ese universo del Chopo y siempre tuve los dos actores principales escogidos, entonces les escribí una historia corta totalmente nueva.

Esos actores principales son Gabino Rodríguez y Andrés Almeida (Ramón y PlanBe), son reconocidos aquí en México en el circuito indie de películas. Los otros dos personajes, el

niño y su mamá (Ozzy y LaVamp), fueron escogidos en trabajo de casting. Trabajo que duró algunas semanas.

Niño de metal fue producido por Valeria Chávez, mi productora ejecutiva en Árbol Cine (la empresa en la que trabajo en México) y la gran mayoría del crew son amigos con quienes trabajamos en publicidad, que se entusiasmaron con el proyecto y trabajaron gratis. La cámara fue una Canon 5D que nos prestaron. Adaptamos toda la logística para no alterar el lugar, cámara casi documental, sin luces y crew ligero para ser imperceptibles a los demás, mejor dicho, el término bien entendido en todo el mundo, pero que en Colombia raya: “Guerrilla style”.

Ya acordados formato y logística, entramos a que uno de los personajes principales es un niño, Mattias (tenía en ese entonces menos de 2 años), eso siempre es un problema y más en medio de un lugar como El Chopo, que es de por sí apremiante. En la pre con los actores adultos acordamos que todo lo que hiciéramos giraría en torno a Mattias, si lloraba rodábamos tal escena, si se dormía rodábamos tal otra y así. Eso fue lo que hicimos y gracias al oficio de todo el crew siempre reaccionamos bien y hasta cambiamos el guion durante el rodaje. El 80% del cortometraje lo rodamos en un día en el Chopo porque por los tiempos de los actores no podíamos esperar hasta la semana siguiente. Fue intenso.

Como consejo: Estas cosas de reaccionar in situ, cambiar el guion y tener un crew ligero reaccionando a lo que pase, es lograble con mucha, mucha, muchísima planeación y teniendo años de oficio, porque es bastante probable que sea un desastre, no es imposible y los años de oficio se pueden cambiar por mucho sentido común, pero definitivamente necesita planeación.

El material lo edité en mi casa, la corrección de color y diseño de sonido fue hecha en casas de postproducción donde trabajamos normalmente y que nos dieron las horas de estudio gratis.

El cine es caro, hay que armar combo para hacerlo y usar al máximo los recursos, en este corto en especial fue liberador para todos que en los proyectos de publicidad normalmente tienes 6, 7 camiones de luces, cámara, vestuario, maquillaje, tráileres para los modelos y demás, en cambio en este tipo de proyectos estás más libre, vas a la base del cine: una cámara, unos actores y una buena historia.



Afortunadamente a *Niño de metal* le ha ido muy bien en festivales -estando en algunos de los más importantes-, ha ganado premios y lo ha visto mucha gente alrededor del mundo.

Bueno, para no alargarme más, estoy muy orgulloso de *Niño de Metal* y de que haya quedado bien, además, hacer cine es difícil en tu propio país, pero lo es más siendo extranjero. Que la gente aquí haya confiado en mí, en la historia, que mucha gente de países y culturas diferentes la entiendan y les guste esta peli hecha por un pelado “x” de Ibagué criado en el barrio San Diego es una chimba.

Gracias a los que se aguantaron este carretazo y ahora ustedes y yo a seguir trabajando duro en los proyectos de cine, que es la memoria de un pueblo y es lo máximo. ¡Viva el glorioso Deportes Tolima!

México D.F., 8 de abril de 2015



Hablando con Jaime Barrios

Sobre Paisaje indeleble

Jaime Barrios es un ibaguereño que estudió fotografía cinematográfica en la Escuela Internacional de cine y televisión de San Antonio de los Baños, Cuba; fue estudiante de intercambio en FH Dortmund, Alemania, igualmente en la especialidad de fotografía, y estuvo como profesor en la escuela de cine guatemalteca. Ha hecho cámara documental en Colombia, Panamá y Jamaica.

Regresó a Ibagué en el año 2010 y desde entonces ha estado involucrado como fotógrafo en producciones locales importantes como el documental “IMA”, los cortometrajes, “La Montaña”, “Simulacro”, “Mirar hacia el Sol”, “La Tarea”, “El río de Sangre y las dos orillas”, “Los fantasmas del teatrino”, la pri-

mera serie documental regional “De Güipas y Guámbitos” y los dos documentales para la videoteca de artistas tolimenses del MAT.

En 2012 volvió a Cuba y fue coordinador de la cátedra de fotografía en la EICTV y entre 2013 y 2014 filmó su primer largometraje, “Paisaje Indeleble”.

Angélica Mora: Hola Jaime. Gracias por permitirnos entrevistarte. Estamos a la espera del estreno de tu primera película *Paisaje indeleble*, que ya se aproxima. Sabemos que en los años 2011 y 2012 fuiste premiado por el Fondo de Desarrollo Cinematográfico en las categorías Escritura de Guion para Largo-

metraje y Producción de Largometraje. Cuéntale a los lectores de *Candilejas* cómo ha sido para ti la experiencia de hacer cine en el país, desde la provincia.

Jaime Barrios: Hola. Muchas gracias por el espacio y la oportunidad de difundir alguna información sobre un proyecto que es muy importante para mí, pero creo que también para el desarrollo del cine en nuestra región.

Valoro mucho el derecho que tendríamos que tener de desarrollar proyectos artísticos de cualquier índole desde la provincia, el país no puede ser en todo absolutamente centralista y desconocer la cultura y las expresiones de sus regiones. Afortunadamente las convocatorias del Fondo para la promoción cinematográfica FDC no discriminan por regiones y se pueden llegar a ganar los estímulos. Evidentemente se requieren proyectos sólidos y bien estructurados, además de ser expuestos de manera atractiva para un jurado. En algunos casos el hecho de hablar desde la provincia y llevar algún tema particular de una región, puede ser una ventaja. Ya en el proceso de realización intentamos que el equipo fuera local en su mayoría, no por regionalismo, sino por la importancia formativa que también tiene el proyecto. Por supuesto tuvimos que contar con gente especializada que fortaleciera el equipo de producción. Para mí fue muy emotivo filmar en el pueblo de mi abuelo materno “Payandé”, corregimiento del municipio de “San Luis”, estar acompañado de un equipo de cine pequeño, pero absolutamente idóneo para realizar un trabajo de calidad. La mayoría son mis amigos y hacer lo que te gusta con gente cercana, es un privilegio.

Sin los premios del Fondo, hubiera sido imposible filmar con estas condiciones, ni los gobiernos locales, ni la empresa privada local están dispuestos a hacer este tipo de inversiones. El cine sigue siendo un medio muy potente para visibilizar una región, puede traer ciertos réditos, pero lo que me parece más importante es que deja memoria sobre una época, construye y refuerza nuestra identidad. Es una lástima que especialmente la gobernación y la alcaldía actual hayan sido tan poco visionarios al respecto.

AM:Cuál fue tu principal estímulo para iniciar con *Paisaje indeleble*. ¿Cómo fue el proceso de creación del guion que, al parecer, se encuentra sumergido en la nostalgia y el reencuentro con el pasado?

JB: “Suele decirse que el paisaje es un estado de alma, que el paisaje de fuera lo vemos con los ojos de dentro...”



La imagen de una enorme explotación de piedra caliza al lado de un pequeño pueblo atrasado, “Payandé, Tolima”, me pareció contundente para establecer un relato de conflicto interior. Al personaje lo abrumba el desarraigo, deambula en una especie de limbo emocional “en busca de ese tiempo perdido”. Es un regreso frustrante y dramático, un desencuentro familiar, con su abuela que no le perdona la ingratitud y con el amor de adolescencia que nunca fue ni será. Un lavado de conciencia para mirar adelante, un paso difícil en el camino.

Primero fue el lugar, y esperando que un impacto parecido al que tengo viéndolo llegue a los espectadores, empecé a pensar en una historia muy sencilla pero emotiva.



AM: ¿Cómo fue el proceso de selección de actores?

JB: Hicimos un casting muy serio, seguimos el proceso propuesto por Sanford Meisner, gran maestro de actores, proceso que fue depurado por Stephen Bayley, en un taller de dirección de actores al que asistí.

Tuve la colaboración de Catalina Rodríguez como directora de casting y de Andrés Ramírez como asistente de dirección. Vimos cerca de 30 actores en Bogotá y algunos en Ibagué, hicimos pruebas de concentración y de improvisación y optamos por Ernesto Martínez, un actor muy formado, de la técnica Zuzuki y view points de actuación. Él es el protagonista, el resto del reparto lo conforman en su mayoría también actores de teatro. Eso le dio a la película cierto aire y tempo teatral que puede distanciar pero no me molesta para nada. El único actor reconocido es Hernán Méndez, gran actor y persona.

AM: ¿Qué puedes decirnos acerca del sonido en tu película?

JB: Es un sonido muy detallista y naturalista. Tuvimos una captura en su mayoría limpia haciendo énfasis en los ambientes. Nuestro sonidista fue mi gran amigo de la escuela, Carlos García y el microfonista Gabriel Medina, amigo ibaguereño. Nos llamó mucho la atención las chicharras carac-

terísticas de la temporada del año en que rodamos, grabamos muchos ambientes con estos insectos intuyendo que podrían ser utilizados dramáticamente en algunos momentos. En realidad Carlos fue mucho más allá y creó una música preciosa manipulando esos ambientes, creo que junto a la imagen son los momentos más bellos de la película. También están muy presentes los pasos y elementos sonoros muy sutiles que en la vida diaria pasan desapercibidos, hay mucho de eso en este proyecto, es la propuesta, tiene mucho que ver con el tipo de fotografía, arte, montaje y actuación que se logró, hay una verdadera unidad estética.

Grabamos una música incidental para usar en la película, pero en la mezcla, que aprovecho para contar que se hizo en un estudio muy especial, en “Maistream” en Dinamarca, donde el mismo Lars Von Trier y Thomas Vinten-berg suelen mezclar sus películas. En la sala probamos la música grabada que es muy bella, del maestro César Zambrano, pero sencillamente no funcionó con el último corte de la película. Siento una gran vergüenza con la pérdida de la oportunidad de que tuviéramos música del maestro, agradezco mucho su generosidad, pero no entró en la mezcla final precisamente porque no compaginaba con la unidad estética mencionada.



AM: *Paisaje indeleble* estuvo presente en Ventana Sur, 2014 en Argentina, en la sección Primer Corte, lo cual, con seguridad, ha sido un paso importante para dar visibilidad a tu proyecto. Háblanos acerca de esta importante experiencia.

JB: A Ventana sur viajó la productora Yamile Ramírez. Para empezar es un privilegio estar en la selección, el curador es un personaje muy importante, el director de cinefoundation de Cannes. Creo que era una película muy particular dentro de la competencia, *Paisaje* es muy sencilla, pausada y se sustenta en elementos muy sutiles, como los que explicaba con el sonido y, aparentemente el resto de películas eran historias más externas y de cierta manera llamativas. Yamile tuvo la oportunidad de hablar con otros productores y programadores de festivales, estamos esperando que estos contactos den frutos y podamos lograr estrenar en un buen evento. Ventana sur es un mercado de películas y la nuestra no tiene una clara intención comercial, de todas formas como dices, non dio la oportunidad de empezar a visibilizar el proyecto y llenarnos de esperanza.

AM: Después de *Paisaje indeleble* ¿Cuáles son los proyectos de Jaime Barrios?

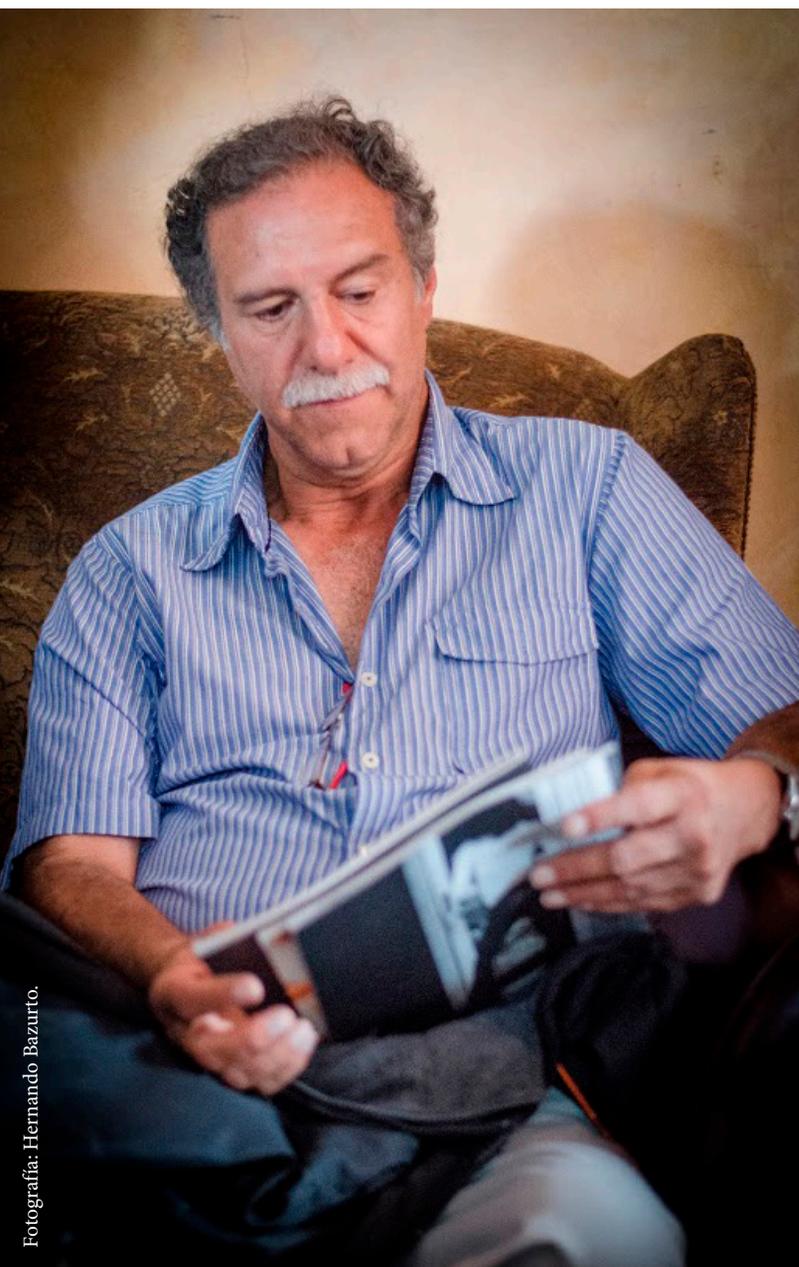
JB: En este momento estamos terminando el rodaje del nuevo documental del MAT, sobre la vida y obra del maestro Edilberto Calderón, un maestro precisamente muy allegado a la Universidad del Tolima, aportó mucho durante sus años de profesor y quiere seguir aportando, está por restaurar el mural de la biblioteca. Se trata de seguir rescatando memoria.

También regreso a la EICTV en unos días, estaré asesinando el ejercicio de tres minutos, que es el más importante de primer año y es la última vez que se filma en 16mm por la realidad digital. Además, estoy escribiendo con la esperanza de tener pronto, un nuevo proyecto por filmar.

Muchas gracias y ojalá puedan asistir pronto al estreno de “Paisaje Indeleble”.

9 de abril de 2015

*Nota de la editora: Paisaje indeleble fue seleccionada por el Festival Internacional de la Luz y proyectada en la Cinemateca Distrital de Bogotá, el 15 de mayo de 2015.



Fotografía: Hernando Bazurto.

Un cine con testigos

Entrevista a Víctor Gaviria

En el marco del Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, 2014, el Comité Editorial de la revista *Candilejas* entrevistó a Víctor Gaviria, uno de los cineastas colombianos más reconocidos internacionalmente. Sus largometrajes (*Sumas y restas*, *la vendedora de rosas*, *Rodrigo D: no futuro*) han ganado numerosos premios y fueron parte de la selección oficial de Festival de Cannes.

En esta ocasión, nos convoca a reunirnos su nueva película “la mujer del animal”.

Julio César Carrión: *Candilejas* es una revista del Centro Cultural de la Universidad del Tolima dedicada al cine, próxima a lanzar su quinto número. Nosotros necesitamos todo lo que usted nos pueda ayudar. Mejor dicho, lo acabo de nombrar principal delegado de la revista, es el embajador permanente de *Candilejas*.

Antes de iniciar la entrevista, quiero dejarle un tema dando vueltas en la cabeza: Distopía -el tema de este encuentro del cine- y no futuro, eso es distopía y quien primero movió eso en Colombia ha sido usted... una juventud sin futuro, una carencia de proyección para una sociedad como la colombiana. Qué bueno sería para *Candilejas*, para el Centro Cultural de la Universidad del Tolima, contar con su disposición para apoyarnos en este proyecto.

Vicky Valencia: Buena tarde Víctor, gracias por permitirnos este espacio. Hace trece años estuviste rodando tu última película, “Sumas y restas”, en la cual afortunadamente participé en un pedacito. Cuéntenos cuál es tu nueva película.

VG: Bueno, después de trece años de intentar rodar muchas cosas, monté una película con mis amigos, que se llama “la mujer del animal”. Es una película de actores naturales, con un tema de esos que yo he perseguido siempre, en este caso una historia un poco patética de una mujer que es robada por un tipo, al que le dicen “el animal”, quien es un delincuente. Pero lo interesante va a ser, como siempre, la investigación del guion. O sea es una historia, una crónica propiamente, donde hay muy poca invención y mucha investigación. Es una historia de una mujer que logra, después de vivir con este personaje “el animal”, superarlo de alguna manera, a pesar de que físicamente no se logra liberar de él sino con la muerte, pero la evolución de ella como persona es muy, muy interesante y el guion final que escribí fue un reflejo de la investigación. Como te digo, tengo la esperanza,

como siempre, de que esa investigación de la realidad se refleje también en la película, que la gente sienta que está viendo algo que ha vivido, que se conecte con las vivencias de todos, que no es un acto de *empelicularse* –porque en general el cine es muy *empeliculado*, en el sentido de que cuando va de frente a la verdad siempre la evita, porque es lo que el espectador quiere, digamos que quiere saltar sobre la verdad, desviarse sobre la verdad. Aquí no-. Y además, el reto de contar una película con cincuenta actores naturales, al comienzo es una locura, es un reto inmenso. Cuando yo comencé, me dio pánico, porque yo dije ¿cómo voy a construir una película con todas estas personas que no son actores?, todos ellos han vivido esa misma realidad, tengo la esperanza de que lo que está detrás de la experiencia de cada uno de ellos, con respecto a esos “animales”, o sea respecto a esos hombres que representan como un mal extremo para la mujer, todos tienen esa experiencia y, las mujeres tienen la experiencia también de haber padecido abandonos, maltratos... historias muy tristes –aunque nunca hablamos de eso, sino al comienzo de la película cuando yo las conozco –, yo creo que a ellos les queda muy fácil hacer los papeles porque están dando un testimonio de eso.

Entonces, tú sabes que una película siempre es un reto inmenso, yo llevaba mucho sin rodar, yo creo que si yo no rodaba rápido esta película, ya llegaría al momento en el que ya no sería capaz de hacerlo.

Jonathan Castro: Se suele asociar mucho su obra con el neorealismo italiano, ¿usted cree –a propósito de la distopía- que esas estéticas *neos* todavía tienen cabida en un país como éste?

VG: Pues mira, la película que estamos haciendo ahora “la mujer del animal”, la factura, haz de cuenta, es una película neorealista, pero es impresionante, tanto la presencia de los actores como las locaciones. Estamos en un barrio de invasión donde la materialidad de la tierra, de las rocas, de las piedras; de los materiales de las casas, que son maderas, cartones o zinc, dialogan con los personajes y con la historia. Es puro neorealismo. Hay mucha gente que piensa que eso ya pasó, que el neorealismo es un momento de la historia del cine, pero no, el neorealismo es una actitud, es una forma de hacer cine. De todas maneras, de cara a la gente que está viviendo una experiencia de carencia, de pobreza, esas experiencias de pobreza y de dificultades para vivir son muy importantes. Lo que me he encontrado haciendo esta película es algo tan interesante, que creo que el neorealismo

siempre te presenta. Y es el ser humano que se destaca más allá de su historia, de su contexto, es un ser humano que siempre es digno y admirable, es como si fuera un 3D sobre los personajes. Los personajes están siempre en primer plano, despertando tu admiración. Los valores tienen otro sentido, cuando estás haciendo estas películas.

JC: ¿Por qué tenemos en nuestra cinematografía un salto tan grande, desde Arzuaga hasta usted, para venir a denunciar lo que pasa en estos polos urbanos de desarrollo?

VG: Arzuaga siempre ha sido un personaje que me ha interesado mucho, cómo llega a Colombia y por qué hace ese tipo de cine. Aparte yo creo que él también venía de un grupo de cineastas españoles que habían hecho también un cine



Fotografía: Hernando Bazurto.

neorrealista. Entonces, él es el primero que asume esa estética, esos personajes, esos escenarios. Las películas de él son muy conmovedoras todavía. Pero yo sin saberlo, cuando conocí a Arzuaga en el 79 -en un festival que Orlando Mora organizó, el Primer Festival de Cine Colombiano, que se hizo en Medellín en esos años-, todos vimos que Arzuaga era como una guía, lo tomamos un poco como nuestro padre cinematográfico. Pero no fue muy consciente sino que el camino mío ha sido un camino de actores naturales, y entonces cuando empecé a hacer cine tenía las herramientas para poder ir a los barrios, sobre todo de hacer lo que yo llamo “hacer un cine con testigos”, o sea los actores son testigos de una realidad, que de alguna manera van a sugerir, van a referenciar en la película, y eso es puro neorrealismo.

JC: ¿Podemos hablar de un remake a partir de Rodrigo D: no futuro -en esa imagen que usted hace, donde la ciudad da la espalda a Rodrigo- con “Pasado el meridiano”? ¿Es un homenaje?

VG: Claro, yo le hice dos homenajes explícitos a “Pasado el meridiano”: Uno, es cuando él está en una azotea, bañándose, mirando la ciudad, que es la azotea de “Pasado el meridiano”, cuando este portero recuerda que él se sube a una azotea a bañarse. Ese momento tan especial de un personaje, que es esa intimidad. Y el segundo, es cuando va por la autopista, que ellos van a mostrar un producto, que están en la campaña de publicidad, entonces hay un trancón y de pronto ven a una persona que ha sido atropellada por un carro. Esos son unos momentos en que Arzuaga nos estaba diciendo: Miren que el cine puede hablar de esas cosas tan sutiles, de esos momentos de intimidad que tiene cada uno de nosotros cuando está en la ciudad. Porque nos ha tocado vivir eso. Cuando de pronto uno ve una persona que ha sido arrollada por un carro, es un momento de tristeza que pasa inmediatamente, y el cine de Arzuaga recogió esas cosas y, cuando empezamos a hacer cine nosotros nos acordamos de eso.

VV: Cuando escuchas “Ibagué” ¿qué recuerdas?

VG: Yo he estado en Ibagué dos fechas muy importantes para mí: cuando la “Vendedora de rosas”, que tú me invitaste y, recuerdo que tuvimos unos foros y unos encuentros extraordinarios que organizó el Cine-Club del Centro Cultural Universitario. No se me olvida esa experiencia. Es muy extraño porque yo en ese momento que acabábamos de presentar la película, no era muy consciente -tú sabes que uno es muy inseguro con las cosas-, yo siempre pensé que la película, era una película con muchas falencias y vi que despertaba mucho interés, pero te repito, yo no era muy consciente de ese interés. Y allá en Ibagué, recuerdo que se reunía una cantidad de gente, que los estudiantes preguntaban, que hubo una muchacha que dijo que había llevado la película a los hijos de los vendedores ambulantes, que le había mostrado la película a estas personas y, me pareció hermosísimo. Y la segunda vez, fue el taller que hicimos alrededor del guion “la última escena”. Ese taller fue tan intenso. Fue maravilloso.

VV: Qué posibilidades tiene la revista *Candilejas* de tener en su quinto número algo que tenga que ver con la película que tú vas a hacer y, que supongo, vas a estrenar en el 2015? Además, te esperamos en el lanzamiento del quinto número de la revista y de tu película.

VG: Sí, yo he estado tomando muchas notas sobre la experiencia de pre-producción, de rodaje y tengo muchas ganas de escribir un texto. Si ustedes me dan la oportunidad, lo hacemos. Además, sería un gusto estar en el lanzamiento de la revista. Claro que sí.

VV: Víctor muchas gracias, nos vemos en Ibagué en junio.

VG: Por supuesto. Gracias por la invitación y gracias por venir al festival. Si puedo ayudarles a buscar escritores y a dar a conocer *Candilejas*, con mucho gusto.

Santa Fe de Antioquia, 5 de diciembre de 2014

50 años de *La novicia rebelde*: Abrir puertas y ventanas

Por Joel Poblete Morales

Productor de Contenidos Santiago Festival de Cine SANFIC

Providencia, Santiago Chile



A lo largo de 50 años muchos críticos y cinéfilos serios, sesudos e intelectuales han expresado abiertamente su desdén y rechazo por este film, uno de los más populares y exitosos de la historia (además de su imbatible taquilla, entre otros premios ganó 5 de los 10 Oscar a los que fue nominado, incluyendo mejor película y director), acusándolo de edulcorado, cursi y naif; y sin embargo, al mismo tiempo, se mantiene imbatible como una de las producciones más queridas por los más diversos públicos, y una de las más transversales, ya que

desafiando a los prejuicios y convenciones, hay pocos títulos que gusten por igual a audiencias tan variadas, superando barreras etarias, contextos sociales y culturales, gustos y formas de ser.

A pesar de las cinco décadas que acaban de cumplirse de su estreno, *The Sound of Music*, más conocida en Latinoamérica como *La novicia rebelde*, es un clásico que se mantiene vigente y sigue conquistando a nuevas generaciones con su magia y encanto visual y sonoro; la prueba más reciente y masiva

fue a fines de febrero, cuando durante la ceremonia del Oscar, un tributo musical por el medio siglo de la película, a cargo de la mismísima Lady Gaga y que culminó con la aparición en el escenario de su recordada protagonista, Julie Andrews, sorprendió y emocionó a medio mundo y se transformó en trending topic en Twitter. ¿Qué mejor demostración de su impacto perenne en la cultura popular, incluso en tiempos de modernidad y redes sociales?

Desde el ya legendario comienzo con las tomas aéreas de los impresionantes paisajes austriacos, que desembocan en ese inmortal pasaje en que la protagonista, Maria, interpreta en lo alto de una colina la evocadora canción que da el nombre original a la película, a lo largo de sus casi tres horas de duración. *La novicia rebelde* es un desfile de irresistibles momentos musicales perfectamente insertos y fusionados en su historia: la adorable “Maria” que entonan las monjas; ese energético himno al optimismo que es “I Have Confidence”; la dulzura del primer amor de “Sixteen Going on Seventeen”; el contagioso y alegre ímpetu que une las voces de Andrews y los niños en “My Favorite Things”, “Do-Re-Mi” y el virtuosista “The Lonely Goatherd”; la ternura y candor de “So Long, Farewell”; el arrebatado casi épico de la exultante “Climb Ev’ry Mountain”; el ensueño romántico, sutil y nocturno de “Something Good”; la solemne y a la vez fastuosa procesión nupcial; la dulce melancolía de “Edelweiss” en los dos momentos en que es cantada en la película, en especial la segunda vez, cuando adquiere conmovedores matices por las circunstancias históricas y dramáticas en que transcurre.

Aunque es incuestionable el poder del “sonido de la música” que reside en las canciones originales que Rodgers y Hammerstein crearan para el popular musical que triunfó en Broadway desde su debut en 1959, en su traspaso al cine la magia no sólo reside en lo musical, y como debía ser se ve reflejada y multiplicada en lo visual. En el marco de un Salzburgo de subyugante belleza, realizada por la preciosista fotografía de Tec McCord, el impecable diseño de producción de Boris Leven y el espléndido vestuario de Dorothy Jeakins, el guion del talentoso Ernest Lehman (quien ya se luciera previamente junto a Wilder en *Sabrina* y Hitchcock en *Intriga internacional*, por nombrar dos ejemplos notables) no se limita a adaptar la historia de la obra original, inspirada en los acontecimientos que vivió en la vida real la familia Von Trapp, sino además agrega oportunas cuotas de humor y aguda ironía que ayudan a equilibrar cualquier exceso de azúcar.



Al servicio de la trama y de los acertados diálogos de Lehman, un inspirado e irreplicable elenco destaca desde el principio al fin, incluso en los roles secundarios (como las divertidas y simpáticas monjas, el diplomáticamente amenazador Herr Zeller e incluso los sirvientes, Frau Schmidt y Franz). Si bien se roba la película la química entre los siete niños -con especial mención a la encantadora Liesl de Charmian Carr- y la inigualable Maria a quien da vida Julie Andrews con su carisma y gloriosa voz, también es vital la presencia del severo Capitán Von Trapp de Christopher Plummer, cuya seriedad y sobrio sarcasmo siempre parece estar en permanente y juguetón contraste con la “joie de vivre” del entrañable personaje

protagónico. Y a pesar de que sus intervenciones son más breves y ocasionales, no pueden dejar de mencionarse los geniales desempeños de la muy humana, creíble y distinguida Baronesa de Eleanor Parker, y la comicidad del Max de Richard Haydn, así como la calidez de la Madre Abadesa de Peggy Wood.

Por mucho que al ver la película todo se sienta tan fluido y logrado, casi como si por arte de magia se hubieran fusionado los elementos perfectos, en un esfuerzo tan enorme por llevar un proyecto así a la pantalla grande y que llegara a buen puerto, fue sin duda clave su director: Robert Wise fue uno de los realizadores más eclécticos del Hollywood clásico, considerando que tras sus inicios como sólido montajista -con una cima tan brillante como su edición de "Ciudadano Kane"- desarrolló una carrera como cineasta que abarcó 40 títulos en más de cuatro décadas, y que incluyó títulos tan diversos y variados como *El día que paralizaron la tierra*, *Cuando llama el deseo*, *El estigma del arroyo*, *La que no quería morir*, *The Haunting*, *El cañonero del Yangtzé*, *La tragedia del Hindenburg* y *Viaje a las estrellas: la película*, sólo por mencionar algunos para confirmar su versatilidad. Quizás en términos estrictos, muchos cinéfilos no podrían considerarlo un "autor", pero mirada con la perspectiva del tiempo, es innegable que su oficio y artesanía alcanzaron grandes momentos en diversos géneros a lo largo de su filmografía.

Muchos pueden pensar que considerando los espléndidos resultados alcanzados cuatro años antes al co-dirigir junto a Jerome Robbins la exitosa y premiada *Amor sin barreras*, Wise no podía fallar al emprender otra ambiciosa película musical, pero *La novicia rebelde* demostró ser una excepción, ya que en 1968, y a pesar de estar también protagonizado por Julie Andrews, su film *Star!* no logró obtener la misma repercusión de público y crítica.

Era sin duda una década compleja y decisiva para las películas musicales: el Hollywood de los años 50 había visto los últimos estertores del género en su vertiente más clásica, y aunque aún se producían trabajos que seguían la línea de los hits del pasado, la evolución en el sistema de producción de los estudios y la recepción de las audiencias no siempre garantizaban un triunfo en la taquilla. Aunque los años 60 verían desfilar con buena fortuna títulos como *Amor sin barreras*, *Gypsy*, *The Music Man*, *Mary Poppins*, *My Fair Lady*, *Camelot*, *Funny Girl*, *Oliver!* y la propia *Novicia rebelde*, e incluso algunos de ellos ganaron el Oscar a la mejor película, tanto en su atmósfera y estilo parecían señalar nuevos rumbos al género (algo



que en Europa de cierta manera demostrarían Richard Lester en sus películas con Los Beatles, o los coloridos, románticos y casi operísticos trabajos de Jacques Demy) y muchos los sentían casi como coletazos de un género en declive, lo que de cierta manera se vio confirmado con otros trabajos de fines de esa década que tuvieron menos repercusión de la esperada, como *Doctor Dolittle*, *Finian's Rainbow* y *Hello, Dolly!* Incluso en 1969, con *Sweet Charity*, el genial Bob Fosse inauguraba una década que marcaría a fuego señalando nuevas rutas y experimentaciones para el musical, con dos títulos tan memorables como *Cabaret* y *All that Jazz*, en unos años 70 que deambularían entre lo tradicional -*El violinista en el tejado*-, el homenaje y la nostalgia por las glorias del pasado -*New York, New York*- y las incursiones más "modernas", irreverentes o revisionistas, como *Jesucristo Superestrella*, *The Rocky Horror Picture Show*, *Grease* y *The Wiz*.

Es en ese contexto que por un lado, *La novicia rebelde* viene a sumarse a los distintos "cantos del cisne" que el género estaba dando, al menos tal como lo conociera el público en los años 40 y 50, pero por otro lado se trata de un largometraje único y valioso en sí mismo. Apoyado por el virtuoso trabajo del montajista William Reynolds (quien también resaltaría en la década siguiente en otros clásicos como *El padrino* y *El golpe*), Wise no sólo saca el máximo partido a las suntuosas locaciones con los desplazamientos de la cámara y los reveladores encuadres, sino también el impecable ritmo con que avanza



la historia intercala los números musicales sin que éstos ahoguen el argumento, ya que en verdad están a su servicio y lo potencian aún más. Y otro gran mérito suyo y el de su equipo es lo bien que logran manejar la segunda parte del film, que tiene ribetes más dramáticos e incluso, en los segmentos finales, aborda acertadamente el suspenso, sin perder la atmósfera ligera y luminosa del resto del metraje.

Son escasas las producciones que han conseguido fusionar tan bien la música, el humor, el melodrama romántico, el candor y la ternura, aún más desarrollándose en un contexto histórico tan complejo e ingrato como la Austria antes -en “los últimos días dorados de los 30”- y durante el Anschluss. Que incluso en esos momentos tan tristes, difíciles y dolorosos como esos, pudiera abrirse camino una historia familiar tan llena de música y valores positivos como de amor, inocencia y alegría de vivir, es tan potente y remece tanto al espectador

como el mismo hecho de que este largometraje haya aparecido precisamente en medio de una década tan agitada en términos sociales y políticos como la de los 60, con los coletazos de la Guerra Fría, la sombra de la Guerra de Vietnam y un Estados Unidos que aún no lograba sacudirse del impacto del asesinato de Kennedy. Por eso no debe extrañarnos que aún hoy, en pleno 2015 y transcurridos ya 50 años desde su debut mundial, *La novicia rebelde* continúe cautivando, conmoviendo y sirviendo de evasión de las amargas y malos momentos: sin duda, las sensibilidades han cambiado, somos más escépticos y menos ingenuos que en esos años, pero a pesar de todo eso, aún basta con que volvamos a ver y escuchar a Julie Andrews cantando “The Hills are Alive with the Sound of Music, with Songs They have sung for a Thousand Years...” y todos volvemos a quedar fascinados, así como queremos creer siempre que “cuando el Señor cierra una puerta, en algún lugar abre una ventana”.

Santiago de Chile, 5 de abril de 2015

Samuel Beckett fuera de

Por Diego Camilo Riaño

Magíster en Escrituras Creativas, director y guionista
Profesor Universidad del Tolima

Las acciones ocurren en espacios aislados, ruinosos, desprovistos, los personajes deambulan o esperan entre un silencio post apocalíptico y palabras enrarecidas. Uno, dos, tres, cuatro, en canecas de basura, en cintas viejas, presentes y ocultas en el interior de sí mismos. Seres de esencia extraída de la realidad, modelados de materia irreal para mundos cerrados, por los que no pasa nadie más, como en sueños, cada ser cumple una función en el relato interior.

En el escenario la narración trabaja con el fuera de campo visual y sonoro; los que podrían venir, la que se oculta detrás de la puerta, los que mágicamente hablan pero no se ven, como los padres emergiendo de vez en cuando de las canecas, convertidos en parlantes estatuas de basura, insólita y cómica imagen, o las voces en viejas cintas del que fue en momentos distintos de su vida, joven soñador, escritor consagrado, dialogando con el viejo solitario, amargo ante la cercanía de la muerte.

Los temas son cuestionados desde el lenguaje. Los sentidos profundos, la ambigüedad de las palabras, reflejan el absurdo de pensamientos traducidos en articulaciones verbales, fonéticas, arbitrarias, “no hay otra palabra para eso”, los cuerpos hablan con sus verdades de arrugas, verrugas y amputaciones. Paralíticos en fuga hacia ninguna parte, sin afanes, aun no es lo suficientemente malo, siempre puede haber algo peor, un más allá al revés, siempre más brutal, más desolador. Todos los personajes viejos, sobrecargados de recuerdos, cansados, con asomos de risible esperanza, sobrevivientes a pesar de sí, testigos protagonistas de la marginalidad, seres que hablan cosas que hoy ya nadie quiere oír, por pesadas, por amargas, por profundas, por densas, por grises, por antiafrodisiacas. Cultura de un mundo que se le vino encima (parecido a la estética de las pinturas de Beksinski), las ruinas desoladas, el gris plomizo que cubre todo, viejos trapos y malolientes, escasez opuesta a alguna forma de consumismo, el hambre, el deseo extrañado.

Ventanas y puertas detrás de las cuales ocurre la continuidad, que alimenta la realidad de la historia y de los personajes, espacios para divisar lo que puede venir o pasar, cómo es la que está oculta pero habla, voz sin órganos, voces prestadas. El paso del tiempo, la amarga melancolía, todos los que fuimos a lo largo de una vida, todo lo que no fuimos a lo largo de una vida, lo inasible del tiempo, carrera a ninguna parte. Aun no es



lo suficientemente infeliz, simpatía por el de la calle, mutuas dependencias agrias, espejos de sus patéticos y humanos dramas personales, de gran riqueza interior. Footfalls, Krapp, Endgame.

Ruptura del realismo y el naturalismo, manifestaciones oníricas, reflejos de sí mismos, en los sueños cada cosa es símbolo, dos habitaciones, una cerrada, desde donde suena la voz oculta, y una un poco abierta, que deja salir un haz de luz amarillenta, la de la mujer insomne o sonámbula que sueña despierta hablando como su madre y como sí misma alternamente en un macabro diálogo. El número 9, otro símbolo, nada y todo cuenta en el sótano del ello, es lo oculto a la conciencia. Hablarle al lector es como mirar a la cámara. La ficción dentro de la ficción. Personajes dentro de objetos surgen de la materia inerte, rupturas del sentido de realismo, de la imitación de realidad, expresión minimalista, conflictos interiores. Lo cíclico, lo repetitivo, cierta forma de espiral. Empatía hacia los demás, sufrir como el otro, el único ausente, solo en el mundo, amnesia. La magia de los bosques, el equilibrio en amenaza, las visiones claras y oscuras, visión telecrónica, mundo disecado, gris plomo, todo cubierto de polvo, mar de plomo, aún no está terminado, nunca va a terminar, deseos de que nada esté vivo.

Su escasa pero estimulante obra audiovisual, lleva al límite la premisa del cine como lenguaje independiente, siendo su materia diferente, imita a la realidad en otro grado, no podía someterse al teatro o a la literatura, hubiera sido inútil. Realizó películas y obras audiovisuales radicalmente distintas a su sólido discurso teatral. Nadie habla, ni intenta hacerlo, son formas en movimiento, y también los movimientos de la conciencia humana. Hay aquí un parecido con Antonin Artaud, otro dramaturgo y poeta, interesado en un cine fiel a su esencia y posibilidades auténticas, destinado a narrar de otra manera la travesía del ser humano.

La consagración de Alexandre Desplat

Por Leonardo Niño Rodríguez

Realizador del programa radial 'Bandas Sonoras' de la emisora cultural Javeriana Estéreo 91.9 FM – Sin Fronteras,

Este compositor francés, de 53 años, ganó la estatuilla dorada en la pasada entrega de los Oscar. Una mirada a la carrera de una de las figuras más importantes de los últimos años en el mundo de las bandas sonoras.



“Intenso, cálido, curativo y feliz”. Así describió Alexandre Desplat el instante en el que la legendaria actriz británica Julie Andrews mencionó su nombre que lo acreditó como ganador del Oscar de la Academia en la categoría de Mejor Banda Sonora Original por su trabajo en *El gran hotel Budapest*, el pasado 22 de febrero. No era para menos, pues al compositor francés le había sido esquivada la estatuilla dorada en siete ocasiones desde 2007.

Finalmente, el hombre de 53 años nacido en París logró llevarse el preciado galardón a casa. “Es el premio que cualquier cineasta sueña con adjudicarse. Eso lo dice todo”, declaró

en rueda de prensa tras su gloriosa noche en el teatro Dolby de Hollywood, en Los Ángeles, California. Un justo reconocimiento para uno de los compositores más destacados de la última década en el mundo de las bandas sonoras por su riqueza musical y diversidad de géneros.

Desplat se acercó a la música desde temprana edad. Empezó a tocar el piano cuando tenía 5 años, aprendió a interpretar la flauta y la trompeta, y recibió clases de músicos como Claude Ballif, el greco-francés Iannis Xenakis en Francia y Jack Hayes. Además de haberse formado en música clásica, el francés se interesó por los sonidos de otros continentes como Áfri-

ca o Sudamérica. Por esa razón tuvo la oportunidad de compartir conocimientos con grandes figuras de dichas latitudes como el brasileño Carlinhos Brown y el congoleño Ray Lema.

Ese amplio bagaje musical sumado a su amor por el séptimo arte, lo llevaron a tomar la decisión de dedicarse a componer música para cine. En 1986 firmó su primer trabajo en la película *Le Souffleur* y curiosamente conoció durante la grabación de dicha banda sonora a la que es su esposa, la violinista Dominique Lemonnier, que lo acompañó a la entrega 87 de los Oscar.

Durante la década del noventa estuvo vinculado al cine de su país y al británico. Colaboró en varias producciones importantes como *Un héroe muy discreto*, *Mentiras inocentes*, *A los pies de las mujeres*, *Los monos del castillo* y *Lee mis labios*. Sin embargo, se dio a conocer a nivel internacional ya entrado el siglo XXI, más exactamente en el año 2003, cuando compuso la música de *La joven de la perla*, cinta protagonizada por la despampanante rubia Scarlett Johansson. Dicho trabajo le valió una nominación en los Globos de Oro y en los premios BAFTA, y de esa forma su nombre empezó a conocerse más allá de Europa.

Su buena trayectoria le permitió consolidarse y dar muestras de su talento y creatividad en los años venideros a las grandes audiencias. En 2005 obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín por la partitura que compuso para la película *El latido de mi corazón*, y al año siguiente ganó el premio César por el mismo trabajo. De hecho, el año 2006 fue muy prolífico para el francés, pues compuso las bandas sonoras de *La Reina* y *Al otro lado del mundo*. La primera, le valió su primera candidatura en los Oscar y la segunda, le adjudicó el Globo de Oro que otorga la Asociación de Prensa Extranjera de Hollywood.

De allí en adelante, Desplat se convirtió en uno de los compositores más solicitados por las grandes casas productoras de Hollywood y varios de los cineastas más destacados del mundo. Hasta ahora ha trabajado con Ang Lee (*Lujuria y traición*), David Fincher (*El curioso caso de Benjamin Button*), Wes Anderson (*El fantástico señor Fox*), Roman Polanski (*El escritor fantasma*), Tom Hooper (*El discurso del rey*) y Terrence Malick (*El árbol de la vida*).

En 2007, 2009, 2010, 2011 y 2014 obtuvo el premio WSA (World Soundtrack Award) a Mejor Compositor del Año. También logró coronarse en los premios que otorga la Asociación Internacional de Críticos de Música para Cine (IFMCA, por sus siglas en inglés) en los años 2006, 2007, 2010 y 2014.



Toda una muestra de su relevancia en este medio donde ha brillado con luz propia.

“Tengo varias influencias. En primer lugar los compositores franceses como Maurice Jarre y Georges Delerue. También los estadounidenses Bernard Herrmann o John Williams, o el italiano Nino Rota. Todos ellos influyeron para que yo me convirtiera en compositor de bandas sonoras cuando tenía 15 años”, declaró en una entrevista concedida tras bambalinas en los BAFTA de este año, donde se consagró por segunda vez con *El gran hotel Budapest*, tras su triunfo en 2011 con *El discurso del rey*.

El 2014 fue un año prolífico para Desplat, pues creó la música para cinco películas, entre ellas las dos por las cuales estuvo nominado al Oscar: *El código enigma* y *El gran hotel*



Budapest. Esta comedia escrita y dirigida por Wes Anderson quien a su vez se basó en los escritos de Stefan Zweig, un novelista austriaco famoso durante los años 20 y 30 del siglo pasado, le significó la ansiada estatuilla dorada.

El francés sacó a relucir su don para las melodías y creó una partitura de aire bufonesco que ayuda a expresar el tono irónico y sarcástico de la historia creada por Anderson, así como a enfatizar el entorno aristocrático y artificioso donde se desarrolla la acción. Lo primero que el director le dijo al francés es que debía crear un sonido originario del centro de Europa, es decir, de la región donde estuvo ubicado el antiguo imperio austro-húngaro. Por eso incluyó las balalaikas, las cítaras y cornos alpinos, con el fin de reflejar lo que la película debe transmitir a nivel emocional.

Pese a haberse consagrado, Desplat está lejos de retirarse y quiere seguir firmando bandas sonoras que queden en la memoria y el corazón de los espectadores. Ya tiene cinco en 2015, entre ellas *Todo estará bien* de Wim Wenders y *La chica danesa* de Tom Hooper. Pero un trabajo que seguramente dará mucho de qué hablar será el de la octava película de *La guerra de las galaxias*, que saldrá a la luz a finales de 2016. El francés fue el elegido por George Lucas para este proyecto que hasta ahora había estado exclusivamente en las manos de John Williams. Todo un honor para el francés que ya entró en el olimpo de los compositores de música para cine más importantes de la historia.

Bogotá D.C., 19 de abril de 2015



LEGAJO

La EICTV, el lugar de la utopía del nuevo cine latinoamericano

Por Jaime Barrios Martínez

Realizador y fotógrafo tolimense. Egresado de la 13ª generación eiceteviana.



En un aula de la escuela, Fernando Birri nos sorprendió con su visión de lo que fue el verdadero germen de lo que se conoce como “nuevo cine latinoamericano” y años después fue la inspiración para fundar la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba (EICTV).

No solo fueron las primeras reuniones de cineastas del continente en la década del 50, o el trascendental encuentro del año 67 en el festival de cine de Viña del Mar, o la creación del “comité de cineastas de América Latina” en Caracas en el

74. El sueño colectivo de unos jóvenes tercermundistas fue provocado por el neorrealismo italiano, que según Birri, más que un movimiento con una buena cantidad de obras maestras, es una forma de ver el mundo. Entró al sujeto marginal como protagonista de sus películas, sacó las cámaras de los estudios y mostró la Italia de la posguerra sin los filtros embellecedores del cine fascista.

Esta revolución cinematográfica tuvo como ideólogo principal al guionista Cesare Zavattini (Ladrones de bicicletas, Umberto D), no por casualidad un lugar muy especial de la

escuela fue bautizado como “Plaza Zá”. Birri lo evocaba como un gran maestro en todo sentido, recordaba su empeño en la valoración moral de cada uno de sus personajes, quizá por eso los percibimos tan verosímiles. Como Birri, Gabriel García Márquez y Tomás Gutiérrez Alea, quienes también fueron discípulos de Zavattini en el centro experimental de cinematografía de Roma, pensaron que había que empezar a filmar películas neorrealistas en nuestros países.

El regreso de estos personajes coincidió con la caída y subida de varias dictaduras y se sintonizó con la cámara en la mano y una idea en la cabeza de Glauber Rocha, las obras de Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra en Brasil, Los documentales del mismo Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino, y el cine de la base del prematuramente desaparecido Raymundo Gleyzer en Argentina, Jorge Sanjinés en Bolivia, Carlos Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva en Colombia, Santiago Álvarez y Julio García Espinosa en Cuba, Paul Leduc en México, Miguel Littín en Chile y muchos otros cineastas que en las décadas del 60 y 70, realizaron obras con claras intenciones políticas, de denuncia, muchas veces convencidos que podrían incentivar cambios concretos en la realidad de la región.

Por supuesto, sin el peso de lo que representa el referente italiano, quedan películas imprescindibles que llegaron a proponer nuevas estéticas como las de Rocha o que llegaron a la contundencia de las obras del gran “Titón” Tomás Gutiérrez Alea. Quizá por eso son los únicos latinoamericanos en las famosas listas de “las mejores películas de todos los tiempos”.

Por conveniencia política y evidente generosidad del estado cubano, nace la “Fundación del nuevo cine latinoamericano” en 1985, en La Habana, en una mansión utilizada en el rodaje de la película “Los Sobrevivientes” dirigida por Titón. La Fundación desde el comienzo fue presidida por García Márquez, que dijo en el acta de fundación: “*Nuestro objetivo final es nada menos que lograr la integración del cine latinoamericano. Así de simple, y así de desmesurado*”. El objetivo era crear una gran productora y distribuidora, además de adquirir al menos una sala de cine en cada una de las capitales de la región y quizá en países europeos, que solo exhibieran cine latinoamericano. Por razones económicas y hegemónicas no ha sido posible tan desmesurada hazaña.

Un año después, en 1986 se hace realidad el centro de formación con el que se soñaba desde esos primeros encuentros de cineastas, se inaugura la escuela de San Antonio de los Baños, en un terreno donado por Cuba, la Finca San Tran-



quilino, que antes fue una escuela rural. Fue adecuada para las nuevas necesidades y sobre todo concebida con la libertad para crear, se habló de la antiescolástica, de aprender haciendo, de tener profesores activos en el medio. Creo que en esto radica la efectividad y la pertinencia de la formación que ofrece éste lugar.

Es necesario hacer una inmersión total en la vida tan particular del eiceteviano, porque inmediatamente entras a una familia, a una cofradía. Lucrecia Martel expresó que no estaba de acuerdo con estudiar cine sin estar rodeado de una ciudad, respetaba el proyecto pero le parecía que es como estar en una especie de monasterio. Nunca lo sentí así, creo que te abre mucho más al mundo, que descubres tu verdadera nacionalidad panamericana, escuchas todos los acentos, todas las músicas, ves el cine, hablas de política, de filosofía, pero sobre todo de comida, porque sin duda es de los temas más relevantes. De pronto se convierte en tu casa y universidad al mismo tiempo y nunca deja de serlo. Tampoco te deja indiferente a la realidad de un país con tantas limitaciones, con tantas emociones, con material de creación inagotable. La escuela y sus alrededores pueden ser de los lugares más filmados en el mundo y todavía hay trabajos que te sorprenden, sin duda es el punto de vista.



Se vive un tiempo de crisis e incertidumbre, en el país y en la escuela. Se habla de pérdida de autonomía en el centro educativo, crisis económica, que en realidad siempre ha existido. Las crisis han sido una oportunidad permanente. Gente opuesta al proyecto, por su origen y por el país, ha iniciado una campaña de desprestigio. La institución no es infalible, sin embargo siguen llegando los profesores activos en el medio, muchos de prestigio y llenos de generosidad. Sus estudiantes siguen cambiando sus vidas y sembrando ideas. Se sigue cumpliendo el juramento athanasiano de la linterna mágica:

“¿Juráis que no filmaréis un solo fotograma que no sea como el pan fresco, que no grabaréis un solo milímetro de cinta magnética que no sea como el agua limpia?

¿Juráis que no desviaréis vuestros ojos, que no os taparéis vuestros oídos, frente a lo real maravilloso y lo real horrible, de la tierra de América Latina y el Caribe, África y Asia de la cual estáis hechos, y de la cual soís fatalmente expresión?

¿Juráis que fieles a un sentimiento irrenunciable de liberación de la justicia, la verdad, la belleza, no retrocederéis frente a la amenaza de los fantasmas de la angustia, de la soledad, de la locura y seréis fieles antes que a nadie a vuestra voz interior?

Si así no lo hiciérais, que el tigre y el águila devoren el hígado de vuestros sueños, que la serpiente se enrosque en el chasis de vuestra cámara, que ejércitos de luciérnagas chisporroteen cortocircuitos e interferencias en vuestras grabadoras electrónicas.

Si así lo hiciérais, como confiamos, que el colibrí os proteja blindándolos con la delicada coraza de un arco-iris que dure tanto como vuestra vida y más allá, en vuestras obras”.

Los egresados nos hemos insertado en la realidad de la producción de muchos países, algunos indiferentes a ese germen de creación neorrealista o a esa necesidad de hacer cine político, aunque todo el cine lo sea, sí, hasta el de muñequitos y efectos especiales. Se han realizado más de 100 largometrajes de ficción y documental de directores eicetevianos y son muchos más en los que un sonidista, un fotógrafo, un guionista, un editor o un productor estuvo involucrado, además de colaborar y crear proyectos de formación inspirados en el eiceteviano.

Fernando Birri, nuestro primer y eterno director pro-nunciaría estas palabras el día de la inauguración:

“Alumbrado por relampagueantes serpentones de espumas caribeñas y por la pulsión de satélites-espías, falsas estrellas de penetración audiovisual que no impedirán la llegada del alba de nuestras luchas de liberación, en el orgasmo de este parto de la imaginación colectiva, larga vida a la utopía del ojo y de la oreja de la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, Cuba. Isla re-uniión de tres mundos.

15 de diciembre de 1986, luna creciente, vigilia de luna llena”.

Larga vida a la utopía.

Cuba, 16 de abril de 2015



Víctor González Urrutia

Las nuevas posibilidades de un cine latinoamericano

Por Luisa González

Directora Cinemateca Universidad del Valle

Víctor González Urrutia, quizás sea un nombre que no suene muy familiar entre los directores de cine colombianos. Pero curiosamente, es Víctor el realizador más prolífico de nuestra cinematografía: casi treinta películas entre largometrajes de ficción, documentales y experimentales. Películas hechas gracias a que la tecnología del video hoy llega a más personas a través de celulares y cámaras digitales económicas. Mientras la gente no para de subir videos de sus viajes, de sus hijos, de sus mascotas y de ellos mismos, hay personas que deciden hacer toda una película de ficción con esta misma cámara que llegó a sus manos en un celular de segunda. Así le pasó a Víctor, un joven afro que vive en un pequeño municipio del Valle del Cauca; su primera película *Amor sin Perdón*, se hizo con la cámara de un celular e inspirado por las canciones de su padre. Con la ayuda de todo el pueblo de Villapaz y con su deseo de contar una historia, y sin saber de cine, de luces ni de sonido, se fue aventurando en una larga

carrera de películas que han creado todo un panorama visual de la vida en el campo, de los sufrimientos, deseos, mitos y creencias de una comunidad.

La primera vez que proyectó *Amor sin perdón* fue en la caseta comunal del pueblo, con el televisor y el equipo de sonido de la casa. La entrada era a quinientos pesos, y Víctor asustado de su primera *premiere* se contentó cuando empezó a llover, y creyó que nadie iba a ver la película. Pero fue no más que escampara para que la gente empezara a llegar y llegar a la caseta. Ante al aplauso masivo de los asistentes, el deseo de hacer películas se catapultó, y se convirtió también en la licencia para hacer más cine. Incluso, hacer otra vez esta película, después cuando tuvo una cámara fotográfica digital que le daba mejor calidad a la imagen que la del celular.

El cine de Víctor sorprende y gana cada vez más adeptos entre los investigadores y cinéfilos. Enfrentarse con una película hecha por un muchacho que es maestro de obra por nece-



sidad, pero que es en realidad un artista virtuoso, quien a pesar de su poca formación en el cine – lo poco que ha leído por necesidades que se le van presentando en el hacer – nos presenta historias interesantes, de guiones muy orgánicos y ricos, un manejo de actores que demuestra la confianza y el cariño de las personas con las que trabaja, un montaje que va con ritmo y una fotografía que venida de lo amateur comunica perfectamente, sin envidiarle nada al ojo de un fotógrafo profesional.

En esa técnica que Víctor ha ido perfeccionando película tras película, viven historias que son narradas desde adentro, conociendo un contexto – lo que ha pasado en su pueblo por la violencia en el campo, la llegada de la evangelización contemporánea, las tradiciones y creencias - y sus actores - personas de la comunidad que el director conoce y dictamina que serán los personajes de su historia -. La postproducción de las películas es hecha en casa, en su computador y con *softwares* precarios de video. Películas como *La mano peluda*, lo han llevado incluso a hacer efectos especiales de postproducción, y en el rodaje, Víctor también ha aprendido a hacer sangre, lágrimas, heridas y lo que sus historias le van representando y él puede solucionar con lo que está a la mano.

La distribución ha sido lo que a Víctor más se le ha dificultado. A pesar de que su nombre ha sonado en los medios de comunicación, y que recibe el apoyo de investigadores y algunos gestores culturales, su cine sigue siendo desconocido.

Si bien los circuitos de difusión más tradicionales – festivales y salas de cine – pueden rechazarlo por la “falta de calidad” en sus imágenes, Víctor también prefiere invertir su tiempo en el hacer - con hasta dos largometrajes de ficción al año - que en difundir su cine más allá del parque central de Villapaz y los festivales de cine comunitario.

Este cine hecho desde la periferia y marcado por lo digital, crece cada día más. Es un fenómeno que se reproduce en muchos países de Latinoamérica y del África. Es un cine que no va a los grandes festivales internacionales, ni recibe comentarios de los críticos, pero que tiene la misma importancia para la construcción de nuestra cinematografía. Un cine en el que podemos observar un mundo que se narra desde adentro, dejando registros incomparables de lo que es la vida en las laderas de la ciudad o en los pueblos azotados por la guerra en campo; películas que juegan con lo popular, yendo desde su narrativa – que bien puede venir del modelo clásico del cine comercial, a las narrativas heredadas de los mitos y leyendas - hasta la recuperación de creencias y tradiciones, o de conflictos contemporáneos que directores como Víctor no pueden dejar de narrar. Un cine hecho con absoluta sinceridad y pasión, pensando en su público y en el deseo de contar algo, de que no pase inadvertido o de simplemente expresarse.

Cali, abril 8 de 2015



Cine latinoamericano, entre la ficción y la realidad

Por Beatriz Helena Alba Sanabria

Comunicadora Social – Periodista, miembro del colectivo audiovisual Cine Lápiz.

“No existe un solo camino para el cine latinoamericano. Lo sabemos perfectamente y nadie es ni será mejor juez que los propios pueblos de su propio cine.”

Jorge Sanjinés

El cine político-social latinoamericano tiene una trascendencia histórica que se remonta a la década del sesenta con la ruptura del Nuevo Cine Latinoamericano, ya por la coyuntura política de ese entonces, como también por la necesidad de replantear el papel del cine en la construcción crítica de la realidad social, permitiendo entonces generar el debate sobre la convergencia entre la ficción y el documental en el cine, como mecanismo para narrar la realidad latinoamericana, con el fin de generar en el espectador un reconocimiento de su espacio y fomentar la mirada crítica sobre su contexto social.

El Nuevo Cine Latinoamericano fue un movimiento cinematográfico interesado en articular el quehacer estético del cine con el compromiso ideológico, que se fundamentaba en

esos días en Latinoamérica tras la revolución cubana y los movimientos populares que promovían un discurso anti-imperialista y anti-burgués, que se orientaba hacia la defensa de los pueblos y la denuncia de los desmanes políticos. (Encaribe, 2015)

Este movimiento se nutría de otras corrientes como el *Cinema Novo* de Brasil, el cine revolucionario cubano y el Nuevo Cine Argentino que propendían por un cine de autor (Alejos Grau, 2012), permitiendo un acercamiento a las realidades sociales de los países latinoamericanos, cuestionando el “modo de relación de las artes con la realidad social y cultural” (Doll C., 2012, pág. 48) y poniendo en tela de juicio las formas de hacer cine que hasta el momento se hacían en Latinoamérica, movidas por deseos de entretenimiento y desde discursos hegemónicos, para repensar el quehacer cinematográfico des-

de la identidad y el cuestionamiento del orden establecido, en palabras de Jorge Sanjinés:

“Lo importante es tener claro que nuestro cine debe inscribirse en la gran tarea de construir la liberación, en el gigante esfuerzo de definir la identidad; en la urgente labor de fijar la memoria colectiva histórica, en estructurar el diálogo profundo con nuestro pueblo; en formar parte de su propia lucha; en ser un cine popular, latinoamericano, definidor de nuestra identidad.” (Sanjinés, 1984, pág. 26)

Todo ello se hizo real en una serie de películas ligadas a un contexto político, narrando fenómenos como la violencia, las dictaduras, los conflictos armados que han derivado en luchas violentas y sociales y las consecuencias que todo ello provocaba como la miseria y el paramilitarismo, tanto en películas documentales como argumentales.

Así entonces se fundamentó un nuevo cine que debía enfocarse más a evidenciar el contexto, enunciado desde la base social, desde los sujetos marginados y sin voz, que empezaba a repensar los límites entre la ficción y el documental, puesto que se hacía más importante visibilizar las realidades sociales que las historias ficcionales.

Ahora, es válido cuestionar ¿qué queda de esa ideología cinematográfica en las producciones actuales del cine latinoamericano? y ¿cómo se asume en la actualidad esa convergencia entre la ficción y el documental?

En algunas películas de hoy, se puede identificar una intención de querer narrar al otro en su cotidianidad, a partir de la necesidad de explorar su diversidad, adentrarse en su cultura, cuestionar su identidad y hacer visible, en ocasiones en modo de denuncia, las situaciones de violencia, desigualdad y pobreza.

Películas como *El vuelco del cangrejo*, *El baño del papá*, *Madeinusa*, *La teta asustada*, *La sirga*, *Los hongos*, *Cochochi*, *Heli*, *La Playa D.C.*, son algunos de los ejemplos del cine latinoamericano actual que explora ese compromiso con la realidad social, bien sea en la interacción con los elementos de la identidad o evidenciando problemáticas sociales y políticas de los pueblos latinoamericanos.

Dicho compromiso argumentativo en ocasiones termina experimentando entre los límites de la ficción y el documental. Aparentemente vemos historias ficcionales en el cine latinoamericano, pero parece que no pueden desprenderse de un contexto que si es real y que se justifica con actores naturales, escenarios y hechos que si coinciden con el acontecer cotidia-

no, es el uso de la metodología que describe Darcie Doll:

“la observación descripción, como método que pone en segundo lugar la importancia de la acción como elemento dinamizador del relato y expone la cotidianeidad radical, como una suerte de quietismo y detención en el presente, marca de las fronteras de mundos permeados por los medios de comunicación masiva.” (Doll C., 2012, pág. 52)

Esos relatos involucran por tanto una mirada casi documental de las situaciones reales sobre las que se sientan las bases de la ficción, desarrollando historias argumentales que se permean tanto de las situaciones reales, que terminan dejando de lado las estructuras clásicas ficcionales para dar realce a las situaciones mismas no contempladas en el guión, “es la alteración de una de las formas de visibilidad modernas: la verosimilitud” (Doll C., 2012, pág. 54):





“El relato solo es posible a partir de la experiencia de aquellos que cuentan sus propias historias, con sus gestos, su lenguaje, sus silencios, imprimiendo polifonía a partir de los actores naturales”. (Suárez 2010 citado por Doll C., 2012)

Es esa cuota de ficción verdadera, la que consigue que ver una película latinoamericana sea como asistir a observar un fragmento de la realidad del país del que es la película. Que más allá de la trama y la historia ficcional se evidencie a través de lo cinematográfico fragmentos de la realidad, de las formas de ser y habitar. Es quizá lo que más motiva a ver ese tipo de cine, que es poco difundido y comercializado, que poco se encuentra en internet y nunca en los multicine, pero que aceptamos con una introspección casi antropológica:

“Aquel que asiste al cine empujado por la urgencia de conocer, por la inquietud política de informarse, por la curiosidad sociológica de comprender, por la ansiedad revolucionaria de descubrir... Ese es nuestro principal destinatario.” (Sanjinés, 1984)

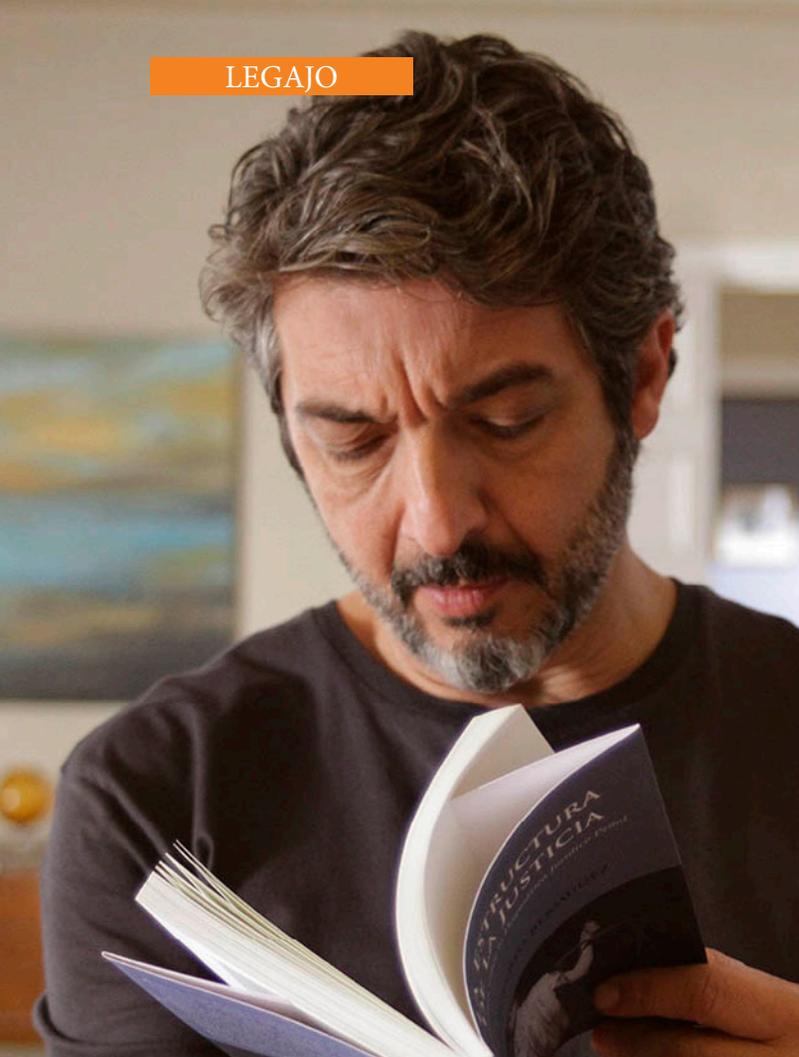
Así pues, el cine latinoamericano que pone en primera instancia el sujeto narrado en su contexto, por encima de los órdenes cinematográficos, es aquel que encuentra su sustento en aquellas ideas que el Nuevo Cine Latinoamericano fundamentaba, permitiendo que el reconocimiento del otro sea el

punto de partida de la narración, aunque ese ejercicio le implique repensarse los límites de la narración cinematográfica, llegando incluso a borrar los límites entre documental y ficción.

Es en este sentido, que se puede entrever que el Nuevo Cine Latinoamericano sirve de influencia en las narrativas actuales del cine latinoamericano, en la idea de que el compromiso del arte con la realidad social se enuncia en la cuota de realidad que se hace evidente en la ficción, en las miradas y ejercicios cinematográficos que más allá de contar una buena historia sirven de reflejo a las realidades sociales, políticas y culturales de Latinoamérica.

Referencias

- Alejos Grau, C. J. (2012). La liberación en el cine latinoamericano. *Anuario de Historia de la Iglesia No 11*, 165-176.
- Doll C., D. (2012). Un cine que politiza: estrategias “fronterizas” en una tendencia del cine latinoamericano actual. *Revista Austral de Ciencias Sociales. No 23*, 47-60.
- Encaribe. (Consultado el 2 de abril de 2015). Obtenido de Nuevo Cine Latinoamericano: <http://www.encaribe.org/es/articulo/nuevo-cine-latinoamericano/909>
- Rocha, G. (1965). La estética del hambre. *Retrospectiva sobre el cine latinoamericano*, (págs. 52 -54). Génova.
- Sanjinés, J. (1984). El cine latinoamericano ó el lugar de la memoria. *Chasqui, Revista latinoamericana de comunicación. No 12*, 24-27.



Ser argentino, una lucha que se ha tomado el cine y comido los “pochoclos”

Por Carlos Cazares. Comunicador Social - Periodista

Es la quimera del sur un ambi-pensante ser, que se sus-trajo de los rincones más apartados del planeta y se concentró en el populoso aroma del río de La Plata, allí donde la afluencia de individuos venidos de las correntosas aguas del mar báltico chocan entre sí. La suavidad del océano pacífico y la ardiente brisa del atlántico conjugaron como escenario, para un breve muestrario de coctel humano de *Buenos Aires querido*. Este consolidado de masa deforme por la

que discutían Ernesto Sabato y Jorge Luis Borges, continúa en la arena argentina, esta vez el púlpito bonaerense, como centro-magnánimo mantiene entre las cuerdas el dilema eterno del “Gaúcho” orquestado por *El Gaucho Martín Fierro* (1872), derruido en *El Aleph* (1949) y admitido en *Sobre héroes y tumbas* (1961), estratagemas del mismo sentir argentino adornado con ambivalencias del *be or not to be* de Shakespeare.

Estas instancias vieron en la narración literaria del *ser argentino*, el mecanismo por excelencia a utilizar en la primera mitad del siglo XX para responder la pregunta eterna ¿quién es el verdadero argentino? ¿El de la pampa o el inmigrante? En este sentido y con el trasegar del discurso, le llega la hora al cine, para convertirse en el medio onomástico en el que se desatará esta lucha, la cual persiste hoy con un valor agregado: “La introspección del mercado y el cine estadounidense” haciendo que la triada de la identidad argenta divague tanto como el protagonista de un texto de Joyce.

Argentina desde el siglo XX ha venido produciendo en gran medida, junto con México y Brasil, una amplia variedad de cine, consolidándolos como referentes mundiales, sin embargo, en la última década ha incluido en su industria argumentales fantásticos, económicamente hablando, con los que denotan una producción considerable. En esta medida, las historias se han centrado en la espectacularidad del ambiente argentino, su intelecto y teatralidad, demostrándose en la consecución de thrillers como la ganadora del Oscar *El secreto de sus ojos* (2010) del bonaerense Juan José Campanella, quien utilizaría a un consagrado Ricardo Darín, hoy leitmotiv del cine argentino. Este punto de partida (no debe considerarse único) proclama un nuevo elemento a la lucha Sabato/Borges. El ser argentino ahora necesitaba visibilizarse en el mundo añadiendo a su personalidad: *La espectacularidad hollywoodense*. Ha nacido el *Je suis argentine*.

Un asesino, un detective, un caso sin resolver, entre otras, son las características que han marcado las grandes producciones argentinas de algunos años atrás, *Séptimo* (2013), *Tésis sobre un homicidio* (2013). Estas con la participación estelar de Darín como el argentino a priori, el gaúcho recargado que ahora resuelve misterios como individuo macro pensante. *El hombre, en su forma extrema de cientista y filósofo, persigue las ideas puras y abstractas esos misteriosos entes que no pertenecen al mundo vivo, al confuso mundo de las vidas y las muertas...* (Sabato, *Heterodoxia*, 1953) Ernesto Sábato, vaticinaba esta disyuntiva por la que pasaría la guerra de la identidad sureña,

de la cual el cine se ha provisto con las herramientas tecnológicas adecuadas para legar el concepto que tiene de sí mismo: *El argentino prohombre*. En este ascenso discursivo, es el lenguaje que necesita ser cambiado. Antes, la literatura desdeñaba del porvenir y pasado de la nación, por lo tanto la fecunda rama de la narración ficcional necesitaría de una pizca de verdad, recurriendo así a la ineludible proscripción de la historia, lugar en donde se priorizan los ¿qué tal si? Como el delirium tremens de un historiador adicto.

Wakolda (2013), producción que reunió cuatro países (Argentina, Francia, Noruega y España), es el intento de situar en la historia, la omnipresencia gaucha. La directora, argentina por supuesto, Lucía Puenzo, quería regalarle al mundo la historia de un médico nazi, al que el planeta entero aún odia: Josef Mengele, y situarlo en la Argentina del siglo XX. Puenzo, extiende su manto en una historia retratada inicialmente de un libro, la amolda con tecnología de punta y actuaciones de lujo, para dar origen a la omnisciencia del *Je suis Argentine*. Ahora estarían inscritos en la historia mundial con una narración fantástica, en la que sólo una familia fuerte y aguerrida liderada por un verdadero gaucho resiste a las punzadas de la guerra. ...*la belleza será siempre el resultado de una realidad vista por un sujeto. Hay, por cierto, un elemento objetivo, porque nos gusta ese paisaje o aquella sonata, pero la vivencia estética tiñe ese elemento objetivo de un color inevitablemente subjetivo.* (Sabato, *Heterodoxia*, 1953)

Jorge Luis Borges idealizaba el gaucho argentino, como el partícipe y creador de este país al sur de latinoamérica, aseguraba, que este era el verdadero hijo de la pampa, el resultado del histrionismo fantástico de la estepa, la granja. Mientras que Sabato negaba la existencia de un colectivo compacto, atribuyéndole al cóctel de inmigrantes europeos el verdadero origen del argentino, que antes de estos arribos, permanecía abnegado y disuelto, siendo necesaria la multiplicidad de miradas para unificar la <Argentina>. Este eterno debate, entablado en las letras sirve de cimiento al cine de este país, para reinventar su identidad, el argentino es un ser excelso que siempre ha estado allí y no necesita de diatribas para conocerse. Algo que intenta contar Damián Sziffrón con el más reciente filme argentino *Relatos Salvajes* (2014), tenido en cuenta por los Oscar 2015 para llevarse la estatuilla a la mejor película de habla extranjera. Esta película retrata las impurezas y bajezas del ser argentino, que sólo salen a flote cuando el alma se les estropea por el accionar del mundo exterior, algo sobre lo que Søren



Kierkegaard estaría orgulloso. Allí el argentino promedio es llevado al límite, hasta que comete una locura.

Esta lid dicotómica argentina se ha tomado como escenario el mundo entero, el cine hoy como estandarte masificador, lleva a las casas y centros comerciales de todo el planeta el dilema existencial del gaucho, quien necesitó de ser espectacular; no sólo un granjero o un inmigrante, ahora es un arquitecto de su propio destino y origen de otros. ...*la realidad es la mera realidad del mundo externo, la ingenua realidad de las cosas tal como sienten nuestros sentidos y la concibe nuestra razón.* (Sabato, *Hombres y Engranajes*, 1951)

Sin darse cuenta o intuyendo de su acuciosa batalla, la cinematografía argentina se ha vestido de sistema edificante, una gran rueda en la que sus eslabones son los cineastas, adalides de la realidad latinoamericana que necesita ser contada por un argentino para concebirse como tal y descubrir de donde viene y hacia dónde se dirige. *La masificación suprime los deseos individuales, porque el Superestado necesita hombres-cosas intercambiables, como repuestos de una maquinaria.* (Sabato, *Hombres y Engranajes*, 1951) El cine es el sistema y engranaje de la historia argentina quien ha olvidado su materia prima: los argentinos.

Bibliografía

- Sabato, E. (1953). *Heterodoxia* (1991 ed.). Buenos Aires: Seix Barral.
Sabato, E. (1951). *Hombres y Engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral.



Un lugar sin límite, un diálogo acerca de cine mexicano

Por Shannon Casallas y Francisco Rodríguez.

Estudiantes de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Inglés de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Entre los cinéfilos en los días posteriores a la entrega de los premios Oscar se debatió el reconocimiento de “Birdman” como mejor película. Hablamos con amigos acerca de la propuesta del film, entre nosotros surgió una discusión basada en preguntarnos si el éxito de la película podía ser o no considerado un mérito del cine mexicano. En cafeterías, caminatas por la séptima, y el transmilenio, no dejamos de discutir nuestros argumentos. La discusión no quedó zanjada, sin embargo llegamos a un acuerdo el cual consiste en una aproximación a lo que entendemos por cine mexicano en la actualidad.

Reconstruimos el diálogo partiendo de la tesis que el cine mexicano es un referente cuando se analiza la historia del cine. Para desarrollar esta tesis, presentaremos una discusión en la cual dos posturas aparentemente antagónicas convergen en preguntarse ¿qué es lo que podría considerarse en la actualidad la identidad del cine mexicano? La primera postura argumenta que la nacionalidad de directores, actores, u otros artistas en una producción cinematográfica, no determina la

identidad nacional de un film. La segunda postura sustenta que la identidad de una producción, en este caso el cine mexicano, se funda en la manera en que la cultura a la que pertenece ha permeado y permea el lenguaje audiovisual. Como producto de este diálogo concluiremos que el lugar geográfico en el cual se enmarca el estado mexicano y su lengua, no son suficientes para determinar su identidad nacional, puesto que ésta es dada por la influencia que la cultura mexicana ha tenido en obras cinematográficas alrededor del globo.

La primera postura se pregunta por las razones para determinar la nacionalidad de un film, para ello desarrolla las siguientes ideas. En primer lugar, afirma que no porque los principales actores de un film o los miembros de la producción, a nombrar: el director, el productor, el guionista, y demás involucrados, sostengan la nacionalidad mexicana, significa que la obra sea mexicana. Por ejemplo en Birdman, su director Alejandro González Iñárritu es de origen mexicano, al igual que los guionistas, pero los actores son foráneos en su totalidad (americanos y australianos) y el lenguaje en el cual



se presenta es inglés, lo cual pone en duda la afirmación de ésta como propia del cine mexicano. Otro ejemplo reciente es *Gravity*, ganadora del Oscar en la categoría de Mejor Película en el año 2014, su director Alfonso Cuarón es mexicano pero los actores principales, Sandra Bullock y George Clooney, son ambos estadounidenses. Esto no significa que la producción sea americana pero tampoco se puede dar por sentado que sea mexicana. Por lo tanto, no es suficiente la nacionalidad de un artista, como es el caso de éstos directores, para etiquetar a una película como mexicana.

En segundo lugar, algunos artistas que han sido galardonados con la estatuilla como Lupita Nyong'ó (en la categoría de mejor actriz de reparto por su trabajo en la película: "Twelve Years Slave" en el 2014) y Anthony Quinn (también en la categoría de mejor actor de reparto por las películas: ¡Viva Zapata! en 1952 y *Lust for Life* en 1956) sostienen doble nacionalidad. En el primer caso Nyong'ó es mexicana y keniana, y en el segundo Quinn era mexicano y americano, pero sus vidas y trabajo no fueron ni han sido en México. Esto significa que la ciudadanía es un hecho meramente superficial en lo que se refiere a la identidad del artista y la obra.

En último lugar, existen las coproducciones internacionales, estos films errantes que no tienen o no saben de un lugar de procedencia sino que se nutren de la historia y la tradición cinematográfica global. El primer ejemplo es dado por *Babel*, dirigida por Iñárritu en el 2006. Ésta nos muestra un collage de locaciones: Japón, Estados Unidos, México e Irán con actores de varias nacionalidades y de colores diferentes en su interpretación, ¿cómo atribuirle a esta película la nacionalidad mexicana sólo por la procedencia de su director cuando lo que la hace una pieza única es la multiplicidad que la compone? Otro ejemplo de las producciones parias de la industria es *El Laberinto del Fauno*, dirigida por Guillermo del Toro y estrenada en 2006, ésta se localiza en España y recrea en una narración fantástica, la historia de la Dictadura Franquista. ¿Podemos decir que sólo porque del Toro es mexicano la película es mexicana?

En contraste, la segunda postura surge de la pregunta ¿cuándo un film es considerado mexicano? Para responderla, afirmamos que la identidad del cine mexicano se evidencia en la influencia de sus artistas y obras en la historia del cine mundial a través de su sofisticación y estilo narrativo. Primero,

reflexionaremos sobre los posibles motivos que se encuentran detrás de la obra de un artista. Los artistas no son seres alejados de un contexto o una realidad, por tanto su creación siempre estará vinculada a una realidad social y temporal según la cultura de la cual hacen parte. Un ejemplo que nos permite entender este postulado puede ser visto en la obra de Arturo Ripstein, este autor procede de una tradición audiovisual que data de los años sesenta cuando su padre producía los films de Luis Buñuel, en los cuales él hizo parte del crew. La obra de Ripstein dio inicio con “Tiempo de Morir” (1965), que cuenta con la participación en el guion de C. Fuentes y Gabo, en ella se narra la historia de un hombre que vuelve a su pueblo para reconstruir su vida. Este relato se ve plagado de elementos que hacen parte de lo que se denominaría en el campo de la literatura como “Realismo Mágico”. La obra de Ripstein nos ofrece a lo largo de cinco décadas una multiplicidad de historias que toman elementos propios de la manera de representación de los pueblos latinoamericanos frente a su realidad.

Segundo, el cine mexicano como lo vimos en el párrafo anterior, abarca la obra de autores foráneos como lo son Luis Buñuel (nacido en España) y Sergei Eisenstein (nacido en Rusia). Luis Buñuel desarrolló parte de su carrera en México ¿podríamos entender a Buñuel como un cineasta mexicano a pesar de no haber nacido allí?, es la misma situación con Eisenstein, nos preguntamos ¿“¡Qué viva México!” puede ser

considerada una película mexicana? Estos dos maestros del séptimo arte dejaron huella en el cine mexicano, de eso no hay duda, sin embargo su pensamiento y propuesta artística difícilmente puede ser enmarcada en las fronteras de México. Puesto que estas historias a pesar de ser recreadas en la cotidianidad de sus calles dan cuenta de la sensibilidad humana independiente de cualquier contexto. Entonces vemos como movimientos cinematográficos liderados por estos artistas tomaron de manera consciente recursos propios de la cultura e industria audiovisual mexicana para la realización de su obra.

Ahora pasaremos al tercer argumento de esta postura, éste se basa en exponer la rebeldía del cine mexicano frente a sus arquetipos culturales como una constante a lo largo de su historia. Para ejemplificarlo recurriremos a la obra de los Hermanos Alfonso y Jonas Cuarón. Estos artistas desarrollaron parte de su obra en las fronteras de México siendo reconocidos en su país e internacionalmente por “Y tu mamá también” (2001), película hablada en español y que obtuvo una nominación en los premios Oscar del 2003 por Mejor Guion Original. Ésta puede ser descrita como un *road movie* en el cual dos jóvenes emprenden una aventura acompañados de una mujer mayor que se encuentra al borde de la muerte. Vemos como a pesar de mantener su lengua materna, la historia hace referencia a una situación que puede ocurrir en cualquier parte del globo, y no necesariamente es encasillada en el folclor y estereotipo mexicano. Esta ruptura con los imaginarios de su pueblo se ve evidenciada en un film precedente como lo es “Grandes esperanzas”, película basada en la obra de Charles Dickens y recreada en el Mississippi. Finalmente, en 2014 Alfonso Cuarón obtiene el Oscar como mejor director, algo inédito hasta ese momento para un director con esa nacionalidad, con el film “Gravity” recreado en el espacio, lo cual hace evidente la riqueza narrativa de su obra en cuanto a la representación de mundos imaginados.

Vemos como el lugar geográfico de un país y la nacionalidad de los artistas no son referentes suficientes, ni son límites para enmarcar y determinar la identidad de una obra sin importar los genios creativos que participen en su creación y producción. Por el contrario, es este origen el que le permite al film aventurarse a cruzar fronteras que lo llevan a mundos intangibles, sin embargo la obra es marcada por la tradición cultural del autor evitando perder su génesis y motivación de carácter personal. Entonces, el cine mexicano puede ser entendido como una influencia que permea el lenguaje audiovisual a través de sus desafíos.

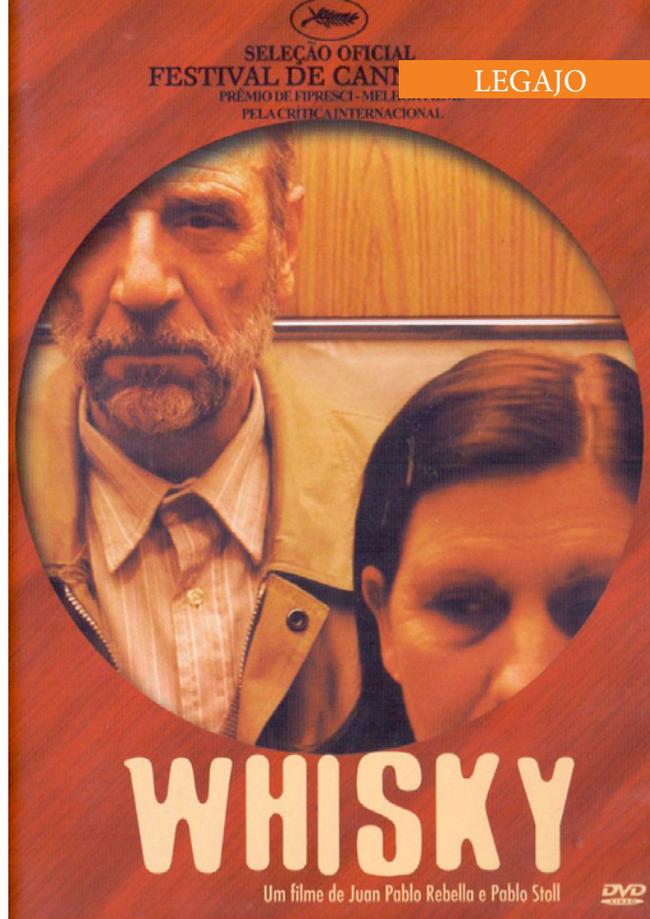


Nuestro cine latino

Por Vicky Valencia Robles
Coordinadora Cine Club U.T.

Escribir sobre el cine latinoamericano, con todo lo que en la actualidad hay que decir de él, ha sido difícil y complicado, por la desigualdad de la producción que se traduce en creación de un sin número de películas de más de quince países, muchas de las cuales, después de cien años de la invención del cinematógrafo, realizan su primer filme, como es el caso de Paraguay. También se habla de desigualdad porque no toda la producción de cine es de buena calidad; por otro lado, se produce el fenómeno de que cada cierto tiempo hay una oleada significativa de trabajos, que a pesar de su ninguna o poca distribución, difícil de entender en una época de avances tecnológicos en las comunicaciones, los latinoamericanos llegamos a conocerlas de últimos, ya que nuestras producciones cinematográficas, la mayoría de las veces, sólo las podemos ver si asistimos a festivales o porque esas películas son galardonadas con premios de prestigio internacional y entonces, así sí saltan a las carteleras del mundo. Pero lo que se considera más peligroso en esta enumeración, es que no existen estudios sobre los productos cinematográficos latinoamericanos, sino que nos quedamos en las simples críticas, que ayudan sólo a las taquillas y a los productores, para recuperar las altas financiaciones, teniendo en cuenta que los filmes son considerados mercancías en este sistema económico que padecemos.

En algún momento de finales de siglo XX se habló de “un nuevo cine latinoamericano”, ahora, cuando en los dos últimos años, los directores de esta parte del mundo han terminado por ser reconocidos mundialmente, ¿podemos volver a hablar de “un nuevo cine”? ¿de un cinema nuevo?, se establecen denominaciones que encasillan. Más bien, para el arte en general y para el cine en particular, que se hace siempre con el vaivén de los movimientos sociales, determinémoslo, para no confundirnos. En un continente como el nuestro, que tiene en su territorio a Estados Unidos, el cine latino se hace desde allí, hacía abajo y contra viento y marea, empezando por el cine chicano, tomando como habla el español, así las producciones se deban traducir a otros idiomas. Debemos seguir llamándolo cine latinoamericano, definición más precisa, porque cobija la perspectiva de analizar la producción como la ha titulado



Candilejas: “desde el Río Grande hasta la Patagonia”, incluyendo el idioma como línea clave, para englobar en él, todos los directores y directoras de este continente, así hagan sus producciones desde Europa o desde los E.U, como el caso de los mexicanos, Guillermo del Toro, en España y las de Alejandro González Iñárritu o Alfonso Cuarón, estos dos últimos, que la hacen en E.U. y que han sido ganadores de premios internacionales en los dos últimos años.

Sin lugar a dudas, el cine realizado en Latinoamérica en las últimas dos décadas, ha despertado mucha curiosidad y ha generado la aparición de artículos, estudios, ensayos a su alrededor, muchos de los cuales citaremos, porque compartimos las opiniones que contienen por llamar a la profundidad de un análisis que estamos en mora de hacer.

Partamos que desde el año 2000, el cine latinoamericano ha tomado fuerza, pero en el 2013, las palabras de Alberto Barbera, director artístico de la 70ª Muestra de cine de Venecia, declaró: “El futuro del cine no está en China, sino en América Latina, una tierra donde están sucediendo muchas cosas”. También en su momento, Antonio de la Torre actor y periodista

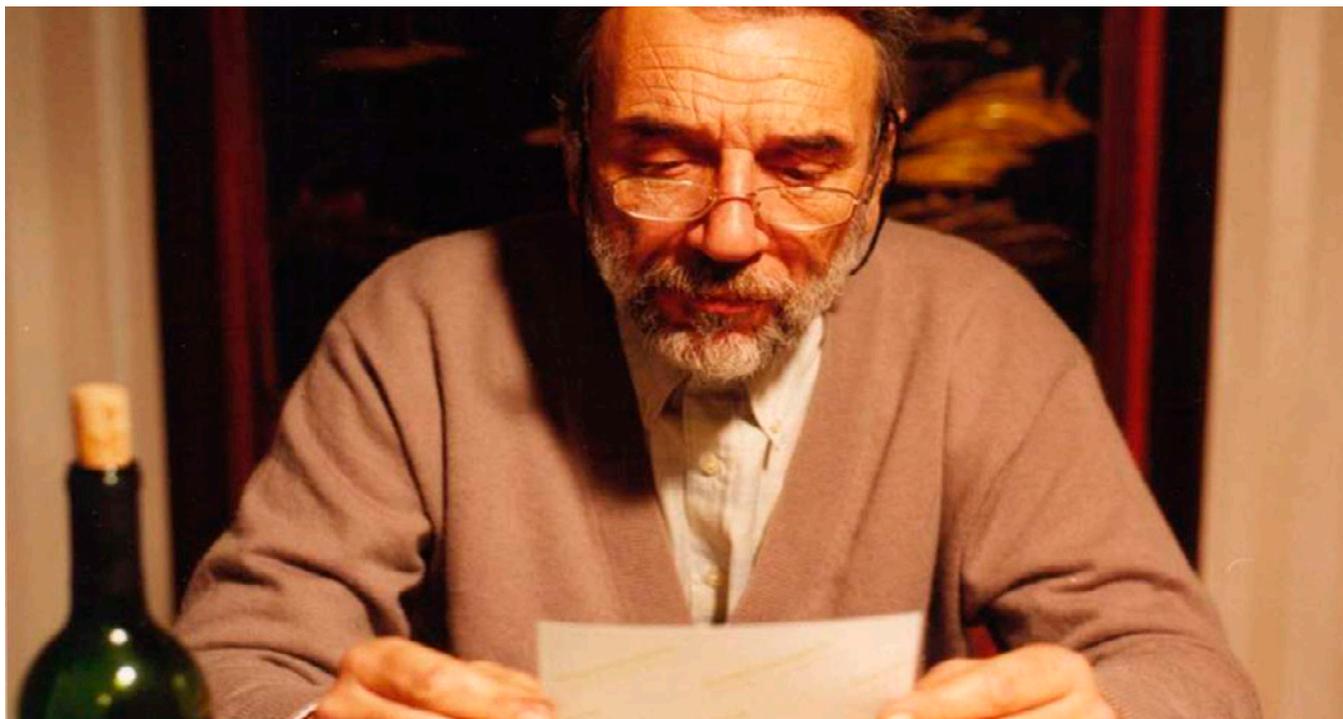


ta español, durante el desarrollo del Festival de cine de Huelva, manifestó “que el cine latinoamericano es el futuro”. Estas dos frases han convocado a tener en la mira estas producciones ya que para los años 2000 en adelante, con películas como “El Laberinto del Fauno” de Guillermo del Toro; en el 2014, con “Interestelar” de Alfonso Cuarón, y en el 2015, con “Birdman” de Alejandro González Iñárritu, nos hacen ver que lo mejor del cine mundial atraviesa por las lentes de los creadores de América Latina, después de que “han tenido que sufrir décadas de soledad y de subdesarrollo audiovisual”(1). Ya en este año, el 2000, el cine nace en muchos de los países de la región y en otros, los que han mantenido una industria del cine, hay una renovación constante. Sólo en Colombia existen más de 300 festivales de cine, en la región unos 100 más, que han cobrado mucha importancia y que se han convertido en la vitrina del cine realizado en América Latina, son los únicos que aseguran la distribución de películas “realistas, independientes, personales y de nuevos realizadores”(2).

No necesitamos un cine lleno de clichés, los directores latinoamericanos hacen uso de estéticas narrativas simples, apelan a historias cotidianas producto de “cines imperfectos”,

como los del “Cinema Novo Brasileiro” de los años 60, pero que son el producto “de una nueva generación de directores, usando las posibilidades abiertas por la tecnología digital”. Jesús Martín Barbero, ya planteaba que “las mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad, no de la mano del libro, sino de la tecnología y los formatos de la imagen audiovisual”.

Otros pensadores han desarrollado categorías como la de Peter Brooks para el cine latinoamericano, la de “la imaginación melodramática”, que es una forma, un estilo de contar las peripecias de nuestras naciones, a través de ese melodrama. Usándolo como una matriz narrativa que trasgrede los esquemas, que es usado como género, pues los seres humanos tienen lugar en un tiempo cotidiano a través de una narración en perspectiva que nos deja ver el mundo de nuestra modernidad como la experiencia de estar en él y actuar en él, de sufrir de él”. El uso de los avances tecnológicos ha posibilitado que surja el cine en Guatemala, Honduras, El Salvador, Costa Rica, República Dominicana, y los que emergen son “cines nacionales”, que reflejan historias sociales, suprimiendo cada vez más, la brecha entre el documental y la ficción. El cine latinoamericana-



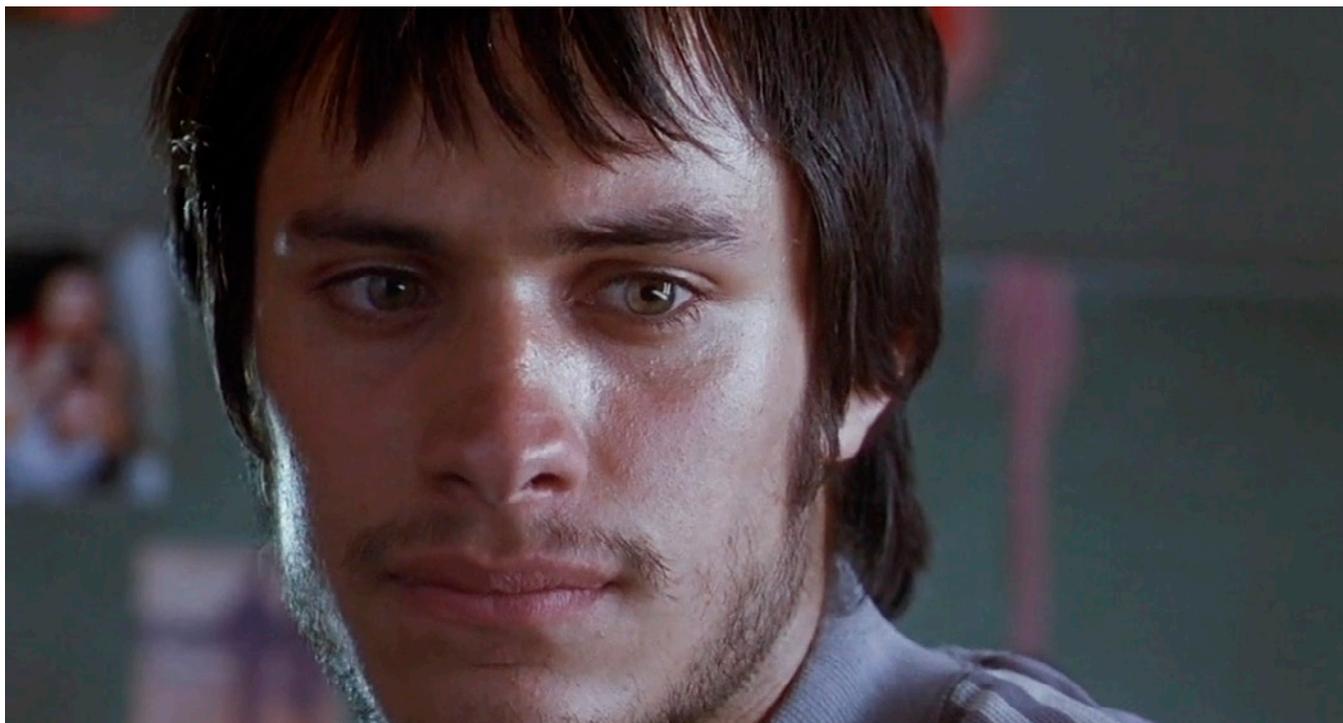
no es un cine con estilo y personalidad propia, que sólo se da en estas latitudes, porque existe un dualismo, imaginación-realidad, que “desaparece en América Latina cuando se reemplaza una identidad substancial o formal por una identidad narrativa que no puede ser exenta de reflexiones”, porque se tiene un fuerte vínculo con la vida y la sociedad y ese vínculo es de carácter narrativo y esa unión vale, no sólo para los individuos sino para las comunidades, independiente del uso de diversos registros que se constituyen en su identidad a través de las historias que cuentan de “sí mismos”, sobre “sí mismos”.

Lo *melodramático* siempre ha tenido la connotación para los latinos, de lo sentimental y afectivo, por medio de las historias de amor pero también de los rompimientos, de las experiencias cotidianas en un escenario bien importante: las ciudades latinoamericanas, que no serán nunca iguales a las de cualquier lugar del mundo. Se cuenta en las películas de factura latina, la realidad, desde finales del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI.

Para buscar un análisis serio del cine latinoamericano, tenemos que articular el melodrama con la fase actual que atraviesa la modernidad, con los rasgos de identidad so-

cial-nacional exhibidos y contruidos en las realizaciones cinematográficas de América Latina.

En un artículo publicado como ensayo, por Claudio Salinas Muñoz, en la revista de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el 2010, da cuenta de esta discusión y permite entender por qué cada cierto tiempo -y así pasará siempre en el futuro- el melodrama y la modernidad irán cogidos de la mano en el momento de hacer estudios sobre el cine latinoamericano. Él retoma análisis anteriores del mismo tema, pero profundiza tomando por ejemplo tres películas, a las cuáles en forma atrevida se le agrega una más: estos tres filmes son: “Amores perros” de Alejandro González Iñárritu (México 2000), “Sábado” de Matías Bize (Chile, 2002), “Whisky” de Juan Pablo Rebella y Juan Pablo Sthol (Uruguay, 2004) y, la agregada, “Relatos Salvajes” de Damian Szifron (Argentina, 2014). Todos estos filmes están arropados por lo afectivo y lo emocional, por el melodrama y la modernidad de la sociedad, por la “estructura de sentimientos” que permite observar el pensamiento latinoamericano” tal como es pensado, una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada, todas pegadas a ciudades, en su orden: Méxi-



co D.F., Santiago, Montevideo y Buenos Aires, contadas desde lo melodramático, en tanto “estrategia de narración”, como una manera de narrarnos, de escenificar la vida misma desde la vida cotidiana, territorios en los que habita el sentido común en una sociedad. Estas afirmaciones sólo pueden ser posibles si consideramos a las imágenes como acontecimientos visuales inmersos en ciertos marcos culturales, a partir de los cuales se crean y discuten los significados. Las películas numeradas están inscritas en las prácticas sociales y significativas, entendido el melodrama, como un género connatural al carácter de nuestras sociedades. Por eso, nuestros productos filmicos desde su sentir, no pueden desarrollarse de la misma manera como por ejemplo, un filme de Kim Ki-duk.

En “Amores Perros”, es la fatalidad, el amor y las pasiones sin control, la traición filial y la desilusión, como el motor de acciones y secuencias, personajes sin categoría, es decir *el melodrama de la sociedad*, en cuadro coral.

En “Sábado”, es la interrelación de lo melodramático teniendo en cuenta las relaciones contemporáneas de las parejas con la institución familiar, es decir, *el melodrama de las subjetividades*, donde la familia como institución ya no es lo que era,

y lo que es peor, ya no lo será.

En “Whisky”, es la rutina de la vida, la rutina de los afectos, la rutina de la producción, vista desde la decadencia del desarrollo capitalista, a través –irónicamente– de una fábrica de medias, o sea **el melodrama de la producción** que permea a los individuos, desde la edad, desde las crisis personales, desde las creencias establecidas, hasta el punto de tratar de convivir a la fuerza por conveniencia.

“Relatos Salvajes”, que es la imbricación de los odios, las venganzas, y la sangre, la falta de sentimientos, la intolerancia, que podría catalogarse como *el melodrama de los sentires o de los sentimientos*. Raymon Williams ya nos hablaba en “Marxismo y Literatura” del “sentir”, cuando se trata de que nos interesen los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente y las relaciones existentes entre ellos, con las creencias sistemáticas o formales que en la práctica son variables, incluso variables históricas.

Los nuevos creadores latinoamericanos, como dice Marta Ligia Parra: “adoptan los géneros a los propios relatos y son capaces de reinventarse”, como el cine mexicano, por ejemplo o el realizado por mujeres, que ha florecido con éxito rotundo,

como el de Alicia Sherson, Claudia Llosa, María Gamboa, Lina Rodríguez, y otras,

No es “un nuevo cine”, es una nueva oleada de obras muy sugestivas, con “un realismo impregnado a veces de extrañeza, poesía y desencanto” (3). Personajes desarraigados y tristes, esperando siempre, la mayoría de las veces, jóvenes, pobres, desencantados y sin futuro.

Sabemos por la factura de sus películas, que el nivel artístico y de producción del cine latinoamericano ha avanzado mucho, y “está pasando probablemente por su mejor momento” (4). La creación de directores con oficio que aman lo que hacen, desde construir guiones sólidos, porque además cuentan con historias sacadas de la realidad, personajes que sólo se dan en este continente, grandes escenarios naturales y variados espacios geográficos, directores y en general hacedores formados en estudios profesionales de la imagen que cambiaron sus modos de producción y coproducción y en muchos países lograron ser financiados por sus gobiernos.

Ya desde el año 1926, Robert Flaherty había dicho que “los filmes verdaderamente grandes están por hacerse. No serán obras de las grandes firmas, sino de los aficionados en el sentido literal de la palabra: de la gente apasionada que emprende las cosas sin afán mercantil; y estas películas serán portadoras de arte y de verdad”.

“Sin duda en la última época hay muchas películas latinoamericanas, ‘pequeñas-grandes’ cintas portadoras de arte y de verdad, surgidas de un verdadero amor por el cine, de una auténtica vocación y necesidad de expresión a través de las imágenes en movimiento. Películas que renuevan la mirada, que iluminan algún aspecto de la realidad y de nosotros mismos y que han descubierto espacios inéditos y remotos de

la geografía regional” (5), agregándole que empiezan a conquistar la pasión por este lenguaje del siglo XXI, en nuestro corazón.

Tratamos de hacer una mirada juiciosa del cine latinoamericano actual, porque no es realizar obras cinematográficas porque sí, o analizarlas someramente como un ejercicio establecido de darles el espaldarazo para que recobren el dinero invertido en ellas, todas tienen un asidero anclado en la realidad, por eso el cine latinoamericano a diferencia de otros, debe ser concebido como proyección social, esa es su única razón para poder existir.

Citas

(1, 2, 3, 4 y 5) Parra, Martha Ligia, “Latinoamérica es Protagonista”. Revista Kinetoscopio N° 109, Páginas 32 y 33. Ed. Centro Colombo Americano de Medellín. Marzo de 2015.

Bibliografía

- Barbero, Jesús Martín, *Televisión y Melodrama, Los ejercicios de ver: Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.
- Brooks, Peter. *Conversaciones con Peter Brooks, Más allá del espacio vacío, sobre teatro, cine y ópera (1947, 1987)*, Editorial Alba, Barcelona, 2001.
- Parra, Martha Ligia. “Latinoamérica es Protagonista”. Revista Kinetoscopio N° 109. Editorial Centro Colombo Americano de Medellín. 2015.
- Salinas, Muñoz Claudio. *Ensayo sobre el cine Latinoamericano*. Revista Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de filología, Instituto de Estética, 2010.
- Williams, Raymon, “Marxismo y Literatura”, Editorial University Press. Londres, Nueva York, 1977.



Trípode latinoamericano: Aproximaciones de teleobjetivo a tres momentos del cine latinoamericano

Por Jonathan Castro

Tutor Talleres de apreciación cinematográfica

Mientras unos se despiden del lenguaje (Godard) y a otros se les adjudica la reinención del arte como a Dolan, la crítica fascinada y un tanto apresurada marca la pauta. Gajes del oficio dirán algunos. Con el sagrado corazón en sus plumas, enfilan líneas a favor y en contra de tal o cual cinematografía. Ese es el oficio, generar tensiones, poner debates que estaban en cola y generar la discusión.

En América Latina la crítica se ha caracterizado por una amalgama periodística que funda un estilo propio, pero el objeto de este pequeño artículo no es la crítica, sino su materia, el cine. Para este caso, hablar de la cinematografía latinoamericana abre un abanico de posibilidades cuyas características son similares a un caleidoscopio.

Si nos propusiéramos identificar de la mano de los historiadores del cine latinoamericano tres momentos de la cinematografía latinoamericana, tendríamos las siguientes coincidencias:

Un primer momento, el de los pioneros y sus vistas tomadas a lo largo y ancho del continente, cuyo carácter colonial

se hace evidente en las empresas y aventuras de estos operadores y empresarios.

El despegue de algunas industrias continentales se debe a capitales originarios de Europa, pero recordemos que la carrera técnico-científica que da origen al invento, está soportada por toda la acumulación originaria de capital que le permite a Europa erigirse como rectora de los destinos de la humanidad, al punto tal de declarar con la sentencia hegeliana de los pueblos sin historia, la condena de los extramuros de occidente.

Pero ni Hegel ni Europa tuvieron razón, afortunadamente, las tantas narrativas que emergieron como el agua de este lado de la tierra fueron moldeando con su arcilla los rostros de quienes componen ese mosaico de imágenes. La historiografía dedica páginas enteras a buscar ese origen y esencia del arte, el relato de la caverna platónica será para algunos el origen mítico del cine, para otros está en la linterna mágica y los dispositivos mecánicos -que a la perspectiva de muchos envilecieron a la sociedad europea del siglo XVIII y recibieron el nombre de juguetes ópticos-, sin embargo todos coinciden en una mo-

nolítica rueda que lleva a pensar que el cine ha sido uno y no queda nada más por decir.

¿Si el cine tiene una fecha de nacimiento, tiene una fecha de caducidad? El Godard de hoy no se bañará dos veces en el mismo río, sus bodas de plata con el cine conducen a pensar que más que una despedida, es una apertura, si la novel vague a mitad de camino ha decidido poner en entredicho las reglas del cine, uno de sus hijos más queridos ya lo había pronunciado. En sus *Historias del cine*, Godard pone a rodar esa memoria fragmentada que es el cine y las múltiples historias que el espectador construye. Entrelazando imágenes y fragmentos, sonidos y diálogos insiste Godard en las historias del cine con s.

Un segundo momento conecta con una pluralidad tardía para los europeos, que permite reconocer en las revoluciones, Cubana del 59 y Boliviana del 52, dos hitos históricos que proporcionan las condiciones para la emergencia estética y creativa del continente en el cine. Antes el canibalismo cultural operaba, como opera a la fecha, la reapropiación de variedades y demás géneros de origen europeo aseguraban el negocio en países como México y Argentina, que posteriormente califican su quehacer e inauguran una tendencia propia que les permite despegar como industria.

Las cinematografías andinas y caribeñas inician una búsqueda de una estética propia, lo que la crítica denominó como el Nuevo Cine Latinoamericano no era otra cosa que distintas tendencias que convergían en la denuncia social, la transfor-

mación política y la reivindicación del arte como transformador del sujeto, así surgen los cines imperfectos, la dialéctica del espectador, el tercer cine, todos apoyados y en permanente diálogo con presupuestos estéticos vanguardistas como los rusos de los años 20 y el neorrealismo italiano de las posguerra con gran acogida en el continente, tanto del público, como por parte de los realizadores.

El documental se consideró entonces como el sacrosanto género cuya característica principal era develar la verdad y hacerla indiscutida, su carga ontológica fue sobrevalorada, sin embargo algunas variantes emergieron, puestas en escena con testimonios in situ alternaron en películas de Martha Rodríguez, Glauber Rocha.

Con todo esto se fue perfilando un cine con una impronta documental, que condenó a la opacidad otras maneras de narrar como la argumental. ¿Acaso en la película de Arzuaga *Raíces de Piedra* no se ponen de manifiesto las condiciones en las que habitan los fabricantes de ladrillo de Bogotá?, *Chircales*, magistral y rigurosamente, expone más que los motivos de esas condiciones de producción del ladrillo, esta pieza monumental ha sido objeto de mayores análisis y disertaciones que la película de Arzuaga. ¿No es esto sintomático de la crítica y los académicos en América Latina?

El tercer momento está marcado por el desarrollo tecnológico y la apropiación técnica del dispositivo en América Latina, estos paradigmas del nuevo cine terminaron siendo otras





narrativas muy importantes que han contribuido -y aun lo hacen- a formar y a cuestionar a una nueva generación de cineastas que con el apoyo técnico y tecnológico y todo el acervo creativo, proporcionan grandes historias que generan grandes implosiones, es el caso de un Amat Escalante que a través de su apuesta hiperviolenta cuestiona el fantasma nacional mexicano al que se adhirió la subcultura mafiosa y narcotraficante generadora de narrativas que negocian con la tradición.

Larraín en Chile es otro caso excepcional dado su lugar de enunciación, vimos en la película *No* cómo echaba mano de recursos técnicos y estéticos para generar catarsis en el espectador chileno y latino que asumía una paleta de color y una estética de la televisión adoptada por la dictadura como el formato estándar. En *No* vimos esa transacción de códigos culturales entre una izquierda anquilosada en discursos perpetuos y una derecha arraigada en el poder y unas estructuras asfixiantes. Hoy por hoy estas historias que entremezclan las imágenes documentales de la época y las puestas en escena de

estos directores, dan cuenta de un diálogo intergeneracional, el mismo Larraín lo dijo en la Berlinale, él es más directo, no tan elegante como Patricio Guzmán, quien se mantiene firme y vigente en su trabajo y reflexión sobre el Chile de hoy, ayer y siempre. Y así lo reconoció el jurado en Alemania al premiar la película *el club*, última producción de Larrain.

Así mismo surgen cineastas jóvenes que a través de su trabajo dejan entrever esa búsqueda del quehacer latinoamericano, Adrián Saba en Perú con *el limpiador* ha reflexionado sobre una Lima desolada. La vida y la muerte, temas que han acompañado a la urbe y sus representaciones en la pantalla, ponen de nuevo a jugar géneros tan clásicos como el cine negro en las pantallas de América latina, *el survival noir* argentino es un ejemplo de ello. De igual manera, Juan Daniel Molero premiado este año en Rotterdam, recuerda que el cine latinoamericano ha proporcionado y proporciona reflexiones demasiado urgentes sobre el lenguaje como para no tomárselas en serio, interesante resulta este tránsito de esas realidades

constituidas a través de la lente que dan continuidad a estas identidades resignificándolas y retroalimentándolas.

Es importante reseñar cómo a través de la reapropiación de géneros como el terror y el slasher se narran temas de interés local o nacional, encontramos obras y directores como Fernando Vallejo y su película *la tormenta*, hasta trabajos más recientes como el de Palito Ortega Matute, un artista y cineasta ayacuchano que a través de estos géneros resuelve sus inquietudes artísticas (ver *La Casa Rosada* y *El Rincón de los Inocentes*). Ortega vuelve su cámara para catalizar los fantasmas del conflicto político militar degradado entre sendero luminoso y el estado peruano, sus actores, no actores, han experimentado en sus cuerpos los rigores de la guerra, o qué decir de la belleza y la magnitud del trabajo de una mujer como Paz Encina, quien con su primer largometraje nos ubicó a los latinoamericanos sobre *la hamaca*, a la espera de que nuestras guerras terminen para abrazar al ser querido, las fratricidas guerras que han alimentado para avidez de unos y para tranquilidad de otros, esas miles de historias y lugares en que se entrecruza ese sentir de América Latina. El trabajo de esta directora paraguaya es prácticamente un gimnasio de la memoria.

No hay que esperar a que una academia tan “formolienta” como la norteamericana reconozca el trabajo de los latinoamericanos, Iñarritu, Cuarón y el Chivo, toda una serie de artistas, técnicos y actores de este lado de la frontera que han alimentado esa industria por siglos. Por cierto, ya no es tan curioso que películas que fundan su reflexión en algunos temas, gocen de gran despliegue mediático solo por provenir de los centros de producción narrativa, si *Boyhood* de Richard Link Leiker fue un proyecto de 12 años, hay que dejarse perder en los fotogramas de *16 memorias*, la película montada por el director antioqueño Camilo Botero, cuyo material de grabación sobrepasa los 20 años de filmación, realizados en formato de 16 milímetros.

Tales situaciones no son de extrañar porque los temas los ponen los cineastas y los visibiliza la prensa y la crítica, esto no es otra cosa que las estrategias discursivas que despliega el canon, ya lo reseñó Juana Suárez con la película *María llena eres de gracia*. En ese flujo transnacional, este film gozó de reconocimiento por la academia y la crítica norteamericana y una película como *el amor, las mujeres y las flores* de Martha Rodríguez, que explora el tema del trabajo femenino y el mo-

nocultivo, no tuvo tal consideración, lo que no dice nada del trabajo y la apuesta ética y estética de esta última realización.

Mucho se oye sobre ese momento especial de nuestra cinematografía, algunos no pasan de coqueteos con un “mercado emergente”, término tecnócrata de esos lobos disfrazados de productores, lo que camufla esta categoría no es otra cosa que el abaratamiento de costos de operación y un sobre-incremento indiscriminado de ganancias para las casas matrices productoras, no hace falta volver a los postulados del Nuevo Cine Latinoamericano para darnos cuenta de que de nuestra creatividad otros quieren hacer negocio. Y cómo no, si perfilan nuestros territorios como locaciones ideales, la utopía de Tomas Moro les quedó corta. En últimas, el cine también es una industria, sin embargo el modelo que se perfila para nuestras cinematografías es un modelo de maquiladora que se aprovecha de la flexibilización legislativa en el campo y las zonas grises generadas en las últimas leyes de cine promulgadas en Latinoamérica.

Entonces nuestro cine siempre depende de las tres patas del trípode, producción, distribución y exhibición, y es allí donde se ubica su espesor cultural, pues el cine de América Latina constituye eso que el profesor Luis Dunno Godberg ha denominado *la mirada al margen*, una mirada en permanente relación con el poder y las estrategias que este último despliega. El cine, la fotografía y demás discursos visuales, generados en América Latina, constituyen una mirada al margen: perspectiva periférica que, a un tiempo, genera sus propias subalternidades, dado que nuestra cuota de participación en el mercado simbólico de imágenes va en aumento, otro elemento que no debe dejarse al garete.

Son tantas historias las que se han llevado y se llevan a la pantalla en este continente, que al igual que la película de Godard vuelven a mí en flashes, en cortas imágenes, aquí los dejo con algunas, *Como era de gustoso eu mio francés*, *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, *Nuestra voz de tierra memoria y Futuro*, *Tire die*, *Relatos Salvajes*, *La Muerte de un Burócrata*, *Riochiquito*, *La Ciudad y los Perros*, *El limpiador*, *Insurgentes*, *También la lluvia*, *Inkarri*, *Biopic*, *25 watts*, *Club sándwich*, *Pelo malo*, *el Pez que fuma*, *Pasado el Meridiano*, *Heli*, *Los Bastardos*, *Madeinusa*, *La Hamaca Paraguaya*, *Nostalgia de la luz*, *No, Gloria*, *Play...*



Política y sentimiento en mis documentales

Por Diego García Moreno

Director, guionista y productor de cine y video documental

Hace unos cinco años me invitaron a hablar sobre política y documental en un encuentro en el día nacional del cine en un auditorio del Banco de la República en Bogotá. Escribí mi ponencia y la leí ante un público “especializado” en el tema.

Desde entonces el texto ha reposado en algún anaquel digital dejándose moldear por los avatares del tiempo, por las nuevas películas que he realizado, por los experimentos de distribución alternativos en los que me he embarcado y por los azares del país. ¿Habrà madurado o envejecido el texto? ¿Tendrà todavìa alguna pertinencia? Ustedes me dirán.

Hay quienes proponen borrar a Colombia (ColoNbia) de la faz de la tierra. ¡Cómo sería de aburrido este mundo sin ese país donde las fuerzas telúricas de su territorio, la bondad y el maniaco-depresivismo de sus gentes, la hipocresía de sus leyes, instituciones y políticos, más el jus-

tificado miedo con que siempre nos despidе la mamá cuando salimos a la calle, nos colocan en un estado de constante erisipela artística o salpullidos creativos! ¿Qué sería de este mundo sin esas ganas de irse uno para allá a tomarse unos súper jugos y a deshacerse sudando en un buen baile?

Esa palabra ColoNbia que hace referencia a un descubridor o a una tripa que desemboca en un orificio del cuerpo, que denomina a un territorio y a una sociedad medio podrida, me ha hecho flotar tanto que me dio como un antojo de descifrarla, de comprenderla, pero al ver que era imposible, opté por cambiar de táctica. En vez de fumigarla, a mí se me ocurrió, casi sin darme cuenta, que lo mejor era re-inventarla.

¿Cómo re-inventarla? Generando una forma a partir de lo que me ha correspondido recibir: datos, regaños, informaciones, amores, temores y puterías... Rediseñarla con el menurje, con el sancocho que se ha sazonado en mi cabeza y en mi sentimiento.

(Señalo con el dedo los órganos correspondientes)

Me han propuesto que hable sobre documental político. ¡Qué tal! Vaya propuesta: señores tiene la santa madre iglesia... ¿Así catalogan mi trabajo?

-Hablemos de la política del sentimiento.- Suena más sensato.

(Tocó recurrir a mi ambigüedad de principios y proponer una cosa distinta.)

Porque creo que esas cosas (política y sentimiento) son los elementos que componen la película que me dio el derecho a estar aquí sentado: **El corazón**. Aunque me preguntó ¿cuántos en esta sala habrán visto esa película?

- ¿Y uno cómo hace para ver eso? Dirá cualquiera.

- A la salida les doy el teléfono, me llaman y yo se las vendo.

Sentí- miento.

Política, sentimiento.

Siempre me preguntan. ¿Y cómo se le ocurrió, y por qué la hizo?

A mí la única película que se me ocurrió fue “*La arepa*”. Ese fue un acto consciente, un acto político, acto de declaración de principios sentimentales. De ahí en adelante todo ha sido un efecto dominó. De ahí para adelante todo ha sido cuestión de elaborar el menú que debe acompañarla. ¿... *una carne sin arepa a qué sabe? ¿...un huevo sin arepa a qué sabe?* Pregunta compungido don Esmeraldo, el personaje que abre ese documental.



Para mí, culinaria y cine es lo mismo. Como la política y el sentimiento. Es un alimento que podemos compartir. Y a la larga, la obra cinematográfica es la preparación del menú de la fiesta tragi-cómica que es tu vida, la suya, la mía, la nuestra. Hay quienes consultan muchos libros para preparar sus recetas. Yo me fui a tuntas a eso que llamaban las raíces, como acostumbran decir actualmente. Me dejé llevar por el aroma chamuscado de un alimento que me fascina. Y de allí a lo que la asociación inconsciente de ese olor me iba propiciando. Me fui a lo que me gustaba y, claro, llegué a lo que me dolía. Me fui al territorio de donde venía y donde se confundían mis recuerdos y mis sueños.

Hice **La arepa** porque me gustaba y me dolía. Hice **La arepa** porque me acepté como paisa y acepté la incertidumbre de ser paisa. Esa que uno siente cuando se siente encerrado y a veces decide escapar. Y me escapé. Chao. “Pero ese muchacho vuelve...” decía mi mamá. Entonces volví. Volví a contar sustantivos en un país de aplastantes titulares, a ocuparme de lo aparentemente estúpido, lo sencillo. A descifrar lo que otros te han contado, lo que desesperadamente no te han podido contar, y uno intuye que a lo mejor uno es también aquel que te lo está contando y toca escuchar... Paré la oreja a aquellos que me hablan de moda, sexo, fútbol, amor, chicharrón, mapalé y violencia. De globalización y exterminio. De seguridad democrática, rock al paredón, empanadas pa` la iglesia, justicia al paredón, mangas-sizas, medias con vena y pare señor, pare mi don.



Allí empezó el cuento que me llevó con todo el corazón hasta el extremo de esta visión.

Hace un par de años hicimos una retrospectiva que se llamaba “De la arepa al corazón”; ahí está todo: política de la ambigüedad, política donde cuerpo individual y país se confunden, política donde uno muestra sus heridas y se muere del susto de morir en un país donde uno se muere por todos los motivos.

-De lo único que uno no se salva es de la muerte- me decía mi tía Fidelia repitiendo el dicho que todo el mundo le decía.

Fassbinder mascullaba “¿...qué hacer mientras me muero? Cine, pues... Me aburro menos mientras tanto...”. No aburrirse es ponerle sentimiento al cuento. O que el cuento no te deje pensar en eso. Sentir que algunas fibras reaccionan. A mí me gusta contar cosas que le pasan a gente que conozco o que voy conociendo o que no conozco. “Imagínate qué...” Sería chévere inventarlas, claro que son como otras. Por qué no... Pero en mi caso, las fibras sentimentales de quienes gozan y sufren con su propio cuerpo, la vida y la muerte son absolutamente necesas-

rias. Pero ¿cuál sentimiento? cuál melodrama, si el melodrama estereotipado de la tele y del cine me fatiga. Me mama.

El hecho es que uno tan latino dizque no puede vivir sin melodrama. Y el melodrama se impuso como la duda entre si la Colombia re-inventada realmente lo era, si esas temáticas interesaban a las gentes. ¿Será que les interesa la arepa? La arepa seguro que sí, aunque sea en cine, perdón, en video, pues claro, el cine es muy caro... ¿y el ataúd? Pues aunque lo nieguen les requeite interesa... ¿y el corazón? Sonaron campanitas. Voy a contarles la película a los que no la han visto:

Sonó una bomba y pum. Se le incrustó a un man en el corazón. ¿Dónde? En el país del sagrado corazón. Y le sacaron la esquirla al man y el corazón siguió pum-pum, pum-pum-.

Por el resto de la historia toca pagar. A la salida hablamos porque tengo el DVD con subtítulos en inglés y en francés. Esos aditamentos los pagó la venta durante el lanzamiento por todo el país corazón. Perdón por la propaganda.

Sí, es una película derivada del conflicto reciente. Entonces es política. Y claro, es una película derivada del otro conflicto, del de siempre, de esa duda que te provoca el sólo pensar

que ese objeto que hace pum-pum- pum se puede apagar. Es una película sentimental, que trata sobre la cuna de los sentimientos. País cuerpo, persona cuerpo. Familia cuerpo. Política y sentimiento entremezclados, ¿qué hacer con eso?

El hecho es que uno hace películas para que la gente las vea. Y yo tenía ganas de mostrarle el corazón a la gente y sentía, o se me metió en la cabeza, que la gente que no tiene cines al lado de su casa, barrio, ciudad, departamento, tendría que ver ese derivado de *La arepa: El corazón*. Eso es como un antojo político ¿no? Y se me metió que había que inventar un acto público para que el sentimiento se pronuncie sobre las dudas políticas que nos deja la película.

Había que meterle sentimiento y política a la distribución. Si yo quiero que haya foro al final de la proyección ¿cómo hago para poder presentarla públicamente? Si me parece que es importante hacerle una toma del ritmo cardíaco al espectador que va a ver *El corazón* y me parece que los espectadores deberían cantar juntos los temas que conocen sobre el tema, ¿cómo lograrlo? Y si uno quiere que la gente hable de la peli, pues que hablen de frente, ahí mismo. ¿Será que el tema es capaz de ponerlos a hablar? ¿Será que somos capaces de lograr que el auditorio no piense en cómo se le ocurrió al director? ¿Y que más bien se enterecen o se estremezcan con lo que estamos viviendo?

¿Por qué uno no tiene derecho como realizador a proponer cuál es la forma ideal para ver su película? En *Colombia horizontal* proponía buscar cama y buena compañía para verla; aquí, la gama de propuestas paralelas al hecho cinematográfico eran muchas. Y es que a decir verdad el cine solo como que no me interesa. Me parece que el ritual espectáculo es lo importante y que el cine es un elemento más de ese hecho mayor donde comulgan culturalmente los espectadores.

Política es la distribución. Política es la generación de sentido. Es pensar que el cine no es simplemente un hecho pasivo. Me gusta el cine que te hace reflexionar. Desafortunadamente, no hay muchos espacios habilitados para eso. A lo mejor no hay mucho público, pero yo creo que hay que experimentar maneras para invitarlo a ver ese tipo de cine, inventar anzuelos atractivos para atraparlos y dejarlos caer en su seducción.

En todo caso, esa experiencia de concebir, realizar, producir y distribuir una película con características fuera de la norma comercial fue una aventura política sentimental que



me llenó el vacío aquel del que hablaba Fassbinder, que me impidió asociarme con la propuesta de borrar este territorio tropical de la faz de la tierra, que me ahorró el pánico de tener que llamar a la secretaria de don Munir (cine-coloNbia) para preguntarle que cuantas entradas tuvo *El corazón* en sus salas...

Hasta el momento no he mencionado la palabra que define al tipo de cine que hago. Y creo que terminaré esta disertación sin mencionarla. De todas formas, debo confesar algo: cuando me levanto todos los días prendo la radio, leo prensa, miro desde mi balcón y me siento tentado a unirme a aquellos que proponen borrar a ColoNbia de la faz de la tierra; pero al poner en ON el computador y encontrarme con la gente que aparece en la pantalla de mi final-cut, siento que no vale la pena, que hay todavía mucho por contar. Gracias por su paciencia.

Bogotá, al final del primer decenio del siglo 21. Rescatada del olvido en marzo del 2015.

Ambulante: 10 años de gira documental

Por Herbert Julián Perdomo Rubio
Investigación CONACyT



Por casi una década y durante el primer semestre de cada año, una asociación civil de cineastas, actores, gestores culturales y distribuidores de cine, liderada por Gael García Bernal y Diego Luna, se ha empeñado en una causa itinerante que se posiciona como la muestra de cine nómada más importante de Latinoamérica; se trata de *Ambulante*, exhibición de lo más selecto, representativo y actual del documental en el globo. No existe en el ámbito de la producción cinematográfica un género más polimorfo y variado que éste, un documental puede ir de la simple captura cruda y naturalista del paisaje, de la revisión minuciosa de hechos históricos o incluso de las posibilidades experimentales de la imagen. Hay documentales de animación, están los que abusan de las entrevistas, los que le apuestan a la dilatación de los límites entre realidad y la ficción y aquellos que desafían, tergiversan e

ironizan los usos y fines del mismo formato; a la curaduría de *Ambulante* le interesan todos y en *Candilejas* compartimos lo más destacado de la versión dos mil quince.

Para esta edición de aniversario, *Ambulante* presentó su programación en más de una docena de ciudades y estados de la tierra picante, el itinerario inició cerrando el mes de enero en la metrópoli Defeña, se paseó por los psicotrópicos parajes Oaxaqueños, saludó a la colonial Puebla y llegó a puerto Veracruzano a fines de febrero. La otrora glamurosa Acapulco, la primaveral Cuernavaca, la cosmopolita Guadalajara, la indomable Michoacán, Zacatecas, Coahuila y el colorido territorio Chiapaneco también se beneficiaron de este tour. Las últimas fechas de *Ambulante* incluyeron Tijuana, Ensenada y Mexicali, ciudades importantes del estado fronterizo de Baja California que disfrutaron adicionalmente de su programación; como

siempre películas en formato original, cartelera para todos los gustos y edades, precios asequibles con descuento y uno que otro director “colado” como maestro de ceremonias.

Una vez más, considerando la afluencia de públicos e intereses, la muestra se ha dividido en varias secciones, en las que se presentaron media centena de títulos, distribuidos de la siguiente manera: una sección llamada *Reflector*, en la que se reunieron filmes aclamados por la crítica y otros premiados en distintos festivales. De la misma destacamos, en orden de importancia y calidad, la reciente incursión en el *docu* del ingenioso Michel Gondry, con su conversación animada y biográfica sobre el lingüista, filósofo y últimamente, activista Noam Chomsky: *Is The Man Who is Tall Happy?*; se trata de una buena película que le permite al francés recurrir una vez más a una puesta en escena juguetona y atractiva visualmente. En contra hay que destacar tanto el tono “intelectualoide” de la entrevista- que por momentos remite al clásico *Mi Cena con André* (Malle, 1981)- como el poco interés que puede despertar en el espectador, hoy por hoy, el caprichoso discurso académi-

co de Chomsky; sobre todo cuando se atreve con cuestiones y temas que escapan a sus competencias como reconocido “Padre de la lingüística moderna”; todo el trabajo de animaciones naif mantiene el ritmo y el interés, todo el posible tedio es más bien de origen epistemológico.

Gracias a la colaboración de Walt Disney Studios, *Jodorowsky's Dune*, exhaustivo documento sobre el pretensioso y fallido proyecto cinematográfico del psicomago chileno, pudo verse con la dignidad técnica que un trabajo de estas características merece. Todo alrededor de la adaptación soñada por Jodorowsky es inquietante, maravilloso, emocionante y por ende imposible; avanza el metraje y se presentan borradores, entrevistas, material fotográfico inédito y un puñado de anécdotas, referencias y nombres que producen orgasmos de placer en el público hipster y “fumeta”; al final también entendemos porque una empresa de estas dimensiones no pudo ser, al austral, ya posicionado para ese momento con dos piezas surrealistas indispensables del cine setentero como *El Topo* y *La Montaña Sagrada*, le pasó con la novela de Frank Herbert



lo mismo que a muchos escritores precoces con ínfulas de cineasta: estaba convencido de que con la imaginación le bastaba, lamentablemente para generar identidades en la mente del espectador no basta con nombrarlas- como sí ocurre en la literatura- hay también que materializarlas y mostrarlas, porque el cine es más que ficción, es ilusión, y las ilusiones que el bueno del Jodorowsky perseguía, eran caras e inalcanzables.

Win Wenders se siente a gusto en el formato documental desde hace un buen rato, su último trabajo *The Salt Of The Earth*, es el fruto de la cooperación con el realizador brasileño Juliano Ribeiro Salgado, en éste podemos observar el caso y la obra fotográfica de Sebastião Salgado; toda una vida dedicada al tributo a la belleza del planeta y a la captura de momentos clave en la historia de la humanidad. Lo mejor de este largometraje viene por partida doble, de un lado está el esplendor de los registros e instantáneas de Sebastião como la odisea detrás de su captura, de otro, las complicaciones morales a las que se suele enfrentar el artista en su oficio.

Posiblemente el mejor título de la sección sea *The Look of Silence*, de Joshua Oppenheimer, un documental complementario al ya bizarro y excelente *The Act of Killing*, en el que el director norteamericano retoma el tema del genocidio paramilitar en Indonesia mediante una serie de entrevistas a los verdugos realizadas por el hermano de una de las víctimas; el cinismo, y la naturalidad con la que los perpetradores del crimen enfrentan y responden las preguntas del joven, produce a partes iguales repulsión y risas entre los asistentes. Sin muchos ribetes, Oppenheimer le propone al espectador una meditación conmovedora y un ejemplo de la valentía necesaria para aceptar la verdad, y poder perdonar sin que ello implique obligatoriamente olvidar.

En la sección *Pulsos* se incluyen los trabajos más originales y actuales de estirpe “manita”, documentales nacionales cuya realización fue posible, en algunos casos, gracias a las subvenciones de la *Beca Cuahtémoc Moctezuma-Ambulante*. El común denominador de esta franja de la muestra, sigue siendo, lamentablemente, la difícil situación política y social por la que pasa el país: la guerra contra el narco y la violencia extendida a Centroamérica, la impunidad e indiferencia ante la suerte de 26.000 desaparecidos desde el gobierno de Felipe Calderón, la migración ilegal que busca *visa* para un sueño y las posibilidades laborales de muchas mujeres mexicanas en el primer mundo.

Destacamos en este grupo de películas a *El Cuarto de*

Huesos (Marcela Zamora, 2015), retrato del olvido y los cadáveres sin nombre en el vecino país de El Salvador; *Hotel de Paso* de Paulina Sánchez: una captura de la realidad y el día a día de un grupo de deportados que espera en una casa temporal a que el espejismo de sus sueños de progreso se desvanezca; *Retratos de una Búsqueda* (A. Calderón, 2014) registro de la búsqueda e incertidumbre de tres madres tras los huesos de sus hijos y *Los Reyes del Pueblo que no existe* (Betzábe García, 2015), un imponente trabajo audiovisual sobre la perseverancia de los habitantes de un pueblo inundado de Sinaloa, en el que una tortillería juega un papel determinante en el día a día de sus habitantes.

En el apartado *Observatorio* los espectadores pudieron disfrutar de un compendio de los documentales más arriesgados y vanguardistas de los últimos años, *Observatorio* es el escaparate en el que se difunden las destrezas técnicas de documentalistas de distintas latitudes. Este año se llevaron el aplauso del respetable varios títulos que se aventaron con las alternativas de la imagen, entre ellos, *La Once* (Maite Alberdi, 2014), una película chilena sencilla que presenta las sesiones





de té de cinco señoras una vez al mes desde hace sesenta años, los temas de conversación de las mujeres son tan apasionantes y cercanos, el ritual alrededor de sus encuentros encantador y las lecciones de ética y filosofía de vida, emergen en medio de un chismorreo en apariencia irrelevante. *Quand je serai dictateur* (Cuando sea dictador, Yaël André, 2013) es un producto arriesgado que se basa en reconstrucción melancólica en formato de 8 milímetros, su directora especula sobre las posibilidades de nuestras vidas en mundo paralelos, lanzando preguntas universales, mientras disfrutamos con retazos vintage de la infancia de otros seres humanos; esto es ciencia ficción documental elaborada, que en palabras de la realizadora belga, se construye mediante una especie de cosmología personal y burlesca, inspirada a su vez en los recientes descubrimientos de la astrofísica.

Mención aparte en esta sección para *15 Esquinas del Mundo*, un filme polaco que explota nuestra capacidad auditiva y otorga a un grupo de imágenes “inconexas” y aleatorias, un sentido de ritmo y experiencia insospechada; Zutana Sola-

kiewicz y Eugenius Rudnik integran de forma efectiva las funciones de nuestros ojos, oídos y reflejos con los atributos del montaje en este muy recomendable largometraje.

La sección *Dictator's Cut* destaca por la difusión de producciones enfocadas en la libertad de expresión y la lucha contra la censura, en esta oportunidad el equipo curatorial de *Ambulante* ofertó un puñado de producciones en las que se denuncian en tono periodístico las arbitrariedades y corrupción del gobierno ecuatoriano en el siglo anterior (*La Muerte de Jaime Roldós*, Manolo Sarmiento, 2013); la marginalidad a la que están condenados muchos habitantes de Sierra Leona (*Shado' Man*, Boris Gerrets, 2013); la lucha por la democracia en Liberia (*Leymah Gbowee: El Sueño*, Erol Morris 2014) y una original mezcla entre ballet, Cervantes y protesta estudiantil contra los planes del gobierno español en la coproducción Ibérico-Rusa *Demonstration* (V. Kossakovsky, 2013). La proyección con mayor recepción en esta sección, no obstante, fue la de la recientemente galardonada con el premio Oscar, *CitizenFour*, excelente película sobre las peripecias y retrato del famoso Ed-

ward Snowden que por momentos bordea el thriller y que todo dueño de una computadora con acceso a internet está obligado a ver.

Injerto es una sección que se caracteriza por una programación de cortos en los que se indaga en las virtudes de las fusiones entre arte contemporáneo y cine, para la misma se organizaron cuatro sesiones con un promedio de una hora (*Proyecciones, Arquitecturas, Ópticas y Ánimos*) en las que el uso de la tecnología y la combinación improvisada con otras prácticas artísticas como la pintura, la fotografía y la programación de software, provocaron todo tipo de reacciones entre los asistentes. Cualquier intento de descripción sobre estos trabajos se queda corto, ya que el carácter de estos solo adquiere sentido en la experiencia in-situ de las piezas.

Sonidero es sección dirigida a los amantes de la música y las puestas en escena delirantes, los nombres este año en cartelera no podrían ser menos atractivos: *Pulp: A Film About Life, Death and Supermarkerts*, una buena revisión sobre la fama y decepciones de la famosa banda inglesa de brit-pop que puede dejar iniciados a los fans más acérrimos del grupo. *Serrat y Sabina: El Símbolo y el Cuate*, documental que llenó el ojo de los fanáticos de este par de compadres, mientras que el encargo de Björk al talentoso Peter Strickland (*Berberian Sound Studio, The Duke of Burgundy*) titulado *Biophilia Live*, se queda en una filmación al uso donde lo más memorable es la aparición en escena de cuanto instrumento inclasificable, y lo más aburrido, la obsesión avant garde de la islandesa que con la música de este disco pretendía una fusión entre tecnología y naturaleza pero que en su versión en directo no pasa de un más de lo mismo.

20.000 Days on Earth, otro documental sobre la enigmática figura de Nick Cave (*The Birthday Party, NC & The Bad Seeds, Grinderman*) fue de lejos, el mejor título de la muestra, la película ya se había estrenado en salas mexicanas a fines del año anterior y muchos aprovecharon para repetir; Iain Forsyth y Jane Pollard logran sacarle partido a muchos aspectos de la vida personal y artística del *crooner* australiano, se arriesgan con la ficción por momentos y construyen un retrato impecable y entretenido sin caer nunca en los lugares comunes.

Con motivo de la re-edición del clásico *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), *Ambulante* preparó una serie de proyecciones gratuitas a cielo abierto en varios de los Zócalos visitados durante la gira del más famoso de los "Mockumentary" de la historia de la música; la parodia, el humor, las situa-

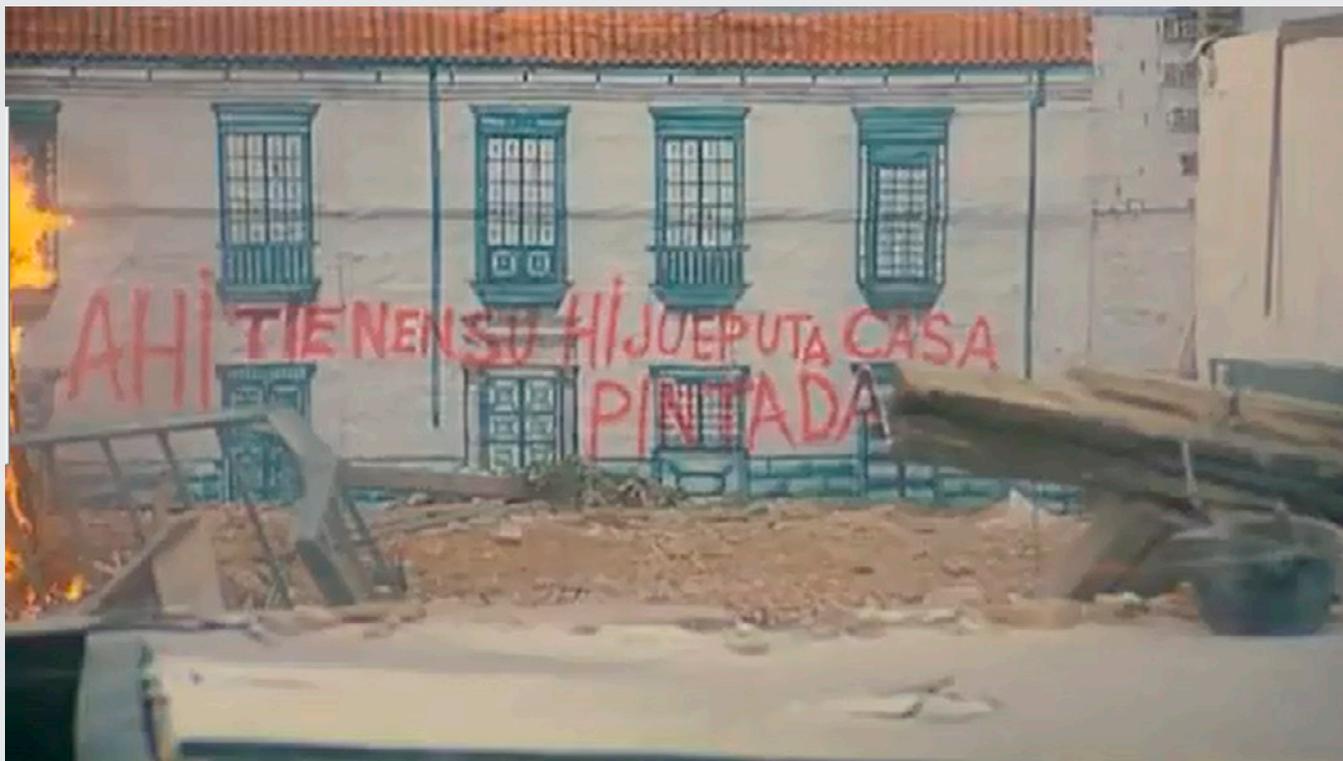
ciones hilarantes y la buena música del cuarteto de Liverpool, medio siglo después de su estreno, siguen despeinando a los espectadores como la primera vez; adicionalmente la nueva copia con una resolución en formato 4k (con cerca de 4.000 pixeles) aporta más elementos a la experiencia, qué decir de los complementos al filme original que incluyeron, entre otros, entrevistas de la época, detrás de cámaras y escenas descartadas en el corte final.

Ambulantito, exhibición de mini documentales y animaciones dirigidas al niño interior, reunió y exhibió, también de forma gratuita, los siguientes programas *El Cielo y Otros Mundos*: cortos de animación para niños de tres años en adelante como *Cuentos Celestes* de Irene Iborra y David Gautier (2005), el clásico perdido *Excursion Dans Lune* (Segundo de Chomón, 1908), el aclamado y reconocido *Los Fantásticos Libros del Señor Morris Lessmore* (William Joyce & Brandon Oldenburg, 2011) y el fascinante *Tierra Seca* de Ricardo Torres (2013).

Un segundo programa titulado *Aprender del Mundo* dirigido a público a partir de los 6 años, impactó por la calidad del material con filmes como el brasileño *Disque Quilombola*, la animación checa *Novy Druh* (Nueva Especie), la sorprendente *The Numberlys* o de cómo los números inventaron el alfabeto y la enternecedora y magistral *The Dam Keeper* (Robert Kondo & Dice Tsutsumi, 2013). Finalmente y como cierre a esta sección, se estrenó el filme *Anina*, co-producción entre Colombia y Uruguay que a pesar de contar con una lograda y atractiva factura técnica se queda algo corta en su intento de llevar al espectador por los recovecos mentales de la niña protagonista.

Dentro de las actividades de *Ambulante* se incluyeron tres secciones más, *Enfoque*: todo un deleite para nuestros sentidos y la posibilidad de conectar con la geografía y cultura remotas a través de ejercicios de la llamada "antropología experimental"; las acostumbradas actividades paralelas ó *Imperdibles*: conferencias y cine rodadas y a manera de colofón, la necesaria retrospectiva, en esta ocasión dedicada a Agnès Varda, una de las figuras necesarias de la *Novelle Vague* cuya obra, caracterizada por la mezcla de géneros y estilos y el comentario político, no podría ajustarse mejor al espíritu del evento. *Ambulante* seguirá apostándole a nuestra capacidad de asombro, bienvenidas sean diez versiones más.

Puebla - México, 5 de mayo de 2015.



Utopía y dignidad, un realismo dra-mágico en La Estrategia del Caracol

SERGIO CABRERA / COLOMBIA / 1993 / 116 MIN.

Por Hugo Norrea

Estudiante de Licenciatura en Educación Comunitaria con Énfasis en Derechos Humanos Universidad Pedagógica Nacional.

“Las leyes, como las telarañas, enredan al débil, pero son rotas por los fuertes”

Solón

“Un grupo de cien personas no se pueden llevar una casa en un mes, ni en tres meses, ni en un año, y todavía menos con una grúa. La película está hecha de tal modo que esto parezca posible.” Con estas palabras Sergio Cabrera –el director de la película- se refiere a *La Estrategia del Caracol* como una patraña sobre el sentido de la libertad y la solidaridad humana; “el cine puede ayudar acariciar la utopía” –nos dice- y es exactamente lo que logra este film, pues hace que los

espectadores se identifiquen con el drama que viven los personajes tan disímiles, y que algo irreal e ilógico sea comprendido y visto como algo real; no por nada el narrador de la película es un culebrero.

Vemos el relato de como una comunidad integrada por un grupo de personajes tan dispares entre sí (un abogado no graduado, un español anarquista exiliado, un travesti, un culebrero paisa, señoras con una recalcitrante fe religiosa, etc.),

llevan a cabo una lucha en común, siendo esta la de la defensa de su vivienda, pero más que eso es la dignidad la que quieren defender, el respeto por uno mismo.

No se trata ya del deseo de un imposible, de una utopía ilógica, sino más bien, de artimañas y triquiñuelas con las que la película toma vida y no necesita ser explicada, ya que por sí sola se defiende de lo lógico y racional, como en las mejores obras del realismo mágico. Las argucias jurídicas con las que el abogado Romero (Frank Ramírez) retarda una y otra vez las diligencias de desalojo, guardan una íntima relación con la realización del film, ya que primero, este tuvo que esperar cuatro largos años para ser producido en su totalidad por motivos económicos, y segundo, con el hecho inspirador de este, pues Cabrera se inspira en la noticia de un periódico colombiano en el que se lee que la burocracia de la justicia colombiana tardó tanto en el desalojo de La Casa Uribe, que al llegar el juez, descubrieron que la casa ya no existía. Dichas argucias jurídicas son las que dotan –en un primer momento– de un realismo mágico la historia, pues se presentan estas triquiñuelas como algo natural.

Un elemento fundamental para la trama de la película, es el “milagro” que le ocurre a Misia Trina (Delfina Guido) al manifestarse la Virgen en uno de las paredes de su habitación como señal irrefutable de permanecer no en su casa, si no con su casa. Este hecho es pues, la connotación mágico religiosa de una comunidad que puso todo “bajo las órdenes de la Santísima Trinidad”.

De aquí en adelante la película será la alegoría de la solidaridad y el apoyo mutuo: “de cada cual según su capacidad” dijo Don Jacinto (Fausto Cabrera), en el relato contado por el culebrero Gustavo Calle (Luis Fernando Múnera), dándole un reavivamiento a un viejo principio del anarquismo. Así, empieza la utopía real, el realismo mágico o más bien dra-mágico como lo he querido llamar aquí. La fe y la esperanza, así como las ganas de vivir de unos personajes que bien podrían representar el grueso de una sociedad latinoamericana, son elementos primordiales de la película, pues son los que van a darle un sentido y una razón a las acciones que en colectivo desarrollan la comunidad de La Casa Uribe.





El trabajo en equipo por un objetivo común y “los pasos pequeños e insignificantes, los pasos de un caracol, son los más importantes”; ya que al llevar la casa a cuestas, el caracol -en este caso los habitantes de la casa- con cada paso que da, lleva consigo los sueños y la dignidad de un(os) ser(es) que no se conforma a dejar atrás su hogar. La ilusión de los habitantes de la casa así como la variedad de matices que los define, contrasta formidablemente con la oscura visión de la burocracia colombiana, que se define por unas características como la corrupción, la falta de escrúpulos, el autoritarismo y la violencia.

El final de la película es quizás, para los espectadores, lo más sorprendente, pedagógico y mágico; pues la estrategia llevada a cabo por el grupo de vecinos no les devuelve su casa

pero si su hogar, no les retribuye justicia pero si su dignidad, no les da una victoria sobre la burocracia pero si sobre la vida. El final dota a los espectadores de enseñanza sobre el problema de la violencia, de la ocupación, del urbanismo, de la brecha entre pobres y ricos con una mágico-realista estrategia como lo es, la estrategia del caracol.

La Estrategia del Caracol es, en síntesis, un elogio a la dificultad, un canto a la dignidad y una promesa a la utopía; es también una crítica a la violencia y una resurrección de viejas ideas; es la reivindicación de la solidaridad y el trabajo colectivo por un objetivo en común; es la distinción entre las clases sociales y sus visiones de mundo; en suma, es un realismo dra-mágico llevado al cine.

Porfirio

ALEJANDRO LANDES / COLOMBIA / 2011 / 102 MIN.

Por Andrés Upegui

Director y guionista. Miembro de la Junta directiva de la Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia.

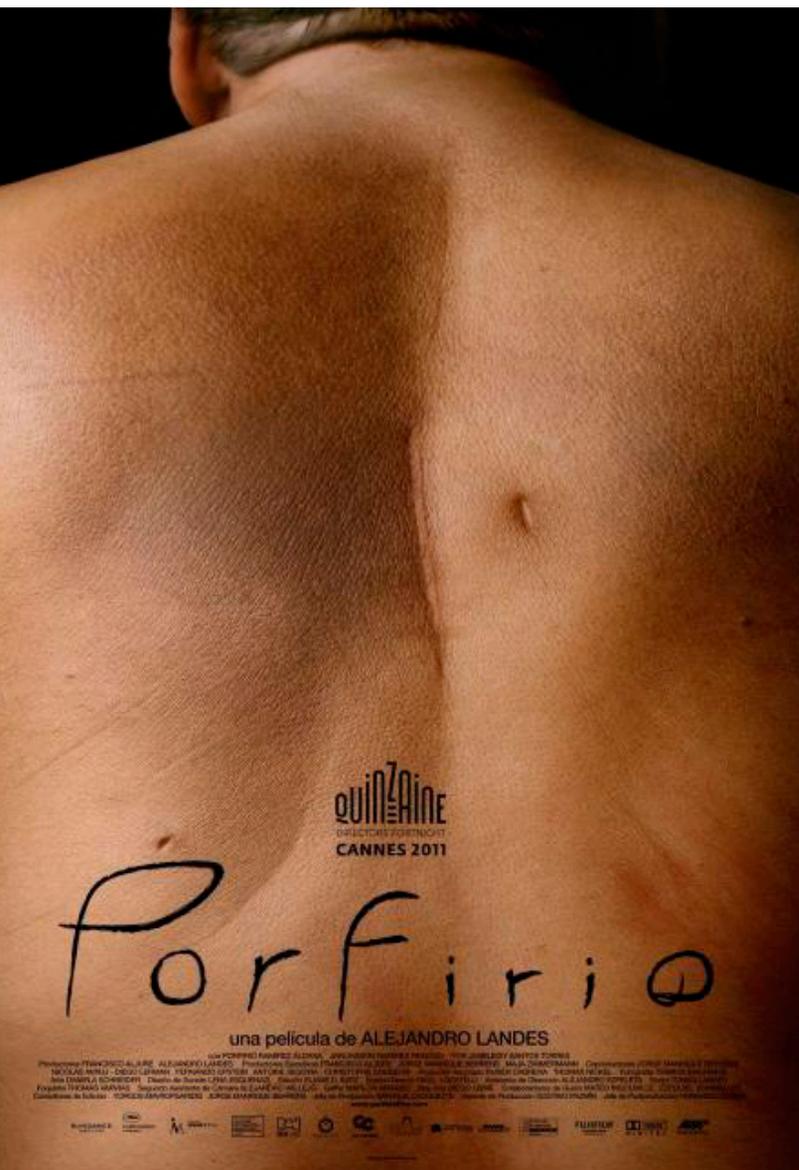
“Juego mi vida, cambio mi vida, de todos modos la llevo perdida.”

León de Greiff

Dice Rainer Werner Fassbinder en un escrito sobre Claude Chabrol, que la mirada de este director francés sobre sus personajes es como la del entomólogo que estudia el comportamiento de insectos apresados en una urna de cristal. Esta es una observación detenida, paciente, minuciosa, quirúrgica, analítica, detallada y, por momentos, casi obsesiva y desesperante. De la misma manera, el director Alejandro Landes somete a su personaje, el inválido aeropirata colombiano Porfirio Ramírez, a estos mismos dispositivos. *Porfirio* es un quisquilloso y penetrante estudio de la más elemental cotidianidad de una persona que está en una situación extrema. Y si bien, cualquier cotidianidad es de por sí tediosa y, de alguna manera insoportable, la de un parapléjico lo es muchísimo más que cualquier otra.

Como en toda gran obra de arte, en *Porfirio* los medios y los fines, la forma y el contenido, están en perfecta armonía. Si el objetivo de Landes era mostrar, en su exacta verdad, los momentos previos, y con ellos las causas o motivaciones, que llevaron a Porfirio Ramírez a secuestrar un avión y reclamar así justicia por su propia mano, este se logró mediante la adecuada utilización de recursos técnicos tales como planos secuencias estáticos (que recuerdan al gran Carl Th. Dreyer) y el uso del llamado “fuera de campo”. Son estos los que hacen posible que *Porfirio* tenga una construcción dramática que, partiendo de lo que vemos, nos remita a lo que no vemos. Aquí lo expresado es lo implícito, lo latente, lo oculto, lo aparentemente inexpressivo. La construcción del plano se hace a partir de lo que lo rodea y está fuera de él; de lo que no se ve u oye pero que está ahí, en “primer plano”. De esta manera *Porfirio* tiene una estética enteramente ajena al cine más convencional que centra su mirada en el espectáculo que aparece directamente al ojo y al oído y busca, más bien, capturar lo invisible, lo inaudible.

Porfirio hubiera fracasado si su director se hubiese centrado en el hecho extraordinario que los medios masivos de





comunicación resaltaron y que el gran público espera ver: la espectacularidad del secuestro de un avión comercial por un parapléjico que busca llamar la atención para que el Estado lo indemnice debido a que un policía le disparó en su espalda. Pero Landes entendió que este personaje, su realidad y su verdad, exigían otra cosa bien diferente a la de esta dramaturgia centrada en lo rimbombante, en lo espectacular, pero obvio. Así, al evitar esta construcción exterior y explícita pudo circunscribirse al recuento detallado y minucioso de los antecedentes, de las motivaciones y emociones latentes del drama. Para decepción de casi todos lo que conocíamos de antemano la noticia, el secuestro nunca se muestra, mucho menos el incidente con la policía y la película termina con dos largos planos frontales sorprendivos pero perfectos: en el penúltimo, después de que Porfirio ha logrado abordar armado el avión, vemos únicamente cómo el avión despega y se pierde por la parte de arriba de la pantalla y, en el último, aparece Porfirio mirando a cámara, cantando *a capella* “la historia del aeropirata”, es decir su propia historia.

Esta película recuerda a las del genial Robert Bresson, especialmente a *Un condenado a muerte se escapa*. Sin embargo, a diferencia del prisionero francés, la situación de Porfirio no es la de quien encerrado en los muros de una cárcel espera que se cumpla su condena a muerte, sino la de un ser prisionero de su propio cuerpo, condenado a la inmovilidad. Por eso, misteriosamente, *Porfirio* no sólo remite a una metafísica platónica en la que lo esencial es lo invisible y no lo visible, sino también

a una antropología en que, como la de Platón, el cuerpo es la prisión del alma.

Por otra parte, *Porfirio* tampoco es una obra ajena al misterio de la inspiración y de la gracia. Porque resulta absolutamente sorprendente y es un hecho enteramente extraordinario y excepcional que el mismo Porfirio Ramírez, la persona real que sufrió el drama, resulte ser, al mismo tiempo, un magistral actor de su propio drama. Porfirio nunca se sobreactúa o subactúa, todo el tiempo de forma contenida, regulada, mantiene el perfecto equilibrio entre su persona y su personaje, dándole una tonalidad baja y menor, pero perfectamente adecuada a la expresión de su drama.

Finalmente, habría que agregar que esta película es profundamente colombiana. Con su ojo clínico y penetrante logró entrar no sólo en el espíritu colombiano, sino también en los espacios, los entornos, los objetos, las personas, las instituciones, etc. de este país. Porfirio es un microcosmos, una quintaescencia de lo colombiano. Aunque se necesitó de la distancia propia del extranjero –pues nos dicen que Landes únicamente tiene ancestros colombianos, pero nació en Ecuador, estudió en Brasil y vive en la Argentina- para poder ver lo que pareciera invisible. Porque Colombia es una nación invisible, o al menos vive ocultándose, a los ojos de nosotros, los mismos colombianos.

La Estrella (Antioquia), 19 de enero de 2015.

[Archivo >>> Ensayo]

Extracciones de una tesis de grado en el campo del videoarte.

Por Carlos Armando Castillo

Realizador audiovisual/ artista visual y sonoro/

Aspirante a Maestro en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima

Fotografía: Carlos A. Castillo



(...) se generan campos de confrontación y de disputa frente a percepciones de lo audio/visual y lo espacio/temporal ligadas a la idea de transparencia comunicativa, es decir, lo formal, pulcro y contenido y que responde a las necesidades del sistema industrial vigente, ajeno por supuesto a cualquier disturbio conceptual, anímico y/o creativo. Al entrar en disputa con la lógica formal dentro del régimen actual de producción masiva de contenido, se abre el campo de la experiencia, se suscitan preguntas sobre la dimensión espacial en relación al contenido, la amplificación y los dispositivos sonoros utilizados, así como las formas en que los cuerpos habitan esos lugares. (...) Trabajar con archivos y ensayos deviene en lo que fluye como

estado provisional, el tránsito inevitable de lo potencial expresivo y lo que puede llamarse una nueva sensorialidad que se define entre lo intersticial, lo fantasmal y lo envolvente y que conduce a la desintegración del sentido (o nueva integración), lo que se diluye en el ruido y la densidad de las capas.

(...) Se tensa, cada hilo, cada hilo respectivo, / nace el veneno en la espina. / La tierra se agita por aquello que no se puede nombrar. El nacimiento de algo, / su mano guarda la ruina del trastorno. / Lo hace caer.

(...) Uno de los detonantes que me llevó a tomar la decisión de abandonar el campo de las ciencias sociales y asumir la perspectiva del arte, fue el haber participado en la investigación y realización del documental *Treinta años de silencio* (2009), lo cual ocurrió en el contexto de la reapertura del programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima, luego de un periodo de cierre de poco más de tres décadas. Comprendo ahora que este trabajo funcionó como bisagra entre dos perspectivas, que si bien no son en absoluto antagónicas, si asumen los problemas, pero sobre todo las preguntas de manera bien distinta. (...) En el documental referido se aborda de manera reflexiva, a partir de un dispositivo testimonial, los hechos ocurridos en abril de 1978, así como sus enojosas consecuencias, cuando el establecimiento, en cabeza de los señores Cesáreo Rocha, gobernador del Tolima y Camilo Polanco, en ese entonces rector de la Universidad del Tolima, se encargan de dismantelar el Instituto Superior de Bellas Artes y lo convierten en Instituto Tecnológico. Los hechos se desarrollan de manera brutal, lo cual queda expresado en la gran cantidad de obra extraída de manera clandestina de los talleres de arte por parte de funcionarios de la institución y arrojada al Jardín Botánico Alejandro Von Humboldt de la Universidad del Tolima, así como al cauce del río Combeima, con el cual tiene límite en el costado sur. De manera posterior algunas de las esculturas son rescatadas de la maleza y se disponen a modo de adorno en algunos parajes del campus, en donde hoy en día permanecen como testimonios de una época terrible,

a modo de advertencia; en el caso específico del documental *Treinta años de silencio* el detonante de realización tiene que ver con esto, con la necesidad de hacer memoria sobre hechos que afectaron de manera negativa el devenir cultural la región y que marcó generaciones enteras de jóvenes que se encontraron de repente con que sus posibilidades expresivas habían sido reprimidas de raíz, a partir de una serie de decisiones absurdas enmarcadas en una concepción reaccionaria y fascista del mundo, en donde el arte era (...) visto como algo peligroso por buena parte de la dirigencia departamental.

(...) Creo ahora que la dirección de discurso en el trabajo documental tomaba algún aire institucional como una intención conmemorativa, es decir, pretendía afianzar la impresión del recuerdo, en el sentido que lo expresa Gérard Wajcman en su libro *El objeto del siglo* (2001), al referirse a lo que NO hace el trabajo del artista Jochen Gerz, en su intento de presentar lo impresentable y que se relaciona de manera reveladora con la cuestión de la mimesis y la pregunta por la representación, que atraviesan a modo de crisis el estado del arte durante los siglos XX y XXI, sobre todo a partir de las experiencias traumáticas de las guerras mundiales, los campos de concentración, la masificación del exterminio y en la actualidad, las guerras antiterroristas en nombre de ambiguos ideales de libertad y democracia. (...) Al respecto se pueden contrastar los breves apuntes que componen el ensayo *Sobre lo que podemos no hacer* en donde Giorgio Agamben define el campo de acción humano no solo como posibilidad del hacer, sino también y “antes que nada” con su propia posibilidad de no hacer, pues mientras el resto de los “vivientes” viene con una carga genética y biológica como potencia específica de lo que ellos pueden hacer (el fuego arde y quema, la abeja liba), el animal humano es el único que puede un no hacer, “puede su propia impotencia”, y agrega:

“Es sobre esta otra y más oscura cara de la impotencia que hoy prefiere actuar el poder que se define irónicamente como “democrático”. Este separa a los hombres no sólo y no tanto de lo que pueden hacer sino sobre todo y mayormente de lo que pueden no hacer. Separado de su impotencia, privado de la experiencia de lo que puede no hacer, el hombre de hoy se cree capaz de todo y repite su jovial “no hay problema” y su irresponsable “puede hacerse”, precisamente cuando, por el contrario, debería darse cuenta de que está entregado de manera inaudita a fuerzas y procesos sobre los que ha perdido todo control.” (Agamben, 2011).

(...) El discurso institucional allí encarnado funciona como una especie de anestesia social, que pretende visibilizar y comunicar en su transparencia una serie de hechos que terminan por cristalizar en la memoria colectiva, pero que pronto adquieren un carácter que se puede describir como “muerto”. Se trata entonces de un discurso que “colabora con la represión que él favorece y bendice (...)”; (Wajcman, 2001). Es decir, en la lógica del discurso de lo conmemorativo y lo monumental, el espectador se convierte en presencia pasiva y la obra de arte se convierte en pieza de retórica, se vuelve invisible en la dinámica de lo cotidiano, en su lugar Gerz opera “una transferencia de memoria al hacer pasar la memoria muerta de los monumentos, que mortifican la memoria, hacia la memoria viva de los espectadores. Una operación de deshielo de la memoria petrificada (...)”. (Wajcman; ibid. P. 192).

(...) Cuando pretendí hacer documental uno de mis propósitos era problematizar la idea tradicional que lo define ante todo como un dispositivo de exposición objetivo que pretende acercarse de manera “sobria” a la realidad. Pensé que dicho acercamiento a lo real ocultaba el carácter mismo de su objeto, que la realidad lo puede ser todo, menos algo “sobrio”, “transparente”, abierto a cierto estilo desapasionado de fría observación.

(...) el *canon* documental impuso rápidamente su discurso de sobriedad, discurso este que se extiende a través de la herramienta televisiva y las necesidades prosaicas del oficio periodístico, en donde lo informativo, la urgencia de actualidad, la necesidad de preservar la credibilidad institucional,



Fotografía: Carlos A. Castillo

Fotografía: Carlos A. Castillo



así como el uso recurrente de una *voz en off* despersonalizada aparecen como perspectiva cristalizada de un dispositivo normativo, casi sin ninguna excepción, por lo menos en cuanto a los contenidos accesibles al gran público. (Weinrichter; 2004, p. 34). (...) Mucha de la producción televisiva de amplia difusión responde de manera esencialista y rebajada al canon del documental clásico y sus contenidos parecen responder a esa cristalización de la forma: el caso más paradigmático es *History* la conocida cadena televisiva dedicada a caricaturizar no solo la realidad que expresa, sobre todo el medio que usa, por lo cual es posible que en el imaginario social se relacione esa caricatura con la idea de documental. Por supuesto nada más apartado de la verdad. El grueso de la producción documental en la historia del cine mundial se ha caracterizado por el hecho que los realizadores tratan de disimular los dispositivos tanto técnicos como ideológicos subyacentes a su trabajo, siguiendo en este sentido cierta irritante ética de periodista inyectada en las escuelas de comunicación social, (...); sin embargo, al margen de esta tradición plana y objetivista surgen todo tipo de experiencias marginales que barajan otro tipo de preguntas y relaciones con aquello que llamamos lo real.

(...) De éste modo el énfasis se desplaza de la incierta pretensión imitativa y hasta cierto punto pasiva que domina las formas clásicas de documental a la idea que el documental, el cine de no ficción, es un género de retórica. Al relativizar la oposición entre cine de ficción y de no ficción, al abandonar el tradicional abismo entre el universo que se imagina y universo que es reproducido, se concibe el mundo proyectado en la pantalla como un modelo que el documentalista construye para establecer afirmaciones de la realidad: "(...) el hecho de que sus representaciones estén enmarcadas en un discurso "objetivo" y estilísticamente austero, o bien en un discurso expresivo y "subjetivo", será algo irrelevante para su status de pe-

lícula de no ficción." (Plantinga citado por Weinrichter; 2004). Todo esto, (...) contrasta y contradice lo que antes se había señalado sobre lo discursivo y lo retórico en el trabajo del arte y el artista en el contexto específico de su actividad vital. (...) Wajzman opina que los monumentos "conceptuales" de Gerz "no equivalen de ningún modo a discursos, son obras-del-arte visuales precisamente porque lo suyo no es decir, sino reinyectar lo que por el contrario no puede decirse, la ausencia, en lo visible mismo". Y más adelante concluye: "el arte apunta a lo real y con ello a la verdad, que se trata de hacer lo real, de mostrar la verdad, esto es lo que realiza y hace realizar la obra de Gerz. Formula al mismo tiempo, sin palabras, que esta es quizá la tarea específica del arte." (Wajzman; 2001, p. 190 y 200).

(...) no dejo de pensar entre cierta analogía entre eso discursivo e inevitablemente retórico de algo tan aburrido como el monumento conmemorativo y esa manera como se asume lo documental en el cine, de manera directa en tanto "discurso", como "pieza retórica". En ese caso estaría encarnando una función semejante a la del monumento tradicional, semejante a la de la Institución Museo, como lugares en "donde la memoria se muta en Historia, vale decir que se petrifica en los objetos." (Wajzman; ibid, p. 192). Así, el documental clásico se concibe como un dispositivo que dice "esto es lo real", mientras las formas posteriores asumen una voz y comienzan a decir "yo te digo que esto es lo real"; pero a la luz de los referentes esa voz comienza a resultar claramente insuficiente y de hecho corre el peligro de derivar, igual que el monumento, en una "función de depósito, como una cuenta bloqueada de la memoria social." (Wajzman; ibid, p. 190). Puedo decir por ahora (...)

Referencias

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Castillo, C. A. (Realizador) & Ortiz, C. (Productora) & Garzón G. (Productora) (2009).
- Treinta años de silencio* [documental] Colombia. Disponible en: <http://youtu.be/KSdwMjNffCg>; <http://youtu.be/rje6hFx5HyU>; <http://youtu.be/FHuHENr4uFw>.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Wajzman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvios de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Flashback curiosos

Los gazapos, son errores en las imágenes, que se les pasan a los scripts, veamos algunos:

En el filme “Gladiator”, por ejemplo, uno de los extras, montado en un carro de guerra romano, olvidó esconder las suelas de sus botas.

En la película “Piratas del Caribe”, Johnny Deep, quien interpreta a Jack Sparrow, se le ve la etiqueta de adidas, en el pañuelo que lleva en su cabeza.

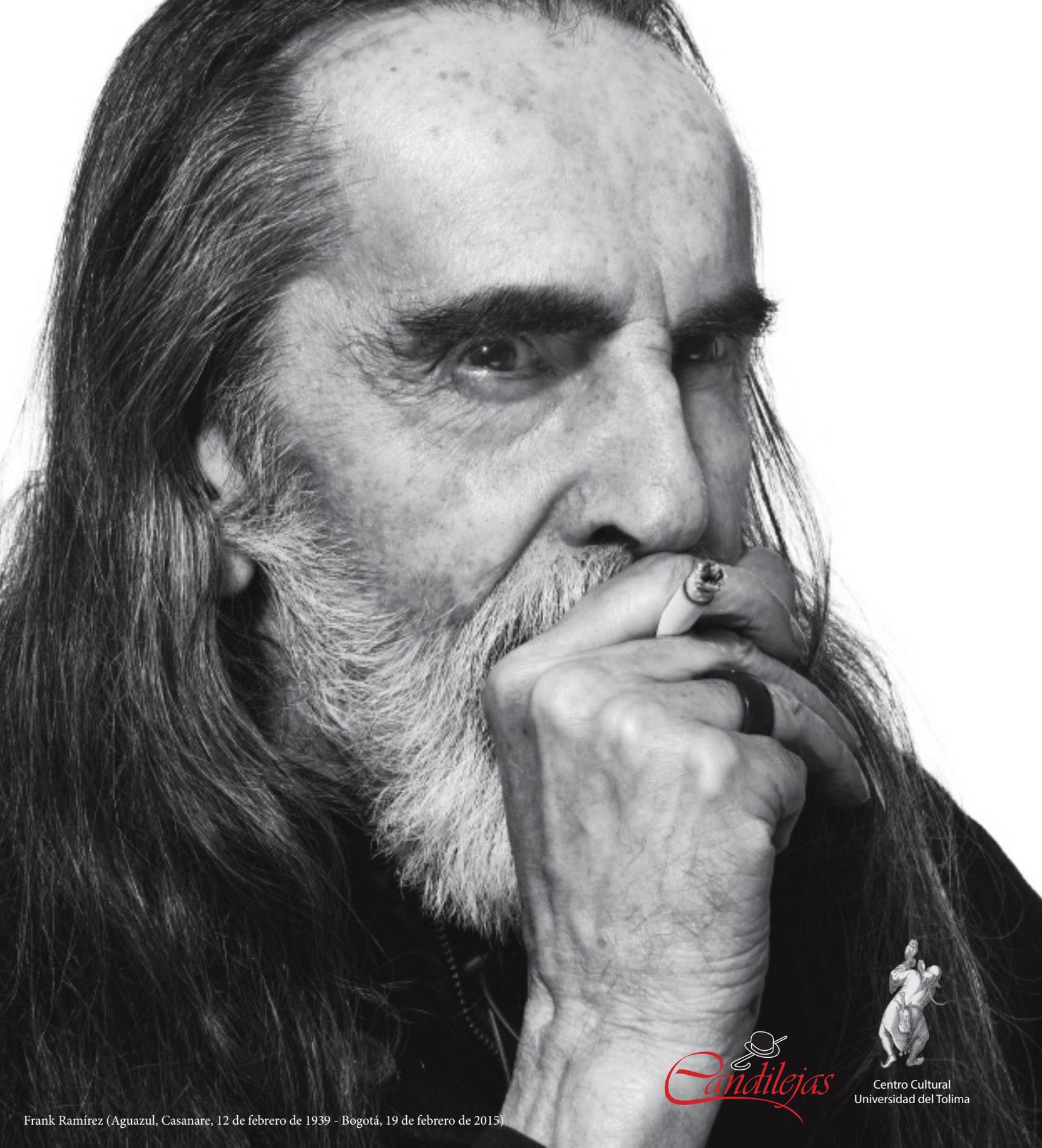
En “Troya”, teniendo en primer plano a Brad Pitt, en su papel de luchador griego, tiene como fondo un avión.

En la película “El señor de los anillos”, que no se salva de los gazapos, entre escena y escena, el mago Gandalf, en la primera aparece en su mano izquierda, un anillo, en la segunda, que continúa, el anillo ha desaparecido.

Hasta aquí los gazapos.

- El popular león que aparece como logo de la productora Metro Goldwyn Picture, dio su primer rugido en la pantalla en 1928, cuando el cine sonoro empezó a hacerse popular.
- Para rodar la película “¿Quién engañó a Roger Rabbit?”, se construyó una nueva cámara de fibra de vidrio (visaflex) y se realizaron 24 dibujos por segundo, en vez de doce, ya que la rapidez de la cámara de Zemeckis, complicaba la realización.
- En los años setenta, nació la moda de la blaxploitation, que consistía en que los grandes personajes, siempre de raza blanca, fuesen negros, por ejemplo apareció un Drácula negro, una lolita negra, incluso una de las tantas versiones del “mago de Oz”, en la que iniciaba su carrera Michael Jackson.





Frank Ramírez (Aguazul, Casanare, 12 de febrero de 1939 - Bogotá, 19 de febrero de 2015)


Candilejas


Centro Cultural
Universidad del Tolima